

Adina Lauenburger

Wie neu ist das Videobild? Reflexivität und Unschärfe

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14521>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lauenburger, Adina: Wie neu ist das Videobild? Reflexivität und Unschärfe. In: Daniela Wentz, André Wendler (Hg.): *Die Medien und das Neue*. Marburg: Schüren 2009 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 21), S. 139–150. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14521>.

Nutzungsbedingungen:

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

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

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

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Wie neu ist das Videobild?

Reflexivität und Unschärfe

von Adina Lauenburger

Was nun aber die Verdünnung und Verdichtung betrifft, so wird jeder, der auf seine Gedanken achtet und nichts zugestehen will außer dem, das er klar erfaßt, nicht behaupten, daß in den sich verdünnenden oder verdichtenden Körpern irgend etwas anderes vonstatten gehe als eine Veränderung der Gestalt. Es sind nämlich diejenigen Körper dünn, zwischen deren Teilen sich viele mit anderen Körpern angefüllte Zwischenräume finden, und sie verdichten sich nur dadurch, daß ihre Bestandteile, indem sie sich wechselseitig annähern, diese Zwischenräume vermindern oder ganz wegnehmen.¹

Die Beschäftigung mit dem Videobild ist über vielerlei Zugänge möglich. Am Anfang steht fast immer seine Unterscheidung vom Filmbild in Technik, Verwendung und Materialität. So lässt sich das photochemische gegen das elektromagnetische Verfahren, Spielfilm gegen Dokumentarfilm – oder eben das tiefscharfe gegen das flache, grobkörnige, verwackelte, also tendenziell unscharfe Bild abgrenzen. Video lässt sich mühelos als ein vollwertiges Dispositiv beschreiben, das ebenso einen eigenen soziokulturellen Hintergrund – nämlich den des Heimkinos – wie einen direkten Anschluss an künstlerische Praktiken der 1960er Jahre vorzuweisen hat. Zugleich trägt eine eigene Kunstgattung – bekannt als Videokunst – seinen Namen. Nicht zuletzt verdankt auch die Fernsehwissenschaft dieser Unterscheidung einen wesentlichen Forschungsgegenstand. Eine solche Handhabung des Videobildes stellt jedoch die Filmgeschichtsschreibung vor keinerlei Probleme. Als Subkategorie des Films lässt es sich gleichermaßen einverleiben wie loswerden. Parallel halten sich hartnäckige Versuche der Verklärung und der Dämonisierung. Mit Emphase beschwört man das ›Reale‹, das ›Echte‹, das ›Authentische‹ oder das Ende des Kinos. Schaut man sich jedoch Autorenfilme in den 1970er und 80er Jahren an, fällt auf, dass es ganz unterschiedliche Versuche gab, Film- und Videobild miteinander in eine Spielfilmhandlung zu überführen und dabei den fiktionalen Status des Filmbildes und den ›authentischen‹ Charakter des Videobildes mindestens in Frage zu stellen. Trotzdem scheint es schwierig zu sein, das Phänomen Video – das zudem inzwischen das Digitale zum Synonym hat, aber aus meiner Perspektive absolut nicht das Gleiche darstellt – filmgeschichtlich und theoretisch zugleich zu fassen. Der Streit darüber, ob sich das Kino seither grundlegend verändert hat, hält an und bekommt im Gegenteil durch die zunehmende digitale

1 René Descartes: Über die Prinzipien der materiellen Dinge. In: Jörg Dünne; Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2006, S. 45.

Nachbearbeitung von Filmbildern täglich neue Nahrung. Nicht nur die Filmgeschichtsschreibung, sondern vor allem eine Filmgeschichte der Umbrüche nahm spätestens mit der Einführung des Tonfilms in der Mitte der 1920er Jahre ihren Anfang. Leidenschaftliche Debatten entbrannten um den Status und das Potential des Tons im Film, Debatten, die so oder so ähnlich in Bezug auf die Ausdrucksmittel des Films reproduziert werden, und dies bis heute. Ich mache sie hier zum Ausgangspunkt, um zu zeigen, dass in der Auseinandersetzung mit einem Medienbruch wie dem zwischen Film und Video mehr als technikhistorische Bezüge herauszuarbeiten sind. Theoretische Betrachtungen, die das Gemeinsame der Ausdruckseite beider Medien zum Gegenstand haben, könnten so die tradierten Methoden der Filmgeschichtsschreibung ergänzen. Die Ausgangsfrage des vorliegenden Textes heißt deshalb nicht: Was kann das Video besser als der herkömmliche Film?, sondern: Was war am Filmbild immer schon Video?

