

Wider dem Verstehen

Irritative Darstellungsverfahren im Film

*Masterthesis zur Erlangung des akademischen Grades
»Master of Arts in Arts and Design«*

*Verfasserin:
Lilija Tchourlina, BA*

*Vorgelegt am FH-Studiengang MultiMediaArt,
Fachhochschule Salzburg*

Begutachtet durch:

*Mag. Tania Hölzl
FH-Prof. Dipl. DesignerIn (FH) Birgit Gurtner*



Salzburg, 04.05.2015

*Danke, dass ich mich immer wieder
an dir stoßen kann, dich erleiden,
ertragen, überstehen.*

*Danke, dass du mir immer wieder
Widerstand leistet, so dass ich dich
erfahren und nach dir greifen kann.*

*Danke, dass du mich immer wieder
werden lässt und sein.*

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, Lilija Tchourlina, geboren am 09.12.1988 in Moskau, dass ich die Grundsätze wissenschaftlichen Arbeitens nach bestem Wissen und Gewissen eingehalten habe und die vorliegende Masterarbeit von mir selbstständig verfasst wurde. Zur Erstellung wurden von mir keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet.

Ich versichere, dass ich die Masterarbeit weder im In- noch Ausland bisher in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe und, dass diese Arbeit mit der den Begutachterinnen vorgelegten Arbeit übereinstimmt.

Salzburg, am 04.05.2015

Lilija Tchourlina

1210627014
Matrikelnummer

Kurzfassung

Vor- und Zuname: *Lilija Tchourlina*
Institution: *Fachhochschule Salzburg*
Studiengang: *MultiMediaArt*
Titel der Masterthesis: *Wider dem Verstehen*

BegutachterIn 1: *Mag. Tania Hölzl*
BegutachterIn 2: *FH-Prof. Dipl. DesignerIn (FH) Birgit Gurtner*

Schlagwort 1: *Irritation*
Schlagwort 2: *Ostranenie/Verfremdung*
Schlagwort 3: *poetische Wahrnehmung*

Die vorliegende Thesis widmet sich dem Kino als Ort, an dem entautomatisierte Wahrnehmung, mittels irritativer Darstellungsverfahren, stattfinden und kultiviert werden kann. Die Arbeit untersucht, wie philosophische und phänomenologische Ansätze des Offenen und Performativen, über verfremdende Inszenierung visueller, filmischer Parameter und der sich dazwischen aufspannenden Atmosphäre, für den die Betrachter_in erfahrbar gemacht werden können. Es stellt sich die Frage nach der Gestaltbarkeit filmischer Atmosphären als gespannter Substanz, die zwischen Raum, Figur und Objekten oszilliert und über irritative Verfahren, wie Verfremdung, Absenz und Stilisierung, dem Publikum eine explizite Formgebung verwehrt und die gewohnte Wahrnehmung erschwert. Die Annahme ist, dass der dadurch provozierte Konflikt einen Beziehungswechsel evozieren kann, wodurch der Film die ihm gewährte Aufmerksamkeit auf die den Einzelne_n zurückwirft und den Akt des Wahrnehmens an sich zentral setzt.

Natürlich kann diese, der Wirkungsforschung zuzuordnende, Annahme nicht im Rahmen einer solchen Thesis beantwortet werden, jedoch kann durch die Besprechung der einzelnen Komponenten auf Produktions- und Rezeptionsebene eine Annäherung stattfinden, die für die Autorin dieser Arbeit in weiterer Folge eine reiche theoretische Grundlage für die praktische und experimentelle Erforschung dieser Fragestellung, als Gestalterin und Filmemacherin, bildet.

Abstract

The following thesis is discusses cinema as a place that can challenge and cultivate the removal of perceptual automatism by use of irritating methods of depiction. It investigates how the audience can experience philosophical and phenomenological approaches of openness and performance through alientation in the mise-en-scène of visual, filmic parameters and the atmosphere opening up between them. The question arises as to what extent filmic atmosphere is malleable as a strained substance, which oscillates between space, character, and objects. The use of irritating methods like alienation, absence, and stylization refuses the audience explicit form and complicates familiar perception. This provoked conflict can evoke a change in the relationship, whereby the film shifts the attention back to the individual and centers it on the act of perception itself.

It will not be possible to examine this assumption in all its complexity; it can, however, be approximated by means of discussing individual components on the level of production and reception. This will then pose as a rich theoretical basis for further practical and experimental investigation of this issue.

Inhaltsverzeichnis

<i>Kurzfassung</i>	04
<i>Abstract</i>	05
<i>Abkürzungsverzeichnis</i>	08
<i>Einleitung</i>	09
1. Werkzeug	13
1.1 <i>Von der Technik zur Kunst</i>	14
1.1.1 <i>Ästhetische Wahrnehmung</i>	19
1.1.2 <i>Kino als Kunst</i>	22
1.1.3 <i>Funktion und Verantwortung des Kinos als Kunstwerk</i>	28
1.2 <i>Inszenierung</i>	32
1.2.1 <i>Inszenierung als filmisches Werkzeug</i>	35
1.2.2 <i>Elemente der Inszenierung</i>	37
1.3 <i>Atmosphäre</i>	40
1.3.1 <i>Begriffsbestimmung</i>	40
1.3.2 <i>Neue Ästhetik</i>	41
1.3.3 <i>Atmosphärische Wahrnehmung</i>	47
1.3.4 <i>Bedingungen filmischer Atmosphären</i>	49
2. Material	52
2.1 <i>Raum und Objekttheorien</i>	52
2.1.1 <i>Raum - Dimensionen und Ausprägungen</i>	52
2.1.2 <i>Räume denken</i>	53
2.1.3 <i>Erlebter Raum</i>	55
2.1.4 <i>Ding - Dimensionen und Ausprägungen</i>	59
2.1.5 <i>Dinge denken</i>	59
2.1.6 <i>Ekstasen</i>	62
2.1.7 <i>Performanz</i>	67

2.2 Räume und Objekte in der Kunst	69
2.2.1 Requisit und Dekor	75
2.2.2 Kulisse, Setting, Veräußerlichung	77
2.2.3 Filmische Räume	79
2.3.4 Filmische Räume in Montage und Mise-en-Scène	83
3. Methoden	92
3.1 Zwischen Ostranenie und Verfremdung	93
3.1.1 Stilisierung	96
3.1.2 Das Offene und das Vage	89
3.1.3 Auslassung und Absenz	100
3.2 Wider dem Verstehen	102
3.2.1 Absolute Begriffe - Für die Zerstörung der Vorbilder	103
3.2.3 Für eine poetische Wahrnehmung	106
Praxis und Werksbezug	108
Filmstills aus »Moloch«	113
Conclusio	116
Literaturverzeichnis	122

Abkürzungsverzeichnis

Auflage: Aufl.
Ästhetische Grundbegriffe Metzler: ÄGM.
Band: Bd.
beispielsweise: bspw.
eben diese_r: ebd.
erweiterte Auflage: erw. Aufl.
et cetera: etc.
Herausgeber: Hg.
Jahrhundert: Jh.
ohne Angabe: o.A.
und der gleichen mehr: u.d.g.m.
und folgende Seite: f
und folgende Seiten: ff
vergleiche: Vgl.
überarbeitete Auflage: überarb. Aufl.
zitiert nach: zit.n.
Online Quelle: OQ

Einleitung

Methodologische Geständnisse

Ein *methodologisches Geständnis* wie es Vilem Flusser in seinem Werk »Dinge und Undinge« nennt, sei den folgenden Überlegungen vorangestellt. Dieser Text wird aus Sicht einer Gestalterin verfasst, die die Elemente der Welt nicht als gegeben hinnimmt, sondern als bewegliche Teile und je nach Kontext und Diskurs sowie Fragestellung und Verhältnis als plastisch ansieht. Diese Haltung verschreibt sich dem Möglichen statt dem Sicherem. Sie will die Mehrdeutigkeit für das Denken und Fühlen fruchtbar machen. Den Ereignissen, Menschen und Dingen um uns herum vielfältige Bedeutungen anstatt bloße Funktionen zuteilen.

Ordnung und Sicherheit bilden wesentliche Grundvoraussetzungen für das menschliche Überleben und Fortkommen, jedoch wird im Zuge dieser Arbeit gewagt, von einer Steigerung der Lebensqualität sprechen zu können, wenn wir über das Überleben hinaus die poetische Wahrnehmung Einzug in unseren Alltag halten lassen. Mit Flussers Worten: »*Die Rebellion wird sie aus dem Gefängnis nicht befreien, aber sie wird das Gefängnis bereichern.*«^[1]

Es scheint, man könnte von Manipulation sprechen und das wäre auch nicht komplett falsch, allerdings geht es nicht um konkretes Zeigen, sondern um Sichtbarmachung: Also um die Schaffung einer Situation, die den Blick des Gestaltenden auf etwas beziehungsweise die Ambiguität dessen, hervorhebt. Wir können unsere Erfahrung nicht einfach so ausblenden, sie gehört ab dem Moment des Erlebens zu uns wie ein Körperteil. Alle folgenden Erlebnisse sind mit ihrem Beigeschmack versetzt. Ein jungfräulicher Blick bleibt verwehrt, wir erkennen, ordnen und erwarten. Laut Flusser unterteilt der durch sein vorangegangenes Leben *programmierte* Mensch bei der Aufnahme neuer Information in *falsch*, *sinnlos* und *wahr*. Diese Kategorien sind jedoch nicht starr, nicht endgültig. Als Handelnder funktioniert der Mensch innerhalb dieser Ordnung. Als Beobachter, kann sich diese aber wandeln, aus Sinnlosem Information, aus Falschem Wahres und aus Wahrem Falsches werden. Voraussetzung ist aber, dass eine Person sich für das Beobachten entscheidet.^[2] »*Ich muss mich aufzugeben versuchen. Was hab ich aufzugeben? Vor allem*

1 Flusser 1993, S.93ff

2 Vgl. Flusser 1993, S. 92ff

wohl meine Erfahrung. Ich will versuchen, sie auszuklammern.«^[5] Das Zulassen einer neuen Erfahrung bedarf einer aktiven Entscheidung. Darum möchte ich von einer aktiven Haltung des Publikum ausgehen, einer Haltung die, wenn mit Leerstellen konfrontiert, nicht aufgibt, sondern einen Suchprozess loslöst statt im *Programm* zu bleiben und die gegebenen Informationen zu verbrauchen. Es wäre zu einfach und diese Arbeit umsonst, wenn sich so leicht von einer solchen Rezeptionshaltung ausgehen lassen würde. Darum stellt sich die Frage, wie ein Film gestaltet sein muss, um eine solche Haltung entstehen lassen zu können. Über welche Verfahren finden philosophische Denktraditionen innerhalb filmischer Darstellungsweisen einen Ausdruck. Basierend auf Viktor Šklovski Ansatz des »ostranenie«, wird das Augenmerk auf irritierende Methoden gelegt, die das erwartungsvolle Publikum durch verunsichernde Darstellungsweisen für einen andersartigen, einen offenen Blick sensibilisieren sollen. Die Annahme ist, dass sich mittels Irritation ein bestimmter Wahrnehmungsmodus einzustellen vermag, der eine reflexive Selbst-Verständlichkeit des_der Betrachter_in begünstigt. Innerhalb dieses, so die weitere These, wird die Aufmerksamkeit vom Betrachteten auf die_den Betrachtende_n selbst zurückgeworfen. Das Ausbleiben einer bestimmbarer Funktion oder das Enttäuschen einer Erwartungshaltung erlaubt, einem Spiegel gleich, einen Blick auf das eigene *Gestell* im Sinne von Heidegger.

Ein Bild, eine Skulptur wird in erster Linie betrachtet. Ein Film kann jedoch beobachtend erfahren werden. Gerade diese Prozesshaftigkeit ist wesentlich für die Besprechung der Methoden der Entfremdung. Film erlaubt Bekanntes Stück für Stück zu dekonstruieren, zu verzerren und je nach Absicht wieder zu etwas Neuem zu verdichten oder eben auch innerhalb einer solchen Metamorphose zu belassen. Die Beobachtung solcher Prozesse vermag für die Zuschauer_innen Zugänge zu ermöglichen, die über den Funktionswert einer Handlung oder eines Objektes hinaus gehen und diese als unentgeltliche Größen, als Variablen erlebbar machen.

Kann das Kino zum Erfahrungsraum werden? Wie kann das Verstehen untergraben und Skepsis gegenüber den eigenen automatisierten Wahrnehmungsgewohnheiten geschürt werden? Wie kann vermeintlich Bekanntes derartig zur Erscheinung gebracht werden, dass es sich als etwas Offenes, Bewegliches, als eine Möglichkeit offenbart und statt gelesen zu werden, erfahren wird? Wie kann Film zum Ausdruck phänomenologischen Denkens

3 Flusser 1993, S.92

werden? Kann er, und kann der_die Betrachter_in mit ihm, über besondere Darstellungsweisen, eine Beziehung eingehen, die es erlauben würde Wahrnehmungsmuster zu verlassen und das Denken in Dichotomien zu entfesseln? Ermöglichen filmische Darstellungen, die sich irritativer Verfahren, im Sinne des »ostranenie« Prinzip und der Verfremdung, bedienen, den Zugang zu einer poetischen Wahrnehmung? Das Interesse gilt irritativen Darstellungsverfahren bei der visuellen Inszenierung von Beziehungen zwischen Raum, Objekt und Subjekt unter Ausschluss von täuschenden Praktiken wie visual effects, computer graphics und ähnlichem. Der Fokus liegt auf der Beziehungsgestaltung innerhalb der Mise-en-Scène. Nicht die Illusion als Überlagerung und Sensation soll der Blickerneuerung dienen, sondern die Verunsicherung des eigenen Blicks. Auf zur Überwindung des Sichtbaren, zur Erscheinung möglicher Wirklichkeiten!

Aufbau

Bevor sich die Arbeit den Verfahren der Entfremdung widmet und irritative Momente anhand von Filmbeispielen beschreibt, wird eine Basis gelegt, die den Ursprung der oben genannten These nachverfolgbar macht. Im ersten Kapitel wird die Kinematographie vom technischen Abbildungsapparat zum poetischen Werkzeug überführt, die Rezeptionshaltung als ästhetische Wahrnehmung vorgestellt und das Kino als Kunststätte mit der ihm dadurch zukommenden Funktion und Verantwortung konfrontiert. Die Poesie eines Handwerks äußert sich nicht nur im Resultat, sondern vor allem auch im Umgang mit dem Material, im Gestaltungsprozess an sich. Daher wird ein Blick auf die Inszenierung geworfen, ihre Handlungsspielräume im Film vorgestellt und ein Überblick gegeben über das, was Gegenstand der Inszenierung ist. Dabei taucht die Frage nach dem *Gegenstandslosen* auf. Um diese zu erörtern, wird der Begriff der Atmosphäre eingeführt und anhand Gernot Böhmes Konzept einsichtig betrachtet. Die Atmosphäre wird als primäre Wahrnehmungsebene vorgestellt, die sich zwischen Subjekt und Umgebung aufspannt und der sinnlichen Erkenntnis zuzuordnen ist. Dadurch stellt sich die Möglichkeit heraus, das Gegenstandslose über die Beziehungen zwischen den gegenständlich gegebenen Elementen zu gestalten.

So widmet sich das zweite Kapitel dem Material: Raum und Objekt. Diese werden in einem philosophischen Kontext vorgestellt und anhand phänomenologischer Zugangsweisen, als offene, sich ereignende und über Beziehungen immer wieder herzustellende Größen herausgearbeitet. In

diesem Zuge passieren wir Martin Heideggers *geräumten Raum*, Friedrich Bollnows *erlebten Raum*, Vilem Flussers *Dinge und Undinge* sowie Gernot Böhmes *Dinge und ihre Ekstasen*. Schließlich werden diese Begegnungen durch das kulturtheoretische Konzept der *Performanz* ergänzt. Dieser theoretischen Auseinandersetzung folgt die Beschreibung vom Umgang mit den Größen *Raum* und *Objekt* in den Kunstströmungen der Moderne und Postmoderne und deren Verfahren, den zuvor besprochenen Theorien Ausdruck zu verleihen beziehungsweise diese für das Publikum erlebbar zu machen. Die dabei auftauchenden Begriffe - Abstraktion, Auslassung, ... - sind richtungsweisend für die Filmbesprechungen im dritten Kapitel. Zuvor werden Objekte als Requisiten, Dekor und symbolische Formen und Räume als Kulissen, Settings und Veräußerlichungen vorgestellt. Dem folgt eine Auflistung von Raumkategorien im Film nach Rayd Khouloki, die das nötige Vokabular für das dritte Kapitel liefert.

Dieses bildet die Zusammenführung der vorhergehenden Kapitel und stellt diese in den Dienst der Idee von *ostranenie* wie sie vom russischen Literaturtheoretiker und Formalisten Viktor Shklovski formuliert wurde, und des *Verfremdungseffekts*, wie ihn der deutsche Dramatiker Bertolt Brecht in seinem epischen Theater exerzierte. Über die Besprechung der Inszenierung von Raum, Objekt und Figuren in einzelnen Filmeinstellungen, werden Verfahren des Auslassens, offen und vage Haltens, sowie des Stilisierens, zu Gunsten eines entautomatisierten Blicks, auf ihr Potential des *Fremdmachens* untersucht. Zum Abschluss wird der Zustand der Irritation als Voraussetzung für die Erhaltung und Kultivierung einer poetischen Wahrnehmung dargelegt.

Im vierten Kapitel werden die gewonnenen Erkenntnisse analysierend auf die visuelle Inszenierung des Masterabschlussfilms »Moloch« angewandt und neue Zugänge skizziert.

1. Werkzeug

»Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen.«^[4] Jede Art von Ausdruck, unabhängig von seiner Formgebung, ist zu einem zwiespältigen Dasein verurteilt: Sei er durch ein Wort, ein Zeichen, eine Bewegung oder einen Ton eingefangen. Immer materialisiert er eine Idee, macht sie sichtbar, spürbar, überträgt sie durch seine Körperlichkeit in die physische Welt. Im gleichen Moment jedoch, wo der Idee eine Form widerfährt, wird sie durch diese in Gefangenschaft genommen. Wie kann also der Moment der Offenheit trotz Formgebung bewahrt oder zumindest erfahrbar gemacht werden? Diese Frage wird über die folgenden Kapitel dieser Arbeit immer wieder auftauchen. Denn auf dem Spielfeld der Kinematographie treffen sich die bereits oben genannten Ausdrucksformen und verbünden sich mit der Dimension der Zeit.

Zunächst muss aber der Rahmen erkundet werden. Filmproduktion und Filmrezeption werden in der folgenden Untersuchung als künstlerischer Ausdruck und ästhetische Wahrnehmung behandelt. Auf diesem Weg begegnet uns die Frage nach der Grenzziehung zwischen einem Unterhaltungsprodukt und einem Kunstwerk und ob eine solche überhaupt klar nachgezeichnet werden kann? Wodurch wird aus einem Produkt ein Werk der Kunst? Welchen Anspruch stellen die Filmschaffenden in ihr Publikum und mit welchen Erwartungen und Forderungen sind diese wiederum durch das Publikum konfrontiert? Mit welcher Absicht entsteht ein filmisches Werk und aus welcher Haltung heraus? In welchen Sphären bewegt sich der Film als Kind eines Apparates, der den Ablauf von Zeit einzufangen vermag? Wo liegen die Grenzen des Darstellbaren und auf welchen Wegen versuchen Filmschaffende, diese zu überwinden?

Das folgenden Kapitel soll einen Überblick über die Seinsräume des Films geben und sich seiner Betrachtung als künstlerischem Ausdruck von verschiedenen Seiten her annähern. In diesem Sinne: Film ab!

4 Adorno 2003, o.A

1.1 Von der Technik zur Kunst

Im Vorwort zu Bazins gesammelten Texten lautet Rohmers Fazit über ihn folgendermaßen:

»Bazin liebte das Kino, weil es sich für die Realität interessierte, und er, Bazin, diese Realität liebte. Das Kino, so wie er es definierte, kann man aus der Liebe verstehen, die Bazin den Dingen entgegenbrachte.«^[5]

Diese Liebe zu den Dingen ist jedoch nicht einfach materieller Natur, nicht bloß Bewunderung für die Form, diese Liebe nährt sich aus einer bestimmten Haltung der Welt und ihren Elementen, ihren Wirklichkeiten gegenüber. Andre Bazin interessierte sich vor allem für die Unterschiede zwischen dem Kino und anderen Künsten und die daraus resultierenden Folgen, da ja jede Kunst einen eigentümlichen Blick auf die Realität werfe und diese durch den eigenen Blick anders wiedergebe.^[6]

Das Verhältnis von Kunst und Realität, hat sich über die Epochen hinweg gewandelt. Durch das Aufkommen der exakten Abbildtechniken, der Fotografie und Kinematographie, löste sich die Auffassung der bildenden Kunst vom Zwang der Realitätstreue. Aber auch die neue Technik vermochte weit mehr, als *realitätsgetreues* Abbild eines Geschehens zu sein.

