

Ausgabe 1 vom 15. Januar 2005

Themenheft

## Die schräge Kamera

Klaus Sachs-Hombach / Hans Jürgen Wulff .....	128
<u>Vorwort</u>	
Klaus Sachs-Hombach / Stephan Schwan.....	130
<u>Was ist „schräge Kamera“? –</u> <u>Anmerkungen zur Bestandaufnahme ihrer Formen, Funktionen und</u> <u>Bedeutungen</u>	
Hans Jürgen Wulff.....	140
<u>Die Dramaturgien der schrägen</u> <u>Kamera: Thesen und Perspektiven</u>	
Thomas Hensel .....	151
<u>Aperspektive als symbolische Form. Eine Annäherung</u>	
Michael Albert Islinger .....	164
<u>Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos</u>	
Jörg Schweinitz .....	176
<u>Ungewöhnliche Perspektive als</u> <u>Exzess und Allusion. Busby Berkeley's „Lullaby of Broadway“</u>	
Jürgen Müller / Jörn Hetebrügge.....	183
<u>Out of focus –</u> <u>Verkantungen, Unschärfen und Verunsicherungen in Orson Welles’</u> <u>The Lady from Shanghai (1947)</u>	

# Klaus Sachs-Hombach / Hans Jürgen Wulff

## Vorwort

### Abstract

Das Symposium „Die schräge Kamera. Formen und Funktionen der ungewöhnlichen Kameraperspektive in Film und Fernsehen“ wurde als interdisziplinäres Forschungstreffen geplant und versammelte Forscher insbesondere aus den Bereichen der Film-, Medien- und Bildwissenschaft mit dem Ziel der Erfassung, Darstellung und Analyse des Einsatzes ungewöhnlicher Kameraperspektive in Film und Fernsehen. Das Symposium sollte hierbei zur Abstimmung der unterschiedlichen empirischen wie reflexiven Verfahren dienen.

The symposium “The Oblique Angle / Camera. Forms and Functions of Unusual Camera Perspectives in Films and Television” was planned as an interdisciplinary meeting and gathered researchers especially from film-, media- and image science aiming at the collection, presentation and analysis of the use of the oblique angle in film and television. The symposium wanted to support the co-ordination of the diverse empirical as well as reflexive approaches.

Der vorliegende Band versammelt die Beiträge eines kleinen Symposiums, das unter dem Titel „Die schräge Kamera. Formen und Funktionen ungewöhnlicher Perspektiven in Film und Fernsehen“ im Juli 2003 in Magdeburg stattgefunden hat. Das Symposium verfolgte das Ziel, Bild- und Medienforscher aus den unterschiedlichen relevanten Bereichen zusammenzubringen, um einen Austausch über ihre jeweiligen Ansätze, Theorien, Methoden und Erwartungen zum speziellen Thema des Einsatzes und der Funktion der schrägen Kamera zu ermöglichen. Es war explizit als Projekt der sich gerade als eigenständige Disziplin etablierenden Bildwissenschaft konzipiert. Die Forschergruppe, die sich in diesem Projekt zusammengeschlossen hatte, sollte also zur Beurteilung des übergeordneten Ziels herangezogen werden, die Leistungsfähigkeit einer interdisziplinär verfassten Bildwissenschaft exemplarisch zu demonstrieren. Hierbei war nicht nur an einer Zusammenführung und Abstimmung der theoretischen Modelle

der unterschiedlichen Disziplinen gedacht. Vielmehr war zudem intendiert, am Beispiel einer sehr speziellen Frage zur Filmrezeption den Zusammenhang von theoretischen Vorgaben in der bildwissenschaftlichen Forschung und praktischen Erfordernissen in der Bildherstellung zu reflektieren.

Die übergeordnete bildwissenschaftliche Perspektive unterscheidet die vorliegende Studie methodisch von vielen bestehenden empirischen Analysen zu verwandten Fragestellungen. Es wird auf diese Weise mit der fachlichen Frage zugleich ein methodologischer Beitrag geleistet und die systematische Reflexion auf die interdisziplinären Grundlagen der bild- und filmwissenschaftlichen Forschung angestoßen. Dies reagiert auf den Bedarf an Grundlagenforschung, der in der empirischen Filmwissenschaft seit einiger Zeit festzustellen ist.

Das Symposium diente auch zur Vorbereitung der Gründung einer Forschergruppe zum Thema „Film und Philosophie“. Diese Bemühungen werden weiter verfolgt, sind aber sehr viel langfristiger zu veranschlagen als ursprünglich angenommen.

Das Projekt soll von den Möglichkeiten einer sich im Aufbau befindlichen elektronischen Plattform profitieren, dem „Virtuellen Institutes für Bildwissenschaft“ (VIB), und damit auch hinsichtlich der institutionellen Strukturen neue Formen der Zusammenarbeit erproben. Hierzu ist die Online-Zeitschrift „IMAGE“ gegründet worden. Die vorliegende online-Publikation der Symposiumsbeiträge bildet das erste Themenheft.

Magdeburg, Januar 2005  
Klaus Sachs-Hombach  
Hans Jürgen Wulff

Klaus Sachs-Hombach / Stephan Schwan  
**Was ist „schräge Kamera“? –  
Anmerkungen zur Bestandaufnahme  
ihrer Formen, Funktionen und  
Bedeutungen**

**Abstract**

Für ein angemessenes Verständnis des Phänomens der schrägen Kamera ist es nötig, in einem ersten Schritt einen groben Überblick ihrer unterschiedlichen Formen, Funktionen und Kontexte zu geben und die zur Verwendung kommenden Gestaltungsmittel sowie die unterschiedlichen Einsatzmöglichkeiten zu erfassen. In einem zweiten Schritt ist dann zu klären, welche Formen der schrägen Bildperspektive in welchen Verwendungszusammenhängen in welcher Funktion eingesetzt werden. Diese Sondierung der Beschreibungsmöglichkeiten und der sich damit ergebenden Bedeutungsdimensionen der Schrägung der Kamera wird im Folgenden im Horizont einer multidisziplinär orientierten bildwissenschaftlichen Untersuchung erfolgen.

To understand the phenomenon of the oblique angle properly, firstly it is necessary to gain an approximate overview of different forms, functions and contexts and to observe the style and the operational fields. Secondly it should be investigated what forms of the oblique perspective are used in what contexts and to what ends. This investigation of the ways of describing and thus the dimensions of meaning of tilting the camera will be done within the horizon of a multidisciplinary approach that is oriented on image science.

**1. Einleitung**

Das Projekt „Die schräge Kamera. Formen und Funktionen ungewöhnlicher Perspektiven in Film und Fernsehen“ war explizit als Projekt einer sich gerade als eigenständige Disziplin

etablierenden, interdisziplinär orientierten, allgemeinen Bildwissenschaft konzipiert. Hierbei war nicht nur an einer Zusammenführung und Abstimmung der theoretischen Modelle der unterschiedlichen Disziplinen gedacht. Vielmehr war zudem intendiert, am Beispiel einer sehr speziellen Frage zur Filmrezeption den Zusammenhang von theoretischen Vorgaben in der bildwissenschaftlichen Forschung und praktischen Erfordernisse in der Bildherstellung zu reflektieren. Diese weitreichenden (und in dem vorliegenden Themenheft nur zum Teil erreichten) Zielsetzungen machten in einem ersten Schritt einige methodologische Klärungen erforderlich, mit denen sich die beteiligten Disziplinen und Ansätze (und die bislang nur wenig integrierten Zugänge zum Thema) systematisch aufeinander beziehen ließen. Diese Klärungen werden in den folgenden beiden Abschnitten skizziert. In einem weiteren Schritt war es für ein theoretisches Verständnis des Phänomens „Schräge Kamera“ dann nötig, einen groben Überblick ihrer unterschiedlichen Formen, Funktionen und Kontexte zu geben und die zur Verwendung kommenden Gestaltungsmittel sowie die unterschiedlichen Einsatzmöglichkeiten zu erfassen. Ein solcher Überblick und die damit einhergehende Sondierung der Beschreibungsmöglichkeiten und der sich damit ergebenden Bedeutungsdimensionen der schrägen Kamera werden im dritten und vierten Abschnitt des vorliegenden Beitrages gegeben. Auf der damit erarbeiteten Basis unternehmen die folgenden Beiträge des Themenheftes zur schrägen Kamera dann den Versuch, zu klären, welche Formen der schrägen Bildperspektive in welchen Verwendungszusammenhängen und mit welchen Funktionen eingesetzt werden.

## **2. Der übergeordnete Theorierahmen: Bild und Film als hybride Medien**

Um einen beliebigen interdisziplinären Diskurs zu organisieren, müssen die einzelnen disziplinären Perspektiven strukturiert werden, d.h., es muss gezeigt werden, wie sich die Beiträge der einzelnen Disziplinen aufeinander beziehen und ergänzen lassen. Ohne eine entsprechende Struktur, die im Folgenden als Theorierahmen bezeichnet wird, bleiben die einzelnen disziplinären Beiträge beziehungslos nebeneinander stehen und können sich höchstens zufällig gegenseitig befruchten.

Der bildwissenschaftliche Theorierahmen, der zur Strukturierung der aufgeworfenen Fragen zum Phänomen „Schräge Kamera“ dienen soll, lässt sich in der These zusammenfassen, dass Filme ebenso wie einzelne Standbilder auch unabhängig von Schrift und Ton, also auch als rein visuelles Phänomen, ein hybrides Medium bilden, denn sie verbinden bereits über die visuelle Komponenten semiotische und perzeptuelle Aspekte (vgl. Sachs-Hombach 2003). Insofern wir ihnen immer eine Darstellungsqualität zuweisen und nicht nur als Dinge unter anderen Dingen verwenden, verstehen wir sie als Zeichen; insofern sie aber visuelle Zeichen sind, erfolgt ihre Interpretation „wahrnehmungsnah“. Damit ist weniger gemeint, dass wir sie im Kommunikationsprozess wahrnehmen müssen, denn diese Bedingung gilt für den Zeichengebrauch generell. Entscheidend ist vielmehr, dass zumindest einige Aspekte der Bedeutung, die mit wahrnehmungsnahen Zeichen vermittelt werden sollen, (nach semiotischer Terminologie) „motiviert“ sind. Sie ergeben sich aus der Struktur der Zeichen selbst – genauer gesagt: der Zeichenträger –, während die Zeichenträger arbiträrer Zeichen in der Regel keinerlei Hinweise

auf die entsprechenden Bedeutungsaspekte enthalten. Um zu erkennen, was im Bild oder im Film dargestellt ist, können wir daher zumindest sehr oft auf die (in der Regel unbewussten) Prozesse zurückgreifen, über die wir mit der Fähigkeit zur (eigentlich auf reale, anwesende Gegenstände ausgerichteten) Gegenstandswahrnehmung bereits verfügen. Diese Besonderheit liegt am stärksten bei illusionistischen Bildern vor.

Im Unterschied zum *Trompe l'œil* können wir bei den meisten Bildern aber keineswegs ohne weiteres und von selbst erkennen, was genau sie darstellen oder was mit Ihnen bezweckt wird, denn sie enthalten in der Regel semiotische Komponenten, deren Verständnis eine Kenntnis zahlreicher Darstellungskonventionen voraussetzt. Bei nicht-illusionistischen Bildern wie Karikaturen, Kinderzeichnungen oder auch bei Landkarten ist daher neben der Wahrnehmungskompetenz auch eine semiotische Kompetenz verlangt, ohne die sich im Einzelfall etwa nicht entscheiden ließe, welche Eigenschaften in welcher Weise abbildungsrelevant sind. Eine Auszeichnung der abbildungsrelevanten Eigenschaften wird hierbei in dem Maße schwieriger, in dem wir es mit uns unbekanntem Objekten zu tun haben, denn die allgemeinen Wahrnehmungsprinzipien, die in diesem Fall an die Stelle der objektspezifischen Wahrnehmungskompetenzen treten, bleiben unbestimmt. Bildhafte Darstellungen enthalten also prinzipiell immer sowohl perzeptuelle als auch semiotische Aspekte, und für die konkrete Beschreibung unterschiedlicher Bildmedien oder Bildtypen ist es wesentlich, das Verhältnis dieser beiden Komponenten zu bestimmen.

Die Unterscheidung von wahrnehmungstheoretischen und semiotischen Aspekten lässt sich gleichermaßen auf Standbilder und auf Filme anwenden, die entsprechend als dynamische Bilder gelten können. Allerdings sind die bei Standbildern vorliegenden Grenzfälle (das *Trompe l'œil* als wahrnehmungstheoretischer Grenzfall und das Ideogramm als semiotischer Grenzfall) beim Film eher selten. Für den semiotischen Grenzfall könnte vielleicht auf die Experimentalfilme hingewiesen werden, die etwa mit einer Reduktion auf die Darstellung geometrischer Formen eine Art visueller Rhythmik erzeugen. Diese Versuche, musikalische Prinzipien auf den Film anzuwenden, stehen allerdings nicht zum Visuellen insgesamt in Opposition, sondern nur, wie in der abstrakten Malerei, zum Gegenständlichen. Als wahrnehmungstheoretischer Grenzfall ließen sich evtl. die heute erst unzureichend realisierbaren virtuellen 3D Umgebungen anführen. Da das Phänomen Film in der Regel aufwendige Apparaturen und entsprechende Vorführräume zur Voraussetzung hat, sind aber Täuschungen über den Darstellungsstatus des Films kaum möglich.

Vertraut ist uns beim Film lediglich das partielle *Trompe l'œil*. Das hängt damit zusammen, dass beim Film anders als beim Standbild durch den zeitlichen Kontext eine Disambiguierung erfolgt, die viele Unbestimmtheiten ausräumt und damit ein unmittelbareres Erkennen des Bildinhaltes ermöglicht. Dass der elementare Darstellungsinhalt des Films die Ereignisdarstellung, also letztlich eine Bewegung im Raum ist, verstärkt vermutlich auch seine Ausrichtung auf die abbildende Funktion, die in der Filmtheorie (vor allem bei Krakauer) als „realistischer“ Zug des Films immer betont worden ist. Entsprechend ist es keine Seltenheit, dass wir die Bewegung im Bildraum als reale Bewegung erleben und zuweilen (nicht anders als den Betrachter von Lumières *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* nachgesagt wird) unwillkürlich zusammenzucken.

Wird der Film in dieser Weise anhand bildtheoretischer Überlegungen erläutert, könnte ein partielles filmisches *Trompe l'œil* (also der wahrnehmungstheoretische Grenzfall) als Ausgangspunkt zur systematischen Beschreibung der einzelnen Darstellungsmittel dienen. Diese liefern entweder eine Betonung oder aber eine Abschwächung der wahrnehmungstheoretischen Aspekte (der illusionistischen Wirkung), wobei eine Abschwächung erzielt wird durch die Integration semiotischer Aspekte, die den Darstellungscharakter oder die Gemachtheit des Films hervorheben. Die Montage wäre dann etwa eine Technik, um die einzelnen Darstellungssegmente, also die einzelnen Filmbilder oder die Einstellungen, so zu organisieren, dass entweder der Eindruck dreidimensionaler Gegenstände in zeitlicher Kontinuität trotz der Reduktion auf bestimmte zeitliche Ausschnitte suggeriert oder aber bewusst irritiert bzw. gar zerstört wird. Die Irritationen sind natürlich überaus vielfältig und können an sehr verschiedenen Darstellungseigenschaften ansetzen. Oft haben diese Verfahren Vorläufer in den visuellen Strategien des Bildaufbaus der Bildenden Kunst. Das gilt insbesondere auch für die Phänomene der schrägen Kamera.

### 3. Theorierahmen und Bildanalyse

Wenn die hybride Natur der Bilder auch für die Filmtheorie wesentlich ist, dann ist hier ebenfalls eine entsprechende Zusammenarbeit von Wahrnehmungspsychologie bzw. kognitiver Psychologie einerseits und Semiotik bzw. Sprachwissenschaft andererseits sinnvoll und geboten. Völlig zu Recht haben sich auch Filmtheorien etabliert, die Film primär als diegetischen Phänomen betrachten. Die Bedeutsamkeit beider Aspekte wird vermutlich auch gar nicht bestritten. Die Frage ist nur, wie sie sich in der Analyse kombinieren lassen. Dies lässt sich gut am Bedeutungsbegriff erläutern. Die Frage, welche Bedeutung die Schrägstellung der Kamera besitzt, ist schon deshalb nicht eindeutig zu beantworten, weil es verschiedene Bedeutungsebenen gibt, in die jeweils im unterschiedlichen Maße kulturelle Aspekte einfließen und die damit in unterschiedlicher Weise nur kontextuell zu bestimmen sind. Eine kontextuelle Einbettung wird hierbei als notwendige Bedingung insbesondere der semiotischen Bildaspekte gesehen. Bei sprachlichen Äußerungen gilt es als selbstverständlich, dass ihre jeweilige Bedeutung von der konkreten Verwendungssituation abhängt. Bei Bildern bzw. Filmen scheint das insofern etwas anders zu sein, als die perzeptuellen Anteile zumindest das Erfassen des unmittelbaren Bildinhaltes kontextunabhängig erlauben.

Die sich mit der Betonung des Perzeptuellen ergebende Besonderheit der Bildrezeption ist jedoch nur eingeschränkt mit einer Kontextunabhängigkeit gleichzusetzen. Pragmatische oder kontextuelle Aspekte sind durchaus bereits für die elementare Ebene des Bildinhaltes zu konstatieren. Was als Bildinhalt gelten soll, lässt sich hierbei sehr treffend mit einem Ausdruck von Wollheim als dasjenige charakterisieren, was jemand *im* Bild sieht. So erkennen wir etwa in bestimmten Farbverteilungen auf der Leinwand das Gesicht eines Menschen. Auffälligerweise sehen Menschen in denselben Bildern aber mitunter Verschiedenes. Schon dieser Sachverhalt kann ohne Bezug auf kognitive Kontexte nicht erklärt werden. Auch wenn man vom Ähnlichkeitskriterium als perzeptuellem Standard ausgeht, ist zu erwarten, dass verschiedene Dinge identische Lichtmuster erzeugen können, wenn sie unter entsprechenden Perspektiven be-

trachtet werden. In diesen Fällen schränkt das Ähnlichkeitskriterium die Menge der möglichen sinnvollen Interpretationen lediglich ein, erlaubt aber keine Antwort auf die Frage, warum unter den verschiedenen korrekten Möglichkeiten immer eine bestimmte Möglichkeit zum Zuge kommt. Es gibt also auch eine Unbestimmtheit des Bildinhalts. Dies wird uns allerdings selten bewusst, weil eine bestimmte Interpretation in der Regel durch die Kontextbedingungen nahe gelegt wird. Genau diese Bedingungen, die mitverantwortlich dafür sind, welchen konkreten Inhalt wir in einem Bild sehen, lassen sich als pragmatische Aspekte der Bildbedeutung bezeichnen. Sie liefern eine Interpretationsumgebung und spezifizieren so, was als Bildinhalt erkannt wird.

Es lassen sich wenigstens drei Fälle des Einflusses pragmatischer Aspekte auf den Bildinhalt unterscheiden: 1) Zunächst kann bereits der Kontext als die Summe der Elemente innerhalb der Bildfläche eine Interpretation festlegen. Einen Linienabschnitt als nasenförmig einzustufen ergibt sich demnach aus dem Zusammenhang, in dem er eingebettet ist. Bildwahrnehmung ist daher wesentlich Gestaltwahrnehmung. 2) In ähnlicher Weise schränkt der Kontext die Interpretationsmöglichkeiten ein, der alle relevanten Merkmale der Bildumgebung zusammenfasst. Insbesondere formreduzierte Darstellungen können in verschiedenen Umgebungen sehr unterschiedlich wahrgenommen bzw. interpretiert werden. 3) Schließlich ist wichtig, wie typisch die dargestellten Eigenschaften für eine Gegenstandsklasse sind. Deshalb korreliert nur sehr eingeschränkt ein niedriger Detaillierungsgrad mit einem großen Interpretationsspielraum. Ob die Strichzeichnung eines Fisches als Darstellung eines Haifisches gilt, hängt davon ab, ob die Eigenschaften dargestellt sind, die Haifische auszeichnen, etwa die besondere Form der Flosse oder der Zähne. Was wir im Bild sehen, ist folglich durch mentale Prototypen beeinflusst, in denen bestimmte Eigenschaften als typisch ausgewiesen sind und somit als relevant für die Ähnlichkeitsbeziehung gelten. Diese Typikalitätserwägungen sind nicht nur individuell variabel, sondern zudem kulturellen Standards unterworfen.

Die verschiedenen Weisen, den durch Ähnlichkeit nur sehr grob umrissenen Interpretationsrahmen einzuschränken, können als implizite Schlussverfahren verstanden werden, mit denen bereits auf der Ebene des Bildinhaltes pragmatische Aspekte nötig werden. Für den Film sind diese Aspekte von untergeordneter Bedeutung, weil mit der Bewegungsdarstellung eine disambiguierende Wirkung verbunden ist, die den Wahrnehmungskompetenzen größeres Gewicht verleihen. Was im Film dargestellt ist, können wir also in der Regel dem Film selbst entnehmen. Pragmatische Aspekte, also Informationen über den Verwendungszusammenhang, sind aber für den Film insbesondere dann wichtig, wenn es nicht um den Bildinhalt im engeren Sinne, sondern wenn es zum einen um die ‚uneigentlichen‘ Bildbedeutungen geht, also um die sinnbildliche Ebene, oder zum anderen um die illokutionären Funktionen der Bildkommunikation, mit der die intendierte Mitteilung des Films festgelegt wird.

Eine Konsequenz dieser Ausführungen besteht darin, dass die Bedeutungszuweisung filmischer Stilmittel gleichermaßen auf Wahrnehmungskompetenzen wie auf semiotische Kompetenzen beruht. Von einer „natürlichen“ Bedeutung lässt sich also höchstens im Sinne von „wahrnehmungsnah interpretiert“ reden, wobei „wahrnehmungsnah interpretieren“ kulturelle (und damit konventionelle) Aspekte nicht ausschließt. Ungewöhnliche Kameraperspektiven

wahrnehmungsnah interpretieren heißt konkret, das Filmerlebnis analog zu einer entsprechenden Alltagserfahrung zu interpretieren. Hierbei kann die Interpretation mit Bezug auf die Filmfigur, den Zuschauer oder den Erzähler / Beobachter erfolgen.

#### **4. Formen, Funktionen, Verwendungszusammenhänge, Genres und Programmatiken**

Die vorangegangenen Überlegungen waren sehr allgemeiner Natur und lassen sich auf sehr unterschiedliche Formen und Phänomene bildhafter Darstellungen anwenden. Die sich nun anschließenden beiden Abschnitten sollen im Sinne einer Bestandsaufnahme einen konkreten Überblick der Aspekte unternehmen, die sich auf dieser Weise für das Phänomen der schrägen Kamera ergeben. Hier ist zunächst zwischen den verschiedenen Funktionen, Verwendungszusammenhängen, Genres und Programmatiken zu unterscheiden.

##### **4.1 Formen**

Unter der Bezeichnung „schräge Kamera“ werden im Folgenden alle spezifischen Verfahren der modernen Gestaltung von Dokumentar- wie Spielfilmen gefasst, bei der die Kamera von der als Normalsicht bezeichneten Perspektive abweicht. Eine Normalsicht liegt üblicherweise vor, wenn die Kamera das Geschehen in Augenhöhe der beteiligten Personen abfilmt. Abweichungen von der Normalsicht können in der Vertikalen sowie in der Horizontalen erfolgen. In der Vertikalen werden diese als Aufsicht (etwa Vogelperspektive) bzw. als Untersicht (etwa Froschperspektive) bezeichnet, in der Horizontalen kommt es zur seitlichen Verzerrung. Ein weiteres Verfahren der Schrägstellung ergibt sich, indem die Kamera gekippt wird, so dass es zur Verkantung des Bildes kommt. Diese Formen der Schrägstellung der Kamera sind verwandt mit Formen der ‚ungewöhnlichen‘ Kameraperspektive, bei der die Kameraperspektive von der ‚kanonischen Sicht‘ abweicht und einen Gegenstand in für uns nicht gewohnter Weise vorführt. Zu diesen Formen zählen die extreme Nahsicht oder auch das Verwackeln der Kamera. Sie werden innerhalb der folgenden Beiträge nur am Rande thematisiert werden.

##### **4.2 Funktionen**

Die Funktion der schrägen Kamera ist abhängig davon, mit welcher Sicht die Kameraperspektive identifiziert wird. Es lassen sich grob drei Möglichkeiten unterscheiden: Sie kann interpretiert werden mit Bezug auf eine Filmfigur, mit Bezug auf den Zuschauer oder aber mit Bezug auf den Erzähler bzw. Beobachter. Entsprechend wird die Schrägstellung der Kamera unterschiedliche Funktionen haben. Im ersten Fall kann die schräge Kamera dazu beitragen, den subjektiven Zustand einer Person hervorzuheben. Die Kamera signalisiert in diesem Fall etwa das Schwindelgefühl einer Figur, für die der Horizont zu kippen beginnt. Im zweiten Fall können durch die Schrägstellung die Erwartungen und Einschätzungen des Zuschauers dem Filmgeschehen gegenüber beeinflusst werden. Eine schräge Perspektive zum Ende einer Einstellung

kann etwa die Filmhandlung dynamisieren, indem sie die Erwartung eines beschleunigten Handlungsfortganges erzeugt. Schließlich können Schrägstellungen den Verlust der normalen, objektiven Beobachtersicht signalisieren und ein personales Erzählen anzeigen. Insbesondere extreme Schrägstellungen können in diesem Fall eine Irrealisierung des Geschehens andeuten (Avantgardefilm).

### **4.3 Verwendungszusammenhänge/Kontexte**

Wie bildnerische Gestaltungsmittel insgesamt lassen sich auch die Formen und Funktionen der schrägen Kamera nicht kontext- und verwendungsunabhängig beschreiben. Die einzelnen experimentellen Ergebnisse sind aussagekräftig immer nur für die jeweils vorausgesetzten Rahmenbedingungen. Obschon ihre systematische Untersuchung die Möglichkeiten der geplanten Studie bei weitem übertrifft, sollten die verschiedenen Dimensionen solcher Kontexte doch bewusst bleiben. Auf einer sehr grundlegenden Ebene wird die Wirkung des Einsatzes der schrägen Kamera zunächst abhängig sein von den übrigen verwendeten Gestaltungsmitteln wie Montage und Bildaufbau. Dies ließe sich als der jeweilige Kontext der schrägen Kamera ansprechen. Für den Film als eine der Verlaufskünste besitzt der Kontext zudem eine zeitliche Dimension: Die Wirkung der schrägen Kamera wird von der Qualität der zeitlich benachbarten filmischen Mittel abhängen. Als audiovisuelles Medium weist der Kontext schließlich einen Zusammenhang mit den verwendeten akustischen Stilmitteln auf.

### **4.4 Genres**

Neben diesen innerfilmischen Zusammenhängen werden ebenfalls externe Kontexte bedeutsam sein. Es ist zu vermuten, dass die verschiedenen Formen der schrägen Kamera eine Bedeutung und Funktion erst relativ zu Erwartungen des Zuschauers erhalten, die durch diese externen Kontexte erzeugt werden. Eine besondere Form solcher externen Kontexte besteht in den jeweiligen Genres, die sowohl mit bestimmten Darstellungstereotypen als auch mit entsprechenden Sehgewohnheiten verbunden sind. Die Vermutung liegt nahe, dass Schrägstellungen etwa in Spielfilmen ganz anders als in Dokumentarfilmen erlebt werden und relativ zu diesen Kontexten somit auch ganz unterschiedliche Funktionen besitzen. Für die Analyse wird es daher wichtig sein, den Einsatz der schrägen Kamera immer relativ zu einer bestimmten Filmgattung zu untersuchen.

### **4.5 Programmatiken**

Die Ungewohntheit der schrägen Kamera, ihre eigenartig wirkenden Ansichts- und Darstellungsperspektive, lässt sich schließlich in die verschiedenen ästhetischen Programmatiken des Jahrhunderts eingliedern, die immer wieder die Dynamisierung der photographischen Ansicht der Welt (im Futurismus, in den Stilistiken der Neuen Sachlichkeit etc.) oder die Defamiliarisierung und Verfremdung des photographischen und filmischen Bildes der Wirklich-

keit eingefordert haben. So erweist sich das Stilmittel der schrägen Kamera als Teil eines viel umfassenderen ästhetischen Programms und gerät in große Nähe zu solchen Stilmitteln wie der Tiefenschärfe, der Komposition des Anschnitts, der Reportagephotographie, aber auch zu ästhetischen Überlegungen wie solchen zur Dynamisierung des Bildeindrucks, zur visuellen Dramatisierung des filmischen Bildes und dergleichen mehr.