I. Begrenzte Fläche und entgrenzter Rand

Zu den Skeptikern gegenüber dem Tonfilm zählte Rudolf Arnheim, zu den intensivsten Auseinandersetzungen mit diesem Thema seine Abhandlung mit dem Titel *Film als Kunst* von 1932, der bereits verschiedene Artikel ab 1928 vorausgegangen waren. Ausgangspunkt dieser umfassenden Schrift zu den Materialbedingungen und Kunstmitteln des Films stellt unter anderem die Debatte um den Filmton dar. Arnheims Position findet sich zunächst ganz grundlegend dort wieder, wo Fotografie und Film nicht als mechanische Abbildungsverfahren verstanden werden. Arnheim konfrontiert die Eigenschaften des Films mit denen des Wirklichkeitssehbildes. Er vergleicht die reale Wahrnehmung mit der filmischen Wiedergabe räumlicher Verhältnisse und entscheidet über das ästhetische Vermögen des Filmbildes zugunsten seiner fehlenden Naturtreue. Ein Hauptaugenmerk legt er dabei auf die Möglichkeiten der künstlerischen Gestaltung des als gerahmt deklarierten Bildes, das zwar »seiner Naturhaftigkeit aufs glücklichste entkleidet« sei, dabei aber stets »zugleich Schauplatz einer ›realen‹ Handlung und flache Ansichtskarte.«² Als vorherrschendes künstlerisches Konzept des Stummfilms der späten Jahre, auf die sich Arnheim hierbei bezieht, gilt die Montage, bei der die Einheit des filmischen Raumes nur eine untergeordnete Rolle spielt, sodass als erste wesentliche Möglichkeiten des Filmbildes die »Projektion von Körpern in die Fläche« und die »Verringerung der Tiefe«³ angeführt werden. Im Tonfilm ist diese am Flächenbild orientierte Ästhetik aus der Sicht Arnheims nicht haltbar. »Leibhaftig« erscheinen ihm dort die agierenden Figuren, jedenfalls so »viel eindringlicher auf den Leib [ge]rückt«,⁴ dass sie ihm den Vergleich mit der Guckkastenbühne

2 Arnheim: *Film als Kunst*. Frankfurt am Main 1932, S. 39.

3 Ebd., S. 50ff und S. 71ff.

4 Rudolf Arnheim: Der tönende Film. (1928) In: Ders.: *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk*. Frankfurt am Main 2004, S. 68.

des Theaters aufzwingen. So nimmt Arnheim anfangs nur einen »schief erzählten Vorgang« wahr, bei dem »durch den Ton [...] die Handlung dominierend geworden« ist.⁵ Die kunstvolle Montage von Bild und Ton ist zu diesem Zeitpunkt nur vage vorstellbar und gerade der Umschnitt auf ein Detail jenseits der Klangquelle wird als Störung empfunden, obwohl gleichzeitig das »blitzartige Jonglieren«⁶ mit disparaten Raumausschnitten den Zuschauer vor keinerlei Probleme stellt. Das Ringen um ein adäquates Instrumentarium zur Bildbeschreibung wird durch den Tonfilm jedoch nicht unterwandert, sondern im Gegenteil erst angeregt. Und so erscheint das Flächenbild nicht als Produkt, sondern zugleich als Funktion und als Repräsentant der Diskussion. Beschränkt sich Arnheim auch stellenweise darauf, bildwissenschaftliche Definitionen als filmwissenschaftliche Begriffe auszugeben, etwa wenn der Bildrahmen zur Bestimmung der ornamentalen Qualitäten des Bildes herangezogen wird,⁷ weiß er doch zu differenzieren:

»Wenn aus der Geige des gefilmten Virtuosen wirkliche Töne dringen, wird das optische Bild plötzlich plastisch und dinglich. [...] Und sogleich ist auch der Bildrand kein Rahmen mehr, sondern die Begrenzung eines Lochs, eines Theaterraums: – der Ton macht die Filmleinwand zur räumlichen Bühne! Nun liegt aber ein Haupt- und Sonderreiz des Films darin, daß eine Filmszene immer ein Wettstreit: Bildaufteilung und Bewegung in der Fläche contra plastischer Körper und Bewegung im Raum ist. Der Tonfilm hebt dies ästhetisch wichtige Doppelspiel fast restlos auf.«⁸

Die Gegenüberstellung von Optik und ›Plastik‹ sowie von Bildrand und Bühne lässt erkennen, dass die Differenz zwischen Malerei und Theater als Unterscheidungskriterium geltend gemacht wird, um den Film auf die Seite der bildenden statt darstellenden Künste schlagen zu können. Der Aspekt der Bewegung schreibt sich bei Arnheim ein in die Aufteilung der Bildoberfläche. Die sich bewegenden Bilder und die Bewegung der Körper im Bild generieren Strukturen, die von dem an der Malerei geschulten Auge als ästhetisch wahrgenommen werden. Warum ist das für Arnheim so wichtig, obwohl etwa Béla Balázs zeitgleich eine völlig andere Lesart anhand der ›Einstellung‹ vorschlägt:

