Claude und Francis Desbarats

Filmstandbilder

Für eine schulische Vermittlung des Kinos als Kunst

Die Frage, ob das Kino eine Kunstform sei, wird in Frankreich bejaht, seit Zuschauer, Filmliebhaber, Intellektuelle, kulturell und politisch Aktive um das Jahr 1920 zunächst in den schwedischen, amerikanischen und deutschen und bald auch in den sowjetischen Filmen, die sie zu jener Zeit im Kino sahen, eine schöpferische Gestaltungskraft entdeckten. Seitdem bemüht man sich in Frankreich immer wieder um Methoden, die die bedeutenden Filme von früher und von heute zur Geltung bringen können.

Die Auffassung vom Kino als einer dynamischen Kunst, die begeistern kann, hat die mittlerweile fast hundertjährige Blüte der französischen Filmkritik ausgelöst. Nach dem Zweiten Weltkrieg hat sie die Aktivitäten der Filmklubs getragen. Danach inspirierte sie die Bewegung der offiziell «Art et Essai» genannten Programmkinos. Und schließlich begründet sie den Platz, den sich der Film ab 1984 im Kunstunterricht der französischen Gymnasien erobert hat.

Wer die Aufmerksamkeit auf den Reichtum des Kinos lenken will, war immer schon in der Defensive, weil er die Argumente derjenigen bekämpfen muss, die der Filmkunst jegliche Qualität absprechen. Letztere begründen ihren Standpunkt damit, dass Filmemacher der Realität verpflichtet seien, die sie einfangen oder nachbilden, dass sie abhängig seien von bereits vorhandenen Objekten, von ihrer Form, ihrem Umfang, ihrer Beschaffenheit, und dass es ihnen daher unmöglich sei, ein eigenes Universum zu erschaffen. Hinzu komme, dass selbst wenn es eine kreative Schaffenskraft des Filmemachers gäbe, sie durch den Einfluss anderer zunichte gemacht werde: nämlich durch seine Auftraggeber und Mitarbeiter.

Die Verteidiger der Filmkunst erarbeiten in zahllosen Streitgesprächen, in Leitartikeln und Grundsatzerklärungen eine Reihe von Gegenargumenten. Ohne die Abhängigkeit industriell erzeugter Bilder von der Materialität der Welt leugnen zu wollen, heben sie hervor, dass Filmemacher seit den Gebrüdern Lumière gelernt haben, mit dieser Abhängigkeit zu spielen und sie spielend zu meistern. Sie haben gelernt, sie

zur Bereicherung ihrer Filme zu nutzen. Man müsse, sagen sie, folgendes Paradoxon akzeptieren: Film ist zwar eine Hommage an die Welt, wie sie ist, Film bietet dem Zuschauer aber gleichzeitig eine Lesart eben dieser Welt, die von einer Reihe von Effekten eines filmspezifischen Schreibens gelenkt wird. Man müsse anerkennen, sagen sie weiter, dass filmische Artefakte die Träger einer nuancierten Weltsicht sein können, einer Weltsicht, die sich somit zu einem guten Teil *visuell* manifestiert.

Ausgehend von dieser Analyse wurde die «Autorschaft» beim Film eingeführt und etabliert. Die visuelle wie thematische Verwandtschaft der Werke eines Autorenfilmers bringt es mit sich, dass man von einem *Filmstil* spricht. Man kann sagen, dass sich dieser in den drei Etappen des filmischen Schaffensprozesses (Schreiben, Drehen, Schneiden) konkretisiert, in welcher der Filmemacher eine Unmenge an Entscheidungen zu treffen hat. Als der kanadische Filmemacher David Cronenberg im November 2007 seinen neuesten Film in Paris vorstellte, spielte er auf dieses französische Verständnis des Autorenfilms an: «Während der Dreharbeiten müssen pro Tag dreitausend Entscheidungen getroffen werden. Sie sind mir eigen und einzigartig.»[1] Der Stil eines Filmemachers ist für den aufgeklärten Filmliebhaber auf den ersten Blick erkennbar und steht in punkto ästhetischer Dichte und Kohärenz einem Mal-, Schreib- oder Musikstil in nichts nach.

Heute können Gymnasien beim französischen Bildungsministerium die Einrichtung des Oberstufen-Faches Film beantragen – nicht anders als ein Fach Musik oder Bildende Kunst. Für das Fach Film müssen die Schulen nachweislich in der Lage sein, eine Partnerschaft herzustellen zwischen Lehrkräften, die fähig sind, das Funktionieren der Fachrichtung zu gewährleisten, und einem externen, von den Gremien des Kulturministeriums anerkannten Künstler (einem Regisseur, Videofilmer, Cutter usw.), der zusammen mit den Lehrkräften einen Großteil des pädagogischen Vorhabens organisiert. In den über 20 Jahren, die es das Schulfach Film mittlerweile gibt, steht also der *künstlerische Ansatz* im Zentrum.

Wir möchten hier eine Möglichkeit zeigen, dieses Konzept des Filmunterrichts schon *von den ersten Schulstunden an* umzusetzen. Dabei stützen wir unsere Überlegungen auf folgende Grundlinien: Durch das Herausarbeiten der plastischen und visuellen Aspekte des Stils bedeutender Filmemacher soll die Geschichte des Films zur Geschichte der Malerei in Bezug gesetzt werden. Das verlangt von den Schülern konzentriertes Arbeiten, kann aber nach unserer Erfahrung auch ihre Begeisterung wecken.

Die Arbeit vollzieht sich in erster Linie mithilfe eines speziellen Werkzeuges, das einfach aussieht, aber vielfältige Anwendung ermöglicht, einem Objekt, das dem professionellen Bereich des Kinos entstammt: dem Filmstandbild.

Bekanntlich gibt es zwei Arten von Filmstandbildern: direkt vom Filmstreifen vergrößerte Abzüge oder, und das ist der häufigere Fall, Standfotos, die während

1 Interview mit David Cronenberg von Emmanuelle Frois, in *Le Figaro*, 7. Nov. 2007, S. 29.

oder gleich nach den Dreharbeiten von bezahlten Fotografen aufgenommen wurden[2]. Beide Formen sind Dokumente, die man *a priori* für armselig halten könnte, weil ihnen die Bewegung fehlt und sie insofern dem Wesen des Kinos nicht gerecht werden. Die Wirklichkeit ist jedoch komplexer. Talentierte Standfotografen können, wenn man ihnen die Möglichkeit gibt, hervorragend den Geist einer ganzen Sequenz auf den Punkt bringen, selbst wenn sie eine Kameraeinstellung wählen, die in keiner Einstellung der Sequenz vorkommt. Oder aber es gelingt ihnen, sich auf die eine Einstellung des Filmes zu konzentrieren, die die Gesamtsituation symbolisiert. Was die Abzüge vom Filmstreifen angeht, so verlangt deren Auswahl und Erstellung vergleichbare analytische Fähigkeiten und ein ähnliches Fingerspritzengefühl, allerdings erst im Nachhinein in der Stille eines Sichtungsraums am Schneidetisch. Im Allgemeinen sind es Filmkritiker, Hochschullehrer und die Spezialisten der Kinematheken, die sie herstellen.

Standfotos und Abzüge vom Filmstreifen werden in bestimmten Filmzeitschriften, Sonderheften und Fachbüchern in guter Qualität und unter Berücksichtigung des Ausgangsformats veröffentlicht. Mit modernen Fotokopierern kann man sie akzeptabel reproduzieren.

Kommen wir jetzt zur besonderen pädagogischen Bedeutung, die Filmstandbildern unseres Erachtens besitzen. Zunächst einmal sind sie greifbar, manipulierbar, abpausbar, schematisierbar und können mit einem Stift, einem Lineal und einer Schere bearbeitet werden. Zudem kann jeder Schüler selbst den Rhythmus bestimmen, in dem er sie verwendet. Während einer Vorführung, und sei es auch nur einer einzigen Sequenz, gibt dagegen der Film die Zeit vor, was die Aufmerksamkeit stark auf den narrativen Ablauf lenkt. Dabei gibt es vielfältige formale Parameter zur bewussten Erfassung einer Sequenz: Zum Bildausschnitt zu Beginn einer Einstellung kommen die Bewegungen der Darsteller, die Bewegungen der Kamera, die Zahl der Einstellungen, Schnitte und Anschlüsse, ihre Frequenz und schließlich die Art des Tons sowie das Verhältnis von Bild zu Ton. All das macht eine Filmanalyse zunächst schwierig.

Das Filmstandbild reduziert diese Anzahl der Untersuchungsparameter auf fünf und zwar auf den Bildaufbau, die Gestaltung des Raums, die Position der Kamera, das Verhältnis der Personen zueinander und die Charakterisierung dieses Verhältnisses. Diese Vereinfachung ermöglicht uns – zumindest für eine erste Annäherung – eine vertiefende Betrachtung.

2 Die Gründe für die Existenz zweier Arten von Fotos ist historisch. Die sogenannten Standfotos dienen Kinobetreibern als Aushangbilder, da sie über eine längere Belichtungszeit und damit über eine bessere Auflösung verfügen als die Abzüge vom Filmstreifen. Für letztere liegt die maximale Belichtungszeit bei einer 1/48 Sekunde, was für den Ablauf des Films ausreichend, in der Regel aber zu kurz für eine angemessene Bildqualität von Aushangfotos ist. Alle im vorliegenden Text publizierten Filmstandbilder sind Standfotos.

1. Was der Film der Frührenaissance verdankt

Anhand von einfachen Standbildern fangen wir zunächst mit einigen formalen Spielen an. Demonstriert wird die Verformung des Bildes durch kurze oder lange Brennweiten, die Auswirkungen, die ein Verschieben des Bildrahmens auf ein und denselben Raumabschnitt hat oder das Hinzufügen und Weglassen eines Elementes innerhalb eines Bildrahmens. Wir wollen so anhand von Variationen deutlich machen, dass jedes Bild das Resultat einer Konstruktion und einer Auswahl ist.

Nach einer kurzen Erläuterung, wie grundlegende technische Verfahren die plastische Gestalt des Bildes prägen (der Effekt, den die Veränderung der Größe eines Elementes auf das Bild hat, das Verhältnis von Oberfläche und Linien usw.), lenken wir das Interesse umgehend auf die historische Dimension dieser Verfahren. Dank der Analogien zwischen Malerei und Standfotografie können wir dies nahezu unmittelbar analysieren. Tatsächlich hat der Film von der Malerei viele grundlegende Verfahren übernommen, denen er somit eine Art Fortbestand sicherte. Bestimmte Effekte des filmischen Schreibens entstammen also einer Tradition, die deutlich älter ist als das 1895 erfundene Kino.

1.1. Die Grundlage der Szenografie im Film: Albertis Würfel

Es ist von zentraler Bedeutung, dass die Filmkamera, wie zuvor die Fotokamera die Funktionsweise der von der Malerei der italienischen Renaissance schrittweise formalisierten *Camera obscura* zu einem optischen System entwickelt hat[3]. Bekanntlich entwickelte sich in der Toskana und in Umbrien zwischen 1420 und 1440 im Umfeld der Maler und Bildhauer Masaccio, Brunelleschi, Paolo Uccello, Piero della Francesca und des Baumeisters und Kunsttheoretikers Leon Battista Alberti eine neue Darstellungsform. Diese Darstellungsform löste die mystische Hierarchisierung der Figuren mittelalterlicher Malerei (Gott größer als die Heiligen, die Heiligen größer als gewöhnliche Menschen) durch eine profanere Anordnung der Wesen und eine körperlichere Darstellung ihrer Beziehungen zueinander ab. An der Decke der Sixtinischen Kappelle wird wenige Jahrzehnte später Michelangelos Adam in dem Moment, da ihm Leben eingehaucht wird, genauso groß sein wie Gottvater.

