

Subjektivität und Selbstreflexion

Drei Formen von »Film-Ichs«

EVA KUHN

Als *subjektive Einstellung* wird ein Stück Film bezeichnet, welches eine spezifische Wahrnehmung aus der Perspektive eines bestimmten Subjektes präsentiert. Christian Metz unterscheidet innerhalb seiner Kategorie von subjektiven Bildern zwischen den »optisch-akustischen« und den »mentalen Fokussierungen«, wobei sich die filmische Einstellung im ersten Fall als Blick- oder Hörfeld eines Ichs, im zweiten als ein inneres Bild, als ein imaginiertes, ein geträumtes oder erinnertes Bild ausweist.¹ Die subjektive Einstellung eröffnet in und hinter dem, was sie zu zeigen gibt einen unsichtbaren Innenraum, umspielt den blinden Fleck der Wahrnehmung, Zentren der Erfahrung und koppelt die wahrnehmenden und erlebenden Instanzen an sich zurück. Das Subjekt ist selbst nicht sichtbar, doch liegt es dem Gezeigten zu Grunde und infiziert die filmische Einstellung durch seine Präsenz, begleitet das Gezeigte als Blick, als Geste, als Bewusstsein oder als Aufmerksamkeit. Die subjektive Einstellung bezieht sich explizit auf seine Quelle, den wahrnehmenden, bild- und tongenerierenden Ursprung und ist daher ausdrücklich und sichtbar Hervorgebrachtes.

Den Film unter den Bedingungen von Subjektivität zu verstehen kann bedeuten, ihn auf den Akt der Produktion zu besinnen und seinen Status als

1 Christian Metz: Subjektive Bilder, subjektive Töne, »Point-of-view«, in: ders.: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films, Münster 1997, S. 96-115.

Artefakt, als gefilmtes und montiertes Konstrukt zu bedenken. Die materielle Filmspur ist in diesem Sinne eine optisch-chemische Hinterlassenschaft einer mehr oder minder aktiven Aufzeichnung. Der Film ist daher Index, der nicht nur durch das Bild hindurch in ein Außen zeigt – auf seinen Gegenstand, sondern auch in jenes Off verweist, das nach Philippe Dubois als »Äusserungs-Off« bezeichnet wird, als

»ein Off, das nicht mehr seitlich ist und über die Ränder des Rahmens hinausreicht, sondern ein Off, das in der Tiefe des Bildes arbeitet oder vielmehr in seinem Vordringen [...] nach vorn [...], auf das zu, was im Grund am Ursprung des [bewegten] Schnitts ist.«²

Dieses Off kann auf unterschiedliche Art und Weisen besetzt werden – wir stellen an den Ursprung den herstellenden Akt beziehungsweise jene standort- und kontextgebundenen menschlichen Handlungen und technischen Leistungen, die den Film hervorgebracht haben.

Bekanntlich hat der Film nun aber die Tendenz und vor allem die Tradition, während des Produktions- und Projektionsprozesses die Spuren seiner Herstellung zum Verschwinden zu bringen und dadurch den Anschein von Objektivität zu erwecken. Endlich habe ein teilnahmsloser Empfänger, ein sehendes Objekt, ein scheinbar neutraler Apparat das unzulängliche und stets mit dem Mentalen korrespondierende menschliche Auge ersetzt und das kühle Dokument, die objektive Sicht ermöglicht. Dank der mechanisch-chemischen Herstellung sei es möglich geworden, das Bild vom stets vor-eingenommenen Blick des Menschen und von seinen bastelnden Händen zu distanzieren und uns zu einer perfekten Perspektive, einer gänzlich ungestörten und scheinbar unbegrenzten Durch-Sicht zu verhelfen... »Die Fotografie als Zeichenstift der Natur« – so lautet die Pointierung der klassischen Mythen, die mit William Fox Talbot geboren wurden und besonders auch von Praktikern und Theoretikern des Dokumentarfilms in verschiedensten Zeiten und Strömungen immer wieder zugezogen wurden, um einen Wahrheitsanspruch zu postulieren.³ Mit der Perfektionierung der

2 Philippe Dubois: Der fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv, Amsterdam 1998, S. 179.

3 Vgl. Volker Wortmann: Authentisches Bild und authentisierende Form. Köln 2003.

Technik, der Entwicklung von Continuity-Schnittverfahren und anderen Regelwerken zur Konstruktion einer Illusion von Wirklichkeit und Wirklichkeiten bis hin zur Konzeption der Kinosäle – wurde und wird noch immer am Transparenzideal des filmischen Dispositivs gearbeitet, um den Fokus in die Welt des Dargestellten zu lenken und das Publikum auf diese Weise in der Wirklichkeit, die der Film schafft und zeigt, zu bannen. Das Gezeigte löst sich von der Geste des Zeigens los und die Dinge erscheinen – entkoppelt von den herstellenden Instanzen – auf der verschwindenden Leinwand wie von selbst, als scheinbar substanzialisierte, eigenständige Objekte, die sich mit dem »Ton der Evidenz« an das Publikum und dessen »Illusionsbereitschaft« wenden.⁴ Auch eine Story soll sich, nach klassischen Drehbuchanleitungen, wie von selbst erzählen und als in sich funktionierende Wirklichkeit plausibel werden.