5 Ebd., S. 68f.

6 Ebd.

7 Vgl. Arnheim 1932, S. 84f: »Und außerdem ist der Bildrahmen die unentbehrliche Voraussetzung für die dekorativen Qualitäten des Bildes: von Raumfüllung, Flächenaufteilung usw. kann man nur sprechen, wenn eine feste Begrenzung da ist, die die Koordinaten für den Aufbau des ›Bildmusters‹ liefert. Aus zwei Wagerechten und zwei Senkrechten ist der Bildrahmen zusammengesetzt. Alle Wagerechten und Senkrechten, die sich im Bild ergeben, werden daher durch diese Koordinaten gestützt. Alle Schrägheiten im Bild wirken nur deshalb schräg, weil die Bildränder gerade, nämlich vertikal oder horizontal sind; denn alle Abweichung braucht ein sichtbares Bezugssystem, das anzeigt, wovon abgewichen wird. In einem guten Filmbild stehen alle Linien und sonstigen Richtungen in einem gut ausbalancierten Verhältnis zueinander oder zum Bildrahmen.«

8 Arnheim 1928, S. 68.

»Durch sie [die Einstellung; A.L.] erleben wir *die Richtungen und das Raumerlebnis anderer Menschen*, die uns sonst keine Kunst mitteilen kann. Vor unseren Augen öffnet sich die Tiefe, in die der Held stürzen, vor uns steigt steil die Höhe auf, die er erklimmen soll. Wir sehen schräg oder verkürzt. Die Stellung der Person im Bild ist *unsere* Einstellung, als würden wir uns ununterbrochen hin und her wenden. Die wechselnden Blickrichtungen suggerieren uns ein stetes Bewegungsgefühl. [...] Durch die Einstellung wird das Bild im Raum lokalisiert.«⁹

Die Oberfläche des Bildes wird hier syntaktisch nicht vom Bewegungsbild abgekoppelt, sondern zu jedem Zeitpunkt in Richtung einer leiblichen Affizierung visuell und gedanklich durchdrungen. Ist die Einstellung bei Balázs eine Kategorie des Intellegiblen, so sind Flächenbild und Bildrahmen bei Arnheim in erster Linie Kategorien der ästhetischen Erfahrung:

»Das, was jeweils innerhalb des Bildes zu sehen war, hatte gerade durch die unwirkliche Flächigkeit des Bildes das Gewollte einer bewußten Komposition. Nicht eine hinderliche, den freien Ausblick verdeckende Beschränkung war dieser Rahmen, sondern er umschloß sehr eindringlich einen Ausschnitt, und erst dies lenkte die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den kompositionellen Sinn einer bestimmten Gruppierung innerhalb der rechteckig begrenzten Fläche. Wird das Filmbild raumhaft, so liegt es nicht mehr in der Ebene des Rahmens sondern hinter ihm, hat gar keine optische Beziehung mehr zu ihm sondern wirkt als ein bloßes vorgeschaltetes Cachet – zufällig, hinderlich, nicht mehr positiv gestaltend!«¹⁰

Bildrahmen und Flächigkeit stehen in wechselseitiger Abhängigkeit zueinander – und zwar je stärker ein Gegenstand oder eine Person in der gewählten Einstellung gegen oder über den Rand hinausdrängt: »Der Zug braust heran, und unheimlich schnell füllt sich das ganze Bild mit Schwärze, sie flutet schließlich über die Ränder weg.«¹¹ Anhand dieses »rapide[n] Anschwellen[s] der Gegenstandsfläche nach dem Bildrahmen hin«¹² beschreibt Arnheim nicht mehr die dekorativen Funktionen der Verflachung, sondern, dass durch eine gezielte Deperspektivierung die formale Bedeutung des Bildrahmens freigelegt werden kann. Insofern ist nicht das Flächenbild selbst, wohl aber der Rahmen bei Arnheim eine reflexive Kategorie. Die formalen Relationen zwischen Raum, Bewegung und Bildoberfläche werden hierbei greifbar. Das Wechselverhältnis zwischen Flächigkeit und ästhetischer Erfahrung wird also beim »Begrenzen« des Bildes, die Reflexion dieses Verhältnisses beim »Entgrenzen« des Bildrahmens möglich.