Erst entwickelte sich die kinematographische Technik, die es ermöglichte, nicht nur mehr fotografische Stichproben eines Geschehens, sondern dessen tatsächlichen Ablauf in seiner Dauer festzuhalten. Bevor diese Technik zu einem Ausdrucksmittel wurde, musste sie als Werkzeug ihren Spielraum erkunden und begreifen lernen. Zeitgleich mit der kinematographischen Erforschung der Darstellungsmöglichkeiten der Welt und ihrer Ereignisse musste auch das Publikum diese neue Art der Darstellung zu entziffern und verstehen lernen. Die ersten Reaktionen auf die eingefangene Bewegung waren neben Faszination ebenso Schock und Irritation.^[7]

Die Kinematographie musste sich erst aus ihrer primär technischen Funktion als Aufnahmeapparat befreien. Ihre ersten Schritte vollzogen sich im Dienste der Bühnenkunst und verhalfen dieser zur großindustriellen Verwertung. Sie hatte sich selbst noch nicht als eigene Kunstform erkannt, obwohl sich ihre Möglichkeiten bereits in der Befreiung beziehungsweise

5 Fischer 2004, S.12

6 Vgl. Fischer 2004, S.12

7 Vgl. Balász 1961, S.14ff

der Aufhebung des theatralen Raumes abzeichneten, indem sie das bis dahin konventionelle Wahrnehmungsdispositiv, durch ihre Nähe zum Geschehen, die Vielfalt der Perspektiven und der Möglichkeit, die ungestellte Natur mit einzubeziehen, aufbrach. Diese Öffnung ließ die Bühnenkünste die Natur und ihre Erscheinungen nicht nur als Rahmen eines Geschehens sondern auch als Antagonist zu seinen Charakteren entdecken und diese für sich zu instrumentalisieren, um über sie die Konflikte von Gemütszuständen auszutragen. Nichts desto trotz blieb es »photographiertes Theater« welches weiterhin seinen alten Regeln und Methoden folgte. Obwohl das filmische Verfahren neue Themen erlaubte, sich der Bewegung verschwor und bis dahin ungewohnte Darsteller wie Tiere und Kinder mit einbezog, blieb es ein rein archivierendes Verfahren, welches seine eigene Ausdrucksform und deren Gesetzmäßigkeiten noch auszuloten hatte.^[8]

Balász kennzeichnet den Übergang der Kinematographie von einer reinen Aufnahmetechnik des Theatergeschehens zu einer selbstständigen Kunstform, indem er sie aus den grundlegenden Formprinzipien des Theaters befreit sieht. Im Theater spielen sich Ereignisse räumlich ungeteilt zwischen DarstellerInnen und Publikum ab, das Publikum überblickt die dargebotene Gesamtheit die sich auf der Bühne ereignet aus immer ein und der selben Position und Perspektive und bleibt zu allem Geschehen in einer gleichbleibenden Distanz im Kontext eines gegebenen Rahmens.

Der filmische Blick eröffnet hingegen neue Verhältnisse zum Geschehen. Die starre Distanz im Theater, weicht einer Vielzahl an Perspektiven und Kompositionen innerhalb einer Szene. Detailaufnahmen richten den Blick und lassen Intimität und Konzentration ohne Ablenkung auf den Gesamtkontext zu und die Aneinanderreihung dieser Fragmente ermöglicht die Entwicklung einer fiktiven Wirklichkeit.^[9]

Die physische Annäherung des Publikums zu den Geschehnissen bildet einen der wesentlichen Unterschiede zwischen Theater und Film. Das Theater bedient sich keiner Illusion der Nähe. Es konfrontiert das Publikum mit einer geschlossenen Form, innerhalb derer es frei ist zu Blicken. Das Schauen wird tatsächlich zum Spiel.

An dieser Stelle bedarf es einer Differenzierung und Präzisierung der Begriffe: Sehen, Blicken, Schauen und Beobachten. Im Folgenden ist *Sehen* als gerichteter Akt zu verstehen, der sich als Resultat eines Zeigens einstellt. Es wird davon ausgegangen, dass es Etwas zu sehen, zu erkennen gibt. Mit

8 Vgl. Balász 1961, S.14ff

9 Vgl. Balász 1961, S.21ff

Schauen und *Blicken* hingegen werden ungerichtete, schweifende Vorgänge bezeichnet denen eine eigenständige Auslegung des Erblickten folgt.

Das kinematographische Verfahren hingegen entfaltet seine Ausdruckskraft in der Präzision des Details - der Montage. Das Schauen im Theater wird im Kino durch das Sehen ersetzt. Dabei handelt es sich um das Sehen durch den Blick des_der Filmschaffenden, also ein deutendes, subjektives Sehen.^[10] Als Filmemacher_in »[...] sieht [man] in jedem Film stellvertretend für andere Leute. Darin liegt große Verantwortung. Denn man kann auch stellvertretend für andere Leute Scheuklappen anziehen.«^[11]

Jede Technik kann zur Kunst avancieren, jede Technik trägt in sich das Potential einer Poesie. »Eine neue Kunst wäre wie ein neues Sinnesorgan!« verkündet Balász (1961) und enthebt Film aus jeglichem Vergleich mit anderen Künsten. Er sei »[...] eine von Grund auf neue Offenbarung des Menschen!«^[12] Die verheißungsvoll ausgerufene Offenbarung bildet sich in den neuen Gedanken- und Erfahrungsspielräumen der filmischen Wirklichkeiten ab.

Film dient zur Visualisierung von Visionen, er war und ist ein regelrechtes »[...] Experimentierfeld, welches ein Massenpublikum auf geschmacklichen Wandel [...]« vorzubereiten vermag.^[13] Wer den Blick einer Masse lenkt, lehrt dieser auch eine bestimmte Art der Wahrnehmung. Für Sergej Eisenstein (1920) zeichnet sich Film vor allem durch die Möglichkeiten zur Emotionalisierung der Zuschauer_innen in eine bestimmte ideologische Richtung aus. Über eine wirkungsvolle Kombination von Attraktionen im Filmgeschehen können gezielte Assoziationen im Publikum hervorgerufen und dessen Zustand beeinflusst werden.^[14]

Diese Anschauung macht sogleich die möglichen Ausmaße dieser effektvollen und auch effektiven Ausdrucksform bewusst. Bedenkt man, dass die Menschen sich der Nachahmung bedienen, um sich in der Welt zurechtzufinden, stellt sich die Frage, welche Bilder ihnen das Kino dazu anbietet. Der Mensch lernt viel über Beobachtung und Immitation. Gewaltakte offen zu zeigen könnte dazu führen, sich an sie zu gewöhnen, gegen ihre Kraft abzustumpfen oder wie der Regisseur Michael Hanke in einem Interview zu seinem Film »71 Fragmente einer Chronologie des Todes« sagt; Das Abbilden mache

10 Vgl. Balász 1961, o.A.

11 Wenders 1945, S.46

12 Vgl. Balász 1961, S.7f

13 Vgl. Neumann 1996, S.8

14 Vgl. Khouloki 2009, S.16 / siehe Eisenstein 1920

diese Handlungen konsumierbar und in weiterer Folge genießbar.^[15]

Auf Grund der Wechselwirkung zwischen Kunst und Bildung ist jede Künstlerin, jeder Künstler für das Niveau dieser Beziehung mitverantwortlich. Der Film bereitet also nicht nur vor sondern ist maßgeblich an der Entwicklung des Publikumsgeschmacks beteiligt, er erzieht den Menschen zur Kunstempfänglichkeit.^[16] Gleichzeitig bietet er die Möglichkeit zur Antizipation und Reflexion von Entwicklungen in jeglicher Sphäre indem er mögliche Ursachen, Entscheidungen und deren Konsequenzen durchspielt. Beispielhaft dafür seien hier Jaques Tatis Versionen über den Einzug der modernen Technik in den Haushalt und sowie das Leben in der Großstadt in seinen Komödien »Mon Oncle« (1958) und »Playtime« (1967) genannt. Seit den 2000er Jahren wird vermehrt Klimawandel und seine katastrophalen Folgen ebenso wie das Infiltrieren der Privatsphäre durch Internet und Überwachungstechniken und die Fortgänge der Entwicklungen in den Bereichen der künstlichen Intelligenz und Robotik thematisiert. Film wird zum Ort alternativer Geschichtsschreibungen.

Für Walter Benjamin steht Film den Methoden der Psychoanalyse sehr nahe. *»Beide[s] seien Hilfskonstruktionen, um Strukturen offenzulegen, die unser Leben determinieren. Der Film zeige sie auf der materialen Ebene, die Psychoanalyse auf der seelischen.«*^[17] Er betont, dass die Aufnahmen der Kamera die materiellen Eigenheiten des alltäglichen Lebens sichtbar machen, die in direkter Weise nicht wahrnehmbar sind und sieht daher die Aufgabe des Films in der Enthüllung von Realität.^[18]

Bei Bazin hingegen, soll die Realität konserviert und filmisch verdoppelt werden. Dieser dem filmischen Realismus entstammende Vorsatz, lässt sich allerdings nur in seiner zeitlichen Ebene umsetzen, da die Kamera durch ihre Positionierung und die daraus resultierende Perspektive keinen neutralen Standpunkt einnehmen kann.^[19] Eine annähernd allumfassende Wahrnehmung einer Situation wäre nur nacheinander durch ihre ständige Wiederholung aus verschiedenen Perspektiven denkbar, ist jedoch nie gleichzeitig möglich.

Eine wesentliche Frage stellt sich immer: »Warum?« Warum wurde ein Bild,

15 Vgl. Haneke 2005

16 Vgl. Balász 1961, o.A.

17 Khouloki 2009, S.24

18 Vgl. Khouloki 2009, S.24 / siehe Walter Benjamin 1936

19 Vgl. Khouloki 2009, S.24 / siehe Bazin 1975

eine Choreographie, ein Text und eben auch ein Film in diese Welt gesetzt? Tarkowskij bezeichnet es als eine Art innere Überzeugung, einen Drang des Künstlers, der Künstlerin »*einem bestimmten Phänomen erstmalig Gestalt [zu verleihen]. Erstmals, und nur auf die Art, wie er [sie] es fühlt und versteht.*«^[20] Im Gegensatz zu Filmen, die Showstätten und Massen bedienen, also vorsätzlich publikumsorientiert und daher der Unterhaltungsindustrie zuzuordnen sind und den Spielregeln von Angebot und Nachfrage Folge leisten, unterliegt das Schaffen von künstlerischen Werken unweigerlich seinen »*immanenten Gesetzen*«. ^[21] So unterscheidet er Künstler_innen »*in solche, die ihre eigene Welt gestalten, und solche, die die Realität reproduzieren.*«^[22] An Sergej Eisensteins Vorgehen kritisiert Tarkowskij dessen Absicht »*Gedanken und Ideen in Reinform vermitteln zu wollen, statt seine eigenen Erfahrungen*« ^[23] weiterzugeben.

Was für die einen als Nutzen erscheint, offenbart sich den anderen als Gefahr. So betont Wim Wenders (1945), dass der Film in all seinen Stadien Gefahr läuft, eine Gewaltanwendung zu verüben. Den Tausch der Freiheit des Publikums, etwas erblicken zu können gegen die Verbreitung einer klaren Botschaft, bezeichnet er als Manipulation und somit Gewaltanwendung. Für seine eigenen Filme gilt, dass sie

»[...] auch erst im Kopf eines jeden Zuschauers entstehen, dass sie nicht immer mit dem Finger auf etwas zeigen und sagen: das siehst du jetzt und nichts anderes! und das ist so und so zu verstehen!- sondern den Finger völlig wegziehen und die Dinge selbst ausbreiten, so das man, wie im Leben auch, etwas sehen kann oder nicht.« ^[24]

Geht man von der Filmbegegnung im klassischen Kontext eines Kinosaals aus, kann man von einem handlungsentlastenden Rahmen sprechen. Sitzend, in einem dunklen Raum, wird die Aufmerksamkeit auf die helle Leinwand fokussiert, das Publikum ist bereit zu schauen. Der Spielfilm bedient sich wie ein Text bestimmter Worte, um Verständnis und Nachvollziehbarkeit herzustellen, wobei er einen Schritt weiter geht, indem er statt mit Signifikanten mit realen Dingen und Subjekten operiert, den Signifikaten selbst. Durch dieses Abbildverfahren ist er den Signifikaten näher als deren sprachliche Benennung. Allerdings variieren diese wiederum je nach Kontext und

20 Tarkowskij 2009, S.163f

21 Vgl. Tarkowskij 2009, S.245

22 Tarkowskij 2009, S.175

23 Tarkowskij 2009, S.264

24 Wenders 1945, S.42

Kulturkreis in ihrer Bedeutung als Symbol.

Da die Zuordnung von Signifikat und Signifikant willkürlich auf gesellschaftlichen Vereinbarungen fußt, kann nicht die Rede von einer abgeschlossenen Symbolwelt sein, da es eben vom Kontext abhängt, fremde Elemente auf einander zu beziehen und dadurch neue Bedeutung beziehungsweise sensibilisierte Wahrnehmung zu schaffen.

1.1.1 Ästhetische Wahrnehmung

Die altjapanische Poesie in Form des *Haiku* hält präzise einen Moment in seiner vollkommenen Offenheit fest. Es beschreibt in 17 Silben eine Beobachtung, eine Momentaufnahme, die in sich geschlossen scheint und sich doch gleichzeitig über die eigens gesetzten Grenzen des Raumes hinwegsetzt, ebenso wie sich in der Zeit ausdehnt.

»Das Haiku »züchtet« seine Bilder auf eine Weise, dass sie nichts außer sich selbst und zugleich dann doch wieder so viel bedeuten, dass man ihren letzten Sinn unmöglich erfassen kann. [...] Der[_die] Leser[_in] eines Haiku muss sich in ihm verlieren, wie in der Natur, sich in es hineinfallen lassen, sich in dessen Tiefen wie im Kosmos verlieren, wo es auch weder ein Oben noch ein Unten gibt.«^[25]

Vielgestalt, Entstehung und Verwendung von Zeichen und Ausdrucksformen werden in der Semiotik untersucht. Eine der grundlegenden Kategorisierungen von Zeichen beruht auf ihrer Relation zum Bezeichneten. Die *indexikalische* Form eines Zeichens erschließt sich durch die Relation von Ursache und Wirkung. *Ikonisch* ist das Verhältnis, wenn das Zeichen eine Ähnlichkeit beziehungsweise Wiedererkennbarkeit des Bezeichneten aufweist. *Symbolische* Zeichen, wie in Sprache und Schrift, sind Ergebnisse von konventionellen Entwicklungen in der Bedeutungszuweisung innerhalb von Gemeinschaften. Diese Zeichentypen schließen sich im Film nicht aus sondern gehen verschiedenste Verbindungen ein, was dazu führt, dass sie keiner klaren Zuordnung, wie sie die Linguistik vorgibt, unterliegen.^[26]

Es macht einen wesentlich Unterschied, ob ein Abbild -*Ikon*- gezeigt oder ein Hinweis -*Index*- gegeben wird. Die Lesart wird abhängig davon bestimmt, »[...] wie *indexikalisch* oder *ikonisch* ein Bildelement beziehungsweise ein Zeichen

25 Tarkowskij 2009, S.154

26 Vgl. ÄGM, S.444

verwendet wird [...]«^[27]. Indexikalische Formen und Gefüge verlangen nach Aufklärung. »Wir müssen diese Spuren selber verfolgen, hinter alles, was gegen sie spricht.«^[28]

Diese Kategorisierung richtet sich auf eine prägnantes, logisches Verhältnis seiner Elemente in Ausdruck und Rezeption. Die genaue Zuordnung und Lesbarkeit stehen im Vordergrund. Gleichzeitig beschneiden diese Codes ihre möglichen Beziehungen zu den Betrachter_innen als das sie vorgeben in ihrer Form absolut zu sein, aus sich heraus zu bedeuten.

Genrespezifische Formen und Gesten bilden ein Grundlage, die mit der Antizipation des Publikums operiert, welches diese Codes richtig zu entschlüsseln weiß. Basierend auf der Betrachtung dieser als Kommunikationsmittel wird ersichtlich, warum Christian Metz sich an die Linguistik wendet und die Strukturen der Sprache auf die filmischen Codes anzuwenden versucht.^[29]

Im Zuge dieser Arbeit ist aber eine andere Haltung von Interesse. Diese fragt nicht nach den Codes und sucht auch nicht um Verständnis an. Sie spricht dem Filmbild eine Unmittelbarkeit und Offenheit zu, die andersartige Erfahrungen der Realität und des Selbst ermöglichen als es Wörter erlauben. Balász vergleicht die Wahrnehmung der Ausdrucksformen des Filmes mit denen der Musik und erklärt diese als rational unbefangen. Er spricht von einem Geist, der Gestalt annimmt und in sich etwas manifestiert, das sich der Sprache entzieht. So seien Gesten ebenso wie andere Ausdrucksformen kein bloßer Ersatz für Worte, ihr Ursprung sei unmittelbar und schöpfe aus anderen Tiefen, die auf einer begrifflichen Ebene gar nicht erst fassbar wären.^[30]

Benutzt man jedoch einen Teil seines Körpers oder seiner Sinne nicht, so verkümmern sie und verarmen sowohl in ihrer Ausdrucksfähigkeit wie auch in ihrer Wahrnehmung. Das auf Worte konzentrierte Publikum in der Stummfilmzeit an die Sprache des Mienenspiels und der Gestik.^[31]

Während wir bei der Betrachtung eines Bildes beweglich bleiben und im musealen Kontext selbst zum Objekt der Beobachtung werden können, bietet das Kino einen Rahmen, der uns zum Verweilen zwingt. Frei von Handlungszwang, können wir uns ganz und gar der Wahrnehmung widmen. Kinematographische Werke ermöglichen ein multidisziplinäres Erscheinen von

27 Seeßlen 2001, S.178

28 Seeßlen 2001, S.178

29 Vgl. Fischer 2004, S.12

30 Vgl. Balász 1961, S.32

31 Vgl. Balász 1961, S.33f

Formen. So enttarnt Ryan Ganders 2012 auf der Documenta gezeigtes Werk »I Need Some Meaning I Can Memorise, (The Invisible Pull)« die Erwartungen des Publikums an den Kontext, als auch die Mechanismen die diesem eingeschrieben sind und erhebt den_ die einzelne_n Betrachter_in in dieser Selbsterfahrung zum_zur aktiven Akteur_in. Eine derartige Konfrontation mit dem scheinbaren Nichts, entblößt sowohl das Dispositiv als auch den_ die Betrachter_in in seiner_ihrer Erwartung: Kunst als Spiegel zur Selbstreflexion. Irritation, Distanzierung und Annäherung zu gleich. Diese Methode taucht immer wieder von neuem auf. Sei es bei John Cages Silent Piece 4'33'' (1952), Robert Rauschenbergs weißen Leinwänden und ausradierten Zeichnungen (1951) oder Yves Kleins Galerie ohne Bilder (1958). Abgesehen von der Frage was und warum es ausgelassen wurde und warum es überhaupt als fehlend empfunden wird, richtet sich die Aufmerksamkeit auf die äußeren und inneren Bedingungen der Wahrnehmungssituation. Die Auslassung irritiert und aktiviert das Bewusstsein.

André Malraux (1946) schreibt in »Psychologie du cinema«, dass der Film erst durch die Montage zur Kunst wird, erst durch diese eine eigene Sprache erlangt. Was den variantenreichen Montagetechniken gemein ist ist ihr Vermögen, durch die hergestellten Beziehungen Sinn zu stiften.^[32] Montage findet sich jedoch nicht nur in der zeitlichen Aneinanderreihung von Bildern, sie taucht auch innerhalb einer Einstellung, durch die Inszenierung eines einzelnen Bildes, in der Mise-en-Scène als innere Montage auf. Erich von Stroheim komponierte seine Filmbilder in der Absicht, »[...] die Welt so nah und so eindringlich zu betrachten, dass sie schließlich ihre Hässlichkeit und Grausamkeit enthüllt.«^[33] Es mache einen wesentlichen Unterschied, ob »[...] ein Ereignis in Bruchstücken analysiert oder in seiner physischen Einheit wiedergegeben wird.«^[34]

Jean Piaget unterscheidet in seiner Theorie über die Aneignung von Welt durch das Individuum zwischen *Akkomodation* und *Assimilation*. In seiner Ontogenese steht der Mensch als offenes System in ständigem Austausch mit seiner Umwelt und wird von dieser mit formiert. Innerhalb dieses Verhältnisses entstehen eigene Wissensstrukturen, die sich auf kognitiver Ebene, an den bereits in der Welt gegebenen Strukturen, orientieren. Während der Prozess der Assimilation neue Erfahrungen in bereits bekannte Strukturen einordnet braucht es bei der Begegnung mit einer Situation die

32 Vgl. Bazin 2004, S.91f

33 Stroheim o.A. zit.n. Bazin 2004, S.94

34 Stroheim o.A. zit.n. Bazin 2004, S.103

nicht assimiliert werden kann einen Anpassungsprozess. Dieser nimmt die Unzuordenbarkeit einer Situation als Grund zur Erweiterung einer bestehenden Struktur. Die Möglichkeit eben diesen Prozess in den Zuschauenden durch irritative Darstellungsverfahren im Film auszulösen ist Ausgangspunkt dieser Untersuchung.^[35]

1.1.2 Kino als Kunst

»Jede Kunst bedient sich irgendeines Materials, welches sie aus der Natur nimmt. Dieses Material unterwirft sie einer besonderen Bearbeitung mit Hilfe derjenigen Verfahren, die für die entsprechende Kunst charakteristisch sind. Als Resultat dieser Bearbeitung wird das in der Kunst vorhandene Faktum (das Material) in den Rang eines ästhetischen Faktums erhoben, wird es zum »Kunstwerk«. «^[36]

Diese Arbeit behandelt Kunst und künstlerisches Schaffen als Lebenssphäre, die sich dem Funktionsdrang entzieht, die die scheinbar absoluten Ideen dieser Welt zu öffnen trachtet, die unsere Wahrnehmung nie als gegeben hinnimmt und mittels Irritation zu erweitern versucht. Es geht nicht darum, den Unterhaltungssektor als solchen zu kritisieren. Die Schaffung von guter Unterhaltung ist eine Kunst an sich, ein solides Handwerk. Jedoch bewegen sich Unterhaltungsprodukte auf einer von der Nachfrage gesteuerten Ebene und sind dadurch einem Kreislauf an Gesetzmäßigkeiten ausgesetzt. Diese haben sowohl für die Produktionsprozesse als auch für die Rezeption deutliche Konsequenzen. Gerade im Film, deutlicher als in der Literatur und Malerei, werden die Konflikte erkennbar, die unsere Zeit prägen und das nicht bloß über den Filminhalt, sondern besonders über die Produktionsverhältnisse, die diesen Konflikten in allen Bereichen ausgesetzt sind.^[37] Um zu überleben, müssen sie die durch Wirtschaft und Geschmackspolitik vorgegebenen Bedingungen berücksichtigen. Wenn diese nicht erfüllt werden und die Filme sich der Verständlichkeit entziehen, laufen sie Gefahr, kein Publikum anzusprechen.

