

Zeitschrift:	Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber:	Stiftung Filmbulletin
Band:	31 (1989)
Heft:	167
 Artikel:	Zur Theorie des filmischen Blicks : die Kamera als erzählerische Instanz
Autor:	Grob, Norbert
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-867320

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 19.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Zur Theorie des filmischen Blicks

Von Norbert Grob

Die Kamera als erzählerische Instanz

Erläutert an Filmen von: Rudolf Thome, Alfred Hitchcock, Sydney Pollack, Fritz Lang, Samuel Fuller, David Lynch, Bertrand Tavernier, Francis Ford Coppola, Rainer Werner Fassbinder, James Glikkenhaus und Jonathan Demme.

Der Text handelt von verschiedenen Schichten der filmischen Erzählung – und von den kleinen – oft übersehenen – Beobachtungen, die andeuten, was in der filmwissenschaftlichen Arbeit noch alles zu tun bleibt.

Filmisches Erzählen 1)

Fragen, 1930 von einem der wichtigsten Theoretiker des Films gestellt – von Béla Balázs:

«Wodurch wird der Film zu einer so ganz besonderen Ausdrucksform? Was sehen wir im Film, das wir im Atelier vor demselben Motiv nicht sehen können? Welche Wirkungen sind es, die erst im Filmstreifen primär entstehen? Was ist es, was die Kamera nicht re-produziert, sondern selber schafft? Wodurch wird der Film zu einer besonderen eigenen Sprache?»

Balázs' Antworten und die gelten noch heute: «Durch die Grossaufnahme. Durch die Einstellung. Durch die Montage... (Die Kamera) zeigt nicht nur immer neue Dinge, sondern auch immer neue Distanzen und Gesichtspunkte.» Es ist die Kamera, die zum Ausdruck bringt, worum es in Filmen (im ästhetischen Sinn) eigentlich geht. (Wobei die Montage als zweite Ausdrucksform der Kamera gesehen / genommen werden sollte)

Film: Das ist die Möglichkeit, Äusseres in Bewegung zu zeigen; das Äussere, wie es sich selbst bewegt und wie es in Bewegung gebracht wird durch die fliegende, fahrende, schwenkende Kamera.

Film: Das ist die Möglichkeit, Äusseres in ständig wechselnden Blicken, Distanzen, Standorten zu zeigen; das Äussere erhält dadurch eine konkrete Form im Raum: im Verhältnis von oben und unten, rechts und links, in der Entfernung und in der Tiefe. «Film» ist, wie André Bazin einmal ausführte, «die Freiheit der Handlung in der Beziehung zum Raum (...) und die Freiheit des Blickwinkels in bezug auf die Handlung.»

Film: Das ist die Möglichkeit, konkrete Dinge und Tatsachen in ihrer wirklichen Evidenz zu zeigen, also als Faktum und Prozess zugleich – als Form von Rede und Reden zugleich.

Film: Das ist die Möglichkeit, dass das Gegenständliche über seine Bedeutung dominiert, die physische Präsenz über den Sinn, der Signifikant über das Signifikat.

Und Film ist die Notwendigkeit, in der Artikulation seiner selbst erst seine Sprache zu erfinden. Der Film erzählt, indem er zeigt. Er charakterisiert seine Helden durch Handlung, er rhythmiert das Geschehen durch Schnitte. Doch wie er charakterisiert, wie er rhythmisiert, das muss jedesmal neu entschieden werden.

Wie im jeweiligen Film dann entschieden wird, dokumentiert die jeweilige Intention des Erzählers. Und es ist die Kamera, die diese Intention ausführt.

Die Kamera als Erzähler, das heisst: eine neue Ordnung in den zehn Eigenschaften der Dinge – in «Helle und Dunkelheit, Farbe und Substanz, Form und Stellung, Entfernung und Nähe, (in) Bewegung und Unbeweglichkeit» (Robert Bresson).

Die Kamera als Erzähler erfüllt eine doppelte Funktion. Sie stellt – als Apparatur – die Filmbilder technisch her. Sie komponiert die Bilder in ihrer Einheit aus Abbild und Blick. Und zugleich konstituiert sie – als strategische Instanz – die Form des Blicks: die Art und Weise, wie die Welt 'richtig' zu sehen ist. «Jedes Bild meint eine Einstellung», sagt Béla Balázs, «jede Anschauung der Welt enthält eine Weltanschauung.»

Der Blick der Kamera schafft Ordnung, indem er den Bildern ihre Form gibt: den Raum und die Dauer, die Distanz und die Bewegung, den Standpunkt und den Blickwinkel.

Wie das Bild zur Einstellung, die Anschauung der Welt zur Weltanschauung wird, entscheidet also die Arbeit der Kamera. Sie allein organisiert das Verhältnis des Erzählers zum Erzählten. Unterschiedliche Kamera-Strategien bedeuten unterschiedliche erzählerische Strategien.

* * *

Zwei Beispiele aus SYSTEM OHNE SCHATTEN von Rudolf Thome, photographiert von Martin Schäfer. Wie zum einen durch Farbe und Licht der kinematographische Ausdruck gelingt, der Standpunkt des filmischen

Die Kamera redet; sie ordnet das Geschehen neu, so genau und richtig, dass das eigentliche Geheimnis des grossen Kinos sich auftut – die Präsenz des Gegenständlichen und das Spiel damit.

Erzählens. Und wie zum anderen durch Blick und Dauer das Innerste nach aussen kommt.

Ein morgendlicher Spaziergang durch noch unberührten Schnee. Ein Mann und eine Frau und wie sie den Unbilgen der Natur trotzen – aus betonter Distanz und mit einem ganz langsamem Schwenk beobachtet.

Zu sehen ist: das Weiss des Schnees, zwei Menschen, die darin ihre Spuren hinterlassen, das dunkle Grün der kahlen Bäume, das überaus helle, klare Blau des Winterhimmels. Die beiden gehen nur nebeneinander her. Dann, kurz vor ihrer Hütte, trennen sie sich; sie wendet sich nach rechts, er nach links. Aus dem Off hört man eine Klavier-Phantasie von Dollar Brand.

Die Kamera hat der Aussenwelt fast jede Farbe ausgetrieben. Das Weiss dominiert. So fühlt man, was man sieht: die Kälte, die Schutzlosigkeit. Man fühlt die Gefährdung. Die Distanz, die sonst eher ein Raum ist für offene Aktionen, unterstreicht noch diese frostige Atmosphäre.

Die Kamera redet; sie ordnet das Geschehen neu, so genau und richtig, dass das eigentliche Geheimnis des grossen Kinos sich auftut – die Präsenz des Gegenständlichen und das Spiel damit.

Das zweite Beispiel: die Grossaufnahme eines Gesichts und wie die Rede der Kamera diesem Bild erst seinen Sinn verleiht.

Ein Mann in seinem Auto, nah beobachtet, als der sich nach einem Einbruch, bei dem ein Nachtwächter erschossen wurde, wieder zu sammeln versucht. Ein Gesicht und wie es zur Landschaft wird, doch ohne dass die Aufnahme, wie Eric Rohmer einst schrieb, «paradoxerweise entfernt, was sie näherbringen soll».