Anhand der ausgewählten Passagen bei Arnheim lassen sich nun folgende Dinge zusammenfassen: Der Tonfilm dient zwar der Überführung bestehender technisch-ästhetischer Aspekte des Stummfilms in eine Ästhetik des Flächenbildes, dieses dient jedoch nicht einer einfachen Klassifizierung. Als dezidiert gerahmtes

9 Béla Balázs: Der Geist des Films. In: Ders.: *Schriften zum Film*. Bd. 2: Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926–1931. Berlin 1984, S. 71.

10 Arnheim 1932, S. 222.

11 Ebd., S.74.

12 Ebd.

Bild wird es vorgestellt als Ausgangspunkt ästhetischer Erfahrung und formaler Reflexion. Dabei ist es so hochspezifisch, dass es nicht die Allgemeingültigkeit besitzt, die Arnheim ihm gern zuweisen möchte. Das Flächenbild besitzt vielmehr alle Eigenschaften eines ›Bildtyps‹, insofern sich nicht nur verschiedene Phänomene, sondern auch ganz unterschiedliche mediale Zusammenhänge subsumieren lassen. Beide, die Ableitung einer Methode der Reflexion und die Konturierung der Funktionsweise eines Bildtyps, erscheinen hilfreich für eine filmhistorische Einordnung des Videobildes, die nicht die Unterschiede, sondern ästhetische wie theoretische Kontinuitäten zum Gegenstand hat.

II. Schichtbilder

Das formale und reflexive Bezugssystem ›Rand‹ findet bei Arnheim eine Verdopplung in der ›Kante‹ und in der ›Kontur‹. Die Verringerung der räumlichen Tiefe im Flächenbild lässt das perspektivische Hintereinander über Brüche im Bild augenfällig werden:

»Der Fortfall des räumlichen Eindrucks bringt zweitens eine stärkere Betonung der perspektivischen Überschneidung. Während diese in der Wirklichkeit oder im Stereo-skop nur als ein zufälliges und unwichtiges Hintereinander von Körpern aufgefaßt wird, entstehen im Flächenbild durch Überschneidung sehr eindringliche Schnitte. Hält ein Mensch eine Zeitung so, daß sie mit einer Ecke sein Gesicht überdeckt, so ist diese Ecke aus dem Gesicht beinahe wie ausgesägt, die Begrenzung wird sehr stark empfunden.«¹³

Arnheim selbst zieht aus dieser Entdeckung keinerlei theoretische Schlüsse; für ihn gehören die Einschnitte, die hier bei der Wiedergabe eines gleichmäßig ausgedehnten Raumes als Bildbrüche auftauchen, zur Phänomenologie des Flächenbildes. Die Staffelung der Bildelemente lässt das Bild jedoch zugleich geschichtet erscheinen. Was lässt sich damit anfangen? Neben der Großaufnahme und der Montage, die eine Verflachung des Räumlichen ästhetisch voraussetzten, lässt sich ein weiteres filmisches Mittel ausfindig machen, das bereits um die Jahrhundertwende Anwendung fand, mit Durchsetzung des Tonfilms aber erst einmal fast vollständig verschwand. Die Rede ist von der Doppelbelichtung, auch Überblendung genannt.¹⁴ Die ›Entgrenzung‹ des Bildes mündet hier unentwegt in eine regelrechte ›Entrahmung‹, gleichzeitig haben aber die sich überlagernden Kanten reflexives Potential. Vervielfachen sich bei der Doppelbelichtung die Bezugspunkte der Bildelemente zum Rand unüberschaubar, werden sie bei der Überblendung aufgehoben, sodass Anfang und Ende eines Bildes bzw. einer ganzen Einstellung nicht mehr erkennbar sind. Im klassischen Kino diente die Überblendung hauptsächlich

13 Ebd., S. 28.

14 Beide lassen sich auch voneinander differenzieren. Von einer Doppelbelichtung spricht man gewöhnlich bei einer Fotografie, von einer Überblendung beim Film. Es gibt jedoch auch Filmbilder, die nur doppelt belichtet und nicht szenisch überblendet sind.

der Beschleunigung des Erzählflusses und der Wiedergabe simultaner Ereignisse – so auch zu Beginn der Filme SHANGHAI EXPRESS (1932) und THE SCARLET EMPRESS (1934) von Josef von Sternberg.