»Aber die erste Voraussetzung der internationalen Popularität eines Films wird die internationale Lesbarkeit seiner Mimik und Gestik sein.[...] Auch

35 Vgl. Lepa 2010, S.84f

36 Zirmunskij 1921, S.51f

37 Wenders 1945, S.44

wird eine internationale Angleichung der Gestik unerlässlich sein.«^[38]

Geschieht dadurch aber nicht gerade wieder eine Verarmung der Ausdrucksmöglichkeiten zu Gunsten von Verständlichkeit. Anstatt sich den typischen Ausdrücken zu bedienen und auf ein immer gleiches Repertoire zurückzugreifen, bietet gerade der Film doch die Möglichkeit, innerhalb seines Rahmes Situationen zu schaffen, die das Kennen- und Verstehenlernen eigens für seine Geschichte passender Gesten und Formen erlaubt. Das jedoch ist ein unsicheres Unterfangen. Warum sollte man Missverständnisse riskieren, wenn der Film eine gemeinsame Weltsprache anbietet? Wer aber entscheidet über diese Weltsprache, welche Filme werden weltweit projiziert, wessen Ausdrucksform und Kultur macht sich im Medium breit und welche bleibt ungesehen? Wessen Sprache meinen die Filmemacher_innen zu sprechen und das Publikum zu verstehen?

»In der ›zweiten‹ Realität Kunst wird die ›erste‹ Realität mit den Möglichkeiten konfrontiert, die in ihr entstanden, aber nicht entfaltet werden konnten. Es werden die Möglichkeiten anderer Wirklichkeiten durch die Kunst zu Wirklichkeiten innerhalb der Wirklichkeit, und diese Möglichkeiten können durch die Kunst in der Wirklichkeit impulsgebend sein. Kunst artikuliert und ist die wirkliche, wirkende Möglichkeit anderer Wirklichkeiten, sie macht den Widerspruch von Möglichkeit und Wirklichkeit bewusst, wie sie in ihm spezifische Aktion ist.«^[39]

Es ist also nicht die Qualität des Zeichens beziehungsweise des Bildes an sich, welches über seinen Eintritt in die Welt der Künste entscheidet, es ist sein Kontext. Jegliche Ausdrucksform bewegt sich in einem beziehungsweise mehreren komplexen Kommunikationssystemen, welche primär nach deren Absicht und Funktion fragen. Allgemein setzt sich ein Kommunikationsmodell aus den drei Komponenten; *Sender*, *Medium* und *Empfänger* zusammen und zielt darauf ab, eine Botschaft mittels Medium vom Sender zum Empfänger zu überbringen. Innerhalb einer solchen Auffassung kommt dem Medium eine praktische Funktion zu, deren Gelingen daran gemessen wird, wie präzise und klar eine Botschaft überbracht wurde. Diese Form der Kommunikationsbewertung wird im Neoformalismus im Bezug auf Werke der Kunst, abgelehnt. Ebenso die Dichotomie zwischen sogenannter hoher

38 Balász 1961, S.37

39 Trebeß 2001, S.295

und niederer Kunst. Der Ansatz unterscheidet zwischen den Modi der Wahrnehmung, zwischen *praktischem*, *alltäglichem* und *spezifisch ästhetischem*, *nicht praktisch* orientiertem Wahrnehmen.^[40]

Hinter verschiedenen Wörtern stehen gemeinsame Bedeutungen. Das lässt sich auch auf Bilder übertragen und doch unterliegen auch diese je nach Kulturkreis konventionell festgelegten Vorstellungsinhalten. Was durch Bildsprache auszudrücken möglich ist, hängt zum größten Teil von der Kenntnis und Sensibilität des Publikums ab, wobei man hier zwischen Eindruck und Verstehen differenzieren sollte.

Wie kommt es, dass dermaßen klar zugeordnete Zeichen über ihre Bedeutung hinaus reichen? Sie bedeuten, was sie anzeigen und gleichzeitig mehr. Sie bedeuten allgemein und individuell. Während der allgemein vereinbarte Sinn als Denotation zu Gunsten der Verständigung stabil bleibt, wandeln sich die Konnotationen sowohl individuell als auch gesellschaftlich und immer in Bezug zum geschichtlichen, politischen sowie ästhetischen Kontext.^[41] Wenn sich der Diskurs wandelt, wandelt sich mit ihm auch das Netz der Bedeutungszuweisungen. Es ändert sich nicht einfach nur die Bedeutung die einem Gegenstand zugestanden wird, ihm widerfährt ein Verlust seiner bisherigen Identität. Ein neuer Gegenstand entsteht.

Sprache als umfassende Verweisstruktur arbeitet nicht nur in gesprochener oder geschriebener Form, sie bildet die maßgebliche Organisationsstruktur, innerhalb der eine Zuordnung, ein in Verhältnis Setzen des Selbst zu den Dingen der Welt und den eigenen Gefühlen erst begriffen und beschrieben werden kann. Denken und Wahrnehmung erweisen sich als Prozesse, die sich durch die Verarbeitung von Codes speisen. Um ein Zeichen zu begreifen, ihm Bedeutung verleihen zu können, bedarf es eines Verständnisses der Beziehungen der Zeichen untereinander und in weiterer Folge der Abgrenzung derselben. Bestimmung erfolgt demnach durch die Wahrnehmung einer spezifischen Differenz. Als Resultat entstehen Begriffe, Mengen die abgesteckt werden zu einer Summe und stellvertretend durch ein Zeichen zum Einsatz kommen. Einerseits notwendig für die Ermöglichung von Verständnis/Kommunikation überhaupt, andererseits wird durch diese Form eine geschlossene Bedeutungseinheit vorgetäuscht. Gilles Deleuze (1997) stellt dem *Begriff* daher die *Differenz* gegenüber. Diese ist im Gegenteil zum Begriff ständig in Bewegung, sie kann nicht besessen, sondern muss ständig neu ausverhandelt werden. Diese Haltung erlaubt keinen Stillstand in Form

40 Vgl. Thompson 1995, S.27f

41 Vgl. Edgar-Hunt o.A.

einer geschlossenen Grenzziehung, die Rede ist von *momentaner Differenz* die als unmittelbare Reaktion auf ihren Kontext aktualisiert werden muss.^[42] Basierend auf dieser Einstellung, stellt sich die Frage, wie eine derartige Haltung über die Darstellungsverfahren im Film nachvollziehbar gemacht werden kann. Wie lässt sich Differenz filmisch abbilden beziehungsweise ein bildlich dargestellter Begriff dekonstruieren oder genauer, über welche Methoden kann die Art der Darstellung einen Begriff für das Publikum in seiner Bedeutungsvielfalt erfahrbar machen?

Die technischen Entwicklungen in der Kinematographie waren schneller als die Erkenntnis, was sie ermöglichen: Ein Experimentierfeld, in dem die Zeichen und deren Bedeutung noch vor der Sprache und deren Grammatik und Syntax entstanden. Laut Christian Metz ist das Kino an sich keine Sprache, es hat jedoch durch seine Ausdrucksformen eine Sprache etabliert.^[43] Nach diesen filmischen Codes und Zeichen, sowie deren Entstehung, ist Metz seit 1964 über die Ausarbeitung der Filmsemiotik, deren moderne Ursprünge auf der von Charles Sanders Peirce um 1900 untersuchten Zeichentheorie, der Semiotik basieren, auf der Suche.

Der russische Regisseur Andrej Tarkowskij kritisiert diese Annäherung zum Ausdrucksfeld Film über das System der Sprache und lehnt die Nutzung einer spezifische Filmsprache kategorisch ab. Eine solche würde die Möglichkeiten des Films als *unmittelbare Kunst* zu Grunde richten.^[44]

»Es geht hier [im Strukturalismus] um die Art des Verhältnisses zur Wirklichkeit, auf dem jede Kunstart basiert und in dem sie die für sie jeweils charakteristischen Gesetze entwickelt. Film und Musik zähle ich in diesem Sinne den ›unmittelbaren‹ Künsten zu, die keiner Vermittlung durch Sprache bedürfen. Film und Musik bieten [...] die Möglichkeit einer unmittelbaren, emotionalen Rezeption des Kunstwerks.«^[45]

In seinem Streben nach dem *»intellektuellen Film«* fordert Eisenstein:

»Dem Dualismus der Sphären ›Gefühl‹ und ›Vernunft‹ muss durch die neue Kunst Einhalt geboten werden. Der Wissenschaft soll ihre Sinnlichkeit zurückgegeben werden, dem intellektuellen Prozess - sein Feuer und seine Leidenschaft. Der abstrakte Denkprozess ist in das Brodeln praktischen

42 Quadflieg 2007, S.311f / siehe Deleuze

43 Vgl. Metz 1972, S.73

44 Vgl. Tarkowskij 2009, S.249

45 Tarkowskij 2009, S.254

Wirkens einzutauchen.«^[46]

Jedoch hält er die Gleichstellung der Sphären nicht ein und erwartet vom Publikum die sofortige Übersetzung des Bildes in einen Begriff, womit die Möglichkeiten der sinnlichen Ausdruckskraft beschnitten wird.^[47]

Das Kino kann also nicht nur einen Rahmen zur ästhetischen und handlungsentlastenden Wahrnehmung geben, in dem das Auge sich an der schönen Gestaltung erfreut und einer unterhaltenden Handlung folgt, gleichsam kann es den Wahrnehmungsmodus nährend weiterbilden und neue Betrachtungs- und Denkweisen kultivieren. Nicht nur zeigen, sondern schauen lassen. Šklovskij beschreibt, dass die allgemeinen Gesetze der Wahrnehmung aufzeigen, dass

*» [...] zur Gewohnheit gewordene Handlungen automatisch ablaufen. [...] Dieser Automatisierungsprozess erklärt auch die Gesetze unserer Prosa-
rede mit ihren nicht durchkonstruierten Sätzen und verstümmelten
Wörtern. [...] Bei solcher algebraischen Denkweise fassen wir die Dinge als
Zahl und Raum, wir sehen sie nicht, sondern erkennen sie an zwei, drei
Merkmale. Die Dinge ziehen wie eingewickelt an uns vorbei, wir identi-
fizieren sie anhand ihrer Lage im Raum, sehen jedoch nur ihre Oberfläche.
So wahrgenommen, vertrocknen die Dinge, zuerst in der Wahrnehmung,
später dann auch in der Wiedergabe [...] So kommt das bedeutungslos
gewordene Leben abhanden. Die Automatisierung verschlingt die Dinge
[...].«^[48]*

Es gilt, die Wahrnehmung also als aktive Handlung bewusst zu machen. Die Automatisierungsprozesse nicht zu stoppen, sondern als solche sichtbar zu machen. Sie sind angeeignete Fähigkeiten jedes Menschen, die das Überleben sichern, indem sie große Mengen von Sinneseindrücken innerhalb kürzester Zeit zu einer inneren Organisation verarbeiten. Diese Prozesse ermöglichen statt dem dechiffrieren einzelner Zeichen, die fließende Übersetzung von einzelnen Buchstaben zu Worten und Sinneinheiten, das Lesen.^[49] Unsere Absicht ist es aber, das Lesen beziehungsweise Sehen als Prozess freizulegen von seinen Ordnungsstrukturen. Der dahinter liegende Zweck

»[...] Poesie wird dort aktiv und produktiv, wo sie - im Zusammenhang und

46 Eisenstein 1988, S.68 zit.n. Khouloki 2009, S.18

47 Vgl. Khouloki 2009, S.19

48 Šklovskij 1987, S.16ff

49 Elsaesser/Hagener 2007, S.32

Durchbrechen verdeckender, integrierender, Gewohnheit normierender, Weltdeutung und Darstellung festlegender Traditionen und in ihnen sedimentierten Herrschafts- und Knechtschaftsformen - Wirklichkeit gegen diese Ideologie zur Sprache bringt, Werte fragwürdig macht, selbst - [...] - umkehrt, somit selbst ideelle Aktion zur Lösung eines bestimmten historischen Widerspruchs ist.«^[50]

»Kunst die in Unterwerfung integriert [ist], ist zwar den formalen Bestimmungen nach Kunst, aber sie ist entleerte Kunst.«^[51] Heise trennt die Dimensionen Kunst und Realität, auch wenn die Kunst realistisch ist, bleibt sie von der Wirklichkeit getrennt.^[52] Was würde geschehen, wenn man diese Bereiche nicht trennt? Geschieht es vielleicht bereits in der Form der Kulturindustrie wie sie Adorno und Horkheimer formulierten? Beginnt die Realität als solche zu verschwimmen während sie durch entleerte Kunst ersetzt wird?

Die Welt sei in der Kunst enthalten, gleich einem Spiegel. Dadurch bieten sich zwei unterschiedliche Sphären, die darüber Auskunft geben, »welche Welt jeweils, und wie in Kunstwerken erscheint.«^[53]

»Kunst gewinnt ihre Macht aus der Bewegung in diesen Widersprüchen von Wirklichkeit und Möglichkeit, Wesen und Existenz, aber sie kann sie nicht lösen, sie ist nicht selbst praktische Aktion der Gesellschaftsveränderung, so sehr sie Impulse gibt. Andererseits ist Kunst nicht in ihrer Relevanz marginalisiert oder auf die ohnmächtige Gegenposition zur Gesellschaft zurückgeworfen, sie ist Aktion in ihr, aber geistige (im sinnlichen Material). Kunst ist ideelle Aktion im Prozess der Aneignung von Wirklichkeit und selbst ein Aneignungsprozess, der Produktion und Rezeption umgreift.«^[54]

50 Heise 1987, S.448f zit.n. Trebeß 2001, S.297

51 Heise 1987, o.A. zit.n. Trebeß 2001, S.298

52 Vgl. Trebeß 2001, S.298

53 Trebeß 2001, S.366

54 Trebeß 2001, S.299

1.1.3 Funktionen und Verantwortung des Kinos als Kunstwerk

»Psychologie und Philosophie haben bewiesen, dass unsere Gefühle und Gedanken von vornherein von der Möglichkeit, sie auszudrücken, bestimmt werden.«^[55] Überträgt man diese Tatsache auf die für die breiten Massen produzierten filmischen Produktionen, könnte man von einer breiten Ausdruckssarmut sprechen, die den Menschen eingeimpft wird. Mit den wachsenden Zugangsmöglichkeiten zu filmischen Werken, die das Internet bietet, wäre eigentlich eine Basis für die Entfaltung von Ausdrucksmöglichkeiten gelegt: Ein erster Kontakt und die Sensibilisierung zu diversen auf unserer Welt vertretenen Lebenswelten, deren Ausdrücken und Gesten. Statt dessen ist eine stark normierende Tendenz zu verzeichnen, die durch den Erfolg der Mainstream-Produktionen noch weiter gefördert wird. Tarkowskij stellt das Verlangen der Gesellschaft dem der Kunstschaffenden gegenüber und erklärt, dass die erstere nach Stabilität trachtet während der die Künstler_in auf der Suche nach »der absoluten Wahrheit« nach Unendlichkeit strebt.^[56] Weiters definiert er seine Vorstellung über die Stellung des Films folgendermaßen:

»Doch nicht hiervon - Film als Ablenkung und Unterhaltung - sollte man ausgehen, sondern sehr viel mehr von dem prinzipiellen Wesen des Kinos, das etwas mit dem Bedürfnis des Menschen nach Weltaneignung zu tun hat. Normalerweise geht der Mensch ins Kino wegen der verlorenen, verpassten oder noch nicht erreichten Zeit. Er geht dort hin auf der Suche nach Lebenserfahrung, weil gerade der Film wie keine andere Kunstart die faktische Erfahrung des Menschen erweitert, bereichert und vertieft, ja diese nicht einfach nur bereichert, sondern sozusagen ganz erheblich verlängert.«^[57]

Als Möglichkeit der Weltaneignung trägt das Kino eine sehr große Verantwortung. Gleich den Eltern eines Kindes müssen sich Filmschaffende dafür verantworten, welchen Vorbildern sie ihr Publikum aussetzen. Dabei geht es nicht um den Wortsinn des Vorbildes an sich, sondern um die Art, wie die Welt in den vorgeschalteten Bildern eines Filmes wiedergegeben wird. Wie klar und eindeutig sie erscheint, wie viel Offenheit und Zweifel sie zulässt und welche Haltung sie gegenüber dem Leben in all seinen Formen vermittelt.

55 Balász 1961, S.35

56 Vgl. Tarkowskij 2009, S.273

57 Tarkowskij 2009, S.94

Film, ebenso wie andere Ausdrucksformen, ist eine Art zu denken. Eine Art des Denkens, das nicht für sich bleibt, sondern durch seine Ausformungen an die Oberfläche drängt und für andere miterlebar wird. Als derartigen Denkvorgang oder besser als Empfinden - da sich darin Gedanken und Emotionen vereinen - präsentiert der_die Filmemacher_in sein_ihr eigenes Weltbild »[...] damit die Menschen dann auf die Welt mit seinen[_ihren] Augen blicken, sie mit seinen[_ihren] Gefühlen, Zweifeln und Gedanken erfahren.«^[58]

Aber über das Format Film kann nicht nur ein Zugang zu einer anderen Perspektive ermöglicht werden. Der russische Literatur- und Filmtheoretiker Viktor Šklovski beschreibt das Ziel künstlerischen Schaffens wie folgt:

»Um nun die Empfindung des Lebens wiederzugewinnen, die Dinge wieder zu fühlen, den Stein steinern zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden für die Dinge zu vermitteln, das sie uns sehen und nicht nur wieder erkennen lässt; ihre Verfahren sind die ›Verfremdung‹ der Dinge und die erschwerte Form, ein Verfahren, das die Wahrnehmung erschwert und verlängert, denn dieser Wahrnehmungsprozess ist in der Kunst Selbstzweck und muss zeitlich gedehnt werden. Durch die Kunst erleben wir das Machen der Dinge, das Gemachte ist ihr unwichtig.«^[59]

Verknüpft man diese Haltung mit der Idee der Destabilisierung, ergäbe sich daraus ein Kino, das sein Publikum extrem herausfordert, dessen Wahrnehmung nicht entgegenkommend bedient, sondern mit Darstellungen konfrontiert, die in Konflikt mit der eigenen Erfahrung stehen. Ein solches Kino arbeitet gegen die Antizipierbarkeit, es bereitet einen Rahmen innerhalb dessen der_die Betrachter_in nicht ETWAS zu sehen bekommt, das es zu erkennen gilt, sondern den Sehvorgang, das Beobachten als Selbstzweck erleben kann.

Laut dem deutschen Philosophen Hans-Georg Gadamer ist die Kunst »im Vollzug«^[60]. Ein Werk sei kein in sich abgeschlossenes Produkt, welches auf seine Entschlüsselung warte. Es ereignet sich in der Begegnung mit seinen Betrachtern_innen und ist erst durch die Teilnahme am Fluss eines stetigen Werdens, als Kunstwerk beschreibbar. Der Vollzugscharakter betrifft sowohl den Schaffensprozess und dessen Kontext, ebenso wie die Wahrnehmungen und Erfahrungen eines Werkes und dessen Nachhall.

58 Tarkowskij 2009, S.239

59 Šklovskij 1987, S.16ff

60 Gadamer 1986 o.A. zit.n. Figal 1996, S.32

Wenn laut Gadamer nur der Teil des Seins verstanden werden kann, der in der Sprache Ausdruck findet, dann könnten auch die diversen Formen der Künste als Weg verstanden werden, sich dem zu nähern, was nicht endgültig begriffen werden kann. Jeder Ausdruck geht mit einer Vielzahl an Ausgrenzungen einher und ließe sich auch immer anders fassen. Das Vorläufige, die Idee, in ihrer unausformulierten Existenz, bildet vielleicht einen der wenigen Momente, da ein Mensch mit etwas Transzendente in Berührung kommt.^[61] In seiner Reflexion bedient sich der Mensch des Vokabulars an Ausdrücken, seien sie in sprachlicher, zeichnerischer, musikalischer oder gestikulativer Form, das für ihn bekannt ist. Um sich zu verständigen, mit sich selbst aber auch mit anderen, braucht es Formen. Heidegger spricht hierbei von *Vergegenständlichung* des *Erlebens*, von *Entleben* als Voraussetzung für das Verstehen.^[62]

Demnach ist die Idee von Freiheit/Wahrheit vielleicht über die Sphären ihrer Ausdrucksmöglichkeiten zu erfahren. So sehr es Vergegenständlichung braucht, um sich in der Welt wahrzunehmen und zu finden, braucht es davor aber vor allem das Bewusstsein, dass all die Vergegenständlichungen nur mögliche Formen und keine absoluten Entitäten darstellen. Dieses Bewusstsein kann über die Begegnung mit Werken der Kunst angeeignet werden. Sie ist es, die die Möglichkeiten aus der Realität aufgreift und diese innerhalb Ihrer Ausdrucksdimensionen verwirklicht. Oder wie im Lexikon der ästhetischen Grundbegriffe formuliert:

»Kunst ist der Ort, an dem sich diese Potentiale frei artikulieren und bilden können, indem sie erfahrbar und in Wirklichkeit und Aktion gesetzt werden. Kunst selbst ist dies verwirklichte Potential, es ist in ihr wirklich und weist über das hinaus, was es außerhalb der Kunst an der Entfaltung hindert.«^[63]

Wenn sich also »[...] die Ausdrucksmöglichkeiten des Films vermehren, weitet sich auch der Geist, den er auszudrücken vermag.«^[64] Und das gilt nicht nur für den Film als Medium, sondern vor allem auch für den Menschen. Darum sollte Film verstanden als Kunst nicht nur Formen anbieten, die sich nachahmen lassen, sondern Situationen herstellen, die ein befreites beziehungsweise *gelassenes Denken*^[65] und Reflektieren zulassen und sensibilisieren für die Wahrnehmung der Differenzen zwischen den möglichen Wirklichkeiten.