Eine extrem langsame Kamerafahrt, dunkle Farbschattierungen und kleine, aber nachdrückliche Lichtveränderungen: Die Kamera nähert sich dem Gesicht, weiter und weiter, um die Gefühle und Gedanken nach aussen zu kehren. Die Photographie eines Gesichts als Photographie einer Seele. Die Kamera formuliert so die Vision einer nachdrücklichen Beobachtung.

Die Arbeit der Kamera - grundsätzlich

Die Kamera als erzählerische Instanz. Keine These. Eine Definition. Sie impliziert: im gestalteten Kamera-Blick vor allem das Gestalten zu sehen. Und dieses Gestalten zu begreifen als Resultat erzählerischer Strategie. Diese Definition impliziert auch: die Momente, die dem beobachteten Geschehen allein durch die Kamera hinzugefügt werden, als filmische Artikulation zu würdigen.

Die Kamera arbeitet, um Bilder und Einstellungen zu komponieren. Diese weichen von dem, was vor ihr liegt (an Kulisse, an Inszeniertem, an Realem) um das Mass ab, das die Kamera selbst in die Bilder einbringt (an Bewegung, an Verzerrung, an Begrenzung). Die Kamera nimmt auf und hält fest, was vor ihr in Szene gesetzt ist: Personen und Dinge in Raum und Zeit. Zugleich legt sie ihre eigene Spur in das, was vor ihr in Szene gesetzt ist, indem sie die Personen und die Dinge neu ordnet, indem sie sie in einen anderen, einen ästhetischen Raum und in eine andere, eine ästhetische Zeit versetzt. In diesem Spiel zwischen den Personen und den Dingen in Raum und Zeit gibt es im Kinofilm allerdings nichts, was nicht fiktiv zusammengesetzt, bewusst gestaltet ist. Alles ist inszeniert, vor der Kamera für die Kamera angeordnet.

Nur tun viele Filme so, als seien ihre inszenierten Arrangements nicht erfunden, sondern gefunden: als seien sie als etwas Zufälliges, Nichtinszeniertes, als etwas Reales zu sehen. Einige der besten Hollywoodfilme zählen dazu. Und von den europäischen Autorenfilmen vor allem die der ästhetischen Realisten (von Renoir über Pabst bis zu Visconti).

Die Kamera hält hier alles, was sie aufnimmt, mit der gewissenhaften Genauigkeit und der Gleichgültigkeit fest, die einer Maschine eigen ist. Das verführt dazu, den fiktiven Gestus des Beobachtens, den die Kamera hat, als real zu akzeptieren. Es verführt dazu, die Verführung zu übersehen.

Diese Momente der Verführung sind

Resultat der Strategie, mit der die Kamera alles, was vor ihr ist, weiter fiktionalisiert.

Neben den Filmen, in denen die Kamera völlig eingehüllt in das, was sie erzählt und zeigt, in denen sie ihre Anwesenheit verschweigt, gibt es andere Filme – das sei hier nur kurz erwähnt, es soll im weiteren nur um die ersten Filme gehen. In diesen anderen Filmen verschweigt die Kamera nicht, dass sie erzählt. Im Gegenteil, sie betont ihre Anwesenheit im Erzählen. Sie betont ihr Erzählen im Erzählten. Indem sie die filmischen Ereignisse nicht nur neu ordnet, sondern auch die Formen ihres Ordnens vorzeigt, indem sie ihre eigene Arbeit mit zum Thema des Films erhebt. Viele der wichtigen europäischen Autorenfilme zählen dazu (die von Pasolini und Antonioni, von Bresson und Godard, Resnais und Rivette, von Kluge und Wenders, Koerfer und Tanner). Und auch viele Filme des «New Hollywood» der siebziger Jahre. Es geht da um Filme, die vor allem aus Dissonanzen, Brüchen und Lücken bestehen, die nichts imitieren, sondern ihre Abbilder als Aspekte einer Reihe vorführen, die der Phantasie der Komposition unterliegt. Es geht um Filme, die ihre Zuschauer hindern, dem filmischen Sog, der filmischen Faszination zu erliegen, und sie statt dessen damit konfrontieren, dass sie bloss Teile eines Zusammenhangs sehen, über dessen Wahrheitsgehalt sie selbst entscheiden müssen. Diese Filme habe ich als *Kinematographen-Filme* bezeichnet.

In diesen Filmen werden wir Zuschauer nicht gedacht, um einen Ausspruch von Jean-Luc Godard zu variieren, sondern wir denken, wir werden zum Denken gebracht.

In diesem Text möchte ich von einem anderen Filmtyp sprechen: vom Unterhaltungsfilm, den ich – im Unterschied zum *Kinematographen-Film* – als *Kinofilm* bezeichne, den verbreitetsten Filmtyp, der die Ausdruckskraft des Kinos entscheidend vorangetrieben hat. Nur, und das unterscheidet diesen Filmtyp grundlegend vom *Kine-*

matraphen-Film, hier «denken wir nicht; hier werden wir gedacht».

Kinofilm, das meint: Film in der Tradition von Georges Méliès, wo es einzig und allein um Unterhaltung geht. Alle Mittel, die auf dem jeweiligen Stand der technischen Entwicklung zur Verfügung stehen, werden eingebracht, um Geschichten zu erzählen. *Kinofilm*, das meint den Film, in dem jedes Detail in Dienst genommen ist.

Die Schauspieler etwa leben allein in den Rollen, die sie für den Handlungsverlauf verkörpern. Und die Kamera begleitet diese Schauspieler durch den Raum, der vor ihr arrangiert worden ist. Dabei bleibt die Kamera aber ein erzählendes Element. Im Erzählten soll sie so wenig wie möglich bemerkbar sein.

Das Prinzip der *Kinofilme* besteht darin, eine geschlossene, in sich stimmige Illusion von Realität zu gestalten, in der die Fiktion hinter dem Anschein von Realität sich verstecken kann. Höchstes Ziel dieser Filme ist eine lineare Ordnung, die den Fortgang und die Stimmigkeit der Geschichte gewährleistet. Was einzig und allein hier zählt, ist die Integration der Formen im Reich des Fiktiven. Die Helden siegen, und die Helden scheitern. Wichtig ist nur, dass ihre Handlungen zu Schicksalen sich verdichten. Und ihre Schicksale zu ästhetischen Reizen, die Gefühle wecken.

Die zentrale Erzählstrategie des *Kinofilms*: die der identifikatorischen Einbindung des Zuschauers.

Die identifikatorische Arbeit der Kamera

Die Strategie, die Arbeit der Kamera so auszurichten, dass sie die Zuschauer völlig in den Bann zieht, ist so alt wie das Kino selbst. Geschichten zu erzählen mit Helden, in denen die Zuschauer Vorbilder sehen konnten, implizierte von Anfang an auch: die Sicht der Kamera in einer Weise zu gestalten, um damit die Sicht der Zuschauer zu lenken. Jeder Veränderung

des Kamerastandpunktes ging es auch darum, den Blickpunkt der Zuschauer zu verändern.

Das führt in vielen Filmen dazu, dass der Zuschauer zum Mitspieler des Films wird: Indem er alles aus der Perspektive der handelnden Personen erlebt. Die Kamera zwingt ihn geradezu zur Identifikation, sie suggeriert, dass er an den gezeigten Ereignissen unmittelbar beteiligt sei.