Abb. 1–3: SHANGHAI EXPRESS, USA 1932

Wie einen filmhistorischen Überrest führen diese beiden frühen Tonfilme die Überblendung – dieses »Aneinanderpappen verschiedener Einstellungen«, diese »unnatürliche Aufeinanderfolge wechselnder realer Räume«¹⁵ – mit sich. Dabei gilt: Das Bild gewinnt an vertikaler Lesbarkeit je stärker es an Tiefe verliert. Sternberg führt das formale Prinzip der Verdopplung in den genannten Filmen auf eine Weise fort, die nicht mehr einen ›Qualitätsaustausch zwischen Motiven‹¹⁶ darstellt, welche auf der Umkehrbarkeit der Bildschichten beruht, sondern Opazitäten erzeugt, die singuläre Qualitäten erkennen lassen – und zwar insofern sie nicht wie bei der Überblendung beidseitig, sondern nur noch partiell durchlässig sind. Die filmischen Gegenstände dieser Fortsetzung sind neben Rauch und Nebel, vor allem das Netz, der Schleier und die Gardine.

In der Überblendung (Abb. 1 und 2) lassen sich mehrere Bilder übereinander schieben, um die Gleichzeitigkeit räumlich – oder perspektivisch – getrennter Ereignisse wiederzugeben. So wie bei dieser Bahnhofsszene aus SHANGHAI EXPRESS kann zugleich die Fülle der Menschen und der Blickrichtungen in einer mehrstufigen Überblendung zum Ausdruck gebracht werden, die außerdem eine Fokusverschiebung von Außen (Bahnhof) nach Innen (Zug) suggeriert. Eine Halbtole mit Rückenansicht ist überblendet mit einer Vogelperspektive, die Menschen auf einem Bahnsteig, einen Zug und als Balken, der sich über das gesamte Bild erstreckt, die Ortsbezeichnung des Bahnhofs wiedergibt. Die oberste Bildschicht wird ausgeblendet, während das unterlegte Bild mit dem Schriftzug *Peiping* (*Peiking*) erhalten bleibt. Eine weitere Überblendung zeigt nun – jetzt wieder als Halb-

15 Arnheim 1932, S. 223.

16 Vgl. Marc Vernet: *Figures de l'Absence*. Paris 1988, S. 72.

totale – die Vorderansicht zweier Passagiere, die aus ihren Abteilfenstern schauen. Die Bildschichten erscheinen gleichwertig und austauschbar. Nicht das Detail,

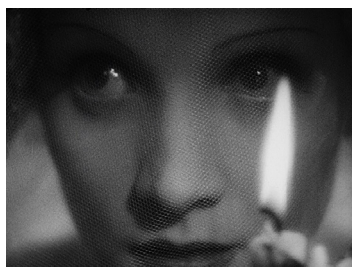


Abb. 4–6: THE SCARLETT EMPRESS, USA
1934

sondern das Ensemble, nicht deren Erfassbarkeit, sondern deren Kombinatorik stehen im Vordergrund. Unübersichtlichkeit kann dabei aufgrund gegenläufig ausgerichteter Linien im Bild entstehen, etwa wenn eine Vertikale eine Horizontale oder Diagonale kreuzt, Undurchsichtigkeit, wenn je helle oder je dunkle Flächen aufeinander stoßen. Dann wird die Flächenhaftigkeit der überlagerten Elemente in eine Zone der Indifferenz überführt. Sternberg führt Effekte der Überlagerung auch durch rasterartige Schatten vor, ohne dabei jedoch eine Verflachung des Bildes anzustreben (Abb. 3). Eine Einstellung aus THE SCARLETT EMPRESS zeigt zudem, dass die Erhaltung des räumlichen Eindrucks auch in einer Überblendung möglich ist, indem die untere Bildschicht von der oberen nicht komplett imprägniert wird (Abb. 4). Flüchtige und instabile Erscheinungen, die dann geistiger bzw. Geisteraktivität zugerechnet werden, lassen sich so darstellen. Und tatsächlich war diese Verwendungsweise in den 1920er Jahren sehr verbreitet. Während nun bei einer Überblendung die Konturen der überlagerten Bilder zugunsten einer kantenlosen Durchsichtigkeit aufgelöst werden können, führen Netz, Schleier und Gardine zu einer weniger beliebigen, aber zugleich ungleichmäßigeren Eintrübung des Bildes – und zwar hauptsächlich dann, wenn sich die Materialität des Gewebes in die Bildstruktur einschreibt. Es lassen sich demnach Effekte der Überlagerung (Doppelbelichtung, Schatten) von solchen der Auflagerung und der Verwebung unterscheiden. Wird bei der Überblendung außerdem ein elementarer Bruch im räumlichen Kontinuum der Bildgründe zugleich hergestellt und verborgen, ein Bruch, der in der Narration komplett und in der vollständigen Sichtbarkeit der Bildteile aufgeht, wird bei einer stofflichen Eintrübung nur eine teil-/stückweise Unterbrechung im räumlichen Gefüge vorgenommen, die oft auch eine zeitliche