Die Zentralperspektive, gleichzeitig Symptom und Instrument dieses Wandels, ermöglicht den Malern, die jeweilige Entfernung zwischen im Raum verteilten Elementen darzustellen, Maße und Größenordnungen sichtbar zu machen. Das Mit-

3 Leonardo da Vinci 1515 über die *Camera obscura*: «Wenn die Fassade eines Gebäudes – oder irgendein Platz oder ein Feld –, das von der Sonne beschienen wird, ein Wohnhaus zum Gegenüber hat, und wenn man in der Fassade, welche die Sonne nicht sieht, ein kleines rundes Loch macht, so werden alle beleuchteten Gegenstände ihre Bilder durch dieses Loch senden und im Innern des Gebäudes an der gegenüberliegenden Wand erscheinen, die weiß sein soll. Und sie werden da ganz genau erscheinen, aber umgekehrt.» Zitiert nach: David Hockney: *Geheimes Wissen*, aus dem Amerikanischen von Bernadette Ott und Rita Seuß, München 2006, S. 244.

tel zur Systematisierung dieser Darstellungsform war die Entwicklung von *Albertis Würfel* mit seinen fünf sichtbaren Seiten: der Rückwand, der rechten und linken Seitenwand, der Decke und des Bodens. Die sechste Seite fehlt, um dem Betrachter den Einblick zu ermöglichen. Daraus folgt, dass die Parallellinien, die in die Tiefe des Blickfeldes hineinreichen, als auf einen einzigen Fluchtpunkt konvergierende Linien dargestellt werden. Die Verwendung der *Camera obscura* erlaubte die experimentelle Bestätigung dieser Anordnung.[4]

Albertis Würfel kann nicht nur auf Innenräume angewandt werden. Im Freien reichen ein Stück Mauer, ein Gebäude, eine Baumgruppe, ein in die Ferne führender Weg, um den perspektivischen Würfel anzudeuten. Raffaels *Die Vermählung Mariä* in der Pinacoteca di Brera in Mailand (1504) ist hierfür ein charakteristisches Beispiel. Die räumliche Illusion betrifft aber auch gewölbte Elemente, wie Gesichter, Brüste und sonstige Objekte: So hat Paolo Uccello zum Beispiel seine theoretischen Überlegungen und sein Können auf eine geometrisch komplexe Hutform angewandt, den *mazzocchio*. Und Andrea Mantegna verlieh seinen Figuren als erster eine skulpturale Komplexität.

Albertis Würfel hat nicht nur eine optische, sondern auch eine dramaturgische Funktion. Er ist Schauplatz der Worte und Blicke, das Theater der Begegnung oder des Konflikts. Er macht den dargestellten Raum zur Bühne. Diese Funktion hat der Film aufgegriffen und gemäß seinen eigenen narrativen Bedürfnissen weiterentwickelt. Deshalb hat sich die französische Filmkritik in den 1970er-Jahren den Begriff *Szenografie* angeeignet, der aus der antiken römischen Malerei stammt und über das Theater vermittelt wurde[5]. Damit sollte erklärt werden, dass das Verhältnis von Ausstattung und Figuren zur Kamera einer Szene fiktive Tiefenwirkung verleiht, die durch das ständige Spiel mit dem Bildaufbau belebt wird.

---

4 Der Kunsthistoriker Daniel Arasse hat am Beispiel italienischer Verkündigungsszenen die Verbreitung dieses Raumkonstrukts von Siena bis Florenz dargelegt (*L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective* (Hazan, 1999) In *Geheimes Wissen* begeistert sich der Maler David Hockney für die präzisere und tiefere Kenntnis der technischen Hilfsmittel dieses visuellen Abenteuers (Linsen, Spiegel, *Camera obscura* und *Camera lucida*). Indem Hockney der Entwicklung der «fotografischen» Wiedergabe in der Geschichte der Malerei nachspürt, findet er heraus, warum die Flamen in den 1430er-Jahren eine anderen Malstil entwickeln als die Italiener: Sie malen mithilfe von optischen Instrumenten, die sich nur für einen jeweils begrenzten Ausschnitt des darzustellenden Raumes eignen. Dadurch können sie mit größter Präzision die Details von Stoffen wiedergeben, müssen jedoch eine Perspektive mit zahlreichen Fluchtpunkten bilden, die nach den ungefähr zur selben Zeit von italienischen Künstlern definierten Kriterien «falsch» ist.

5 Alain Bergala hat die Verwendung dieses Begriffes durch ein *Scénographie* betiteltes Sonderheft der Zeitschrift *Les Cahiers du Cinéma* im Jahr 1980 systematisiert. Er definiert Szenografie als «die Kunst, gleichzeitig eine filmische *Szene* aufzustellen (Einrichtung und Einrahmung eines Raumes) und *Figuren* innerhalb dieser Szene anzuordnen.» (S. 7). Die Sondernummer stellt relevante Texte und 50 sorgfältig ausgewählte und edierte Standfotos zusammen.

Anders als in Malerei oder Fotografie ist dieser Bildaufbau im Film nicht statisch, sondern wird permanent in Bezug auf eine Vielzahl von Bewegungen umgeformt: durch die Bewegungen der Darsteller, und seien sie auch noch so minimal (die bloße *Geste* des Innehaltens einer Figur als Reaktion auf einen Blick kann schon ein Abenteuer für sich sein), durch weite oder begrenzte Bewegungen der Kamera (Schwenk, Fahrt, Zoom), sowie durch die «Sprünge» bei der Montage. Dennoch macht ein Film schon mit seinem ersten Bild auf Anhieb eine szenografische Vorgabe (den räumliche Aufbau, die Grau- oder Farbwerte usw.), die er im weiteren Verlauf einhalten muss, will er nicht zusammenhanglos werden. Der Vergleich mit Malerei und Fotografie bleibt also zulässig, insofern der Raum eines Films zumindest im Hinblick auf eine Reihe von Merkmalen ebenfalls homogen bleibt.

Man kann sagen, Szenografie im Film ist die Konstruktion eines Raumes mithilfe der Ausstattung, der Requisiten, der Darsteller, der Kamera sowie der Schere des Cutters. Sie wird für jeden Film so angelegt, dass sie über die dargestellte dramatische Situation hinaus möglichst nachdrücklich das poetische Konzept des Filmemachers erkennen lässt. Sie ist demnach ein fundamentales Element des kinematografischen Stils eines Films, unter Umständen sogar des Gesamtwerks eines Autors.

1.2. Andere Szenografien

Bevor man sich jedoch, ausgerüstet mit seinen Kenntnissen in volumetrischer Szenografie, an die Studie von Filmstandbilder macht, zunächst noch eine Warnung vor allzu großer theoretischer Strenge: Nicht alle szenografischen Effekte im Film haben mit Albertis Würfel zu tun. Sie sind (wie in der Malerei und Fotografie übrigens auch) unendlich vielfältig, und neben Filmen oder Filmsequenzen, deren Szenografie auf Fluchtlinien aufbaut, gibt es viele andere Fälle, in denen die Darstellung der Volumina von Objekten und Körpern vernachlässigt, sie sogar zugunsten von Linie, Grafik, Glätte oder Kontrast ganz zum Verschwinden gebracht wird: Bei Eisenstein, dem Schutzpatron des sowjetischen Kinos beispielsweise, überlagern verschlungene Arabesken die Tiefenwirkung, wie man an den Knäueln aus den nackten, zur Schau gestellten Körpern gefolterter Bauern in Que Viva México! (1930) sehen kann. Und in Die rote Wüste (1964) verhindert Antonioni, Vertreter des modernen Kinos, eine Tiefenwirkung durch den systematischen Einsatz langer Brennweiten, welche den Abstand zwischen Vorder- und Hintergrund verwischen und die räumlichen Gegebenheiten vage und nicht lokalisierbar machen[6].

6 Ein Objektiv mit langer Brennweite rückt ferne Objekte heran, verflacht aber die Perspektive und verwischt die Unterscheidung der Hintergrundebenen, indem es sie «aufeinanderhäuft» (dieses optische System findet man auch bei Fernrohren). Eine kurze Brennweite hat den gegenteiligen Effekt: Sie betont und vergrößert das Volumen von dem Objektiv nahen Objekten, verleiht ihnen eine aggressive Dichte, verkleinert aber entfernte Objekte.

Eine auf Raumwirkung angelegte Szenografie ist also nicht das A und O des filmischen Raums. Doch ihre historische Bedeutung ist unstrittig und bleibt selbst für diejenigen Maßstab, die von ihrem Vorbild abweichen.

Überdies interessiert sie uns hier auch in pädagogischer Hinsicht. Sie erlaubt eine leichtere Heranführung an die Konstruktion des filmischen Raums: Die Regeln der Perspektive sind (durch das Zeichnen, den Mathematikunterricht, das Studium der Kunstgeschichte) sowohl vertraut als auch sehr einfach zu erkennen. Außerdem ist es nützlich, diese Regeln zu kennen, um wahrzunehmen, was von ihnen abweicht.

2. Vergleich zwischen einem Filmstandbild und einem Gemälde des 15. Jahrhunderts

Um zu zeigen, wie der Film die Gesetze der Malerei aufgreift, wenden wir das Gelernte zunächst auf Filmstandbilder, in denen die volumetrische Szenografie deutlich zu erkennen ist, an. Wir behandeln jedes Foto einzeln, ohne es in irgendwelche Reihen einzubinden. Darüber hinaus kombinieren wir es mit einem Gemälde, das eine szenografische Analogie aufweist. Gegebenenfalls erwähnen wir hierbei schon die Handlung des Films, ohne allerdings allzu sehr ins Detail zu gehen: Aushangfotos sollen den potentiellen Zuschauer ja nur zu Spekulationen anregen, nicht die Handlung vorwegnehmen. Es kann allerdings vorkommen, dass man vorzeitig Elemente des Drehbuchs in die Bildanalyse einbinden muss, um Zeit zu sparen.

Man bittet die Schüler zunächst, die Gesamtkomposition und den Aufbau des Raumes im Gemälde *Madonna des Kanonikus Georg van der Paele* von Jan van Eyck (1436, Groeningemuseum, Brügge) mit einem Foto aus Way Down East, einem Melodram von David Wark Griffith aus dem Jahr 1920, zu vergleichen[7].

2.1. Jan van Eyck und David W. Griffith: Welche Analogien?

Jan van Eycks Gemälde ist ein Marienbildnis mit dem hl. Donatian und dem hl. Georg. Letzterer präsentiert Maria Kanonikus van der Paele, den Stifter des Gemäldes. Das Standfoto aus dem Griffith-Film zeigt im Hintergrund die Figur der Anna Moore, gespielt von Lillian Gish, und vor ihr eine Gruppe von vier sozial höhergestellten Personen. Ihr selbstsicherer Auftritt setzt dem Geschwätz, das gerade über die junge Frau im Gange ist, ein Ende. Dieses Geschwätz betrifft ihre Vergangenheit als junges, armes Mädchen, das von einem Schurken verführt und mit einem Kind sitzen gelassen worden ist.

Der Aufbau beider Bilder ist vergleichbar: Eine zentrale Figur steht auf der vertikalen Symmetrieachse des Bildes, die seitlichen Figuren ordnen sich dieser

7 Griffith ist einer der wichtigsten Filmemacher der 1910er-Jahre. Er gilt als Erfinder der Montage und ist Regisseur des Films Intoleranz (1916).

Abb. 1: Way Down East (David Wark Griffith)

Symmetrie unter. Ein solcher Bildaufbau dient dazu, die Verteilung der Linien und Oberflächen klar auszutarieren und unmittelbar sichtbar zu machen.

Aber dieser Bildaufbau hat noch eine weitere Funktion: Er verstärkt die Illusion eines Raumes. Die Ebene von Marias Körper nimmt bei Jan van Eyck die Richtung der *Rückwand* des Kirchenchores auf, wohingegen die Positionen des Stifters und der Heiligen an *Seitenwände* denken lässt, längs derer sich die drei Figuren vermutlich befinden. Auch bei Griffith füllt Lillian Gish im Zentrum der Anordnung eine Lücke in der *Rückwand* – den Durchgang, dessen Vorhang sie mit ausgestreckten Armen öffnet –, während die vier anderen Figuren paarweise einen visuellen Korridor bilden, der parallel zu gedachten *Seitenwänden* verläuft. In beiden Fällen bilden die Anordnung der Körper und die Struktur der Ausstattung den szenografischen Würfel.

Ein anderes Element, das der Tiefenwirkung Kohärenz verleiht, kommt hinzu: die Positionierung des Blicks des Betrachters und des Fluchtpunktes. Beide stehen in direktem Zusammenhang miteinander, da ein Fluchtpunkt, sofern es ihn gibt, immer den Blick des Betrachters *darstellt*. In beiden Bildern ist die Position dieses Blicks gleich: Er zielt horizontal auf ca. 1,20 m über dem Boden[8].

8 Wie bestimmt man die Höhe des Blicks? Indem man auf dem Filmstandbild die Fluchtlinie untersucht, die auf der Mittellinie zwischen der Fluchtlinie der Taillen (oberhalb derer wir uns befinden) und derjenigen der Schultern (unterhalb derer wir uns befinden: denn die Un-

Abb. 2: *Madonna des Kanonikus Georg van der Paele* (Jan van Eyck)

Die Höhe des Betrachterblickwinkels entspricht damit der Augenhöhe einer sitzenden Person. Das verschiebt die Köpfe stehender oder erhöhter Figuren leicht nach oben. Dadurch wird ihnen auf einfache Weise Expressivität verliehen, ohne dabei das Gefühl der *Normalität* der Perspektive zu zerstören: Die Augenhöhe der Figuren wird ganz unauffällig mit derjenigen des Betrachters gleichgesetzt, indem man sie ungefähr einander gegenüber platziert.