61 Vgl. Gadamer 1986 zit.n. Figal 1996, S.39ff

62 Vgl. Figal 1996, S.35

63 Trebeß 2001, S.296

64 Balász 1961, o.A.

65 Heidegger o.A. zit.n. Figal 1996, S.35

Zusammenfassend könnte man sagen, dass sich das Medium Film in der Fülle seiner Ausdrucksformen seinem Dasein als Kunst auf all seinen Ebenen nähern und ebenso wieder entfernen kann. Sowohl der Umgang mit der kinematographischen Technik als auch die Gestaltung der Filmbilder ebenso und vor allem die Haltung und Absicht der Filmemacher_innen sind dafür konstitutiv. Es geht nicht darum, den Film an sich als Kunstwerk zu begreifen, sondern die Begegnung und Übersetzung der Filmkünstler_innen mit dem Thema, sowie die Begegnung zwischen Publikum und Film als realitätsbildend und die Wahrnehmung als Prozess zu erkennen, der sich nicht durch Gewöhnung zu einem automatischen Erkennungsprogramm abschleifen lassen sollte. Die Begegnung mit einem Kunstwerk vermag den/die Betrachter_in sich selbst näher zu bringen anstatt ihn bloß abzulenken. Film als Kunst zu begreifen vollzieht sich somit sowohl im Schaffensprozess - der Produktion - als auch in der Begegnung - der Rezeption.

»Kunst gewinnt ihre Macht aus der Bewegung in diesen Widersprüchen von Wirklichkeit und Möglichkeit, Wesen und Existenz, aber sie kann sie nicht lösen, sie ist nicht selbst praktische Aktion der Gesellschaftsveränderung, so sehr sie Impulse gibt. Andererseits ist Kunst nicht in ihrer Relevanz marginalisiert oder auf die ohnmächtige Gegenposition zur Gesellschaft zurückgeworfen, sie ist Aktion in ihr, aber geistige (im sinnlichen Material). Kunst ist ideelle Aktion im Prozess der Aneignung von Wirklichkeit und selbst ein Aneignungsprozess, der Produktion und Rezeption umgreift.«^[66]

An dieser Stelle muss festgehalten werden, dass natürlich die Absicht allein nicht über das Resultat und schon gar nicht generalisierend über die weit-reichende Wirkung bestimmen kann. Sicher ist, dass eine Aktion laut Newtonschem Wechselwirkungsgesetz eine Reaktion auslöst: *»Kräfte treten immer paarweise auf. Übt ein Körper A auf einen anderen Körper B eine Kraft aus (actio), so wirkt eine gleich große, aber entgegen gerichtete Kraft von Körper B auf Körper A (reactio).«^[67]* Welche Form diese Reaktion annimmt und welche Folgen diese haben wird oder ob sie sich darin erschließt nicht zu reagieren, die Aktion zu absorbieren, ist nur partiell vorhersehbar. Und in Bezug auf sozialisierende Effekte der Mediennutzung gibt die Wirkungsforschung zu, nur sehr wenig darüber zu wissen *»[...] welche mittelbaren, welche mittelfristigen sowie auch biografischen Konsequenzen welche Arten der Mediennutzung für die Persönlichkeit eines Menschen haben.«^[68]*

66 Trebeß 2001, S.299

67 Newton 1726 o.A. zit.n. Wikipedia, Actio und Reactio

68 Hoffmann 2007, S.12 zit.n. Lepa, S.81f

1.2 Inszenierung

Seinen semantischen Ursprung hat der Begriff der Inszenierung im Theaterumfeld. Jedoch hat er als Phänomen sowohl in die kulturelle als auch in die gesellschaftliche und individuelle Ebene Einzug gehalten.^[69]

Das Feld der Inszenierung wird in den Kulturwissenschaften seit den 90er Jahren intensiv erforscht. Auch außerhalb künstlerischer Kontexte sind alle Lebensbereiche - Werbung, Architektur, Lifestyle Trends, Politik, Öffentlicher Raum, etc. -, sowohl öffentlich als auch privat, von ihr durchdrungen und bedienen sich ihrer in unterschiedlichem Maße bewusst und gezielt. Jeglicher Kontext kann zur Bühne transformiert werden. Vorrangig operiert die Inszenierung mit der Aufmerksamkeit und trachtet danach, diese zu lenken. Allgemein könnte man also von absichtsvoller Platzierung von Elementen und Personen in einem bestimmten Verhältnis zum Raum beziehungsweise zur Situation zu einem bestimmten Zweck sprechen. Dieser Zweck entspringt allerdings bei weitem nicht ausschließlich kulturellen, künstlerischen oder gestalterischen Ambitionen. Inszenierungen sozialer, politischer so wie auch ökonomischer Natur demonstrieren Ordnungen, Machtverhältnisse und Konventionen. Sie regulieren. Die Gestaltung eines solchen Vorgangs steckt für die Dauer seines Ereignisses einen »Spiel-Raum« ab. Das wiederum führt zu einer Aufteilung von Innen und Außen, Teilhabe und Beobachtung, ebenso wie zu der Zuschreibung temporärer Rollen aller An- aber auch Abwesenden. Inszenierungen des und im öffentlichen Raum instituieren diesen auch und dehnen ihn dank ihrer medialen Vermittlung weit über seine physischen Grenzen aus.^[70]

Im Bezug auf die Selbstinszenierung gibt es unterschiedliche Ansätze. Zum einen wird der Rollenbegriff zwischen Selbst- und Fremdbestimmung situiert oder gar als Maske, Täuschung und Entfremdung verurteilt. Montaigne beschreibt das beispielsweise als Zwiespalt der Person, die den Verstellungskünsten der höfischen Gesellschaft Folge zu leisten hat. Eine andere Auslegung meint gerade im Ausleben und Gestalten der Rolle die Authentizität der einzelnen Person erkennen zu können. »*Hinter der Rolle beziehungsweise der Maske verbirgt sich nicht das Echte, vielmehr ist die Maske das Echte.*«^[71] Diese Ansätze fußen auf den Gegensätzen der Autonomie und Determination. Um diese totalitären Formen zu öffnen, sei hier Pierre Bourdieus Habitusmodell angeführt, welches sich als »*sozial produzierte psychische Disposition,*

69 Vgl. Früchtl / Zimmermann 2013⁵, S.9

70 Vgl. Wilharm / Bohn 2009, S.12ff

71 Früchtl / Zimmermann 2013, S.11

als erworbenes Schema zur Erzeugung immer neuer Handlungen«^[72] zwischen diesen Polen bewegt. Es gibt demnach keine absolute Fremdbestimmung, das Selbst bestimmt immer mit. Gerhard Schulze (1999) beschreibt die Selbstinszenierung nicht als Täuschungsversuch, sondern viel mehr als Spiel auf der Suche nach dem Selbst, als Strategie der Selbstfindung innerhalb einer Wohlstandsgesellschaft, die wenig Widerstand bietet und somit keinen profilierenden Kampf evoziert. Das Verständnis seiner Selbst verlagert sich mehr und mehr nach draußen und verlangt nach Beweismitteln, die in materiellen Ausprägungen gefunden werden. Man definiert sich über etwas, das außerhalb von einem liegt. Je mehr sich ein Mensch aus einer Traditionsverpflichtung löst, desto mehr steigt der Bedarf nach selbstständiger Orientierung ohne Rückbezüge auf Abhängigkeiten.^[73]

Eine weitere Betrachtung bietet Michel Foucaults *Interaktions- und Organisationsmodell* zwischen Individuum und Gesellschaft in Form eines Panoptikums. Hier erscheint die Selbstinszenierung als verinnerlichte Form der Disziplinierung, die sich ständig beobachtet weiß.^[74]

Auf individueller Ebene wird Inszenierung vorrangig auf dem Hintergrund von anthropologischen und psychologischen Aspekten diskutiert. Dabei wird ihr der Begriff der *Authentizität* gegenübergestellt. Immanuel Kant sieht im einvernehmlichen Spiel des moralischen Scheins über die Zeit hinweg die Grundlage für das Entstehen aufrichtiger Tugenden:

»Die Menschen sind insgesamt, je zivilisierter, desto mehr Schauspieler: sie nehmen den Schein der Zuneigung, der Achtung vor anderen, der Sittsamkeit, der Uneigennützigkeit an, ohne irgend jemand dadurch zu betrügen; weil ein jeder andere, dass es hiermit eben nicht herzlich gemeint sei, dabei einverständlich ist, und es ist auch sehr gut, dass es so in der Welt zugeht. Denn dadurch, dass Menschen diese Rolle spielen, werden zuletzt die Tugenden, deren Schein sie eine geraume Zeit hindurch nur gekünstelt haben, nach und nach wohl wirklich erweckt, und gehen in die Gesinnung über.«^[75]

Aus der Wiederholung einer formalen Geste kann also eine Art von Verinnerlichung entstehen, die diese als zum Selbst gehörig erfährt. Die Notwendigkeit der Inszenierung wird in Helmut Plessners Auffassung der *conditio humana* als »exzentrische Position« ersichtlich. Demnach kann der Mensch sein Wesen erst durch den Abstand zu sich selbst erfahren, indem er seine inneren Zustände, sein SEIN zur Erscheinung bringt.^[76]

72 Bourdieu o.A.

73 Vgl. Schulze 1999, S.11f

74 Vgl. Früchtl /Zimmermann 2013, S.16 / siehe Foucault 1976

75 Kant o.A. zit.n. Früchtl /Zimmermann 2013, S.19f

76 Vgl. Plessner 2003, o.A.

»Insofern beinhaltet Inszenierung, dass ihr immer etwas voraus liegt, etwas, das nicht zu vergegenständlichen ist aufgrund seiner Struktur, mit Hegel zu sprechen, ›Entzweiung‹ oder ›Verdopplung‹.«^[77] Basierend auf dem Dualismus von Leib und Seele beziehungsweise Geist, also einem materiellen Körper und seinen substanzlosen Bewohnern, verweist Inszenierung immer auf etwas Abwesendes.

»[...] alles, was sich in ihr materialisiert, steht im Dienste eines Abwesenden, das durch Anwesendes zwar vergegenwärtigt wird, nicht aber selbst zur Gegenwart kommen darf [beziehungsweise kann]. Inszenierung ist dann die Form der Dopplung schlechthin, [...] weil in ihr die Bewusstheit herrscht, dass diese Dopplung unaufhebbar ist.«^[78]

Hier wird deutlich, dass das Erscheinen lassen ein Zugeständnis an die Nicht-Endgültigkeit unseres Wissens über die Welt darstellt. Inszenierung verfälscht ebenso wenig das, was sie zur Erscheinung bringt, wie sie Anspruch auf Wahrheit erhebt. Sie ist eine Möglichkeitsform und somit sowohl Teil des Wesens als auch sein Gegenpart.^[79]

Inszenierungspraktiken speisen sich aus gesellschaftlichen und sozialen Praktiken ebenso sehr, wie sie auf diese zurückwirken. Der daraus resultierende Kreislauf stellt normierte Gesten her, die zwar gut lesbar sind, jedoch Gefahr laufen, den einzigartigen Charakter eines Ereignisses verblassen zu lassen. Die alltäglichen Inszenierungen betreffen die Einzelne, den Einzelnen weitaus mehr als nur auf der Oberfläche der Beziehung zwischen Präsentation und Publikum. Zusammenfassend kann man also festhalten, dass jede Form von Inszenierung bloß EINE mögliche Darstellung eines Ereignisses herstellt. In dieser Form nimmt die Darstellung einen endgültigen und somit wiederholbaren Charakter an. Das Ereignis kennzeichnet sich jedoch gerade durch seine Einmaligkeit und durch die individuelle Färbung der Wahrnehmenden und des Rezeptionskontextes. Aus dieser Relation heraus stellt sich die Frage, wie eine Darstellung für die Offenheit und Unendgültigkeit des dahinter stehenden Ereignisses sensibilisieren kann? Welche Form der Inszenierung erlaubt und fördert das Aufkommen von Unbestimmtheit? Mit welchen Elementen arbeitet die Inszenierung im Film? Und kann überhaupt die Rede von offener Inszenierung sein, wenn man bedenkt, dass das im Grunde ein Gegensatzpaar darstellt oder ist es womöglich gerade diese Differenz, die auf das außerhalb der Form Liegende zu verweisen vermag?

77 Früchtl / Zimmermann 2013, S.20

78 Iser 1991.o.A. zit. n. Früchtl / Zimmermann 2013, S.21

79 Vgl. Früchtl / Zimmermann 2013, S.22

1.2.1 Inszenierung als filmisches Werkzeug *Mise-en-Scène*

»Für Szenografie gilt die Epiphänominalität von Schrift, die nicht Vorschrift, sondern osmotisch einen ›Schauplatz des Stattfindens‹ protegirt.«^[80]

Durch die Inszenierung eines Filmbildes soll ein Gedanke eine möglichst treffende Übersetzung erfahren. Diese Suche nach Ausformung betrifft alle filmischen Gestaltungsmittel und Elemente - von der Szenenbildgestaltung, zum Schauspiel bis hin zu Montage und Musik - und bedient sich je nach Ausdrucksebene unterschiedlichster Verfahren, um eine komplexe Darstellung zu generieren. Im Gefäß Film findet eine multidisziplinäre Begegnung statt, die sich aus den Bereichen der Dramaturgie, Musik, Choreografie, Rhetorik, Fotografie, Architektur und weiteren Disziplinen speist und ihre Ausdruckskraft aus der Synergie dieser gewinnt. Im Rahmen dieser Arbeit bilden die Verfahren auf der visuellen Gestaltungsebene in Verbindung mit ihrer zeitlichen Ausdehnung den Untersuchungsgegenstand. Die dabei gewonnen Erkenntnisse über bestimmte Verfahrensweisen sollen für die ausgeklammerten Bereiche fruchtbar gemacht werden, sind jedoch nicht Teil dieser Arbeit, sondern als ihre Fortsetzung in der Praxis zu verstehen.

»Die Geschichte der filmischen Mise-en-Scène ist bestimmt durch den Gegensatz eines filmischen Realismus einerseits - die in den Möglichkeiten der Fotografie begründete genaue Wiedergabe der außerfilmischen physischen (und sozialen) Wirklichkeit - und der Traumfabrik andererseits - das Kino als Ort künstlicher, eskapistischer Welten.«^[81]

Diese machte sich bereits bei den ersten Filmmachern bemerkbar. Für die von der Fotografie kommenden Gebrüder Lumier war die Aufzeichnung alltäglicher Situationen in ihrem realen Umfeld von Interesse. Georges Méliès hingegen, der zuvor ein Variété- und Zaubertheater leitete, wollte über die Abbildung der Realität hinaus und fand seinen Ausdruck im Ausstattungsfilm. Seine künstlichen Welten sind geprägt von theatralischen Mitteln, die er mit den Möglichkeiten der filmischen Technik immer mehr erweitert.^[82] Mittels diverser Trickverfahren, wie Mehrfachbelichtungen, Stopptrick und Überblendungen in Kombination mit ausgefallenen Kostümen und riesigen Kulissen zog er geisterhafte Ebenen mit ins Filmgeschehen ein, entthob Men-

80 Wilharm / Bohn 2009, S.27

81 Beil/Kühnel/Neuhaus 2012, S.17

82 Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus 2012, S.23

schen und Objekte den Gesetzen der Schwerkraft, ließ diese sich im Nichts auflösen und wieder erscheinen. Seine Experimentierfreudigkeit bei der Suche nach Möglichkeiten zur Überwindung physischer Grenzen hat ihm die Bezeichnung als »Vater der Special Effects« eingebracht. In diesem Geiste entstehen durch die Erweiterung von Studioaufnahmen mittels Visual Effects auch in aktuellen Filmproduktionen Illusionen von phantastischen Welten mit eigentümlichen Gesetzen und kuriosen Lebewesen. Wo zuvor ein straff gespannter Green- beziehungsweise Bluescreen prangte, erzeugen digitale Verfahren nicht bloß Hintergründe, sondern Handlungsräume, die durchschritten werden können.

Bei der Betrachtung phantastischer Filme ist das Publikum offen für die Illusion und bereit, sich auf die Gesetzmäßigkeiten der jeweiligen diegetischen Welt, soweit diese in sich schlüssig erscheinen, einzulassen. Diese Illusionen sollen hier als Überlagerungen verstanden werden, und ihnen wird der Begriff der Dekonstruktion entgegengestellt. Dekonstruktion in dem Sinne als das das Gezeigte dem Publikum ein Bekanntes ist, allerdings durch die Art seiner Darstellung, ungewohnt in Erscheinung tritt und dadurch andersartig erfahrbar wird. Wie vermag eine filmische Darstellung der uns bekannten Welt eine derartige Offenheit in der Wahrnehmung des Zusehers, der Zuseherin zu evozieren ohne sich utopischer Szenerien und übernatürlicher Kräfte zu bedienen, ohne Abzubilden und vorweg zu nehmen, allein durch die Art wie etwas zur Anschauung gebracht wird?

Die Gestaltung des Anschauungsrahmens, die *Mise-en-Scène* bildet das Experimentierfeld für verschiedene Verfahren. Dieser aus dem Theater stammende Begriff, der durch Andre Bazin Einzug in den Filmästhetischen Diskurs hielt und die Darstellungsweisen des filmischen Realismus bestimmte, beschreibt ein Gestaltungsverfahren der Inszenierungsarbeit, dass als *räumliches* Ordnungsprinzip das Arrangement aller gestaltbaren Bildelemente einer Einstellung umfasst. Darunter fallen *Bildkomposition, Farb- und Lichtgestaltung, Platzierung der Figuren und Gegenstände im Raum und zueinander*, sowie dessen *Tiefengestaltung, Nutzung und Ausstattung*, ebenso wie *Kostüme, Maske* und schließlich auch die *Schauspielführung*.^[83] Es ist das Zusammenspiel all dieser Elemente und ihre Beziehung zueinander, die das Geschehen im Filmbild stimmt und bestimmt.

Auf Grund ihrer räumlichen Ausdehnung, wird die *Mise-en-Scène* der Montage, die die zeitliche Dimension reguliert, untergeordnet. Es ist die Rede von einer *inneren Montage* die vor allem bei Plansequenzen - lange Einstel-

83 Vgl. Wulff 2012, o.A.

lungen mit statischer Kamera beziehungsweise nur geringer Bewegung - zum Einsatz kommt.^[84] Prinzipiell handelt es sich bei beiden Verfahren um die Konfrontation verschiedener Komponenten zum Zwecke einer Deutung oder effektvollen Wirkung. Den Unterschied macht die dimensionale Ebene aus. Während sich die Montage auf der zeitlichen Achse bewegt und die einzelnen Komponenten über ein nacheinander in Beziehung bringt, baut sich die Spannung in der Mise-en-Scène räumlich und somit oft auch zeitgleich auf. Sie vereint in sich alle visuellen Gestaltungselemente und bildet neben Kameraeinstellung, Schnitt und Ton die Grundlage für das Entstehen einer Filmillusion. Der Fokus wird dabei nicht auf den Einsatz des filmischen Abbildungsapparates, sondern auf die Orchestrierung des Gezeigten gelegt. Daher stellt sich bei der Analyse der Mise-en-Scène die Frage nach dem Sichtbaren und dessen Präsentation.^[85] Da die Gestaltung einer Szene innerhalb einer langen Einstellung ohne die Verwendung von Montage einer natürlichen Beobachtungssituation am nächsten kommt, sieht Andre Bazin gerade im Gestaltungsprinzip der Mise-en-Scène die Möglichkeit, das Publikum für die Vielgestalt der Realität zu sensibilisieren.

Als Gestaltung des Bildinhaltes erweist sich die Mise-en-Scène im Filmbereich als Verschachtelung, da die Kameraeinstellung - die Wahl des Blicks auf die Bildkomposition - ihre Grenzen bestimmt und sich diese somit innerhalb eines Mise-en-Cadré abspielt. Diese zwei Bereiche sollen im Zuge dieser Arbeit nicht getrennt betrachtet werden. Denn gerade der Blick bestimmt und bedeutet nicht das Abgebildete an sich. Folglich soll die Mise-en-Scène in dieser Arbeit in ihrer weiten Begriffsdefinition verstanden werden, die sowohl die Gestaltung des Bildinhaltes, als auch den Blick auf das Geschehen mit inszeniert.

1.2.2 Elemente der Inszenierung

Die Komponenten, die hier von Interesse sind, kommen wie bereits erwähnt aus dem *Setting* - Filmraum und seine Ausstattung -, dem *Staging* - Bewegung und Position der Akteure und Akteurinnen im Raum -, der *Licht und Farbgestaltung* sowie aus den Bereichen *Kostüm und Maske*. Die Kombination dieser Elemente bestimmt unter Einbeziehung der zeitlichen Dimension die filmische Realität. Jedoch gilt auch hier, dass das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile. Die Geschlossenheit oder Wahrhaftigkeit eines Bildes

84 Vgl. Faulstich 2002, S.122f

85 Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff 2002, S.98

entfaltet ihre Wirkung gerade dadurch, »[...] das[s] sie sich eben nicht aufgliedernd erklären lässt. Für sich allein genommen ist nämlich eine ausgegliederte Komponente tot.«^[86]

Gleichzeitig operiert die Inszenierung nicht nur mit den inneren filmbildlichen Komponenten, sie bezieht auch wesentliche wahrnehmungspsychologische Aspekte, wie *Symmetrie*, *Offenheit*, *Geschlossenheit* und *visuelle Gewichtung* innerhalb des Bildaufbaus mit ein und beruft sich dabei auf das Vorwissen des Publikums. Die Inklusion dieses Vorwissens, dieses Blicks des Publikums, erweitert das inszenatorische Spielfeld wesentlich um die Gestaltbarkeit von *Erkennbarkeit* aber auch *Verkennbarkeit* von Gegenständen und Situationen.^[87] Monaco spricht von Codes der *Mise-en-Scène*, die der_die Filmemacher_in verwendet und nennt diese *Mittel zur Modifikation der Lesart* einer Einstellung.^[88] Innerhalb der *Mise-en-Scène* wird nicht nur der sichtbare Raum und seine Elemente gestaltet, die Gestaltung betrifft auch die unsichtbaren Bande zwischen den Figuren und Elementen. Die Rede ist von einem erweiterten Raum.

