

Rebecca Borschtschow

Bild im Rahmen, Rahmen im Bild. Überlegungen zu einer bildwissenschaftlichen Frage

Abstract

The screen as framing is a boundary that forms and positions the image. Georg Simmel considered that the work of art closes itself by its framing against everything exterior. It is a fact, that the motion picture is framed by its edge and by the screen. It is also a fact, that this frame borders the picture. But it is questionable if the picture frame closes the motion picture, as Simmel formulated generally for art.

A key characteristic of the film image is its movement and mobility. The dramatisation of space in time and the film soundtrack open an outlook beyond the image, even in resting images, for example in long takes. Also, the picture is not only framed, it also presents frameworks. Door and window frames, framed paintings and mirrors appear as a picture object and as a pictorial motive. They limit parts of the image, but also extend the image by providing insight and outlook. Motives of this kind refer to something outside of the image and exceed its frame. Thus, the image has not only an edge, like Lorenz Engell says, it possesses and uses it. Various examples concretize initial thinkings about aspects of the image frame and the frame motive, to their function and their interaction.

Die Leinwand als Rahmung gilt als Begrenzung, die das Bild formt und positioniert. Nach Georg Simmel schließt sich das Kunstwerk durch seine Rahmung gegen alles ihm Äußere ab. Dass das Filmbild gerahmt ist, durch seinen Rand und durch die Leinwand ist eine Tatsache. Dass diese Rahmung das

Bild begrenzt, steht außer Frage. Aber ob der Bildrahmen das Filmbild abschließt, wie es Simmel allgemein für Kunst formuliert, ist fraglich.

Ein wesentliches Charakteristikum des Filmbildes ist seine Bewegtheit und Beweglichkeit. Die Inszenierung des Raums in der Zeit sowie der Filmtone eröffnen selbst in ruhenden Bildern beispielsweise in langen Einstellungen einen Ausblick in das Jenseits des Bildes.

Außerdem ist das Bild nicht nur gerahmt, es präsentiert auch Rahmen. Als Bildobjekt und als Bildmotiv erscheinen Tür- und Fensterrahmen, gerahmte Gemälde und Spiegel, die Teile des Bildes begrenzen, aber zusätzlich das Bild erweitern, indem Ein- und Ausblick gewährt werden. Motive dieser Art verweisen auf ein Außerhalb des Bildes und überschreiten seinen Rahmen. Somit hat das Bild laut Lorenz Engell nicht nur einen Rand, es verfügt über ihn und setzt ihn ein. Anhand verschiedener Beispiele werden erste Überlegungen zu den Aspekten des Bildrahmens und des Rahmenmotivs, zu ihrer Funktion sowie ihrer Interaktion konkretisiert.

Das Caper Movie *How to steal a million* (*Wie klaut man eine Million*, USA 1966, Wyler) beginnt mit einem Gemälde. Es ist mittig im Filmbild, das ansonsten vollkommen schwarz ist, angeordnet. Das Gemälde ist gerahmt. Der Rahmen bleibt als Konstante im Bild, während sein Inhalt wechselt. Innerhalb desselben Rahmens wird somit eine Abfolge von Bildern gezeigt, eine Abfolge von Stillleben, um es zu präzisieren. Damit wird nicht nur auf das Hauptmotiv des Films, in dem Gemälde wesentliche Relevanz haben – sie werden gefälscht, gestohlen und ausgetauscht – rekuriert, sondern es wird zudem eine doppelte Rahmung sowohl formal als auch narrativ präsentiert: Der Rand des Filmbildes als Leinwand oder Fernseher ist ebenso vorhanden wie der Rand des Gemäldes als kunstvoll verzierter, goldener Rahmen. Die Austauschbarkeit der Bilder, ihr ständiger Fluss und ihr Verbleiben in ein und demselben Rahmen repräsentieren gleichzeitig das bildliche Medium und die Filmhandlung.

1. Bild im Rahmen

Bei der Beschäftigung mit dem Filmbild sind nicht nur seine formale Struktur, sein Aufbau, die Frage nach seinem Anfang und seinem Ende evident, sondern auch seine Grenzen, der Bildrahmen, der technisch-apparativ als auch dramaturgisch eine Konstante des Filmbildes ist.