## 5. Zuschauerseitige Interpretationsmuster

Ausgehend von einer Bestandsaufnahme und Analyse schräger Perspektiven im Film lassen sich im Hinblick auf deren zuschauerseitige Rezeption eine Reihe unterschiedlicher Fragestellungen entwickeln, die sich an dem Grundproblem orientieren, welche psychischen Wirkungen sind mit der Rezeption der schrägen Perspektiven aus welchen Gründen verbunden sind (Schwan & Hesse 1997; Schwan 2005). Im Folgenden werden einige spezielle Fragen und einige denkbare Antworten hierauf aufgeführt:

### 5.1 Wird der Einsatz der schrägen Kamera überhaupt vom durchschnittlichen Zuschauer bemerkt?

Diese Frage hat zwei Bedeutungsfacetten:

- (1) Psychologische Validität: Entfalten ungewöhnliche Perspektiven überhaupt psychologische Wirkungen, die sich von herkömmlichen Perspektiven unterscheiden oder ist es letztlich für den Zuschauer letztlich beliebig, von welcher Perspektive aus ein Geschehen veranschaulicht wird?
- (2) Psychologische Realität: Wenn eine ungewöhnliche Perspektive psychologische Wirkungen hat, wird dies dem Zuschauer auch bewusst oder operiert das Gestaltungsmittel psychologisch gesehen „unterschwellig“? Aus der bisherigen Literatur lässt sich vermuten, dass schräge Perspektiven für den Normalzuschauer psychologisch valide, aber nicht unbedingt psychologisch real sind (Ohler 1994).

### 5.2 Welche Bedeutungen assoziieren Zuschauer mit dem Auftreten einer schräge Perspektive?

Sicherlich gibt es keine „Standardbedeutung“ der schrägen Perspektive. Eine Antwort dieser Frage muss also je nach Form und Kontext ganz unterschiedlich ausfallen. Es ließen sich unter anderen die folgenden Vermutungen anstellen:

- (1) Eine schräge Perspektive kann erst einmal einfach die Erwartung des Zuschauers, wie etwas dargestellt werden sollte, verletzen, denn Zuschauer besitzen schematische Wissensstrukturen über typische Darstellungsformen (Kraft 1987a). Schräge Perspektive signalisiert dann *ungewöhnlich*. Dies könnte zu einer verstärkten Hinwendung und eingehender kognitiver Analyse des Beitrags führen. Diese Erwartun-

gen variieren natürlich mit ihren vorangegangenen Seherfahrungen; insofern sollten für MTV-geschulte Jugendliche eine geringere Erwartungssinkongruenz und damit auch eine geringere Hinwendung auftreten als für ältere Zuschauer.

- (2) Möglicherweise ist die schräge Perspektive aus Sicht des Zuschauers aber auch typisch für Unterhaltungssendungen und signalisiert dann leichte Unterhaltungskosten. Dies führt dann beim Zuschauer zum umgekehrten Effekt einer verringerten Aufmerksamkeit und weniger elaborierten kognitiven Verarbeitung (Salomon 1984).
- (3) Die Abweichung bezieht sich nicht nur auf die medienimmanenten Erwartungen, sondern steht gleichermaßen auch in Diskrepanz zu unserer „natürlichen“ Alltagswahrnehmung. Denn da das visuelle und das vestibuläre System bei der natürlichen Wahrnehmung gekoppelt sind, „rechnet“ das Gehirn eventuelle Abweichungen von der Horizontalperspektive (z.B. bei schief gelegtem Kopf) heraus, so dass wir subjektiv normalerweise eine nicht gekippte Perspektive haben. Diese Koppelung entfällt beim Filmzuschauer natürlich, so dass eine gekippte Perspektive möglicherweise ein Gefühl von Unbehagen beim Zuschauer hervorruft.
- (4) Es treten allerdings auch unter bestimmten Bedingungen in der Alltagswahrnehmung solche „Entkoppelungen“ auf, insbesondere bei Trunkenheit oder Benommenheit. Insofern kann eine schräge Kamera für den Zuschauer auch solche Zustände signalisieren, falls die Kameraeinstellung klar als subjektive Perspektive eines Protagonisten markiert ist.
- (5) Wenn sich ein Zuschauer mit dem Standort der Kamera identifiziert, ist es unter Umständen auch möglich, dass er soziale Interpretationen der Alltagswahrnehmung überträgt. Die schräge Kamera signalisiert dann die soziale Stellung des Zuschauers, so dass dieser sich z. B. im Fall der Froschperspektive als ‚klein‘ erlebt (Kepplinger 1987).
- (6) Eine schräge Perspektive kann darüber hinaus aber auch etwas über die Bedingungen des Zustandekommens der Aufnahme aussagen; je nach Inhalt kann sie signalisieren, dass der Kameramann die Aufnahmesituation nur eingeschränkt kontrollieren konnte, dies könnte dann mit Authentizität konnotiert werden. Sie kann aber umgekehrt auch signalisieren, dass die Kamera ganz bewusst eingesetzt wird (z.B. im Studio), so dass ihr Einsatz als Stilisierung bzw. Manieriertheit empfunden wird.
- (7) Im Rahmen von Berichterstattung kann mit der Wahrnehmung der eingeschränkten Kontrollierbarkeit auch die Frage des Involviertseins des Kameramanns in das Geschehen verbunden sein (schräge Kamera signalisiert dann stärkeres Involviertsein). Größere Involviertheit wird vom Zuschauer möglicherweise als geringere Objektivität der Berichterstattung (im Sinne von fehlender Distanz, „parteiisch“ sein) interpretiert.

### 5.3 Kommt es beim Einsatz einer schrägen Perspektive zu einem Konflikt zwischen Verständlichkeit und affektiver Wirkung?

Die kognitive Verarbeitung und das Verstehen des Inhalts eines Beitrags können möglicherweise durch eine schräge Perspektive beeinträchtigt werden, und zwar aus folgenden potentiellen Gründen:

- (1) Schräge Perspektiven zeigen einen Sachverhalt möglicherweise weniger gut verständlich als reguläre Perspektiven (Kraft 1987; Garsoffky, Schwan & Hesse 2002).
- (2) Schräge Perspektiven erfordern mehr kognitiven Verarbeitungsaufwand und lenken damit vom eigentlichen Inhalt ab.
- (3) Schräge Perspektiven signalisieren geringere Objektivität (vgl. oben), der Inhalt wird für weniger glaubwürdig gehalten und deshalb vom Zuschauer nicht memoriert.
- (4) Schräge Perspektiven signalisieren Unterhaltung (vgl. oben), der Zuschauer verarbeitet den Inhalt deshalb kognitiv nicht sehr elaboriert.

## 6. Literatur

- Garsoffky, B., Schwan, S. & Hesse, F.W.: The viewpoint dependency of recognizing dynamic scenes. In: *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 28 (2002), S. 1035-1050
- Kepplinger, H.M.: *Darstellungseffekte. Experimentelle Untersuchungen zur Wirkung von Pressefotos und Fernsehfilmen*, Freiburg (Breisgau)/München [Alber] 1987
- Kraft, R. N.: Rules and Strategies of visual narratives. In: *Perceptual and Motor Skills*, 64 (1987), S. 3-14
- Ohler, P.: *Kognitive Filmpsychologie*. Münster [MAkS] 1994
- Sachs-Hombach, K.: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln [Herbert von Halem Verlag] 2003
- Salomon, G.: Television is easy and print is tough. The differential investment of mental effort in learning as a function of perception and attribution. In: *Journal of Educational Psychology*, 76 (1984), S. 647-658
- Schwan, S.: Film verstehen – Eine kognitionspsychologische Perspektive. In: Sachs-Hombach, K. (Hrsg.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Köln [Herbert Halem Verlag] 2005, S. 457-467
- Schwan, S. & Hesse, F.W.: Filmrezeption und Informationsverarbeitung – Zum aktuellen Stand der „kognitiven Filmpsychologie“. In: H. Mandl (Hrsg.) *Wissen und Handeln*. Bericht über den Kongress der Deutschen Gesellschaft für Psychologie (40.) in München 1996. Göttingen [Hogrefe] 1997, S. 415-420

# Hans Jürgen Wulff

## Die Dramaturgien der schrägen Kamera: Thesen und Perspektiven

### Abstract

Unter „schräger Kamera“ (im Amerikanischen: oblique angle, Dutch angle, Chinese angle, canted camera oder auch tilted shot) will ich alle Bildformen verstehen, in denen der Bildhorizont nicht mit dem Zuschauerhorizont übereinstimmt. Es handelt sich um das Formenfeld der Verkantungen um die Bildachse. Es gliedert sich dann in einen Kern- und in einen Randbereich. Im Kernbereich unterscheide ich

- Verkantung (Schrägstellung auf der Kameraachse),
- Schwanken der Kamera (Hin- und Herbewegung auf der Achse),
- Rollen auf der Kameraachse (kontinuierliche Rotationsbewegung in eine Richtung).

I want to count all forms of pictures to the oblique angle (also Dutch angle, Chinese angle, canted camera or tilted shot) in which the horizon of the picture does not agree with the horizon of the audience. It is the form of tilting around the axis of the picture. Therefore there can be distinguished between the core and the marginal area. Within the core I distinguish

- the tilting (oblique position on the axis of the camera)
- variation of camera (back and forth movement on the axis)
- rolling on the axis (continuing rotation in one direction)

### 1. Das Handlungsfeld der Kamera

Unter „schräger Kamera“ (im Amerikanischen: oblique angle, Dutch angle, Chinese angle, canted camera oder auch tilted shot) will ich alle Bildformen verstehen, in denen der Bildhorizont nicht mit dem Zuschauerhorizont übereinstimmt. Es handelt sich um das Formenfeld der Verkantungen um die Bildachse. Es gliedert sich dann in einen Kern- und in einen Randbereich.

Im Kernbereich unterscheide ich

- Verkantung (Schrägstellung auf der Kameraachse),
- Schwanken der Kamera (Hin- und Herbewegung auf der Achse),
- Rollen auf der Kameraachse (kontinuierliche Rotationsbewegung in eine Richtung).

Verkantete Bilder gehören zu den ungewöhnlichen Perspektiven, die in der Photographie (und auch in der Filmphotographie) der 1920er-Jahre eine außerordentliche Bedeutung hatten, waren sie doch eines der auffälligsten Mittel, den photographischen Blick auf das Wirkliche so zu verfremden, daß das Gezeigte neu und erregend erschien. Die „exzentrische Kamera“ gehört zu den auffallendsten Erscheinungsformen einer Bildnerie, deren Anliegen die Irritation des Betrachters ist, um so einen veränderten Blick auf das Gezeigte zu ermöglichen. Das Auftreten ungewöhnlicher Perspektiven im Kino insbesondere 1920er-Jahre deutet auf einen ästhetischen Diskurs hin, der den Film in die künstlerischen Ausdrucksmittel der Moderne mit einstellt. Später verliert sich dieser Horizont, und spätestens mit den MTV-Ästhetiken ist die ungewöhnliche Perspektive zu einem letztlich leeren Stilmittel geworden – denn die Charakteristika des Irritierenden und Verstörenden haben diese Aufnahmen durchaus behalten.

Doch will ich zur formalen Darstellung des Handlungsfeldes der Kamera zurückkehren. Den Verkantungen um die Kamera- oder Bildachse zugeordnet ist die um 90° auf diese angeordnete Horizontlinie der Kamera in die Tiefe des dargestellten Raumes hinein. Neben die Normalsicht treten hier

- Untersichten und
- Aufsichten

bis zu den Extrempositionen der

- Überkopfaufnahme (top shot) und der (viel selteneren)
- Von-unten-Aufnahme (meist in der davon etwas abweichenden „Froschperspektive“).

Rein technisch gliedert sich das Feld in Positionen und Operationen. Am Beispiel der Verkantung (um die Kameraachse):

Positionen:

- Lotrechte Position: als Normalposition, Nullwert
- Verkantungen nach rechts und links (bis zu 45 Grad; Angaben in Grad)
- Seitenlagen nach rechts und links (Drehung um 45 Grad oder weiter)
- Überkopfform (Drehung um 180 Grad); dies ist die Inversion der Normallage

Operationen:

- Einstellungen der Kamera: Schrägstellen, Verkanten
- Tätigkeiten der Kamera: Rotation / Rotieren, Rollen

Die schräge Kamera entsteht also in einem einfachen formalen Handlungsfeld, das die Lage der Kamera im vorfilmischen Raum sowie die Veränderungen, die sie gegenüber einer angenommenen Grundform annehmen kann, beschreibt.

Aus dieser Grundüberlegung gehe ich für das folgende von der Annahme aus, daß die Nullform des Handlungsfeldes der Kamera zugleich die Normalform des Bildes produziert: Der Horizont der vorfilmischen Welt ist der Horizont des Bildes. Dabei scheint die Horizontlinie gegenüber anderen Nicht-Null-Lagen der Kamera nochmals besondere Bedeutung zu haben: Auch Auf- und Untersichten – die zumeist aus dem Handeln der Akteure motiviert sind – beachten die Koordination der beiden Horizontlinien. Die Selbstverständlichkeit, mit der Kinobilder die Normallage einnehmen, bedarf des Nachdenkens und der Begründung.

Man könnte z.B. an eine materiale Verbindung von Bild- und Zuschauerraum, von Realität und imaginativer Enklave denken: der Horizont kommt beiden gleichermaßen zu, schafft so eine gemeinsame Grundorientierung an der Schwerkraft. Man könnte auch medien- oder kunstgeschichtlich argumentieren und behaupten, das Kino der Frühzeit müsse auf das Theater zurückgedacht werden, es habe am Anfang schlicht die Proszenium-Bühne nachgeahmt (so behauptet bei Nilsen o.J., 31). Die Normallage des Bildes wäre so als eine imaginäre Nachzeichnung der Gleichlage der Bühne und des Zuschauerraums zu begründen: Zwei Räume, die im gleichen Schwerkraftsystem angeordnet sind. Die diegetische Welt und die Normalwelt des Zuschauers gründen auf der gleichen Physik, der Schauspieler bleibt als Schauspielerkörper in der gleichen physikalischen Welt wie der Zuschauer. Die These scheint interessant – sie würde dafür sprechen, daß sich in der Anfangszeit des Films das Filmbild an die Normallage der Bühne adaptiert hat, daß sich diese Anlehnung aber gelockert hat, je mehr sich das Kino vom Theater löste -, läßt sie sich nicht einlösen. Die angenommene Entwicklung hat so nie stattgefunden.

Maßstab der Filmbildnerie ist bis heute die Horizontlinie. Die Kamera ist in aller Regel mit der Schwerkraft der erzählten Welt koordiniert. Horizontlinie resp. Schwerkraft bilden einen mimetischen Nullpunkt der Darstellung. Alle Abweichungen fallen auf und verlangen tendenziell nach Begründung. Kamera und Bild verhalten sich wie ein Akteur im Schwerkraftsystem. Die aufrechte Haltung kommt dem Kamera-Akteur und dem Bild ebenso zu wie den Akteuren der Handlung.

In allen diesen Überlegungen ist die Erkennbarkeit der Horizontlinie und die Identifizierbarkeit des Lotes im Verhältnis zu Bild- und Zuschauerraum vorausgesetzt. Dagegen steht eine in sich freiere Vorstellung der „ungewöhnlichen Perspektiven“, die – wie oben schon angedeutet – wiederum zum Projekt der „Fremdmachung“ (ostranenje) der Standardwahrnehmung und -darstellung in Beziehung gebracht werden kann. Gerade in der photographischen Produktion jener Jahre läßt sich die Intensität, mit der nach Blickpunkten gesucht wird, die alltäglichste Gegenstände „ungewöhnlich“ erscheinen lassen, sie neu erfahrbar machen oder auch nur verrätseln und gegen allzu schnelle Identifikation abschirmen, deutlich ausmachen. Die Bildgestaltung des Films korrespondiert mit der Arbeit der Photographen. Im Amerikanischen werden Schräglagen der Kamera sowie auch andere außergewöhnliche Kamerapositionen als „Dutch

angle“ bezeichnet – und damit wird nicht etwa eine „holländische“ (wie „Dutch“ zu signalisieren scheint), sondern eine deutsche Tradition angespielt: die exzentrische und expressive Kameraarbeit deutscher Kameraleute in Filmen der 1920er-Jahre, die in die Hollywood-Studios Einzug hielt, weil auch Kameraleute exilierten. Ohne dem hier nachgehen zu wollen, sei festgehalten, daß die Bezeichnung darauf hindeutet, daß die schräge Kamera historisch mit den ästhetischen Ambitionen einer expressiven Kameraarbeit in den 1920er-Jahren ihre ersten Begründungen gehabt hat.

Hier soll es um Aspekte der Analyse, um Frageperspektiven und Forschungshorizonte gehen. Die Analyse der „schrägen Kamera“ greift gemeinhin in drei Richtungen aus, deren Kompatibilität allerdings zu prüfen ist:

- psychologisch, weil es um Bildwahrnehmung normaler und verkanteter Bilder geht;
- ästhetisch und mit Blick auf Komposition, weil der verkantete Blick ästhetische Sonderbedingungen herstellt und auf bildtheoretische Elementaria verweist; außerdem verweist die Poetik der schrägen Kamera unmittelbar auf die ästhetische Kategorie des Exzentrischen, wie sie in den Bildprogrammen der 1920er-Jahre diskutiert wurde;
- funktional, weil die Verkantung mit textuellen Strategien wie Subjektivisierung, Symbolisierung und Dramatisierung zu tun hat.

## 2. Wahrnehmung

Grundlegend für ein Verständnis verkanteter Filmbilder ist die Rückführung der Bildwahrnehmung auf den Gleichgewichtssinn (engl. balance; Einstellungen mit Schräglage der Horizontlinie werden darum auch gelegentlich unbalanced shots genannt). Ein Sinn, der die physikalische Schwerkraft (engl. gravity oder auch force of gravity) als Erfahrungstatsache umsetzt. Schwerkraft und Gleichgewichtssinn definieren den Normalzustand des Lebens.

Aus dem Gleichgewicht zu geraten: das ist das Verlassen der Normalität. Der Schwindel ist ein Anzeichen dafür, daß man aus dem Lot geraten ist.

Ein erster Hinweis auf die Normalität des nichtverkanteten Bildes sind Spiele mit dem Horizont, auf dem normalerweise Bilder aufgerichtet sind. Man denke an Schräglagen, die auf Straßenschildern repräsentiert sind, die Steigungen oder Gefälle indizieren (meist vereindeutigend verbunden mit einer Prozentangabe). Stillschweigend vorausgesetzt ist der Horizont als Null-Linie (oder genauer: die Übereinstimmung von Horizont und Unterkante des Schildes). Die meisten Kamera-Orientierungen im Raum thematisieren die Null-Linie selten oder gar nicht. Links- und rechts-, auf- und abzuschwenken und dabei einen Gegenstand in der Horizontale oder von oben nach unten abzutasten (oder umgekehrt), geschieht im Gleichgewichtssystem der dargestellten Welt. Der Horizont bleibt eine stillschweigende Bestimmung der Lage des Körpers im Raum, der Lage der Kamera und der damit synchronisierten Lage des Zuschauers.

Für die Rezeptionsleistungen ist dies die vielleicht elementarste Beziehung, die den Bildraum mit dem Zuschauerraum verbündet: Der Horizont des Zuschauers und der Horizont des Bildes stimmen schlicht überein. Der illusionierte Raum der Diegese ist begehbar im gleichen Schwerkraftsystem wie dem, in dem der Zuschauer agiert. Zumindest an dieser Stelle haben Diegese und Zuschauerraum einen gemeinsamen Punkt: Diegetische Welt und repräsentierende Mittel basieren auf einer gemeinsamen physikalischen Welt, die fundamental mit der Raumlage des Zuschauers koordiniert ist. Auch das Bild beachtet einen naturalistischen Horizont als Nulllinie – naturalistisch, weil es der Horizont des Kinosaals ist. Der diegetische Horizont steuert das Urteil, ob eine Ansicht verkantet oder normal aufgenommen ist, und sein Bezug ist die Unterkante der Leinwand (also etwas Nicht-Diegetisches). Schon Arnheim nimmt die Horizontlinie des Kinobildes und die vertikale Aufrichtung der Leinwand auf der Horizontlinie des Zuschauerraums als eine Verankerung der gesamten Raumwahrnehmung im Aufbau der Diegese.

Tatsächlich bleibt das Bewußtsein des äußeren Schwerkraftsystems bei der Besichtigung eines Films erhalten. Beispiele kann man im Ensemble der Bilder des schwankenden Horizonts finden. Am Beispiel: Schwankt das Schiff, oder schwankt die Kamera? In Filmen wie *Mutiny On The Bounty* (1935) sehe ich, daß die Kabine des Segelschiffs offenbar auf einer Schaukel montiert war, weil die Mäntel am Haken gegen die Neigung des Schiffes schwingen. An den Objekten kann ich ablesen, daß Schwerkraft im Spiel war. Wäre diese Eigenbewegung der Mäntel nicht gewesen, könnte ich nicht entscheiden, ob Schiff oder Kamera in Bewegung gewesen waren. Beachte die kleinen Details – wie schaukeln die Beine, wie schwingen aufgehängte Dinge, schwappt vielleicht die Flüssigkeit in den Gläsern der Männer?

Der Horizont bleibt so ein vermittelndes Element, das die äußere Situation des Kinos mit der imaginären Raum- und Handlungswelt des Films verbindet und die diegetische Realität(sillusion) an die Leibrealität des Zuschauers zurückbindet. Die Horizontlage ist ein Leib-Element, das den Bildern strukturell innewohnt.

Die Aufnahme einer Abhangfläche wirkt auch deshalb nicht als abfallend, weil kein Schweregefühl den Betrachter über Oben und Unten informiert. Es ist nicht mitfühlbar, ob die Kamera gerade oder irgendwie schief gestanden hat, deshalb nimmt man, solange der Inhalt nichts anderes sagt, die Projektionsfläche als vertikal an (Arnheim 1979: 46).

Enthält das Bild keine verlässlichen Hinweise auf die Horizontlage, unterstellt der Zuschauer die Nullform. Enthält es widersprüchliche Hinweisreize (cues) (wie z.B. ein schiefer Turm und eine Figur ohne gemeinsame Grundlinie, so daß die relative Lage von Turm und Figur nicht beurteilt werden könnte), entstehen Wahrnehmungsirritationen und -probleme, die nach Lösung verlangen. Möglicherweise gibt es bei Porträts Unterschiede zwischen Aufnahmen en face oder en profil: Die Frontalaufnahme scheint stabiler auf die Horizontlinie ausgerichtet zu sein und diese somit stabiler zu induzieren.

### 3. Bild und Komposition

Die Schräglage des Bildes im Fotografie und Film ist vollkommen artifiziell. Neigt man in der Realität den Kopf, kippt das Bild nicht, das Netzhautbild wird in die Normallage „zurückgerechnet“.

Bordwell äußert in seinen Bemerkungen zum Filmraum einmal, daß es zwei auffallende Ausgangsbeobachtungen gebe: Zum einen die aus der Renaissance stammende Bemühung um die Zentrierung des Bildes, was dazu führe, daß die Gesichter abgebildeter Figuren meist im oberen Drittel von Bildern angesiedelt seien (1985: 50f.). Zum anderen „the principle of horizontal isocephaly, which guarantees that figures' heads run along a more or less horizontal line“ (1985: 85). Isokephalie ist ein Stilprinzip aus der bildenden Kunst, das besagt, daß die Köpfe in gleicher Höhe, also auf einer horizontalen Linie angeordnet sein sollten.

In einem Werbefilm für Schöller-Eiskrem sieht man die Nahaufnahme eines Mannes, der ein Eis in der Hand hält. Offenbar versucht ein anderer Mann zu seinen Füßen, ihm das Eis wegzunehmen. Dann rotiert die Kamera um 180° und fährt zurück, und man sieht die wirkliche Lage: Der Mann hängt aus einem Fenster, an seinen Beinen von einem anderen festgehalten. Die Rotation der Kamera ist sofort verständlich, und es ist sofort zu begreifen, daß der erste Teil des Filmes auf einer „Kameratäuschung“ basiert. Kann man daraus ableiten, daß die „Kamera“ als Konstruktionsprinzip des Bildes immer mitgedacht ist? Im Normalfall ist dieses unproblematisch und über wenige Voreinstellungen zu regulieren (der Hinweis auf die default values aus der Schematheorie erfolgt mit Bedacht): Die Kamera reproduziert die Welt aus der gleichen Subjektlage, wie wir auch das Alltagsleben wahrnehmen – der Himmel ist oben, die Schwerkraft ist mit dem Bild-Unten koordiniert. Werden die Voreinstellungen verändert, muß im Bildverstehen auf das Konstruktionsprinzip übergegangen werden.

Bildtheoretisch gesprochen ist die 180°-Verkantung ein Verfahren, um das normalerweise solidarische Verhältnis von Bildträger und Bild zu entkoppeln – die Unterkante des Bildträgers und die Horizontlinie des Bildes stimmen überein. Im Normalfall ist die Schwerkraftlinie des Trägers zugleich also die Schwerkraftlinie des Bildes. Die Leinwand steht senkrecht, ihre Unterkante ist in der Waage. Das Bild bedient sich dieser Vorgabe. Wird aber die Kamera verkantet, stimmen die Waage von Leinwand und Bild nicht mehr überein, sie treiben auseinander. Verkantete Bilder produzieren eine oft nicht bewußt werdende Doppelwahrnehmung dessen, was man sieht. Der Effekt ist reflexiv auf das Bild gerichtet, es wird „als Bild“ greifbar.

Bildtheoretisch ist die schräge Kamera noch aus einem anderen Grund höchst interessant, scheint doch die Semantisierung der Bildlage auf eine komplexe Motivation hinzudeuten. Wir sind manchmal geneigt, gewisse Eigenschaften des Filmbildes mit festen Bedeutungen aufzuladen. Es entstehen dann allgemeine Aussagen wie „Wenn man jemanden aus Untersicht zeigt, signalisiert man die Macht und Autorität der abgebildeten Person.“ Da wird zur verbalen Regel, was oft ganz andere Begründungen hat, das zeigt gerade die Literatur zur Kamerahöhe sehr genau. Eine ganze Reihe von Fällen ist denkbar, in denen Untersichtbilder auftreten: Der Photographierte ist sehr groß, ein Podest für den Kameramann nicht greifbar – Konsequenz: Untersicht;

ich zeige ein subjektives Bild, das den Blick eines Kindes auf einen Erwachsenen nachahmt – in Untersicht; ich zeige das Monster oder den psychopathischen Killer, auf dessen Gesicht sich Flammen spiegeln – in Untersicht; ich zeige den König, der eine Rede an sein Volk hält – von unten, als stehe die Kamera mitten im Pöbel; ich zeige den Mann, der vom Berg herniedersteigt, den er bezungen hat – wiederum in Untersicht (nur durch die Kamera kann man andeuten, daß das Gelände abschüssig ist). Viele Fälle, viele Untersichten – mit ebenso vielen Begründungen und semantischen Effekten. Auf eine einzige Regel läßt sich das nicht reduzieren.

Zu Carol Reeds *The Third Man* (1949), der verkantete Kamera als durchgängiges Stilmittel einsetzt, in dem die Geschichte im Nachkriegs-Wien erzählt wird, hat es mehrfach geheißen, daß die Schräglage der Kamera ein allgemeiner Hinweis auf die Außer-Gewöhnlichkeit der Alltagsrealität sein – ein Hinweis auf eine Welt, die „aus dem Lot“ geraten ist (z.B. Schwab 1979: 55-57). Eine Aussage, die in dieser Art Verkantung und Bedeutung koordiniert, basiert auf einer verbalen Analogie: „A canted frame seems to mean that ‚the world is out of kilter““ (Bordwell;Thompson 1979: 118). Eine semantische Basis zum Verständnis der schrägen Kamera wäre also eine verbale Metapher und eine Bedeutungsübertragung. Die Verkantung würde als visuell-bedeutendes Klischee beschreibbar, als Bild-Topos, dem konventionelle Bedeutung zugeordnet werden kann. Dann würde die schräge Kamera aus dem Signifikationsmodus des Bildes herausfallen, weil sie einem eigenen rhetorischen Niveau der filmischen Artikulation zugehörte.