Das klassische Erzählkino steht in Hinsicht auf die Darstellung von Subjektivität im Konflikt mit dem Transparenzideal. Denn jeglicher Verweis auf das Dispositiv ist eine Störung der Illusion und unterbricht den scheinbar selbsttätigen Lauf der Dinge. Im Gegensatz zu einem Text kann der Film nicht »Ich« sagen, so Brinckmann in ihrem Aufsatz »Ichfilm und Ichroman«, in welchem die Problematik des subjektiven Erzählens im narrativen Spielfilm verhandelt wird.⁵ In der Sprache existiert durch die Ichform die Möglichkeit, eine Aussage als die unsere oder die seinige oder die ihrige zu markieren und sie dadurch mit ihrem Erzeuger zu verkoppeln, ohne die Fiktion zu zerstören. Solche Zuschreibungen erfolgen im Medium des Films nicht selbstverständlich. Wenn, dann könnte der Film »Ich« zeigen, aber in dem Moment handelt es sich nicht mehr um eine subjektive Einstellung, da das Subjekt ja gezeigt und dadurch gewissermaßen objektiviert wird. Im Gegensatz zu Literatur, Malerei und anderen Kunstgattungen ist der Film bei der Produktion notwendigerweise mit der Wahrnehmung der äußeren Welt beschäftigt, wobei die Objektivierung der Welt durch das Objektiv und die Tendenz filmischer Bilder, sich im Herstellungsprozess und in der Projektion von den zeigenden Instanzen zu entkoppeln, im

4 Christian Metz: Zum Realitätseindruck im Kino, in: ders.: *Semiologie des Films*, München 1972, S. 22.

5 Christine Noll Brinckmann: *Ichfilm und Ichroman*, in: dies.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich 1998, S. 82-113.

Zusammenhang mit der Nachahmung einer subjektiven Sichtweise und der Darstellung von Subjektivität eine der Hauptschwierigkeiten darstellt. Soll im Film der Eindruck von Subjektivität entstehen, so muss – dies ist die These – dieser objektivierenden Tendenz und Tradition des Films entgegengewirkt werden. Sollen filmische Passagen die Qualität von subjektiven Prozessen annehmen und Einstellungen als Einstellungen im wörtlichen Sinne begriffen werden, so müssen sich die filmischen Mittel und Möglichkeiten und die herstellenden Instanzen mehr oder minder explizit zu erkennen geben.

Bereits in frühen Jahren wurden allerhand Kniffe ausgearbeitet, um einen Kamerablick mit der Sicht einer Figur zu identifizieren und einzelne Einstellungen oder Einstellungsfolgen als subjektive Wahrnehmungen zu markieren. Meist wird dafür eine ungewohnte, vom Rest abweichende Ästhetik verfolgt. Es werden extreme Winkel gewählt, mit Unschärfen, Doppelbelichtungen und Überblendungen gespielt, Farben und Geschwindigkeiten manipuliert oder auffällige Schnittmuster eingesetzt. Um auf einen konkreten Standpunkt einer subjektiven Instanz zu verweisen, wird die direkte Sicht auf den Gegenstand des Interesses durch Fensterreflexionen, Vorhänge oder andere Hindernisse verstellt. Das Nahelegen einer ungesehenen aber sehenden Präsenz dient denn auch oft dazu, Suspense zu erzeugen. Was blickt oder denkt denn so? – soll sich das Publikum fragen und zwar ohne, dass es dadurch aus der Fiktion herausgerissen würde. Der Blick beziehungsweise die Ursache der abweichenden Ästhetik muss im konventionellen Erzählfilm innerhalb des fiktiven Universums motiviert sein und das geöffnete blickende oder geschlossene träumende Auge wird früher oder später innerhalb der Diegese entdeckt.

Auch Christian Metz stellt im Zusammenhang mit der subjektiven Einstellung im Erzählfilm einen Widerspruch fest und referiert damit auf den alten Topos vom Kino als einer behavioristischen Kunst, die unfähig ist, die Dinge anders als von Außen zu betrachten. Beobachtetes könne nur als solches verstanden werden, wenn der Beobachter selbst auch gezeigt würde, beziehungsweise: die Identifikation mit einer Figur funktioniert nur, wenn wir diese auch von Außen kennenlernen.⁶ Den meisten subjektiven Einstellungen geht eine objektive Einstellung voraus, welche eine bestimmte Figur als Ich und damit als Quelle des Hervorgebrachten zunächst von

6 Vgl. Metz 1997, S. 96-115.

ihrer Außenseite etabliert. Die Figur des »Point-of-view-shots«, welche Edward Branigan in ihren verschiedensten Erscheinungsformen analysiert und systematisiert hat, stellt eine solche konventionelle Einstellungsfolge dar.⁷ Die gefragte Person wird in eine bestimmte Richtung blickend gezeigt und das darauffolgende Bild zeigt den Inhalt dieses Blicks quasi aus den Augenhöhlen der Figur. Soll eine Filmsequenz als Traumsequenz verständlich werden, wird zuvor ein Blick auf die schlafende Person geworfen und der Übergang von einer Außen- zu einer Innenwelt wird beispielsweise mittels einer Überblendung sanft gestaltet.