Der Rahmen gehört zum Modus der Repräsentation und der Konstitution des Werkes. Die Leinwand fungiert dabei als ein solcher, als Begrenzung des Bildes, das auf diese Weise geformt und positioniert wird. So liefert der Rahmen die Koordinaten für den Aufbau des Bildmusters.

Rudolf Arnheim unterscheidet zwei Rahmenarten. Zum einen nennt er den Rahmen, der die im Bild dargestellte Welt deutlich vom wirklichen Raum,

in dem das Bild hängt, abgrenzt. Das betrifft Bilder, die einen unendlichen Raum suggerieren und durch den Rahmen nur einen Ausschnitt sichtbar werden lassen. Zum anderen verweist Arnheim auf den »dezenten« Rahmen, der die Bilder rahmt, die weniger in die Tiefe komponiert sind. Hier weist das Arrangement nicht über die Leinwandgrenzen hinaus. Der Rahmen verdeutlicht lediglich, dass das Bild eine Figur ist, die vor der Wand liegt (vgl. ARNHEIM 2000: 234ff.).

Die Begrenzung des Filmbildes durch seinen Rahmen ist eine andere. Streng genommen hat das Filmbild keinen Rahmen im eigentlichen Sinne, es ist vielmehr an allen Seiten abgeschnitten. Das Bild wirkt als inhaltsgefüllte Fläche auf einen Grund, dessen dargestellte Welt an den Seiten endet. Aber schon die Bewegung im Bild verdeutlicht, dass diese Enden nicht endgültig sind, dass sich das Geschehen auf der Leinwand über ihre Grenzen hinaus bis in den Offscreen-Bereich fortsetzt und darüber hinaus ihn in die sichtbare Handlung integriert. Somit trennt die Kadrierung des Bildes, der Bildrahmen, nur das On vom Off und schafft zwei Sphären.

Die Bewegung in einer Einstellung sowie die Montage zweier Einstellungen bedeutet ständige Veränderung des Bildraums. Dadurch wird eine diffuse Raumverlängerung suggeriert, Raum bleibt präsent, der nicht oder nicht mehr sichtbar ist – der Off-Raum, der für die Filmerfahrung eine konstitutive Rolle spielt. Er hängt dem Bildraum nicht bloß an, er ist die Ergänzung zu den einzelnen Einstellungen, die nur mögliche Ausschnitte sind (vgl. KHOULOKI 2009: 41). Damit ist der Off-Raum ein notwendiger Bestandteil der dargestellten Welt. Das wiederum impliziert, dass der Rahmen der Leinwand keine absolute, abschließende Bildgrenze, sondern offen und durchlässig ist. Er markiert sowohl den Übergang von On zu Off als auch von Film zu Realität, also von Film- zu Zuschauerraum.

Hans J. Wulff geht davon aus, dass das Filmbild immer ein offenes Bild ist,

auch wenn es eine geschlossene Bildkomposition anbietet. Das fotografische Bild hat einen Rahmen, der es gegen die Umgebung abschirmt und seinen Status als Bild unterstreicht. Das ist beim Filmbild insofern anders, als es Bild zwischen Bildern ist, den Anschluss an andere Bilder enthält, oft auch suggeriert und offeriert. (WULFF 2009: 151)

Ähnlich argumentiert Bazin, wenn er die Leinwand nicht als Rahmen wie den des Gemäldes, sondern als Abdeckung, als Maske wertet, die nur einen Teil des Geschehens offenbart. Folglich spricht Bazin bei der Umgrenzung der Kinoleinwand nicht von einem Rahmen des Filmbildes sondern von Cache, der Maske und Cadre, dem Bildausschnitt (vgl. BAZIN 2004: 192, 225).

Der Rahmen polarisiert den Raum nach innen. All das, was die Leinwand dagegen zeigt, ist darauf angelegt, sich unbegrenzt fortzusetzen. Also wirkt der Rahmen, wie Wulff formuliert, zentripetal, während die Leinwand und damit das Filmbild zentrifugal, immer in den virtuellen Raum im Off des Bildes ausgreifend wirkt (vgl. WULFF 2009: 154).