Es bleibt allerdings zu prüfen, ob die Semantisierung verkanteter Einstellungen eine Leistung der postrezeptiven Phase ist, erst nach der Erstbesichtigung zustandekommt. These könnte dann z.B. sein, daß wahrnehmungsauffällige Verkantungen erst im Gespräch fortentwickelt und diskursiviert werden. Gespräche dieser Art finden statt, sie sind Strategien der Wahrnehmungserkundung. Metaphorisierungen und Symbolisierungen gehörten so nicht der primären, aktualgenetischen Aneignung von Filmen an, sondern zu einer zweiten Schicht der Bedeutungsgenerierung.

Nun sind die Regeln, denen die Verkantung in jeweiligen Filmen folgt, aber viel komplizierter. Verkantung sagt nicht immer: Die Welt ist nicht im Lot. Dann könnte man einen friedfertigen Film über Gartenzwerge allein durch das Mittel der Verkantung zutiefst verwirren. Die Bedeutungen der Verkantung – wenn sie denn überhaupt welche hat – entstehen im Kontext, sind auf den Kontext abgestimmt. Keinesfalls sind es „hard-and-fast meanings“ (Bordwell; Thompson 1979: 118), die man erwarten sollte, sondern komplexe Ineinanderfügen verschiedener Elemente des filmischen Texts.

#### 4. Funktionen

Erst im Kontext des jeweiligen Films kann entschieden werden, welche Funktionen ein filmisches Mittel erfüllt, wenn es denn überhaupt welche trägt. Manche dieser Funktionen sind rein formaler Art.

A canted framing may serve the narrative funktion of marking certain shots or sequences as distinctly different from the rest of the film (Bordwell; Thompson 1979: 120).

Die formale Absetzung scheint zugleich eine Elementarfunktion der Bilder der schrägen Kamera zu sein: Es geht um die Produktion von Differenz, von Absetzung mancher Filmteile gegen ihren Kontext. Bordwell/Thompson verweisen auf verkantete Einstellungen aus *The Roaring Twenties* (1929; eine Abbildung ebd., 120), die Aufnahmen des Alkoholhandels gegen die umgebenden Bilder absetzen. Hier ist also Verkantung eine Strategie, eine inhaltliche Größe von der Umgebung anderer inhaltlicher Größen abzusetzen. In diesen Verwendungen gehört die Verkantung zu den Mitteln, die Diegese visuell hervorzubringen.

In den 1930er und 1940er-Jahren war es üblich, für Hollywood- oder Montagesequenzen eigens „Montage-Einstellungen“ mit wechselnd gekippter Kamera aufzunehmen, so daß man die Bilder rhythmisch teils nach links, teils nach rechts fallen lassen konnte. „Montage-Sequenzen“ finden sich heute vor allem im Werbefilm. Bilder mit Verkantung nach links, nach rechts und in normaler Lage werden da manchmal nach fast geometrischen Mustern montiert, so daß rhythmische Muster entstehen, die ganz auf Einstellungslänge und Kameralage aufsatteln und dabei wieder formal-musikalische Prinzipien der Akzeleration realisieren. Ein Beispiel ist der Film zu dem Männer Parfüm „Egoiste“ (vgl. dazu Bullerjahn 1993).

Selbst dann, wenn andere Bedeutungen die gekippte Kamera zu überlagern scheinen, bleiben die formalen Anforderungen einer Dynamisierung der Raumlage in einem differentiellen Umgang mit Rechts- oder Links-Neigung der Kamera erhalten. Ein Beispiel sind die Schuß-Gegenschuß-Auflösungen in Carol Reeds *The Third Man* (1949): Die Bilder werden in verschiedene Richtung gekippt. Offenbar bedarf der Zuschauer der zentralen Achse, zu der die Bilder geneigt sind, um einen einheitlichen Raum synthetisieren zu können. Würde man alle Bilder ausschließlich nach links oder rechts kippen, wäre der Kontinuitätseffekt, der sich angesichts der Dialogsequenzen einstellt, dahin.

Neben diesen formal-ästhetischen Aufgaben, die die schräge Kamera erfüllen kann, tritt sie in zwei großen Funktionskreisen auf, die sie zugleich semantisieren: im Horizont der Strategien der Subjektivisierung und im Rahmen einer allgemeinen Dramatisierung.

Zunächst zu ersterem. Von den Schräglagen der Kamera, die im engen Sinne als „subjektive Aufnahmen“ durch den Kontext erschlossen und durch die Lage des Akteurs motiviert sind, gibt es andere Schräglagen, die nicht als POV-Shots motiviert sind und dennoch Subjektivität signalisieren. Wohl noch mehr als die Verkantung wird das Schwanken des Bildes dazu verwendet, einer meist bedrohlichen subjektiven Wahrnehmung – des Rausches, der Verwirrung, der Ekstase, des Kontrollverlusts etc. – Ausdruck zu geben. Das mag damit zusammenhängen, daß manche Drogen das Schwerkraftempfinden partiell außer Kraft setzen, was entweder als lustig oder aber als bedrohlich empfunden wird. Die schwankende Kamera korrespondiert mit der Erfahrung des Schwindels. Schon Arnheim wies darauf hin, daß die Beweglichkeit der Kamera eine ganze Reihe von subjektiven Empfindungen einer mimetischen Nachzeichnung durch das Bild öffne:

Wie sich einem Menschen „alles vor den Augen herum dreht“, Schwindelgefühle, Wirbel, Taumeln, Stürzen, Aufsteigen – all das ist durch entsprechende Handhabung der Kamera leicht zu produzieren (Arnheim 1979: 135).

Weil die Geschichten, die im Kino erzählt werden, zentriert sind auf die Handelnden, ist die vielleicht mächtigste Motivation, von der Normallage der Kamera abzuweichen, die Nachgestaltung einer subjektiven Wahrnehmung. Eine Figur liegt im Bett, die Tür öffnet sich, das Bild zeigt, was die Figur sieht: der Horizont ist um 90 Grad gedreht, steht senkrecht. In Trumbulls *Silent Running* (1971) ist der verletzte Held ohnmächtig zu Boden gegangen. Er erwacht, und man sieht einen der Hilfs-Roboter subjektiv aus der Sicht des liegenden Mannes. Die Kamera ist 90 Grad gegen die Schwerkraft verkantet. Nun beginnt aber die Kamera zu rotieren, richtet das Bild wieder auf die Schwerkraftlage aus. Es wird wieder „normal“, als wollte Trumbull signalisieren, daß der nach der Ohnmacht eintretende Kontrollverlust wieder rückgängig ist.

Stärker noch ist die Kontextabhängigkeit der verkanteten Kamera im zweiten großen Funktionskreis auszumachen, in dem sie steht – in dem einer allgemeinen Dramatisierung. Kress und van Leeuwen behaupten gelegentlich, daß Abweichungen von der Horizontallage Hinweise auf ein allgemeines „involvement“ der Kamera mit dem, was sie zeigt, sei (1996: 143). Der Hinweis scheint aber irreführend zu sein, weil es nicht um eine innere Beziehung zwischen Darstellung und Dargestelltem geht, sondern vielmehr (zumindest im Normalfall) um eine Kennzeichnung des dramatischen Rangs einer Szene. Die Schrägstellung der Kamera ist eine Hervorhebungstechnik, sie macht Bilder wahrnehmungsauffällig und stellt sie so gegen den Kontext, die Frage eröffnend, was diese Sonderstellung denn begründe. Hervorhebungen haben mit dem Akt des Zeigens zu tun, und wenn ein schrägstehendes Bild auffällig geworden ist, stellt sich natürlich die Frage, warum man das, was das Bild zeigt, in Schräglage zu sehen bekommt (ähnlich Kress; van Leeuwen 1996: 149). Schrägstehende Bilder haben so ein reflexives Moment, das auf den Akt des Zeigens und seine internen Sinnsteuerungen selbst verweist.

Einige Beispiele einer nicht als subjektiv motivierten Schrägstellung der Kamera: In *The Quick And The Dead* (1995, Sam Raimi) rutscht die Kamera in dramatischen Aktionen in die Verkantung – als ein Mittel der Dramatisierung. In *Anders Als Du Und Ich* (1957, Veit Harlan) dient die verkantete Ansicht dazu, Homosexualität zu markieren. Ähnlich ist auch Kleinfelds Ermordung in *Carlito'S Way* (1993, Brian de Palma) in der einzigen wahrnehmungsauffälligen schrägen Einstellung des ganzen Films als dramatischer Höhepunkt gekennzeichnet. Es scheint hier, als solle das Bild die Rage des Mörders anzeigen – die Welt ist nicht mehr im Lot, weil zu starker Affekt die Normalität entkräftet. Dabei ist das Bild durchaus als ambig auszulegen:

- (1) Die Schrägstellung der Kamera ist hier offenbar subjektiv motiviert, als Hinweis auf die empfundene Affektintensität des Täters, den das Bild zeigt.
- (2) Daneben zeigt das Bild aber auch einen formal-symbolischen Hinweis auf die Unordnung der Welt.
- (3) Das Bild fällt deshalb so auf und aus dem Rahmen, weil der Film sonst die Horizontale relativ streng beachtet. Bedrohlichkeit wird gelegentlich durch Untersichten signalisiert, nicht aber durch Verkantungen.

Angesichts dieser Doppelmotivierung der Schräglage des Bildes (Koordination mit dem Erregungszustand eines Akteurs; allgemeiner Hinweis auf die Unsicherheit der erzählten Welt) nimmt es nicht wunder, daß Schräglagen der Kamera immer wieder dazu verwendet worden sind, den Stress und die emotionale Belastung visuell auszudrücken, unter denen die Figur

handelt. Die Szene, in der das Mädchen von Freddy Krüger gejagt wird (in *Nightmare On Elm Street*, 1984) enthält zahlreiche verkantete Bilder. Und auch die Belagerung des Hauses, in dem die menschlichen Akteure in George Romeros *Night Of The Living Dead* (1968) eingeschlossen sind, enthält zahllose verkantete Aufnahmen – als sollte ausgedrückt werden, daß eine Welt, die von Zombies verunsichert wird, eine Welt außerhalb der Sicherheit der Schwerkraft sei. Als visuelles Motiv wird die Verkantung auch in Max Ophüls' *Lola Montez* (1953) eingesetzt – gegen Ende gleitet die Kamera in die Schräglage, je mehr sich die Situation der Heldin zuspitzt und je näher sie dem Tode kommt. Vor dem finalen tödlichen Sturz aus der Zirkuskuppel schwankt das Bild sogar. Und auch in *Fatal Attraction* (1987) ist die zunehmende Verwirrung der Heldin (Glenn Close) unter anderem durch Verkantungen des Bildes repräsentiert.

Allerdings ist die Schräglage nicht nur mit Negativem assoziiert, mit Verfolgung, Bedrohung, Angst und Verwirrtheit. In Reisefilmen z.B. werden Bilder von Badenden (und manchmal auch von Landschaften) sehr oft in Schräglage gezeigt. Messaris vermutet, daß diese Aufnahmen dazu dienen, „turning away from the everyday world in order to marvel at the spectacle of nature“ (Messaris 1997, 24) sowie einen Wunsch zu aktivieren, am Ort des Bildes sein zu wollen – also gerade entgegengesetzte Affekte anzusprechen wie die, um die es im Horrorfilm geht. Auch hier ist die Schräglage aber ein Mittel der Heraushebung und Unterstreichung – das schräggestellte Sujet ist abgehoben vom normalen Kontext.

## 5. Semantik

Alle diese Bedeutungen sind optional. Die filmischen Mittel tragen in aller Regel keine festen Bedeutungen. Das gleiche Mittel kann in verschiedenen Kontexten ganz verschiedene Bedeutungsfunktionen erfüllen. Am Beispiel der schrägen Kamera:

- In manchen Umgebungen signifiziert die Lage der Kamera selbst etwas (wie die subjektive Lage eines Akteurs, dessen Blick als Subjektive wiedergegeben wird),
- in anderen sind sie koordiniert mit Elementen der Bedeutung (wie mit der Tatsache, dass die Handlung eine höchst unglückliche Wende nimmt),
- in wiederum anderen dienen sie etwa dazu, dem subjektivem Erleben von Figuren und ihrer Innenwahrnehmung des Geschehens Ausdruck zu geben (ohne dabei aus der Raumlage des Akteurs motiviert zu sein).
- In manchen Filmen signifizieren sie dagegen gar nicht, die Verkantung spielt dann keine Rolle, trägt keine erkennbare Funktion oder Bedeutung.
- In manchen Filmen wird die schräge Kamera stilistisch verwendet. Die zahllosen Verkantungen in der MTV-Dokumentarserie *The Real World* sind Elemente eines schnellen, durch die optischen Welten der Videoclips induzierten Stils. Aber sie signalisieren keine Realität, die aus dem Lot geraten wäre, keine subjektive Wahrnehmung oder ähnliches.

So ist es mit anderen filmischen Mitteln auch – die Kontextabhängigkeit der signifikativen Leistungen findet sich auf allen Ebenen der filmischen Darstellung und Argumentation. Die schrä-

ge Kamera ist koordiniert mit anderen Elementen filmischer Bedeutung, ohne diese selbst zu tragen; sie ist gebunden durch die Solidarität der filmischen Mittel bei der Hervorbringung und Verdeutlichung einer Bedeutung, ohne dass es zur Herausbildung von filmischen Tropen (oder anderen Formen der fixierten Bedeutung) kommen müßte. Gelegentlich verfestigen sich diese Koordinationen; doch „sicher“ sind sie auf keiner historischen oder systematischen Stufe der filmischen Formenentwicklung.

## Literatur

- Arnheim, R.: *Film als Kunst*. Frankfurt [Fischer Taschenbuch Verlag] 1979
- Bordwell, D.: *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisc. [University of Wisconsin Press] 1985
- Bordwell, D.; Thompson, K.: *Film art. An introduction*. Reading, Mass. [Addison-Wesley] 1979
- Bullerjahn, C.: Kulturelle Duftmarken eines Egoisten. In: *Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie* 9 (1992), S. 137-141
- Kress, G.; van Leeuwen, T.: *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London [Routledge] 1996
- Messaris, P. *Visual Persuasion: The Role of Images in Advertising*. London [Sage] 1997
- Nilsen, V.: *The cinema as agraphic art. (On a theory of representation in the cinema.)* New York: [Hill & Wang] (o.J.)
- Schwab, L.: Der Identifikationsprozeß im Kino-Film. Analyse des Films DER DRITTE MANN. In: *Didaktik der Massenkommunikation. 4. Methoden der Film- und Fernsehanalyse*. Hrsg. v. Knut Hickethier u. Joachim Paech. Stuttgart: [Metzler] 1979, S. 24-62

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

# Thomas Hensel

## **Aperspektive als symbolische Form. Eine Annäherung**

### **Abstract**

Reflektiert ungewöhnliche Perspektiven in der Bildenden Kunst.

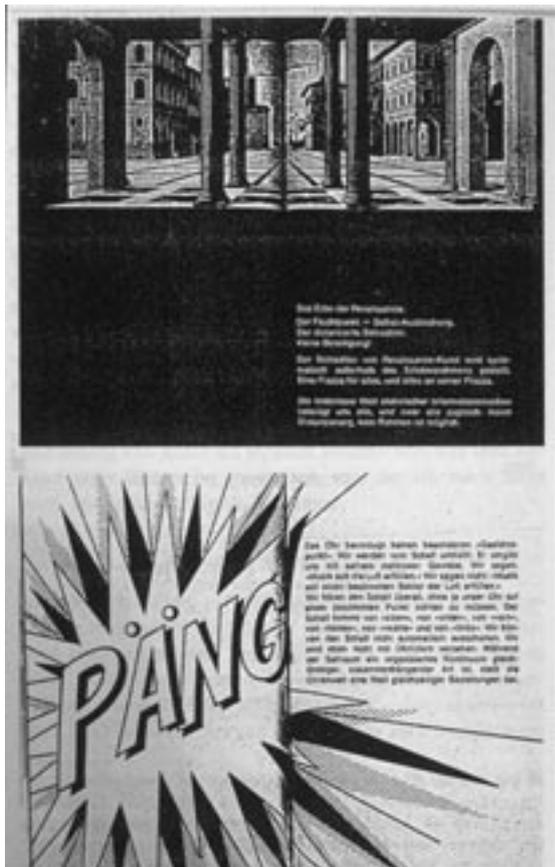
It will provide a historic view on the beginnings of unusual perspectives within the fine arts.

### **Einleitung**

Wenn es nach Marshall McLuhan ginge, wäre das zentralperspektivische Dispositiv, wie wir es seit der Renaissance kennen, nicht nur zu kippen, sondern förmlich wegzusprenge. In seinem gemeinsam mit dem Graphiker Quentin Fiore Ende der sechziger Jahre kreierte Bildessay "The Medium is the Message" experimentiert McLuhan damit, einige seiner zentralen Ideen auch gestalterisch umzusetzen, mithin die menschliche Sinnesorganisation und Welterkenntnis formierende Potenz eines Mediums auch über dessen Design mitzuteilen – eine Konsequenz seines so programmatischen wie populär gewordenen Credo "The Medium is the Message". Mit dem Schlucken von Seitenzahlen, den Verwirbelungen des Layouts oder seitenweiser Spiegelschrift will sein Manifest Lektürekonventionen brechen und die Begrenztheiten des Mediums Buch spürbar machen. Als ein hervorstechendes Produkt des Mediums Buch und der ihm eigenen reduktionistischen Logik der Typographie gilt McLuhan die Zentralperspektive. Wie der Buchdruck bedeute auch sie eine Verarmung der Wahrnehmung; jedweder Reflexion gebe sie einen festen Standpunkt und lasse dadurch Denkbewegungen erstarren. In plakativen, Werbeslogans ähnelnden Aussagen plädiert der Medientheoretiker dafür, die vor allem durch die Zentralperspektive bedingte distanzierte Betrachterposition zu überwinden und sich vermittels elektrischer Informationsmedien in einer synästhetischen "Welt gleichzeitiger Beziehungen"

einzufinden. Das für McLuhan gestrige Regelsystem Linearperspektive wird dabei in Gestalt einer der prominentesten Perspektivkonstruktionen der Kunstgeschichte aufgerufen, der Ende des Quattrocento gemalten Ansicht einer città ideale (siehe Krautheimer 1994; Damisch 1995; Herrmann 1995), und mit folgendem Text unterlegt (Abb. 1, oben):

Abb. 1



Zwei Doppelseiten aus: Marshall McLuhan/Quentin Fiore: *Das Medium ist die Massage*, 1969 (52 f. und 110 f.) (Montage entnommen aus: Asendorf 1999: 107).

*„Das Erbe der Renaissance.  
Der Fluchtpunkt = Selbst-Auslöschung.  
Der distanzierte Betrachter.  
Keine Beteiligung!  
Der Betrachter von Renaissance-Kunst wird systematisch außerhalb des Erlebnisrahmens gestellt.  
Eine Piazza für alles, und alles an seiner Piazza.  
Die instantane Welt elektrischer Informationsmedien beteiligt uns alle, und zwar alle zugleich. Keine Distanzierung, kein Rahmen ist möglich.“*  
(McLuhan/Fiore 1969, 52 f.)

Gegen jene distanzierte und gerichtete Renaissanceperspektive und ihr Layout im Buch spielen McLuhan und Fiore die allseitige Durchdringung durch die akustische Umwelt aus. Fällt auf der einen Doppelseite der Fluchtpunkt der Bildtafel exakt mit dem Buchfalz zusammen, konterkariert auf einer anderen die aufgerasterte Onomatopoetik eines Roy Lichtenstein'schen "Päng" jene unverkantete, ausbalancierte Achsensymmetrie und sprengt sie nicht nur im übertragenen, sondern auch im buchstäblichen Sinne auf. Der zugehörige Text expliziert das visuelle Argument (Abb. 1):

*"Das Ohr bevorzugt keinen besonderen 'Gesichtspunkt'. Wir werden vom Schall umhüllt. Er umgibt uns mit seinem nahtlosen Gewebe. Wir sagen: 'Musik soll die Luft erfüllen.' Wir sagen nicht: 'Musik soll einen bestimmten Sektor der Luft erfüllen.' Wir hören den Schall überall, ohne je unser Ohr auf einen bestimmten Punkt richten zu müssen. Der Schall kommt von 'oben', von 'unten', von 'vorn', von 'hinten', von 'rechts' und von 'links'. Wir können den Schall nicht automatisch ausschalten. Wir sind eben nicht mit Ohrlidern versehen. Während der Sehraum ein organisiertes Kontinuum gleichförmiger, zusammenhängender Art ist, stellt die Ohrenwelt eine Welt gleichzeitiger Beziehungen dar."*  
(McLuhan/Fiore 1969: 110 f.; siehe auch Asendorf 1999, 106-108; Dotzler 2004)

Eine "plötzliche" Erschütterung des Dispositivs Perspektive möchte McLuhan auch in seinem Hauptwerk "Understanding Media" ausgemacht sehen, und zwar mit dem Kubismus (nebst dem Film). "Denn", so McLuhan, "der Kubismus setzt alle Aspekte eines Gegenstandes gleichzeitig anstelle des 'Augenpunktes' oder des Aspekts der perspektivischen Illusion. Der Kubismus ersetzt die spezialisierte Illusion der dritten Dimension auf der Leinwand durch ein Wechselspiel von Ebenen und Widersprüchen oder durch einen spannungsgeladenen Widerstreit der Muster, Lichter und Anordnungen, die durch das Miteinbeziehen 'die Botschaft an den Mann bringen'. So werden, wie viele behaupten, wirklich Gemälde geschaffen und nicht Illusionen. Mit anderen Worten, der Kubismus gibt Innen und Außen, Oben, Unten, Hinten, Vorne und alles übrige in zwei Dimensionen wieder und läßt damit die Illusion der Perspektive zugunsten eines unmittelbaren sinnlichen Erfassens des Ganzen fallen. Mit diesem Griff nach dem unmittelbaren, totalen Erfassen verkündete der Kubismus plötzlich, daß das Medium die Botschaft ist." (McLuhan 1968: 19)

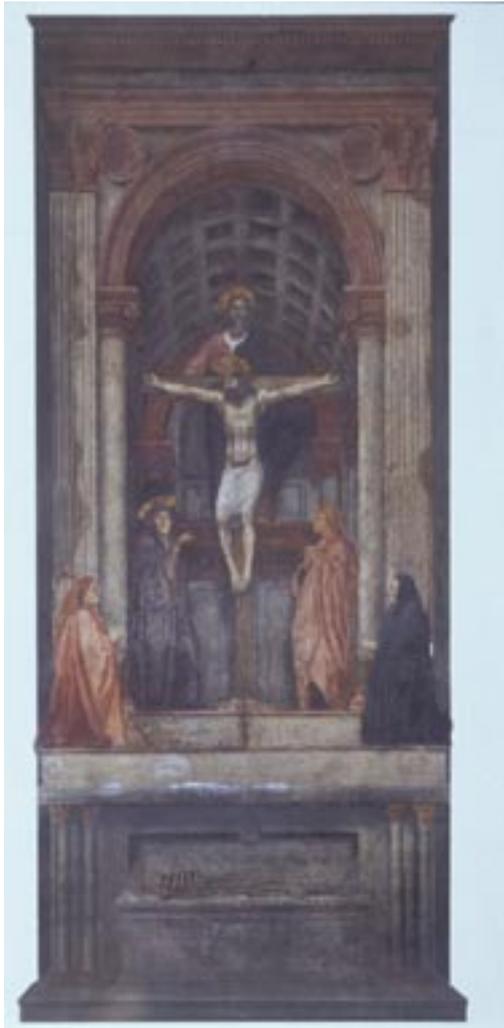
Es ist ein weitverbreiteter Irrtum, dass erst die Moderne das System linearperspektivischer Zentralisierung unterminiert und eine Polyfokalität voller Brüche, Diskontinuitäten und Dissoziationen ins Werk gesetzt habe. Letzteres ist geradezu zu ihrem Signum geworden. Tatsächlich jedoch ereignete sich der Paradigmenwechsel, von dem McLuhan spricht, die Abdankung der ungebrochenen perspektivischen Illusion zugunsten eines spannungsgeladenen, selbstreflexiven Widerstreits formaler Qualitäten, oder mit Deleuze gesprochen: das "Verrückt-Werden" der

Perspektive (Deleuze 1993: 316), nicht erst in der Moderne, sondern spätestens bereits in der Renaissance. Und zwar nicht nur zeitgleich mit, sondern auch gekoppelt an die Herausbildung eben jenes rational-perspektivischen Dispositivs, das McLuhan so emphatisch disqualifiziert. Das ästhetische Surplus des Bildes, das nicht nur 'etwas' zeigt, sondern auch sich selbst, das mit seiner Materialität und Medialität auch seine Eigenwirklichkeit jenseits seiner Referentialität ausstellt, wird in komplementärer Bezogenheit auf den mimetischen Darstellungsbegriff der Renaissance und dessen funktionaler Rationalität virulent (siehe jüngst Krüger 2001). Je mehr sich die bildende Kunst vermöge ihrer Illusionskraft – deren wesentlicher Generator die Linearperspektive war – der äußeren Wirklichkeit zu bemächtigen verstand, desto vehementer suchte sie zugleich ihren genuinen, poetischen Mehrwert zu betonen, Bild und Wirklichkeit nicht nur miteinander zu verschleifen, sondern auch beider Differenz zu betonen.

Die wissenschaftshistorisch wirkmächtigste Analyse jener Illusionskraft wie auch jener Differenz geht auf Erwin Panofsky zurück. In seinem Aufsatz "Die Perspektive als 'symbolische Form'" (1927) legt der Kunsthistoriker dar, dass jede historische Epoche und jeder historische Ort ihre eigenen Perspektiven hätten, bestimmte symbolische Formen, in denen sich bestimmte Weltanschauungen spiegelten (siehe Panofsky 1998 sowie Wood 1991). Dementsprechend liefert für Panofsky die Linearperspektive nicht etwa die einzig gültige Abbildung der visuellen Realität, sondern ist lediglich eine bestimmte, der Renaissance eigentümliche Konstruktionsweise zur Darstellung von Welt und damit eine kontingente künstlerische Konvention. Ihr liege "niemals der gegebene, sondern der konstruktiv-erzeugte Raum" zugrunde, konkret: die "Struktur eines unendlichen, stetigen und homogenen, kurz rein mathematischen Raumes" (Panofsky 1998: 668/666). Das Raumgebilde der Renaissance sei danach ein "eindeutiges und widerspruchsfreies" (Panofsky 1998: 739). Panofsky hat lediglich an einer Stelle angedeutet, wie er den Ausdruck "symbolische Form" verstanden wissen möchte. Durch diese Formen nämlich werde "'ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet'" (Panofsky 1998: 689). Panofsky bezieht sich hierbei ausdrücklich auf den Philosophen Ernst Cassirer, der den Terminus bekanntlich geprägt hatte. Cassirer arbeitete wie Panofsky Anfang der 1920er Jahre in Hamburg in der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg und schrieb an seinem Buch "Das mythische Denken", dem zweiten Teil seines dreibändigen Werks "Philosophie der symbolischen Formen". Seine Kulturphilosophie wurzelt in der kantischen Vorstellung, dass der Mensch kein absolutes Wissen habe, sondern von der wirklichen Welt (den 'Dingen an sich') nur insofern Kenntnis erlangen könne, als sie durch seine geistigen Vermögen apprehendiert werde. Wie Kant sucht Cassirer weniger nach der 'bloßen Wahrheit' als vielmehr nach dem "'Brechungsindex' zwischen Objektivität und Subjektivität" (Edgerton 2002: 141); denn im Unterschied zum Tier lebe der Mensch in einem symbolischen und nicht mehr in einem bloß natürlichen Universum. Als ein animal symbolicum verfüge er über eine schöpferische Kraft, welche die "symbolischen Formen" von Sprache, Mythos, Religion, Kunst und Wissenschaft hervorbringe. Selbige versteht Cassirer als form- und sinnstiftende Potenzen des Geistes, durch die die Welt den Sinnen und dem Intellekt erst gegeben und in ihrer Bedingtheit durch das erkennende Subjekt erfaßt werde. Nicht aber denkt er die symbolischen Formen als einfache Konventionen oder allegorische Zeichen für abstrakte Ideen, was die von Panofsky zitierte Passage nahe legt. Vielmehr reklamiert er für sie eine ihnen eigene Autonomie. De facto, so Cassirer, baue der menschliche Geist diese Sym-

bole zu systematischen Strukturen aus, die sich in Absehung von Referenzordnungen in der natürlichen Welt weiterentwickeln. Die Sprache zum Beispiel sei abhängig von ihren eigenen syntaktischen Strukturen, und Bilder seien zwar auch mimetisch, entfalten aber durch den Künstler eine autonome Eigenwirklichkeit, die sich etwa im Phänomen des Stils manifestiere.