Die Art der Darstellung eines Gegenstandes und seiner Relation zur Umgebung, sein Erscheinen lassen, ist wesentlich für dessen inhaltliche Bedeutungszuschreibungen verantwortlich. Die alleinige Inszenierung eines Raumes und seiner Einrichtung vermag sowohl über Vergangenes, Komendes und auch Gegenwärtiges zu berichten. Präfigurativ kann der Charakter einer noch unbekanntem Figur darin abgebildet werden. So schreibt der frz. Architekt Robert Mallet-Stevens (1929):

»Das Szenenbild muss den Charakter präsentieren, bevor er erscheint, muss seine soziale Stellung verkünden, seine Gewohnheiten, seinen Lebensstil, seine Persönlichkeit.«^[89]

Darüber hinaus kann es aber auch das zum Vorschein bringen, was in einer Figur vorgeht ohne, dass sich das im Schauspiel zeigt. In diesem Sinne kann über die *Mise-en-Scene* ein innerer Zustand, ein Konflikt an die sichtbare Oberfläche gebracht und auf dieser ausgetragen werden, ohne dem Zutun der Figur selbst. Sowohl Worte, als auch Gesten sind kontainerartige, sinntragende Übersetzungen von Zuständen, die vom Publikum vor allem auf rationaler Ebene verarbeitet werden. Die Kraft der räumlichen Inszenierung, vermag hingegen einen Zustand nicht nur zu beschreiben und verständlich zu machen, sondern diesen für den_die Betrachter_in gleichsam erlebbar zu machen.

86 Tarkowskij 2009, S.158

87 Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff 2002, S.176

88 Monaco 2004, S.187

89 Mallet-Stevens 1929 zit.n. Neumann 1996, S.7

»Wenn also ein Regisseur eine Mise en scène strukturieren will, so muss er dabei vom psychischen Zustand seiner Helden ausgehen, von der inneren dynamischen Stimmung einer Situation, und alles dies in die Wahrheit eines einmaligen, gleichsam unmittelbar beobachteten Faktums und dessen unwiederholbare Faktur bringen.«^[90]

Ein Weg, sich der Welt der Seele, den inneren Zuständen und Spannungen einer Figur anzunähern, besteht in der *Veräußerlichung* dieser Zustände auf die materiell gestaltbare Umgebung. Dabei werden nicht die Zustände an sich, sondern vor allem ihr Spannungsverhältnis sichtbar gemacht. Was zuvor in Körper und Geist gefangen schien, wird in äußere Widerstände übersetzt. Der Unterschied besteht dabei im Auslassen der Ausformung eines Zustandes. Es geht darum, Vorbilder und klare Zuordnungen - im Sinne von »Das ist ..., so sieht ... aus!« - zu vermeiden und dafür die Leerstellen mit etwas zu füllen, das statt Vorzuschreiben das Entstehen eines eigenen Gefühls zulässt. Dadurch wird das Publikum nicht mit einem vorgefertigten Schema, sondern mit Zuständen konfrontiert die es zu erleben gilt. Was in weiterer Folge dazu führen kann, dass sich die Beziehung zwischen Publikum und Filmgeschehen vom Beobacherverhältnis zum Widerfahrnischarakter transformiert. Von einem derartigen Verhältnis ausgehend, wird der Film tatsächlich zum Erlebnis, das nicht einfach unterhält, sondern den die einzelne n Betrachter in betrifft und somit zur Erfahrung werden kann.

Wenn also eine Umgebung stellvertretend für Zustandsbekenntnisse herangezogen werden können, wie treten dann sprachlich absolut gefasste Begriffe wie Wut, Liebe, Zweifel, Sehnsucht, Neid, Trauer und Freude oder in der Philosophie begründete theoretische Weltanschauungsweisen wie z.B.: Dekonstruktion und Transzendenz, über die Gestaltung szenografischer Elemente beziehungsweise deren dynamischer Spannungsverhältnisse in Erscheinung? Wie vermögen eben diese Mittel auf etwas zu verweisen, das an sich formlos und flüchtig ist? Da sich diese Zustände endgültigen Formen entziehen, wird in dieser Arbeit versucht, sich deren Vermittelbarkeit auf ebenso vagem Wege zu nähern. Bei der Suche nach Zugängen zu solch veräußerlichten Zuständen und vagen Erscheinungen soll ihr phänomenologischer Charakter nicht durch anatomische Zergliederung entstellt werden. Darum gilt die Aufmerksamkeit nicht den Gegenständen und Räumen an sich, sondern den Arten ihrer Darstellbarkeit und somit gleichsam den vielfältigen Möglichkeiten diese wahrnehmbar zu machen. Für die Ausein-

90 Tarkowskij 2009, S.110

andersetzung mit den entstehenden Spannungsverhältnissen zwischen den Komponenten, wird der Begriff der *Atmosphäre* herangezogen und eingehend betrachtet. Daher widmet sich die Analyse primär der Gestaltbarkeit ihrer Verhältnisse durch bestimmte Darstellungsverfahren und fragt nach der Beschaffenheit des filmischen Wahrnehmungskontextes.

1.3 Atmosphären

Sie sind allgegenwärtig. Ob natürlich gegeben oder künstlich hergestellt. Wir bewegen uns ständig in ihnen, färben auf sie ebenso ab wie sie auf uns, wir werden Teil von ihnen, bestimmen sie durch unsere Präsenz, ebenso wie durch unsere Absenz, mit. Die Elemente, durch die sie wahrnehmbar werden sind bezeichnen- und beschreibbar, sie jedoch, entstehen im Dazwischen: Die Atmosphären.

Ob natürlich gegeben oder künstlich erschaffen, die Atmosphären speisen sich aus der Symbiose aller wahrnehmbaren und wahrnehmenden Elemente. Im folgenden soll erörtert werden, wo der Begriff der Atmosphäre auftaucht, wie Atmosphären in Bezug auf Objekte, Räume und Subjekte in Erscheinung treten, wie weit ihre Wirkungskräfte reichen, welche Lesart ihnen gerecht wird, ob ihre Wahrnehmung objektivierbar ist, wie sie als außersprachliche Erscheinungen durch Worte gefasst und wie im Film Übersetzung finden. Darauf folgt die Frage nach der Rezeptionsebene - rational oder intuitiv - auf welcher Atmosphären wahrgenommen und verarbeitet werden. Die Übersicht über die Verhandlungsweisen und das Auftauchen der Atmosphäre soll für die Beantwortung der Frage nach ihrer Gestaltbarkeit fruchtbar gemacht werden. Die folgenden Beschreibungen dienen einer klärenden Annäherung ohne der Anmaßung einer absoluten Definition über die Zusammenhänge dieses vagen Begriffs. Ziel ist es, die Konzepte der Atmosphären für die Inszenierung von absoluten Begriffen und seelischen Zuständen nutzbar machen können.

1.3.1 Begriffsbestimmung

Der sich aus den altgriechischen Worten »atmós«- Dampf, Dunst, Hauch und »sphaere« - Kugel, zusammensetzende Begriff der Atmosphäre bezeichnet in der Astronomie die gasförmige Hülle, die einen Himmelskörper umgibt. In den alltäglichen Sprachgebrauch hat dieser Begriff Einzug gehalten, um

die besondere Gestimmtheit einer Situation beziehungsweise eines Raumes auszudrücken, die in der »Luft läge«. Diese Stimmung wird als Färbung des emotionalen Empfindens erfahren und sucht sprachlich zumeist durch die Verwendung von Eigenschaftswörtern nach einer Übersetzung; so spricht man von einer gespannten Atmosphäre innerhalb einer Diskussion, von einer gemütlichen Atmosphäre beim Betreten eines Raumes, einer romantischen Atmosphäre die vom Kerzenlicht ausgeht oder auch von der energiegeladenen Atmosphäre die von einer demonstrierenden Menschenmenge ausgeht. Ebenso ist oftmals die Rede von der atmosphärischen Wirkung eines Kunstwerk, die sich nicht in Worte fassen lässt und sich somit einer bestimmenden Lokalisierung entzieht.^[91]

»Ein Versuch, Leonardos Portrait in seine konstituierenden Elemente zu zerlegen, würde zu nichts führen, auf jeden Fall würde es überhaupt nichts klären. Denn die emotionale Wirkung dieses Frauenbildnisses basiert ja gerade auf der Unmöglichkeit, sich hieraus etwas Eindeutiges, Endgültiges zu extrapolieren.«^[92]

In beiden Fällen geht es um das Spüren einer Anwesenheit, die als solche in ihrem Ursprung diffus sein mag jedoch durch die wahrnehmenden Subjekte einen klaren Charakter zugeschrieben bekommt. Die Unbestimmtheit bezieht sich auf den ontologischen Status der Atmosphären und resultiert aus dem Fehlen eines klaren Bezugrahmens. Atmosphären scheinen allumfassend und ursprungslos.^[93]

»Man weiß nicht so recht, soll man sie den Objekten oder Umgebungen, von den sie ausgehen, zuschreiben oder den Subjekten, die sie erfahren. Man weiß auch nicht so recht, wo sie sind. Sie scheinen gewissermaßen nebelhaft den Raum mit einem Gefühlston zu erfüllen.«^[94]

1.3.2 Neue Ästhetik

Gernot Böhme thematisiert den Begriff der Atmosphäre nicht bloß im Bereich der Ästhetik, er erweitert die Aufgabe der ästhetischen Arbeit über den Kunstkontext hinaus und sieht diese vor allem in der Produktion von Atmosphären, die sich längst in nahezu allen Lebensbereichen entdecken lassen.

91 Vgl. Böhme 2001, S.45

92 Tarkowskij 2009, S.158

93 Vgl. Böhme 2001, S.45

94 Böhme 1995, S.22

Diese »*Neue Ästhetik*« schließt in ihre Untersuchungen sowohl Werbung als auch Architektur ein. Sie beschränkt sich nicht mehr auf die Definition von Kunst und Nicht-Kunst, deren Kanonisierung und Kritisierbarkeit im Zentrum steht und durch ein ästhetisches Geschmacksurteil Ausdruck findet, sondern öffnet ihre Pforten, um den Einzug des Ausdrucks und der Inszenierung der Alltagswelten, anzuerkennen. Laut Böhmes Ansatz findet ästhetische Arbeit nicht nur im Bezug auf die Produktion von Kunstwerken statt, sondern betrifft gesamtheitlich die Gestaltung der Umwelt, welche in »[...] jegliche[r] Formation der Oberfläche der Welt [...]«^[95] in das menschliche Befinden eingeht und dieses mittels sinnlicher Erfahrung - der Äisthesis - bestimmt.^[96]

»Atmosphären und das Atmosphärische können zwar hergestellt und auch dargestellt, also durch die Künste vermittelt werden, doch sie gehören »zum Leben, und die Inszenierung dient der Steigerung des Lebens« [...]. Dies bedeutet, dass die ästhetische Situation im Alltag und für ein künstlerisches Objekt dieselbe ist.«^[97]

Es sind die Beziehungen zwischen Umgebungsqualitäten und dem menschlichen Befinden, für die sich die neue Ästhetik interessiert. Genauer genommen steht gerade der vermittelnde Moment zwischen diesen beiden Faktoren, das UND, das Dazwischen, im Zentrum. Diese Bezogenheit verortet Böhme in den Atmosphären. Sie seien es, wo Umgebungsqualitäten und Befinden aufeinander treffen. Daraus ergibt sich für ihn die Frage: »[...] wie bestimmte, durchaus objektiv feststellbare Eigenschaften von Umgebungen unser Befinden in diesen Umgebungen modifizieren?« Seitens der Produzenten_innen erweist sich die neue Ästhetik als *allgemeine Theorie ästhetischer Arbeit*, welche als die Herstellung von Atmosphären zu verstehen ist. Seitens der Rezipienten_innen bildet sie eine Theorie der Wahrnehmung »[...] als *Erfahrung der Präsenz von Menschen, Gegenständen und Umgebungen*.«^[98] Atmosphären entstehen laut Böhme erst in der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, doch obwohl er den Dingen eine eigene Wirklichkeitsdimension zuspricht, ist das Erscheinen dieser an ein sie wahrnehmendes Subjekt gebunden. Anders verhält es sich mit seiner Definition des »Atmosphärischen« welches auf eine Eigengesetzlichkeit innerhalb der an einer Atmosphäre beteiligten Elemente verweist, die keines »subjektiven Moments« bedürfen. Das Atmosphärische haften den Dingen an, ohne durch ein wahrnehmendes Subjekt interpretiert werden zu müssen.^[99]

95 Böhme 1995, S.15

96 Vgl. Böhme 1995, S.14ff

97 Tröhler 2012, S.14

98 Böhme 1995, S.25

99 Vgl. Tröhler 2012, S.13 / Vgl. Böhme 1995, o.A.

Auch der deutsche Philosoph Hermann Schmitz spricht den Atmosphären eine relative Selbstständigkeit zu und betont deren räumlichen Charakter. Demnach sind sie gelöst von den Dingen zu betrachten, sie sind ihnen nicht eingeschrieben und verändern sich in Abhängigkeit zu ihrem Kontext und ihren wahrnehmenden Subjekten. »Atmosphären sind immer räumlich ›randlos, ergossen, dabei ortlos, d.h. nicht lokalisierbar‹, sie sind ergreifende Gefühlsmächte, räumliche Träger von Stimmungen.«^[100] Die theoretische Thematisierung der Atmosphären fußt bei Schmitz auf deren phänomenologischem Erscheinen, demnach das »[...] als Wirklichkeit annerkannt wird, was sich unabweisbar in der Erfahrung aufdrängt [...]«.^[101] Diese Definition fand Anknüpfungspunkte bei Ludwig Klages Konzept vom »Eros der Ferne«, welcher nicht nach Nähe und Besitz trachtet, sondern Distanz wahrt, um sich am Schönen durch dessen Betrachtung zu erfreuen. Dabei sei »[...]der Ausdruck eines Lebenszustandes [...] so beschaffen, dass seine Erscheinung den (betreffenden) Zustand hervorrufen kann.«^[102] Die reine Betrachtung eines dargestellten Zustandes kann über ein Erkennen dieses hinaus führen, und durch emphatisches Nachempfinden den die Betrachter_in in diesen sogar einstimmen.^[103]

Welches Element bestimmt, wer stimmt wen, die Umgebung seine Betrachter_innen, diese die Umgebung und beide wechselseitig die Atmosphäre? Die Relation zwischen »Projektion« und »Introjektion« erklärt Schmitz über die Auffassung, dass »[...] Gefühle als etwas draußen erfahren wurden, als Mächte, die erregend in die menschliche Leiblichkeit eingreifen«^[104] weiters führt er aus, dass Gefühle »ortlos ergossene Atmosphären [seien][...], die einen Leib, den sie einbetten, in der Weise des [...] affektiven Betroffenseins heimsuchen, wobei dieser die Gestalt der [...] Ergriffenheit annimmt.«^[104]

Schmitz sieht die Atmosphären also vollkommen befreit von dinglichen Qualitäten und nihiliert somit deren Gestaltbarkeit. Weder das Subjekt noch ein einzelnes Objekt bilden den Ursprung einer Atmosphäre. Das Atmosphärische ist das, was *Objektkonstellationen* und *Beziehungskontexten* anhaftet. Es geht um *Gesamtqualitäten*.^[105]

100 Schmitz o.A. zit.n. Böhme 1995, S.29

101 Schmitz o.A. zit.n. Böhme 1995, S.29

102 Klages 1972, S.72 zit.n. Böhme 1995, S.29

103 Vgl. Böhme 1995, S.29

104 Schmitz 1964, S.343 zit.n. Böhme 1995, S.30

105 Vgl. Tröhler 2012, S.15

Laut Böhme wird das Atmosphärische als Erstes Wahrgenommen, noch bevor alle andere Erkenntnis dazu stößt. Im Bezug auf die Filmrezeption ergibt sich daraus die Frage, ob das auch für nicht unmittelbare Situationen, so wie wir sie im Kino erleben, gilt? Ob der Mensch sich räumlich innerhalb einer Atmosphäre befinden muss, um diese zu erfahren oder ob medial vermittelte Bilder ihre Erfahrung ebenso zulassen?

Für Böhme ist »[...] der Inszenierungswert von Dingen und Körpern [...] an ihre phänomenale Objektpräsenz in der Realität gebunden [...]«.^[106] Dabei könne eine bestimmte Atmosphäre durchaus von unterschiedlichen Elementen hervorgebracht werden. Die Situation im Theater, wenn das Publikum dem szenischen Raum begegnet, lässt laut Böhme die Wahrnehmung des Atmosphärischen zu. Durch Apparate vermittelte Bilder und Töne erlauben jedoch nur eine »[...] indirekte Ko-Präsenz mit dem Wahrgenommenen.«^[107] Dies spräche in weiterer Folge den Kinobesuchern_innen die Möglichkeit einer unmittelbaren Erfahrung einer Atmosphäre ab.^[108]

Für diese Ansicht sprechen die räumlich/zeitliche Trennung, der fiktionalen Charakter sowie die Verdammung der Kinobesucher_innen zu Zuschauern_innen, die keine Wirkungsmacht innerhalb der Handlung des filmischen Geschehens haben. Es ist keine direkte Verbindung zu den innerbildlichen Instanzen gegeben. Das oberflächliche, räumliche Verhältnis zwischen Publikum und Leinwandgeschehen bleibt abstrakt, was auf physischer Interaktionsebene verwehrt bleibt, spielt und entwickelt sich auf geistiger und emotionaler Ebene ab. Trotz oder aber gerade durch die Distanz zum Geschehen werden die darin herrschenden Spannungsverhältnisse erfahrbar. Als Aussenstehende_r zeigen sich die Dynamiken nicht nur, sie binden die Einzelnen und ihre_seine Gestimmtheit mit ein. Alle von Außen eindringenden Eindrücke werden weiters durch den Filter der Stimmung eines Subjekts, seinen emotionalen Zustand, modifiziert und wahrgenommen: Eine weitere Verschachtelung der Wahrnehmungssphären.^[109] Um sowohl der Atmosphären als auch der eigenen Stimmungen gewahr zu werden, braucht es laut Böhme einen handlungsentlastenden Rahmen. Dazu aber später.

Nicht nur der Begriff der Atmosphäre taucht bei dem Versuch auf, auf das Körperlose, das Dazwischenliegende zu verweisen. Für das mit der Tech-

106 Tröhler 2012, S.14f

107 Böhme 2001, S.65ff

108 Vgl. Tröhler 2012, S.14f

109 In der Wahrnehmungstheorie wird zwischen »[...] Atmosphäre« als intersubjektive Gefühlsqualität im Raum, [und] »Stimmung« als individuelle Gefühlsdisposition im jeweiligen Subjekt« differenziert. (Henckmann 2007, S.45 zit.n. Rauh 2012, S.138f)

nisierung von Produktionsmechanismen aufkommende Phänomen der Kunstwahrnehmung führte Walter Benjamin in seinem Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« den Begriff der *Aura* ein. Über diesen, versuchte er den Unterschied zwischen einem *Original* und seinen *Reproduktionen* zu beschreiben. Als Konsequenz der medientechnischen Entwicklung - spezifischer der, der Reproduktion - sprach er vom Verlust jener *Aura*. Diese verortete Benjamin in originalen Werken der Kunst und beschrieb die Begegnung mit ihr als »*einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.*«^[110] Diese ist als Phänomen des Fernseins zu verstehen, das im Kontakt mit nahen Dingen erfahren werden kann. Eine Ferne, die über die Verarbeitung des Materials und seine geschichtliche Einbettung hinaus geht und als Unerreichbarkeit und Distanz, der einem Kunstwerk zu Grunde liegenden Vorläufigkeit, spürbar wird.^[111]

Im Gegensatz zur Atmosphäre, die sich als Spannungsverhältnis zwischen den Dingen ausbreite, sei die *Aura* an das Original gebunden. Es bestehe ein Besitzverhältnis zwischen einem Kunstwerk und seiner *Aura*. Dieses löse sich durch seine technische Reproduktion auf, dabei ginge die *Aura* verloren.^[112] Der Verfall auratischer Erfahrung, im Sinne eines sich auflösenden Wahrnehmungsphänomens, betrifft nicht nur den Bereich der Kunstrezeption im Wechselverhältnis seiner Kontexte, dieser zeichnet sich ebenso im Alltagserleben ab. Die Erfahrung der *Aura* geht immer mit ihrem Verschwinden einher. Weiters unterscheidet Benjamin zwischen einer *echten Erfahrung* und einem *Erlebnis*. Der Unterschied manifestiert sich in der Form der Begegnung und deren Wirkung. Während die *echte Erfahrung* auf einem selbstständigen Übersetzungsprozess gründet, der mit dem Selbstbewusstsein interagiert, tritt das *Erlebnis* hingegen als *Sensation*, als bereits vorgefertigtes Produkt auf. Vereinfacht könnte man sagen, die Form der *Information* - als aufbereitetes, schnelles Vehikel - durchdringt alle Lebenssphären und bestimmt wesentlich die Art der Wahrnehmung und des Denkens mit und bedrängt die Möglichkeiten *echter Erfahrung*.

Dieses Phänomen lässt sich nicht nur auf Filmwerke und die Art ihrer Erzähl- und Darstellungsweisen übertragen, darüber hinaus bilden diese ein mächtiges Instrument, das einen wesentlichen Beitrag zur Etablierung dieses Phänomens leistet. Filme unterhalten nicht nur, sie betreiben Wahrnehmungsbildung oder pflegen Wahrnehmungsverkümmerung.