Wenn also Deleuze von der Kadrierung als der Festlegung eines relativ geschlossenen Systems spricht, das alles umfasst, was im Bild vorhanden ist

und die Kadrierung als Begrenzung bezeichnet, ist das unzureichend (vgl. DELEUZE 1997: 27). Borstnar, Pabst und Wulff sprechen von dem Bildfeld, dem Bild als inhaltsgefüllte Fläche. Der Rahmen akzentuiert dessen Begrenztheit und Abgeschlossenheit gegenüber den ausgeschlossenen Bezirken. Die Kadrierung ist die Begrenzung des Dargestellten durch seine Ausschnittbarkeit (vgl. BORSTNAR/PABST/WULFF 2002: 89). Dabei nimmt der Rezipient den Bildrand kaum wahr. Für das Erlebnis des Bildraums ist er aber evident. Er lässt den Blick für den fiktiven Raum, den Off-Raum frei, nach oben, seitlich und nach unten. Auch fassen mitunter Blenden, Architektur, Blattwerk oder anderes Vordergrundmaterial als Rahmen den Bildraum ein (vgl. SCHÖNEMANN 2006: 393).

Die Auswahl des Bildausschnitts und die Festlegung des Bildrahmens schaffen Grundvoraussetzungen für die filmische Darstellung und den Prozess des Sehens. Das Sichtbare wird vom Nicht-Sichtbaren getrennt. Der Bedeutungsraum wird auf diese Weise eröffnet. An dieser Stelle fungiert der Bildrahmen als Grenze zwischen Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem, zwischen On und Off des Bildes.

2. Vom formalen zum dramaturgischen Mittel

Das Filmbild wird durch die Leinwand und ihre Ränder kadriert. Innerhalb des Bildes finden Rahmungen beispielsweise als Split Screen statt, der die gleichzeitige Repräsentation mehrerer Momente ermöglicht. Ob als Rahmung des kompletten Filmbildes oder seiner Teile, der Rahmen ist ein Aspekt der technischen, apparativen Darstellung. Als formales Gestaltungsmittel organisiert, ordnet und strukturiert er das Bild.

Im Einzelbild treten weitere Rahmungen auf, die formale Eigenschaften aufweisen, aber zusätzlich inhaltsbezogene Kategorie sind. Hierzu gehören Türrahmen, gerahmte Gemälde, Spiegelrahmen, Fensterrahmen, bestimmte Architekturen oder Fotorahmen. Das sind filmische Motive, die Elemente des Bildes generieren, die funktional eingesetzt sind. Als semiotisch interpretierbares Zeichen trägt das Bildmotiv des Rahmens ähnliche Bedeutung in sich wie das formale Mittel des Bildrahmens. Beide umgeben etwas. Sie begrenzen und markieren. Sie öffnen und schließen ab. Sie verweisen auf weitere Räume.

Das Bildmotiv des Rahmens wirkt auf das Gesamtbild, sogar auf den ganzen Film, da der Rahmen wie jedes filmische Detail zu allen anderen filmischen Komponenten in Verbindung steht, zu allen anderen Bildteilen und zu den davor und danach montierten Filmbildern.

3. Das Motiv: Rahmen und Bild

Die Betrachtung des Rahmens als Motiv erfordert eine Betrachtung der Mise-en-scène, der Gestaltung der einzelnen Einstellung, um seine Bedeutung erfassen zu können. Das Rahmenmotiv ist von seiner bildlichen Einbettung, dem Kontext, der Narration sowie den ihm vorhergehenden wie folgenden Bildern abhängig. Häufig sichtbare Rahmen lassen sich synthetisieren als:

3.1 Türen und Türrahmen

Sie sind Übergänge in andere Räume. Sie markieren die Grenze zwischen oft unterschiedlichen semantischen Räumen, die mit verschiedenen Werten, Funktionen und Bedeutungen aufgeladen sind. Sie verweisen auf zwei oder mehrere voneinander differierende Sphären und verdeutlichen Übergänge zwischen den Räumen als semantische, topologische Übergänge, als Wechsel in andere Bedeutungsebenen. Darüber hinaus weisen Türen und ihre Rahmen die formale Eigenschaft auf, mehrere Räume in einem Bild repräsentieren zu können. Dabei kann der Zugang zum zweiten Raum, der Blick hinein, durch eine geschlossene Tür verweigert werden. Das betont die Eingeschränktheit der Sicht, ist Versperrung und Beengung zugleich.