Der Film *LADY IN THE LAKE* (USA 1947) unternimmt den ambitionierten Versuch, eine ganze Geschichte aus der optischen Perspektive eines Protagonisten zu erzählen. Alle Einstellungen des Films behaupten, Wahrnehmungen der Hauptfigur zu sein und das Gesicht des Helden erscheint denn auch konsequenterweise nur dann, wenn er sich in einem Spiegel betrachtet, oder scheinbar zufällig als Schatten im Bild auftaucht. Christine Noll Brinckmann hat diesen Film als interessantes, doch gescheitertes Experiment bezeichnet.⁸ Wörtlich halsstarrig wirkt dieses Unterfangen und man sehnt sich stets nach dem erlösenden Gegenschuss, welcher uns die Figur von ihrer Außenseite zeigt und die Befangenheit aufbricht. Eine Variante wäre der exzessive Aufbruch der formalen Konventionen, ein wilder Schwenk, Unschärfe oder ruckartige Schnitte, die zumindest den Versuch andeuten würden, sich mit den Mitteln der filmischen Technik einer möglichen Ästhetik der menschlichen Wahrnehmung anzunähern. Doch der Film hält die Prinzipien des klassischen Hollywoods konsequent aufrecht – so etwa den kontinuierlichen Schnitt, die Horizontalität der Kadrage und die ruhig fließende Kamerabewegung. Dieser kühlen, geschliffenen Ästhetik gelingt es nicht, die vorgeführten Bilder als subjektiv durchwirkte, als verinnerlichte plausibel zu machen. Es bleibt bei der Behauptung von Subjektivität und anstelle einer Identifikation stellt sich das Gefühl von Distanz ein.

7 Vgl. Edward Branigan: »The point-of-view shot«, in: ders.: *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*, Berlin et al. 1984, S. 103-121.

8 Vgl. Brinckmann 1998, S. 82-113.

I.

Julian Schnabel hat sich in seinem Spielfilm *LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON* (F 2006) auf ähnlich radikale Weise zur Aufgabe gemacht, eine filmische Erzählung aus der subjektiven Perspektive einer einzelnen Figur zu konstruieren. Zu Beginn des Films ist die Leinwand schwarz, dann färbt sie sich rötlich, gelb und allmählich wird die zitternde Fläche als eine von Adern durchsetzte Haut erkennbar. Licht dringt durch das geschlossene Augenlid ein. Das Auge öffnet sich und Gegenstände nehmen langsam Kontur an – die Schärfe wird gezogen. Der Horizont ist schräg, die Welt in Untersicht und wir erkennen die sich über uns versammelnden Personen – einen Arzt und Krankenschwestern. Die Wahrnehmung wird wieder unscharf, dann wird aufs Neue fokussiert. Mit explizit filmtechnischen Mitteln wird hier ein Film-Ich etabliert: Jean-Dominique Bauby der aus dem Koma aufwacht und zusammen mit uns allmählich realisiert, dass er sich zwar bei vollem Bewusstsein befindet – was durch seinen inneren Monolog im Voice-Over zum Ausdruck kommt – sich jedoch weder bewegen, noch sprechen kann. Einzig ein funktionstüchtiges Auge dient ihm als Öffnung zur äußeren Welt. Er leide am Locked-In Syndrom, teilt ihm und uns der Arzt auch alsbald mit. Im Laufe des Films erarbeitet Bauby zusammen mit einer Logopädin ein sprachliches System, das mittels Augenzwinkern funktioniert und diese Art der Kommunikation ermöglicht ihm dann das Schreiben des autobiografischen Buches, welches der Entstehung des Films vorlag.

Der Film *LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON* erzählt und zeigt zu einem großen Teil aus Jean-Dominic Baubys streng optischer Perspektive – Kamera und das Auge der Figur beziehungsweise Bildfeld und Baubys Blickfeld werden einander angenähert. Wir sitzen quasi in seinem Kopf und erleben mit ihm, wie der Arzt ihm das eine kranke Auge zunäht oder wie sein bester Freund – mit den neuen physischen Umständen seines Freundes noch nicht vertraut – ihn und uns stets von den Rändern des Bildfeldes oder ganz aus dem seitlichen Off des Bildes anspricht, bis dass die Krankenschwester ihm nochmals erklärt, dass er vor seinem Gesicht, beziehungsweise direkt vor der Kamera sprechen muss, damit sein Gegenüber ihn auch sehen kann. Der Kinosaal entspricht dem Innern des immobilisierten Körpers – er wird zu unserer Taucherglocke und die Leinwand wird zum Fensterauge, durch das hindurch wir die begrenzte Sicht der Hauptfigur

einnehmen und sein Gefangensein förmlich miterleben. Die Bilder, die auf diese Weise entstehen, sind eng an den behinderten Körper gebunden und das Gefühl der Klaustrophobie wird durch die Zuschauer geteilt.