sondern das Ensemble, nicht deren Erfassbarkeit, sondern deren Kombinatorik stehen im Vordergrund. Unübersichtlichkeit kann dabei aufgrund gegenläufig ausgerichteter Linien im Bild entstehen, etwa wenn eine Vertikale eine Horizontale oder Diagonale kreuzt, Undurchsichtigkeit, wenn je helle oder je dunkle Flächen aufeinander stoßen. Dann wird die Flächenhaftigkeit der überlagerten Elemente in eine Zone der Indifferenz überführt. Sternberg führt Effekte der Überlagerung auch durch rasterartige Schatten vor, ohne dabei jedoch eine Verflachung des Bildes anzustreben (Abb. 3).

Eine Einstellung aus THE SCARLETT EMPRESS zeigt zudem, dass die Erhaltung des räumlichen Eindrucks auch in einer Überblendung möglich ist, indem die untere Bildschicht von der oberen nicht komplett imprägniert wird (Abb. 4). Flüchtige und instabile Erscheinungen, die dann geistiger bzw. Geisteraktivität zugerechnet werden, lassen sich so darstellen. Und tatsächlich war diese Verwendungsweise in den 1920er Jahren sehr verbreitet. Während nun bei einer Überblendung die Konturen der überlagerten Bilder zugunsten einer kantenlosen Durchsichtigkeit aufgelöst werden können, führen Netz, Schleier und Gardine zu einer weniger beliebigen, aber zugleich ungleichmäßigeren Eintrübung des

Stockung markiert. Welche Stufen der Eintrübung sind durch die Verwendung von Geweben möglich? In der Vermählungsszene von *THE SCARLETT EMPRESS* (Abb.



Abb. 7–9: *THE SCARLETT EMPRESS*, USA
1934

5 und 6) ist das Gesicht von Marlene Dietrich mit einem sehr feinmaschigen Schleier bedeckt, der sich parallel zum Flackern der Kerze und im Takt des Atmens hebt und senkt. Das Gesicht erscheint flächig, weil der Schleier das Licht der Umgebung und der Kerze an den Maschen reflektiert und absorbiert. Der Versuch, den Schleier durch eine Schärfeverlagerung zu durchdringen, mündet jedoch in einer Weichzeichnung der Gesichtskonturen. Die Unschärfe, die dabei das Netz im Teint des Gesichts aufgehen lässt, gibt dem Gesicht plastische Züge und dennoch dem gesamten Bild eine Atmosphäre der Entrücktheit. Durch ein sehr grobes oder ornamental vordefiniertes Gardinenmuster (Abb. 7 bis 12) kann die Ausdrucksseite eines Körpers oder Gesichts noch stärker entzogen werden. Nur dort, wo kein Licht die Gardine trifft, das sonst das Muster zum Vorschein bringt, wird der Filmraum erkennbar (Abb. 7). Der Abstand zwischen den Objekten und der transparenten Schicht entscheidet ebenso über den Grad der Verflachung und die Art der lokalen Begrenzung, wie über Sicht- und Unsichtbarkeit des Designs – aber nicht zuletzt auch über dessen Reflexionskraft. Über das Muster ergreift nämlich das Licht von allen Bereichen des Raumes oder des Körpers Besitz, die es unmittelbar berührt (Abb. 9).

Hell und Dunkel zirkulieren mit der Bewegung des Stoffes und lassen sich nur entlang der Gardinenkante sichtbar voneinander scheiden. Der Einsatz des Lichts bestimmt dabei über den Entzug von Bildelementen oder die Durchdringung des eingeebneten Bildraums. Indirekte Beleuchtung verwebt das Ornament mit der Oberfläche des Bildes und den direkt darunter liegenden Körpern (Abb. 10), direkte Beleuchtung lässt das Ornament dagegen im Vorgang der Lichtreflexion zu einer opaken Schicht werden, die nur durch exakte Schärfeverlagerungen durchdrungen werden kann (Abb. 11 und 12). Bildgrund und Gewebe verschmelzen hierbei gra-

duell, ohne definierbare Ränder zu erzeugen. Gleichzeitig wird das Gesicht von den opaken Gewebesparten durchwirkt und mit mehr oder weniger Leucht- bzw. Ausdruckskraft ausgestattet. Die Bewegung der Gardine definiert das Licht und bündelt zugleich seine formgebenden Qualitäten. Und so scheint es, als ließe sich anhand der Reflexionen auf einer eingeschobenen, materialen Bildschicht über das Verhältnis von Bewegung und Bild nachdenken. Gehen wir noch einen Schritt weiter.