Der räumliche Aufbau beider Bilder – die Verteilung des Gesamtvolumens sowie die Einbeziehung der Position des Betrachters – verstärkt die Wirkung der zentralen Stellung der jungen Frau. Als Zentrum des Bildes ist sie auch Zentrum des gesamten Wahrnehmungsraums. Ihre Sonderstellung rührt von der wesentlichen Bedeutung ihrer Mutterschaft her: Sie ist ihr Unglück wie ihr Ruhm. Ihr Unglück, weil Maria in der linken Hand Blüten der Passionsfrucht hält, die das Martyrium Christi ankündigen, und weil Anna Moores Kind einige Jahre zuvor infolge ihrer Armut gestorben ist; ihren Ruhm, weil Maria die Mutter des menschgewordenen Gottes ist, und weil

terseite des Kinns der Darsteller ist sichtbar) liegt, das heißt auf Höhe des Brustbeins, das im Durchschnitt bei ungefähr 1,20 m liegt. Auf dem Gemälde verläuft die Mittellinie zwischen der Ebene der Armlehnen des Thrones und derjenigen des Rades des hl. Donatian, was für den Blick des Betrachters so gut wie dieselbe «Höhe» ergibt.

Anna den Verlust ihres Sohnes dadurch kompensiert, dass sie sich gegen die Gemeinheiten, denen sie ausgesetzt ist, unter Einsatz ihres Lebens zur Wehr setzt.

Verschiedene visuelle Elemente betonen und charakterisieren den zur verehrten Frau gehörenden Raum zusätzlich. Im Gemälde sind Baldachin, Mantel und Teppich ausschließlich Maria zugeordnet und setzen den Betrachter in direkten Kontakt zu ihr. Auf dem Foto bildet der Vorhang hinter Lillian Gish, der sich einige Meter weiter verdoppelt, eine zur Bildebene rechtwinklig in die Tiefe reichende Achse, die durch den Übergang des erleuchteten Teils der Fliesen – ihres Raumes – zum dunklen Holzfußboden – dem Raum der Anderen – verlängert wird. Diese Raumtiefe bildet einen Vektor, der sich zum Betrachter hin verlängert. Die verzierte Einfassung des Vorhangkastens des amerikanischen Films ist der gleichmäßig mit Röschen verzierten Baldachinkante des flämischen Gemäldes verblüffend ähnlich: Sie hebt den Raums der Heldin hervor und begrenzt den oberen Teil eines Rahmens innerhalb des Bildrahmens.

Beide Bilder ähneln sich auch in einer weiteren formalen Anlage: Sie vermeiden im Zentrum der Komposition einen vollkommen geraden Hintergrund, eine strenge Frontalität, die dem Bild Härte verleihen und seine Tiefe einer gewissen Schwingung berauben würde[9]. Zur Vermeidung dieses Effekts malt van Eyck einen kreisförmigen Chorumgang, den er zudem durch zwei kleine Kirchenfenster zu beiden Seiten des Thrones öffnet. Bittet man die Schüler, diese beiden Fenster abzudunkeln, erkennen sie, dass das Bild platt wird und vornüberzukippen scheint. Deckt man die sich hinter Lillian Gish öffnende Zimmerflucht auf dem Griffith-Bild zu, empfinden wir etwas anderes: Ihre Figur verliert ihr Selbstbewusstsein, erscheint klein und schwimmt im Raum.

Das Ziel, das beide Künstler dabei verfolgen, ist identisch. Die Kulisse ist so angelegt, dass die zentrale Figur verankert, erhöht wird, dadurch, dass die *Luft um sie herum zirkuliert*.

2.2. Jan van Eyck und David W. Griffith: Welche Unterschiede?

Trotz ihrer zahlreichen Ähnlichkeiten weisen beide Bilder auch funktionale Unterschiede auf, die wesentlich von ihrer jeweiligen Erzählform abhängen.

Der erste Unterschied ist logischerweise dramaturgisch. Das Gemälde verweigert eine Dramaturgie. Zwar deutet Jan van Eyck Bewegungen und sogar eine kleine Geschichte an: Mit seiner Linken weist der hl. Georg die Jungfrau auf den Stifter

9 Von Frontalität spricht man, wenn die von der auffälligsten Wand (oder dem auffälligsten Möbelstück, Objekt, Körper) markierte dominierende Linie parallel zur Wand des Hintergrunds und demnach parallel zur Ebene unseres Blickes platziert wird. Man spricht von einer Schräge, wenn die dominierende Linie des Bildes (die Wand, das Möbelstück usw.) schräg zu dieser Ebene unseres Blickes verläuft. Der Venezianer Tintoretto hat als erster in der Geschichte der Malerei systematisch mit diagonal geführten Tiefenräumen experimentiert.

hin, mit seiner Rechten nimmt er seinen Helm ab und erschreckt dadurch das Kind. Aber der ganze Rest stellt eine unbewegliche Zeit dar: die entrückte Sanftmut der Muttergottes, die Darbietung des Rades mit den brennenden Kerzen durch den hl. Donatian, die zurückhaltenden Gesten des hl. Georg. Mehr noch: Van Eyck zeichnet jede einzelne Falte des zerfurchten Gesichts des in tiefer Andacht versunkenen Kanonikus mit solcher Virtuosität, dass der Eindruck entsteht, die sichtbaren Zeichen seines Alters, die gesammelten Erfahrungen und Entbehrungen erstarrten hier auf einmal in der heiligen Kontemplation.

Im Gegensatz dazu wählt das Standfoto einen präzisen und erkennbaren *entscheidenden Augenblick*, der eine Art Verdichtung verschiedener Zeitebenen darstellt: den Moment, als Anna den Vorhang öffnet und vor die Augen der erschrockenen Anderen tritt. Dieser Augenblick allein suggeriert einen Prozess, weil er sowohl ein *Vorher* (den Moment, da die vier Figuren sich bei geschlossenem Vorhang ihrer Gegenwart noch nicht bewusst sind) als auch ein *Nachher* impliziert (in dem die Anderen akzeptieren müssen, dass Anna dank des Überraschungseffektes im Vorteil ist).

An diesem Punkt unserer Analyse führt uns ein Detail des Standfotos zu einer Vertiefung des Vergleichs. Die Bedeutung, die der Filmemacher der Handlung beimisst, manifestiert sich in einem weiteren Merkmal: Während Frontalität und Symmetrie des Dekors bei van Eyck zwingend vorgegeben sind, muss das Griffith-Bild diesbezüglich genauer untersucht werden, um zu verstehen, warum *es sie nicht exakt respektiert*. Tatsächlich steht die Kamera nicht völlig parallel zur Rückwand: Die Positionen weichen um zwei, drei Grad voneinander ab, was man daran sieht, dass die Schwelle zwischen Vorraum und Zimmer im Verhältnis zum unteren Bildrand leicht schräg ist. Außerdem wurde die Kamera im Verhältnis zur Bildachse des Durchgangs nach rechts verschoben: Die linke Laibung ist sichtbar, die rechte nicht. Hinzu kommt noch die Position der Nebenfiguren: Sie stimmen nicht mit der Achse des Durchgangs überein und wurden ebenfalls leicht nach rechts verschoben, denn links verdeckt die Frau mit bloßen Armen den Vorhang, während auf der rechten Seite der Mann mit Krawatte nicht vor dem Vorhang steht.

Diese sehr feinen Abweichungen – Filmregie vollzieht sich oft in einer Vielzahl winziger Positionskorrekturen – haben eine subtile Funktion: Sie greifen die *Symmetrie des Bildes* auf (beide Figurengruppen sind an der Oberfläche fast gleichwertig) und reduzieren die Symmetrie der *Position der Figuren im Raum* (die vier Statisten sind nicht exakt beidseits des Durchgangs aufgereiht).

Was soll ein solcher Inszenierungsaufwand? Gerade der Vergleich von Film und Gemälde liefert hierfür eine Erklärung. Er macht den Unterschied deutlich zwischen der lediglich feierlichen Anmutung des entscheidenden Augenblicks im Foto, das die Gesamtheit aller möglichen Bewegungen kurzfristig fixiert, und der mehr als feierlichen, der *zutiefst zeremoniellen Anmutung* des Gemäldes mit seinen per-

fekten Symmetrien und seinen zurückhaltenden Gesten. Hier hält das Bewusstsein Einkehr in die Stille des Gebets und die Verehrung Gottes.

Die Suche nach narrativem Potential scheint bei Standfotos systematischer betrieben zu werden als bei dem Aufbau von Gemälden. Allerdings sind für Aushangbilder in dieser Hinsicht die Vorschriften auch klar: Auch wenn sie die Geschichte nicht vorwegnehmen sollen, so sollen sie doch so viel von deren Dynamik andeuten, dass man Lust bekommt, ins Kino zu gehen und sich den Film anzusehen.

Eine letzte räumliche Differenz, die mit den spezifischen zeitlichen Besonderheiten der jeweiligen Kunstpraxis zu tun hat, müssen wir zuletzt noch ansprechen. Und zwar die Art, wie der Raum der Szene in sich *geschlossen ist, oder nicht*. Auf dem Gemälde wenden sich die Anbetenden Maria nicht wirklich zu: Der Maler erfindet sonderbare Haltungen für sie, um beide Augen zeigen zu können, oder zumindest ein Auge und beide Augenbrauenbögen, auch wenn er dabei die zu erwartende Körperhaltung verfremden muss. Es geht darum, *verlorene Profile*[10] zu vermeiden.

Beim Filmstandbild sieht die Sache anders aus. Aufgrund des Wunsches, zu erzählen, muss stärker als im Gemälde erkennbar sein, dass die Figuren Blickkontakt haben und direkt aufeinander reagieren können. Innerhalb einer quasi frontalen Struktur wirft das jedoch gewisse Probleme auf. Weil Lillian Gish ihren Auftritt gegenüber der Kamera vollführt, stehen die vier anderen Figuren mit dem Rücken zur Kamera. Dadurch sind ihre Gesichter verborgen oder nur im *verlorenen Profil* zu sehen, d.h. beide Augen sind verborgen, was für ein Bild einen erheblichen Verlust an Ausdruckskraft bedeuten kann. Zum Ausgleich muss das Spiel der Darsteller, ihre Kopf- und Körperhaltungen die Intensität der Situation deutlich machen. Dies zeigt sich hier in den unterschiedlichen Schulter-, Arm- und Handhaltungen.

Die zeitliche Dimension des Filmes hat für dieses Problem eine zusätzliche Lösung parat: Nach dem Prinzip von Schuss-Gegenschuss in einer zweiten Aufnahme diejenigen von vorne zu filmen, die zunächst in Rückenansicht zu sehen sind, d.h. die Szene unter zwei Blickwinkeln zu zeigen. Mit dieser Einstellung wollte Griffith jedoch zunächst einen Überblick über die Situation verschaffen, der seine volle Wirkung dadurch erhält, dass Aktion und Reaktion gleichzeitig dargestellt werden, bevor die Szene anschließend zerteilt wird.

2.3. Der Nutzen einer «Zeichnung in Aufsicht»

Zum Abschluss unseres Vergleichs verteilen wir an die Schüler eine «Zeichnung in Aufsicht» (eine *geometrische Zeichnung*) des Fotos aus Way Down East (Abb. 3), um ihnen die Positionen von Kulissen, Figuren und Kamera sowie die Linien der Blicke bewusst zu machen. Mit anderen Worten: all jener Elemente, die die Szenografie bil-

10 Als verlorenes Profil wird die Dreiviertelansicht des Kopfes von hinten bezeichnet, die nur die Konturen der Wangenknochen erkennen lässt. (Anm. d. Hrsg.)

den. Für das Gemälde von Jan van Eyck kann eine solche Zeichnung nicht erstellt werden, weil das Raumverständnis der flämischen Malerei des 15. Jh.s nicht durch ein solches Schema dargestellt werden kann. Anders als in Florenz gab es in Flandern nicht den Wunsch, die Größenverhältnisse von Körpern und Umgebung mathematisch korrekt wiederzugeben. Das Volumen der Kirche, beispielsweise, ist im Vergleich mit den Figuren zu klein.