110 Benjamin 1991b, S.479

111 Vgl. Böhme 1995, S.27

112 Vgl. Böhme 1995, S.26

Schließlich seien in dieser Aufzählung auch die Überlegungen des französischen Philosophen, Schriftsteller und Literaturkritikers Roland Barthes, zu dem von ihm etablierten Begriff des *Punctums* angeführt. Im Zuge seines Werks »Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie.« stellt er die Photographie als eigene Bildform in Frage, differenziert sie von Malerei und Film und begibt sich auf die Suche nach dem ihr Eigentümlichen, ihrem *Wesen*. *Punctum* taucht im Bezug auf die Lesarten einer Photographie auf und wird als Gegenbegriff zum *Studium* gesetzt. Dieses bediene sich den Verfahren des Codierens und Decodierens basierend auf einer konventionell bestimmten Palette, die das Motiv erst durch den Filter des vorgegebenen Wissens interpretiert und zur Erscheinung bringt. Barthes spricht von »höflichem, ziellosem Interesse, halben Verlangen« und einem Vertrag zwischen Urheber_in und Verbraucher_in, einer Erziehung die dem_der Betrachter_in gestattet die Absichten des Photographen nachzuvollziehen. Weiters kennzeichne sich das Studium durch die Neutralität der hervorgerufenen Empfindungen - Gefallen und Missfallen ereignen sich als Feststellung, ohne tiefer zu treffen. Der Lesefluss, die Wahrnehmung werde nicht gestört. Eine Photographie kann schreiend sein und schockieren ohne zu verletzen.^[113] Das *Punctum* hingegen »[...] schießt wie ein Pfeil aus einem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren, zu verletzen.«^[114] Barthes beschreibt es als unbeabsichtigte Zutat, ein winziges Detail das in der Photographie enthalten ist, ohne eine Bestimmung zu haben. Seine Kraft ist ihm nicht eingeschrieben, sondern entsteht in der Wechselbeziehung mit seinem_seiner Betrachter_in. Es muss noch nicht einmal als Objekt identifizierbar sein. Vielleicht könnte man es als Störung beschreiben. Jedoch nicht das Bild wird gestört, auch nicht seine Komposition, sondern der Vorgang des Betrachtens als Studium und somit weiter das Verhältnis zwischen Betrachter_in und Bild. Ein Detail, das die Wahrnehmung ins wanken bringt.

»Anziehungskraft! NICHT Faszination! Gegenteil von Benommenheit; eine innerliche Erregung, ein Fest, auch eine Arbeit, der Druck des Unsagbaren, dass gesagt werden will!«^[115]

Die soeben vorgestellten Begriffe und dahinterstehenden Konzepte haben gemeinsam, dass sie keine endgültige Diagnose anstreben, sie bleiben unscharf und unfassbar. Ihr Thema sind die in die geschichtlichen Diskurse

113 Barthes 1989, S.37

114 Barthes 1989, S.35

115 Barthes 1989, S.28

eingebetteten Formen der sinnlichen Erkenntnis, der Aisthesis. Da sie etwas außerhalb der Sprache liegendes betreffen, erscheinen sie als pluralistische, ambivalente Begriffe die der Klärung bedürfen. Diese Klärung entzieht sich allerdings einer Messung, Interpretation oder Bewertung, sie vollzieht sich soweit es geht über die sprachliche Beschreibung einzelner Phänomene, die für die außersprachlichen Spannungsverhältnisse und Wahrnehmungsmodi sensibilisieren und auf deren Prozesse aufmerksam machen soll. Des weiteren

»[...] teilen sie auch die wechselseitige Bezogenheit eines Subjekts auf seine, ebenso wie eine reflexive Komponente: Gleichzeitig drinnen und draußen, braucht [der_die Betrachter_in] [...] bei aller Ergreifenheit eine minimale Distanz, um der Atmosphäre, der Stimmung, der Aura in einer Situation gewahr zu werden. Somit handelt es sich in allen drei Fällen zwar um nichtintentionale Eigenschaften von Räumen und Objekten, aber dennoch zugleich um Zuschreibungskategorien.«^[116]

Aufbauend auf die gerade beschriebenen Konzepte, gilt es nun einen Blick auf einen besondern Wahrnehmungsmodus und die Voraussetzungen seines Erscheinens zu werfen.

1.3.3 Atmosphärische Wahrnehmung

»Der primäre Gegenstand der Wahrnehmung sind die Atmosphären. Es sind weder Empfindungen noch Gestalten, noch Gegenstände oder deren Konstellationen, wie die Gestaltpsychologie meinte, was zuerst und unmittelbar wahrgenommen wird, sondern es sind die Atmosphären, auf deren Hintergrund dann durch den analytischen Blick so etwas wie Gegenstände, Formen, Farben usw. unterschieden werden.«^[117]

Diese Position beschreibt den intuitiven Eindruck einer Situation noch gänzlich befreit von etwaigen Übersetzungen und Bedeutungszuweisungen im direkten Bezug auf das wahrnehmende Subjekt. Schmitz historischer Untersuchung zur Folge, er bezieht sich hierbei auf die Kultur in der

116 Tröhler 2012, S.11

117 Böhme 1995, S48

homerischen Zeit, wurden Gefühle »als etwas von draußen erfahren [...], als Mächte die erregend in die menschliche Leiblichkeit eingreifen.«^[118] Die Einführung des Filmschaffens als Kunst und der Filmrezeption als ästhetische Wahrnehmung wurde unternommen, da gerade Kunstwerke in besonderer Weise Aufmerksamkeit und Wahrnehmung zu binden in Stande sind. Böhmes Konzept der atmosphärischen Wahrnehmung als primären ästhetischen Wahrnehmungsmodus liegt die Auffassung zu Grunde, dass eine derartige Rezeption über leibliches Spüren, die bloße Betrachtung, zu einem Erlebnis erheben kann. Das Besondere an der Begegnung mit den Atmosphären im Bereich der Kunst, ist ihr handlungsentlastender Kontext, der nach keiner Reaktion verlangt und Raum und Zeit zum Empfinden und Nachdenken lässt.^[119] Innerhalb eines solchen Rahmens kann sich die Auseinandersetzung mit der Störung, im Sinne des *Punctums*, entfalten. Atmosphärische Wahrnehmung zielt nicht darauf ab objektive Rückschlüsse zu ermöglichen. Sie berücksichtigt die individuelle Vorgeschichte und Stimmung des wahrnehmenden Subjekts zum Zeitpunkt der Rezeption ebenso wie den Kontext der Wahrnehmungssituation. Atmosphärische Wahrnehmung ist dem zuvor beschrieben *Studium*, dessen Gemütsbewegungen durch den Filter eines vernunftbegabten Relais aus moralischer und politischer Kultur resultieren und daher von Barthes als *dressierte Wahrnehmung* die *durchschnittliche Affekte* hervorbringt, bezeichnet wird, entgegen zu stellen.^[120]

Während die erste Voraussetzung für die Sensibilisierung eines Subjekts für die atmosphärische Wahrnehmung die äußeren Umstände: *handlungsentlastend, distanziert* betrifft - der Rahmen ist gestaltbar - bezieht sich die zweite Voraussetzung aus dessen innerer Haltung: *Anerkennung sinnlicher Erfahrung und Selbstreflexion statt Funktionalisierung*. Diese zwei Ebenen sind unweigerlich verwoben und stehen zu einander rekursiv. Um eine innere Haltung zu kultivieren, die atmosphärische Wahrnehmung zulässt, gilt es Situationen herzustellen, die vom Subjekt Aufmerksamkeit für die Prozesse seiner eigenen Wahrnehmung abverlangen, Situationen die nicht bloß eine Reaktion hervorrufen beziehungsweise die über die Reaktion hinaus, nach einer Suche des eigenen Befindens - innerlich sowie räumlich - im gegebenen Kontext drängen. Da der Kontext der Filmrezeption bereits eine der Voraussetzungen, den handlungsentlastenden Rahmen, erfüllt, ist nun zu erörtern, wie und unter welchen Bedingungen Atmosphären im Film produziert werden können, welche Ansätze bei der Gestaltung dieser zur Anwendung kommen und wodurch die Rezeptionssituation geprägt ist.

118 Vgl. Böhme 1995, S.30

119 Vgl. Rauh 2012, S.20f

120 Vgl. Barthes 1989, S.25

1.3.4 Bedingungen filmischer Atmosphären

Diese Bedingungen lassen sich keinem einzelnen Ansatz zuordnen, sie sind ein Konglomerat, das sich aus interdisziplinären Zugängen immer weiter beziehungsweise neu erschließen muss. Ausgangspunkt bilden dabei oft die theoretischen Paradigmen der Dekonstruktion und Cultural Studies, die vereint mit phänomenologischen Ansätzen der Filmwissenschaft und erweitert durch andere Disziplinen (Psychologie, Kunst-, Medien- und Sprachwissenschaft sowie Pädagogik) mögliche Konzepte filmischer Atmosphären erarbeiten. In der Einleitung zum Werk »Filmische Atmosphären« schlüsselt Tröhler die Bereiche eines Konzeptes filmischer Atmosphären folgendermaßen auf:

»Es betont den stofflichen, ästhetische vermittelten Objektcharakter von diegetischen Welten, die plastischen und kompositorischen Effekte von filmischen Texturen - gegebenenfalls in der historischen Bindung der sie erzeugenden Parameter an eine Kunstkonzeption oder metaphorische betrachtet an das Weltgeschehen - und die Funktion von Bewegung im audiovisuellen Fluss. Ebenso umfasst es die räumlich-sozialen, materialen und apparativen Komponenten des filmischen Gegenstandes in seinen Aufführungskontexten. Natürlich sind dazu auch Betrachter[innen]-konzepte notwendig, die je nachdem stärker historisch oder theoretisch verankert sind und eher die physischen, sozialen oder imaginären Komponenten des Filmerlebnisses hervorheben.«^[121]

Allein die Rezeptionssituation, die durch Umgebung, Ort und Vorführungsart bestimmt wird, prägt die Begegnung mit filmischen Atmosphären, da sie den Grad der Aufmerksamkeit und Empfänglichkeit bedingt und somit den »Anregungszustand« des Zuschauers, der Zuschauerin reglementiert. Aus der vielfältigen Palette der Rezeptionsbedingungen widmet sich diese Untersuchung der Filmbegegnung im Kinosaal. Da die später analysierten Filmbeispiele aus einer weiten Zeitspanne entnommen werden, darf nicht außer Acht gelassen werden, »[...] dass sich die ästhetische Erfahrung in den gesellschaftlichen und politischen Bedingungen und den technischen und medialen Möglichkeiten einer Zeit [...]«^[122] abspielen.

Sich in der einen Atmosphäre befinden und auf eine andere blicken, so präsentiert sich der durch die Kinosituation vorgegebene Kontext. Mit dem

121 Tröhler 2012, S.15

122 Tröhler 2012, S.17

Ausgehen des Lichts jedoch, ziehen sich diese zwei atmosphärisch aufgeladenen Räume zusammen. Es ereignet sich eine Faltung. Der physische Raum des Kinosaal schiebt sich unter die räumliche Illusion der strahlenden Leinwand. Eine abstrakte Verschiebung, die ein Spielfeld der Sinneswahrnehmung öffnet. Davor und darin, real und imaginär. Jedoch gewährt die Leinwand nicht allen Sinnen Einlass. Gerüche, Luftwiderstände und Temperaturen können im Film nicht erlebt werden. Was also keinen Zutritt findet muss imaginiert, assoziiert oder im besten Fall erinnert werden, das Befinden des Subjekts changiert zwischen Illusion, Erfahrung und Erinnerung. Obwohl Böhme die Erfahrung von Atmosphären innerhalb medial vermittelter Wahrnehmungskontexte dementiert, da durch das Medium die physische Verbindung nur als scheinbare Koexistenz zwischen den Instanzen auftritt, soll eben diese Distanz, die Unmöglichkeit einzugreifen, dazu beitragen sich nicht nur auf den Inhalt, sondern gleichsam auf die eigene Wahrnehmung einzulassen. Atmosphärische Wahrnehmung würde in diesem Fall bedeuten, dass sich die Atmosphären nicht gegenseitig absorbieren oder überlagern, sondern eine erfahrbare Verbindung eingehen.

Auf Produktionsebene stellt sich die Frage nach dem Ob und Wie der Herstellbarkeit von Atmosphären. Da ihr Ursprung wie bereits erwähnt in der Spannung zwischen räumlich gegebenen Objekten und Subjekten verortet werden soll, und diese in Form von Umgebungsqualitäten von Außen auf die Subjekte einwirken und diese ergreifen, ist es durchaus möglich von einem *Inszenierungswert*^[125] zu sprechen. ^[124] Atmosphäre ist gestaltbar. Gleichzeitig aber widerspricht die Gestaltbarkeit den zuvor vorgenommenen Annäherungsversuchen. So beschreibt Tarkowskij beispielsweise die Gegenwart einer Atmosphäre als Resultat aller sich überschneidenden und ineinandergreifenden Elemente, die sich »[...] als eine Folge der möglich gewordenen Konzentration auf das Wichtigste einstellt«^[125] betont aber vehement, dass es ein widersinniges Unterfangen wäre, eine Atmosphäre als solche schaffen zu wollen.^[126] Der Rahmen einer Situation, sein Ablauf, die Handlungen und Bewegungen seine Teilnehmer und Teilnehmerinnen sowie deren Positionen und Verhältnisse zueinander und zu den gegenwärtigen Objekten sind gestalt- und inszenierbar. Während in der Natur erlebte Atmosphären zweckfrei sind kommen den filmischen Atmosphären bestimmte Aufgaben zu. Diese bestehen darin, mit dem Publikum außerhalb eines materiell

123 Böhme 2001, S.21

124 Vgl. Tröhler 2012, S.13

125 Tarkowskij 2009, S.277

126 Vgl. Tarkowskij 2009, S.277

verfestigten Ausdrucks zu kommunizieren. »Bei der Gestaltung filmischer Atmosphären kommt oft ein praktisches, implizites Wissen zum Tragen, das sich einerseits in der Ausformung des Dekors, andererseits im Einsatz filmischer Parameter äußert.«^[127]

Dennoch lässt sich eine Atmosphäre nicht zergliedern. Sie soll und kann nicht anhand ihrer Komponenten gelesen und verstanden werden, dadurch ginge ihre Wahrhaftigkeit, die aus der einmaligen Konstellation mit dem_ der einzelnen Betrachter_in entsteht, verloren. Sie stimmt das Publikum und erlaubt folglich das Erfahren einer Situation, statt bloß ihr Verständnis. Durch diese Stimmung wird das Publikum sensibilisiert für gleichzeitig ablaufende, unsichtbare Prozesse sowie für zukünftige Entwicklungen - Präfiguration und Antizipation.^[128]

Die atmosphärische Gestaltung einer Szene eröffnet dem Publikum weitere Zugänge zum filmischen Geschehen. Diese werden durch die Art der Wahrnehmung markiert, die sich aus dem Unterschied zwischen Zeigen und Andeuten ergibt. Die Lesart einer Andeutung verlangt nach einem höheren Grad der Selbstständigkeit, sowohl im Blick als auch in der Interpretation. Atmosphären entziehen sich von vornherein der Erfahrung über kognitive Prozesse, die Begegnung mit ihnen und ihre Erfahrung gleicht einer Suchbewegung. Sie bilden ein Feld, auf dem sich die Ansätze und Verfahren zur sinnlichen Erkenntnis von Offenheit und Unbestimmtheit entfalten können. Dabei ermöglichen sie beispielsweise die Entgrenzung konkret benennbarer Gemütszustände^[129] - Herstellung statt Darstellung - ebenso wie Wege gewöhnliche Objekt-, Zeit- und Raumwahrnehmungen zu überschreiten und zu modifizieren.^[130]

Nun ist es aber nicht Ziel dieser Untersuchung herauszufinden, wie sich bestimmte filmische Atmosphären gestalten lassen, sondern welche Verfahren zum Einsatz kommen, um auf das außerhalb der visuellen Wahrnehmung Liegende zu verweisen und den Blick von seinem Scheinwissen zu befreien. Ausgehend von der Filmerfahrung als einem Möglichkeitsraum der die Bedingungen für das Aufkommen atmosphärischer Wahrnehmung erfüllt und in den Konzepten von Atmosphäre, Aura und Punctum mögliche Zugänge zur Entgrenzung konventioneller Blickpraktiken sieht, gilt die Suche den poetischen Formen und ihrer Manifestation im übergreifenden Filmraum.

127 Tröhler 2012, S.17

128 Vgl. Tröhler 2012, o.A.

129 Diese Entgrenzung, so die Theorie, erlaubt einerseits das Empfinden einer Person in Verbindung beziehungsweise als Einheit mit ihrer Außenwelt, befreit von den physischen Formgrenzen, ebenso wie die Rückbesinnung auf die Pluralität der Ursprünge von absoluten Begriffen.

130 Vgl. Tröhler 2012, 18f

2. Material

Aus kulturwissenschaftlicher, philosophischer und wahrnehmungspsychologischer Perspektive werden in diesem Kapitel die Größen Raum und Objekt diskutiert, um folglich beide auf einer, für die Gestaltung filmischer Atmosphären produktiven Eben, zusammenzuführen und als kulturelle Konstrukte miteinander in Beziehung zu setzen.

2.1 Raum und Objekttheorien

Die Vorstellung vom abgeschlossenen, statischen und fixierbaren Raum hat sich zu einer Wahrnehmung dieses als fließendem verkehrt. Aus dem absoluten Raum entwickelt sich die Auffassung eines Zwischenraums, der nun nicht mehr durch Grenzen, sondern durch seine Offenheit markiert ist. Faktizität wird ersetzt durch Möglichkeit. Mensch und Raum werden einander nicht als Entitäten entgegengesetzt. Sie treten in ein gegenseitig konstituierendes Verhältnis, welches von Wechselwirkung geprägt ist. Solche Raumdispositionen basieren auf Interaktion, unter Einbeziehung des Körpers und der Sinne. Folglich ist die Rede von Raumpraktiken. ^[131]

2.1.1 Raum. Dimensionen und Ausprägungen

Die Dimension Raum bildet, gemeinsam mit der Dimension Zeit, die Voraussetzung allen Seins in seiner Materialisierung. Leben entwickelt sich im Verhältnis zu und in ihnen. Erst durch sie ergibt sich die Möglichkeit eines Bezugssystems. Die Erforschung der Ontologie des Raumes hat sich über die Grenzen der Naturwissenschaften hinaus bereits seit der Antike einen Weg in die Geistes- und Sozialwissenschaften gebahnt. Diese gehen nicht vom »absoluten Raum« als Behältnis aus und widmen sich weniger der Frage nach seiner Messbarkeit, sondern betrachten die Kategorie Raum in unterschiedlichen Kontexten, um Rückschlüsse darüber zu gewinnen, wie er sich denken, wahrnehmen und herstellen lässt. Die historische Entwicklung des technischen Fortschritts und dessen Folgen und Effekte, die sich

131 Vgl. Autsch / Hornäk 2010, S.10

in allen Lebensbereichen verzeichnen lassen, verlangen immer wieder nach Aktualisierungen der Raumkonzepte. Besonders seit der Post-Moderne steht das Feld des Raumes im Mittelpunkt des Interesses. Es ist die Rede von einem »*spatial-turn*«, einer Verlagerung des Fokus von der Zeit, der »großen Erzählung« im Sinne Jean Francois Lyotards, auf eine Dialektik, die durch Raumpraktiken bestimmt wird. ^[132] Die Berücksichtigung des wahrnehmenden Subjekts, nicht nur als Element, sondern auch als Produzent, erschließt über die geografischen Räume hinaus anthropologische und virtuelle Räume. Der Raum als Bedingung für Erfahrung wird Untersuchungsgegenstand der Epistemologie und die Phänomenologie widmet sich der Analyse unterschiedlicher Formen des Raumerlebens.^[133]

Nach einem Überblick über verschiedene Raumkonzepte folgt eine ausführlichere Vorstellung des Wechselverhältnisses zwischen Mensch und Raum, wie es vom deutschen Philosophen und Pädagogen Otto Friedrich Bollnow 1993 ausgearbeitet wurde.

2.1.2 Räume denken

Bereits in der Philosophie der Antike werden die Begriffe »topos« - Ort - und »chora« - Raum - zur Beschreibung der Weltentstehung herangezogen. Demnach entstehen Orte durch die Besetzung von Raum, der diese wiederum beinhaltet. Das *Sich-darin-Befinden* von Körpern und Dingen als Topoi strukturiert und stellt Raum her. Diese Raumbestimmung weicht später der Vorstellung einer sich »gleichförmigen, dreidimensionalen Ausdehnung«, die in einem autarken Verhältnis zu den ihr beinhalteten Elementen steht. Entgegen diesem, die Homogenität befürwortenden Ansatz, bildet sich in der phänomenologischen Forschung eine Aktualisierung der antiken Raumbeschreibung.^[134] Räume bestehen und entstehen auch außerhalb ihrer geometrischen Bestimmtheit und sind daher nicht bloß als gegeben zu verstehen. Dieser Ansatz eröffnet *metaphorische* Räume, die über den physischen Naturraum hinaus, ökonomische, soziologische, politische, kommerzielle, nationale, globale und eine steigende Vielfalt weiterer Räume thematisieren. Lefebvre beschreibt diese als »[...] an indefinite multitude of Spaces, each one piled upon, or perhaps contained within, the next.«^[135] Eine Verschachtelung, die diese Räume, als nicht in sich abgeschlossene Größen,

132 Vgl. Assmann 2011, S.151

133 Vgl. Autsch / Hornäk 2010, S.9

134 Vgl. Busch 2013, o.A. / siehe Heidegger 1994

135 Meurer 2007, S.18

zu einander in Beziehung setzt und dadurch die ihnen eingeschriebenen Handlungs- und Machtstrukturen zu Tage bringt.

Michel Foucault beschreibt den Raum als »*Gemengelage von Beziehungen, die Platzierungen definieren*«. ^[136] Der Raum, in dem wir uns bewegen, ist nicht leer und frei befüllbar, vielmehr ist er bereits durch gesellschaftlich geprägte Beziehungsverhältnisse determiniert und wird im Rahmen dieser Machtverhältnisse immer wieder neu verhandelt. Diese Sichtweise ermöglicht die Wahrnehmung der Transformation, die erst durch kulturelle beziehungsweise soziale Organisation, nachfolgend Raumorganisation erzeugt. ^[137]

Heidegger schreibt Räumen einen Geschehnischarakter zu und spricht vom Prozess des »Einräumens«. Dieser ist nicht äquivalent zu einer physischen Gestaltung zu verstehen, sondern meint gleichsam Offenlegung und Strukturierung von Raum durch die Freilegung von Orten. So wäre der Einbau einer Tür in einen geschlossenen Raum nicht bloß eine Verbindung nach Draußen, durch das Ding Tür würden Draußen und Drinnen erst als solche wahrnehmbar werden, sie würden verortet. Die neue Verbindung markiert aber gleichzeitig auch die Grenze.