In *Festen (Das Fest, DK 1998, Vinterberg)* findet ein Gespräch zwischen Vater und Sohn im Keller statt, nachdem letzterer auf der Geburtstagsfeier des Vaters in einer öffentlichen Rede den eigenen Missbrauch durch den Vater thematisiert hat. Der Vater versucht, seinen Sohn einzuschüchtern. Während des Gesprächs ist die Kamera einmal nah an beiden Figuren, dann befindet sie sich vor der verschlossenen Tür des Kellerraums, in dem die Unterhaltung stattfindet. Die Bedrohlichkeit des Gesprächs wird durch die Einstellung untermauert, in der die Kamera nur durch ein kleines vergittertes Fenster in der Tür in den Raum blickt.

Am Ende von *Mademoiselle Chambon (F 2010, Brizé)* entscheidet sich der Familienvater kurz vor der gemeinsamen Abreise gegen ein neues Leben mit seiner Geliebten. Er kehrt nach Zuhause zurück und geht in die Küche, in der seine Frau am Tisch sitzt. Während der Blick der Frau, die nichts von den Vorgängen, Gedanken und Gefühlen ihres Ehemannes weiß, zwischen ihrem Mann und der von ihm im Flur abgestellten Reisetasche hin und her wandert und deutlich wird, dass sie erkennt, befindet sich die Kamera vor der Küchentür und filmt durch ihren Rahmen. Dabei zeigt sie nur den kleinen Ausschnitt der Küche, der im Türrahmen sichtbar ist. Als die Frau ihren Mann zu einem belanglosen Thema anspricht, bewegt sich die Kamera und nähert sich den Personen in der Küche, wobei sie durch den Türrahmen gleitet, bis er nicht mehr im Bild zu sehen ist. Der Türrahmen als Grenze zu dem Raum des Geschehens engt das Blickfeld des Rezipienten ein und lenkt gleichzeitig seinen Blick genau auf den Küchenabschnitt, in dem ein für das Ehepaar entscheidender Moment stattfindet. Dabei wird die Enge der Situation schließlich tröstender Weise durch das ansetzende Gespräch und die Erweiterung des

Bildfeldes mit allmählichem Verschwinden des Rahmens, was die Möglichkeit eines weiteren Miteinanders der Eheleute andeutet, aufgehoben.

3.2 Fenster und Fensterrahmen

Wird der Zuschauerblick durch ein Fenster, einen Fensterrahmen gelenkt, ist das Sichtbare im Rahmen des Fensters Teil einer ganzen Welt. Insofern kann von nur wenigen Details auf ein Ganzes, auf Gestalt und Art der Diegese oder ihrer Teile geschlossen werden, denn Teilansichten rekurrieren auf vollständige Körper.

Durch das Fenster kann der Blick auf mindestens einen zweiten Raum gerichtet werden, da es durchsichtig ist und den Durchblick gestattet. Es kann mit dem Blick durchdrungen werden und stellt so Sichtbarkeit her. Dabei wirkt es immer doppelt, nach innen und nach außen, da es sowohl Ein- als auch Ausblick gewährt. Es ist die Grenze zwischen dem Innen und dem Außen. Es verdeutlicht die Nähe dieser Räume und dennoch ihre Trennung voneinander, da es ihre Opposition als strikte Grenzlinie betonen kann. Wiederrum verfügt das Fenster über das Potential, Grenzen dieser Art zu mildern oder aufzubrechen.