Beim Film, schrieb vor über vierzig Jahren der Kunsthistoriker Ernst Panosky, habe der Zuschauer «nur äußerlich» einen festen Platz inne, «nicht als Subjekt ästhetischer Erfahrung. Ästhetisch ist er in ständiger Bewegung, indem sein Auge sich mit der Linse der Kamera identifiziert, die ihre Blickweite und -richtung ständig ändert. Ebenso beweglich wie der Zuschauer ist aus demselben Grund der vor ihm erscheinende Raum. Es bewegen sich nicht nur Körper im Raum, der Raum selbst bewegt sich, nähert sich, weicht zurück, dreht sich, zerfließt und nimmt Gestalt an – so erscheint es durch wohlüberlegte Bewegung und Schärfenänderung der Kamera, durch Schnitt und Montage der verschiedenen Einstellungen...»

Wie kaum ein anderer hat Alfred Hitchcock es verstanden, «ohne Hilfe des Dialogs eine bestimmte dramatische Atmosphäre zu suggerieren» und «dank der eigenen Sensibilität den Zuschauer von einer Emotion zur anderen zu führen». (François Truffaut)

Hitchcock selbst gestand einmal, er verliere das Publikum nie aus den Augen. Für ihn müsse das Rechteck der Leinwand mit Emotionen aufgeladen sein.

Wie das zu machen ist, sei hier in seinen eigenen Worten wiedergegeben: «Wir reden miteinander, vielleicht ist eine Bombe unter dem Tisch, und wir haben eine ganz gewöhnliche Unterhaltung, nichts Besonderes passiert, und plötzlich, bumm, eine Explosion. Das Publikum ist überrascht, aber die Szene davor war ganz gewöhnlich,

ganz uninteressant. Schauen wir uns jetzt den Suspense an. Die Bombe ist unter dem Tisch, und das Publikum weiß es. Nehmen wir an, weil es gesehen hat, wie der Anarchist sie da hingelegt hat. Das Publikum weiß, dass die Bombe um ein Uhr explodieren wird, und jetzt ist es fünf Minuten vor Eins – man sieht eine Uhr. Dieselbe unverfängliche Unterhaltung wird plötzlich interessant, weil das Publikum an der Szene teilnimmt. Es möchte den Leuten auf der Leinwand zuruften: 'Reden Sie nicht über so banale Dinge, unter dem Tisch ist eine Bombe, und gleich wird sie explodieren!' Im ersten Fall hat das Publikum fünfzehn Sekunden Überraschung beim Explodieren der Bombe. Im zweiten Fall bieten wir ihm fünf Minuten Suspense.»

Bei Hitchcock, schrieben einst Chabrol und Rohmer, «dient die Form nicht der Verschönerung des Inhalts, sie schafft ihn.»

Beispielsweise ROPE von 1948, Hitchcocks erster Film in Farbe und sein erster und einziger Versuch, ohne jeden erkennbaren Schnitt zu filmen. (Der einzige deutlich sichtbare Schnitt ist der zu Beginn, der die Außenwelt radikal von dem Innenraum trennt, in dem dann alles weitere geschieht. Dieser Schnitt setzt den Innenraum in einen Gegensatz zur Außenwelt, die von nun an nur noch als Hintergrund vorhanden ist. Die Kamera, die danach den Raum nicht mehr verlässt, bezeichnet so das Appartement als Ort, der zum Gefängnis geworden ist.) Die Schnitte beim Rollenwechsel zu kaschieren, erzeugt zudem die Illusion, alles, was vor sich gehe, passe in einer einzigen Einstellung: Filmische Zeit und reale Zeit sind gleichgeschaltet.

Anfangs sieht man, wie in dem Appartement zwei Männer einen dritten ermorden und in eine grösse Truhe legen. Hinter ihrem Tun steht eine zynische Ideologie: «Auch Mord kann eine Kunst sein!» Um ihre Ideologie zu unterstreichen und das Kunstwerk zu vollenden, machen die beiden aus der Truhe, in der die Leiche liegt, das Zentrum einer Cocktailparty: die Tafel fürs kalte Büfett.

Manche Filme wirken wie «Vampire der Realität». Sie mischen das Fiktive mit Bildern des Realen – um das Reale auszusaugen. Das Erzählen verschwindet im Fluss der Bilder.

Auf der Party wird dann ununterbrochen geredet. Der Smalltalk dominiert: Geplauder, Scherze, Sticheleien. Hitchcocks Kamera gleitet, fliegt, schwebt um diese Truhe und um Gäste und Gastgeber herum. Unentwegt wechselt sie ihre Standpunkte. Unentwegt sucht sie neue Einstellungen zu den Personen. So kommt der Raum selbst ins Schweben. Eine Atmosphäre entsteht, die feste Ordnungen auflöst. Sogar das Gesprochene scheint darüber seine konkrete Bedeutung zu verlieren. Es wirkt wie eine Ansammlung von Lauthüllen, die sich der Signifikation verweigern. Hitchcock erreicht damit, was er oft zu erreichen suchte: dass der Dialog zum blossem Geräusch wird, «zu einem Geräusch, das aus den Mündern der Personen kommt, deren Handlungen und Blicke eine visuelle Geschichte erzählen», wie er es selbst einmal formulierte.

In einer Szene (die man als filmische Variation seiner oben zitierten Definition von Suspense lesen kann) verdichtet die Kamera das Geschehen, indem sie die Diktion ihrer eigenen Arbeit radikal kontrastiert. Nach dem kurzen Imbiss konzentriert die Kamera sich plötzlich voll und ganz auf die Truhe – und auf die alte Haushälterin, die den beiden Männern auf dem Fest aushilft. Während eher nebenbei (oft sogar im Off) die Gäste weiter plaudern und scherzen, blickt die Kamera starr auf die Truhe (die links im Vordergrund steht) und beobachtet, wie die Haushälterin die Tafel abräumt: zuerst die Essensreste, dann das Geschirr und die Kerzenständer, schliesslich die Tischdecke. Die Kamera und wie sie die Spannung steigert durch Kontradiktion: Das ständige Fahren, Gleiten, Schweben. Und dann der Gegensatz: die starre, geduldige Beobachtung. Das (und der Zwang des Zuschauers zur Identifikation mit der drohenden Aufdeckung der Tat) sind es, was die Spannung, die vom Gezeigten ausgeht, geradezu explosiv werden lässt.

Als die Frau dann die Truhe öffnen will, um ein paar Bücher zu verstauen,

greift einer der Gastgeber ein und löst die Spannung auf. Und die Kamera kehrt zu ihrer schwebenden Beweglichkeit zurück.

Hitchcock-Filme, das sind Meisterstücke der erzählenden Kamera: Geschichten filmisch erzählt – mit Bildern und mit Effekten, die zwischen den Bildern sich ergeben. Das, was sichtbar, und das, was nur angedeutet wird, stehen im direkten Spannungsverhältnis zu dem, was unsichtbar bleibt. Hitchcocks Auslassungen sind unfassbar kalkuliert. Sie funktionieren als Leere, in die unbewusste Ängste eingehen. Hitchcock bereitet es höchstes Vergnügen, wenn er mit ganz harmlosen Episoden bei seinen Zuschauern ganz verdeckte Ängste wachruft. Seine Kameraarbeit ist deshalb immer dramaturgisch gebändigt: angelegt auf Emotionen, die sie als Reaktion provoziert. Deshalb wirken die Bilder auch oft, indem sie uns Zuschauer – wie hilflose Tiere im Laboratorium – konditionieren.