Wie James Elkins, Panofsky differenzierend, unter Gebrauch des doppeldeutigen Begriffs einer "Poesie" beziehungsweise "Poetik" der Perspektive gezeigt hat, gab es bereits in der Renaissance nicht nur ein Paradigma perspektivischer Konstruktion, sondern mannigfaltige



perspektivische Repräsentationssysteme, allesamt "selective, partial, and uneven" (Elkins 1994: 230). Masaccios Trinitätsfresko in Santa Maria Novella in Florenz von circa 1427-1428 bietet dafür ein prominentes und in der Forschung viel diskutiertes Beispiel (Abb. 2).

Die Darstellung ist ein Bravourstück der täuschenden Raumfiktion und als solche eine Inkunabel in der Geschichte der zentralperspektivischen Bildanlage, was Panofsky fälschlicherweise von einer Perspektive hat sprechen lassen, die "exakt und einheitlich durchkonstruiert" sei (Panofsky 1998: 733). In der Tat nämlich lässt sich dies nur für einen Teil der Darstellung, vor allem für die Konstruktion des kassettierten Tonnengewölbes, erhärten. Innerhalb der Raumöffnung verschränkt sich das historische Golgathageschehen, das in der Figur des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes vor Augen steht, mit der überzeitlich, transhistorisch zu verstehenden Trinität von Gottvater, Heiligem Geist und geopfertem Sohn. Diese inhaltliche Ambivalenz findet ihren kongenialen formalen Ausdruck in einer perspektivischen Konstruktion, die den dargestellten Raum mitnichten einheitlich strukturiert. Sieht der Betrachter einmal von der perspektivischen Akkuratess ab, mit der das Tonnengewölbe ausgeführt ist, und versucht, die die Komposition dominierende Figur Gottvaters ins Auge zu fassen, gelingt es ihm nicht, dessen Standort im

Abb. 2: Masaccio, *Trinität*, ca. 1427-1428, Florenz, S. Maria Novella.

Bildraum eindeutig zu bestimmen (siehe etwa Aiken 1998: 90 f.).<sup>1</sup> Stünde er auf dem an der rückwärtigen Kapellenwand angebrachten Sarkophag, über dessen rotem Kasten seine Füße erscheinen, so müsste gemäß perspektivischer Regel auch sein Haupt weiter hinten im Raum

<sup>1</sup> Bereits Giorgio Vasari spricht 1550 in seiner Würdigung Masaccios von Perspektive nur in Bezug auf einen Teil des Freskos, die Darstellung des Tonnengewölbes nämlich: "Ma quello che vi è bellissimo, oltre alle figure, è una volta a mezza botte, tirata in prospettiva" (Vasari (1906), Bd. 2: 291; siehe auch Elkins 1994: 53-56).

erscheinen. Neigte er sich indessen nach vorne, so müsste auch sein Haupt konsequenterweise merklich tiefer situiert und in entsprechender Verkürzung gegeben sein. Edgar Hertlein und andere haben aus diesem überraschenden Befund die nahe liegende Folgerung gezogen, dass die raumlogische Verunklärung eine planvoll inszenierte visuelle Strategie ist, die dazu dient, im Rahmen des Systems mimetischer Repräsentation das Überirdische und transhistorisch Wirkliche der Gegenwart Gottes, der schlechterdings weder den raumlogischen Bedingungen des Diesseits noch gar den perspektivischen Darstellungsgesetzen der Malerei unterworfen ist, gleichwohl bildlich zur Anschauung zu bringen. "Es war deshalb völlig konsequent, daß man im gleichen Augenblick, in dem man durch dieses Darstellungsmittel [die Zentralperspektive, T. H.] greifbare Wirklichkeit zum Ausdruck bringen konnte, gewissermaßen durch Außerkraftsetzen des Prinzips auch Überirdisches zu signalisieren vermochte." (Hertlein 1979: 48; siehe auch Krüger 2001: 34-36). Es ist die Leistung gerade dieser Dialektik, einerseits einen Ausblick auf das Glaubensgeheimnis zu erschließen und dabei andererseits zugleich für die irdisch limitierte Qualität dieses Ausblicks zu sensibilisieren. Damit zielt Masaccios "Trinität" auf die Paradoxie einer Darstellung des Undarstellbaren als Undarstellbares.

Zwar erkannte Panofsky die dem System zentralperspektivischer Konstruktion innewohnende Gefahr, dass sie aus einem "distanzverneinenden menschlichen Machtstreben [...]" heraus "das 'wahre Sein' zu einer Erscheinung gesehener Dinge verflüchtige, oder [...] die freie und gleichsam spirituelle Formvorstellung auf eine Erscheinung gesehener Dinge festlege", um damit "das Göttliche zu einem bloßen Inhalt des menschlichen Bewusstseins zusammenzuziehen" (Panofsky 1998; 742, 756); doch realisierte er nicht die Strategien etwa eines Masaccio zur Vermeidung dieser Gefahr. Dessen bestechende bildtheoretische Konsequenz, divergierende symbolische Systeme in einem Bild zu vereinen, ein perspektivisch Unfassbares durch die Rationalität einer perspektivischen Konstruktion und deren Irrationalisierung zugleich zu repräsentieren,<sup>2</sup> lässt sich besonders gut mit einem Begriff des Kulturphilosophen Jean Gebser denken. In seinem Hauptwerk "Ursprung und Gegenwart" versucht Gebser Mitte des 20. Jahrhunderts nichts Geringeres, als die gesamte Menschheitsgeschichte als Abfolge dreier verschiedener Bewusstseinszustände zu deuten. Seine kulturhistorische, kulturkritische wie -therapeutische Analyse will die Ursache für Vermassung und Isolation, für die Deprivationen des Menschen im Europa des 20. Jahrhunderts in der Entdeckung der Perspektive sehen; das entscheidende und unterscheidende Merkmal der mit jenen Bewusstseinszuständen korrelierten Epochen sei das Fehlen oder das Vorhandensein eines Wissens um die perspektivische Konstruierbarkeit von Welt. Bis um das Jahr 1250 herum sei die Welt 'unperspektivisch' gewesen: der Mensch vorwiegend irrational, kollektiv fühlend und denkend, durch ein 'In-Sein' charakterisiert und habe in der Malerei – für Gebser einer der wichtigsten Indikatoren – zweidimensional Flächen dargestellt, die in sich den Körper befangen hielten. Mit der Entdeckung der Perspektive – und darin folgt Gebser explizit Panofsky – sei die Welt zu einer 'perspektivischen' geworden: der Mensch primär rational, individualistisch, durch ein 'Gegenüber-Sein' ausgewiesen und in der Malerei dreidimensional, Sehsektoren aus der 'Wirklichkeit' herausschneidend. Damit sei der Mensch "nicht mehr nur in der Welt, sondern er beginnt sie zu haben" (Gebser 1986, Bd. 1 (1. Teil: Die Fundamente der aperspektivischen Welt. Beitrag zu einer Geschichte der Bewußtwerdung): 40). In der Gegenwart und für die Zukunft nun gelte es, die utilitaristische Ausrichtung des menschlichen Denkens aufzugeben und zu einem ganzheitlichen Bewußtsein

zurückzukehren. In diesem Sinne sieht Gebser mit der klassischen Moderne seit etwa 1880 eine 'aperspektivische' Welt im Werden begriffen, deren Eigenarten er, ästhetisch gewendet, am Beispiel einer kubistischen Zeichnung Picassos auffaltet. Picasso gebe in seiner Kunst einen Blick auf den ganzen Menschen, nicht nur einen Aspekt oder eine mögliche Ansicht, sondern gleichzeitig seine Frontal-, Seiten- und Rückenansicht, und bündele damit die vielfältigen Sehsektoren zu einem Ganzen. Wesentliches Merkmal der aperspektivischen Welt sei, dass sie die Dimension der Zeit in die Darstellung miteinbeziehe und dadurch vierdimensional sei. Mit dieser Konkretisierung und Realisierung von Zeit sei selbige nicht mehr in ihre drei Phasen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zerfallen, wie Picasso mit seiner im Räumlichen verwirklichten zeitlichen Ganzheit demonstriere. Und genau aus dieser 'Temporik' resultiere der zu erstrebende Ganzheits- und Gegenwartscharakter des menschlichen Bewußtseins (siehe Gebser 1986, Bd. 1 (1. Teil: Die Fundamente der aperspektivischen Welt. Beitrag zu einer Geschichte der Bewußtwerdung): 60-69, und Bd. 2 (Kommentar): 18-20).

Den Terminus "Aperspektive" beziehungsweise "aperspektivisch" kreist Gebser im ersten Kapitel des ersten Teils mit dem Titel "Grundlegende Betrachtungen" ein: "Aperspektivisch" sei nicht als Gegensatz oder bloße Verneinung von "perspektivisch" zu verstehen, denn der Gegensatz zu "perspektivisch" sei "unperspektivisch" oder auch "nicht-perspektivisch". Zwischen den drei Formen "unperspektivisch", "perspektivisch" und "aperspektivisch" bestehe dasselbe Sinnverhältnis wie beispielsweise zwischen "unlogisch", "logisch" und "alogisch", oder wie zwischen "unmoralisch", "moralisch" und "amoralisch". Mithin intendiere der Gebrauch der Bezeichnung "aperspektivisch", die Antinomie jener gegensätzlichen Begriffe zu überwinden – nach dem Muster etwa des lateinischen Wortes "altus", das sowohl "hoch" als auch "tief" bedeutet, oder des lateinischen "sacer", das sowohl mit "heilig" als auch mit "verflucht" übersetzt werden kann. Wie in diesen beiden Beispielen ist in dem Begriff "Aperspektive" – im Unterschied etwa zu dem der "Polyperspektive" – der jeweilige Gegensinn mit-enthalten: Perspektive und Unperspektive beziehungsweise Nicht-Perspektive. Der Terminus der "Aperspektive" stellt sich über den Dualismus dieser Gegensatzbegriffe und bezeichnet eine Doppelwertigkeit. Wenn das Wort "Perspektive" mit der griechischen Vorsilbe "a" gekoppelt wird, dann sei diese laut Gebser nicht im Sinne eines alpha negativum zu verstehen, als Verneinung, sondern in dem des alpha privativum (von "privare"="befreien"). In dem Begriff "Aperspektive" kommt also keine Verneinung zum Ausdruck, sondern – als eine Synthese der Gegensatzbegriffe – eine so genannte Befreiung, eine Befreiung nämlich von der ausschließlichen Gültigkeit sowohl der perspektivischen als auch der un- beziehungsweise nicht-perspektivischen Darstellung, die jeweils ihren Gegensinn ausschließen. "Es ist die unterscheidende Bezeichnung für eine Wahrnehmung der Wirklichkeit, die nicht perspektivisch fixiert nur einen Ausschnitt der Wirklichkeit gibt oder unperspektivisch verfließend nur eine Ahnung der Wirklichkeit erfüllen läßt" (Gebser 1986, Bd. 1 (1. Teil: Die Fundamente der aperspektivischen Welt. Beitrag zu einer Geschichte der Bewußtwerdung): 26).

Entgegen Gebasers in seiner Dreistufigkeit grobem teleologischem Schema läßt sich sein Denkbild der Aperspektivität für eine Charakterisierung schon der europäischen Renaissance fruchtbar machen. Faßt man auf der vorgestellten Folie die bildtheoretischen Überlegungen zu Masaccios "Trinität" zusammen, so wird erkennbar, dass sich hier das Bild gleichsam als eine

Membran zwischen dem zeitgebundenen Diesseits und dem zeitlosen Jenseits selbst thematisiert, im Sinne einer Medialisierung der unschaubaren Ganzheitlichkeit und Gegenwärtigkeit des Heiligen und Göttlichen wie auch der irdischen Historia (vgl. Krüger 2001: 45). Der bildliche Diskurs, den die Darstellung hier in Szene setzt, und der die Wirklichkeit des Dargestellten ebenso wie ihre eigene Wirklichkeit zum Gegenstand hat, ist wesentlich inhaltlich motiviert. Die Undarstellbarkeit und Überzeitlichkeit des Göttlichen findet ihren analogen formalen Ausdruck in einer Paradoxie der bildlichen Darstellung, die wesentlich durch die Aperspektivität der Raumanlage und Figurenverortung erreicht wird. Die Aperspektive als symbolische Form hebt auf eine mediale Reflexivität ab, mittels derer die Unterscheidung zwischen (transzendenter) Wirklichkeit und bildlicher Anschauung in der Darstellung selbst, als eine Diskontinuität des Sehens, verankert wird. Oder anders gesagt: Handelt es sich bei der Perspektive um den Versuch einer Darstellung von Wirklichkeit, so ist die Aperspektive der Versuch einer Darstellung der Darstellung von Wirklichkeit. Dachte Panofsky die Renaissanceperspektive qua Rationalisierung des individuellen Seheindrucks noch als "Objektivierung des Subjektiven" (Panofsky 1998: 741), kann die Aperspektive als neuerliche Subjektivierung der Objektivierung des Subjektiven verstanden werden.

Vor dem Hintergrund des wachsenden epistemologischen Zweifels an einem universalen, unter Zuhilfenahme der Linearperspektive eindeutig zu konstruierenden System von Analogien, mittels dessen sich das Unsichtbare im Sichtbaren erschließen ließe, erprobt die ästhetische Theorie in der Frühen Neuzeit mit zunehmender Faszination gerade die Aperspektive. Der mit ihr angestrebte Ausdruck eines Oszillierens von res und verba, Welt und Bild, Sein und Schein wurde wohl am nachdrücklichsten in der Anamorphose manifest. Soweit heute nachweisbar, taucht die Bezeichnung "Anamorphose" 1657 zum ersten Mal in Kaspar Schotts Traktat "Magia universalis naturae et artis" auf. Der aus dem Griechischen stammende Begriff ("Umformung") bezeichnet die deformierte Darstellung eines Motivs auf der Grundlage perspektivischer Gesetzmäßigkeiten (siehe Baltrušaitis 1969; Leeman; Elffers; Schuyt 1975; Füsslin; Hentze 1999). Das Motiv erscheint von einem zentralen oder frontalen Betrachterstandpunkt aus als verzerrt; erst durch eine Verlagerung des Standpunktes wird die anamorphotische Darstellung von einer genau festgelegten Sehposition aus entzerrt und entzifferbar. Erste Experimente mit anamorphotischen Perspektiven führte schon Ende des Quattrocento Leonardo da Vinci durch, der seine Beschreibung einer Anamorphose in den Kontext von Überlegungen zur linearperspektivischen Konstruktion stellte. War die Zentral- oder Linearperspektive ein Instrument, das durch seine rationale, in Mathematik gründende Gesetzmäßigkeit dem Menschen eine kontrollierte Beherrschung der Natur zusprach und mit der "apriorischen Funktion des Augenpunktes" (Hick 1999: 90) als dem Ursprung der Konstruktion das betrachtende Subjekt im Zentrum des perspektivischen Verfahrens inthronisierte, forcierte die Anamorphose dieses System bis an seine Grenzen und hob es gleichsam aus seinen Angeln. Indem sie den Betrachter aus seiner idealen Position im Zentrum der perspektivischen Konstruktion drängte, stiftete die Anamorphose die Einsicht, dass jedes Erkennen notwendig an einen Standort gebunden ist, der stets nur einer unter vielen möglichen ist. Die Erkenntnis, dass ein und dasselbe Regelwerk Formation wie Deformation bedingen konnte und ein Wechsel der Perspektive immer Klärung und Verunklärung zugleich bedeutete, demonstrierte die Relativität der menschlichen Wahrnehmung und setzte der Illusion ihrer Natürlichkeit einmal mehr das Wissen um ihre Konstruiertheit entgegen. Die

experimentelle Erprobung anamorphotischer Verfahren vor allem im 17. und 18. Jahrhundert erschütterte das Verständnis der linearen Perspektive als eines Repräsentationssystems, das eine verlässliche Weltkenntnis verbürgt. In der Anamorphose fand sich ein postkopernikanisches Bewusstsein in seinem vor allem durch Descartes beflügelten Zweifel an dem Wirklichkeitsgehalt der durch die Sinnesorgane vermittelten Wahrnehmungen wieder. Die anamorphotische Perspektive demonstrierte den Augenschein als Augentrug und unterminierte ein Wissen, das auf Ähnlichkeitsbeziehungen aufgebaut hatte. Mit der epistemologischen Sensibilisierung gingen theologische Reflexionen über die Möglichkeitsbedingungen einer Erkenntnis des göttlichen Heilsplans Hand in Hand. Auch diesbezüglich galt es eine Sehweise zu propagieren, die dem Oberflächenschein misstraute.



Abb. 3: Hans Holbein d. J., *Jean de Dinteville und Georges de Selve (Die Gesandten)*, 1533, London, National Gallery.



Abb. 4: Hans Holbein d. J., *Jean de Dinteville und Georges de Selve (Die Gesandten)*, Detail: Anamorphose.



Abb. 5: Hans Holbein d. J., *Jean de Dinteville und Georges de Selve (Die Gesandten)*, Detail: in Schrägsicht entzerrte Anamorphose.

Mit der wohl berühmtesten Anamorphose war bereits im 16. Jahrhundert die erkenntnistheoretische Einsicht in die Notwendigkeit einer steten Veränderung des eigenen Standpunktes manifest geworden, die der Betrachter erstmals auch körperlich zu vollziehen hatte. Hans Holbeins d. J. im Jahr 1533 gemaltes Doppelporträt "Jean de Dinteville und Georges de Selve" ("Die Gesandten") gilt der Kunstgeschichtsschreibung als eines ihrer rätselhaftesten Objekte (Abb. 3).

Vielfältig und mitunter kontrovers gedeutet – als überbordende Vanitas-Darstellung oder humanistisches Lehrstück, als staatspolitische Propaganda oder Signet eines in Textu-

ren schwelgenden Künstlerstolzes, um nur einige Deutungen zu nennen (siehe jüngst Foister; Roy; Wyld 1997; North 2002; auch Baltrušaitis 1969: 91-116; Reck 2001: 294-296) –, weist es zuvorderst die irritierende Anamorphose eines Totenschädels auf, die sich nur für einen einige Meter seitlich des Bildes stehenden Betrachter entzerrt und als Schlüssel zum Verständnis des Bildes betrachtet werden kann (Abb. 4 und 5).

Die Anamorphose sorgt für eine förmliche 'Verschrägung' der perspektivischen Konstruktion, die die Flächigkeit des Bildes und mit ihr seine spezifische Materialität und Medialität betont. Indem Holbein zwei perspektivische Systeme miteinander verschränkte, thematisierte auch er, wie ein halbes Jahrhundert vor ihm bereits Leonardo da Vinci, die dialektische Beziehung zwischen vermeintlicher *costruzione legittima* und Anamorphose. Für eine Reflexion dieser Beziehung spricht bereits die Betonung der Kunst mathematisch exakt konstruierter Perspektive nicht nur durch die Anlage des gesamten Gemäldes als *trompe l'œil*, sondern auch vermittelt der vielgestaltigen Instrumente, die wie die Globen, aber auch die Laute, in zahlreichen zeitgenössischen Lehrbüchern einer Exemplifizierung der Projektionsmethode dienen. Es sind gerade jene wissenschaftlichen Instrumente, "Monstration[en] einer Welt des Scheins" (Lacan 1987: 94), welche die Unmöglichkeit einer einsinnigen Präzisierung der Bildbedeutung nahe legen. So wie sich die meisten der von ihnen angezeigten Daten und Uhrzeiten widersprechen (siehe Dekker; Lippincott 1999),<sup>3</sup> gibt es im übertragenen Sinne auch keine einheitliche Skala, auf welcher der Sinn des Gemäldes eindeutig festgelegt werden könnte. Genau hier kommt die Verkehrung der zentralen Perspektive in Form der Anamorphose zum Zug. Analog den wissenschaftlichen Instrumenten demonstriert auch sie die Notwendigkeit unablässiger Standortveränderungen, und zwar auf formaler, bildmedialer Ebene. Damit bietet sich in Hinblick auf den Bildgehalt die Polysemie an sich als die das Gemälde tragende Sinnschicht an. Ist doch die einzige Deutung, die folgerichtig aus der annähernden Gleichwertigkeit der bislang gewonnenen Einzeldeutungen resultiert, die der Vieldeutigkeit. Für Holbein ist die Variabilität des Betrachterstandpunktes im buchstäblichen eine optische und im übertragenen Sinne eine hermeneutische *conditio sine qua non*. So wie sich der Betrachter vor dem Bild tatsächlich hin- und herbewegen muß, um es visuell erfassen zu können, muß er auch eine intellektuelle Beweglichkeit an den Tag legen, welche ihn die Vielzahl möglicher Interpretationen finden und anerkennen läßt, um das Bild semantisch angemessen aufschlüsseln zu können. Dank einer Anamorphose erweist sich Holbeins Doppelporträt gleichsam als eine Allegorie der Allegorie, mithin als eine sehr moderne Reflexion über die Relativität und Unabschließbarkeit des hermeneutischen Prozesses (siehe Hensel 2002: 56 f. und 421).

Auch bei Holbein wird durch das in der Form der Anamorphose ausbuchstabierte Prinzip der Aperspektivität die Vermitteltheit des Dargestellten im Medium seiner Darstellung zu einem eigenen Diskurs erhoben und dieser konsequent in die fiktionale Struktur des Bildes eingeschrieben. Das Wirkungsziel der Illusionsschaffung "wird dabei immer zugleich zu einer instrumentellen Funktion im Dienst einer anders gewichteten Wirkungsabsicht, die sich erst im übergreifenden Widerspiel mit dem Gegenprinzip der Illusionsbrechung erfüllt" (Krüger 2001: 120 f.). Wie die Masaccios realisiert auch Holbeins vierdimensionale Temporik mustergültig eine im Räumlichen verwirklichte zeitliche Ganzheit, und zwar nicht nur in ikonographischer Hinsicht, durch Lebenszeichen und Todessymbole, sondern auch und vor allem durch die rezeptions-

ästhetische Notwendigkeit unablässiger Standortveränderungen in der Zeit. Diese mit jenem Widerspiel von Illusionsschaffung und Illusionsbrechung einhergehende Konkretisierung und Realisierung von Zeit erachtet Gebser als wesentlich für die aperspektivische Darstellung. Und was er mit Blick auf ein von Picasso gemaltes Portrait formuliert, lässt sich auch für die Kunst Holbeins behaupten: "Das, was auf den ersten Blick als Verzerrung erscheint oder als Dislozierung, [...] wird zu einer sich *ergänzenden* Überschneidung zeitlicher Faktoren und räumlicher Sektoren durch das Wagnis, sie auf eine Bildfläche *gleichzeitig* und *gleichräumig* zu bannen" (Gebser 1986, Bd. 1 (1. Teil: Die Fundamente der aperspektivischen Welt. Beitrag zu einer Geschichte der Bewußtwerdung): 65).

Das Gewährwerden einer Differenz zwischen Anschauung und Erkenntnis ließ schon im 15. und 16. Jahrhundert den Wunsch nach einer Bestimmung der Medialität des Bildes zunehmen, und selbiger musste umso dringlicher werden, als mit dem Zugewinn einer "mimetischen Durchsichtigkeit" (Marin 1994: 388) des Bildes zugleich seine Markierung als ein materielles und mediales Artefakt zu schwinden begann. In diesem Kontext und angesichts der skizzierten Beispiele wird es verständlich, dass die Spannung, die sich hier aus zwei unterschiedlichen Anforderungen an das Bild ergab, nach Lösungsformen verlangte, die die Problematisierung der Repräsentation selbst zu einem produktiven Moment der Darstellung erhob. Die Aperspektive trug genau diesem Bedürfnis Rechnung, und zwar als eine symbolische Form im Sinne Cassirers: weniger als einfache Konvention oder allegorisches Zeichen für eine abstrakte Idee, sondern als Entfaltung der autonomen Eigenwirklichkeit des Bildes. Wenn sich für Arthur C. Danto Kunstwerke "auf 'etwas' [beziehen], aber [...] zugleich die Mittel, mit denen sie sich darauf beziehen[, thematisieren]" (Danto 1993: 204), dann hat der Kunstphilosoph diese grundsätzliche Bestimmung von Kunst, das Wissen um ihre Doppelkodierung, im Rahmen einer Auseinandersetzung mit der Kunst der Gegenwart gewonnen. Andy Warhols Brillo-Boxes, Robert Rauschenbergs Combine-Paintings oder Roy Lichtensteins Gemälde nach Comicstrips, die schon Marshall McLuhan wie gesehen aufhorchen ließen, haben das Problem von Referentialität und Mehrfachkodierung zugespitzt und ließen es im 20. Jahrhundert zu einer für den ästhetischen Diskurs maßgeblichen Kategorie werden. Doch tatsächlich waren aperspektivische Modellierungen von Welt und mit ihr eine "metapikturale Arbeit" als "moderne *Conditio der Kunst*" (Stoichita 1998: 10) bereits in der Frühen Neuzeit am Werk.