In *Fury (Blinde Wut, USA 1936, Lang)* wird der Protagonist irrtümlich für einen Mörder gehalten und wird im Gefängnis eingesperrt. Aufgebracht von dem Verbrechen will die Bevölkerung den Eingesperrten lynchen. Als der Mob ein Feuer legt, zeigt das Bild zunächst die Menge, dann das brennende Gefängnis und das Fenster der Zelle, in dem sich der Unschuldige aufhält. Vom Standpunkt der Menge aus sieht der Zuschauer, wie der Gefangene verzweifelt an den Gitterstäben des Fensters rüttelt. Die Kamera wechselt nicht in die Zelle. Die Ausweglosigkeit der Situation, die Bedrohlichkeit des engen, verschlossenen Raums und die Angst des um sein Leben fürchtenden Helden werden deutlich, indem der Eingesperrte nur von außen in dem kleinen Rechteck des vergitterten Fensters innerhalb der Mauer gezeigt wird. Die hier unüberwindbare und unbeherrschbare Opposition von Individuum und Gesellschaft wird durch die Präsentation zweier Räume in einem Bild, Gefängnis und Straße, deutlich.

3.3 Gerahmte Gemälde und Fotografien

Der Rahmen eines Gemäldes oder einer Fotografie umfasst den Ausschnitt eines eigenen Raum-Zeit-Kontinuums. Innerhalb einer Einstellung werden innerhalb eines Raumes in einer Zeit auf andere Orte und Zeiten, auf frühere Beziehungen und Freundschaften, auf ehemalige Träume und Ziele etc. verwiesen, die auf das Aktualbild, also auf das Aktualgeschehen, auf Ist-Zustand und Ist-Verhältnisse von Figur, Ort und Zeit wirken. Die Annahme Siegfried Kracauers, der Rahmen eines Fotos markiere eine vorläufige Grenze und sein Inhalt verweise auf andere Inhalte außerhalb des Rahmens (vgl. KRACAUER 1979: 46), lässt sich insofern präzisieren, dass der Bildinhalt von Fotografie oder Gemälde nicht nur auf andere Inhalte außerhalb des Rahmens verweist,

sondern zusätzliche Bedeutung generiert. Das Abgebildete steht in Relation zur Narration, zum Außerhalb des Gemäldes/Fotos, wobei die Betonung auf der Differenz von Früherem und Gegenwärtigem liegt.

3.4 Spiegel und ihre Rahmen

Dass sich das psychologische Moment im Rahmen visualisiert, ist eine These, die im Besonderen für Spiegeldarstellungen gilt. Hier werden physische und psychische Räume nebeneinander präsentiert, wenn das Bild eine Figur und ihr Spiegelbild gleichzeitig zeigt. Der Spiegel verdoppelt oder isoliert, insbesondere durch seinen Rahmen, und hebt damit hervor. Wie sich der Held im Raum befindet, wird zum Abbild seiner Befindlichkeit. Zusätzlich wird das Off des Bildes, das eigentlich Nicht-Sichtbare ins Bild geholt. Auf diese Weise enthüllen Spiegel das, was gerade nicht im Bild ist, formal nicht sein kann und markieren es. Sie erweitern das Blickfeld und verweisen auf ein ›Dahinter‹, auf ein Ganzes, das noch nicht sichtbar ist. So betont der Film nicht zuletzt auch, dass der Rezipient nicht alles sehen und damit wissen kann.

Der Vater begrüßt seine Geburtstagsgäste in *Festen* vor einem Spiegel stehend, in dem seine Rückenansicht erkennbar ist. Auf diese Weise ist er gleichzeitig von vorn und von hinten zu sehen. Im Spiegel hat der Rezipient außerdem einen Blick auf die Gäste, die Familie. Deutlich ist bemerkbar, dass sich der Vater präsentiert, dass er den jovialen Gastgeber vor einem Publikum gibt, sich hinter seiner Fassade aber etwas verbirgt, das noch nicht erkennbar ist. Trotz der vielen sichtbaren Details bleiben Teile unsichtbar.

4. Funktion und Wirkung von Rahmen

Das, was im Rahmen sichtbar ist, ist nur eine Teilansicht. Nicht der ganze Körper, nicht das ganze Objekt wird offenbart. Wird eine Figur im Rahmen abgebildet, heißt das, dass nicht nur der Körper nicht komplett, sondern ebenso sein Wesen, seine Ziele und Absichten nicht vollständig erfasst werden. Leerstellen werden deutlich.