Nirgendwo bei Hitchcock gibt es zudem ein Interesse für den Zustand der Welt. Für ihn sind die realen Dinge des Lebens nur Elemente, die seine Geschichten plausibler machen. Ihm genügt der Schein, der von den Oberflächen ausgeht, der den Sinn garantiert, für den die Dinge einstehen. Zugleich lässt dieser Schein ihm alle Freiheiten, das Doppelbödige als stete Gefahr des Alltags zu inszenieren.

Bei Hitchcock ist die Kamera magischer Spiegel und Trickmaschine in einem. Als Spiegel fängt sie das Alltägliche ein. Als Trickmaschine verdichtet sie das Alltägliche zu Illusionen: Deren Substanz legt Hitchcock stets fest auf Suggestion, auf Verführung, aufs Angstmachen. Dabei sind die Kamera-tricks für Hitchcock purer Zweck, nicht Ausdrucksmittel.

* * *

Nicht immer greift die Kamera so signifikant in das Geschehen ein – wie bei Hitchcock. Doch neue Eindrücke durch neue Kamera-Operationen wer-

den im Kino unentwegt geschaffen. Diese neuen Eindrücke aufzunehmen, auch im Unterhaltungskino heisst das vor allem: den Spuren der stilistischen Eigenarten zu folgen, den Spuren des ganz eigenen Ausdrucks – den Spuren der Interpretation, der Integration, und (eher am Rande) auch denen der Ornamentalisierung durch die Kamera.

Eine ganz andere Variante der identifikatorischen Erzählstrategie findet man in den sinfonischen Sequenzen, die etwa in Filmen von Sydney Pollack (und auch in manchen Filmen von Walter Hill) zu finden sind.

Bei Pollack sind diese sinfonischen Bilderfolgen stets Kompositionen aus schönen, gleitenden Bildern, die sich zu einem impressionistischen Stimmungsbogen summieren, untermaut und verstärkt durch grosse, emotionalisierende Musik. Wichtige, für das Gefühl der Zuschauer zentrale Ereignisse fügt er zu kurzen, in sich geschlossenen atmosphärischen Beschreibungen. In JEREMIAH JOHNSON etwa den Weg in die Wildnis oder die Serie der Indianerangriffe. In THE WAY WE WERE die ersten Tage der Liebesgeschichte zwischen Streisand und Redford. Oder zuletzt in OUT OF AFRICA die Szenen, in denen Meryl Streep und Redford auf Safari gehen oder mit dem Flugzeug hoch in die Lüfte steigen. Pollacks Kamera verstärkt mit diesen Sequenzen das musikalische Styling der Filme.

Musikalisches Styling, das heisst: Absehen von Einsichten und Erkenntnissen und dagegen den eigenen Raum, die eigene Zeit, die eigene Kausalität setzen, absehen vom Zustand der Welt und dafür den Film zur eigenen Welt erheben. Jenseits des Interesses für Ideen und Entdeckungen steht hier die Lust an Geschichten und Idolen: an Erlebnissen und Erfahrungen von Helden, die – zu Schicksalen geformt – das Publikum völlig in den Bann zieht. Hier geht es nicht um Standpunkte, sondern einzlig und allein um Gefühle.

Filmisches Erzählen 2)

Das filmische Erzählen, durch die Kamera realisiert, muss auf verschiedenen Ebenen reflektiert werden:

- da ist zunächst einmal die historische Ebene;
- da ist zum zweiten die essentielle Ebene; hier sind die vorhandenen Filme nach ihren grundlegenden Intentionen zu trennen. Für mich gibt es eine Grenze zwischen Filmen, die in erster Linie ihre Geschichten erzählen und damit unterhalten wollen, und Filmen, die in erster Linie das Erzählen problematisieren und damit neue Ausdrucksformen entdecken, aber auch neue Sichtweisen auf unsere gesellschaftliche und alltägliche Realität eröffnen wollen. Gezogen wird diese Grenze durch die Art und Weise, in der die Kamera ihre Bilder formt und organisiert, sei sie instrumentell, sei sie untersuchend oder erforschend.
- und da ist zum dritten die Ebene der erzählerischen Perspektive; hier geht es um den Grad, in dem das Erzählte vermittelt ist, das heißt um das Ausmass, in dem die Kamera das Geschehen mehr oder minder direkt oder indirekt formuliert, also um das Ausmass der An- oder Abwesenheit des Erzählers. Es geht um die alte Frage, wie das Erzählen im Erzählten geregelt ist, ob neutral, subjektiv, gestisch oder auktorial. Wobei es allerdings nur wenige Unterhaltungsfilme geben dürfte, die gestisch erzählen, und nur wenige Entdeckungsfilme, die neutral erzählen.
- zum vierten schließlich ist da die strategische Ebene; hier entscheidet sich – unabhängig vom Filmtyp und diesseits der erzählerischen Perspektive – der ästhetische Sinn der Kamera-Arbeit.

Historisch und ästhetisch gesehen, gibt es drei Haupt-Richtungen: die Kamera-Strategien, die an die Montage glauben, die, die an das Bild glauben, und die, die an die Realität glauben.

Für die, die die Montage und ihre Wirkungen bevorzugen, gilt in erster Linie, dass sie auf einen Sinn zielen, den «die Bilder nicht objektiv enthalten und der nur aus ihrer Beziehung zu einander hervorgeht» (man vergleiche dazu etwa die Experimente Kuleschows).

Anderes Beispiel: Eisensteins Ideen-Montage, von André Bazin definiert als «Verstärkung der Bedeutung eines Bildes durch die Gegenüberstellung mit einem anderen Bild, das nicht notwendigerweise zu demselben Ereignis gehören muss» (wo also eine Idee suggeriert wird «durch Vermittlung einer Metapher oder durch Assoziationen zu dieser Idee»). Noch einmal Bazin: «Genau gesagt, wird zwischen das Drehbuch, das eigentliche Objekt der Erzählung und das unbearbeitete Bild ein zusätzlicher Verstärker geschaltet, ein 'Transformator' der Ästhetik. Der Sinn liegt nicht im Bild, er ist dessen durch die Montage in das Bewusstsein des Zuschauers projizierter Schatten.»

Ein weiteres Beispiel bieten die Filme von Griffith (wo die Montage als dramaturgischer Effekt genutzt wird, die Parallelmontage etwa).

Für die Kamera-Strategien, denen es in erster Linie darum geht, die Realität zu enthüllen, gilt: den Bildern einen Sinn zu geben, «nicht um der Realität etwas hinzuzufügen», sondern um ihr ihre zeitliche und räumliche Ordnung zu lassen.

Beispielsweise Flahertys NANOOK OF THE NORTH, von dem Bazin sagt, er präsentiere die «Realität der Zeit, um die Dauer des Wartens» zu zeigen, «die Nanook auf sich nimmt, um einen Seehund zu erjagen».