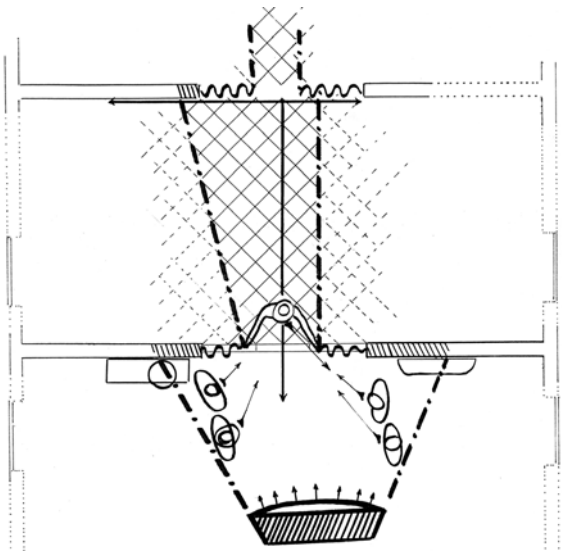

Abb. 3: Zeichnung zum Foto von Way Down East

Ist eine geometrische Zeichnung, wie hier bei dem Foto aus dem Griffith-Film jedoch möglich, kann sie mehr leisten, als nur die szenografische Analyse zu untermauern. Sie entwickelt das Gespür der Schüler für das *Off*. Diese für den Film wesentliche Dimension ermöglicht insbesondere das Wechselspiel von Anwesenheit und Abwesenheit in der Montage. In einer geometrischen Zeichnung müssen nicht nur die im Blickfeld der Kamera befindlichen sichtbaren Elemente (Wände, Vorhänge, Böden, Möbel, Figuren), sondern auch diejenigen Elemente erfasst werden, die zwar wahrnehmbar, aber nicht sichtbar sind, über die wir ausgehend vom Bild nur Vermutungen anstellen können. Diese Elemente bilden das *Off*. In unserem Griffith-Bild

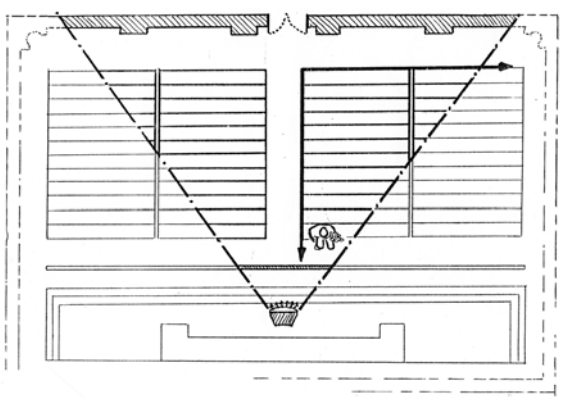

Abb. 4: Zeichnung zum Foto von Sieben Chancen

sind das die Verlängerungen der sichtbaren Wände sowie der höchstwahrscheinlich rechtwinklig dazu verlaufenden Wände, und eventuell Türen und Fenster (wobei letztere nur aufgrund einer architektonischen Logik da sein *müssen*, die Beleuchtung lässt nicht auf Fenster schließen).

Die Zeichnung in Aufsicht bestätigt, wie eng Regie und Ausstattung für Griffith miteinander verbunden sind. Die Architektur konkretisiert und verdichtet hier die dem Melodram eigene Dynamik[11]: Nach lebensbedrohlichen Prüfungen triumphiert endlich die zurückhaltende, arme, junge Frau in ihrem sittsamen Kleidchen, mit ihren brav nebeneinander stehenden Füßen. In aller Bescheidenheit bringt sie die Missachtung der anwesenden Leute durcheinander, indem sie *bildhaft* die soziale Schranke öffnet, so, als berührte der Schauplatz eines Dickensromans denjenigen eines Theaterstücks von Oscar Wilde. Doch in der feinen Gesellschaft ist das Eingeständnis eines Fehlurteils immer nur zaghaft und nicht von Dauer, folgt man dem «Wissen» der Melodramen. Es ist also nur logisch, dass Griffiths Szenografie das Aufeinanderprallen zweier getrennter sozialer Räume als kurzfristigen, kühnen Einbruch inszeniert.

3. Ein Beispiel für eine dramaturgische Nutzung der volumetrischen Szenografie

Um die dramaturgische Bedeutung der volumetrischen Szenografie im Film noch besser begreiflich zu machen, schlagen wir ein Bild aus Sieben Chancen vor, einem Film von Buster Keaton aus dem Jahr 1925: Ein Mann im Hochzeitsanzug – die Figur heißt Buster und wird von Buster Keaton gespielt – wartet alleine in einem protestantischen Kirchengebäude. Vergleichen kann man dieses Bild mit *Verkauf der Hostie*, der ersten Szene aus der Serie der Predellatafeln zum *Hostienwunder* (1469) des toskanischen Malers Paolo Uccello. Zwischen Tafel und Standfoto besteht kein narrativer Bezug, doch betonen beide auffällig das perspektivische Grundmuster. Ein Unterschied hierbei ist jedoch, dass es im Keaton-Film keine Decke gibt. Zu jener Zeit hatten Kulissen generell keine Decken, denn von oben war es am einfachsten, natürliches wie künstliches Licht einfallen zu lassen[12].

11 Zum Melodram vergleiche auch den Beitrag «Perspektivenwechsel» von Bettina Henzler und Stefanie Schlüter in diesem Band. (Anm. d. Hg.)

12 Aufgrund der Schwierigkeiten mit der Beleuchtung bedarf es schon eines expliziten Ausdruckswillens (der sich meist in einer reichhaltigen Ausstattung zeigt), bevor Regisseure *Decken bauen und filmen* lassen. In der Stummfilmzeit war das der Fall bei Erich von Stroheim. Später filmte John Ford Innenräume oft so, dass der Zuschauer in einer Einstellung sowohl Decke als auch Fußboden sehen kann. Wenn die Decke im Bild von Sieben Chancen auch fehlt, so ist sie dank eines Kunstgriffs gedanklich vorhanden. Die Spitzen der vier großen Bögen an der Rückwand stimmen exakt mit dem oberen Rand des Bildrahmens überein: Auf diese Weise wird der – täuschend echte – Eindruck vermittelt, der Raum ende bei dieser Höhe und die Decke setze genau darüber ein.

Mit dem Bild aus Sieben Chancen sollen die Überlegungen in zwei sich ergänzende Richtungen geführt werden: Die Schüler sollen erkennen, in welchem Maße der perspektivische Code hier eingesetzt ist, und andererseits die Auswirkungen dieser Anlage auf die Inszenierung ausfindig machen.

3.1. Buster Keaton und der perspektivische Code

Der erste Teil der Arbeit besteht in der Anwendung dessen, was wir schon beim Griffith-Bild behandelt haben. Wir bitten die Schüler, *eine Zeichnung in Aufsicht zu machen* und dabei die *sichtbaren* Elemente (die Bänke, die Rückwand, die Figur, den Brautstrauß, die Straße, das gegenüberliegende Fenster) von den *wahrnehmbaren aber nicht sichtbaren* Elementen (den Seitenwänden, der Verlängerung der Straße, dem Ort des Altars, an dem die Kamera aufgebaut zu sein scheint) zu unterscheiden.

Meist erkennen und zeichnen die Schüler die absolute Frontalität rasch und bringen sie mit den Standards des schon bei van Eyck kennengelernten zeremoniellen Bildes in Verbindung. Größere Schwierigkeiten haben sie jedoch mit der Darstellung des Mittelganges. Er muss in zwei vollkommen parallelen Linien ausgeführt werden, wird oft jedoch mehr oder weniger konvergierend gezeichnet: Die Schüler haben das Bedürfnis, die Aufsichtszeichnung mit einer perspektivischen Ansicht zu vermischen. Es bedarf mehrerer Beispiele, bevor sich ein klares Bewusstsein für den Unterschied zwischen beiden Darstellungsformen einstellt. Die ersten Standfotos, die

Abb. 5: Sieben Chancen (Buster Keaton)

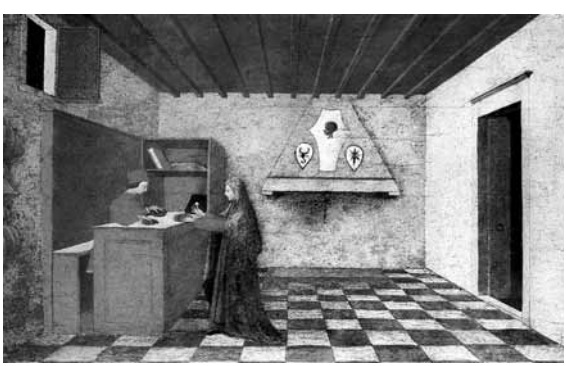

Abb. 6: *Verkauf der Hostie* (Paolo Uccello)

wir auswählen, sollten also ermöglichen, die Perspektive zu erarbeiten. Die Schüler sollen mühelos erkennen, welche visuelle Umsetzung des «wirklichen» Raumes die Filmemacher vornehmen.

Ein anderes häufiges Problem bei dem Bild aus Sieben Chancen ist die Zeichnung der Straße. Wegen des geringen Platzes, den sie im Hintergrund des Fotos einnimmt, wird sie von den Schülern oft sehr schmal gezeichnet. Dies ist auch die einzige Kritik, die man an der beiliegenden Aufsichtszeichnung üben kann. Sie wurde von einer Schülerin der 10. Klasse im Fach Film und audiovisuelle Medien einzig auf der Grundlage des Fotos erstellt, also bevor die Sequenz vorgeführt wurde (Abb. 4).

Wie die Skizze zeigt, ersetzen die sich wiederholenden Armlehnen entlang des Mittelganges in gewisser Weise die sich außerhalb des Bildfeldes befindlichen Seitenwände. Ein *diffuses* szenografisches Wissen erlaubt es uns außerdem, diese Wände zu lokalisieren, ohne sie zu sehen: Sie befinden sich am Ende der beiden äußeren Reihen von Sitzbänken, die sicherlich gleich groß sind, wie die inneren Sitzbänke am Gang.

Die Übung zur Perspektive kann jetzt in Gegenrichtung durchgeführt werden: Sobald die Schüler über eine brauchbare Aufsichtszeichnung verfügen, das Filmstandbild aber nicht mehr vor Augen haben, bittet man sie, das Foto zu skizzieren, zumindest die groben Linien der Ausstattung und den Standort der Figur. Es kann hilfreich sein, diese Übung zunächst an der Tafel von Paolo Uccello auszuführen. Das Schachbrettmuster des Bodens sowie die Deckenbalken, die Tür und die seitlichen Fenster machen es dort leichter, das Prinzip des Fluchtpunktes zu erfassen, der im Keaton-Bild lediglich aus der Aufreihung der Sitzbänke und ihrer Bordüren ableitbar ist.

Das Ziel dieser Übungen ist eine vollständige geistige Flexibilität der Schüler in Bezug auf die parallelen Linien, die so wenig der Definition entsprechen, die sie im Mathematikunterricht gelernt haben.

3.2. Buster Keaton und das Spiel mit dem Code

Nachdem wir gesehen haben, wie das Bild den perspektivischen Code aufgreift, kommen wir nun zum zweiten und wichtigsten Teil der Betrachtung: die Art und Weise, wie die Regie unser Wissen um den Code benutzt, um daraus Bedeutung zu konstituieren.

Auf die Schlüsselfrage: «Was überrascht an diesem Bild?» liefern die Schüler im Allgemeinen drei Antworten. Zunächst stellen sie fest, dass das Bild eine streng gegliederte, völlige Symmetrie etabliert, die jedoch im entscheidenden Punkt durch ein gewolltes Ungleichgewicht aufgehoben ist: Es gibt keine Braut auf dem symmetrisch zum Bräutigam liegenden Platz. Der zweite, schnell gefundene Punkt: Der Saal ist leer. Eine Hochzeit ist aber immer ein sozialer Akt, zu dem mindestens ein Vertreter des Staates oder der Kirche und zwei Zeugen gehören. Ein drittes Element verstärkt schließlich für die Schüler die Eigenartigkeit des Ensembles. Obwohl das Bild mit der im Zentrum liegenden weit geöffneten Flügeltür unsere Aufmerksamkeit auf

einen bestimmten Punkt hin lenkt, scheint Buster *in offensichtlichem Widerspruch zu unserer Erwartungshaltung* weder beunruhigt noch besorgt zu sein. Er schaut vor sich hin, den Hut in der linken Hand und den Brautstrauß in der rechten Armbeuge, so als wäre er für die unmittelbar bevorstehende Zeremonie bereit. Dabei hält er aber nicht nach der Braut Ausschau, ohne die diese Zeremonie nicht denkbar wäre. Busters völlige Bereitschaft, den Dingen ihren Lauf zu lassen, ist paradox.

Jetzt müssen wir in die Details des Drehbuchs einsteigen, um die sarkastische Funktion zu verstehen, die Keaton seiner Anwendung der Perspektive hier verleiht. Die Filmfigur Buster kann das Vermögen eines verstorbenen Onkels unter einer Bedingung erben: Sie muss innerhalb von 18 Stunden nach Testamentseröffnung heiraten. Die Erzählung beginnt an diesem Tag. Die Zeit drängt. Der beste Freund des Helden hat eine Idee: Eine Kleinanzeige im Nachmittagsblatt schlägt der erstbesten interessierten Frau die Ehe vor. Buster findet die Idee genial und begibt sich voller Zuversicht wie vereinbart ins Gotteshaus.