Bald schon entdeckt der Hauptdarsteller seine Fähigkeit, die körperliche Immobilisierung zu überwinden, indem er seinen Blick nach innen kehrt und seine mentalen Bilder aktiviert. Damit kommt die Metapher des Schmetterlings ins Spiel – der Papillon, welcher schwerelos jeder physischen Gebundenheit entflattert. Die Einbildung und Vorstellung tritt an die Stelle der optischen Wahrnehmung, angenehme Tag- und unheimliche Nachträume suchen ihn heim, schöne und schmerzhaftige Erinnerungen kommen auf der Leinwand auf und fügen sich aneinander – oft durch harte Schnitte getrennt und ohne eine raum-zeitlicher Kohärenz zu erschaffen. Die Möglichkeiten der Montage beziehungsweise ihre Fähigkeit über den Raum und die Zeit frei zu verfügen, werden mit unseren kognitiven Prozessen enggeführt und die Leinwand wird in Bruce Kawins Sinne explizit zum »Mindscreen«.⁹ Die Filmbilder wechseln den Modus, lösen sich von der konkreten, optisch erblickten Gegenwart ab und werden zu frei schwebenden Bilderfolgen, zu imaginären Projektionen, die auf der Leinwand Gestalt annehmen, immer neue Verbindungen eingehen und die Qualität von Vorstellungen, Assoziationsketten, Traumsequenzen oder Denk- und Erinnerungsversuchen annehmen. Der Film nimmt seinen Lauf wie die Gedanken, und die harten Schnitte wirken wie mentale Blackouts. Im Gegensatz zu *LADY IN THE LAKE*, welcher an den Konventionen des klassischen Erzählkinos festhält und jegliche Spuren der Herstellung sorgfältig zu verwischen sucht, werden in *LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON* die filmischen Mittel und Möglichkeiten offensiv thematisiert. Der Film könne nicht »Ich« sagen – so Brinckmann – und wenn er »Ich« zeigt, so wird das Subjekt zum Objekt. Wohl aber kann der Film *sich* zeigen, sich öffnen hinsichtlich seines eigenen Funktionierens und Schaffens, sich als Welt konstruierendes und animierendes Medium selbstreflexiv zu erkennen geben, als verkörpertes und verkörperndes Artefakt. Diese Transparenz hinsichtlich der eigenen medialen Wirklichkeit und des eigenen medialen Wirkens ist für das Publikum von *LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON* geradezu die Bedingung der Möglichkeit, sich mit dem Protagonisten als körperlichem

9 Vgl. Bruce F. Kawin: *Mindscreen: Bergman, Godard and first-person film*, Princeton (N.J.) 1978.

und seelischem Organismus zu identifizieren. Der Film macht Baubys und damit unsere existentielle physische Gebundenheit einerseits und unsere kognitiven Möglichkeiten andererseits sichtbar, indem er uns durch Unschärfen, Farbstiche, die stets auch auf die chemischen Bedingungen der Bilder verweisen, durch stolpernde und holpernde Kameraführung, durch ruckartige Schnitte und durch den direkten Blick in die Kamera die begrenzten Möglichkeiten und die vielfältigen Fähigkeiten des filmischen Mediums selbst vorführt und auf diese Weise in der Behauptung von Subjektivität durchaus überzeugt.

II.

Mit Gilles Deleuzes Begriff des »kinematografischen Cogito«, den er ausgehend von Pier Pasolinis Gedanken zur Poetik des Autorenfilms entwickelt hat, soll hier ein weiteres Film-Ich ins Spiel gebracht und anhand der Verflechtung von Filmemacher und Protagonist in Michelangelo Antonionis Film *BLOW-UP* (GB 1966) erläutert werden.¹⁰ Im Gegensatz zum vorangegangenen Beispiel geht es dabei nicht mehr um die Frage, auf welche Weise die Subjektivität einer fiktiven Figur innerhalb der filmischen Diegese behauptet werden und zum Ausdruck kommen kann, sondern die Subjektivität ist eine gewissermaßen eingestandene – sie bezieht sich auf ein Autoren-Ich, das sich und seine filmischen Möglichkeiten im Austausch und im Wechselspiel mit seiner Figur erprobt und reflektiert.

Durch die Augen des Filmemachers gucken wir dem Fotografen bei seiner Arbeit zu und mit der filmischen Erzählung verfolgen wir sein Tun und Blicken auf Schritt und Tritt. Die Erzählung des Films entfaltet sich – ganz im Gegensatz zu klassischen Krimistrukturen – im näheren Gesichtskreis der visuell orientierten Hauptfigur und in den meisten Fällen sind wir an diesen Blick *auf* die Figur gebunden, ganz im Sinne jenes Behaviorismus, den Christian Metz als besonders filmspezifisch angeführt hat. Psychologische Motivationen, Emotionen und Hinweise auf ein Leben außerhalb der gezeigten Bildausschnitte werden uns aktiv vorenthalten.

10 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, Frankfurt/M. 2005, S.194 ff., sowie Pier Paolo Pasolini: *das »Kino der Poesie«* in: Hans-Klaus Jungheinrich (u.a.): *Pier Paolo Pasolini*, München 1979. (Reihe Film; 12.) S. 49-77.

»Range« und »depth of knowledge« – Begriffe, die David Bordwell in seiner filmischen Narrationstheorie anführt – sind sehr eingeschränkt¹¹ und unser Wissen bleibt, analog zum Wissen des Fotografen, an die Oberfläche, an jene »rein optischen und akustischen Situationen« gebunden, in welche Pasolini und Deleuze die typisch modernen Protagonisten stellen.¹² Sowohl auf inhaltlicher wie auch auf formaler Ebene ergibt sich eine Analogisierung der Handlungen und Wahrnehmungen von Figur und Autor, wobei diese nicht ineinander aufgehen, sondern stets divergieren und sich in einer Art Paragone gegeneinander ausspielen. Durch die Inszenierung der Tätigkeiten des Fotografen reflektiert Antonioni auch seine eigene Arbeit als Filmemacher und der Ausschluss einer Innensicht in die Figur erfolgt zugunsten eines Einblicks in die fotografischen und filmischen Herstellungsprozesse.