Der Vorhang des Himmelbettes, der sich auch hier wie ein Schleier über Marlene Dietrichs erschöpftes Gesicht legt (Abb. 14), verleiht dem ganzen Bild eine gleichmäßige – wiederum bewegliche – Rasterung: Das Gesicht wird zugleich – wenn auch ausdrücklicher als bisher – auf Distanz gebracht und mit der Oberfläche des Bildes verwebt/verklebt, die der Schleier bildet. Der Kristall aber, der den knappen Raum zwischen Gardine und Gesicht drehend durchkreuzt (Abb. 15), erzeugt Spiegelungen, die die Konturen des Gesichts zwar weiterhin erscheinen und verschwinden lassen, jedoch jetzt nicht mehr synchron zur Bewegung des Stoffes. Die Unschärfe, die hierbei auf der visuellen und auf einer kategorialen Ebene ins Spiel kommt, ist eine Figur des Oszillierens, die am Schwingen des Gewebes statthat. An diesem Beispiel lässt sich noch einmal konkretisieren, worin der Unterschied zwischen der Durchlässigkeit von Bildschichten und der Qualität

einer Opazität besteht: Durch eine konsequente Enttiefung des Bildes und eine maximale Verwebung der Bildelemente kann auch eine formale Erschöpfung erreicht werden, bei der zunächst Hell und Dunkel nur noch als Schattierungen der Bildoberfläche erscheinen. Je stärker der Fokus aber auf die bildfüllende Struktur des Netzes gerichtet ist, umso mehr versinken die Linien und ihr Dazwischen in einer Unschärfe, die durch das Zusammenspiel von Absorption und Reflexion für die Ausbreitung eines Schillerns über das ganze Bild sorgt. Die Bildteile sind nicht länger einfach beleuchtet, sondern mittels der hellen oder gar weißen Flächen

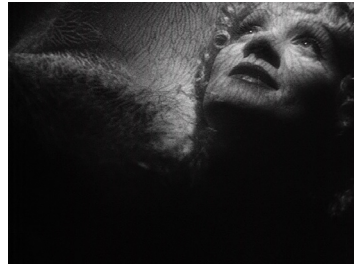


Abb. 10–12: THE SCARLETT EMPRESS, USA 1934

punktuell gesättigt. Der Bildraum bekommt durch dieses »Abenteuer des Lichts mit dem Weiß«¹⁷, wie Gilles Deleuze es nennt, Volumen.¹⁸ Flächigkeit heißt jetzt qualitative Dichte. Die so erzeugte Oberflächenspannung revidiert nachhaltig die räumliche Tiefe des Bildes, nicht aber dessen Ausdehnung, denn die Unschärfe der Oszillation ist hier zwar ein Modus der Einebnung, nicht aber der ›Räumung‹:

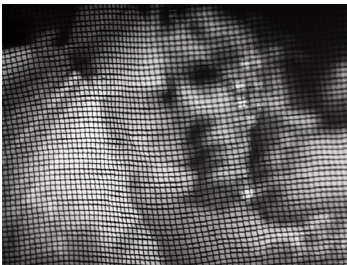


Abb. 13–15: THE SCARLETT EMPRESS, USA 1934

»Freilich erwacht die Distinktion stets von neuem aus diesem flockigen Schnee. Unzerstörbar ist das Oszillierende in der Oszillation, durch die jederzeit verhindert wird, daß es sich in die eine oder in die andere Seite auflöst bzw. in eine unwahrscheinliche Annahme beider.«¹⁹

Erinnern wir uns noch einmal: Balázs behauptet, durch die Einstellung werde das Bild im Raum lokalisiert. Der Film verstand sich jedoch schon immer auch als diejenige Kunst, die den Raum ins Bild holt. Verschiedene Methoden sind hierfür etabliert worden und bis heute gültig: Von der einfachen Kamerafahrt bis zur Plansequenz, vom Schwenk bis zum Zoom lassen sich dabei die Arten benennen, die den Raum über Bewegung einfangen. Durch Überlagerung oder Verunschärfung wird der Filmraum jedoch nicht einfach ausgeblendet. Seine Elemente verdichten sich und verändern dabei ihre Erscheinungsform. Der Bildrand, der noch bei Arnheim das Flächenbild definiert, verliert hierbei sowohl seine rahmende als auch re-