Die Hochzeit, der die Figur entgegensieht, ist also nicht mehr als ein Vertrag, der beiden Seiten einen Vorteil verspricht. Gefühle spielen dabei keine Rolle und folglich äußert Buster auch keinerlei Neugier. Die Fortführung dieser quasi mathematischen Einstellung zur Ehe zeigen die nachfolgenden Einstellungen der von dem Foto eingeleiteten Sequenz: Wir sehen, wie Buster sich versichert, die beiden Fahrkarten zu den Niagarafällen, dem Standardziel einer amerikanischen Hochzeitsreise in der Tasche zu haben. Für den Fall, dass ihm seine unbekannte Braut zusagt. Danach überprüft er, ob er für den gegenteiligen Fall zwei Fahrkarten nach Reno dabei hat, der einzigen Stadt in den USA, in der damals Sofortscheidungen durchgeführt wurden.

Durch die ungeschminkte Offenherzigkeit seiner Figur macht der Regisseur Keaton den zynischen Pragmatismus deutlich, zu dem uns die Gesellschaft ermuntert, wenn man einmal den Lack sentimentaler Ideologie von der Hochzeit abkratzt. Er zeigt auch, dass dieser Pragmatismus seinen Preis hat: die Verdrängung der Lust. Die Lust drängt schließlich mit Gewalt in die Geschichte, weil die Bräute in Massen kommen und denjenigen, der sie bestellt aber getäuscht hat, umbringen wollen[13].

Wenn wir mit den Schülern an diesem Punkt angekommen sind, führen wir ihnen die Sequenz vor. Sie führt aus, was das Standfoto schon hat spüren lassen. Keatons Figur betrachtet das Leben als eine einfache logische Anpassungsleistung.

13 Tatsächlich läuft nichts so wie geplant: Weil die erhoffte Braut auf sich warten lässt, legt Buster sich hin und schläft, aufgrund der Rückenlehne von der Tür aus nicht sichtbar, auf der Bank ein. Die Bräute kommen eine nach der anderen, setzen sich zunächst hinten, nahe der Türe hin und füllen langsam den Saal, *ohne den Bräutigam zu sehen*. Der erhebt sich erst, als ihn Nachzüglerinnen in seiner Nähe aufwecken. Es kommt zu Rivalitäten zwischen den Frauen, die um die Gunst des jungen Erben streiten. Als der vom Lärm herbeigerufene Priester erklärt, es handele sich wohl um einen schlechten Scherz, richtet sich ihr Frust gegen Buster, der bald vor der lynchwilligen wilden Meute fliehen muss.

Probleme geht er mit einer Ernsthaftigkeit an, die Affekte ausspart. Das hat zur Folge, dass Situationen als bloße mathematische Probleme erlebt werden – «keine Frau» oder «zu viele Frauen» (denn am Ende füllen gut hundert Bewerberinnen den Saal). Busters Lösungen sind praktisch, einfallsreich und logisch, auch wenn diese Logik ihn an den Rand eines mörderischen Albtraums bringt.

Das gleichzeitig von Komik und einer frostigen Traumatmosphäre geprägte Foto bildet somit eine Synthese einiger wesentlicher Merkmale der Filme, in denen Buster Keaton Regie geführt hat.

4. Serien von Filmstandbildern

An den beiden Beispielen aus Way Down East und Sieben Chancen haben wir gesehen, in welchem Maße Standfotos die ästhetischen Anliegen der Filmemacher transportieren können. Doch ein einzelnes Foto ermöglicht eine große Freiheit bei der Analyse, weil man es nicht mit anderen Dokumenten in Verbindung bringt, die ihm widersprechen könnten. Daher müssen wir unsere Untersuchungsmethode jetzt auf die Probe der Serienbildung stellen.

4.1. Wie Stile und Formen des Kinos unterschieden werden können

Diesmal vergleichen wir eine ganze Reihe von Fotos unterschiedlicher Filmemacher, Epochen oder Genres: Damit die Übung wirklich spannend ist, muss sich die Differenzierung des Korpus auf ästhetische und sozio-ideologische Kriterien stützen. Wir vergleichen beispielsweise Bilder aus amerikanischen und italienischen Western der 60er, oder den Einsatz der Farbe im amerikanischen Musical der Jahre 1945–1960 mit demjenigen der Jahre 1980–2000.

Wir wollen hier teilweise auf eine Übung zurückgreifen, die anhand einer Serie von 30 gemischten Bildtafeln zu sechs Filmemachern, also fünf Fotos für jeden von ihnen, entwickelt wurde[14]. Dabei handelt es sich um Filmemacher, deren visuelles Universum leicht zu erkennen ist: Joseph von Sternberg, Alfred Hitchcock, Orson Welles, Robert Bresson, Jean-Luc Godard und Jean-Marie Straub. Beim Verteilen der Fotos an die Gruppen aus drei bis vier Schülern können die Namen der Regisseure genannt werden, müssen aber nicht.

Entweder die Fotos werden vermischt und ungeordnet ausgeteilt – dann werden die Schüler gebeten, zusammenhängende Untergruppen zu bilden. Sie gruppieren nach Ähnlichkeiten und werden vom Betreuer aufgefordert, ihre Hypothesen zu erläutern.

14 Eigentlich handelt es sich um sieben Filmemacher, da Jean-Marie-Straub seine Filme gemeinsam mit seiner Frau Danièle Huillet gedreht hat. (Anm. d. Hrsg.)

Oder aber es werden bereits vorsortierte Untergruppen verteilt und die Aufgabe läuft darauf hinaus, Ähnlichkeiten und Konstanten in ihnen zu entdecken.

In jedem Fall aber besteht der erste Teil der Arbeit darin, zwei große Bereiche der Filmgeschichte (mit jeweils 15 Fotos) im Korpus zu entdecken: *klassische* Filmemacher (die ersten drei) und *moderne* Filmemacher (die letzten drei).

Erinnern wir kurz daran, dass das *klassische Kino*, das sich in den 20er-Jahren, ausgehend von amerikanischen oder deutschen Filmen eines David W. Griffith, Charlie Chaplin, Ernst Lubitsch oder Fritz Lang entwickelte, die Geschichte der Hollywoodstudios geprägt und in den 60er-Jahren seine letzte Blüte erlebt hat. Es verwendet eine auf Tiefenwirkung ausgerichtete Szenografie, in der das Dekor und die Körper der Darsteller ausgewogen auf der Oberfläche des Bildes verteilt sind. Das klassische Kino zeichnet sich zudem durch eine klare Erzählhaltung aus, seine Figuren bringen über ihren Blick eine unmittelbar erkennbare Intention zum Ausdruck.

Im Gegensatz dazu präsentiert das *moderne Kino*, das nach dem Schock des Zweiten Weltkriegs in einigen Filmen des italienischen Neorealismus und dann in Frankreich im Umfeld der *Nouvelle Vague* entsteht, Figuren ohne eindeutige Motivation und mit unentschlossenem Blick[15]. Es produziert Bilder, die dazu neigen, die körperliche Einheit der oft mit einem seltsamen Mangel an Intensität ausgestatteten Figuren zu fragmentieren. Die Anordnungen von Dekor und Körpern zielen nicht auf eine räumliche Manifestation des Verhältnisses *Träger-Bedeutung*. Sie münden vielmehr in erstaunlichen Geometrien, in denen ein Objekt einen ebenso starken plastischen und symbolischen Wert haben kann wie ein körperliches Element[16].

Diese Unterscheidungskriterien zwischen klassischem und modernem Kino können unter Umständen zu Beginn der Übung dargelegt werden, aber die Erfahrung zeigt, dass sie auch während der Arbeit aus den Beobachtungen erschlossen werden können.

Als Beispiel behandeln wir hier zunächst nur drei (der erwähnten 30) Fotos, die den beiden gerade erläuterten ästhetischen Bereichen zugeordnet werden können. Ausgewählt wurden diese Fotos, weil sie alle auf folgender Situation basieren: Sie zeigen zwei Figuren, von denen die eine mit der Hand eine Geste andeutet, mit der sie eine andere Figur berührt oder berühren will (Abb. 7–9).

Schnell wird deutlich, dass Abb. 7 anders angelegt ist als die beiden anderen. Sein Aufbau zielt darauf ab, eine normative Ausstattung und eine psychologisch klare Beziehung mit größtmöglicher Lesbarkeit darzustellen. Die beiden Protagonistinnen befinden sich in einem Raum, der aus zwei rechtwinkligen, gut sichtba-

15 Das weiter oben schon erwähnte Werk Antonionis gehört zu dieser Filmrichtung.

16 Für Alain Bergala ist der Umbruch vom klassischen zum modernen Kino «der Übergang von der kinematografischen Szene als einer Volumensimulation zur Filmleinwand als glatter Fläche». Er zitiert Roberto Rossellini und Robert Bresson als charakteristische Regisseure dieser nicht-volumetrischen Szenografie (Bergala, 1980, S. 8).

ren Wänden gebildet ist. Dass diese unscharf sind, hebt ihre *Träger*-Funktion nicht auf: Sie bilden einen luxuriöser Salon mit verziertem Kamin und Stichen an den Wänden. Das Oberteil der Rückenlehne eines zum Schlafen einladenden Möbels beendet die absteigende Diagonale, die die beiden Köpfe miteinander verbindet. Diese Linie wird durch die Blickrichtung der stehenden Figur wie durch die Geste ihres bloßen Armes bestimmt. Die geschmeidige Rundung dieser Diagonale, die Umhüllung, die die Ausstattung bewirkt, sind wichtige formale Elemente. Aber sie treten hinter der Wirkung, die sie erzielen, zurück: Die Szenografie will nicht mehr, als die Vorstellung eines langsamen Aufwachens in der sanften Vertrautheit zweier Frauen zu evozieren, und das im Rahmen eines beruhigenden Wohnzimmers.

Bei den beiden anderen Bildern scheint die Darstellung des Raumes und der Beziehung zwischen den beiden Figuren im Gegensatz dazu wie von einer beständigen Unsicherheit geprägt.

Abb. 8 platziert ein verstohlenes «Nolimetangere»[17] in der Öffnung einer Tür: Eine Frau scheint zaghaft darum zu bitten, nicht berührt zu werden. Bei dieser Situation, die unter umgekehrten Vorzeichen an die Haltung von Christus gegenüber Maria Magdalena erinnert, sind die räumlichen Hinweise karg, die Oberflächen sind flach, ohne Plastizität oder Relief. Der Türpfosten ohne Zierleisten oder auch nur eine Kante schneidet das Bild der jungen Frau wie mit einer Schere ab. Visuell am irritierendsten ist der Platz des Hutes. Auf den ersten Blick scheint er den plastischen Aufbau zu stärken: Er kompensiert das Ungleichgewicht auf der linken Seite des Bildes, indem er ein zentriertes gleichschenkliges Dreieck vervollständigt. Dessen Ecken bilden somit drei Bereiche vergleichbaren Volumens. Aber die Komposition unterläuft das suggerierte formale Gleichgewicht, weil sie eine verstörende Gleichwertigkeit zwischen einem Hut und einem Kopf herstellt.

Angesichts der narrativen Situation wird die Ratlosigkeit nicht geringer. Man würde sagen, dass die Frau sich anschickt, die Tür zu schließen, während ihr Gesprächspartner ihr seine Zärtlichkeit bezeugen will (er streckt seine Hand behutsam aus). Man stellt sich eine Wohnungs- oder Hotelzimmertür vor. Aber wo ist drinnen, wo draußen? Der Hut legt nahe, dass die Frau den von ihrem Gesprächspartner bewohnten Raum verlässt: Der Ort ist ein Vestibül oder zumindest ein Eingangsbereich, in dem der Mann seinen Hut aufgehängt hat. Doch scheint die Kleidung des Mannes mehr als die der Frau dazu geeignet, das Haus zu verlassen (er trägt einen Anzug, sie ein Kleid). Und die Tür weist keinerlei architektonisches Merkmal auf, das sie als Eingangstür ausweist, nicht einmal wenn man die Nüchternheit moderner Hotels der 60er-Jahre in Betracht zieht. Schließt man daraus, dass es sich um eine Badezimmertür handeln könnte, zöge das nur weitere Un-

17 Nolimetangere (lat.), dt. «rühr mich nicht an», in der Kunstgeschichte Darstellung des auferstandenen Christus, der Maria Magdalena am leeren Grab erscheint (nach Joh. 20,14ff). (Anm. d. Hrsg.)

Abb. 7

Abb. 8

Abb. 9

klarheiten nach sich. Tatsächlich wurde der Ort widersprüchlich angelegt und in gewisser Weise *dekonstruiert*. Als solcher bildet er den Rahmen zur Verewigung des Moments, in dem beim Mann gefühlvoller Ernst und bei der Frau verlegene Zurückhaltung aufkeimt.