Beispielsweise Friedrich W. Murnau und sein Realitätssinn für den «dramatischen Raum», den sein Kino organisiert «wie die Musik die Zeit» (nach Eric Rohmer).

Beispielsweise Erich von Stroheim und seinen Detailfetischismus. Wo jede Einzelheit stimmen musste, wenn er für FOOLISH WIVES das Kasino von Monte Carlo nachbauen liess oder seine Soldaten in seidene Unterhosen

steckte – verziert mit dem Monogramm der kaiserlichen Garde.

Beispielsweise Jean Renoir und dessen Lust, das Leben einzufangen, was «alles ausdrücken kann, ohne die Welt zu zerstückeln, den Sinn enthüllen kann, der hinter den Dingen liegt, ohne die natürliche Einheit zu zerstören».

Beispielsweise die tiefenscharfen Filme von William Wyler und Orson Welles.

Für die Kamera-Strategien schliesslich, die das Bild und die Wirkungen bevorzugen, die vom Bild ausgehen, gilt in erster Linie, dass sie über die Gestaltung der Bilder auf einen expressiven oder analytischen, einen dramatischen oder psychologischen Sinn zielen.

Diese Filme sind Wirkungsfilme. Immer wird hier die Kamera genommen, um bestimmte Absichten zu visualisieren, um Stimmungen, Spannungen, Phantasien, Utopien in bewegte Bilder umzusetzen. Hinter der photographischen Arbeit steht immer eine instrumentelle Funktion: manchmal eine künstlerische Idee (wie etwa im deutschen Expressionismus).

Meistens geht es diesen Filmen aber um Unterhaltung (wie etwa im amerikanischen Genre-Kino: Western, Komödien, Gangster- und Kriminalfilme). In diesen Filmen, denen es um Bilder geht, gelten die konkreten Kamera-Strategien, die ich hier vorstelle: die wichtigste, die der Identifikation, habe ich bereits ausgeführt; es bleiben vor allem noch die der Integration und der Interpretation (und als kurze Anfügung die der Ornamentalisierung).

Die integrierende Arbeit der Kamera

Es gibt das Wirkliche, das die Filmkameras – seitdem es das Kino gibt – unentwegt aufnehmen und festhalten. Es gibt die Geschichten, die die Filmkameras – seitdem es das Kino gibt – unentwegt erzählen.

Und es gibt die Kamera, die etwas schafft, was es zuvor noch nie gab.

So haftet solchen Kamera-Operationen auch etwas Utopisches an: Dass, was noch niemand sich traut, doch längst möglich wäre.

Sie verbindet – unentwirrbar – das Wirkliche, das die Filme sich eingliedern, mit den Geschichten, die sie erzählen. Unentwirrbar, weil sie alles aufnimmt, ohne zwischen dem Realen und dem Fiktiven zu unterscheiden.

Filme, denen es vor allem um Bilder geht, wirken oft wie «Vampire der Realität». Sie mischen das Fiktive (um das es dem *Kino-Film* geht) mit Bildern des Realen (die herzustellen eine Eigenschaft der Apparatur ist) – um das Reale auszusaugen. In diesen Filmen dienen die Abbilder der Realität nur dazu, das Fiktive glaubwürdiger zu machen. Das Erzählen verschwindet im Fluss der Bilder. Und das Fiktive selbst erscheint als selbstverständliche Fortsetzung des Realen. «Das Wirkliche wird umspült, umschmeichelte, durchquert, fortgerissen vom Unwirklichen», schreibt dazu der französische Filmtheoretiker Edgar Morin. Und «das Unwirkliche wird geformt, bedingt, rationalisiert, verinnerlicht durch das Wirkliche».

Die Kamera schafft etwas Neues, indem sie allem, was vor ihr angeordnet ist, ihre Sichtweise beifügt. Die Abbilder der jeweiligen Realität integrieren sich so ganz selbstverständlich in die fiktiven Bilder. Und die fiktiven Visionen des jeweiligen Films erscheinen ganz selbstverständlich als Ergebnis einfacher Beobachtungen.

Beispielsweise Fritz Lang und der Anfang seines *TESTAMENT DES DR. MABUSE* (1932):

Ein schummriges, schmutziger Raum, erfüllt vom dumpfen Dröhnen einiger Maschinen, die man nicht sieht: Regale, die nur halbgefüllt sind; Kanister und Kartons; Papier, das einfach herumliegt; leere Flaschen, die wackeln und klimmen und den Rhythmus der Maschinen ins Bild bringen; fleckige Wände; und allerlei Kirmskrams. Und ein Mann mit weit aufgerissenen Augen und mit Schweißperlen auf der Stirn; die Pistole in seiner Hand; seine dreckige, verbeulte Jacke; und eine grosse Kiste, die Wichtiges enthält, hinter der sich der Mann aber auch

verstecken kann. Die Kamera bewegt sich ständig vorwärts, blickt oft in den Raum, ohne jedoch Raum zu schaffen. Allzu vieles steht im Weg. Die entgrenzende Apparatur trifft auf das Begrenzende der Dinge.

Wie eine Demonstration wirkt diese Szene: eine Lehrstunde in Sachen integrierende Kamera-Arbeit.

Dass der Blick alles, was man sieht, zu «Zeug-Dingen» (Sartre) macht, dass für die Kamera die Gegenstände ihre eigenen Geschichten erzählen und dass diese Geschichten genauso wichtig sind wie die der Figuren. Nur die Körper zählen: aus ihrer An- und Zuordnung und aus ihren sichtbaren Verbindungen untereinander kommt der Stoff, aus dem der Blick der Kamera dann die jeweiligen Abenteuer formt.

Das impliziert: Dass der Blick auf die «Zeug-Dinge» begriffen wird als eigenständiges Element der ästhetischen Realität, also als Element der filmischen Darstellung und des filmisch Dargestellten zugleich. Und dass diesem Blick auf die Dinge die gleiche Bedeutung zukommt wie den Dingen selbst. Auch darum geht es im Kino. Darum vor allem geht es in Langs *TESTAMENT DES DR. MABUSE*.

Integration: nicht nur von Realität und Fiktion, sondern auch von Fiktion und Perspektive.

* * *

Im Vergleich dazu eine Szene aus *FORTY GUNS* von Samuel Fuller (1957 gedreht): eine Szene, in einer einzigen Einstellung gedreht, doch so eindringlich und suggestiv, dass sie die Zuschauer ins Geschehen hineinzieht. Fullers Kamera stellt den Raum vor, den es sogar in einer kleinen Stadt im Westen gibt, und zugleich bringt sie die zentrale Gefährdung ins Bild, die über dieser Stadt schwebt. Ein einfacher Gang durch die Stadt. Und der brutale Einbruch in diese Stadt durch die Frau, die mit ihren vierzig Revolvemannern alles beherrscht und nun kommt, um einen Mörder aus dem Gefängnis zu holen.