»Als Überschreitung der Grenze und Ungehorsam gegenüber dem Gesetz des Ortes steht sie für den Aufbruch, die Auflösung eines Zustands, [...] auf jeden Fall für den „Verrat“ an einer Ordnung. [...] Jenseits der Grenzen lässt sie eine Fremdheit entstehen, die im Inneren unter Kontrolle war.« ^[138]

Den Raum als solchen gibt es nicht, sondern Räume, die sich ständig über die Beziehung der sich darin befindenden Orte und deren eingeschriebenen Praktiken artikulieren, die sich wiederum zu den in ihnen vorhandenen Dingen verhalten. ^[139] So benennt Michel de Certeau beispielsweise die Bewegung von Körpern als solch *raumerschließende Praktik*.

Wie bereits im vorigen Kapitel erwähnt, bietet der handlungsentlastende Charakter von Orten der Kunst eine besondere Wahrnehmungssituation; einen Ort der Begegnung. Ein Werk stiftet gleichsam den Ort seines Befindens für die anwesenden Subjekte und eröffnet ausgehend von diesem Bezugsräume.

136 Foucault 1990, S.34-46 zit.n. Meyer 2010, S.30

137 Vgl. Meyer 2010, S.30

138 De Certeau 1988, S.235

139 Vgl. Figal, S.236 siehe Heidegger

2.1.3 Erlebter Raum

Bollnow fragt explizit nach der »inneren Struktur des Raumes und wie er sich dem Menschen konkret in seinem Erleben darstellt.«^[140] Diese Frage verlangt nach einer Differenzierung der konkreten, menschlichen Lebensräume vom wissenschaftlich-mathematischen Raum. Ausgehend vom euklidischen Raum, dem ein orthogonales Achsensystem eingeschrieben ist, erklärt Bollnow weiter:

»Die entscheidende Eigenschaft des mathematischen Raums ist seine Homogenität. Diese besagt, dass in ihm kein Punkt vor dem andern und keine Richtung vor der andern ausgezeichnet ist, dass man durch eine einfache Koordinatenverschiebung jeden Punkt zum Koordinatennullpunkt und jede Richtung zur Koordinatenachse machen kann.«^[141]

Anders verhält es sich im erlebten Raum, dessen Koordinatennullpunkt und Achsensystem durch das erlebende Subjekt bestimmt werden und einer Unstetigkeit unterworfen sind. Während sich die Richtungsbeziehungen je nach Bewegung mit verändern, bleibt die durch die Schwerkraft bestimmte Vertikalachse immer gleich und stets auf eine Horizontalebene, konkret die Erdoberfläche, bezogen. Diese Bezogenheit ist die elementarste Relation im vom Menschen erlebten Raum. Dabei spiele sich dieser auf der Grenzfläche zwischen Luft- und Erdraum ab. Als wesentlich für die Identifikation von Raum beschreibt Bollnow die Möglichkeit, ihn verlassen und wieder betreten zu können. Die dadurch entstehenden Räume sind temporär und es stellt sich die Frage nach dem Ursprung, dem Zuhause des Menschen, von dem aus sich seine räumliche Welt gestaltet.^[142] Passend dazu erklärt bereits Heidegger (1967) in seinem Aufsatz »Bauen, Wohnen, Denken«, dass das menschliche Sein sich primär durch das Bewohnen auszeichnet. Dieses sei als »[...] [wohnender] Aufenthalt bei Dingen und Orten zu verstehen«^[143], das ein *Sich-Ausrichten* an und Entfernen von ihnen erlaubt.^[144]

»Jeder Hausbau ist Gründung eines Kosmos in einem Chaos.«^[145] Das Zuhause könnte als manifestierte Veräußerlichung, als Erweiterung beziehungsweise Auslagerung des menschlichen Körpers gesehen werden, der das eigentliche Zuhause in sich trägt. Doch auch das Haus ist, so wie der Mensch, sozial,

140 Bollnow 1960, S.398

141 Bollnow 1960, S.398

142 Vgl. Bollnow 1960, S.399

143 Vgl. Heidegger 1927 zit.n. Guzzoni 2009, S.119

144 Vgl. Guzzoni 2009, S.119f

145 Bollnow 1960, S.403

selbst räumlich eingegliedert und Teil von einem größeren System, dessen Mittelpunkt nach außen strahlt und alles auf sich bezieht. Für die Einzelnen bliebe nichtsdestotrotz ihr, sein Heim der Mittelpunkt, von dem aus sie er sich bewegt.

»[...] der Mensch, der Flüchtling auf Erden [ist], [gewinnt] einen Halt [...], indem er sich mit seinem Bauwerk, mit den festen Mauern seines Hauses gewissermaßen am Boden festkrallt. [...] Zu wohnen ist keine Beschäftigung neben möglichen andern, sondern die Bestimmung des Menschen, in der er allein sein wahres Wesen verwirklicht. Er braucht einen festen Wohnsitz, wenn er sich nicht widerstandslos vom Strom der Zeit fortreißen lassen will.«^[146]

Gleichsam schneidet der Mensch durch die Mauern des Hauses in den *allgemeinen Raum*, wodurch er aus einer Gesamtheit Teilbereiche macht und dem *Außenraum* einen *Innenraum* entgegenstellt. Diese Trennung von innen und außen ist ein weiterer grundlegender Faktor für die Bestimmung des erlebten Raums.

»Beide Seiten, die der Geborgenheit und die der Gefährdung, gehören in gleicher Weise zum Menschen, und darum auch die beiden Bereiche des erlebten Raums, der Außen- und der Innenraum, damit in der Spannung zwischen beiden sich das Leben entfaltet. Darum bedarf es eines verbindenden Gelenks zwischen den Räumen des Drinnen und des Draußen, einer Öffnung in der den Menschen umschließenden Mauer des Hauses, d. h. einer Tür, durch die er das Haus verlassen, und eines Fensters, durch das er die Welt da draußen wenigstens betrachten kann.«^[147]

Der Außenraum bietet sich dem Menschen laut Bollnow über die Aspekte: *Weite*, *Fremde* und *Ferne* dar. Dabei bezieht sich die *Weite* auf den Spielraum für mögliche Bewegung und wird der Enge, die diese unterbinden würde, entgegengesetzt. Die *Fremde* wird markiert durch Orientierungslosigkeit, die das Gefühl von Schutzlosigkeit nach sich zieht. Wird dieser Zustand nicht durch Lernen überwunden, macht sich Heimweh breit. Die Außenwelt erscheint bedrohlich. Die *Ferne* wirkt wiederum anziehend und spricht im Menschen die Vorstellung der Befreiung aus den alltäglichen Fesseln an. Sie ist die Sehnsucht nach dem im Alltag verloren gegangenen Ich, welches in der Ferne wiedergefunden werden kann.^[148]

146 Bollnow 1960, S.401

147 Bollnow 1960, S.404

148 Vgl. ebd. 1960, S.404f

Für unsere Zwecke soll festgehalten werden, dass gerade das Erleben einer »Fremde« durch ein hohes Irritationspotenzial gekennzeichnet ist. Dieses stört die gewohnte Perzeption und verlangt daher nach Reorganisation.

»Der Weg erschließe den Raum,« zitiert Bollnow den niederländischen Psychologen Linschoten. Die begrenzte Zugänglichkeit, die mittels vorgegebener Wege koordiniert wird, liegt der Strukturierung der Außenwelt und ihrer Räume zu Grunde. Sobald es einen zu erreichenden Zielpunkt gibt, entwickeln sich Wege dorthin. Nicht zwangsläufig planvoll, viele entstehen durch das Begangenwerden an sich. So wie Trampelpfade. Sobald jemand Widerstände entfernt, nutzt der nächste den geebneten Weg.^[149] Was die Fortbewegung zwar erleichtert und beschleunigt, allerdings den Moment der Überwindung und Entdeckung ausspart. Wie unterschiedlich Wege sind, zeigt Bollnow am Beispiel von *Autostraße* und *Wanderweg*. Die Straße ist nicht zum Verweilen da, sie strebt in zwei Richtungen und ist primär darauf gerichtet, einen anderen Ort zu erreichen. Ihre Abtrennung von der natürlichen Umwelt durch den festen Belag, bildet eine scharfe Grenze und wird von der Fahrerin, vom Fahrer nicht als Bewegung durch eine Landschaft empfunden. Man bewegt sich auf der Straße an der Landschaft vorbei, die zum Panorama, zur abgetrennten Kulisse, zum Bild wird. Der Wanderpfad bildet sich in Harmonie mit der Landschaft, nimmt auf sie Rücksicht. Das hier entstehende Raumgefühl kennzeichnet sich durch das Verwachsen von Mensch und Umgebung. Der Pfad ruhe in sich selbst ohne einen Endpunkt anzustreben, so komme auch der Mensch auf ihm zur Ruhe.^[150]

»[...] das Fehlen der inneren Zielgerichtetheit überhaupt, ist die eigentliche Lebensfunktion des Wanderns. Der Mensch tritt zurück aus der rationalen Zielstrebigkeit, auf die das zivilisatorische Dasein sein Leben zu verengen strebt, und er tritt zurück in einen ursprünglicheren, fast möchte ich sagen: prähistorischen Zustand, in dem er unbeschwert das Glück der reinen Gegenwart genießen kann.«^[151]

Durch diese Gegenüberstellung kristallisieren sich zwei charakteristische Tendenzen innerhalb der menschlichen Existenz. Der durch den Mensch auf einen Zweck hin organisierte oder wie Heidegger (1927) ihn bezeichnet, »eingerräumte« Raum, resultiert aus der Praktik des Menschen »jedem Ding, das er im Leben gebraucht, seinen bestimmten Platz [...] [zuzuweisen], wo es für

149 Vgl. ebd. 1960, S.405

150 Vgl. Bollnow 1960, S.406f

151 ebd. 1960, S.407

den späteren Gebrauch bereitliegt.«^[152] Diese Praktik verortete bereits Dilthey im objektiven Geist, der nach Verstehen strebt, welches durch Ordnung, die einer Zweckmäßigkeit entspringt, sich nachvollziehend einstellen kann. Wird diese Ordnung gestört, ein Ding am falschen Platz abgelegt, resultiert daraus eine den Lebens- sowie auch Handlungsraum beengende Unordnung.^[153] Dieser Aspekt wird später im Methodenkapitel wieder aufgegriffen und in dem Sinne fruchtbar gemacht, als dass diese Unordnung deutliche Rückschlüsse über die vorherrschende Struktur, wie auch das eigene Verhältnis dazu, aufzuzeigen vermag.

Bollnow zeigt dadurch, dass der Raum in seiner objektiven Auffassung nicht immer im gleichen Maß vorhanden ist, »[...] er geht durch die Unordnung verloren und kann durch Ordnung wieder geschaffen werden. Menschliches Tun kann also Raum schaffen [...]«.^[154]

Das Leben vollzieht sich also entlang, inner- und außerhalb von Menschen durchorganisierten Räumen, die von dynamischen Kraftlinien durchzogen sind. Was Bollnow mit den Kraftlinien meint, wird in folgendem Beispiel veranschaulicht, welches nach der konkreten, lebensmäßigen Entfernung zwischen einem Punkt an der Wand in der eigenen Wohnung zu einem anderen Punkt an der gleichen Wand, der benachbarten Wohnung, fragt:

»Mathematisch wird es, je nach der Stärke der Wand, etwa ein halber Meter sein. Konkret genommen ist es aber sehr viel weiter; denn um zu diesem Punkt zu gelangen, muss ich mein Zimmer verlassen, weiter mein Haus verlassen und auf der Straße bis zum Nachbarhaus gehen, und wenn ich nicht zufällig mit diesem Nachbar gut bekannt bin, wird dieser bei meiner Bitte ein so verständnisloses Gesicht machen, dass ich ihn lieber gar nicht erst frage.«^[155]

Denkt man dieses Beispiel weiter, wäre ein Wanddurchbruch ein eindeutiger Gewaltakt und eine Türe in besagter Wand, eine Art vereinbarte Abkürzung, die mich allerdings nicht zum Verlassen des eigenen Hauses zwänge. Diese Metaphern werden später wieder aufgegriffen und erklärend anhand filmischer Darstellungsweisen diskutiert. Zum Abschluss seiner Unterteilungen, die sich dem Raum als dynamischer Größe nähern, nennt Bollnow die Stimmung des Subjekts als Raum und Abstand bestimmenden Faktor. Im Zustand

152 ebd. 1960, S.408

153 Vgl. Bollnow 1960, S.408

154 Bollnow 1960, S.408

155 ebd. 1960, S.408

der Angst verengt sich der Raum, die Objekte werden zu Widerständen, die Decke fällt einem sprichwörtlich auf den Kopf, umgekehrt weitet sich derselbe Raum und zeigt etliche Möglichkeiten auf, wenn der Mensch heiter gestimmt ist. Depression erlebe alles als Widersacher, Euphorie als Spielgefährtin.^[156]

2.1.4 Dinge - Dimensionen und Ausprägungen

Sammlerstück, Accessoire, Andenken, Statussymbol, Werkzeug, Kunstobjekt, Medium, Apparat, Schatz, Talisman, etc. Hinter einem Ding steckt mehr, als eine materiell verfestigte Form, die ein Subjekt als etwas außerhalb von sich begreift. Was genau bedeutet es, den Dingen auf den Grund zu gehen, was ist ihr Grund und welche Wege können uns dort hinführen? Was sind Dinge und sind sie überhaupt? Wodurch kennzeichnen sie sich? Welche Funktionen haben sie? Und wie werden sie gedacht? In welchen Verhältnissen stehen sie zu Subjekten beziehungsweise Nicht-Dingen und welche Beziehungen führen sie untereinander? Der Besprechung dieser Fragen folgt die konkrete Analyse des Dings, seines Auftauches und seiner Rollen im Bereich des Films.

2.1.5 Dinge denken

Der Realismus schreibt den Objekten eine selbstständige Existenz zu, unabhängig von einem sie für wahr nehmenden Subjekt. Im Idealismus wird betont, dass ein Gegenstand sich nicht in der Wahrnehmung seiner Erscheinung und dessen Erkennen erschöpft. Kant unterscheidet zwischen *empirischen Objekten* und *Dingen-an-sich, die er als: » [...] die Wirklichkeit, wie sie unabhängig von aller Erfahrungsmöglichkeit, für sich selbst besteht, die absolute Realität«^[157] bezeichnet. Die dem zu Grunde liegende Auffassung »einer nicht raumzeitlich-kausalgesetzlichen, sondern übersinnlichen, intelligiblen Seinsweise« eröffnet einen möglichen Zugang, sich dem Begreifen von Objekt und Subjekt, als physischen und psychischen Erscheinungen, anzunähern.^[158] Als Voraussetzung für beide nennt Heidegger deren Modus,*

156 Vgl. Bollnow 1960, S.409

157 Eisler 1930, OQ

158 Vgl. Eisler 1930, OQ

im Sinne der ontologischen Differenz, ihre Gegenwärtigkeit, ihr Sein. Bereits Husserls phänomenologischer Ansatz sieht die »Dingkonstitution [als] ein dynamisches Geschehen [...] in dem ›Gegebenheitsweisen‹ eines Gegenstandes sich jeweils als ›Erfüllungsmöglichkeiten‹ für die noch ›leere‹ Intentionalität beschreiben lassen.«^[159] Gehen wir davon aus, dass es sich mit den Dingen ähnlich verhält wie mit den Räumen. Sie stehen und entstehen in einer Wechselwirkung zum Subjekt, sie geben ihm Stand und leisten Widerstand. Die Kräfte zirkulieren zwischen Subjekt, Handlung und Objekt die sowohl symbolischen als auch funktionalen Charakter haben, und gestatten über die Betrachtung ihrer Beziehung Rückschlüsse über jedes dieser Elemente auf unterschiedlichen Ebenen.

Vilém Flusser befasst sich mit der eingehenden Betrachtung und Befragung von alltäglichen Dingen im Kontext ihres Lebenszyklus von Herstellung, Verbreitung, Benutzung bis zum Verbrauch und ihrer Zersetzung, um daraus Erkenntnisse über das Leben des Menschen und den Wandel von Kultur beschreibbar zu machen. Den Weg, den er einschlägt, um sich dem Ursprung, der Idee eines Dings anzunähern und es aus seinem überformten Dasein zu befreien, beschreibt Flusser folgendermaßen:

»Dinge so anzusehen, als sähe man sie zum ersten Mal, ist eine Methode, an ihnen bisher unbeachtete Aspekte zu entdecken. Es ist eine gewaltige und fruchtbare Methode, aber sie erfordert strenge Disziplin und kann darum leicht misslingen. Die Disziplin besteht im Grunde in einem Vergessen, einem Ausklammern der Gewöhnung an das Gesehene Ding, also aller Erfahrung und Kenntnis von dem Ding. Dies ist schwierig, weil es bekanntlich leichter ist zu lernen als zu vergessen. Aber selbst wenn diese Methode des absichtlichen Vergessens nicht gelingen sollte, so bringt ihre Anwendung doch Überraschendes zu Tage, und zwar tut sie das eben dank unserer Unfähigkeit, sie diszipliniert anzuwenden.«^[160]

Dabei benennt er drei Kategorien:

Apparate deren wir uns bedienen ohne sie zu verstehen, welche sich aus komplexen Denkleistungen zusammensetzen, um schließlich eine banale Aufgabe zu lösen. Durch die Gewöhnung an sie und routinierte Nutzung, werden sie auch nicht mehr hinterfragt - Auto, Fernseher, Scheckbuch. In der Kategorie *dummes Zeug* subsummiert Flusser die Dinge die man eigentlich nicht braucht, auf die man nicht angewiesen ist, die keinerlei Aufmerksamkeit benötigen, die verbraucht und vergessen oder einfach stehen gelassen

159 Emig 2004, OQ

160 Flusser 1993, S.53

werden, jedoch weiterhin griffbereit bleiben - Zahnbürste, degenförmiger Brieföffner, zerbrochene Pfeife. Als *Werte* bezeichnet er die Dinge, die man schätzt, die angereichert sind mit persönlichem Einsatz jeglicher Art oder dem wertgeschätzten Aufwand anderer Personen. Diese setzen eine persönliche Entscheidung voraus. Die Entscheidung über welche Werteskala man diese Dinge zu Werten macht. Als Beispiele nennt er das eigene Haus, das Bild, das ein Geschenk eines Freundes ist, ein altes unveröffentlichtes Manuskript oder auch das Sonett von Shakespeare ebenso wie die archaischen Tempel von Paestum.^[161]

Eine solche Kategorisierung erscheint zwar klärend und organisierend, jedoch gibt es sowohl Dinge, die dabei durchfallen oder gleich mehreren Kategorien angehören. Der springende Punkt ist, dass das Subjekt durch die umgebenden Dinge bestimmt, regelrecht bedingt wird. Sie werden zu seinen Bedingungen. Und da der Mensch sich durch Bedingungen eingeengt fühlt, greift er in sie ein, versucht sie zu verändern, wodurch er wiederum neue Dinge entstehen lässt. »Eine befriedigende Umgebung wäre ein Friedhof, und die Unbefriedigung des Menschen ist die Triebfeder der Geschichte.«^[162] Dabei entstehen nicht einfach nur neue Dinge, sondern neue Arten von Dingen, die das Subjekt-Objekt Verhältnis umkehren: *Apparate*. Der Mensch passt sich dem immanenten System dieser an, um sie zu bedienen, er wird zu ihrem Funktionär. Dinge sind nicht nur Produkte einer Kultur und Zeugen der Zeit, ihnen sind auch die Arten ihrer Produktion und ihres Gebrauchs, also die Gesten, eingeschrieben, die sich in weiterer Folge auf die Art des menschlichen Denkens und Wahrnehmens abzeichnen.^[163]

Zum Gebrauchsgegenstand wird ein Ding erst durch die tatsächliche Verbindung mit einer Person, die es mittels individueller oder konventioneller Nutzung mit spezifischen Funktionen versieht, davor, IST es, in seinen reinen Qualitäten und offenen Potentialen.^[164]

»Gewiss spielen die Potentialqualitäten auch eine antizipierende Rolle, weil sie das Ereignis vorbereiten, das in einem gegebenen Zustand eintreten und ihn modifizieren wird [...] Aber als sie selbst oder als Ausdrucksform sind sie bereits das Ereignis mit seinem Ewigkeitsanteil [...].«^[165]

Bei der Frage wodurch eben diese Qualitäten und Potentiale vergegenwärtigt werden können, stoßen wir auf den Begriff der Ekstasen.