Man kann das Bild daher als fast abstrakt bezeichnen. Die zu weiße, schmucklose Oberfläche der Wand steht für eine Kinoleinwand, wenn noch kein Film im Projektor ist. Auf dieser nackten, von einem männlichen Zuschauer betrachteten Oberfläche wird die Frau mit den stark geschminkten Augen und dem spitzenbesetzten Kleid zu einer Erscheinung. Diese *Mise en abyme*[18] erklärt den Ernst des Mannes: Die zögernde Geste seiner Hand möchte das Bild der erträumten Sphinx-Frau, der Kind-Frau festhalten.

Aber auch hier bringt der Hut eine widersprüchliche Note hinein. Er erinnert daran, dass der gerührte Mann gleichzeitig im Begriff ist, zu gehen, bereit, seinen Hut zu greifen und sich der Außenwelt anstatt der Beziehung zu einer realen Frau zu stellen. So entspricht das Unbestimmte des Bildes den unbestimmten Gefühlen.

Ein Hut und eine weiße Fläche machen die traditionelle Szenografie zweier Figuren an einer Tür zu einem graphischen Dreieck, in dem die Gesichter zu Masken unsteter Archetypen werden (der von Narben zerfurchte Haudegen, die rätselhafte Frau), ehe sie Menschlichkeit erlangen können. Das Bild muss sich erst *selbst betrachten*, ehe es etwas bedeuten kann.

Das Gleiche könnte man von Abb. 9 sagen. Auch dieses Bild hat bemerkenswert provozierende Komponenten: Die menschliche Figur ist in die rechte Bildhälfte verbannt, von einer zweiten Figur ist lediglich der rechte Arm angeschnitten, der Beckenrand wird durch die Anhäufung dreier nackter Arme fortgeführt. Die sich so abzeichnende zusammengestückelte Diagonale passt nicht zusammen, sie geht von Beton auf Fleisch über, von Hellgrau zu Dunkelgrau, und sie ist an beiden Enden stark gebogen. Das antike Kostüm und die aufwändige Frisur der sichtbaren Figur lassen auf einen wohlhabenden, mindestens aristokratischen wenn nicht gar fürstlichen Hintergrund schließen. Doch der moderne Beton und vor allem das Unkraut passen nicht zu dieser historischen und sozialen Zuordnung.

Dieser Widerspruch verlangt nach einer Erklärung. Das Konzept der Filmemacher bestand darin, ein wenig bekanntes historisch-politisches Theaterstück von Corneille genau am Ort seiner Handlung, der römischen Kaiserresidenz auf dem Palatin, aufzuführen *ohne den Ort* während der Dreharbeiten *in irgendeiner Weise zu verändern*. Diese Entscheidung der Regie öffnet eine Kluft zwischen den Kostümen, die sich an die Spielregeln einer Theateraufführung halten, und der ar-

18 *Mise en abyme*: Begriff von André Gide, bezeichnet die Einbettung einer Erzählung in eine andere Erzählung, eines Bildes in ein anderes Bild als Gestus der Selbstreflexion. Vgl. Jacques Aumont / Michel Marie: *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris 2007, S. 127f. (Anm. d. Hrsg.)

chäologischen Stätte im derzeitigen Zustand. Dadurch wird die Sehnsucht nach vergangenen Zeiten in scharfen Kontrast gebracht zu der schmerzlichen Erkenntnis «dass es vorbei ist».

Aufgrund dieser außergewöhnlichen Authentizität wird im Bild mit Nachdruck die Haltung des jungen Mädchens betont. Es hält den Kopf gesenkt und blickt die Figur nicht an, an die es sich richtet. Die eigenartige Geste des Gesprächspartners (zweifellos einer Gesprächspartnerin) gleicht den fehlenden Blick aus: Die gewölbte Hand kann Zärtlichkeit andeuten oder aber Schweigen oder zumindest Mäßigung verlangen.

Die Aufsicht in einem strengen 45-Grad-Winkel, die durch die Spiegelung des Himmels im Dreieck des feuchten Bodens blockierte Tiefenwirkung, der wie mit einem Skalpell gezogene Rahmen, das Metallische des Bildes verstärken durch den Kontrast die wilde Entschlossenheit der Sprecherin und die Energie, mit der ihre Lippen die Worte formen. Diese junge Frau wird nicht durch ihre gesellschaftliche Stellung bestimmt, sondern durch das was sie *tut*.

Abb. 8 und 9 gehören zum modernen Kino. Sie entstammen zum Einen Alphaville von Jean-Luc Godard (1965) und zum Anderen Othon von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet (1969). In den 60er- und 70er-Jahren galten diese Filmemacher als die radikalsten Avantgardisten. Die Bilder ihre Filme beziehen ihre Kraft aus einem grafischen und nicht aus einem räumlichen Eindruck, sowie aus den überraschenden Bezügen, die sie zwischen Körpern und Objekten herstellen. Die Ausstattung hüllt die Figuren nicht ein. Sie ist gebrochen wie die Figuren, um sich mit ihnen in einer verstörenden Geometrie neu zusammenzusetzen. Indem die Figuren die Gefahr der Verdinglichung überwinden, beweisen sie ihren Selbstbehauptungswillen[19].

Das ändert jedoch nichts daran, dass bei modernen Filmemachern das Ungleichgewicht ein unabänderlicher Bestandteil der Welt ist. Man könnte sagen, dass Persönlichkeiten wie Abbas Kiarostami im Iran oder Hou Hsiao-Hsien in Taiwan diese Linie heute in gewisser Weise fortführen.

Abb. 7 stammt aus einem amerikanischen Film der 40er-Jahre, dessen Titel wir später nennen werden. Im Gegensatz zu den beiden anderen verbirgt es seine

19 Das Foto aus Alphaville entspricht tatsächlich keinem Moment des Films, auch wenn die Figuren in der zentralen Sequenz diese Kleidung tragen. Die Sequenz spielt in einem Hotelzimmer, das der Mann bewohnt. Der Hut hängt an der Wand seines Badezimmers. Beim Hinausgehen setzt er ihn auf. Aber der Hut hängt weiter weg, er taucht erst in Halbnahaufnahmen auf, zu keinem Moment wie auf dem Foto in einer Nahaufnahme. Zeugt das Foto vielleicht von einer im Schnitt verworfenen Einstellung? Nein, denn in der Sequenz, in der man den Hut an der Badezimmerwand hängen sieht, hängt er weiter von der Tür weg. Das Bild wurde also, zweifellos unter der ausdrücklichen Anleitung des Filmemachers, als ein Emblem des Films aufgenommen... als ein Emblem der Filme Godards. – Beide Fotos, das aus Alphaville und das aus Othon wurden von Alain Bergala 1980 in «*Scénographie*» als Beispiele moderner Szenografie publiziert. Bergala,1980, S. 45f.

Kunstgriffe, um sie besser zu «naturalisieren»: Die formalen Elemente (die Zentrierung der Gruppe mit den beiden Figuren, der Aufbau in einer Diagonalen, die Einbettung in den Dekor) werden von uns nicht bewusst wahrgenommen, denn bevor wir sie bemerken, sorgt die Regie dafür, dass wir sie der fortschreitenden Handlung unterordnen. Unsere Aufmerksamkeit richtet sich auf *Fragen der Narration*, die das Bild enthält (so wirft hier vor allem der Blick und die Geste der stehenden Figur Fragen auf). Dies ist der Hauptunterschied zwischen dem klassischen Kino und dem modernen Kino, das sich weigert, seine Inszenierung zu verbergen und damit zu naturalisieren.

4.2. Vergleich zweier Filmemacher des klassischen Kinos

Nachdem die Schüler gelernt haben, die großen stilistischen Formen zu erkennen, sollen sie in einer abschließend beschriebenen Übung entdecken, wie sich die Weltsicht eines Filmemachers visuell manifestiert. Auf diese Weise kann die Idee des filmischen Stils für sie ihre anfängliche Undurchschaubarkeit verlieren. Damit die Übung für die Schüler wirklich aussagekräftig ist, bitten wir sie zwei Filmemacher zu untersuchen, da wir wieder nach dem Prinzip vorgehen werden, Unterschiede zusammenzustellen und zu diskutieren. Wir verteilen also ungeordnet je drei Fotos aus Filmen zweier klassischer Filmemacher. Die Schüler sollen sie beiden Regisseuren zuordnen und dann aus den zusammengestellten Fotos die jeweilige Ausdrucksweise ableiten. Im Rahmen einer Publikation können die Bedingungen der Übung, in der die Fotos vermischt sind, nicht reproduziert werden. Wir setzen hier daher gleich mit der zweiten Etappe ein, die beginnt, nachdem die Fotos korrekt aufgeteilt worden sind: mit der Analyse dessen, was von dem visuellen Universum der beiden Filmemacher erkennbar ist. Es handelt sich um Alfred Hitchcock und Orson Welles.

Alfred Hitchcock und die Bewegung des Sturzes

Die Fotos stammen aus Der Mann, der zuviel wusste *(1934),* Verdacht *(1941) und* Die Vögel *(1963) (Abb. 10–12)*

Betrachtet man die drei Fotos, ist man von dem paradoxen Kontrast verblüfft, der ihnen zugrunde liegt: Mindestens eine (meist weibliche) Figur wird durch eine *Gefahr* bedroht und scheint von ihrem Wissen um diese Gefahr bzw. von der Anwesenheit des (männlichen) Trägers dieser Gefahr wie *gelähmt*. Diesen Eindruck vermittelt uns die Lage des Kindes auf dem Bild von 1934, die der reichen bürgerlichen Frau in Verdacht und die der Protagonisten in Die Vögel. Ihr starrer, wie angehaltener Blick lässt ein gerade noch kontrolliertes Entsetzen erahnen. Dabei ist die Gefahr jeweils präsent: im Mann mit dem Revolver ist sie offensichtlich; in der spöttischen Art des schicken Mannes ist sie angedeutet; für die Leute, die in ihrem Haus Zuflucht gesucht haben und hören, wie die nicht sichtbaren mörderischen Vögel das Dach ihres Hauses angreifen, ist sie im *Off*.

In diesen Bildern organisiert sich somit alles über einen *Blick*, der auf ein Unheil bringendes «Objekt» gerichtet ist, als käme eine Flucht nicht in Betracht. Indem die Szenografie starre Blicke mit einem unsichtbaren, dem Blick versperrten Raum verbindet, vermittelt sie den Eindruck einer Gewalt, die durch ein kaum merkliches *Timing* rätselhaft wird: einer gefilterten Gewalt.

Diesen allgemeinen Ansatz gilt es jetzt anhand der jeweiligen dramatischen Situationen zu präzisieren.

In Der Mann, der zuviel wusste ist das Mädchen die Geisel von Spionen. In der Sequenz, der das Foto entstammt, hat die Polizei gerade das Gebäude der Spione angegriffen und einer von ihnen will sich mit der jungen Geisel seinen Weg über die Dächer bahnen. Sie ist ihm aber entwischt. Für eine doppelte Fluchtsituation, wirkt die dargestellte Situation verblüffend langsam. Es mag zwar logisch erscheinen, dass der Schreck das junge Opfer lähmt, es überrascht aber, dass der Spion trotz seiner vorteilhafteren Position zögert, seinen Revolver auf sie zu richten. Die Situation hat mehr von einem sadistischen Katz-und-Maus-Spiel als von einer fieberhaften Verfolgungsjagd über die Dächer.

Diese angespannte Erwartung, diese Ruhe vor dem Sturm, findet sich auch in Verdacht wieder. Gemäß den Kodierungen Hollywoods ist die Frau durch ihre ausgesucht elegante Kleidung (Stickereien, abgesetzte Schulterstücke) in Kombination mit der Abwesenheit von erotischen Merkmalen (hoher Kragen und unbetonter Busen) zweifellos als verheiratet gekennzeichnet. Die Szene stellt den Moment dar, wo der Gatte nach einem friedlichen Abend die Haustür schließt und die Nacht aus dem ansehnlichen Heim aussperrt. Dabei blickt er nicht, oder nicht mehr, das Schloss an, an dem seine Hand noch verweilt, sondern seine Frau, wodurch er einem eigentlich banalen Akt plötzlich eine gewisse Bedeutungsschwere verleiht. Die Ehefrau kann ihm daher mit gutem Grund bedrohliche Intentionen unterstellen und damit eine Bestätigung ihres vorherigen, Titel gebenden «Verdachts» finden. Aber sie ist blockiert, dazu verdammt, ihrem Mann nichts von ihrem Argwohn zu sagen: Täuscht sie sich, beleidigt sie ihn, und hat sie Recht, sollte sie besser schweigen. In dieser ausweglosen Situation verkrampft sie sich und ist vorübergehend unfähig sich zu bewegen.