Die Kamera fängt zunächst zwei Männer ein, die angezogen auf ihren Betten liegen, dann begleitet sie – endlos lange – die beiden und ihren ältesten Bruder auf ihrem Weg zum Telegraphenbüro (wobei sie von einem verdächtig geschwätzigen Sheriff belästigt werden). Ununterbrochen wird geredet. Allein der Wechsel von innen und aussen und diese lange begleitende Kamerafahrt sind für einen Western dieser Zeit schon ungewöhnlich. Doch Fuller schneidet auch danach noch nicht. Er lässt einen der Brüder an das Postbüro treten und ein Telegramm an seinen Vater schicken (seine Kamera wartet unterdessen darauf, dass der Mann sich wieder umdreht). Als das geschieht, fährt die Kamera auf dem Kran zurück, schwenkt nach links und fängt die Frau und ihre vierzig Männer im wilden Galopp ein. Die Kohorte reitet zwischen den Männern vor der Post und der Kamera vorbei, die nach einem Rechtsschwenk nun – zwischen halbnah und halbtot – alles starr beobachtet. Die Staubwolke, die von den Reitern aufgewirbelt wird, taucht das Ganze in Unschärfe. Wenn die Pferde dann wieder weg sind, der Staub sich ganz langsam wieder niedersenkt, fährt die Kamera auf dem Kran nach vorne und – ganz langsam – werden die Männer vor der Post wieder scharf. Fullers Kamera ist wieder genau bei den Figuren, mit denen sie angefangen hatte.

Eine solche Sequenzeinstellung, die im europäischen Autorenkino – etwa bei Antonioni oder bei Tanner – das Prinzip der inneren Montage ermöglichte, dient bei Fuller der Integration. Sie führt die wichtigsten Handlungsstränge an den zentralen Schauplätzen zusammen und stattet sie mit den wichtigsten natürlichen und alltäglichen Dingen aus: mit Bewegung und Beweglichkeit, mit Sonne und Staub, mit Holzhäusern, Pferden und Waffen.

Zugleich erreicht die Kamera in den Bildern eine Tiefe, die den filmischen Raum vorgibt für mögliche Handlungen. Doch was die Kamera formuliert und als Tiefe freisetzt, können Fullers

Figuren nur selten nutzen. Ihnen fehlt die Kraft dazu. Sie entwickeln ihre Handlungsfähigkeit immer nur im Augenblick. So haftet solchen Kamera-Operationen auch etwas Utopisches an: Dass, was noch niemand sich traut, doch längst möglich wäre.

Bei Fuller schrieb die Filmessayistin Frieda Grafe einmal, solle man sich nicht die Perspektive der Personen im Film zu eigen machen. «Die Leinwand ist das Auge. Der Regisseur zielt ganz direkt ins Publikum.»

* * *

Ein drittes Beispiel: BLUE VELVET von David Lynch (1986). Mysteriöse Bilder, nicht erfunden, sondern empfunden: Visionen des Unfassbaren im Vertrauten. Kino als «letzter Geisterhauch», als «feinstes Element, aus dem die verborgenen Seelenträume wie aus einem unsichtbaren Bach ihre Nahrung ziehn; es spielt um den Menschen, will nichts und alles...», wie das schon Wilhelm Heinrich Wackenroder wusste.

Momente der Verstörung und Irritation: Imaginationen des Rätsels. Ein Ohr,leinwandgross, in das die Kamera hineinfährt, die Wände abtastet und nach Spuren sucht. Ein menschlicher Körperteil wird zum Labyrinth – und dann dunkler und dunkler. Wirklich im Kino sind nur die Schemen und die Schatten – und die Bewegung. Aber die Kamera zaubert diese anderen Momente hervor: Wo man plötzlich beim Schauen verunsichert wird – und zurückgeworfen auf alte Ängste. Wo Bilder immer rätselhafter werden und die Rätsel das Innerste berühren.

Kurz darauf: eine Aussprache im Auto – vor einer Kirche. Aus dem Hintergrund ist laute Orgelmusik zu hören. Während er vom schrecklichen Leid in der Welt redet. Und sie von Rotkehlchen träumt, die das blendende Licht der Liebe bringen. Bild und Ton fallen auseinander. Und die Kamera unterstreicht noch das Trennende zwischen den beiden. Wenn sie schliesslich zu-

sammenfinden zu einer kurzen Umarmung, integriert die Kamera alle Elemente und betont zugleich – durch Licht und Ausschnitt –, wie der Abgrund zwischen ihnen sich dadurch keineswegs schliesst, sondern nur noch tiefer wird.

Etwas später: ein Mann und eine Frau auf der Couch. Er liegt unter ihr, nackt. Sie sitzt auf ihm, bekleidet mit einem langen Morgenrock aus blauem Samt; in der rechten Hand hält sie ein breites Fleischmesser. «Fass mich nicht an! Oder ich bring' dich um!» Der rasanten Bewegung der Gefühle setzt die Kamera ihren ruhigen, beobachtenden Blick entgegen. Als dann die Körper der beiden zur Pose erstarrten, vollendet die Kamera ihr Arrangement zu einem irritierenden Gemälde. Das Endliche bekommt einen unendlichen Schein.

Ganz am Anfang schon: ein Hohelied auf die List des integrierenden Blicks. Ein älterer Mann sprengt genüsslich seinen Rasen. L'ARROSEUR ARROSE. Plötzlich zuckt er zusammen, greift zum Hals und fällt hin. Ein Baby kommt staunend hinzu. Ein kleiner Hund spielt mit dem herumspritzen Wasser. Dann bricht der Zusammenhang. Die Kamera verlässt die Szenerie und fährt statt dessen weit nach unten ins Gras. Sie fotografiert das vertraute Grün wie eine Dschungellandschaft. Kleine Halme werden zu gefährlichen Schlingpflanzen. Und mitten in dieser Wildnis, leinwandgross: zahllose schwarze Käfer, die unentwegt surren und ganz aggressiv zappeln. Im Allergewöhnlichsten schlummert das Ungewöhnliche, im Allernächsten brodelt das Fremde, das Bedrohliche.

Aufreizend dabei, dass das Bild der Käfer im gesamten Film nicht in einem anderen, entsprechenden Bild wieder aufgenommen und weitergeführt wird. Es bleibt ganz für sich. So wirkt es wie eine in sich eigenständige Assoziation; wie ein verdeutlichender Hinweis auf die verschiedenen Schichten alles Lebendigen. «Jedes Blatt und jeder Grashalm wimmelt von Leben, die Erde lebt und regt sich, alles tönt in einem Akkord zusammen, es ist kein

Unten und kein Oben mehr, keine Zeit, kein Anfang und kein Ende.» (Philipp Otto Runge)

Kino der Integration: Kino jenseits von Lumière und Méliès. Wenn es nicht nur Spiegel und nicht nur Hokuspokus ist, nicht nur Dokument und nicht nur Illusion. Aber doch auch Beobachtung; und Vision. Wenn es zugleich auf Entdeckung und Unterhaltung zielt.

David Lynch verbindet das photographische Sehen mit dem imaginativen Erzählen, indem er seine Welt romantisiert. Bei ihm hat das Einfache einen hohen Sinn, das Gewöhnliche ein geheimnisvolles Ansehen, das Vertraute die Würde des Unbekannten. Lynch macht ein Kino, das «Geheimnisse erschafft und Träume evoziert durch die Verwendung der banalsten Dinge des täglichen Lebens».