Der Regisseur zeigt seine Arbeitsweise unter anderem anhand der inszenierenden fotografischen Tätigkeit, die der Protagonist als Modefotograf praktiziert. Die Macht der Regie wird in *BLOW-UP* in verschiedenen Szenen zentral thematisiert und dies nicht nur am erklärten Set im Studio. Frauen werden zu Modellen, Dinge zu Requisiten und als solche in die Schranken eines Rahmens gewiesen und buchstäblich gemustert. In der dokumentarischen Tätigkeit des Fotografen, seinem planlosen und zugleich jägerartigen Herumstreunen, spiegelt sich eine Struktur, die für Antonionis persönliche Filmkonzeption paradigmatisch ist. Seine Erzählweise orientiert sich nicht an klassisch narrativen Strukturen, sondern entzündet sich in der Begegnung mit den kontingenten Erscheinungen der Welt und ihrer Dinge. Inwieweit die klassisch narrative Kausalkette von Ursache und Wirkung in und außer Kraft tritt, wird in der zentralen Laborszene besonders eindringlich vor Augen geführt. Mit den Montageprinzipien des Spielfilms versucht der Fotograf seine im Park aufgenommenen Bilder in eine Reihung zu bringen und eine mögliche Version der Geschichte zu konstruieren. Mittels Establishing-shot und Break-down, Eyeline-match und anderen klassischen Montageformen werden die einzelnen Bilder in ein kausales Verhältnis zueinander gebracht und mit dem hinzutretenden Geräusch des Windes in den Bäumen wird der Eindruck von tatsächlicher Präsenz erzeugt. Eine Version der Geschichte wird als Realität beschworen und dafür arbeiten sich

11 Vgl. David Bordwell: *Narration in the fiction film*, London 1997.

12 Deleuze 2005, S. 12 ff., 61, Pasolini 1979, S. 68 f.

Fotograf und Filmemacher in die Hände. Doch der Versuch, aus der losen Bilderreihe – der Sequenz, die aus der dokumentarischen Tätigkeit im Park hervorging – eine gültige Konsequenz zu konstruieren, wirkt im weiteren Verlauf des Films zunehmend verzweifelt und der Akt der Beschwörung der vergangenen Realität scheitert. Sowohl die Fotografie wie auch der Film vermögen die referenzielle Wirklichkeit nicht wiederzubringen und was bleibt, ist die Barthesche Verzweiflung angesichts der Opazität und Stummheit der Bilder.¹³

Die Bildersuche, die Bildkomposition als Aktion, der Prozess der Bildentstehung werden in BLOW-UP ebenso thematisiert, wie deren Rezeption, der Versuch Bilder zu entschlüsseln, deren Sinn und Bedeutung zu verstehen. Das Konstruktive – diese Einsicht in die Arbeitsprozesse, in die Laborarbeit beispielsweise, wo die Bilder buchstäblich entwickelt werden, ist gekoppelt mit dem Destruktiven, dieser auflösenden, nihilierenden Kraft, die sich gegen den Schluss hin verstärkt und ausbreitet. Schon im Filmtitel ist dieses Ambivalenz angelegt: *blow up* im wörtlichen Sinne von »aufblasen«, »vergrößern« ebenso wie »in die Luft sprengen« und »vernichten«. Das Motiv des Bildes verschwindet, die Bilder selbst kommen abhanden, die Frau aus dem Park löst sich im Nichts auf, die Krimistruktur wird gebrochen, indem sich die Fäden, die Spuren verlieren und es keine Lösung gibt – bloß die Auflösung, von all dem, was soeben noch da war und die Diegese des Films, diese filmische Welt, an die wir geglaubt haben ausgemacht hat.

Eine weitere Engführung von Fotografie und Film oder aber das Spiel zwischen deren jeweiligen Repräsentanten, macht sich bemerkbar, wenn der Film dem Fotografen während seines Shootings über die Schulter blickt und mittels ruckartigen, diskontinuierlichen Schnitten den fotografischen Akt nachahmt, jenen Einbruch im Fluss der Zeit mit filmischen Mitteln sichtbar macht. Eben weil der Jump Cut die filmische Kontinuität unterbricht, gilt er im klassischen Spielfilm als Störung, welche die filmische Illusion entlarvt und auf die Herstellung beziehungsweise den Akt des Taktes und den Prozess der Montage verweist. Indem Antonioni sich der Arbeit und den Mitteln des Fotografen annähert, verweist er zugleich auf die

13 Vgl. Roland Barthes: Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt/M. 2009.

filmische Konstruktion und letztlich auf seine eigene spezifische Arbeit als Filmemacher.