Im Bild aus Die Vögel ist die den Augen verborgene Bedrohung besonders heimtückisch. Die Mutter, der erwachsene Sohn, die kleine Tochter sowie die Freundin des Sohnes lauschen wie gebannt in den Dachboden hinein und versuchen, den Lärm, den sie von dort hören, zu deuten – dumpfe Stöße, Flügelschlagen, schrille Schreie. Bei dem Mann findet man die Geste der vor dem Schoß gefalteten Hände der Ehefrau aus Verdacht wieder: Anspannung als Anzeichen einer noch kontrollierten Beunruhigung.

Welchen Anteil hat die Ausstattung an der Szenografie dieser Fotos? Auf den ersten Blick wirkt sie bescheiden. Sie scheint sich darauf zu beschränken, die Schauplätze zu lokalisieren: eine knapp bemessene Bedachung, lediglich eine Wand mit

Abb. 10: Der Mann, der zuviel wusste, (Alfred Hitchcock)

einer Tür, der Winkel eines Wohnzimmers zur Teestunde. Die Kamera ist neutral: horizontale Ausrichtung (selbst für das Dach, was bemerkenswert ist), mittlere Brennweiten, weder kurz noch lang. Einzig die Ausleuchtung ist virtuos ausgearbeitet. Für den Mann, der zuviel wusste zählt man mindestens drei Arten von Schatten: das Tintenschwarz des Gesimses und des Reliefs der Ziegel, die verwischten Kontraste auf der Bedachung und schließlich die Nuancen des Himmels[20]. In Verdacht gibt es nur einen einzigen, fließenden Schatten, eine große, gekrümmte Oberfläche, die die Ehefrau zu verschlingen scheint, ohne dass der Ehemann bedroht wäre. (Das Foto aus Die Vögel lassen wir hier außer Betracht, weil es die Schwarz-Weiß-Reproduktion eines Farbfotos ist.)

20 Die Schatten und Lichter dieses Fotos erfordern eine gesonderte Untersuchung ihrer *technischen Quellen* (wo stehen die Projektoren?), ihrer durch die Erzählung begründeten *diegetischen Quellen* (der Mond? Straßenlaternen?) und des *semantischen Systems*, das sie prägen (die Fassade: eine normale Zone mit klarem Licht? die Bedachung: eine pathologische Zone mit schwankenden Lichtern?). Fügen wir noch hinzu, dass das zwar seltene aber keineswegs außergewöhnliche Hochformat dieses Fotos anzeigt, dass es sich nicht um einen Abzug vom Filmstreifen handeln kann, weil das Filmbild immer im Querformat ist.

Abb. 11: Verdacht, (Alfred Hitchcock)

Abb. 12: Die Vögel, (Alfred Hitchcock)

Doch vermittelt nicht nur das Licht Bedeutung. Das Verhältnis der Figuren zur Ausstattung verdient ebenfalls Beachtung. Es erweist sich, dass sich die Figuren in allen drei Fällen an die Oberfläche einer Wand drängen, um einen kaum mehr als illusorischen Schutz zu suchen. Dies zeigt sich in Der Mann, der zuviel wusste in der winzigen Handbewegung, die sich das Kind erlaubt, in Verdacht in der Starre, mit der die Ehefrau versucht, mit der weißen Wand zu verschmelzen, und schließlich in jener Kraft, die die Figuren in Die Vögel gleichzeitig gegen ihre Lehnen und an den seitlichen Bildrand drängen.

Wer mit tastender Hand hinter sich nach festem Halt sucht, gibt zu erkennen, dass er Angst hat, das Gleichgewicht zu verlieren. *Ein Körper*, der des Opfers, und *eine Wand*, diejenige des Hintergrunds, genügen dem Filmemacher, um eine Szenografie der Angst zu entwerfen. Der angedeutete vertikale Abgrund wird wichtiger als die horizontale Tiefe des Raumes. Der Film von 1934 liefert mit dem starken

Gefälle des Daches, der senkrechten Fassade und den beiden schmalen von einer Leiter verbundenen Trittflächen dafür ein Paradebeispiel.

In dieser Inszenierung des Schwindelgefühls kommt die schlimmste Bedrohung von oberhalb des Kopfes aus dem Punkt im Raum, von dem man die Gefahr am wenigsten erwartet. Und genau von dort kommen die Vögel: Sie brechen durch den Himmel, vernichten Dachböden und reißen die Menschen – und vor allem die Frauen – ins Verderben, ohne selbst jemals den Boden zu berühren. Man versteht, dass der Spion, der sich auf das Kind stürzen will, wie ein Raubvogel auf einem Baumwipfel auf dem Dachfirst steht.

Aber in den Bildern steckt mehr als nur die Verheißung eines auf Angst gepolten Kinos, und sei es auch noch so brillant. Das Schwindelgefühl, das die Opfer befällt, rührt auch von einem Gefühl der Vertrautheit mit dem Angreifer her. Letzterer zeichnet sich durch Schwäche und Menschlichkeit aus: durch Zurückhaltung und Unbeholfenheit im Falle des Spions, durch die betonte Zweideutigkeit des Ehemanns, und bekanntermaßen hat Hitchcock darauf bestanden, statt Geiern oder Adlern Möwen und Spatzen als Vögel für seinen Film zu nehmen.

Das Unbehagen, das diese Bilder freisetzen, kommt also daher, dass die den Sturz ankündigende Erstarrung Bestürzung auslöst. Es entsteht weil die Opfer davon überzeugt sind, dass ihre geheimsten Gedanken in der Figur des Henkers ihre exakte Verkörperung finden.

Orson Welles und die Kreisbewegung

Die Fotos stammen aus Citizen Kane *(1941),* Die Lady von Shanghai *(1948) und* Othello *(1950) (Abb. 13–15)*

Versucht man, Hitchcocks Fotos «zuzuhören» – wozu man die Schüler auffordern kann –, «hört» man nur einige vereinzelte, gedämpfte Töne. Dieselbe Übung liefert bei den Fotos von Orson Welles ein ganz anderes Ergebnis: Sie bersten vor «sound and fury». Auf dem Foto aus Citizen Kane richtet sich eine Stimme ans *Off* und wird angereichert durch im Keim angelegte *Objekt-Geräusche*: die Flasche, das Glas oder die Schreibmaschine. Bei Die Lady von Shanghai antwortet das Klirren der Spiegel den Schüssen des finalen Duells zwischen der Ehefrau und ihrem am Boden liegenden Mann im Spiegellabyrinth des Jahrmarkts. In Othello wird das Gespräch zwischen zwei Figuren zu einer Proklamation an die Menge, deren Echo zahllose Flügelschläge sind. Die außerordentlich aktive Präsenz des Tons bildet für Welles eines der Mittel, um das Bild mit Ereignissen zu bevölkern.

Jedes Mal organisiert die Szenografie nämlich ein *Karussell* an Objekten, Bruchstücken, Splittern. Eine ungefähr zentrale Achse dient dieser offensichtlichen Unordnung als vermittelnder Dreh- und Angelpunkt, indem sie zwei Szenen miteinander verbindet, die ihrerseits verschiedene Unter-Räume zusammenhalten. Es gibt in der Regel weder eine *Wand im Hintergrund* noch Frontalität. Maximal drei

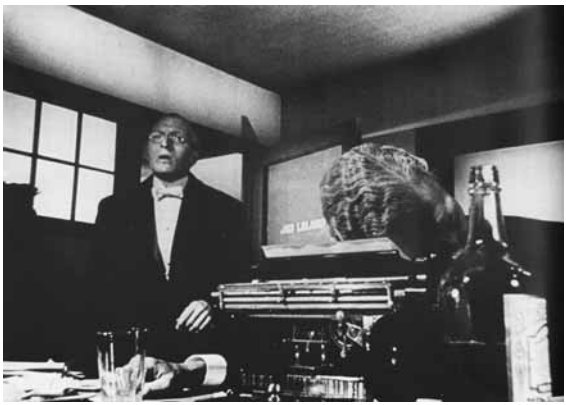

Abb. 13: Citizen Kane
(Orson Welles)

Abb. 14: Die Lady von Shanghai
(Orson Welles)

Abb. 15: Othello
(Orson Welles)

Seiten und drei nur zum Teil sichtbare *Kanten* genügen, um eine Vorstellung des Würfels zu geben: relativ präzise im Redaktionsbüro von Citizen Kane (die Decke und zwei Wände des Büros) oder kaleidoskopisch in Die Lady von Shanghai (die Linien auf dem Boden, die vertikalen Ebenen der Gläser und Spiegel). Bei Othello ist eine der Seiten (die Decke, bzw. der Himmel) aufgebrochen und die beiden anderen Seiten streben in umgekehrter Richtung auseinander: die beiden Ebenen des Pfeilers ziehen das Bild mit Gewalt nach vorne.

Die nach unten oder nach oben verschobene Position der Kamera und ihre Neigung (in Aufsicht oder in Untersicht) betonen das Zusammenlaufen der Linien und verwandeln dabei die Vertikalen in ein Netz sich verjüngender Linien. Im Bild von Othello, auf dem man den Markusplatz in Venedig erkennen kann, verengt Welles den oberen Teil des Pfeilers und lässt die Säulen rechts und den Campanile links von ihm sich zu ihm hin neigen: Die ruhige Anordnung des Renaissance-Stadtbildes wirkt durch die chaotischen Lichtkontraste und die Verzerrungen der Formen barock.

In dieser von Bewegungen durchpflügten, in permanenter Rotation befindlichen Welt, gehorchen die Körper der Darsteller der Szenografie und bilden ein Bündel an Richtungen. Othello spricht mit dem Gesicht gen Himmel, während die in rechtem Winkel zu ihm stehende Desdemona ihre Augen auf den Boden richtet. Die Lady von Shanghai und ihr Geliebter stehen zwar beide aufrecht und fixieren den erschossenen Ehemann, blicken aber ebenfalls in unterschiedliche Richtungen, weil sie unterschiedlich auf die visuelle Falle der Spiegel reagieren.

Weitere technische Entscheidungen erhöhen die Anzahl der visuellen Ereignisse. Die kurzen Brennweiten erweitern das Bildfeld seitlich und öffnen es dadurch auf die im Vordergrund angeordneten Objekte (in Citizen Kane auf das Glas, die Hand des Schläfers, den Rücken der Schreibmaschine...). Darüber hinaus schließt die enorme Schärfentiefe alle zwischen Vorder- und Hintergrund positionierten Elemente ein, es gibt keine Unschärfe mehr. Welles zeigt im Vordergrund die Ehefrau mit der Waffe und mehrere Meter entfernt den verletzten Ehemann. Genauso lässt er uns im Redaktionsbüro sowohl das Etikett der Flasche als auch den Namen des betrunkenen Journalisten, «Jed Leland», lesen, der auf der geöffneten Tür geschrieben steht.

Welles' Bilder konstituieren lebendige Gräten, von denen ausgehend Linien und Oberflächen ihren Schwung über den gesamten Raum verteilen und allen Elementen Bedeutung verleihen. Es geht darum, folgendes zu zeigen: Der Mensch, der letztlich selbst nur aus Materie besteht, stürzt sich in das rege Treiben der Moleküle, um der eigenen Maßlosigkeit zu trotzen. Welles' Figuren begreifen ihre Taten als begeisternde Herausforderungen und finden dadurch die nötige Kraft, die entgegenfächernde Luft und Materie zu durchmessen.

Dieser lautstarke Stil, in dem jeder einzelne Moment zu einer Klimax werden kann, ist weit entfernt von der Zurückhaltung, die Hitchcocks Bilder kennzeichnet.

Seine Vögel verkörpern einen nicht sichtbaren, rächenden Gott. Die auffliegenden Tauben in Othello sind hingegen eine aktive Materialisierungen der Luft, ein Anzeichen für die beständige Bewegung der Atome. In der stroboskopischen Welt des Orson Welles hat der Mensch niemand anderem als sich selbst Rechenschaft abzulegen. Er genießt die berauschende Freiheit, sich selbst zu erproben – oder zu vernichten.

Die Standfotos haben uns zum Nachdenken über Bewegungen angeregt – über die verlangsamte Bewegung des Sturzes bei Hitchcock, über die abgehackten Kreisbewegungen bei Welles –, die für das visuelle Universum dieser Autoren fundamental sind. Wenn man den Schülern in der nächsten Phase die zu den Bildern gehörenden Filmausschnitte vorführt, haben sie daher keine großen Schwierigkeiten mehr, ihre Aufmerksamkeit auf den jeweiligen Stil eines Filmemachers zu richten. Sie untersuchen dann, wie die «Einstellung», die sie kennen, sich in das filmische Schreiben einfügt (Die Vögel, Citizen Kane), und wie die im Studium der Standfotos herausgearbeitete Grund-Szenografie sich dort verändert. Wenn der Standfotograf Aspekte verschiedener Einstellungen einer Sequenz zusammengefasst hat, hinterfragen sie die Gründe und Wirkungen seiner Entscheidungen (Der Mann, der zuviel wusste, Die Lady von Shanghai). Sehr schnell sind sie in der Lage, diese Arbeit auch auf Ausschnitte aus anderen Filmen der beiden Filmemacher auszudehnen, von denen sie keine Fotos bekommen haben.