BLUE VELVET endet mit dem Bild eines kleinen Jungen, der in slow motion seiner Mutter in die Arme fällt, der Frau, die zuvor die dunkle Schöne im schwarzen Alpträum war. Danach schwenkt Lynchs Kamera weit nach oben. Wenn man einen Menschen umarmt, berührt man den Himmel.

Die interpretierende Arbeit der Kamera

Die Interpretation der Geschehnisse durch die Kamera ist sicherlich – obwohl offenkundig – die von den meisten am häufigsten übersehene Erzählstrategie (und deshalb für den Cinéaste wie für den Wissenschaftler die spannendste). Hier akzentuiert die Kamera, worum es – hinter der ersten, offensichtlichen Geschichte – eigentlich geht. Hier formuliert die Kamera das ästhetische Abenteuer des Films, das oft einen zweiten oder dritten Blick erfordert, um es voll und ganz zu erkennen. Der Zuschauer erlebt diese Einstellungen, um mit Jan Marie Peters zu sprechen, «so, als ob der Filmregisseur ihn auf irgend etwas aufmerksam machen und seine Wahrnehmung in eine bestimmte Richtung steuern will».

Die Kamera erklärt mit dem Licht: Wo zwei sich finden, müssen sie sich überwinden. Dass die beiden sich schliesslich küssen, ist also auch Folge der Kameraarbeit, nicht nur Ergebnis von Handlung.

Bertrand Taverniers UN DIMANCHE A LA CAMPAGNE: Beispiel für eine besondere Atmosphäre, formuliert durch die interpretierende Kamera.

Eine einfache Geschichte. Nichts passiert, jedenfalls nichts, was besonders wichtig wäre. Einige Leute verbringen einen Tag miteinander. Das ist alles. Ein paar Worte. Kurze Spaziergänge. Le déjeuner. Die Mittagsruhe. Der Tee. Ganz gewöhnliche Episoden, aber in Fluss gebracht durch eine unentwegt gleitende Kamera, die mehr auf den Dekor achtet als auf die Helden. Durch diese gleitende Kamera wird alles kompliziert. Die ständige Bewegung sorgt für fliessende Grenzen. Alles löst sich auf. Keine festen Linien im Raum, keine klaren Konturen zwischen den Figuren. Manchmal gerät sogar der Übergang zwischen Realität und Imagination ins Wanken.

Eine einfache Geschichte, aber durch schwindelerregende Beweglichkeit verzaubert. Tavernier ist ein Stilist des Nebensächlichen. Er versucht stets, den beiläufigen Augenblick einzufangen und ihn zu feiern – mit einer tiefen Lust am Paradiesischen.

Das Unwichtige wichtig genommen: So gelingt es, das Wichtige ganz undramatisch, die gefährlichsten Situationen ganz selbstverständlich zu machen. Ein Kapaun dreht sich über dem offenen Feuer. Ein Mädchen droht vom Baum zu fallen. Mücken summen. Ein Mann verkündet am Telefon das Ende seiner Liebe. Die Haushälterin kocht. Der Gastgeber erzählt aus seinem Leben. Zwei Jungs töten Insekten und stibitzen Wein. Alles, was sichtbar wird, hat sein besonderes Timbre. Doch nichts bleibt für sich allein. Die Kamera fügt alles zusammen, gewährt den Episoden nur Sinn, indem sie zur Atmosphäre beitragen. Alltag und Feier gehen ineinander über – wie Ruhe und Lärm, Fest und Katastrophe. Die Dinge vermengen sich. Eine dichte Stimmung entsteht – nach und nach. Und die suggeriert Wehmut; und Melancholie.

Tavernier geht es in diesem Film um die Faszination, die von dem Schauspiel aus geht (dem kleinen Landgut

inmitten eines grossen Gartens, der nicht durchgängig kultiviert ist), von den Bewegungen der Kamera und von den Farben. Zum Licht sagt er selbst, er habe hier den Glanz erreichen wollen, den der Augenblick kurz vor dem Tode hat. So haben auch all seine Farben einen nichtrealistischen Ton. Auf Blau hat er völlig verzichtet. Rot und Grün wirken extrem blass. Gelb, Weiss und Schwarz sind dagegen übertrieben ausgeführt. Tavernier will den natürlichen Anschein durch ein synthetisches Flair erweitern. Alles, was zu sehen ist, hat seine eigene Leuchtkraft, seine besondere Verzauberung. Der Garten funkelt auch in der Sonne nicht; er schimmert nur, ganz weich. Er bevorzuge eine Kamera, die verweilt, forscht, entdeckt, sagt Tavernier, er wolle seine Kamerabewegungen nicht an den Helden orientieren, sondern am Dekor und an der Musik. Die Interpretationen seiner Kamera erreichen eine gewagte Ebene: sie erzählen eine zweite Geschichte – hinter den vordergründigen Ereignissen. Die Kamera fährt, gleitet, kreist; sie präsentiert einen idyllischen Schauplatz, ohne ihn in einen festen Rahmen zu pressen. Ihre schwebenden Bewegungen sorgen für kontradiktoriale Momente. Erfasst werden auch die Widersprüche am Rande, so kommt insgesamt alles Sichtbare ins Schweben. Das Idyll zerfliesst, ohne sich völlig aufzulösen.

Taverniers Kamera, betont selbstständig, also ohne instrumentelle Absicht, erlaubt einen tiefen Blick in die Magie des Kinematographischen. Sie unterwirft sich nicht der Handlung, sondern schafft sie mit. Wo die Handlung lediglich von einem sonntäglichen Besuch auf dem Lande erzählt, präsentiert die Kamera den eigentlichen Sinn: die Verzauberung des Einfachen, um so vom Zustand der Dinge und der Zeit zu zeugen.

* * *

Zwei andere Beispiele, Interpretationen im Detail, einem Hollywoodfilm von 1971/74 und einem deutschen Film von 1981 entnommen: dem

Gangsterepos THE GODFATHER von Francis Ford Coppola und dem Melodram LOLA von Rainer Werner Fassbinder.

Die Kamera selbst schafft Bedeutung. Sie begrenzt, akzentuiert, artikuliert, interpretiert, erklärt.

THE GODFATHER: Drei Männer an einem Tisch. Die Kamera stellt sie vor als Gruppe. Im Überblick. Sie essen und trinken und suchen dabei nach einer Antwort. Sollen sie sich dem Terror des Mafioso beugen oder nicht?

Als sie beginnen, kontrovers zu diskutieren, zeigt die Kamera immer den, der gerade redet. Damit ist die Gruppe zerrissen. Die Kamera begrenzt, um das Gegeneinander zu akzentuieren. Schliesslich schlägt ihr bisheriger Wortführer vor nachzugeben. Er spricht in einem Ton, der keinen Widerspruch duldet.

Dennoch widerspricht einer der anderen: Robert De Niro. Die Kamera hebt die Kontroverse auf, sie kehrt zum Überblick zurück. So stellt sie die Gruppe neu zur Disposition. De Niro macht einen anderen Vorschlag: er selber garantire, die ganze Sache für alle in Ordnung zu bringen.

Mit diesem Vorschlag ist die Gruppe wieder zerrissen. Die Kamera unterstreicht dies, indem sie erneut begrenzt: Sie trennt die drei voneinander. Sie zeigt zunächst den redenden Robert De Niro und seine kompromisslose Haltung, mit der er das Problem der Gruppe zu seiner eigenen Angelegenheit macht.