Gerade durch die wechselseitigen Versuche der Anverwandlung der beiden Tätigkeitsfelder, wird die Medienspezifik modernistisch bekräftigt. Fotograf und Filmemacher bleiben – obwohl und gerade weil sich ihr Blick zeitweise gerade haarscharf nicht deckt – getrennte Subjekte, wobei der Filmemacher die Oberhand behält. Der Fotograf – sehend, beobachtend – wird gesehen und beobachtet, und dem Blick des Films kann die Figur nicht entweichen. Die Befangenheit des Protagonisten zeigt sich besonders deutlich in seinen narrativ nicht weiter eingelösten Blicken in Richtung der Filmkamera – der Autor schleust sich latent in die Diegese ein oder aber die filmische Welt erhält undichte Stellen und öffnet sich in Hinsicht auf einen Raum der Rezeption.

Pasolini und Deleuze, die sich in ihren Auseinandersetzungen auf die früheren Filme von Antonioni, *LA NOTTE*, *L'ECLISSE* und *IL DESERTO ROSSO* beziehen, sehen die Divergierung der Sichtweisen von Film und Figur in der neurotischen Anlage der Protagonisten motiviert. Im Falle von *BLOW-UP* scheint jedoch eine medienreflexive und epistemologische Interpretation näher zu liegen. Die Spaltung des Blicks verweist auf die Differenz zwischen Film und Fotografie und schält die jeweils spezifischen Mittel und Möglichkeiten der Welterkundung und Weltkonstruktion heraus. Der Filmemacher, der dem Fotografen über die Schultern guckt, ihm überallhin folgt, und zugleich der ist und sich als dieser zeigt, der diese Figur erfunden hat, ihn verführt, auf Fährten lockt. Auch wenn den beiden im Hinblick auf den Versuch einer Entschlüsselung der Welt dasselbe Schicksal beschieden ist, so behält die Oberhand der Film und dessen Autor, der sich als Cogito, als filmische Instanz zu erkennen gibt. Ich sehe, denke und zeige dich – scheint er zu sagen, besonders explizit, wenn er seinen Protagonisten zum Schluss durch eine Ausblendung von der Bildfläche verschwinden lässt und ihn dadurch als seine Spielfigur entlarvt.

III.

Ausgehend von diesen Überlegungen soll zum Schluss ein weiteres Film-Ich ins Spiel gebracht werden, ein handelndes, denkendes und zugleich bilderzeugendes Ich, welches sich in einem dokumentarischen Essayfilm

äußert. Dokumentierte Realität und dokumentierende Mittel und Instanzen kommen dabei gleichermaßen zur Anschauung, wodurch die gängigen Forderungen nach Objektivität im Dokumentarischen unterwandert werden. Die dokumentierte Realität zeigt sich nicht scheinbar an sich, sondern als eine der technischen und menschlichen Wahrnehmung unterworfenen. Der Film *BORDER* (F/GB 2005) spielt in der Umgebung des französischen Küstenstädtchens Sangatte in den Feldern und auf den Strassen zwischen dem Eingangsbereich des Eurotunnels und einem Flüchtlingslager, dessen Insassen jede Nacht versuchen, die Grenzsicherungen zu überwinden, um im Zug oder an Bord eines Lastwagens unentdeckt unter dem Ärmelkanal hindurch ins gelobte England zu gelangen. Die Filmemacherin taucht mit ihrer kleinen Digitalkamera in den Feldern und Strassen zwischen dem Flüchtlingslager und dem Eurotunnel-Terminal unter und nimmt Teil und Anteil an den nächtlichen Routen und Routinen ihrer Protagonisten. Sie versteckt sich mit ihnen in den Feldern vor der Polizei und begleitet deren unermüdliche Versuche, sich als blinde Passagiere über die Grenze zu schmuggeln.

Laura Waddington setzt sich den widrigen Umständen aus und nähert ihre physische Situation, ihre Sicht- und Seinsweise an diejenige ihrer Protagonisten an. Als Weggefährtin begleitet sie deren nächtlichen Feldzüge und wohnt ihrem kaum sichtbaren Dasein mit ihrer Kamera bei. Sie interessiert sich im wörtlichen Sinne – ist dazwischen, ist dabei und transformiert das politische Ereignis in ein persönliches Erlebnis. Kein Establishing-Shot erklärt uns zu Beginn das Gelände oder stellt zwischen den Einstellungen einen Zusammenhang her, welcher uns eine Orientierung in den Feldern ermöglicht. Kein Feldherr überblickt die Lage. Mit der Filmemacherin und den Protagonisten bewegen wir uns mittendrin, meist in hohem Gras, zudem nachts – unser Sehen kommt mit ihr und ihrer Videokamera an die Grenzen. Wenn es Licht gibt, dann jenes der vorbeifahrenden Autos, Scheinwerfer der Hubschrauber oder Taschenlampen der Polizisten, welche in den Feldern nach den Flüchtigen fahnden.