## Literatur

- Aiken, J. A.: The Perspective Construction of Masaccio's Trinity Fresco and Medieval Astronomical Graphics, in: Goffen, R. (Hg.): *Masaccio's Trinity*, Cambridge 1998, S. 90-107
- Asendorf, C.: Alles fließt, alles berührt sich. Die Moderne und das Problem der Distanz, in: Pias, C. (Hg.): *[me'dien]i. Dreizehn Vortraege zur Medienkultur*, Weimar 1999, S. 71-108
- Baltrušaitis, J.: *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris 1969
- Bredenkamp, H.: *Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist*, 2., überarb. Aufl., Worms 1991
- Cassirer, E.: Philosophie der symbolischen Formen, 3 Bde. (Cassirer, Ernst: Gesammelte Werke, hg. von Recki, Birgit, Bd. 11-13) Hamburg 2001f. [Orig. 1923-1929]

- Damisch, H.: *The Origin of Perspective*, Cambridge (Mass.); London 1995 [Orig. 1987]
- Danto, A. C.: Das Ende der Kunstgeschichte ist nicht das Ende der Kunst. Karlheinz Lüdeking sprach mit Arthur C. Danto, in: *Kunstforum International* 123 (1993), S. 200-208
- Dekker, E.; Lippincott, K.: The Scientific Instruments in Holbein's "Ambassadors": A Re-Examination, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 62 (1999), S. 93-125
- Deleuze, G.: *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main 1993 [Orig. 1969]
- Dotzler, B. J.: Vom E und A der Medientheorie. Über Marshall McLuhan/Quentin Fiore: The Medium is the Massage. An Inventory of Effects, New York/London/Toronto 1967, in: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Bd. 2, 2 ("Instrumente des Sehens"), 2004, S. 98 f.
- Edgerton, S. Y.: *Die Entdeckung der Perspektive*, München 2002 [Orig 1975]
- Elkins, J.: *The Poetics of Perspective*, Ithaca/London 1994
- Foister, S.; Roy, A.; Wyld, M.: *Making & Meaning. Holbein's Ambassadors*, London 1997
- Füsslin, G.; Hentze, E.: *Anamorphosen. Geheime Bilderwelten*, Stuttgart 1999
- Gebser, J.: *Ursprung und Gegenwart*, 3 Bde., 2. Aufl., München 1986 [Orig 1949, 1953]
- Hensel, T.: Mobile Augen. Pfade zu einer Geschichte des sich bewegenden Betrachters, in: Dewitz, B. von; Nekes, W. (Hg.): *"Ich sehe was, was Du nicht siehst!" Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes*, Göttingen 2002, S. 54-63 und S. 420 f.
- Herrmann, M.: Die Utopie als Modell. Zu den Idealstadt-Bildern in Urbino, Baltimore und Berlin, in: Evers, B. (Hg.): *Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*, München; New York 1995, S. 56-73.
- Hertlein, E.: *Masaccios Trinität. Kunst, Geschichte und Politik der Frührenaissance in Florenz*, Florenz 1979
- Hick, U.: *Geschichte der optischen Medien*, München 1999
- Krautheimer, R.: The Panels in Urbino, Baltimore and Berlin Reconsidered, in: Millon, H. A.; Lampugnani, V. M. (Hg.): *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The Representation of Architecture*, London 1994, S. 232-257
- Krüger, K.: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001
- Lacan, J.: Die Anamorphose, in: Ders.: *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, 3. Aufl., Weinheim; Berlin 1987, S. 85-96 [Orig. 1973]
- Leeman, F.; Elffers, J.; Schuyt, M.: *Anamorphosen. Ein Spiel mit der Wahrnehmung, dem Schein und der Wirklichkeit*, Köln 1975
- Marin, L.: Die klassische Darstellung, in: Hart N.; Christiaan L.: *Was heißt "Darstellen"?*, Frankfurt am Main 1994, S. 375-397
- McLuhan, M.: *Die magischen Kanäle ("Understanding Media")*, Düsseldorf; Wien 1968 [Orig. 1964]
- McLuhan, M.; Fiore, Q.: *Das Medium ist Massage*, Frankfurt am Main/Berlin; Wien 1969 [Orig. 1967]
- North, J.: *The Ambassadors' Secret. Holbein and the World of the Renaissance*, London; New York 2002
- Panofsky, E.: Die Perspektive als "symbolische Form", in: Ders.: *Deutschsprachige Aufsätze*, Bd. 2, hg. von Michels, Karin/Warnke, Martin (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 1),

Berlin 1998, S. 664-757

Reck, H. U.: On Friendship. Philosophical Reflections on an Economy of Giving and a Style of Expenditure, in: Diebner, H. H.; Druckrey, T.; Weibel, P. (Hg.): *Sciences of the Interface*, Tübingen 2001, S. 292-305

Stoichita, V. I.: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998 [Orig. 1993]

Vasari, G.: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti*, 9 Bde., hg. und kommentiert von Milanesi, G., Florenz 1906 [Orig. 1550]

Wood, C. S.: Introduction, in: Panofsky, E.: *Perspective as Symbolic Form*, New York 1991, S. 7-24 und S. 73-75

# Michael Albert Islinger

## Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos

### Abstract

„The Lady from Shanghai“ ist ein ungewöhnlicher Film, ein Film, der die Konventionen fiktionaler Spielfilme über Bord wirft. Und wie sich im Folgenden zeigen wird, verfolgt Orson Welles in seinem Film tatsächlich verschiedenste Strategien, um den Zuschauer zu verunsichern und ihm die Kontrolle über die Handlung zu entziehen.

„The Lady from Shanghai“ – an unusual movie, a movie that throws overboard the conventions of fictional movies. As it will be shown, Orson Wells follows different strategies in his movie to irritate the audience and to deprive it of the control about the action.

### Einleitung

In der Filmwissenschaft ist es weit verbreitet, die Gestaltung von Filmen hinsichtlich der verwendeten Kameraperspektiven, Einstellungsgrößen und deren Besonderheiten zu beschreiben. Bei dieser Zugangsweise wird unweigerlich der kreative Prozess zwischen Regisseur, Kameramann und dem übrigen Drehstab thematisiert, obwohl dieser bei der Aufführung im Kino nicht beobachtet werden kann. Selbst wenn Filmwissenschaftler die Dreharbeiten beobachten würden, könnten sie daraus keine Schlüsse über den fertig geschnittenen Film ziehen. Verwendet man also den Begriff der Kameraperspektive als Beschreibungskriterium, so abduziert man von den spezifischen Größenverhältnissen der Gegenstände im Bild und deren Bewegung sowie der Trennung zwischen aktuell Sichtbarem und gegenwärtig Unsichtbarem durch den Bildkader den mutmaßlichen Produktionsablauf der jeweiligen Einstellung. Die Filmphänome-

nologie klammert den Bezug zur Herstellung oder wenn man es so ausdrücken will auf die Genesis des Films aus und beschreibt ausschließlich die Phänomene bei der Wahrnehmung eines Films. Daher kann aus Sicht der Phänomenologie die Frage nach den Formen und Funktionen schräger oder ungewöhnlicher Kameraperspektiven im Film nicht ohne einige Vorbemerkungen grundlegender Natur beantwortet werden. Es gilt zunächst zu klären, welche besondere Erscheinungsqualität mit diesem Phänomen gemeint ist und was in der situativen Erfahrung der Filmwahrnehmung überhaupt als schräg oder ungewöhnlich aufgefasst werden kann. Insbesondere die jüngsten Entwicklungen des digitalen Kinos können hier zu einer Klärung beitragen, weil sie durch die Irritation des Neuen die Aufmerksamkeit für Phänomene schärfen, die auch an analog hergestellten Produktionen zu beobachten sind.

### **Die unsichtbare Kamera und die Leiblichkeit des Blicks**

Der Begriff der Kameraperspektive bezeichnet zunächst die Relation zwischen einem Ort, von dem aus gesehen wird und einem Gegenstand oder auch einem Ensemble von Gegenständen, der von diesem Ort gesehen wird. Gewöhnlich wird dieser Ort in der Filmwissenschaft als Position der Filmkamera adressiert, welche technisch betrachtet in ihrer Funktion mit der Camera obscura vergleichbar ist, weshalb die von ihr produzierten Bilder den Gesetzen der monokularen Zentralperspektive entsprechen. Daher definieren auch Filmbilder aufgrund der geometrischen Regeln, den Ort von dem aus abgebildet wird, wenngleich dieser Ort nicht sichtbar und nicht Teil der Repräsentation ist. Mit dem Begriff der „Kameraperspektive“ wird der Ort von dem aus gesehen wird näher bestimmt als Apparat und Materialität der Filmkamera. Für eine filmwissenschaftliche Untersuchung, die den Produktionsprozess des thematisierten Films in den Mittelpunkt rückt, also etwa beschreibt durch welche technischen und handwerklichen Operationen der Kameramann und der Regisseur bestimmte Effekte erzielen, scheint der Begriff „Kameraperspektive“ eine durchaus sinnvolle Verwendung zu finden.

Bei den meisten filmtheoretischen und filmphilosophischen Arbeiten ist das Interesse jedoch anders gelagert. Entweder wird der Film der Betrachtung eines souveränen und objektiven Wissenschaftlersubjektes ausgesetzt, welches die Möglichkeit einer Betrachtung des Filmes unabhängig von dessen Produktion aber zugleich auch Rezeption unterstellt. Oder man versucht im Sinne des „audience turn“ zu beschreiben, wie ein bestimmter Film oder Filme im Allgemeinen auf das Publikum wirken. Beide Varianten haben bezüglich der Kameraperspektive eines gemeinsam: Die Kamera ist nicht sichtbar. Weder dem wissenschaftlichen Blick noch dem „empirischen Kinobesucher“ erscheint eine Kamera, noch ist sie über irgendeinen Umweg als Stätte der Bildproduktion mit Sicherheit anzugeben. Zwar gibt es viele Filme die in einem Akt der selbstreflexiven Wendung eine Kamera oder gar einen ganzen Drehstab im Bild zeigen, doch handelt es sich dabei nie um diejenige Kamera, welche das aktuell sichtbare Bild aufnimmt. Die Kamera ist ebenso wie unsere Augen als notwendige Bedingung des Sehens selbst nicht sichtbar. So evident der Befund der unsichtbaren Kamera auch ist, in der Terminologie der Filmtheorie wird ihm bis heute nicht ausreichend Rechnung getragen. Die Rede von der Kameraperspektive arbeitet daher stets mit einer Unterstellung, die als solche jedoch nicht thematisiert wird. Man bezieht sich mit diesem Begriff auf das Phänomen, den Ort des Se-

hens, den Standpunkt der aktuell sichtbaren Präsentation rekonstruieren zu können und sogar Bewegungen dieses Blickpunktes sehen und beschreiben zu können. Was für den Begriff der „Kameraperspektive“ gilt, betrifft in gleichem Maße Begriffe wie „Kamerafahrt“, „Handkamera“ und „Kameraschwenk“. Auch diese Begriffe beziehen sich auf die Produktion von Filmen, nicht aber auf die Erfahrung bei deren Rezeption. Das Phänomen des bewegten Blickpunktes im Film mit der Unterstellung einer Kamerabewegung zu beschreiben, bedeutet, sich metaphorisch auf ein sichtbares Phänomen zu beziehen.

Man mag nun einwenden, dass der Begriff der „Kameraperspektive“ in der Terminologie der Filmwissenschaft fest etabliert ist und er zudem eine empirische Tatsache zum Ausdruck bringt, nämlich dass Filmbilder in einer Kamera belichtet werden, die in einem räumlichen Verhältnis zu der abzubildenden Szene steht. Dies ist unbestritten für die allermeisten Filmproduktionen der letzten hundert Jahre mit Ausnahme von Zeichentrickfilmen zutreffend, ändert aber nichts an der Evidenz der unsichtbaren Kamera bei der Filmwahrnehmung.

Um die eben formulierte Kritik am Begriff der Kameraperspektive zu stützen, werden sich die folgenden Beschreibungen auf die gegenwärtige Kinokultur beziehen, die vermehrt von digitalen Technologien geprägt ist. Am deutlichsten wird dies an Blockbuster-Produktionen aus Hollywood, die in diesen Überlegungen weder einen festen Kanon bilden, noch durch deren exemplarischen Charakter zu bedeutenden oder künstlerisch besonders wertvollen Filmen erhoben werden sollen. Der Grund für die Konzentration auf industriell für ein Massenpublikum produzierte Spielfilme liegt ausschließlich in der technischen Perfektion, die hier in Computeranimation und Digital Compositing erreicht wird. Meiner Ansicht nach stellen diese zunächst nur technischen Erfindungen auch für die Filmphilosophie neue Fragen und Probleme ontologischer und epistemologischer Art. Konnte man bisher die Kamera als Stätte der Bildproduktion sicher annehmen und seine theoretischen Beschreibungen an ihr orientieren, gilt es nun verstärkt, die am analogen Filmmedium gebildeten Konzepte und Begrifflichkeiten zu reflektieren. Für die Problematisierung von Kameraperspektiven bedeutet dies, dass die Bezugnahme auf die Kamera nicht nur eine Unterstellung ist, die sich in der Praxis der Filmproduktion verifizieren oder falsifizieren lässt, sondern lediglich eine metaphorische Beschreibung des sichtbaren Phänomens der Perspektivität bedeutet. Es gibt nun zwei Wege, wie man dem kameralosen und daher entmaterialisierten Wahrnehmen der computeranimierten Filme auf theoretischer Ebene entsprechen kann.

Man kann sich erstens darauf verständigen, dass computeranimierte Filme sich phänomenal nicht grundlegend von analog fotografierten Filmen unterscheiden und daher den Begriff der Kameraperspektive beibehalten. Man spricht dann das sichtbare Phänomen, dass es immer einen Ort gibt, von dem aus gesehen wird, über die Metapher der Kamera an, als könnte man den Entstehungsprozess der Bilder beobachten. Dies hat den Vorteil, dass die gewachsene und differenzierte Rhetorik, die an der Materialität der Kamera gebildet ist, nicht verändert werden muss und dennoch ihre Aussagekraft behält. Denn wie sich leicht beobachten lässt, hat die digitale Filmproduktion nicht notwendig qualitative Konsequenzen für die Wahrnehmung von Filmen. Das Erleben von Perspektivität und Ortsveränderung bleibt davon weitgehend unangetastet. Somit bleibt die Metaphorik der Kamera für die Beschreibung von filmischen Wahrnehmungsverläufen durchaus sinnvoll, nur gilt es dabei zu reflektieren, dass die

Rede von Kamerafahrten, -schwenks und -perspektiven auf einer stillschweigend akzeptierten Unterstellung beruht und nicht mehr als ein Sprachbild ist.

Der zweite Weg um der entmaterialisierten Filmwahrnehmung auf theoretischer Ebene zu entsprechen, besteht darin, sich an das in der Filmwahrnehmung Gegebene zu halten und diese Phänomene zu beschreiben. Man verzichtet damit auf Unterstellungen, welche die Herkunft und die Ursache der Bilder auf der Leinwand betreffen. Was die jüngste Vergangenheit der Filmproduktion zeigt, sind zu einem großen Teil künstliche Welten, die erst durch die wachsende Perfektion der Computeranimation darstellbar wurden. Hier wird vor allem das Fehlen von Menschen auf der Leinwand zum sicheren Indiz für die Digitalität, die an Filmen wie *A Bugs Life* (USA 1998, John Lasseter/Andrew Stanton), *Antz* (USA 1998, Eric Darnell/Tim Johnson), *toy story* (USA 1995, John Lasseter), *Ice Age* (USA 2002, Carlos Saldanha/Chris Wedge) und *Monsters Inc* (USA 2001, Peter Docter/David Silverman/Lee Unkrich) jedem offensichtlich wird. Dabei ist die hier zutage tretende Differenz zu analog produzierten Filmen, vom Zeichentrickfilm gut bekannt, dem die genannten Filme stilistisch und narrativ stark angenähert sind.

Unter filmphilosophischen Gesichtspunkten sind eher die Produktionen interessant, welche die Differenz analog-digital auf phänomenaler Ebene zum Verschwinden bringen. Dies geschieht vorwiegend durch das Verfahren des Digital Compositings, einer Technik, die es erlaubt, analog gefilmte Realszenen mit computeranimierten Figuren und Kulissen zu verschmelzen. Dieses Verfahren hat mittlerweile eine solche Perfektion erreicht, dass viele Spezialeffekte wie Stop-Motion Animation dadurch verdrängt wurden. Mit Perfektion meine ich, dass man diesen Filmsequenzen nicht ansehen kann, dass sie ihre Sichtbarkeit Computerprogrammen verdanken. Die Hardware und Software bleibt im Kino ebenso unsichtbar wie Kamera und Filmstreifen. Das Urteil, computeranimierte Gegenstände zu betrachten, ist entweder durch ausserfilmische Informationen gebildet oder entstammt dem Vergleich mit unserer lebensweltlichen Erfahrung. Es wird dann geschlossen, dass das aktuell Sichtbare nicht der Erfahrungswirklichkeit entspricht oder es sich um Gegenstände und Figuren handelt, die nicht existieren können. Der unmittelbaren Wahrnehmung ist diese Differenz jedoch nicht zu entnehmen. Die freie und für den Zuschauer nicht transparente Kombination von gefilmten Realszenen und computeranimierten Elementen, die in Filmen wie *Star Wars: Episode I-II* (USA 1999 u. 2002, George Lucas), *Spider Man* (USA 2002, Sam Raimi), *Minority Report* (USA 2002, Stephen Spielberg) und *Panic Room* (USA 2002, David Fincher) beobachtet werden kann, zeigt eine phänomenale Indifferenz der Techniken der Bildproduktion. Was diese Filme mit allen herkömmlich-analog gefilmten Produktionen teilen, sind visuelle Phänomene, Arten der Bewegung im Blickfeld, welche für die Problematik der Kameraperspektive zwei Schlussfolgerungen zulassen: erstens ist es den Filmbildern nicht anzusehen, ob eine Kamera an ihrer Entstehung beteiligt war und zweitens hat jede Filmwahrnehmung eine leibliche Situation in ihrer Welt.

### **Existentielle Bilder – Die Phänomenologie der Filmwahrnehmung**

Für eine phänomenologische Reflektion über die Filmwahrnehmung, wie sie hier praktiziert wird, bedeutet die erste Folgerung, dass der Begriff der Kameraperspektive zwar ein Phäno-

men bezeichnet, welches weiterer Überlegungen bedarf, er aber einem anderen Bezugssystem entstammt (er hat eine materialistisch-technologische Referenz), das in phänomenologischen Überlegungen notwendig ausgeschlossen bleibt. Ganz dem Grundsatz Edmund Husserls folgend, „dass alles was sich der Intuition originär darbietet, einfach hinzunehmen sei, als was es sich gibt, aber auch nur in den Schranken, in denen es sich gibt“ (Husserl 1980: 51), muss die Frage nach der technischen Entstehung von Filmen vollständig ausgeklammert werden und stattdessen beschrieben werden, wie die Filmwahrnehmung selbst uns erscheint. Was in der Filmwahrnehmung nicht sichtbar ist, kann auch nicht zu einem Gegenstand der Beschreibung werden.

Dennoch gibt es stets einen Ort, von dem aus wahrgenommen wird und der sich nach den Gesetzen der Perspektive in das Bild als Feld des Sichtbaren einschreibt. Es gibt also ein Außen des Bildes, das nie gesehen wird und doch eine bildkonstituierende Funktion einnimmt. Dieser Ort, der in einer instrumentellen Auffassung vom Kino mit der Kamera besetzt wird, ist in vielen Filmtheorien eine vakante Schlüsselposition, welche vor allem in der psychoanalytisch geprägten Filmtheorie als Ziel diverser Identifikations- und Partizipationsleistungen des Zuschauers beschrieben wird (vgl. Aumont u.a. 1999: 182-238). Auch für die phänomenologische Filmtheorie ist dieser unsichtbare Ort der Wahrnehmung ein Ort von Besetzungen eigener Art, jedoch nie Gegenstand einer Identifikation des Zuschauers. Mit der Antwort auf die Frage, wie und wodurch die phänomenologische Filmtheorie den Ort von dem aus wahrgenommen wird besetzt, ist auch eine genuin phänomenologische Deutung des Begriffs der Kameraperspektive und der Funktion des damit angesprochenen Phänomens in der Filmwahrnehmung verbunden.

Die Phänomenologie des Films hat eine fragmentarische und keineswegs systematisch sich entwickelnde Geschichte und kann nicht auf einschlägige Texte der Hauptvertreter Edmund Husserl, Jean-Paul Sartre, Roman Ingarden oder Maurice Merleau-Ponty rekurrieren, wie es bei der Phänomenologie der Wahrnehmung oder des Bildes der Fall ist. Wenn das Medium Film Eingang in phänomenologische Deskriptionen findet, wie in Merleau-Pontys Aufsatz „Das Kino und die neue Psychologie“ oder Roman Ingardens weitgehend unbekanntem, zuerst 1949 in der „revue international du filmologie“ veröffentlichten Aufsatz „le temps, l'espace et le sentiment de réalité“, so sind damit kaum Impulse für die Filmtheorie noch für die Phänomenologie verbunden. Die weitgehende Zurückweisung phänomenologischer Gedanken der Filmtheorie, die noch in Gilles Deleuzes „Kino 1 – Das Bewegungsbild“ wiederhallt, beruht auf einer verkürzten Lektüre von Husserls Bildtheorie, der in dieser Verkürzung eine naiv angenommene, vollständige Transparenz des Bildes unterstellt wird. Der zweite Angriffspunkt für eine Kritik ist die Neigung der Phänomenologie, alle Erscheinungen und daher auch den Film an der natürlichen Wahrnehmung zu messen, die stets Wahrnehmung eines Subjekts In-Der-Welt ist.

Was die Phänomenologie zur Norm erhebt, sind die ‚natürliche Wahrnehmung‘ und ihre Bedingungen. Nun sind diese Bedingungen existentielle Koordinaten, die eine ‚Verankerung‘ des wahrnehmenden Subjekts in der Welt definieren, ein In-der-Welt-sein, eine Öffnung zur Welt, die sich in dem berühmten ‚alles Bewußtsein ist Bewußtsein von etwas‘ ausdrücken wird. (Deleuze 1997: 85)

Die von Deleuze hier vorgetragene Kritik lässt sich aber auch dazu nutzen, die vermeintlichen Schwächen der Phänomenologie angesichts des Kinematographen in eine Stärke umzukehren. Denn der Vorwurf von Deleuze entkräftet sich, sobald man vor dem Begriff „Wahrnehmung“ das Adjektiv „natürlich“ streicht. Und in der Tat ist mit dem von Merleau-Ponty geforderten Primat der Wahrnehmung weder verbunden, dass diese stets gleich bleibenden, natürlichen Konditionen unterliegen muß, noch dass die Wahrnehmung über allen Bewusstseinsmodi steht. Worauf Merleau-Ponty hinweisen will ist, dass die Wahrnehmung nicht durch Modelle und Analogien erklärt werden kann und als weltkonstituierende Bewusstseinsleistung hingenommen werden muss. Es scheint vielmehr so zu sein, dass der Vorwurf von Deleuze, die Phänomenologie verbleibe in vorfilmischen Bedingungen, indem sie der natürlichen Wahrnehmung ein Vorrecht gibt und daher die kinematographische Bewegung im Vergleich zu ihr immer als Verzerrung erscheinen müsse (1997: 85), an einer nicht voll ausgebildeten phänomenologischen Filmtheorie gebildet ist. Eine völlig neue Ausdeutung findet das Primat der Wahrnehmung und deren notwendig leibliche Verfassung in der Filmtheorie der amerikanischen Philosophin Vivian Sobchack. Diese befasst sich nicht mit der wie auch immer gearteten Natürlichkeit der Wahrnehmung und weist stattdessen der Leiblichkeit des wahrnehmenden Subjekts eine Schlüsselposition in ihrer Filmphilosophie zu. Sie entwickelt diese in einem expliziten Anschluss an die „Phänomenologie der Wahrnehmung“ von Merleau-Ponty.

Bemerkenswert ist, dass gerade die Perspektivität, also die Beobachtung, dass wir Gegenstände und die Lebenswelt stets nur von einer Seite sehen, während alle anderen Seiten als Horizont offener Möglichkeiten gegeben sind, als Beweis für die leibliche Situation in der Welt angeführt wird. Merleau-Ponty hierzu: „Immer sehen wir nur von irgendwoher, ohne daß aber das Sehen in seine Perspektive sich einschliesse“ (Merleau-Ponty 1966: 91). Der Leib ist Medium und Bedingung der Wahrnehmung, ohne selbst in ihr zu erscheinen. Die Perspektive erscheint beim Sehen nicht als geschlossenes System, weil gerade ihr Nullpunkt unsichtbar bleibt, ganz analog zur Filmkamera, die ebenso wenig auf der Leinwand sichtbar wird. Durch die Wahrnehmung treten wir in Beziehung zur Welt und sind mit ihr in einer existentiellen Situation verflochten. Das heißt, mit jeder Wahrnehmung ist ein Bewusstsein von dieser leiblichen Situation in der Welt verknüpft. Daher kann es auch bei der Wahrnehmung der Filmbilder im Kino nie zu einer Identifikation mit diesem Blick kommen. Gemäß der intentionalen Struktur der Wahrnehmung beschreibt Sobchack das Sehen als Korrelation zwischen der Ausübung des Blicks die sie „viewing view“ nennt und dem visuellen Feld und den Objekten darin, welches sie als „viewed view“ bezeichnet (1992: 204-209). Zu unterscheiden ist demnach ein sehender Blick der sich zur Welt verhält und eine gesehene (An)-Sicht in der sich Sinn und Bedeutung der Welt Für-Mich entfalten. Einfach ausgedrückt ist damit die untrennbare Relation zwischen dem Sehen und dem Sichtbaren gemeint. Diese intentionale Korrelation korrespondiert nach Sobchacks Ansicht nicht nur mit dem Sehen des Zuschauers sondern auch mit der Wahrnehmung des Films. Die Bewegungsbilder auf der Leinwand sind sowohl der sichtbare Ausdruck der Wahrnehmung des Films als auch das Objekt der Wahrnehmung des Zuschauers. Auf diese Weise überlagern sich im Kino zwei Wahrnehmungsakte, die autonom von einander stattfinden. So bleibt dem Zuschauer stets die Freiheit, sich von der in die Bilder eingeschriebenen Intentionalität leiten zu lassen oder aber seine Aufmerksamkeit auf andere Gegenstände zu richten oder auf die Art und Weise zu achten wie diese andere Intentionalität sich zur Welt verhält.

Die logische Folge für Sobchack ist daher, dass der Begriff der „Filmwahrnehmung“ eine Äquivokation ist, dass es bei der Wahrnehmung des Films einen genitivus objectivus und einen genitivus subjectivus gibt. Um es auf den Punkt zu bringen: wir sind nicht und wir glauben nicht, Subjekt der vom Film gemachten Wahrnehmung zu sein. Stets bleibt unsere eigene leibliche Situation unvereinbar mit jener Leiblichkeit, die für diese sichtbare und doch fremde Wahrnehmung das Medium war. Einen Film zu sehen bedeutet, dem sichtbaren Ausdruck der Wahrnehmung eines anderen zuzusehen. Doch gilt es hier präzise zu sein. Sobchack würde nicht so weit gehen, dem Film ein menschliches Bewusstsein oder einen menschlichen Körper zu unterstellen, was auch völlig absurd wäre. Sie beschreibt jedoch phänomenologisch sehr genau, dass durch die leibliche Verfassung der unserer Kinoerfahrung vorgängigen Filmwahrnehmung, intentionales Verhalten, Subjektbewegung und Aufmerksamkeitsverschiebungen ausgeübt und durch deren sichtbaren Ausdruck für uns erfahrbar werden.

Der Film macht Sinn, weil er uns die Welt nicht zeigt, ohne uns die ‚verkörperte Intentionalität unseres Zur-Welt-Seins‘ zu geben: die lebensweltlich-leibliche Situiertheit eines Bewusstseins, das im notwendigen Bezug zu ‚etwas‘ steht, vielmehr: sich bewegt. (Robnik 2002: 248)

Der Film leistet somit etwas, was dem Menschen ausschließlich bei der Betrachtung von Bewegungsbildern zugänglich ist. Er ermöglicht die sinnliche Wahrnehmung der subjektiven Wahrnehmung eines anderen, die ebenso intentional und leiblich erscheint. Die zwischenmenschliche Erfahrung von Intersubjektivität ereignet sich ausschließlich über sichtbares Verhalten und Ausdruck des anderen Leibes, dem man daraufhin intentionales Verhalten und Bewusstsein unterstellt, dafür aber keinen unmittelbaren Zugang zu dessen Wahrnehmen, Denken und Fühlen hat.

In phänomenologischer Reflexion zeigt sich das Sehen [...] als auf die Welt gehefteter Blick, und eben daher vermag es für mich den Blick eines Anderen zu geben, kann jenes Ausdrucksmittel, das wir ein Gesicht nennen, Träger einer Existenz sein, so wie meine eigene Existenz getragen ist von dem Erkenntniswerkzeug, das mein Leib ist. [...] Auf die gleiche Weise verstehe ich den Anderen. Auch hier finde ich nur die Spur eines Bewusstseins, dessen Aktualität sich mir entzieht [...]. (Merleau-Ponty 1966: 403)

Wie Merleau-Ponty ausführt, versteht man den Anderen durch die Medialität seines Leibes, die ihn zur Sprache und zu Gesten befähigt und ihm ein intentionales Verhalten zur Welt ermöglicht. Dabei kann man durch aus eine Gegenwart mit anderen Menschen teilen und über ein gemeinsames Objekt der Wahrnehmung kommunizieren, unmöglich aber kann die Welt des Anderen zur Welt-für-mich werden, nie kann die Welt wie der Andere sie sieht und seinen Leib wahrnimmt, einem so erscheinen wie die eigene Wahrnehmung. In der intersubjektiven Begegnung zweier Menschen sind wahrnehmbar allein sein Leib und seine Ausdruckshandlungen, unterstellt werden dagegen seine Innenwahrnehmung, sein Bewusstsein und sein Denken.