17 Gilles Deleuze: *Das Bewegungsbild. Kino 1*. Frankfurt am Main 1989, S. 132.

18 Vgl. Deleuze, S. 131f: »Später allerdings, bei der Geburt ihres Kindes, wird das Gesicht der jungen Frau zwischen dem Weiß einer Verschleierung und dem Weiß des Kissens und der Laken, auf denen sie ruht, erfaßt, bis hin zu dem erstaunlichen Bild, das vom Video stammen könnte, auf dem das Gesicht nur noch eine geometrische Verzerrung des Schleiers zu sein scheint. Denn der weiße Bereich selbst wird seinerseits umrandet, durch einen sich darüberlegenden Schleier oder ein Netz verdoppelt, der ihm Volumen oder vielmehr das gibt, was man in der Ozeanographie Untiefe (und in der Malerei geringe Tiefe) nennt. [...] Zwischen dem Weiß des Schleiers und dem Hintergrundweiß befindet sich das Gesicht wie ein Fisch, es kann zugunsten einer Unschärfe – einer ›Verwacklung‹ – an Kontur einbüßen, ohne im geringsten an Reflexionskraft zu verlieren.«

19 Vgl. Jean-Luc Nancy: *Am Grund der Bilder*. Zürich/Berlin 2006, S. 125.

flektierende Funktion. Die Reflexion, so scheint es, ist in das Bild gewandert und macht sich Kanten, Risse und Löcher zunutze, die der Eintrübung widerstehen. Folgt man nun Balázs weiter, findet sich genau hier die Möglichkeit, Lichtreflexion und Reflexivität zusammen zu denken:

»Durch die Einstellung kann aber auch der Raum in das Bild reflektiert werden. In der Großaufnahme etwa ist die Umgebung nicht zu sehen, aber ihre Atmosphäre liegt wie ein Niederschlag auf dem herausgehobenen Bild. Wie in einem Fokus fängt die Großaufnahme die Lichter und Schatten des Raumes auf. Wir müssten allein an einem Gesicht sehen können, welcher Art der Raum ist, in dem sich der betreffende Mensch befindet.«²⁰

Ein solcherart verdichteter Raum aus Licht und Schatten, der sich nur noch als Information auf einem Gesicht, einem Körper oder einem Gegenstand wie Niederschlag abgelagert, lässt sich in den beschriebenen und vielen anderen Bildern finden. Diese Bilder ähneln sich und erreichen die Verdichtung doch über unterschiedliche technische und stilistische Mittel. Sie sind zudem nicht an ein Medium gebunden. Im Videobild treten sie auf genauso fesselnde und doch konsequentere Weise zutage. Unter Verwendung eines Videosynthesizers radikalisiert beispielsweise Thierry Kuntzel in seinen Kurzfilmen das Eindampfen der Rauminformation auf einem sehr hohen Abstraktionsniveau, um das Verhältnis von Licht, Bewegung und Bildwerdung, von Reflexion und Reflexivität kenntlich zu machen. Graduelle Erscheinungen und Auflösungen spielen auch hier eine wesentliche Rolle:

»For example, at the beginning of NOSTOS I, on the screen which has changed imperceptibly from blue to white, a form appears, hardly visible, indistinct, and moves upward, disappearing and reappearing all the while, like the beating of a wing perceived, then lost against the sky: soon we realize that this is part of an arm, of a shoulder, taken from a body, lit in such a way that the eye follows it, and sees nothing else. When the body begins to take shape, in the joining together of still disjointed fragments, and a window-frame emerges, the beating becomes more intense, suggesting a flickering effect, but far more meaningful, since it is anchored in the body of the image: a special modification of the frequency (similar to a noise-bar) underpins this constant appearance-disappearance, an effect which is no more than variations of light on a body without volume whose very precariousness introduces the possibility of sight.«²¹

Diese Möglichkeit, durch Denaturalisierung der Elemente Sichtbarkeit zu erzeugen, wird als reflexives Vermögen des Bildes beschrieben. Diese Elemente – anwesend, doch ohne sichtbare Effekte von Präsenz – haben nur noch wenig Ähnlichkeit mit denen in Sternbergs Filmen. Und doch besitzen sie die gleiche Funktionalität.

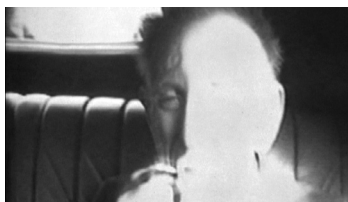


Abb. 16: Wim Wenders, NICK'S FILM – LIGHTNING OVER WATER, USA 1980

20 Balázs, S. 71f.

21 Raymond Bellour: Thierry Kuntzel and the Return of Writing. In: *Camera Obscura*, No. 11, Fall 1983, S. 34f.

Abbildungen

Screenshots aus DVDs: SHANGHAI EXPRESS (78 Min., Süddeutsche Zeitung GmbH, 2008); SCARLETT EMPRESS (100 Min., Universal); NICK'S FILM: LIGHTNING OVER WATER (86 Min., Kinowelt Home Entertainment, 2005)