Der Film *BORDER* ist durch und durch geprägt von der Präsenz der Filmemacherin selbst. Die Bilder sind sehr eng an ihren Blick und ihre Bewegungen gebunden und das Voice-Over zeugt durch die »Körnigkeit der Stimme«¹⁴ von der Person, die hinter ihm steht. Der Kamerablick wird

14 Roland Barthes: Die Rauheit der Stimme, in: der entgegenkommende und der stumpfe Sinn: kritische Essays III, Frankfurt/M. 2005, S. 269-278.

weder anonymisiert, objektiviert, noch wird er mit dem Blick der Protagonisten identifiziert. Sosehr die Filmerin auch die Nähe zu ihren Protagonisten sucht und gewisserweise auch findet – stets bleibt sie eine Andere, eine Außenstehende und als solche reflektiert sie sich in ihren Bildern. Waddington nimmt Teil an einem Leben, das nicht das ihre ist und sie existentiell und sozial nicht direkt betrifft. Der Grenzraum Sangatte, welcher für die Flüchtlinge als Raum des im Sinne Agambens »einschließenden Ausschlusses«¹⁵ fungiert, dient der Künstlerin als Refugium, in welchem sie aus Anlass ihres künstlerischen Projektes verweilt. Als freier Geist begleitet sie die unfreien Geister von Sangatte, welche unter dem »souveränen Bann« loopartig zu einem immer wieder neuen Versuch Anlauf nehmen. Für sie ist gleichsam Spiel, was für die Flüchtenden und Jagenden Ernst ist – letztlich ein ästhetisches Spiel im Sinne eines Schau- und Versteckspiels, bei welchem ihr, trotz ihres physischen Engagements, die Rolle der Zuschauerin zukommt. Aufgrund ihrer differenten Seinsweisen kommen ihre Sichtweisen niemals zur Deckung und auf eine filmspezifische Art und Weise handelt BORDER von dieser Erfahrung der Differenz. Die Bilder zeugen vom ästhetisierenden, distanzierenden Blick der Filmerin und ihrer Kamera, welche beide – zu sehen, zu erkennen und zu verstehen suchend – an der Oberfläche des Sichtbaren gleichsam abstoßen und auf sich selbst zurückgeworfen werden.

Der Film BORDER ist jedoch nicht nur das Dokument dieser persönlichen Aktion, sondern auch ein repräsentatives filmisches Bild – eine Art sinnliches Sinnbild – für den beunruhigenden Zustand, in welchem sich diese halbtransparenten, nachtaktiven Schattenwesen am Rande des kollektiven Bewusstseins befinden: ohne Papiere gleich ohne Identität, ohne Gesicht, abgetaucht, kaum sichtbar und ohne festen Boden unter den Füßen, rastlos an Ort und Stelle wandelnd. Laura Waddington schafft mit BORDER ein Bild für diese kaum sichtbare Gegenwart, ein filmisches Äquivalent für diesen paradoxen Zustand des schlaflosen Stillstandes am Ort des Transits. Den prekären Lichtverhältnissen und den Unebenheiten des Geländes unterworfen, agiert die Kamera an ihren technischen Grenzen und produziert an Ort Artefakte, Bildstörungen, welche den Durchblick zum Dargestellten verstellen. Diese technischen Reaktionen werden sichtbar in einem starken

15 Giorgio Agamben: *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt/M. 2002, S. 27.

Bildrauschen zum einen, in Verwischungen und Stauungen des Bewegungsflusses zum anderen, was mit der verlängerten Belichtungszeit der Einzelbilder zusammenhängt. Diese beiden Effekte prägen die Ästhetik des Videos und rücken den motivischen Gegenstand in eine ästhetische Distanz. Die einzelnen Einstellungen geben sich nicht aus als die objektiven Abbilder einer gegebenen Situation, vielmehr verweisen sie auf die Bemühungen eines technischen Apparates, welcher – den Bedingungen des Ortes ausgeliefert – in seinem Funktionieren beeinträchtigt ist und seinen Gegenstand vergeblich zu erfassen versucht. Die Gesichter der Protagonisten sind nicht zu identifizieren und ihre Silhouetten bleiben schemenhaft, zerfließen mit dem Hintergrund zu einem schwelenden Rauschen.

Aufgrund dieser medienspezifischen Störungen ist die referentielle Realität nicht offen sichtlich, sondern sie kommt in den Bildern als eine verfremdete, eine verunklärt verklärte, als eine apparativ und subjektiv vermittelte zum Ausdruck. Die Reaktionen der Kamera am Ort des Geschehens verweisen zum einen auf die technische Verfasstheit und die Opazität der Bilder und gleichzeitig tragen sie bei zur Abstraktion des Konkreten, zur Auflösung des Bestimmten in einem Ungefähren, welches auch einer Art Irrealisierung des Realen gleichkommt. Es ist dies eine für einen Dokumentarfilm eher erstaunliche Wendung einer äußeren Realität in eine Innerlichkeit. Die filmischen Bilder zeugen von ihrem Gegenstand, ohne ihn zu zeigen. Beziehungsweise: in Waddingtons Video ist das Zeigen stets mit dem Verbergen verbunden und die Zeugenschaft der Filmerin deutet auf eine Unzugänglichkeit des Sichtbaren hin. Weder erkennen wir Konkretes oder augenfällige Details, noch werden wir in eine stringente Argumentation oder eine kohärente Narration hineingeflochten. Vielmehr werden wir konfrontiert mit sperrigem und bergendem Material – mit viel Dunkel und nicht Erklärtem, das auf eine fragmentarische Art und Weise angeordnet wurde. Diese Herangehensweise mag zum einen von einer medien-ethischen Haltung zeugen: Laura Waddingtons Protagonisten verbergen sich im Rauschen des Bildes, sie schützt sie vor deren Entdeckung, vor ihrer visuellen Bloßstellung und zeigt sie vertraulich, als Geheimnisse. Zum andern erweckt diese Herangehensweise auch den Eindruck einer erkenntniskritischen Haltung. In Interviews spricht Laura Waddington von der Überforderung und dem Gefühl der Nicht-Kommunizierbarkeit dessen, was sie in Sangatte gesehen hat und vom steten Eindruck, dass alles viel komplizierter

und komplexer sei als man und sie es verstehen kann: »I knew I could only leave a very small and incomplete trace.«¹⁶