Der Rahmen präsentiert nur einen Ausschnitt. Er ist die Begrenzung dessen, was der Rezipient sieht und sehen kann. Bild und Rahmen können gleichermaßen nur begrenzt erfassen. Vieles bleibt verborgen oder unklar. Darauf verweisen Filmbildrahmen und Rahmenmotiv gleichermaßen. Folgen wir Arnheim in seiner These, dass das Bild als eine Ganzheit gesehen werden muss, um seine Wirksamkeit erfassen zu können (vgl. ARNHEIM 2000: 9), gelangen wir zu der Aussage, dass alles im Film in Beziehung zueinander steht, dass die Rahmungen im Bild auf den Filmbildrahmen wirken und umgekehrt.

Durch den Rahmen scheint ein anderer Raum herein, ein Raum mit neuen Möglichkeiten. Der Rahmen verweist auf ein Außen, eine heterogene Welt, auf ein Früher oder auf Potentiale für Modifikationen des Jetzt. Er verdeutlicht immer auch, dass etwas in einen größeren Rahmen eingebettet ist.

Rahmen schaffen Einzelräume, Enklaven. Befinden sich in einer Einstellung mehrere Rahmen, stehen sie in Relation zueinander, sind aber gleichzeitig in sich autark. Eine Szene in *Garbo Talks (Die Göttliche, USA 1984, Lumet)*, die gleich mehrere Rahmen enthält, demonstriert das. Der Protagonist kehrt morgens in die eheliche Wohnung zurück. Er musste die Nacht auf einer Insel verbringen, nachdem er die letzte Fähre zum Festland verpasst hatte. Die Frau sitzt links im Bild am Esstisch vor der Durchreiche der Pantry-Küche, eingerahmt durch die Architektur der Raumaufteilung (durch den Rahmen der Durchreiche). Während des nun beginnenden Gesprächs geht der Mann nach rechts, in das Badezimmer. Durch die geöffnete Badezimmertür sichtbar bewegt er sich vor dem Spiegel. Beide Figuren befinden sich im Bild, links und rechts, getrennt durch einen dazwischen stehenden Kleiderschrank. Badezimmer und Essbereich sind jeweils durch die Raumarchitektur gerahmt. Damit ergeben sich zwei Teilräume, den der Frau und den des Mannes. Der Zustand der Ehe ist visuell greifbar. Im Verlauf des Gesprächs, die Figuren wechseln zwischen den Teilräumen, bewegen sich aufeinander zu und distanzieren sich wieder voneinander, wird am Szenenende das Ende der Ehe klar, als die Frau ins Bad geht und die Tür zuschlägt. Die Raumstruktur, die maßgeblich durch die verschiedenen Rahmen gegeben ist, wird zum Sinnbild der Beziehung der Figuren zueinander. Räumliche Strukturen ergeben räumliche Relationen, die wiederum als Strukturen des Topos auch nicht-räumliche Relationen des Films ausdrücken.

Das Filmbeispiel par excellence für das Motiv des Rahmens ist *Rear Window (Das Fenster zum Hof, USA 1954, Hitchcock)*. Hier entspricht die Grundsituation des Rezipienten der des Helden. Durch die doppelte Kadrierung (Wohnungsfenster des Helden plus Fenster der Wohnungen im gegenüberliegenden Haus) präsentieren sich dem Protagonisten ausschnitt- und szenenhaft die Lebenssituationen der Nachbarn. So wird deutlich, dass die Kadrierung wie die Montage auf den Prinzipien von Selektivität und Auslassung beruht. Die Kadrierung definiert den Rahmen des Bildes (wie in *Rear Window* die vielen Fenster der gegenüberliegenden Wohnungen). Sie bestimmt den Ausschnitt und damit die Teile, die zu sehen sind und welche nicht. Die Aufmerksamkeit des Rezipienten geht vom gerahmten Bild auf das kaschierte Umfeld über, wenn es wenigstens einen angrenzenden oder verdeckten Bereich andeutet. Das Nicht-Sichtbare außerhalb des Rahmens wird ins Sichtbare übertragen.