Dann zeigt sie den Dritten der Gruppe und sein Einverständnis. Und dann den alten Führer und sein Zögern.

Schliesslich kehrt sie zu De Niro zurück. Sie akzentuiert, was offensichtlich ist. Der Wechsel der Einstellungen. Das, was die Kamera zeigt, das, was sie nicht zeigt, und die Zeit, in der sie alles zeigt: Die Kamera artikuliert das Abenteuer einer Entscheidung.

Nach einigen Augenblicken der Stille hebt De Niro sein Glas, sagt «Salute!» Durch das leichte Zögern danach interpretiert die Kamera das Geschehen: Sie offenbart dadurch, dass die

Entscheidung, um die es konkret geht, eine tiefere Dimension hat: Es geht um eine Entscheidung, die endgültig ist. Als die anderen De Niros Trinkspruch erwidern, vereint die Kamera die Gruppe wieder. So erklärt sie die Szene: Die Gruppe hat einen neuen Führer.

Eine einfache Szene. In beliebig vielen Filmen kommt sie beliebig oft vor. Und dennoch zeigt sie – geradezu phänotypisch, wie das Erzählen im Kino durch die Kamera gelenkt wird: Gernade da, wo die Kamera eigentlich nicht spürbar werden soll.

Das zweite Beispiel – LOLA: Ein Mann und eine Frau in einem roten Sportwagen. Sie reden von Korruption, vom Außen und Innen der Menschen und davon, dass beides oft nichts miteinander zu tun hat.

Unterdessen reden die Farben von nichts anderem als davon, wie wenig die beiden selbst miteinander zu tun haben. Wie fremd sie sich sind. Und wie fern.

Die Kamera trennt die beiden. Lolas Gesicht ist dabei in hellrotes, das Gesicht des Mannes in blaues Licht getaucht. Dann zeigt die Kamera sie zusammen, von vorne, doch auch dann trennen die Farben sie noch. Rot und Blau: Das ist im Kino der stärkste Gegensatz. Rot – die Farbe der Nähe und der Leidenschaft. Blau – die Farbe der Ferne, der Noblesse, der Gefühlskälte. Erst als die beiden das Auto verlassen, vereint sie der grelle Scheinwerfer eines Busses – im Gelb verschwindet der Unterschied zwischen Rot und Blau. Es ist die Kamera, die hier die Akzente setzt und die Geschehnisse interpretiert. Ihr Spiel mit dem Licht betont die Gegensätze, zunächst. Und am Ende unterstreicht es, wie die zu befrieden sind – durch Überstrahlung. Die Kamera erklärt mit dem Licht: Wo zwei sich finden, müssen sie sich überwinden. Im zufälligen Strahl eines Fernlichts findet die Szene ihren interpretatorischen Ausdruck. Dass die beiden sich schliesslich küssen, ist also auch Folge der Kameraarbeit, nicht nur Ergebnis von Handlung.

Die ornamentalisierende Arbeit der Kamera

Eher eine Nebenstrategie des filmischen Erzählens: die Ornamentalisierung.

Die Kamera erreicht, wenn sie von ungewöhnlichen, unerwarteten Standorten ihren Blick auf Äusseres, Physisches richtet, oft ornamentale Effekte, wenn dadurch die vertrauten Formen sich auflösen. Die ornamentalisierende Kamera-Strategie nimmt das Allergewöhnlichste und macht es zu abstrakten Gebilden. Sie eliminiert die vorgegebenen Ordnungen und setzt ihre eigene Ordnung entgegen.

Am berühmtesten sicherlich bei Fritz Lang. Dessen leere Bilder und geheimnisvolle Schattenornamente sind geradezu legendär. Das Dekorative als Hinweis auf die reale Macht der Formen. Worum es sich handelt, erkennt man oft erst später. Zunächst hält man es eher für geometrische Gebilde, komponiert aus Linien und Flächen. So etwa die leere Wohnung in THE BIG HEAT. Das düstere Treppenhaus in HOUSE BY THE RIVER. Oder der kalte Korridor in WOMAN IN THE WINDOW. Die gewöhnlichsten Dinge, die doch so vertraut sind, werden bei Lang urplötzlich abstrakt. Die Oberflächen zerreißen. Und eine Welt tut sich auf, die hinter dem liegt, was man sieht.

* * *

Die Geometrie architektonischer Formen, als schmückendes Beiwerk benutzt: In THE EXTERMINATOR von James Glickenhaus etwa gibt es solche Bilder aus New York bei Nacht. Die Kamera fliegt zwischen den Wolkenkratzern Manhattans hindurch. Ihr Blick deliriert. Das Konkrete erscheint nur noch als irreales Gefüge. Die Umriss und die dunklen Fassaden der Häuser, einige hell erleuchtete Fenster, die kleinen Lücken zwischen den Gebäuden, da, wo der dunkle Himmel noch durchschimmert: Alles vereint die Kamera zu einem Gemisch aus Geraden, Vierecken und Quader. Doch da sie ununterbrochen in Bewegung ist, ver-

ändern sich diese Figuren, diese Formen in Sekundenschnelle. Ein einziges Übereinander und ineinander bildet sich, ein Zusammenprall von Schwarz, Dunkelgrau und grellen Lichtpunkten, die von einigen Fenstern kommen.

Plötzlich erscheint die Welt als pure Simulation. Und die Ordnungen zerfliesen.

* * *

Auch in Jonathan Demmes MELVIN AND HOWARD gibt es anfangs eine Bilderfolge, die eine Strasse bei Nacht zeigt. Aber: von einem fahrenden Auto aus gesehen. So erkennt man gerade noch den Asphalt und die Spuren unzähliger Fahrzeuge auf dem Asphalt, auch Steine, Sand und Splitt, Abfälle und Ölkleckse. Doch die Geschwindigkeit, mit der die Kamera über die Strasse hinwegrast, und das schwache Licht, das auf diese Strasse fällt, verändern die Sicht. Die Strasse erscheint plötzlich nur noch als ein sich unablässig erneuerndes Ornament aus Linien und Punkten. Wobei es die Rasanz der Bewegung ist, die das jeweilige Ornament von einer Sekunde zur anderen neu zusammensetzt, während das funzelige Licht gleichzeitig alles in blasser Farben taucht, in bräunliche, rötliche, gelbliche Farben.

Ein wenig kommt so der Zeichencharakter des Films zutage – ohne dass die Dinge selbst für anderes benutzt würden. Der alte Sinn, dass auch die filmische Strasse zuerst einmal eine Strasse ist, wird variiert durch eine zweite Ebene: dass die filmische Strasse auch zu einem Ensemble der unterschiedlichsten Farben und Formen sich wandeln kann. Und die Kamera so ein genüssliches Spiel wagt mit den Grenzen des Filmischen. Ein Spiel. Aber auch eine Erneuerung der erzählerischen Strategie: durch das Konkrete und durch das Flüchtige und dadurch, dass, indem das eine auf das andere trifft, das Filmische zu sich selber kommt – zu einem ganz eigenen Sinn zwischen bewegten Abbildern und abgebildeten Bewegungen. ■