

Harper Cossar: *Letterboxed. The Evolution of Widescreen Cinema*

Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky 2011,
304 S., ISBN 978-0-8131-2651-7, 60,- USD

Breitwandfilme hat der japanische Regisseur Yasujiro Ozu nie gedreht – seine Begründung: „The wide screen reminds me of a roll of toilet paper“ (zit. in David Bordwell: *Ozu and the Poetics of Cinema*, London, Princeton 1988, S.6). *Ex negativo* enthält dieses Verdikt eine implizite Unterstellung, welcher der Film- und Medienwissenschaftler Harper Cossar in *Letterboxed. The Evolution of Widescreen Cinema* nachspürt: dass das Breitwand-Kino eine eigene Ästhetik hervorgebracht hat, die sich signifikant vom 1,37:1-Academy-Format unterscheidet. Damit will er eine maßgebliche Lücke dieses ohnehin stiefmütterlich behandelten Forschungsterrains schließen. Dort dominieren nämlich trotz wegweisender filmtheoretischer Ansätze technische Aspekte die Diskussion (vgl. S.12ff.).

In fünf Kapiteln vollzieht der Autor die historische Entwicklung der Breitbild-Gestaltung im US-Kino mit Detailanalysen nach. Er fokussiert in exemplarischen Einzelbetrachtungen Normbrüche und -setzungen durch Experimente mit breiten Leinwandformaten jenseits des Academy-Formats, um Konstituenten einer Breitwand-Ästhetik herauszufiltern. Sein Augenmerk gilt Hollywood-Auteurs, die im Rahmen von Genrefil-

men die Potenziale breiterer Filmbilder bewusst ausgelotet haben. Hilfreich ist Cossars Unterscheidung zwischen „stylistic ruptures“ und Flexibilisierungen von Bildformaten, etwa mit Split Screen oder Kasch, die er als „physical ruptures“ bezeichnet (vgl. u.a. S.6). Ob diese Begriffe Schule machen, wie er hofft, bleibt abzuwarten.

In D. W. Griffiths ausdruckssteigerndem Kasch-Einsatz sieht er eine ebenso bedeutende Präfiguration der Breitwand-Ästhetik wie in Buster Keatons Verzicht auf Schnitte oder Abel Gances Polyvision (Kap. 1). Anschließend widmet sich Cossar exponierten Beispielen der gescheiterten 70-mm-Einführung um 1930, die jeweils zweimal, und zwar sowohl im Academy-Format auf 35 mm als auch im damaligen 2:1-Breitfilmformat gedreht wurden (Kap. 2). An den unterschiedlichen Versionen von Raoul Walshs *The Big Trail* und Roland Wests *The Bat Whispers* (beide USA 1930) veranschaulicht der Verfasser Eigentümlichkeiten, die ab 1953 im CinemaScope-Format wieder auftreten, dessen erfolgreicher Etablierung das dritte und längste Kapitel gilt. An vier frühen CinemaScope-Filmen von Otto Preminger, Nicholas Ray, Frank Tashlin und Douglas Sirk führt Cossar die Bandbreite der Breitwand-Experimente vor Augen, wobei er die Merk-

male der Breitwand-Ästhetik in erster Linie pragmatisch erklärt: Die Kulissen verlieren durch die Anpassung an das queroblonge Bildformat an Höhe, so dass die Kamerastandpunkte gegenüber Filmen im Academy-Format signifikant niedriger werden; daraus resultieren längere Einstellungsdauern, da die horizontal ausgerichtete Inszenierung weniger Perspektivwechsel und somit weniger Schnitte erfordert; infolgedessen tendiere die Montage zu mehr Zweiereinstellungen, während Schuss-Gegenschuss-Muster und Großaufnahmen reduziert werden (S.181f.).

Der vierte Abschnitt thematisiert Split Screen-Experimente mit der Breitwand um 1968. Zweifelsohne sind die Entstehungsbedingungen von Richard Fleischers *The Boston Strangler* (USA 1968) interessant, der von Beginn an für dieses Verfahren optimiert wurde. Norman Jewisons *The Thomas Crown Affair* (USA 1968), der erst in der Postproduktion zu einem Split Screen-Film wurde, verurteilt Cossar jedoch zu vorschnell als effekthascherisch anstatt dies mit sensiblen Analysen nachzuweisen.