5. Ein erstes Fazit

Rahmen sind blicklenkend. Sie sind ein Mittel der Betonung und Hervorhebung. Der Rahmen zerstückelt das Bild, hebt Teile daraus hervor und lässt Details für das Ganze sprechen. Rahmen sind Übergänge. Sie grenzen ab, schließen ab, aber öffnen auch. Somit wirken sie dual.

Räume werden durch Rahmen gegenübergestellt, kontrastiert und miteinander konfrontiert, beispielsweise privater versus öffentlicher Raum, physischer versus psychischer Raum, individueller versus familiärer oder gesellschaftlicher Raum etc. Rahmen vermögen zwei oder mehrere Räume in einem Bild gleichzeitig anzuzeigen. Sie zeigen handlungskonstitutive Teilbereiche, die einer topographisch manifesten Oppositionsstruktur entsprechen.

Durch Montage werden die Filmbilder miteinander verbunden. Montage im Einzelbild tritt zum Beispiel als Tiefeninszenierung wie in *Citizen Kane* auf. Das Motiv des Rahmens kann als weitere Montageart im Einzelbild kategorisiert werden. Der Unterschied zur gewohnten Montage besteht in dem hier präsentierten Nebeneinander anstatt dem üblichen Nacheinander der Bilder. Dieses Nebeneinander erfordert in der Rezeption eine Art mentalen Akt der Montage, da beide in einem Bild vorhandenen Bildräume aufeinander bezogen sind und Bedeutung erst durch das In-Beziehung-Setzen der Teile entsteht.

Wenn wir davon ausgehen, dass Film nach den Parametern der Geschlossenheit von Zeit, Raum und Handlung funktioniert, ist dann denkbar, dass Rahmen als formales Mittel und als dramaturgisches Bildmotiv genau diese Einheit aufbrechen?

Mit dem Rahmen im Bild, diesem Motiv, das verschiedene semantische Räume und Ebenen eröffnet, geht das Einzelbild über eine Momentaufnahme, über das Hier und Jetzt des Bildes hinaus. Der Rahmen definiert Bildgrenzen und verweist auf sie sowie auf Räume außerhalb der Begrenzungen. Er beinhaltet subjektive, psychologische Dimensionen. Er beengt und isoliert Figur und Raum oder erweitert den Horizont. Letztendlich verweist er über seine Grenzen, seinen Ausschnitt hinaus. Wenn das Filmbild derart auf seine eigenen Bedingungen und Möglichkeiten verweist, ist es selbstreflexiv. Genau darin besteht das Potential von Rahmen, in welcher Form auch immer sie auftreten.

Literatur

ARNHEIM, RUDOLPH: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Berlin [de Gruyter] 2000

BAZIN, ANDRÉ: *Was ist Film?* Berlin [Alexander Verlag] 2004

BELLER, HANS (Hrsg.): *Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes*. Stuttgart [Hatje Cantz] 2000

BORSTNAR, NIELS; ECKHARD PABST; HANS JÜRGEN WULFF: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz [UVK] 2002

DELEUZE, GILLES: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1997

HAGENER, MALTER: Montage im Bild. Die Split Screen bei Brian de Palma. In: *Montage/AV*, 20(1), 2011, S. 121-132

- KHOULOKI, RAYD: *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin [Bertz + Fischer] 2009
- KRACAUER, SIEGFRIED: *Theorie des Films*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1979
- SCHÖNEMANN, HEIDE: Rand und Tiefenzug. Beobachtungen zum Bild-Raum-Konzept in den Filmen Paul Wegeners. In: KOEBNER, THOMAS; FABIENNE LIPTAY; THOMAS MEDER (Hrsg.): *Bildtheorie und Film*. München [Edition Text + Kritik] 2006, S. 393-403
- WULFF, HANS J.: Die kontextuelle Bindung der Filmbilder. On, Off, Master Space. Ein Beitrag zur Raumtheorie des Films. In: *Montage/AV* 18(2), 2009, S. 149-163