5. Zu den Vorzügen und Nachteilen der Arbeit mit Filmstandbildern

Die Besonderheit von Filmstandbildern liegt darin, dass sie *Bindeglieder* darstellen. Es sind sowohl *vermittelnde Objekte* – das ist ihre Stärke – als auch *unvollständige Objekte* – darin liegt ihre Begrenztheit. Beide Aspekte müssen wir präzisieren.

Wir haben gesehen, dass Filmstandbilder in zwei Richtungen vermitteln. Einerseits hat das Filmstandbild Ähnlichkeit mit der Malerei. Beiden gemeinsam ist der entscheidende Einfluss einer ein für alle Mal gegebenen Komposition, die wohlüberlegte Wahl der funktionalen Ausrichtung des Bildes (narrativ, beschreibend, rätselhaft), die Klarheit der szenografischen Ausrichtung. Diese Ähnlichkeit eröffnet einen wichtigen Zugang zur Kenntnis der Beziehungen zwischen Film und Malerei.

Andererseits entstammt das Filmstandbild der Filmkunst. Es weist Spuren jener Bedeutung auf, die erst durch den zeitlichen Ablauf des Films entstehen. Diese Zeitlichkeit bleibt im Foto natürlich virtuell, doch vermittels des feinen Netzes narrativer, in das Standfoto eingeschriebener Elemente flößt die Zeitlichkeit dem Bild in punkto Raum und Zeit echte Dynamik ein. Zwar reduziert das Filmstandbild die Anzahl der szenografischen Parameter, steigert dadurch aber die Wirkung derjenigen, die es beibehält und erleichtert somit ihr späteres Wiedererkennen beim Studium der Sequenzen.

Doch bei allen Vorteilen, die die Verwendung von Filmstandbildern bieten, muss kurz auch ihre Unvollständigkeit zur Sprache kommen. Zwei Fragen stellen sich in diesem Zusammenhang, die nach der Auswahl der Fotos und die nach ihrem *Defizit* in Bezug auf den Film.

Da Filmstandbilder partielle Objekte sind, neigt man dazu, diesem Manko durch eine Anordnung in Reihen abzuhelfen: Wie soll man so eine Reihe gestalten? Wählt man bei einem Filmemacher Momentaufnahmen der Eintracht oder des Konflikts, Totalen oder Großaufnahmen, oder jedes Mal etwas von beidem? Egal, was man macht, es ändert nichts daran, dass eine vom Lehrer vorgeschlagene Lesart eine von ihm *vorgegebene* ist – übrigens genauso wie die Arbeit des Standfotografen oder wie jede andere Form der Auswahl.

Das muss man so akzeptieren und bedenken, dass jede Lesart je nach den ausgewählten Elementen etwas anderes integriert. Ein weiter oben untersuchtes Foto wird das zeigen. Das Foto der beiden Frauen in dem friedlichen Wohnzimmer, von denen die eine die andere behutsam weckt: Gehört es zu Hitchcock oder zu Welles? Welles kann schnell ausgeschlossen werden, da das Bild nicht zum formalen System seiner Filme passt. Es stammt tatsächlich aus Hitchcocks Kino (aus Verdacht, von dem wir das «Paar im Moment des Türschließens» gesehen haben). Aber treffen wir diese Zuschreibung nicht nur mangels eines besseren Kandidaten? Können wir dieses Bild eines liebevollen In-den-Arm-Nehmens als für Hitchcock typisch betrachten? Dass es in diesem Bild keinerlei Gewalt gibt, beweist, dass nicht alle Bilder eines Filmemachers immer von gleicher Intensität sind, dass es starke und schwache Moment gibt. Vielleicht hat den Standfotografen aber auch die hartnäckige Traumverlorenheit der jungen Frau angezogen, die ihre schon geöffneten Augen noch immer *ins Leere richtet* und deswegen zögert, ihrer Freundin zu antworten. Hat der Fotograf somit nicht nur eine andere Form der tragischen Klarsichtigkeit Hitchcock'scher Figuren und ihres angsterfüllten Schwindelgefühls festgehalten?

Die andere Begrenztheit der Fotoanalyse ist tiefgehender. Man kann ihr vorwerfen, scheinbar so zahlreiche Informationen zu liefern, dass die Kenntnis des Filmemachers als abgeschlossen betrachtet werden könnte.

Filmstandbilder verschaffen dem Betrachter tatsächlich eine dominierende Position. Er betrachtet ein im Vergleich zum Film reduziertes Objekt, das es ihm ermöglicht, in aller Ruhe in die Welt des Filmemachers einzudringen und sie ohne Risiko in Besitz zu nehmen.

Diese Reduktion hat ihre Vorteile. Die Schüler, die ihre Analysen und die Klassifizierung nach Filmemachern in Gruppenarbeit durchführen, können die Fotos zugleich studieren und in der Gruppe diskutieren. So können sie eine gemeinsame Sprache finden, die dem Werk gerecht wird.

Ihre Analysen können allerdings all das nicht berücksichtigen, was mit der Handlung des Films und mit ihrer Zeitlichkeit zusammenhängt, mit der Rezeption

der bewegten Bilder und des Tons: Sie kennen weder die Umwege der Narration, die Kontinuitäten oder Brüche im Tonfall, die Modalitäten der Montage. Schließlich stellt der Filmemacher eine auf die Dauer der Projektion ausgedehnte Sinneswahrnehmung bereit. Auf diese Weise ermöglicht der Film eine Infragestellung des Zuschauers: Er formt seine Affekte, spielt mit seiner Fähigkeit oder Unfähigkeit zur Vorausschau, gefährdet oder verstärkt seine narzisstische Abwehr, bestärkt seine ideologischen Überzeugungen oder stellt sie auf den Kopf. Im Gegenzug zu seiner Macht ist der Filmemacher verpflichtet, bei der emotionalen und intellektuellen Reise, auf die er den Zuschauer mitnimmt, konsequent zu sein. Die Modalitäten dieser Verpflichtung schreiben sich in den Ablauf des Films ein.

Filmstandbilder bieten keinen direkten Zugang zu den komplexen Bedeutungsproduktionen der Filme. Sie zeigen weder, wie Hitchcock vom körperlichen Schwindel zu einer Hinterfragung der Verquickung von Lust und Schuld gelangt, noch wie Welles' visuelle Maßlosigkeit Machtfiguren etabliert, um sie dann in eine Krise zu stürzen. Sie geben jedoch den Schülern die Gelegenheit, *unmittelbar* zu erfahren, dass Film eine Summe aus Artefakten ist, an der die *immer willensgesteuerte* Konstruktion des Raumes großen Anteil hat. Dadurch vermitteln sie ihnen etwas von der Intensität, die jeder Filmemacher seinem charakteristischen Universum in räumlicher und plastischer Hinsicht mitgeben kann.

Übersetzung aus dem Französischen von Andrea Kirchhartz

Abbildungsnachweis

Bettina Henzler
Abb. 1: Chronophotographie (Etienne-Jules Marey, F 1890)
Abb. 2: The seasons (Arthur Pelechian, UDSSR 1975)
Abb. 3: Canon (Norman McLaren, Kanada 1964)
Abb. 4: Vormittagsspuk (Hans Richter, D 1928)
Abb. 5: Rainbow Dance (Len Lye, USA 1936)
Abb. 6: Notes on the Circus (Jonas Mekas, USA 1966)

Claude und Francis Desbarats
Abb. 1: Way Down East (*Cahiers du Cinéma*, Sonderheft «Scénographie», 1980)
Abb. 5: Sieben Chancen (*Cahiers du Cinéma*, Nr. 222, 1970)
Abb. 7: Verdacht (*Caméra stylo*, November 1981)
Abb. 8, 11: Verdacht, Abb. 10: Der Mann, der zuviel wusste, Abb. 12: Die Vögel, Abb. 13: Citizen Kane (*Cahiers du Cinéma*, Sonderheft «Hitchcock», 1980)
Abb. 9: Othon (*Cahiers du Cinéma*, Nr. 223, 1970)
Abb. 14: Die Lady von Shanghai, Abb. 15: Othello (*Cahiers du Cinéma*, Sonderheft «Welles», 1982)

Sebastian Schädler
Abb. 1: Das Streitgespräch. Knackig oder Beknackt – das Bild der Frau in der Werbung (WDR-Redaktion, D 1983)
Abb. 3, 6, 10, 20, 22, 24: Snow White and the 7 Dwarfs (Schneewittchen und die Sieben Zwerge, Walt Disney, USA 1937)
Abb. 5, 7, 9, 13, 15: Schneewittchen und die Sieben Zwerge (Erich Kobler, D 1955)
Abb. 2, 16, 18: Schneewittchen und die sieben Zwerge (Gottfried Kolditz, DDR 1961)
Abb. 8, 19, 21, 26, 29: Snow White (Schneewittchen und die 7 Zwerge, Toshiyuki Hiruma, USA/J 1995)
Abb. 14: Faerie Tale Theatre *Snow White and the Seven Dwarves* (Schneewittchen und die Sieben Zwerge, TV-Produktion, Peter Medak, USA 1984)
Abb. 12, 21, 26: Schneewittchen und die Sieben Zwerge (Rankin / Bass Prod., USA, o.J.)
Abb. 17: Die Märchenstunde: Schneewittchen (Jünger Prod., D o.J.).
Abb. 23, 25: Shichinin no samurai (Die Sieben Samurai, Akira Kurosawa, 1954).
Abb. 11: Spur der Steine (Frank Beyer, DDR 1966)
Abb. 4: Evita (Alan Parker, USA 1996)

Christine Rüffert
Abb. 1: Line describing a Cone (Anthony McCall, GB 1973) © LUX, London
Abb. 2: At the Academy (Guy Sherwin, GB 1974) © LUX, London
Abb. 3–5: Alpsee (Matthias Müller, D 1994), © Matthias Müller

Winfried Pauleit
Abb. 1, 2: Sie küssten und sie schlugen ihn (François Truffaut, F 1959)
Abb. 3–12: Die Falschspielerin (Preston Sturges, USA 1941)

Jan Sahli
Abb. 1a–b: Star Guitar (The Chemical Brothers, Michel Gondry, USA 2001)
Abb. 2a–b: Menschen am Sonntag (Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, D 1929)
Abb. 3: Die Nibelungen (Fritz Lang, D Teil I 1922/Teil II 1924)
Abb. 4: A Zed and Two Noughts (Ein Z und zwei Nullen, Peter Greenaway, GB/NL 1985)
Abb. 5a–d: Lichtspiel Opus I (Walter Ruttmann, D 1921)
Abb. 6: Rhythmus 21 (Hans Richter, D 1924)
Abb. 7: Diagonal Symphonie (Viking Eggeling, D 1925)

Bettina Henzler und Stefanie Schlüter
Abb. 1–4, 17–36: Angst essen Seele auf (R. W. Fassbinder, D 1973)
Abb. 5–16, 37–48, 55–57: Gegen die Wand (Fatih Akin, D 2004)
Abb. 49–51: All that Heaven allows (Douglas Sirks, USA 1955)
Abb. 52–54: Far from Heaven (Todd Haynes, USA 2002)

Eugène Andréanszky
Abb. 1–4 Peau d'âne (Jaques Demy, F 1970) © Les enfants de cinéma

Michael Loebenstein
Abb. 1: © Österreichisches Filmmuseum
Abb. 2A: © Österreichisches Filmmuseum
Abb. 2B: aus: Jim Taylor, DVD *Demystified*, 2002;
Abb. 2C: www.dvdafteredit.com
Abb. 4: Edition Österreichisches Filmmuseum 2006: DVD zu Blind Husbands (Erich von Stroheim, USA 1919)
Abb. 5: © sixpackfilm

Michael Baute und Volker Pantenburg
Abb. 1–6: Drei Minuten in einem Film von Ozu (Helmut Färber, D WDR, 1988)
Abb. 7: Fort Apache (John Ford, USA 1948), Abb. 8: Verfolgt (Raoul Walsh, USA 1947); beide aus: Action, action, action – logische Dinge in logischer Abfolge. Aspekte der Inszenierungsweise von *Pursued*. (Winfried Günther, D 2005)
Abb. 9–12: M. Eine Analyse (Jean Douchet, F 1989)
Abb. 13: M – Eine Stadt sucht einen Mörder (Fritz Lang, D 1931), aus: Fritz Lang (Werner Dütsch, D WDR 1991)
Abb. 14, 15: La sortie des usines Lumière (Louis Lumière, F 1985), aus: Arbeiter verlassen die Fabrik (Harun Farocki, D 1995).
Abb. 16, 17: Attelage d'un camion (Lumière, F 1897), aus: *Le cinéma*, une histoire de plans (Alain Bergala, F 1998/9, Les enfants de cinéma).