Die Artefakte, welche die Kamera aufgrund der kritischen Lichtverhältnisse am Drehort produziert können – so der Vorschlag – als die Spuren eines Bewusstseins gelesen werden – zunächst als die Spuren eines Kamerabewusstseins im Sinne des »kinematografischen Cogito«, das den gezeigten Gegenstand begleitet. Anhand der sichtbaren Eingeschränktheit des Videoblicks und der stets mitgezeigten Materialität erscheint die bildgenerierende Kamera sich selbst stets eingedenk und der gezeigte Gegenstand ist vom zeigenden Medium nicht zu trennen. Durch das später verfasste Voice-Over erhält dieses Kamerabewusstsein die persönliche Stimme der Filmemacherin. Die indexikalischen Bilder werden durch die akustischen Erinnerungen an das Erlebnis in Sangatte in eine zeitliche Distanz gerückt und zu erinnern oder im Traum wiederkehrenden, geistigen Bildern stilisiert. Den Bedingungen dieses Ortes unterworfen, werden filmische Bilder erzeugt, die man als Metaphern für mentale Bilder verstehen könnte, wobei die technischen Beeinträchtigungen die deformierenden Prozesse der Zeit – Verwitterungen oder mentale Verarbeitungen – versinnbildlichen. Als eine, die verinnerlicht und angeeignet wurde, äußert sich die vorfilmische Realität und die videografischen Äußerungen nehmen die Qualität von subjektiven Eindrücken an, von Traumbildern, von Bildern der Erinnerung.

Zu dieser Wirkung trägt bei, dass Waddingtons filmische Gesten am Ort des Geschehens kaum erfassen, was sie zu sehen und zu verstehen versuchen. Dies zeigt sich daran, dass die Kamerabewegungen nicht im Sinne eines klassischen Following-Shots ihrem Gegenstand untergeordnet werden, sondern vielmehr als Gesten sichtbar bleiben, als Handlungen, die ihr Motiv nicht einzuholen vermögen. In Kombination mit den fast abstrakten, entwirklichten Bildern werden diese Gesten zu Bewegungen der Reflexion, sie erhalten die Qualität von Denkbewegungen und mit den insistierenden Kamerahandlungen an Ort nimmt Waddington die traumatische Erinnerung an diesen Ort vorweg. Sie reflektiert die subjektive Erfahrung – ihre eigene und vor allem jene der Protagonisten – in ihrer Nachhaltigkeit. Der Film wird zum Denkmal in zweierlei Hinsicht: zum Denkmal im Sinne eines appellativen »Denk-Mal-Nachs« und Denkmal im performativen Sinne ei-

16 Laura Waddington, in einem Interview: Interview Laura Waddington by Olaf Moeller, in: The 51st Persaro International Film Festival Catalogue (Juni 2005).

nes Gedenkens: ein Film, dem das Denken als Struktur und Prozess inhärent ist.

LITERATUR

- Giorgio Agamben: Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben, Frankfurt/M. 2002.
- Roland Barthes: Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt/M. 2009.
- Roland Barthes: »Die Rauheit der Stimme«, in: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn: kritische Essays III, Frankfurt/M. 2005, S. 269-278.
- David Bordwell: Narration in the fiction film, London: Routledge, 1997.
- Edward Branigan: »The point-of-view shot«, in: ders.: Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film, Berlin et al. 1984, S. 103-121.
- Christine Noll Brinckmann: »Ichfilm und Ichroman«, in: dies.: Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration. Zürich 1998, S. 82-113.
- Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild, Frankfurt/M. 2005.
- Philippe Dubois: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, Amsterdam 1998.
- Bruce F. Kavin: Mindscreen: Bergman, Godard and first-person film, Princeton (N.J.) 1978.
- Christian Metz: Subjektive Bilder, subjektive Töne, »Point-of-view«, in: ders.: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films, Münster 1997, S. 96-115.
- Christian Metz: »Zum Realitätseindruck im Kino«, in: ders.: Semiologie des Films. München 1972, S. 20-35.
- Pier Paolo Pasolini: Das »Kino der Poesie« in: Hans-Klaus Jungheinrich (u.a.): Pier Paolo Pasolini, München 1979. (Reihe Film; 12), S. 49-77.
- Pier Paolo Pasolini: »Anmerkungen zur Einstellungssequenz«, in: Hans-Klaus Jungheinrich (u.a.): Pier Paolo Pasolini, München 1979. (Reihe Film; 12.) S. 77-84.

Laura Waddington, in einem Interview: »Interview Laura Waddington by Olaf Moeller«, in: The 51st Persaro International Film Festival Catalogue (Juni 2005).

Volker Wortmann: Authentisches Bild und authentisierende Form. Köln 2003.

FILMOGRAPHIE

BLOW-UP (GB 1966, R. Michelangelo Antonioni)

BORDER (GB/F 2005, R. Laura Waddington)

LADY IN THE LAKE (USA 1947, R. Robert Montgomery)

LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON (F 2006, R. Julian Schnabel)