Die These Vivian Sobchacks von einer doppelten Subjektivität und Leiblichkeit der Filmwahrnehmung wirft natürlich auch die Frage nach der Natur dieses anderen Subjektes auf, oder verlangt zumindest nach einer genaueren Beschreibung dieser besonderen Erfahrung von

Intersubjektivität. Was dem Zuschauer im Kino erscheint, kann weder bloß als Bild, noch als Bewusstsein bezeichnet werden. In ihrer Filmphänomenologie vergleicht Sobchack den sichtbaren Ausdruck des Films mit einem sogenannten „introceptive image“ (1992: 123). Zu diesem introceptive image, der innerleiblichen Wahrnehmung, werden die Wahrnehmung der Leibesbewegungen aber auch die Gesamtheit der perzeptiven Felder und damit auch das visuelle Feld, welches in Husserls Wahrnehmungstheorie eine wichtige Funktion ausfüllt, gerechnet. Die Filmerfahrung vermittelt Intersubjektivität ausschließlich über die Visualisierung eines solchen „introceptive image“. Der metaphorische „Leib“ des Films, das Ensemble aus Kamera, Filmstreifen und Projektor, bleibt für den Zuschauer völlig unsichtbar. Filmerfahrung bedeutet nach Sobchack ausschließlich die Begegnung mit einem „introceptive image“, welches als Produkt einer leiblichen Wahrnehmung und eines intentionalen Verhaltens wahrgenommen wird. Somit ermöglicht das Filmmedium eine Erfahrung von Intersubjektivität, die nur im Kino möglich ist und welche die Umkehrung der zwischenmenschlichen Kommunikation darstellt: „In this sense, the basic correlation between film and spectator transcends a central invariant impossibility of non-cinematically mediated experience: that one subject can never directly experience the introceptive vision of another.“ (Fisher 1999: 39)

Die Erfahrung, einen Film zu sehen, wird weniger davon bestimmt, Körper und deren Handlungen von außen zu betrachten, als vielmehr dadurch den Sinn leiblicher Wahrnehmung in einer innersubjektiven Situation zu erleben. Für den Zuschauer wie für den Film gilt, was Merleau-Ponty über die Situation in der Welt schreibt:

Das Subjekt aber ist in Situation, es ist selbst nichts anderes als eine Möglichkeit von Situationen, weil es seine Selbstheit nur verwirklicht als wirklich Leib seiendes und durch diesen Leib in die Welt eingehendes. (Merleau-Ponty 1966: 464)

### **Für eine Hermeneutik der Leiblichkeit**

Es ist nun möglich, den Beitrag der Filmphänomenologie zur Problematik der Kameraperspektive zu formulieren: Jeder Film ist die Realisierung möglicher Situationen, die durch einen Leib wirklich werden und durch diesen Leib in die Welt eingehen, ohne dass dieser Leib sichtbar wird. Daher liegt die besondere Aufmerksamkeit der Filmphänomenologie auf der Leiblichkeit der Wahrnehmung, sowohl der des Films, die auf ihre Bewegung und ihre Beziehung zum Sichtbaren hin untersucht wird, als auch der des Zuschauers, die für das Verstehen des filmischen Ausdrucks die notwendige Voraussetzung bildet.

Die schräge Kamera oder allgemeiner ungewöhnliche Kameraperspektiven sind zunächst pointierte Momente im Film, welche die Aufmerksamkeit auf die leibliche Situation der Wahrnehmung lenken, wenngleich dies für den Zuschauer nicht immer thematisch wird. Schräge Perspektiven werden vor allem in Actionszenen oft gar nicht als solche erkannt und wahrgenommen, was sowohl an einer schnellen Schnittfrequenz oder an der Darstellung von besonders drastischen Ereignissen liegen kann. Doch wenn Phänomene wie Dutch Tilt oder Froschperspektive als Destabilisierung oder als unnatürliche Wahrnehmungen erscheinen, so geht daraus hervor, dass

mit den sichtbaren Bildern auf der Leinwand auch die leibliche Situation der Filmwahrnehmung mitaufgefasst wird. Nimmt man sie als ungewöhnliche Situationen wahr, dann deshalb, weil sie eine markante Differenz zur Wahrnehmung des Menschen bilden. Wie Maurice Merleau-Ponty und Jean Mitry gleichermaßen herausstellen, gibt es in unserer natürlichen Wahrnehmung im Grunde keine schrägen Perspektiven, weil alles Gesehene auf die Position des Leibes, insbesondere des Kopfes bezogen ist. Wenn wir unseren Kopf zur Seite neigen, führt dies nicht zu einem „Kippen“ der Welt, es sind eben wir, die sich kippen. Weiterhin berufen sich beide auf ein Experiment Wertheimers, bei dem Probanden eine Brille tragen mussten, die alles im Gesichtsfeld um 45° gedreht erscheinen ließ. Wie Merleau-Ponty und Mitry es beschreiben, kam Wertheimer zu dem Ergebnis, dass die Probanden ihre Wahrnehmung zunächst seltsam und verstörend empfinden, doch schon nach wenigen Minuten sich an die veränderte Horizontale und Vertikale anpassen (vgl. Merleau-Ponty 1966; Mitry 2000).

Beide ziehen aus diesem Experiment interessante Schlüsse. Mitry schließt daraus, dass schräge Perspektiven wie Dutch Tilt bedeutungslos sind, weil sie lediglich als gekipptes Bild erscheinen, unsere Wahrnehmung dieses Kippen aber ausgleicht und somit die subjektive Raumorientierungslage nach einer kurzen Anpassungsphase von drei bis vier Minuten an die veränderte Horizontneigung angepasst ist (2000: 220). Mit kurzen Versuchsfilmen konnte Mitry darüber hinaus nachweisen, dass im Kino weniger die Neigung des Horizontes im Bild für die Zuschauer als Orientierungsgröße dient, sondern vorwiegend die Neigung des Bildkaders.

Merleau-Ponty erklärt die von Wertheimer festgestellte Anpassung mit der Konstruktion eines virtuellen Leibes, der sich vom fleischlichen Leib des Subjektes lösen könne und die Situation des Bildes bewohnen könne, sofern das Subjekt sich handelnd im Bild verankert: „Worauf es für die Orientierung des Schauspiels ankommt, ist nicht mein Leib, so wie er faktisch ist, als Ding im objektiven Raum, sondern mein Leib als System möglicher Aktionen, ein virtueller Leib, dessen phänomenaler ‚Ort‘ sich durch seine Situation und Aufgabe bestimmt.“ (Merleau-Ponty 1966: 291)

Da aber beide, Mitry und Merleau-Ponty die von Wertheimers Experimenten nachgewiesener Anpassungsdauer von drei bis vier Minuten bekräftigen, kann eine derartige Anpassung der Raumorientierungslage in keiner Weise die Funktion und Wirkung schräger Kameraperspektiven für die Filmwahrnehmung aufklären. Kein Film, der nicht zu wahrnehmungspsychologischen Versuchszwecken, wie bei Mitry beschrieben, gedreht wurde, verbleibt über mehrere Minuten in einer geschrägten Einstellung. Meist sind es nur wenige Sekunden, die eine solche Einstellung andauert und gibt es längere geschrägte Einstellungen, wie man sie in Handkamerateamssequenzen findet, so sind diese nicht konstant in ihrem Raumniveau. Ist aber die Schrägung selbst einer Bewegung unterworfen, kann es auch nicht zu einer Anpassung der Raumorientierungslage des Zuschauers an die Schräge des Bildhorizonts kommen. Ein vorläufiges Fazit muss daher lauten: Es gibt schräge Einstellungen und diese werden oft auch als Abweichung und Diskontinuität empfunden. Es ist jedoch sehr fraglich, ob damit auch stets eine besondere Bedeutung verbunden ist und wenn dies der Fall ist, welche Bedeutung die schrägen Einstellungen haben. Ausgeschlossen erscheint jedoch, dass derartige Aufnahmen beim Zuschauer ein Gefühl der „Schräge“ oder der „Destabilisierung“ hervorrufen. Den Weg zu einer Hermeneu-

tik der Schrägen Kamera weist Merleau-Pontys Konstruktion eines virtuellen Leibes.

Wie bereits dargestellt vollführt und präsentiert der Film nach Sobchack in seiner Doppelnatur als Sehender und Sichtbarer zugleich, eine Wahrnehmung, die der Zuschauer aufgrund seiner leiblichen Situation notwendig als die Wahrnehmung eines anderen Subjekts begreift. Der Film als Agent einer, aufgrund seines leiblichen In-der-Welt-Seins, keineswegs omnispräsen und allwissenden Wahrnehmung, erfährt seine Welt in den Grenzen seiner leiblichen Situation. Ganz analog zur menschlichen Wahrnehmung ist es dem Film möglich, sich im Raum zu bewegen und damit seine Situation zu verändern. Ebenso möglich ist zudem Bewegung nicht im Sinne von Ortswechsel sondern im Sinne einer Lageänderung. So wie der menschliche Körper ein System unendlicher Bewegungsmöglichkeiten ist, kann auch der Film seine relative Lage zum Raum verändern. Die Bedeutung schräger Perspektiven ist somit in den Leibesbewegungen zu suchen, die man vor jeder Reflektion und theoretischer Beschreibung versteht. Was es bedeutet, schräg zu stehen, zu schwanken, die Balance zu verlieren oder zu fallen, weiß der Zuschauer, ohne die Gesetze der Perspektive zu kennen. Die Schräge ist daher weniger eine Eigenschaft der Bilder, sondern eher ein Zustand des wahrnehmenden Subjekts. Es lässt sich somit keine allgemeingültige Bedeutung verkanteter und schräger Einstellungen im Film angeben, der Sinn dieser ungewöhnlichen Wahrnehmungsverläufe muss in einer individuellen Hermeneutik singulärer Filme gesucht werden.

Den Ausgangspunkt dieser Überlegungen bildete die zunächst nur technische Revolution, die das Kino derzeit durch die digitalen Technologien erfährt. Im Vordergrund stehen dabei teilweise digital animierte Filme, die phänomenal nicht von analogen Produktionen unterscheidbar sind. Diese Veränderungen der gegenwärtigen Filmkultur sollen nun mit der Problematisierung der ungewöhnlichen Kameraperspektiven im Film zusammengeführt werden. Ungewöhnlich ist eine Perspektive, oder um den Aspekt der Bewegung stärker zu betonen ein Wahrnehmungsverlauf, nur dann, wenn es auch gewöhnliche Blickpunkte oder eben Wahrnehmungen gibt. Doch was sollte das Maß des Gewöhnlichen sein, welche Variation der der Norm erscheint bereits als Abweichung und damit ungewöhnlich und welche nicht? Wie sollte eine Differenzierung von gewöhnlichen und ungewöhnlichen Wahrnehmungen geleistet werden, wenn nicht entgegen der Forderung von Gilles Deleuze an der Norm der natürlichen Wahrnehmung? Hier hätte man aber das Problem nur von einer Instanz auf die nächste verschoben, weil sich für die natürliche Wahrnehmung ebenso wenig angeben lässt, was noch zu ihrer Norm zu rechnen ist und was als Abweichung gelten kann. Es könnte an dieser Stelle hilfreich sein, das Ungewöhnliche weder an der Perspektive, noch an der Wahrnehmung festzumachen, sondern an eine Entwicklung der Leiblichkeit des Films gekoppelt zu betrachten.

Der frühe Film kannte keine Bewegungen des Leibes und seine Wahrnehmung schien an einen Ort gefesselt zu sein. Demgegenüber musste die entfesselte Kamera, wie sie der Starkameramann der Ufa Karl Freund Mitte der 1920er Jahre zur Perfektion brachte, als höchst ungewöhnlich erscheinen. Sicher wurden damit auch neue Perspektiven in die Filmwahrnehmung gebracht, das wirklich ungewöhnliche war jedoch eine scheinbar grenzenlose Beweglichkeit des Filmleibes. Ein Blicken und Wahrnehmen, dem sich durch apparative Verbesserungen nach und nach der Himmel, das Meer und das Hochgebirge erschlossen und dies durch seine eigene

Beweglichkeit. Schon die Entfesselte Kamera erlaubte Wahrnehmungsverläufe des Films, die dem Menschen wegen seines materiell andersartigen Leibes nicht möglich sind. Jeder ungewöhnliche Wahrnehmungsverlauf ist aber nur für eine bestimmte Zeit ungewöhnlich, er hört auf eine Abweichung von der Norm zu sein, wenn ihn das Publikum aufgrund von Gewöhnung als gewöhnlich wahrnimmt.

Die digitalen Technologien machen heute einen ebenso markanten Bruch mit dem Gewöhnlichen erfahrbar, wie ihn die Entfesselte Kamera in den 1920er Jahren darstellte. Es soll daher in Analogie dazu von einer entmaterialisierten Wahrnehmung die Rede sein. Der Leib des Films hört auf, eine materielle Verankerung in seiner Welt zu haben und damit ist nicht Immaterialität von Bits und Bytes gemeint. Es soll damit eine phänomenale Entmaterialisierung des Leibes thematisiert werden, die es in bestimmten, ungewöhnlichen Wahrnehmungsverläufen unmöglich macht, deren Subjekt eine materielle Leiblichkeit zu unterstellen. Das digitale Kino setzt eine Wahrnehmung in Werk, die Materialität penetriert und durchdringt, weil sie selbst immateriell geworden ist. Ein beinahe paradigmatisches Beispiel für die entmaterialisierte Wahrnehmung ist David Finchers klaustrophobischer Thriller *Panic Room*, in dem Mutter und Tochter in ihrem eigenen Haus von Einbrechern terrorisiert werden. Der sogenannte Panikraum ist eine scheinbar sichere, undurchdringliche Rückzugsmöglichkeit, die dem Schutz der Bewohner dienen soll. Tatsächlich erweist sich dieser Raum resistent gegen die unterschiedlichsten Gewalteinwirkungen durch Schlagbohrer, Vorschlaghammer, einer Gasexplosion und nicht zuletzt einer psychologischen durch die Einbrecher, welche die sich im Panikraum versteckenden Meg (Jodie Foster) und Sarah Altman (Kristen Stewart) zum Öffnen der Stahltür bewegen soll. Worauf es hier ankommt ist, dass *Panic Room* das Motiv der Penetration, der Durchdringung von Materialität auch in seiner Wahrnehmung widerspiegelt. Das Eindringen der drei Einbrecher in die großzügige Stadtvilla wird durch eine lange Einstellung visualisiert, die noch gewöhnlich in ihrem Ausgang, in ihrem Wahrnehmungsverlauf in das Haustürschloss ein- und wieder ausdringt, durch den Henkel einer Kaffeekanne fliegt und sogar mehrfach Wände und Decken durchdringt. Die Bewegung des Filmleibes ist dabei gleichmäßig schwebend, dabei aber auch selektierend, gerichtet und antizipierend, kurzum: Dieser Wahrnehmungsverlauf ist in hohem Maße intentional und so wie die Bewegung des Leibes gewissen Handlungen der Protagonisten vorangeht auch protendierend. Gleichzeitig aber gibt es keine Hindernisse für diesen Blick, der unaufhaltsam in die Welt eindringt, ohne sich mit ihr zu verbinden oder Spuren seiner Anwesenheit zu hinterlassen.

Die Entfesselte Kamera wurde beweglich wie auch der Mensch in seinen Wahrnehmungsverläufen einen beweglichen Leib bewohnt. Die starke Analogie zwischen menschlicher und filmischer Wahrnehmung bestand nicht zuletzt darin, dass beide eine leibliche und damit auch materiell verankerte Situation in-der-Welt „bewohnen“. Mit der entmaterialisierten Wahrnehmung des digitalen Kinos entstehen völlig neue Möglichkeiten für Situationen und damit auch Wahrnehmungen. Für den Zuschauer resultiert daraus eine enorme Irritation, die sich nur durch dessen Annahme erklären lässt, dass der Leiblichkeit der Filmwahrnehmung auch ein materieller Körper angehört. Durchbricht und durchfliegt der Filmleib Gegenstände von solider Materie, ist es nicht mehr möglich die Wahrnehmung des Films mit der Wahrnehmung des Menschen zu vergleichen, es entsteht damit eine neue Kultur der Wahrnehmung, die nicht nur ungewöhnlich

ist, sondern darüber hinaus ein perzeptives Erleben eigener Art präsentiert. Eine der vorrangigen Aufgaben der Filmphänomenologie sollte darin bestehen, eine Hermeneutik der filmischen Leiblichkeit zu praktizieren, welche das begriffliche Instrumentarium der Filmtheorie und besonders der Narratologie des Kinos erweitern und ihr neue Impulse liefern könnte

## Literatur

- Aumont, J. u.a.: *Aesthetics of Film*, Austin [University of Texas Press] 1999
- Deleuze, G.: *Kino 1, Das Bewegungsbild*, Frankfurt/Main [Suhrkamp] 1997
- Fisher, K.: Dasein and the Existential Structure of Cinematic Spectatorship: A Heideggerian Analysis, In: *Glimpse*, Hrsg. v. Society for Phenomenology and Media Studies, Band 1, Heft 1, 1999. S. 37-45
- Husserl, E.: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Hamburg [Meiner] 1992
- Ingarden, R.: Le Temps, l'Espace et le Sentiment de réalité. In: *Revue Internationale de Filmologie*, 1 (1947), 2, S. 127-142
- Merleau-Ponty, M.: Das Kino und die neue Psychologie. In: *Kritik des Sehens*, hrsg. v. Ralf Konersmann, Leipzig [Reclam Verlag] 1987. S. 227-246
- Merleau-Ponty, M.: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin [De Gruyter] 1966
- Mitry, J.: *Aesthetics and Psychology of the Cinema*, Bloomington [Indiana University Press] 2000
- Robnik, D.: Körper-Erfahrung und Filmphänomenologie. In: *Moderne Filmtheorie*, Hrsg. von Jürgen Felix. Mainz [Bender] 2002, S. 246-286
- Sobchack, V.: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton [Princeton University Press] 1992

Jörg Schweinitz

# Ungewöhnliche Perspektive als Exzess und Allusion. Busby Berkeley's „Lullaby of Broadway“

## Abstract

Es deutet sich an, dass noch die ungewöhnlichste Kameraperspektive in dem Maße, wie sie konventionalisiert wird, zu einem gewöhnlichen Mittel des Films gerät. Wenn man so will: zu einer gewöhnlichen Perspektive.

It is suggested that yet the most unusual camera perspective will become a normal devise of the film – will become a usual perspective – the more it is conventionalised.

„Die Durchschnittsproduktion bleibt ja in der Behandlung der filmischen Ausdrucksmittel nicht etwa auf demselben Punkt. Sie rückt in angemessener Entfernung hinter der Spitzenentwicklung her: was heute noch eine außenseiterische Kühnheit ist, wird in zwei Jahren Gemeingut. [...] *Nur daß das Neue zur Banalität geworden ist, sobald es für stubenrein und legitim gilt.*“ (Arnheim 1932: 191 – Herv. J.S.).

... das schreibt Rudolf Arnheim 1932 in *Film als Kunst*. Auch wenn man weniger rigide urteilt und nicht sofort alles zur Banalität stempelt, was nicht mehr „außenseiterische Kühnheit“ ist, so deutet sich doch an, dass noch die *ungewöhnlichste* Kameraperspektive in dem Maße, wie sie konventionalisiert wird, zu einem *gewöhnlichen* Mittel des Films gerät. Wenn man so will: zu einer gewöhnlichen Perspektive. Damit kann man dann auf banale Weise umgehen, aber eben auch – auf einer zweiten Stufe – kreativ. Eine Möglichkeit eines reflektierten, selbstbewussten kinematografischen Umgangs bietet die Anspielung auf historische Filmstile, die *Allusion*.

Als Beispiel sei hier die Musicalnummer „Lullaby of Broadway“, gestaltet von Busby Berkeley aus dessen Filmmusical *Gold Diggers Of 1935* (USA 1935), näher betrachtet. Der Ausschnitt steht dafür, wie das in den zwanziger Jahren in der europäischen Avantgarde entwickelte und im Stummfilmkino dann häufiger wiederholte Mittel der schrägen und der verkanteten Einstellung – auf das ich mich konzentrieren möchte – in einem völlig veränderten Kontext, dem des amerikanischen Filmmusicals, und mit partiell veränderter Funktionalität wieder verwendet wird. Derartige Einstellungen funktionieren in diesem Clip als eine stilbestimmende Größe, freilich als eine von mehreren.

Bei „Lullaby of Broadway“ handelt es sich um eine sogenannte *specialty number*. Als dritte von den drei üblichen *production numbers* im Hollywood-Filmmusical jener Zeit ist die *specialty number* kurz vor Schluß des Films angesiedelt und bildete (wie die *production numbers* der frühen Musicals überwiegend) eine ästhetisch vom Gesamtfilm klar abgehobene gestalterische Einheit.

Diese Abgrenzung wurzelt im Wechsel des kompletten ästhetischen Registers. Die audiovisuelle Repräsentation der eigentlichen Filmhandlungen war vom schauspielerischen Prinzip *stand and deliver* geprägt. Deren bildliche Auflösung folgt dem im klassischen Hollywoodkino üblichen *continuity*-Schema und den Prinzipien effektiven audiovisuellen Erzählens. In den *production numbers* hingegen regierte ein ganz anderer ästhetische Geist.

Sie wurden zunächst sogar vielfach von Spezialregisseuren hergestellt, die nicht mit dem Regisseur des aufnehmenden Films identisch waren. Berkeley selbst begann seine Karriere als ein solcher Spezialist, der die ungemein erfolgreichen Musiknummern für Filme wie *Gold Diggers Of 1933* (Mervy Le Roy, USA 1933) oder *Forty Second Street* (Lloyd Bacon, USA 1933) und *Footlight Parade* (USA 1933) zulieferte. *Gold Diggers Of 1935*, aus dem „Lullaby of Broadway“ stammt, war der erste Film den Berkeley als Ganzes drehte, ohne indes an der ästhetischen Differenz von Filmhandlung und Musicalclip zu rütteln.

Die Bilder innerhalb der *production number* werden, wenn auch nicht vollkommen, so doch zum Teil narrativer Funktionen enthoben. Sie folgen nicht dem Kontinuitätsprinzip, sondern vielfach einer visuellen Logik, die primär auf die wirksame Entfaltung visueller Attraktionen – wie dem Ornamentalen – zielt. Attraktionen mit lockerer oder auch keiner narrativen Bindung. Es geht also um die primäre Bedienung von Schaulust.

Aber auch dort, wo – wie im gewählten Beispiel – der Bildorganisation der Binnen-Narration eine eigene narrative Logik zugrunde liegt, haben wir es mit einer Vielzahl nicht primär narrativ funktionalisierter Bilder zu tun, die einen markanten visuellen Überschuß, jenseits jeder narrativen Ökonomie, produzieren und gegen die Einheit der Narration des Gesamtfilms stehen. Ein Phänomen, das man in Anlehnung an Kristin Thompson als *visueller Exzess* bezeichnen kann (vgl. Thompson 1981: 290ff.).

Die kleinen Binnennarrationen der *production numbers* sind im Backstage-Musical zwar als diegetische Bühnenhandlung – also als Handlung in der Handlung – motiviert, sie stellen aber

damit immer auch Inseln innerhalb des narrativen Hauptstranges dar. In unserem Fall gibt es, wie so häufig bei den *specialty numbers*, überhaupt keine Verbindung, auch keine thematische, zwischen der (hier ungewöhnlich ausgeprägten) internen Narration der Nummer und der Makroerzählung her.

Äußerlich trägt die gängige Rahmung durch den Beifall eines diegetischen Publikums in der Storywelt der Haupthandlung und durch das Öffnen und Schließen des Vorhanges zum klaren Inselstatus bei. Im vorliegenden Fall kommt mit einer (ein- und ausleitenden) Gesangspassage, visualisiert durch das sich vergrößernde und später verkleinernde Gesicht der Winni Shaw vor schwarzem Grund, ein weiterer markanter Rahmen hinzu, der bereits zur Nummer gehört.

Dieser Rahmen ist bedeutsam, steht er mit seiner Annäherung an das Gesicht selbst schon für das Bemühen um „ungewöhnliche“ Bildkonstruktionen. Überblendungen und die rollende Kamera leiten zur gerahmten Doppelsequenz über, innerhalb derer dann unter anderem verkantete und noch mehr schräge Einstellungen zum Tragen kommen.

Von „Doppelsequenz“ ist die Rede, weil die Struktur der *specialty number* innerhalb des schwarz grundierten Rahmens noch einmal in zwei Hauptteile zerfällt: Zunächst (1) in eine etwa 3,5 Minuten lange Erzählung über den Morgen (und ganz kurz über das Abendwerden) in der Großstadt New York. Diese Passage kommt (wie die insgesamt etwa 2,5 Minuten lange Rahmung) ganz ohne Tanz aus, sie basiert vielmehr in erster Linie auf der Montage kurzer Einstellungen, geschnitten auf die durchlaufende Musik. Zum anderen folgt eine Sequenz im Tanz-Casino, die – typisch für Berkeley – durch *Tap Dance* Nummern, Chorusline und ornamentale Effekte der Tanzenden bestimmt ist. Verbunden sind beide Teile durch die Protagonistin und ihren Kavalier.

Nach dem Fenstersturz der Protagonistin, mit dem der Tanz-Casino-Teil endet, kehrt die Narration der Nummer noch einmal, an die vorn etablierten Bilder erinnernd, in deren nun leere Wohnung zurück. So schließt sich der Kreis der kleinen Binnennarration des Clips. Auf diese Weise noch eine weitere, etwas dezentrierte narrative Rahmung innerhalb des ohnehin mehrfachen Rahmens etabliert. So entsteht endgültig der Eindruck eines in sich absolut autarken Films.

Schräge und verkantete Einstellungen begegnen uns nun in beiden Teilen. Und beidemal haben diese Einstellungsarten eine dynamisierende, die Attraktion steigernde Funktion. Sie sind nirgendwo etwa als subjektive Einstellung, als *point of view – shot* oder ähnlichem motiviert, sondern funktionieren klar als stilistische Größen. In diesem Sinne dienen sie auch der visuell-stilistischen Integration beider, ansonsten durchaus heterogener Teile.

Die Großstadtsequenz verweist auf die Herkunft dieser Einstellungsart. Wir fühlen uns an die Großstadtsinfonien des späten Stummfilmkinos erinnert. Mit knappen Bildern, die fragmentarischen Charakter besitzen und zugleich emblematische Qualität, wird auch hier die Geschichte des Erwachens der großen Stadt, darunter von zwei Frauen, die später keine weitere Rolle spielen, gezeigt, des Arbeitsweges und des Büroanfanges usw. und natürlich der spätfrühen Heimkehr der schwarzhaarigen, vom Nachtleben Besessenen.

Vieles erinnert an ein Konstruktionsprinzip, mit dem etwa Walter Ruttmann seinen *Berlin – Die Sinfonie Der Großstadt* (D 1927) und Vertov seinen *Celowek S Kinoapparatom* (SU 1930) gestaltete: die rhythmisierte Verknüpfung fragmentarischer Bilder, die in einer Art von reduziertem kleinen Querschnittsfilm über die Morgenroutine der Menschen und das Anlaufen der Stadtmaschine erzählen.

Ähnlich Vertov nutzt er in diesem Kontext wiederholt auch schräge und verkantete Einstellungen zur zusätzlichen Dynamisierung des Geschehens und zur Steigerung der visuellen Attraktion des Urbanen. Dabei hat Berkeley tief ins – von Karl Prümm durchmusterte – Repertoire exzentrischer Bildkompositionen gegriffen.

Berkeley scheint die Herkunft seiner Montageprinzipien und Bildkompositionen geradezu offenlegen zu wollen, wenn er gleich ganze Ketten von inzwischen konventionell gewordenen (und daher besonders emblematisch wirkenden) Bildmotiven und bildstilischen Mitteln vom Stummfilm übernimmt, so zum Beispiel:

- das Anziehen der Seidenstrümpfe am Morgen, wobei allein die Beine der Frau zu sehen sind, und das anschließende Schließen des Büstenhalters mit Blick auf die Rückenfigur der Frau – das sind fast 1:1 die gleiche Bildfindungen wie in Vertovs Filmbeginn.
- die Dampfpeife, die von Metropolis bis zum russischen Revolutionsfilm zum festen Repertoire der Visualisierung von Akustischem gehört
- das Anlaufen der Kolben und Räder von Maschinen in verkanteter Perspektive
- der *matchcut* von Kurbeln
- und der expressiv Schattenwurf des Mannes in der nächtlich leeren Großstadtstraße gleich zu Beginn, der nicht nur an die dramatische Lichtführung expressionistischer Prägung erinnert, sondern auch eine Art Ornamentalisierungseffekt produziert

Arnheims Beschreibung von ihm (wegen ihrer Wiederholung) als banal empfundener „schematisierter Formungskniffe“ (Arnheim 1932: 186) kommt einem in den Sinn. Nur ein kleiner Ausschnitt aus Arnheims langer Aufzählung zeichenhafter Detailaufnahmen:

„die Standuhr, auf der die Stunden eilen, (...) , das Schlüsselloch, die strampelnden Seidenbeine ohne Oberkörper,, (...) das aus dem Auge fallende Monokel, das auf dem Boden zerschellende Sektglas, der Smoking am Vormittag, die Proszeniumsloge im Variété, der Aschenbecher voller Zigaretten, (...) der Seifenschaum auf der Männerbacke [...]“ (ebd.: 190)

Berkeley vereint solche elliptischen und zugleich im Stummfilm *konventionell gewordenen* Bilder zu einer ganzen Kette. Er nutzt gerade deren emblematische Qualität, die nicht zuletzt durch die von Arnheim kritisierte Stereotypisierung verstärkt wird.