Ungleich gelungener ist der Ausblick auf die ‚Karriere‘ von Breitbildern in neuen Medien und in der Werbung im fünften Kapitel. Er führt überzeugend vor Augen, wie Letterbox-Bilder in Videospielen und Werbespots bewusst den ‚Bigger than life‘-Effekt der Kino-präsentation aufscheinen lassen sollen, womit breite Bildformate ikonografisch mit der Erfahrung älterer Aufführungspraktiken angereichert werden. Ein eleganter historischer Zirkelschluss führt abschließend zu den digitalen Pro-

duktionen von Pixar. Während Breitwandfilme um 1930 und 1950 noch Herausforderungen für Regisseure und Kameralleute darstellten, sind bei digitalen Filmen mehrere Lösungen generierbar: Unterschiedliche Bildformate für die Kino- und die Heimauswertung werden einfach programmiert! Am Beispiel von John Lasseters und Andrew Stanton's *A Bug's Life* (USA 1998) wird erkennbar, dass in den Kino- und den DVD-Vollbildversionen von Pixar ebenfalls viele jener Gestaltungsunterschiede gelten, die Cossar bereits an analogen Filmen vorgestellt hat – ein Argument für die Existenz spezifischer Bildformat-Ästhetiken.

Letterboxed bringt die Breitwand-Forschung sicherlich einen Schritt nach vorne. Cossars Vorgehen ist insgesamt wohl durchdacht, denn er schlägt eine Bresche durch die Filmgeschichte, die Entwicklungsprozesse und Korrespondenzen plausibel nachvollziehbar macht. Die Gegenüberstellung unterschiedlicher Positionen dient ihm dazu, einseitige Verabsolutierungen zu vermeiden und für die Vielfalt stilistischer Artikulationsweisen zu sensibilisieren. Viele von Cossars Beobachtungen, etwa zur filmimmanenten Reflexion auf Bildformate ebenso wie der intermediale Ansatz des Schlusskapitels, enthalten Anregungen, die hoffentlich aufgegriffen werden.

Große Erkenntnisse bleiben indes aus. Cossar gesteht sogar selbst ein, dass die stilistische Bandbreite die Formulierung einer nicht-präskriptiven Breitwand-Ästhetik nur auf sehr allgemeiner Ebene gestatte (vgl. S.184).

Hier wird der Verfasser letztlich von seiner eigenen Forschungskritik eingeholt, weil er ebenfalls primär mit technischen Parametern argumentiert und sich weitgehend deskriptiv auf die Filmhandlungen bezieht. Fraglich bleibt, ob das umfangreiche Formatspektrum von 1,66:1 (europäische Breitwand) bis 4:1 (Polyvision) durch eine Breitwand-Ästhetik im Singular erfassbar ist.

Besonders unerfreulich ist Cossars redundante Diktion. Warum steht beispielsweise auf zwölf Seiten mindestens fünfmal, dass Douglas Sirk seine CinemaScope-Bilder in Dritteln komponierte (vgl. S.160, 163, 165, 169, 171)? Mindestens 30 Prozent der knapp 300 Seiten hätten für eine vertiefende theoretische Synthese genutzt werden können.

Erstaunlich ist auch das Fehlen einer globalen Perspektive, da die Potenziale der Breitwand von Regisseuren außerhalb Hollywoods sicher intensiver erkundet wurden. Bereits 2002 fand in Paris eine Tagung dazu

statt, deren Beiträge fast zeitgleich mit Cossars Band publiziert wurden (vgl. John Belton, Sheldon Hall, Steve Neale (Hg.): *Widescreen Worldwide*, New Barnet 2010). Insbesondere japanische Produktionen könnten für die weitere Diskussion Aufschlüsse erbringen – so fand Ozus Polemik in seiner Heimat wenig Anklang, denn zahlreiche Kollegen akzeptierten die Breitwandformate. Spezialisten assoziieren deren Bildlösungen freilich nicht mit dem Format von Toilettenpapierrollen, sondern mit der Tradition und Ästhetik japanischer Bildmedien (vgl. Eric Crosby: „Widesscreen Composition and transnational influence: early anamorphic filmmaking in Japan“, In: ebd., S.173–198, v.a. S.182f.).

Insgesamt liefert Harper Cossar eine wichtige, hilfreiche und anregende Grundlage, die systematischere und umsichtigere Nachfolger finden sollte.

Ralf Michael Fischer
(Tübingen)