Der Clip erweist – wenn man so will – auf *doppelt selbstreflexive* Weise dem untergegangenen Stummfilm seine Reverenz. Zum einen wohnt exzentrischen Bildperspektiven ohnehin ein selbstreflexives Potential inne. Zum anderen entsteht Selbstreflexivität auch durch die *Allusi-*

on. Man kann „Lullaby of Broadway“ als eine Hommage an die vergangene filmgeschichtliche Epoche sehen.

Die narrative Inselsituation der *production number* und ihre Bindung an die Musik, die ihrerseits Freiraum für selbstbewußte visuelle Gestaltung öffnet, ermöglichen es, das innerhalb des Hollywoodsystems auf sanktionierte Weise zu tun. Christine Noll Brinkmann hat darauf aufmerksam gemacht, dass es drei im klassischen Hollywoodfilm akzeptierte Situationen für *Dutch Tild* gibt: die *Hollywood-Montagesequenz*, *subjektive Bilder* und *Krisenbilder*. An anderer Stelle (vgl. Brinckmann 1993: 204-220) hat sie die *Musicalnummer*, gleichsam als Spezialfall der Hollywood-Montagesequenz hinzufügt. Die exzessive Musik und die Shownummer als Bezugsrahmen der Bildinszenierung bieten hier die Rechtfertigung für den exzentrischen Blick, die Abweichung von jeder Kontinuität und die Annäherung an ästhetische Prinzipien der Avantgarde der zwanziger Jahre. Der Bezug auf den Stummfilm war zudem nahe liegend, war doch die Interaktion von Bild und Musik, die Musikalisierung des Bilderstroms ein Merkmal vieler Stummfilm-Stilistiken.

Wird die schräge und die verkantete Kamera in der Großstadtsequenz eingesetzt, um das visuelle Chaos, das gesteigerte Nervenleben des modernen urbanen Lebens zu repräsentieren, so ordnen sich exzentrische Perspektiven im Casino-Teil in mehrere Strategien ein. Auch hier geht es um Exzessivität, wenn auch um geordnete, um den Exzess des ornamentalen Tanzens. Dem folgt schließlich für die Protagonistin die Strafe auf dem Fuß: der Sturz vom Hochhaus, der zudem durch eine weitere ungewöhnliche Einstellung repräsentiert wird, nämlich durch die beim *Top Shot* intensiv rollende Kamera mit *Match Cut* auf die Turmuhr, deren Zeiger dem Morgen entgegen eilen. (Anders als eine frühere Nummer aus *Gold Diggers Of 1933* „Petting in the Park“ ist dies also eine sehr moralische Geschichte !)

Der Exzess des Tanzens und des Ornamentalen, der sich von jeglicher räumlicher Wahrscheinlichkeit löst und in einen gigantischen, im Grunde völlig imaginären Raum – den des so genannten Club Casinos – hinein abhebt, das gehört zur stilistischen Standardstrategie von Berkeley's Musicalnummern.

In Berkeley-Nummern aus älteren Filmen („Petting in the Park“ oder „By a Waterfall“) wird die narrative Konstruktion, wonach wir es mit einer Bühnenhandlung innerhalb der diegetischen Welt zu tun haben, zunächst ernster genommen als hier. Aber auch dort weitet sich das Geschehen stets bald in jenen völlig imaginären gigantischen Raum hinein aus, der sich in immer neue Räume auf topographisch unklare Weise öffnet. Räumliche Grenzen und räumliche Wahrscheinlichkeit interessieren hier nicht mehr.

In diesem Raum, der nur kinematographisch denkbar ist, erfolgt die Zeitkonstruktion durch Schnitt und Montage ebenso außerhalb der diegetischen Logik, wie die Kameraperspektiven nichts mit der Blicklogik in einem Theater zu tun haben. Der Rezipierende vergisst schnell, dass die diegetische Motivierung ja eigentlich die einer Handlung auf der Theaterbühne in der Handlungswelt des Films war. Die Kamera bewegt sich hier – wie in den anderen Fällen – frei durch den Raum, konstruiert ihn als ornamentales Ereignis, vor allem durch *Top shots* aber

auch andere Mittel wie vor- und rückwärts laufende Bilder, die etwa den Reißverschluss effekt der Tänzer erzeugen.

Gleichzeitig hat die visuelle Inszenierung auch hier etwas – in einem sehr basalen Sinne – Exzessives. Die Musik, die sie ergänzt, bewegt sich sorgfältig arrangiert zwischen mehreren Durchläufen von Verlangsamung und Beschleunigung, von leiseren und lauterer Phasen, um am Höhepunkt dem aggressiven rhythmischen Stampfen der *Tap Dancer* Raum zu geben. Im Zusammenwirken damit steigert die Bildinszenierung die Dynamik und Intensität des Ganzen durch ihren sich ebenfalls phasenweise steigernden Rhythmus, der dann wieder etwas zurückgenommenen wird, nur um danach umso mehr anzuziehen. Dabei spielen die Bewegungen *im* Bild, vor allem das dynamische Arrangement der Massen, aber auch die exzessive Bewegung der Solisten sowie das virtuelle Kreuzen von Hauptlinien der Bildkomposition von Einstellung zu Einstellung eine Rolle. Und natürlich auch der Schnittrhythmus. Unter diesem Aspekt ist dann auch die exzentrische Perspektive einiger Einstellungen zu verorten, die etwa das zuschauende Paar Wini Shaw und Dick Powell hoch oben auf dem turmartigen (diegetisch völlig absurden) Podest in schräger Untersicht zeigt – und ähnlich wie die schrägen Einstellungen aus dem Stadtsegment dynamisierend und – passend zum Raum – monumentalisierend wirkt.

Hinzu kommt nun aber noch eine andere Strategie. Der Film treibt in der Art, wie er die Tanzenden ins Bild setzt, anscheinend auch die Idee der Hommage weiter. Schlägt man Arnheims tabellarische „Übersicht über die Gestaltungsmittel der Kamera und des Bildstreifens“ (Arnheim 1932: 149-153) aus *Film als Kunst* auf, die gleichsam die visuelle Stilistik am Ende der Stummfilmära resümiert, so fällt auf, dass die Mehrzahl der von Arnheim erwähnten Mittel der Kamera in Berkeley's Clip nicht nur noch einmal zu sehen sind, sondern dass sie mit selbstbewusster, selbstreflexiver Geste nahezu systematisch realisiert werden.

Allein die Inszenierung der solistisch herausgegebenen drei Tänzer arbeitet gleichsam systematisch alle Perspektiven ab, von vorn, von der Seite, von hinten, von oben und – sehr ungewöhnlich, eine visuelle Attraktion für sich – von unten durch einen Glasboden. Dieses Segment mag als Beispiel dafür stehen, daß die Kamera nicht nur im landläufigen Sinn zur Ornamentalisierung benutzt wird, nämlich etwa im *top shot* das im Grunde diegetisch organisierte Ornament der Tanzenden präsentiert, sondern dass ihre – der Diskursphäre angehörenden – „Blicke“ durch die Montage selbst ornamental werden. Man kann hier von einer ornamentierenden Montagelogik sprechen. Die exzentrischen Einstellungen von den Tanzenden an anderer Stelle ergänzen gleichsam das abgearbeitete Repertoire.

Um kurz zu resümieren: Die schräge oder gekantete Kamera dient in diesem Clip – wie im Avantgarde-Kino der zwanziger Jahre exzentrisch angelegt – der visuellen Dynamisierung des Geschehens, des Raumes, vor allem der Akzentuierung von urbaner Modernität. Und sie ordnet sich ein in eine vielschichtige Strategie der Ornamentierung.

So wie ein wesentlicher Teil dieser *production number* als eine Hommage an die Bildwelt des Stummfilmkinos, insbesondere des Genres der Großstadtsinfonien, gelesen werden kann, so kann auch die schräge Kamera – auf einer Art zweiter Codifizierungsebene – als eine Variante

solch selbstbewußter Intertextualität und Allusion gelten. Sie ordnet sich mithin in die häufig thematisierte selbstreflexive Ästhetik des Filmmusicals ein.

### **Literatur**

Arnheim, R.: *Film als Kunst*, Berlin [Rowohlt] 1932, S. 191

Brinckmann, C. N.: Busby Berkeleys Montageprinzipien. In: Beller, H. (Hg.) *Handbuch der Filmmontage*. München [Tr Verlagsunion] 1993, S. 204-220

Thompson, K.: *Iwan the Terrible*, Princeton [Princeton] UP 1981, S. 290ff.

# Jürgen Müller und Jörn Hetebrügge

## **Out of focus – Verkantungen, Unschärfen und Verunsicherungen in Orson Welles' *The Lady from Shanghai* (1947)<sup>1</sup>**

### **Abstract**

*The Lady from Shanghai* ist ein ungewöhnlicher Film, ein Film, der die Konventionen fiktionaler Spielfilme über Bord wirft. Und wie sich im Folgenden zeigen wird, verfolgt Orson Welles in seinem Film tatsächlich verschiedenste Strategien, um den Zuschauer zu verunsichern und ihm die Kontrolle über die Handlung zu entziehen.

*The Lady from Shanghai* is an unusual movie, a movie that throws overboard the conventions of fictional movies. As it will be shown, Orson Wells follows different strategies in his movie to irritate the audience and to deprive it of the control about the action.

Von links tritt der Held ins Bild. Als *close-up* sehen wir das Profil Michael O'Haras (Orson Welles), sehen, wie der Seemann rauchend aufs Meer hinausschaut. Auf der Luxusjacht „Circe“, in der karibischen See. Seine Konturen sind deutlich zu erkennen: Stirn, Nase, Kinn. Doch ist die Profillinie verschwommen, als befände sich das Gesicht zu nah an der Kamera und aus diesem Grund außerhalb des Schärfebereichs. Anders als wir es vom klassischen Hollywood-Kino gewohnt sind, wird hier nicht das wichtige Motiv des Gesichts fokussiert, sondern Nebensächliches, eine Vorrichtung, die nötig ist, ein Beiboot zu Wasser zu lassen. Dabei legen gerade

1 Der Aufsatz „Out of focus – Verkantungen, Unschärfen und Verunsicherungen in Orson Welles' *The Lady from Shanghai* aus dem Jahre 1947“ erscheint im Themenheft von IMAGE mit der freundlichen Genehmigung der Autoren als Wiederabdruck. Er ist ursprünglich erschienen in: *Film. Ist und Als-ob in der Kunst*, hrsg. von Johannes Bildstein und Matthias Winzen, Nürnberg 2005, S.140-153.

die Kameraleute der Studio-Ära Wert auf ein klares Bild. Denn je eindeutiger, je erkennbarer die Zeichen, desto verständlicher ist die Filmerzählung selbst, kann sich der Zuschauer doch allein auf die *story* konzentrieren, ohne dabei unklare, unscharfe Bilder entschlüsseln zu müssen. Schon in diesem Detail lässt sich erahnen, dass *The Lady from Shanghai* ein ungewöhnlicher Film ist, ein Film, der die Konventionen fiktionaler Spielfilme über Bord wirft. Und wie sich im Folgenden zeigen wird, verfolgt Orson Welles in seinem Film tatsächlich verschiedenste Strategien, um den Zuschauer zu verunsichern und ihm die Kontrolle über die Handlung zu entziehen.

Einerseits geschieht dies natürlich über den Plot: Immer wieder sieht sich der Zuschauer über die Absichten der handelnden Figuren und den wahren Schurken getäuscht. Niemand durchschaut sofort diese komplexe Intrige, in die sich der Held und Erzähler Michael O'Hara immer stärker verstrickt. Selbst am Ende ist nicht vollkommen klar, warum eigentlich das ganze Spiel um Betrug, Mord, vorgetäuschter Liebe und gieriger Bereicherung begann, in das der Seemann O'Hara wie durch einen Strudel hinein gesogen wurde. Wie schon am Anfang begnügt er sich zum Schluss mit der lapidaren Feststellung, als ein Narr aus der Geschichte zu gehen – unschuldig zwar, aber einfältig.

Andererseits verunsichert Orson Welles den Zuschauer auch auf der formal-ästhetischen Ebene: Seine Film-Bilder erklären nicht – wie es im konventionellen Erzählkino der Zeit üblich war –, sondern sie verunklären: durch extreme Großaufnahmen, durch Untersichten oder durch harte Kontraste der Gesichter. Sie verunsichern, weil durch die extremen Einstellungen das eigentliche blick-konstituierende Subjekt – nämlich Michael O'Hara – immer mehr an Autorität verliert. Und damit büßt auch die Welt ihren objektiven Status ein.

Dass indes die existenzielle Verirrung des Helden, die sich auf mannigfaltige Weise in den Bildstrategien des Films äußert, vor allem auf eine erotische Verblendung zurückgeht, darauf verweist nicht nur bereits der Titel, sondern auch das Filmplakat von *The Lady from Shanghai*. Es zeigt uns in starker Untersicht eine blonde Rita Hayworth in der Rolle der Elsa Bannister, wie sie auf den Betrachter hinab- oder sogar über ihn hinwegzuschauen scheint. Der daneben stehende Satz vor blauem Hintergrund „Ich sagte Dir ja, Du weißt nichts über Verderbtheit“ betont die Überlegenheit dieser *femme fatale* und versetzt den Betrachter in die Position O'Haras, der der machtvollen Erotik dieser gefährlichen Sirene nichts entgegenzusetzen hat. Mehrfach wird Rita Hayworth im Verlauf des Films in *pin-up*-Posen zu sehen sein und so auf die erotische Fixiertheit des männlichen Blickes verwiesen.

*The Lady from Shanghai* kreist, daran lässt diese Darstellung keinen Zweifel, um den Geschlechterkampf, das zentrale Thema des Film noir. Und Welles Film greift mit der *femme fatale* auch auf eine zentrale Figur dieser pessimistischen Kriminaldramen zurück. Dass die Inszenierung des Leinwand-Paares Elsa/Michael Rückschlüsse auf die scheiternde Ehe von Rita Hayworth und Orson Welles zulässt, darauf ist in der Fachliteratur häufig verwiesen worden. Dass Welles, indem er aus Hayworth, der rassigen Schönheit aus *Gilda* (1946) mit ihrer berühmten roten Haarmähne, eine eiskalte Blondine mit Kurzhaarfrisur machte, um ihr Image und ihre Karriere zu schädigen, bleibt jedoch Spekulation.

Ich möchte diesen möglichen privaten Aspekt denn auch nicht weiterverfolgen. Stattdessen will ich im Folgenden, freilich ohne dass ich hier auf die breite Welles-Philologie und die umfangreiche Sekundärliteratur zum Film noir eingehen könnte, eine formale Lektüre des Films versuchen, die das Motiv der Verunsicherung ins Zentrum stellt. Dabei sollen vor allem die Mittel untersucht werden, mit denen Welles das Publikum irritiert und die so ungewöhnlich im amerikanischen Kino sind, weil sie der Hollywood-Ideologie reiner Erzählung widersprechen.

Beginnen wir zunächst chronologisch. Die Handlung setzt im nächtlichen Central Park ein. Als *voice over* erzählt O'Hara von seiner ersten Begegnung mit Elsa Bannister. Wir sehen ihn durch die nur spärlich durch ein paar antiquierte Laternen erhellte Grünanlage schlendern und dabei auf eine Kutsche treffen, mit der Elsa chauffiert wird. Wie zur Bestätigung der geradezu märchenhaften Szenerie nennt O'Hara die schöne Unbekannte spontan „Prinzessin“. Ich will den Fortgang der Eingangsszene nicht weiter ausführen, jedoch darauf hinweisen, dass Welles das Geschehen hier augenscheinlich auf eine Weise inszeniert, die eine konkrete zeitliche Orientierung unmöglich macht: Die Erzählung könnte ebenso im 19. Jahrhundert angesiedelt sein, wie in der Gegenwart. Diese spürbare Entzeitlichung endet abrupt, als die Kutsche unversehens in den Straßenverkehr der Millionenstadt eintaucht. Dennoch beeinflusst der unreal anmutende Beginn in gewisser Weise sowohl die Wahrnehmung als auch die Darstellung des weiteren Verlaufs. Selbst wenn die Filmhandlung fortan eindeutig in den 1940er Jahren angesiedelt ist, so scheint sie doch den Gesetzmäßigkeiten einer objektivierten Erzählung enthoben zu sein. Stattdessen erleben wir die Handlung als einen Alptraum, den wir sowohl *mit* O'Hara als auch *aus dessen Sicht* erleben.

Den Kontrollverlust O'Haras, der mit diesem Alptraum einhergeht, inszeniert Welles deutlich als Zuspitzung. Zunächst erscheint der irische Seemann noch als Autorität. Als Elsas Mann Arthur Bannister (Everett Sloane), versucht, ihn für seine Jacht anzuheuern, betont der Bildaufbau O'Haras physische Überlegenheit gegenüber dem mickrigen, an Krücken gehenden Anwalt. Je stärker jedoch die Handlung voranschreitet, desto mehr kehrt sich das Verhältnis um. Kaum an Bord des Schiffes büßt O'Hara sichtbar an Souveränität ein, wie schon die eingangs geschilderte Unschärfe seines Profils offenbart.

Die sich verstärkende Verunsicherung O'Haras, die sich im Zuge der subjektivierten Erzählung vollzieht, löst sich erst am Ende des Films nach einer zweiten Enthistorisierung: Beim spektakulären Showdown im Vergnügungspark bricht der Film vollends mit jeglicher objektivierten Darstellung von Zeit- und Raum. O'Haras Rutschfahrt ins Spiegelkabinett gleicht einer *mise-en-abyme*, einem taumelnden Sturz ins Bodenlose. Als er schließlich als einziger dem tödlichen Chaos entkommt, tritt er wie durch eine Schleuse hindurch ins Freie. Die Nüchternheit der verlassenen morgendlichen Anlage, durch die er davongeht, korrespondiert mit dem nun deutlich distanzierteren Blick der Kamera. Mit O'Hara sind auch wir aus einem Alptraum erwacht. Und mit diesem Erwachen endet auch der Film.

Wie kühn Welles, die quasi aus ihrer zeitlichen Verankerung enthobene Erzählung für eine allegorisierende Inszenierung nutzt, zeigt eine zentrale Szene des Films, die das Meerwasser-Aquarium von San Francisco zum Schauplatz hat: Die langen geschmeidigen Arme eines Tin-

tenfischs ringeln sich durch das Bild. O'Hara betritt die Szene von links, die Kamera fährt zurück, und nun ist auch Elsa vor der Glasscheibe des Aquariums zu sehen. Einzig das Licht der Aquarien erhellt die Szenerie, durch die sich das Paar bewegt. Als die beiden von ihrer Liebe und heimlicher Flucht sprechen, bleiben sie vor einer der Glasscheiben stehen. Die Fische dahinter sind plötzlich riesengroß. Elsa wirft sich Michael an den Hals und im Moment des Kusses biegt eine ganze Schulklasse um die Ecke, die von ihrer entrüsteten Lehrerin verscheucht wird. Das Paar geht weiter und die Fische sind wieder in normaler Größe zu sehen. Als Michael Elsa beteuert, sie müsse sich nicht um ihre Zukunft sorgen, gehen sie gerade an einer großen Meeresschildkröte vorüber – einem Sinnbild für Häuslichkeit und Geschützttheit. Dann kommen sie vor einem Haifischbecken zum Stehen und Michael gesteht Elsa, auf welches mörderische Komplott er sich eingelassen hat, um ihre Zukunft zu sichern.

Als er ihr dann den Brief mit seinem Schuldgeständnis zeigt, durch das er 5000 Dollar verdienen wird, sind die Fische im Hintergrund plötzlich wieder überdimensional groß. Ihr Schuppenkleid glitzert metallisch, andere sind schrundig und rau mit weit aufgesperrten Mäulern. Auf dem Höhepunkt der Szene schießen Tigerhaie am Paar vorbei. Das im Wasser flirrende Licht aus den Aquarien wird immer heller und die Gesichter der beiden Liebenden werden davor zu Schattenrissen. Nach Maßstäben des klassischen Hollywood-Kinos hat Orson Welles an dieser Stelle Anschlussfehler begangen. Das tat er natürlich ganz bewusst. Man könnte sagen, er bricht hier das Identitätsgesetz des Gesehenen, denn jeder erkennt in der eben beschriebenen Szene, dass die Fische in dieser Sequenz zwei Mal zu groß erscheinen. Natürlich dient diese Vergrößerung zunächst einmal symbolischer Inszenierung, ist es doch sicherlich kein Zufall, dass neben der gefährlichen Elsa zunächst eine Muräne und später Haie zu sehen sind. Schon hier also werden wir über die wahre Natur dieser Frau informiert. Um die Größenverhältnisse manipulieren zu können, hat Welles vor allem mit dem Mittel der Rückprojektion gearbeitet. Im Interview mit Bogdanovich bekennt sich Welles explizit zur traumartigen Wirkung der Bilder, die durch dieses Mittel entstanden ist und bekennt: "And yet, you know, some of that tricking we had to do (gemeint sind Arbeiten 'in front of the process screen', J.M.) gave that part of the picture a dreamlike air which I rather like." (Welles ??: 191)

Ich gebe ein weiteres Beispiel für Welles Verunsicherungs-Strategie: Die Szene im chinesischen Theater zeigt, wie Elsa den fliehenden Michael schließlich findet. Zunächst sehen wir Elsa und Michael, wie sie nebeneinander im Parkett sitzen, dann eine Nahaufnahme von Elsa, bei der das Gesicht gleichmäßig ausgeleuchtet ist, dann eine extrem verschattete Aufnahme von Michaels Gesicht. Einmal mehr wird deutlich, dass Welles absichtlich Anschlussfehler produziert. Haben wir zwar zunächst gesehen, dass sich beide Personen in ein- und demselben Raum befinden, werden sie anschließend so gezeigt, als befänden sie sich in unterschiedlichen Räumen mit vollkommen unterschiedlichen Lichtverhältnissen. Dies lässt sich in zweifacher Hinsicht interpretieren. Einerseits trägt es grundsätzlich zum fremdartigen Charakter der Bildlichkeit bei, andererseits mag es gar als existentialistische Aussage über eine Welt aufgefasst werden, in der jeder nur für sich existiert, auf sich zurückgeworfen ist und Intersubjektivität unmöglich erscheint.

Orson Welles' *The Lady from Shanghai* ist ein Lehrstück subtiler Kameraästhetik. Seit seinem ersten Film *Citizen Kane* (1940) arbeitet der Regisseur bevorzugt mit kurzen Brennweiten. Das

extreme Weitwinkelobjektiv hat gegenüber längeren Brennweiten nicht nur den Vorzug des schon im Begriff selbst zum Ausdruck kommenden breiteren Sichtfeldes, es verfügt auch über eine größere Tiefenwirkung (im Telebereich löst sich die Tiefenwirkung des Bildes nahezu auf). In *Citizen Kane* nutzen Welles und sein Kameramann Gregg Toland diesen Effekt auf spektakuläre Weise, indem sie die Schärfentiefe als wichtigstes kompositorisches Mittel etablieren. Kurze Brennweiten, vor allem das Froschauge, haben aber auch die Eigenschaft der räumlichen Verzerrung, die sich vor allen im Nahbereich und am Bildrand deutlich bemerkbar macht. Linien krümmen sich, Physiognomien werden verzogen, Gesichtszüge zu Fratzen. In *The Lady from Shanghai* setzt Welles dieses Charakteristikum gezielt und gehäuft ein, um ein Gefühl des Unbehagens zu erzeugen.

Immer wieder werden Gesichter, vor allem das von Arthur Bannisters Partner Grisby, in großer Nähe gezeigt – meist aus dem Blickwinkel des Helden Michael O'Hara. Diese räumliche Nähe erzeugt nun aber keinesfalls eine positive emotionale Nähe zu der auf diese Weise gezeigten Figur, etwa eine Anteilnahme oder gar eine Identifikation, wie sie leicht durch ein Travelling erreicht werden könnte (indem die Kamera langsam an das Gesicht des Darstellers heranzieht, bis es das Bildkader groß ausfüllt). Welles zeigt keine solche behutsame Annäherung durch eine Kamerafahrt, sondern vielmehr eine schockartige, zumeist durch einen abrupten Schnitt. O'Hara wird überrumpelt, bedrängt. Und mit ihm der Zuschauer.

Grisbys Visage kommt uns unangenehm nahe, nicht nur weil wir überrascht werden, sondern auch weil sie eine weitwinkelverzerrte Fratze ist. Die an sich schon wenig sympathisch wirkende Physiognomie seines Gesichts mit seinem schmallippigen, fletschenden Mund und seinen schlupflidrigen Augen wird also nicht nur durch eine unterstützende Mimik des Schauspielers verstärkt, sondern auch durch die Optik. Diese erzeugt allerdings nicht allein eine Verzerrung. Denn obschon das Gesicht den eigentlichen Bildraum verdeckt, bleibt die Tiefe des verborgenen Raums spürbar. Das Gesicht versperrt uns demnach die Flucht: Während wir durch den Tiefensog des Weitwinkels in das Bild hineingezogen werden, tritt es uns sozusagen entgegen.

Diese Wirkung entsteht auch deshalb, weil das Gesicht völlig scharf zu sehen ist: Aus nächster Nähe meinen wir geradezu jede Pore, jede Schweißperle, jeden Bartstoppel zu erkennen, und in der Untersicht drängen sich Grisbys Nasenlöcher unangenehm ins Blickfeld. Das Gesicht erhält eine beunruhigende Dreidimensionalität, die uns beinahe körperlich berührt (man könnte sagen: Das Gesicht ersetzt den szenischen Raum, es wird selbst zum szenischen Raum). Es scheint geradezu von der Leinwand zu drängen – uns entgegen. Und so wie Grisbys abstruse, wahnhaftige Äußerungen, sein beunruhigendes Lachen auf akustischem Wege zu uns dringen, so scheinen uns sein Atem, seine Schweißausdünstungen optisch entgegenzuschlagen. Keine Frage: Orson Welles spielt hier bewusst mit körperlichem Ekel.

Überspitzt gesagt: Das vom Weitwinkel verzerrte, tiefenscharfe Gesicht penetriert den Zuschauerraum. In einer Szene des Films findet sich sogar eine inhaltliche Entsprechung zu dieser Inszenierungsweise: Während der Gerichtsverhandlung ruft Staatsanwalt Galloway die als Zuschauerin anwesende Elsa Bannister in den Zeugenstand. Mit indiskreten Fragen nach ihrer

Beziehung zu Michael O'Hara dringt er in sie, bis durch ihre augenscheinliche Verletztheit (sie kann seine dreisten Blicken nicht standhalten und schluchzt) ihre Liebesbeziehung zu Michael offenbar wird. „Danke, das genügt mir“, beendet Galloway genüsslich sein Verhör. Die verbale Vergewaltigung mündet in einer Großaufnahme Galloways, die mit nahezu terroristischer Deutlichkeit das sadistische Vergnügen in seinem Gesicht widerspiegelt.

Die ganze Gerichtsverhandlung wirkt chaotisch. Verteidiger und Ankläger fallen sich dauernd gegenseitig ins Wort. Zusammen mit dem Richter scheinen sie sich eher in witzigen Reden übertreffen als die Wahrheit finden zu wollen. So dient auch das Kreuzverhör weniger der Beweisfindung als der Unterhaltung des Publikums und der Geschworenen. Das Publikum gefällt sich in Zwischenrufen, die Geschworenen tuscheln, wie bei einem *running gag* unterbricht einer das Verhör immer wieder durch einen Niesanfall. Die Kamera wechselt dabei ständig ihren Standort, zeigt den Gerichtssaal in extremer Aufsicht steht am Rand der Zuschauerreihen und blickt von schräg unten auf die Gesichter. Eine neugierige Alte springt vom Stuhl, eine Frau klebt gedankenverloren ein Kaugummi unter den Sitz. Beim Verhör von Elsa Bannister leckt sich das Publikum die Lippen in lustvoller Erwartung intimer Erkenntnisse.

Nur Michael O'Hara ist aus immer dergleichen Kameraperspektive aufgenommen, fast scheint es immer dasselbe - übrigens wieder einmal verschattete - Bild, das von ihm eingeblendet wird. Mit ernstem Blick verfolgt er die Verhandlung. Diese Bildwiederholung wirkt irritierend und noch viel mehr, als Michael O'Hara wieder einmal in einem ganz eigenen Lichtraum dargestellt ist. Die Statik dieser Kameraperspektive suggeriert sein Eingesperrtsein auch im Gerichtssaal, wo eigentlich seine Unschuld bewiesen werden müsste.

Ein weiteres Element der Verunsicherung ist der stete Wechsel von extremen Auf- und Untersichten. Dies beginnt in einem der ersten Gespräche zwischen Grisby und O'Hara, wenn der Anwalt Michael über seine Vergangenheit als Mörder ausfragt. Noch extremer ist die Untersicht, wenn Michael im Hafen den Revolver abfeuert, was wir aus starker Untersicht erleben, so als würde er in unsere Richtung schießen. Einmal spielt Welles mit dem Motiv der Miniaturisierung: Wir sehen Michael, wie er durch das Kuriositätenkabinett in dem verwaisten Vergnügungspark geht. Große Schatten werden an die Wände projiziert, so als würde ein übermächtiges Schicksal seine Schatten voraus werfen. Außerdem geht er in seinem Traum vorwärts, ohne jedoch voranzukommen.

In diesem Zusammenhang sei eine weitere Szene genannt. Als ein kontinuierlicher Wechsel von Auf- und Untersichten gestaltet sich die Szene in George Grisbys Büro, in der Michael O'Hara sein Mordgeständnis unterzeichnet. So sitzt der Anwalt zu Beginn des Gesprächs am rechten unteren Bildrand, schräg links über ihm sieht man drei exotische Masken, die das Dämonische seines Charakters noch unterstreichen. Von links oben sieht man George sodann zum Tresor gehen, dem er die fünftausend Dollar entnimmt, mit denen er seinen Mörder bezahlen will. Das Gespräch schließlich, in dem Grisby Michael die absurde Rechtslage erklärt, dass er für tot gilt, wenn jemand sich zum Mord an ihm bekennt, der Mörder aber ohne Auffinden der Leiche nicht schuldig gesprochen werden kann, ist wiederum in Untersicht gefilmt. Am Ende des Gesprächs steht Grisby dicht vor dem sitzenden Michael O'Hara, der mit dem Kopf im Nacken steil zu

ihm aufschaut. Die Kamera ist beklemmend nah an die beiden herangerückt, so dass auch der Blick des Betrachters steil nach oben zu dem Anwalt und nach unten zu Michael gelenkt wird. Schließlich tritt der Anwalt einen Schritt vor, so dass die Hälfte seines Gesichts aus dem Bild verschwindet. Der letzte Blick des Betrachters gilt seinem zu einem hässlichen Lachen verzerrten Mund.

Doch das wichtigste Mittel zur Verunsicherung des Betrachters ist die Enträumlichung der filmischen Welt. Welles zeigt uns Orte, deren Räume kein Kontinuum besitzen. Mit jedem Schritt verändert sich der Raum und seine Lichtverhältnisse und wir bleiben über seine Natur im Unklaren. In diesen Zusammenhang gehört auch der permanente Wechsel von Auf- und Untersicht, der uns schrumpfen und wachsen lässt, oder anders gesagt, uns in die Knie zwingt oder auf einen Sockel stellt.

Von Anfang folgen wir dem Film aus O'Haras Perspektive. Es ist seine Geschichte, die erzählt wird, er ist es, der von der ersten bis zur letzten Einstellung des Films zu sehen ist. Zudem kommentiert er das Geschehen als *voice-over*. Doch je mehr er sich in dem Komplott verwickelt und zusehends zu einem passiven Spielball wird, desto mehr verliert er auch die Kontrolle über die Bilder. Wer, wenn nicht er, schaut seinem Gesprächspartner von leicht unten ins Gesicht, wo er doch mindestens genau so groß ist wie sein Gegenüber? Das Bild ist also kein objektives Bild der Filmerzählung, sondern ein subjektives Wahrnehmungs-Bild O'Haras: Mit dem Verlust der Handlungs-Kontrolle geht der Verlust der Bildmächtigkeit einher. Das gleiche geschieht beim Zuschauer, der mit ansehen muss, wie O'Hara diesen Prozess durchläuft – und der durch die Erzähl-Perspektive den gleichen Verlust erfährt wie die Filmfigur.

Wie wir gesehen haben, wird in Welles' Film Michael O'Haras moralische Sicht der Welt demontiert und zugleich der Zuschauer durch ein ausgeklügeltes visuelles Spiel irritiert. Im Laufe des Films akkumuliert sich diese Unsicherheit mit jeder weiteren Einstellung. Sie nimmt nicht einfach nur zu, sondern potenziert sich. Offensichtlich war es Welles' Absicht, sowohl eine geschickte Verschwörung in Szene zu setzen, als auch irritierende Bilder dafür zu finden. Der Film stellt die Souveränität des Betrachters infrage.

Seit der Antike steht Kunst unter dem Anspruch der Verstehbarkeit, hat die Rhetorik ein ausgeklügeltes normatives System entwickelt, Kommunikation zu ermöglichen. Decorum, inneres oder äußeres Aptum, das alles sind Orientierungsbegriffe, die implizit das Verstehen garantieren sollen. In den berühmten Schriften zur Rhetorik heißt es, Kunst sei überhaupt dann am besten gelungen, wenn sie wie Natur erscheine und jede Gekünsteltheit abgestreift habe: Da Wirkungen dann am stärksten erscheinen würden, wenn ihr formales Gemachtsein nicht in Erscheinung tritt.

Man kann sich fragen, ob die soeben formulierten Ansprüche zum Teil nicht auch das Unterhaltungskino des 20. Jahrhunderts bestimmt haben, werden doch auch hier vergleichbare Grundregeln befolgt. So frage ich mich, ob nicht das amerikanische Kino der Studioära versucht hat, die Form zum Verschwinden zu bringen. Filme, die eine bestimmte Länge nicht überschreiten dürfen, um nicht langweilig zu werden. Eine Montage, die unsichtbar bleiben soll. Gut ausge-

leuchtete Szenen und neutrale Kameraperspektiven. Geradezu gefährlich ist es, die zum Einsatz kommenden Filmstars gegen ihr Image einzusetzen. Was all diese Punkte vereint, ist, dass in ihnen die Form unbemerkt bleiben soll.

Natürlich ließen sich für alle hier genannten Faustregeln Gegenbeispiele finden oder B-Movies benennen, die unglaublich kühn und erfindungsreich dahergekommen sind, aber in der Regel stimmt dieser Code mit dem klassischen Hollywood-Kino überein. Wollte man hier von einer Ideologie sprechen, so ist es diejenige einer verabsolutierten Erzählung. Die formalen Mittel dürfen nicht zum Selbstzweck werden, sondern müssen sich der Erzählung unterordnen. Erst wenn die formalen Mittel zum Verschwinden gebracht sind, kann der Zuschauer ganz bei der Erzählung sein und erlebt die Handlung so intensiv wie nur möglich.

Orson Welles' *The Lady from Shanghai* widerspricht beinahe in jedem Punkt dem Ideal einer Hollywood-Studioproduktion. Der *director's cut* war 2 ½ Stunden lang, wurde dann aber um eine Stunde gekürzt. Aber selbst als Ruine wirkt dieser Film noch gewagt – schön und artifiziell, ein formales Experiment. Überaus theatralisch stellen sich die Charaktere und Figuren dar, und wohl selten hat es ein Werk mit einer so innovativen Bildsprache gegeben. Dem Produzenten widerstrebt es, Rita Hayworth als Blondine mit relativ kurzen Haaren präsentieren zu müssen. Ganz abgesehen davon, dass Welles gezwungen wurde, Großaufnahmen mit dem Star nachzudrehen, um dem Film damit einen größeren Erfolg zu sichern. „However“, schreibt Joseph McBride, “Columbia was so horrified at what Welles had done to her image that it held up the film's release for two years and rushed her into several more conventional roles.” (McBride ??: 97). Es half nichts, *The Lady from Shanghai* hat Welles' Hollywoodkarriere nicht nur für zehn Jahre gestoppt, sondern abgebrochen. Aus dem genialen Schöpfer von *Citizen Kane* wurde ein Freak, was durch *Touch of Evil* (1957) noch verstärkt wurde.

*The Lady from Shanghai* steht im scharfen Kontrast zu Orson Welles' Meisterwerk *Citizen Kane*, der formal gerade durch seine visuelle Eleganz, seine Klarheit und Tiefenschärfe besticht, die ja nach André Bazin „[...] den Zuschauer in eine Beziehung zum Bild setzt, die enger ist als seine Beziehung zur Realität.“ (Bazin 1975: 40) Analog dazu stößt ein unscharfes Bild den Zuschauer ab von der Leinwand, wirft ihn auf sich und seine Rolle als Rezipient zurück. Im Fall von *The Lady from Shanghai* stellt er fest, dass ihm mit Michael O'Hara das Verständnis der Geschichte abhanden gekommen ist. Sein Durchblick ist verstellt. Er selbst muss sich nun – und zwar unabhängig vom geschichts-konstituierenden Subjekt O'Hara – einen Weg durch das Labyrinth der Erzählung bahnen.

Mehrfach weiß der Regisseur mit der Idee des Labyrinths zu spielen und dieses Motiv auf beeindruckende Weise zu aktualisieren. Etwa wenn Elsa bei dem Hafenfest durch ein unübersichtliches Gebäude läuft. Dies gilt ebenso für den Bootssteg, auf dem Grisby und O'Hara sich einfinden, um den Mord an Grisby zu simulieren. Dieser entpuppt sich urplötzlich als ein verwirrendes System von Balken und Gängen – ein Eindruck, der durch eine beschleunigte Kamerafahrt noch verstärkt wird, die zugleich Michaels Aufregung zum Ausdruck bringt. Brillant ist zudem die alptraumhafte Qualität, wenn Michael läuft und läuft, aber dem Ort nicht entkommen kann. Eine Wirkung, die in der bereits genannten Szene im Vergnügungspark wiederholt wird.

Eine gelungene Aktualisierung erfährt diese Metapher auch, wenn wir auf das im Tal liegende San Francisco herunterblicken, während Elsa in einem Cabriolet einen Berg herauffährt. Für einen Moment befindet sie sich auf derselben Höhe mit dem Betrachter. Es ist, als wäre sie dem Stadt-Labyrinth gerade entkommen. Doch schon im nächsten Moment schwenkt die Kamera nach links und der Wagen muss wieder den Hügel hinunterfahren, zurück in das undurchschaubare Straßengewirr. Labyrinthisch erscheint auch das Gefängnis, in dem Michael von Elsa besucht wird. Eine Wirkung, die einmal mehr dadurch erzielt wird, dass der Raum wie aus unterschiedlichen Lichtzonen zusammengesetzt wirkt.

Das verwirrendste Labyrinth jedoch ist das Spiegelkabinett, das den Repräsentationscharakter des Wirklichen zum Ausdruck bringt und zugleich durch die in ihm stattfindende optische Vervielfältigung die Idee der Identität auflöst. Das Spiegelkabinett wird zum Paradox schlechthin, ist es doch für die Augen zu betreten, während es unserem Körper den Zugang verwehrt. Dieser Schein ist nicht aufhebbar, denn der Spiegel selbst verbirgt sich im Akt der Spiegelung. Wenn man es allerdings so nüchtern formuliert, unterschlägt man, dass in dieser Sequenz permanent auf den Zuschauer geschossen wird. Hier wird gleichermaßen unsere Anwesenheit und Mitschuld behauptet.

Man mag zunächst glauben, dass dadurch, dass sich die beiden Übeltäter im Spiegelkabinett gegenseitig richten, Gerechtigkeit wiederhergestellt wird. Die Wirklichkeit stellt sich jedoch viel absurder dar, denn tatsächlich wird nur dadurch, dass Michael die sterbende Elsa Bannister zurücklässt, Gerechtigkeit wiederhergestellt. Eine Gerechtigkeit freilich, die um den Preis des Verrats der eigenen Liebe zustande kommt. In diesem Zusammenhang sei auf den kurios niedrigen Kamerastandpunkt dieses Moments verwiesen. Durch die Froschperspektive gelingt es Welles, uns unmittelbar neben das Gesicht von Elsa zu platzieren, die sich dadurch mehr an den Zuschauer als an Michael wendet. Zugleich werden wir mit ihr zusammen gerichtet, sehen Michael, wie er unruhig auf und ab läuft.

Das Mysteriöse des Showdowns im Spiegelkabinett besteht darin, dass es in der Szene immer ein Zugleich von Nah und Fern gibt, das es uns unmöglich macht, uns zur Welt zu positionieren. Welles nutzt Überblendung und Vervielfältigung, um eine allzu simple Idee von Identität aufzulösen. Es wird noch schöner, denn irgendwann bemerkt man, dass es nicht nur die Spiegel sind, die zerbrechen, sondern dass es auch die Linse der Kamera ist, die entzweigegangen ist.

Mit der Metapher des Labyrinths wird die Unfähigkeit zur Distanz beschrieben. Mit einem Labyrinth habe ich es nämlich dann zu tun, wenn ich keine Metaebene zu ihm einnehmen kann. Das aus dem Griechischen stammende Wort heißt, wörtlich übersetzt: „Höhlenspiel“. „Mögen Sie Glücksspiele?“, fragt Michel zu Beginn Elsa einmal beiläufig, um nun zu erfahren: „Ich bin selbst Teil von einem.“

Letztlich spielen alle Bilder, die auf uns eine verunsichernde Wirkung ausüben, mit der Manipulation unseres Raumerlebens. In einem Filmbild sieht man ja nicht nur Objekte im Raum, sondern dieser Raum ist zugleich ein Dispositiv für unsere Möglichkeit zur Bewegung. Es suggeriert, dass man sich mühelos hierhin oder dorthin bewegen könnte oder auch, dass man eine

bestimmte Räumlichkeit nicht verlassen kann. Wie auch immer ein Bild beschaffen sein mag, wir haben noch vor aller inhaltlichen Entschlüsselung solche grundlegenden Informationen, die uns als leibliches Wesen betreffen, aktualisiert. In diesem Film gibt es die Idee eines Unraums. Immer wieder gibt es Bilder, die gemessen an den vorher herrschenden Lichtverhältnissen nicht anschlussfähig erscheinen. Der Raum ist nicht mit sich identisch. Die Kamera lässt uns im Stich. Sie verweigert jede Orientierungshilfe und versetzt uns stattdessen in einen taumelnden Zustand. Immer wechselt die Höhe der Kamera, die mal in Unter-, dann in Aufsicht und schließlich die Personen auf gleicher Höhe zeigt.

Im Kuriositätenkabinett wird dem Zuschauer ein Schwindelgefühl sowohl dadurch vermittelt, dass er eine Vorstellung von den schrägen Ebenen erhält, auf denen man sich nur vorsichtig fortbewegen kann, als auch dadurch, dass die Kamera eine Schlingerbewegung vollführt und so jede Orientierung verunmöglicht.

Es wären noch viele Ideen Welles' zu nennen, der in formaler Hinsicht in Höchstform war. Man denke nur an die den ganzen Film über extrem geschminkte Elsa, was wir zunächst als Attribut ihrer Makellosigkeit verstehen. Erst wenn Sie im chinesischen Theater ist und wir die extrem geschminkten Darsteller sehen, fällt uns ihre Maskenhaftigkeit besonders auf.

Welles' Film steht in einer alten Tradition, fühlt man sich doch an das barocke Welttheater erinnert, welches gleichermaßen vom Labyrinth der Welt und der Gefühle erzählt, die letztlich nur durch den Tod zu überwinden sind, von dem Michael in seinem Schlussmonolog spricht. Auch das Spiegelkabinett ist natürlich keine Erfindung des Film noir, so wenig wie das Eingeständnis der eigenen Schwäche des Erzählers, und man mag darüber spekulieren, ob es Welles' Absicht war, bewusst den allegorischen Charakter der Figuren herauszustellen. So steht Elsa für die Verführung, die weibliche Macht, aber natürlich auch für Lüge und Intrige.

Besonders aufschlussreich ist in dieser Hinsicht das Finale des Films, wenn nach dem Duell im Spiegelkabinett der Dialog zwischen Elsa und Michael den Wahn dieser Frau offenbar werden lässt. Erschien sie auch bis zum Ende als berechnend und verschlagen, wird ihre Verrücktheit und Verantwortungslosigkeit nun überdeutlich. Am Schluss ist ihr die Welt entglitten und somit auch die Verantwortung für ihre Handlungen. Doch noch eine letzte Transformation muss Elsa durchmachen. Wenn sie schreit, sie wolle nicht sterben, wird sie zur Kreatur, die wie alle am Leben hängt.

In der Mitte des Films erzählt Michael dem Ehepaar Bannister eine Parabel von sich verschlingenden Haifischen, die rasend werden von dem Blut, in dem sie schwimmen. Das mag man als eine Anspielung auf gleich zwei berühmte Dikta sehen. Nämlich auf das Sprichwort von den großen Fischen, die die kleinen fressen, als auch auf die Vorstellung, dass der Mensch dem Menschen ein Wolf sei. Wenn man sich nach dem Film noch einmal den Vorspann anschaut, ist man versucht, diesen als ein subtiles Spiel mit der Hai-Parabel zu lesen. Den Konventionen entsprechend, zeigt der erste Credit den Namen der wichtigsten Schauspielerin. Wir lesen also „Rita Hayworth“, wobei der Vorname kursiv und der Nachname in Großbuchstaben gesetzt ist. Offensichtlich geht ein Riss durch die im Namen grundsätzlich behauptete Identität, es geht

ein Riss durch die Person. Das gleiche gilt für den Namen Orson Welles, der an zweiter Stelle genannt ist. Jetzt sehen wir den *maintitle* des Films, dem die Namen der weiteren Schauspieler und der am Film Beteiligten folgen. Welles wird am Ende noch einmal als Drehbuchautor und Produzent genannt, kurioserweise aber nicht als Regisseur. Interessant ist, dass alle Namen über den bewegten Bildern anbrandender Wellen gezeigt werden, die Personen und Charaktere also – ganz wie man will – mit den Haien zu identifizieren wären, von denen in der Parabel die Rede ist.

Natürlich ist in diesem Zusammenhang auch der Vorname Michael sprechend. Wird hier doch auf den Erzengel Michael angespielt, der gegen das Böse kämpft. Auch ist es sicherlich kein Zufall, dass das Schiff, auf dem sie unterwegs sind „Circe“ heißt, Elsa als Sirene inszeniert wird und der schwarze Ire einen Menschen auf der „Schiffahrt des Lebens“ darstellt.

Trotz solch deutlicher Stilisierungen hat der Film ein authentisches Pathos bewahrt. Besonders am Ende, wenn wir Michaels Monolog hören, der von der Vergeblichkeit des menschlichen Strebens erzählt. Natürlich ist man versucht, hier eine existentialistische Grundhaltung wiederzuerkennen. Wird doch während des ganzen Films die Absurdität des Daseins herausgestellt und die Gier der Menschen vorgezeigt, ihr „vivre-le-plus“ – um mit Camus zu sprechen – geradezu zelebriert. Dass Welles Fremdheit und Absurdität im Blick hatte, macht ein kleines Veratzstück aus dem berühmten Interview mit Peter Bogdanovich deutlich, wo er sich über die vollkommen misslungene Musik beschwert: „This sort of music destroys that quality of strangeness which is exactly what might have saved *Lady from Shanghai* from being just another whodunit [...]“.

Verunsicherungen, Unschärfen, Verkantungen im Kino, wie ich sie exemplarisch anhand einer formalästhetischen Lesart von *The Lady from Shanghai* dargestellt habe, können als emblematisch gelten für den Verlust von Kontrolle über die Handlung – sowohl filmimmanent, als auch außerfilmisch – , und für die Suche nach dem roten Faden. Unschärfen sind damit also nicht bloß Folge mangelhafter technischer Voraussetzungen bei der Aufnahme, sie sind auch Stil-Elemente eines Films. Und ihnen kommt noch eine weitere Funktion hinzu – als Wahrnehmungs-Bilder. In Momenten, in denen die Verfassung des Filmprotagonisten ins Schwanken gerät, durch Trunkenheit etwa, durch Vergiftungen oder Ohnmachtsanfällen, visualisieren nicht selten Unschärfen den gestörten Wahrnehmungs-Zustand. Dieser Effekt kommt fast nur beim Einsatz der subjektiven Kamera zur Geltung, dann also, wenn der Blick des Protagonisten kongruent ist mit dem Blick des Kinzuschauers. Das heißt: Die Wahrnehmungsstörung innerhalb der filmischen Diegese – und damit verbunden der Verlust der Handlungskontrolle – überträgt sich in den Kinosaal.

## Literatur

Bazin, André: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln 1975

McBride, Joseph: *Orson Welles*. New York [Da Capo Press] 1996

Welles, Orson & Bogdanovich, Peter: *This is Orson Welles*. New York [HarperCollins] 1992

## ›Bildwissenschaft‹

VOLKER WORTMANN

**Authentisches Bild  
und authentisierende Form**

2003, 284 S., engl. Broschur

EUR 25,00 / Sfr. 42,10

ISBN 3-931606-61-9



Der Authentizitätsanspruch dokumentarischer Medialisierungen, der bis weit in das zwanzigste Jahrhundert hinein untrennbar mit den substanziellen Eigenschaften der analogen Bildmedien wie Fotografie, Film und Fernsehen verbunden war, ist mittlerweile weithin diskreditiert; für Medien digitaler Technik scheint er sogar ganz obsolet. Die Authentizität eines Bildes, das darstellungsfrei allen Darstellungszwängen zu entgehen versucht und dabei verspricht, Realität unberührt und unmittelbar zu visualisieren ist vor allem Authentizitätseindruck: Effekt von Vermittlung und Ästhetizität. Gleichwohl kennt die Kulturgeschichte ein ganzes Arsenal an Zeugnissen, die eben dieses uneinlösbare Versprechen authentischer Darstellung anvisieren und damit ein kulturelles Handlungsmuster zu erkennen geben, dessen Dynamik sich aus einem grundlegenden kommunikativen Bedürfnis abzuleiten scheint.

Mehr Informationen finden Sie unter:

[http://www.halem-verlag.de/shop/product\\_info.php/products\\_id/16](http://www.halem-verlag.de/shop/product_info.php/products_id/16)



HERBERT VON HALEM VERLAG

## ›Bildwissenschaft‹

KLAUS SACHS-HOMBACH (Hrsg.)

### **Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung**

2005, 568 S., engl. Broschur, über 100 Abb.

EUR 36,00 / sFr. 59,30

ISBN 3-931606-73-2



Obwohl Bilder eine enorme Aufwertung nicht nur in Kultur und Medien, sondern auch in der Wissenschaft selbst erfahren haben, fehlt es bislang nicht nur an einer übergreifenden Konzeption des Bildbegriffs; kontrovers ist ebenfalls, in welchem Sinn von Wissenschaft es eine Bildwissenschaft überhaupt geben kann oder geben sollte. Zur Klärung dieser Frage setzte sich die internationale Fachkonferenz ›Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung‹ drei übergeordnete Ziele: (1) einen Austausch der Bildforscher über ihre jeweiligen Ansätze, Theorien, Methoden und Erwartungen zur Bildthematik zu ermöglichen, (2) eine grundlagentheoretische Reflexion mit den jeweiligen Anwendungen zu vermitteln und (3) erste Schritte zur Institutionalisierung einer allgemeinen Bildwissenschaft zu unternehmen. Die innovativen und auf Repräsentativität abzielenden Ergebnisse dieser Fachkonferenz werden im vorliegenden Band verfügbar gemacht.

Autoren dieses Bandes sind St.-P. Ballstaedt, M. Behr, B. Berendt, Ch. Doelker, F. Fellmann, Ch. Forceville, R. P. Gorbach, V. Gottschling, M. Harth, R. Höger, W. Hofmann, H. D. Huber, J. Hyman, G. Jäger, Th. Knieper, K. Lüdeking, St. Majetschak, F. Nake, G. Nieding, W. Nöth, P. Ohler, G. Pápay, M. Plümacher, K. Rehkämper, E. Rozik, K. Sachs-Hombach, A. Schelske, J.R.J. Schirra, St. Schlechtweg, D. Schmauks, P. Schreiber, E. Schürmann, St. Schwan, H. Wahl, D. Wiedemann, M. Wiemker, L. Wiesing, H. J. Wulff, J. zu Hüningen.

Mehr Informationen finden Sie unter:

[http://www.halem-verlag.de/shop/product\\_info.php/products\\_id/14](http://www.halem-verlag.de/shop/product_info.php/products_id/14)



HERBERT VON HALEM VERLAG

## ›Bildwissenschaft‹

KLAUS SACHS-HOMBACH

**Wege zur Bildwissenschaft**

**Interviews**

2004, 284 S., 35 Abb., englische Broschur

EUR 26,00 / sFr. 43,80

ISBN 3-931606-62-7



Das Interview-Projekt ›Wege zur Bildwissenschaft‹ will zur Idee einer allgemeinen, interdisziplinär verfassten Bildwissenschaft beitragen, indem es die folgenden Einzelziele verfolgt: 1. zum Verständnis des Zusammenhangs von Bildwissenschaft und Medientheorie beizutragen, 2. die Rolle, die der Philosophie hierbei zukommt, genauer zu bestimmen, 3. eine terminologische Klärung der unterschiedlichen Traditionen der philosophischen Bildtheorie anzuregen, 4. die Bilddiskussion einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen.

Klaus Sachs-Hombach interviewte: Hans Belting, Gottfried Boehm, Gernot Böhme, Reinhard Brandt, Ferdinand Fellmann, Dietfried Gerhardus, Tonio Hölscher, Hans Dieter Huber, Karlheinz Lüdeking, Roland Posner, Oliver R. Scholz, Peter Schreiber, Michael Sukale, Felix Thürlemann, Bernhard Waldenfels, Lambert Wiesing und Hans Jürgen Wulff.

Mehr Informationen finden Sie unter:

[http://www.halem-verlag.de/shop/product\\_info.php/products\\_id/13](http://www.halem-verlag.de/shop/product_info.php/products_id/13)



HERBERT VON HALEM VERLAG

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

# Impressum

**IMAGE - Zeitschrift für interdisziplinäre Bildforschung** wird herausgegeben von Klaus Sachs-Hombach, Jörg R. J. Schirra, Stephan Schwan und Hans Jürgen Wulff.

ISSN: 1614-0885      URL: <http://www.image-online.info/>

## Verlag

Herbert von Halem Verlagsgesellschaft, Lindenstr. 19, 50674 Köln

# Mission Statement

The e-journal IMAGE. Journal of Interdisciplinary Image Science is designed to be an internationally appraised multi-lingual journal for interdisciplinary image research. The variety of disciplines covers all areas of research that are concerned with questions of visual representations. This also includes the discourse between accounts of a more reflexive, theoretical nature and those more practical in aim.

IMAGE intends to promote interdisciplinary research and discourse within image science. It aims to encourage the establishment of an institutionalized general image science. In addition, it strives to encourage the creation of innovative structures in research and science.

IMAGE is supported by the Centre of Interdisciplinary Image Research (ZiB) and – for assessing submitted papers – by a large active advisory board. It is published by Klaus Sachs-Hombach, Jörg R. J. Schirra, Stephan Schwan and Hans Jürgen Wulff in cooperation with the Herbert von Halem publishing house.

IMAGE focuses on methodologically reflective papers that aim to develop an interdisciplinary approach to image science. Initially, contributions will appear at irregular intervals, partly collected in thematically organized volumes. Publication will be announced via the mailing list of the [Virtual Institute for Image Science](#) (VIB).

We would very much appreciate the submission of suitable manuscripts. Please send the manuscript to the editorial board by [e-mail](#) so that it can be assessed immediately.