161 Flusser 1993, S.7f

162 Flusser 1993, S.10

163 Vgl. Flusser o.A.

164 Deleuze 1989, S.143

165 Deleuze 1989, S.143

2.1.6 Ekstasen

Wie bereits erwähnt, geht Böhme (1995) von der Atmosphäre als primäre Wahrnehmungsebene aus, diese Haltung überschneidet sich mit Schmitz (1994) Einteilung, »[...] die Eindrücke als die natürlichen Einheiten der Wahrnehmung«^[166] erkennt. Allerdings geht die Idee eines Dings nicht auf, wenn man sie auf ihre Wahrnehmungssphäre beschränkt, zu den Dingen gehört ihre dinghafte Ausdehnung und der Kontakt zu anderen Körpern.^[167] Zum Zwecke eines sensibleren Verständnisses der Dingexistenz, differenziert Böhme die Begriffe Realität und Wirklichkeit. Dabei bezieht er Realität auf den Bereich der Gegenstände und Sachen, indem er alles davon abgrenzt, was »zu diffus und schwebend ist, um sich zum Gegenstand zu verdichten« und somit alles Atmosphärische ausschließt. Die Wirklichkeit hingegen, betreffe das Seiende in seinem Wirken, im »Zustand seiner Aktualität«, im Gegensatz zu bloßer Ruhe und Potenz. Dieser Aufteilung liegt der Gedanke zu Grunde, dass »[...] das Reale nicht als solches, sondern in seiner medialen Wirklichkeit wahrgenommen wird.«^[168]

Im Gegenzug zu faktischer Existenz, erweist sich die Wahrnehmungswirklichkeit also als immateriell. Diesen Moment unterstreicht Böhme am Gegenpolpaar *fact* und *fiction*, wie es sich in der Literatur in Form von Sachbuch und Belletristik findet. Innerhalb dieser Ordnung wird der Wahrnehmung der Bezug zur Realität, dem *fact*, zugeordnet, während sich die *fiction*, durch Einbildungskraft, also das Imaginäre, von der Realität entfernt und von ihr unabhängige Weltenentwürfe erzeugt. Entgegen dieser Teilung schlägt das Konzept der neuen Ästhetik vor, Einbildungskraft als organisierenden Teil der Wahrnehmung zu denken.^[169] Die Realität bietet sich der Wahrnehmung also über deren Wirklichkeit dar. Ausgehend von dieser Betrachtung bildet sich eine Auffassung der Dinge, nicht nur als in sich geschlossen Seiende, sondern und vor allem auch, als sich Ereignende. Sprache und die Art der Formulierungen, leisten dabei einen wesentlichen Anteil daran, sich dieser Denkweise entgegen zu setzen, indem sie durch die Zuschreibungen von Eigenschaften in Verbindung mit dem Wort IST ständig Realität zu erzeugen versuchen und das Wahrgenommene nach außen hin abgrenzen, das Ding also »in seiner Verslossenheit konzipieren.«^[170]

166 Schmitz 1994, S.7

167 Vgl. Böhme 2001, S.159

168 Vgl. Böhme 2001, S.160f

169 Vgl. Böhme 2001, S.162

170 Böhme 1995, S.32f

Es ist, was es ist und was es ist wird ihm vom erkennenden Subjekt zugeschrieben. Dadurch beraubt man das Objekt seiner Projektionen, so betont auch Isaac Newton, »dass zum Ding wesentlich seine Wahrnehmbarkeit gehöre«.^[171] Anstatt das Ding also als etwas von seiner Umwelt, durch seine Qualitäten, Abgeschlossenes und in sich Finites zu betrachten, wie es in der klassischen Dingontologie üblich ist, schlägt Böhme den Ausdruck der »Ekstasen« vor. Diese sollen die Weisen beschreiben, auf die das Ding aus sich heraustritt. Über seine Form und Ausdehnung hinaus wird durch die Ekstasen seine Wirkung nach Außen mitgedacht. Anstatt also bloß Widerstand gegen andere Dinge zu leisten - GegenStand zu sein - und einen Platz zu besetzen, erlaubt diese Denkweise einen lebendigen Dingbegriff, der seine Umgebung tönt und von ihr getönt wird.^[172]

Der Gegenstand gerinnt auf diese Weise zu einem Möglichkeitsraum, er wird zu einer Potenz. Diese Auffassung speist sich aus der Vorstellung *offener Objekte*, welche vom deutschen Philosophen Hans Blumenberg als *begegnungsfähige Dinge* definiert werden, die sich im Zustand der Unentschiedenheit befinden. Der Status solcher Objekte beginnt sich erst durch ihre Wirkung nach außen zu verfestigen, das heißt, erst durch ihre Gewährwerdung durch ein Subjekt und dessen Entscheidung über die Art und Form seiner Beziehung dazu, entsteht eine bestimmte Positionierung zu diesem Objekt und gleichsam das Objekt selbst. Blumenberg geht von einer »*Pluralität des ästhetischen Gegenstandes*« aus und bezieht sich dabei auf Paul Valéry »*objet ambigu*«^[173] welches sich in der Beziehung zwischen zweier Entitäten manifestiert.

»Es entsteht in einer Welt, die sich »von ihrer Rückseite« darbietet. Es erscheint an der Grenze zwischen Land und Meer, die ununterscheidbar mit ihm zusammenfällt; es bewegt sich in einer Zone, deren Vielheit der Kräfte zur Unüberwindlichkeit seiner eigenen Vielheit gerinnt. Das *objet ambigu* ist reine Potentialität, es ist ein Gegenstand, der aus der platonischen Ordnung herausfällt, während seine Bedeutung »ins Unabsehbare« reicht, denn: »Es stellt alle Fragen und lässt sie offen.«^[174]

Ist das Ding also nicht mehr als seine Erscheinung?

»Ein Ding ist immer auch Potenz, d.h. es ist nicht in allem, was es ist und was zu ihm gehört, jeweils manifest. Das was das Ding ausmacht, das, was es materiell konstruiert, Materie überhaupt, chemische Verbindungen, Moleküle bis zu den Elementarteilchen fällt nicht in die Sinne, sondern

171 Newton o.A. zit.n. Böhme 1995, S.32

172 Vgl. Böhme 1995, S.32f

173 siehe Valéry o.A., *Eupalinos oder der Architekt*

174 Blumenberg o.A. zit.n. Frahm 2010

wird bloß gedacht. [...] Sehen wir als Realität des Dings an, was es als bloße Kraft, als Potenz, als Möglichkeit ist und worin es in seiner Konstitution und Relation zu anderen Dingen bloß gedacht wird, [stellt sich heraus][...], dass es mit diesem bloß gedachten Ding viel ernster ist als mit seiner phänomenalen Wirklichkeit. Diese kann sich als bloße Imagination erweisen, man kann sie beiseite schieben, man kann sie durch Positionsverschiebung ändern, aber das Ding in seiner Realität bleibt, und als solches ist es ernst mit ihm.«^[175]

Die Erfahrung von Welt, wie sie im ästhetischen Bereich durchlebt werden kann, bietet einen handlungsentlastenden Rahmen. Schiller (1795) sah in eben diesem »eine utopische Dimension für die Menschheitsentwicklung« und erkannte darin die eigentliche Freiheit. Die Wahrnehmung von Dingen ereignet sich über die Eindrücke phänomenaler Wirklichkeit, die durch Atmosphären, Atmosphärisches, Synästhesien, Physiognomien, Ekstasen, Szenen, Symbole und Zeichen zu Tage tritt und ETWAS zur Erscheinung bringt. Wodurch jedoch wird dieses ETWAS als der Realität angehöriges gesehen?^[176]

»Das Bild von jemanden, kann ihn selbst in der Intensität seiner Erscheinung, also an Wirklichkeit übertreffen. Aber gleichwohl ist die anwesende Person weit mehr als ein Bild.«^[177]

Während das Bild uns in seiner Geschlossenheit in Sicherheit wiegt und darüber bemächtigt und der Handlungsrahmen in unserer Hand liegt, ist die Person für uns unberechenbar und selbst aktionsfähig.

»Gemessen an der Realität bleibt der Eindruck, den uns das Bild machen kann, so tief auch das Gefühl ist, das es erregen mag, doch flach. Das, was den realen Menschen vom Bild unterscheidet, ist, dass wir in seiner Gegenwart mit dem Abgrund der Subjektivität rechnen.«^[178]

Gegenüber Objekten, die wir wahrnehmen, befinden wir uns in der eindeutigen Machtposition, es liegt an uns zu entscheiden, ob wir es annehmen und real werden lassen, ob wir es an-erkennen. Könnte es sein, dass ein Bild, welches sich der Erkennbarkeit verweigert, einen ähnlich starken Effekt hervorzubringen vermag wie eine Person? So wie beispielsweise einem

175 Böhme 2001, S.164

176 Vgl. Böhme 2001, S.163f

177 Böhme 2001, S.165

178 ebd. 2001, S.165

Werkzeug, welches sich nicht kontrollieren lässt, personifizierend ein Geist zugeschrieben, eine böse Absicht zugesprochen wird.

Während in der phänomenalen Wirklichkeit die Anwesenheit von etwas leiblich spürbar ist, ist dessen gegenständliche Präsenz, die physischen Widerstand leistet, realitätserzeugend. Dieser Widerstand, in Form von organisierter Materie, macht den Leib selbst als Körper erfahrbar, da er sich daran stoßen kann. »*Ich spüre mich leiblich, aber erfahre in der Begegnung mit den Dingen, dass ich auch nur ein Körper unter Körpern bin.*«^[179]

Das Ding in seiner geschlossenen Konzeption resultiert aus dem Bedürfnis nach Sicherheit. Über die Form bemächtigt sich der Menschen, die Idee an sich jedoch, verweigert besessen zu werden.

Schließlich geht es um unterschiedliche Modi, die der Dingwahrnehmung zu Grunde liegen. Von der atmosphärischen Wahrnehmung auf gewisse Weise gestimmt, schlägt die Wahrnehmung um auf einen suchenden Blick, um den Ursprung dieser Stimmung ausfindig zu machen. Was vorher im Raum ergossen war, kumuliert im Erzeugenden und löst gleichsam durch seine Lokalisierung die Atmosphäre auf.^[180]

Dinge werden als *Erzeugende* wahrgenommen und verstanden. Durch ihre *Lokalität* verhalten sie sich relativ zu uns, zu anderen Dingen und zum Raum. Durch die Verdichtung der zuvor erfahrenen Ekstasen und Atmosphären erlangen sie eine *Körperlichkeit*. Sie zeichnen sich durch ihre *Identität* trotz wechselnder Wahrnehmungen aus.

»*Gerade durch den Wechsel der Erscheinungswirklichkeit zeigt sich indirekt ein Ding, nämlich als das sich Durchhaltende, und die wechselnden Erscheinungswirklichkeiten sind dann bloß Gesichter, die uns die Dinge im bestimmten Lichte zeigen mögen.*«^[181]

Eben diese Permanenz, die dem Wechsel standhält, bietet die Basis für eine weitere Kategorie der Dinge, die *Objektivität*. Diese setzt sich aus allen Zusammenführungsvarianten der Fragmente, die durch die Dingidentität ermöglicht werden, zusammen, wird also nicht über die Erscheinungen bestimmt, sondern über deren Gesetzmäßigkeiten. Erst durch diesen Vorgang, so Böhme, durch die Differenzierung des eigenen Körpers von dem

179 Schmitz 1965 zit.n. Böhme 2001, S.166

180 Vgl. Böhme 2001, S.169f

181 Böhme 2001, S.170

des Objektes, erkennt sich der Mensch als selbstständige Instanz, als Subjekt. Die genannten Kategorien führen schließlich zur Wahrnehmung des Dings als Faktizität, *Dies-da* ist hier und jetzt zugegen und definitiv nicht Teil seines wahrnehmenden Körpers, gehört also zur Realität. ^[182]

»Auf dieser Basis [...] ist es möglich, die Atmosphären sinnvoll zu denken. Sie sind Räume, insofern sie durch die Anwesenheit von Dingen, von Menschen oder Umgebungskonstellationen, d.h. durch deren Ekstasen, ›tingiert‹ sind. Sie sind selbst Sphären der Anwesenheit von etwas, ihre Wirklichkeit im Raume. [...] Die Atmosphären sind so konzipiert weder als etwas Objektives, nämlich Eigenschaften, die die Dinge haben, und doch sind sie etwas Dinghaftes, zum Ding Gehöriges, insofern nämlich die Dinge durch ihre Eigenschaften - als Ekstasen gedacht - die Sphären ihrer Anwesenheit artikulieren. Noch sind die Atmosphären etwas Subjektives, etwa Bestimmungen eines Seelenzustandes. Und doch sind sie subjekthaft, gehören zu Subjekten, insofern sie in leiblicher Anwesenheit durch Menschen gespürt werden und dieses Spüren zugleich ein leibliches Sich-Befinden der Subjekte im Raum ist.« ^[183]

Mit dieser Operationalisierung der Atmosphäre, die auf das Öffnen eines Gegenstandes, Subjektes oder auch absoluten Begriffs abzielt, um dessen Anwesenheit spürbar werden zu lassen, wendet sich diese Arbeit im folgenden Kapitel den Methoden zu, die eine solche Öffnung fördern.

Basierend auf dieser theoretischen Auseinandersetzung, die die starke Bezogenheit zwischen Mensch, Raum und Objekten und deren wechselseitigen Konstituiertheit, ausgewiesen hat, wollen wir uns im nächsten Schritt der Umsetzung dieser Haltung in der künstlerischen Praxis widmen und erörtern, ob Film einen ähnlich erweiterten Raum herzustellen vermag, wie es in der Praxis von Installationen der Fall ist, bei der nicht bloß ein Anschauungsobjekt aufbereitet, sondern der_ die Betrachter_in gleichsam in das Objekt hineinversetzt wird. Ob Film als Herstellende Kunst begriffen werden kann. ^[184]

182 Vgl. Böhme 2001, S.171

183 Böhme 1995, S.33-34

184 Vgl. Manovich 2005, S.122

2.1.7 Performanz

Wie die Überschrift dieses Kapitels schon anmutet, ist die Begegnung mit etwas, das sich keiner Form unterwirft, zwar durch einen Ersatz in Form einer Grenze markiert, kann jedoch an sich nicht gesehen, sondern nur erfahren werden. Ausgerechnet die Begrenzung öffnet der Wahrnehmung ein Feld, durch welches die Imagination sich ihren eigenen Weg bahnt. Dabei wird nicht einfach nur das projizierte Bild auf der Leinwand durchwandert, die Wanderung vollzieht sich in der Assoziations-, Erinnerungs- und Affektwelt des Publikums. In solch einem Fall erstreckt sich der Raum nicht nur über die Leinwand hinaus, das Verhältnis zwischen Filmbild und Publikum zieht sich regelrecht zusammen, was zuvor handlungsentlastend war, beginnt zu konfrontieren und zu bedrängen. Die Rede ist vom performativen Charakter eines Bildes.

Zur Einführung beschreibt Krämer den Begriff der Performativität in seinem sprachwissenschaftlichen ebenso wie kunst- und theaterwissenschaftlichen Bezugsrahmen. In der Linguistik wird von einem *performativen Sprechakt* gesprochen, wenn durch Sprechen Realität konstruiert wird, beispielsweise im Falle einer Taufe oder einer Kriegserklärung. In diesen Situationen ist das Aussprechen als Handlung zu verstehen, als Herstellung von sozialen Tatsachen.^[185] Im Bereich der Theaterwissenschaft ist das Performative vor allem durch seinen Widerfahrnischarakter gekennzeichnet. Die künstlerische Performance erschafft eine Situation in der Agieren und Zusehen gleichzeitig geschieht. Ein solches Ereignis entfaltet sich über mehrere Ebenen und überschreitet den Modus einer greifbaren Körperlichkeit, dieses Erlebnis entzieht sich dem Festhalten durch bloße Reflexion und Interpretation. Hier verschwimmt die Rolle der Akteure_innen und Zuschauer_innen, sie sind gleichzeitig Subjekt und Objekt.^[186]

Um diese Theorien der Performanz für die Bildtheorien fruchtbar zu machen, geht Krämer nun über die übliche Trias unserer Wahrnehmung - *Etwas sehen* meint die Fähigkeit, ein Objekt, seine Lage und Bewegung zu erfassen, *etwas als etwas sehen* als eine Form des erkennenden Sehens und *etwas in etwas sehen* ermöglicht uns, aus den Formen und Farben eines Bildes etwas herauszulesen, zu interpretieren – hinaus und bezieht sich in einem ersten Schritt auf Jean Paul Sartres Idee des *Angeblicktwerdens*.^[187]

185 Vgl. Austin 1962

186 Vgl. Witt 2002

187 Vgl. Krämer 2009

Laut Sartre ist zwischen *Sehen* und *Blicken* zu unterscheiden. »Ausgangspunkt ist nicht das ›Blicken‹ als eine vom Subjekt ausgehende Aktivität, sondern das *Angeblicktwerden*, welches dem Subjekt durch einen Anderen widerfährt.«^[188]

Dieses *Angeblicktwerden* hat zur Folge, dass die, der Anblickende sich über das Angeblickte ermächtigt. Während das Sehen bei Sartre als eine Art rationales Erkennen von Objekten verstanden wird, ermöglicht das *Blicken* ein impulsives/intuitives Fühlen des Betrachteten. Dabei können diese beiden Modi nicht gleichzeitig von dem_der Betrachter_in ausgehen, das eine schließt das andere aus. Während der_die Betrachter_in seinen_ihren, Blick auf ein Bild richtet, fällt ebenso der Blick des Bildes auf ihn_sie zurück. Das Bild wird zum Akteur, durch dessen Blick der_die Betrachter_in zum Betrachteten wird und somit, nach Sartre, in eine Position der Ohnmacht versetzt wird. Durch das *Angeblicktwerden* wird nun die Distanz, die für das bloße Sehen charakteristisch ist, überbrückt und die Welt des Bildes und außerhalb des Bildes rücken einander ein Stück näher.^[189]

Im Bezug auf außerfilmische Bilder meint Klaus Krüger, dass diese nicht sprechen und stumm sind. Wir Sprechenden stehen einem Schweigenden gegenüber. Es sind wir selbst, die den Sinn aus diesem Schweigen ziehen und das Bild mit Macht aufladen. Die Wirkkraft des Bildes ist nicht dem Bild inhärent, sondern entsteht erst im Blickverhältnis mit dem_der Betrachter_in. Laut David Freedberg ist die Wirkkraft des Bildes, der des Wortes überlegen, da sie Emotionen und Impulse unmittelbarer hervorruft. Er spricht vom psychischen Berührungspotential von Bildern. Trotz des Bewusstseins über die Divergenz zwischen Realität und Bild unterscheidet sich die Reaktion darauf nur unwesentlich. Deshalb wendet sich Freedberg gegen eine rein ästhetische, losgelöste Betrachtungsweise von Bildern. Viel eher beschäftigt ihn die Frage, was das Betrachten von Bildern mit uns macht. In diesem Zusammenhang verwendet er den Begriff des *Widerfahrnischarakter* von Bildern. »So ›tun‹ die Betrachter_innen nicht etwas mit Bildern, sondern ihnen wird [...] etwas durch Bilder ›angetan‹.«^[190]

Dieser Akt, der vom Bild ausgeht, findet sich auch bei Didi-Huberman. Ähnlich wie bei Sartre steht das *Angeblicktwerden* durch das Bild im Zentrum. Wesentlich ist hierbei, dass »unter dem Blick der Bilder [...] aus unserem Sehen ein Spüren«^[191] wird. Dieses Spüren ermöglicht dem_der Betrachter_in

188 Krüger 2009, S. 5

189 Vgl. Krüger 2009

190 Krüger 2009, S. 11

191 Krüger 2009, S.12

die Wahrnehmung einer Unsichtbarkeit. Das Bild entzieht sich einer rein sehenden, kognitiven Erfassung und in weiterer Folge ebenso einer sprachlichen Beschreibung. Über die bloße Sichtbarkeit hinaus schreibt Didi-Huberman dem Bild eine Körperlichkeit zu, die sich nicht in seiner Materialität, sondern in seinem Volumen ausdrückt.^[192] Dieses »Volumen ist nicht visuell [und] zeigt sich im Sichtbaren nur als eine Höhlung, Leerstelle und Öffnung, die uns ergreift und die wir erspüren.«^[193]

Katharina Buschs Ansatz bespricht die pathische Wirkung von Bildern die durch Ansteckung entsteht und welcher sich der_die Betrachter_in nicht entziehen kann. Die Distanz, die durch das bloße Sehen von Bildern zustande kommt, wird durch das Angeblicktwerden – bei Busch bezeichnet als Berührung zwischen Bild und Betrachter_in – aufgehoben. Die Ansteckung wird begriffen als ein Moment der »Kontamination durch das Fremde und Unvertraute [...], eine Destabilisierung und Irritation.«^[194] Dies kann nur im Vorgang des Betrachtens passieren. Diese Ansteckung kann soweit gehen, dass die Bilder uns konstruieren, nicht nur wir sie.^[195]

2.2 Räume und Objekte in der Kunst

Die zuvor vorgestellten philosophischen Ansätze wurden innerhalb und zwischen diversen Kunstgattungen unterschiedlich interpretiert. Hier sei ein kurzer Überblick über die Verfahren gegeben, mittels derer sich die Künste in Moderne und Post-Moderne aus beziehungsweise von ihren Formen zu befreien und sich dem Offenen zu nähern versuchten.

Im Expressionismus wurde die Maximierung des Subjektiven Ausdrucks angestrebt. Kräftige Farbtöne und komplimentäre Kontraste, grobe und verzerrte Formen und Proportion und starke plakative Überzeichnungen.

Die Vertreter_innen der Abstrakten Kunst entsagten dem Gegenständlichen und den nachahmenden Abbildverfahren. Erst geometrisierten sie Naturformen und untersuchten deren Strukturen mittels Dekonstruktion und Reorganisation, später stellen sie synthetische Gebilde her, die ersten Collagen. Darüber hinaus entsteht im Kubismus ein Zugang der Mehrperspek-

192 Vgl. Didi-Hubermann 1999

193 Krämer 2009, S. 14

194 Krämer 2009, S. 15

195 Vgl. Krämer 2009

tivischen Darstellung innerhalb eines Bildes. Dieser »Mehrfachbelichtung« bediente sich auch der Futurismus, um seine Begeisterung über die technische Beschleunigung und Simultaneität auszudrücken. Die Vertreter_innen der DADA-Bewegung zeichneten im Protest gegen den Krieg und die veralteten bürgerliche Werte ein absurdes Weltbild. Irritation war ihr Programm, sie provozierten und schokierten. Lärm wurde zu Musik verklärt und Wortgemenge als lautmalerische Gedichte vorgetragen. Geräusche wurden sichtbar und die Bilder hörbar gemacht. Der Surrealismus entwickelte sich als Ausdruck neuer Erkenntnisse im Bereich der Psychoanalyse und widmete sich der Suche nach dem Unbewussten. Diesem versucht er sich zum Einen über die Entfesselung der Triebe und automatisiertem Schreiben und Zeichnen zu nähern und zum Anderen durch überdeutliche Malweisen und grotesken Verzerrungen Realität, Traum und Rausch mit einander zu vereinen. Magritte überführte in seinen Bildern das Dargestellte als Illusion und störte die gewohnte Wahrnehmung indem er das Vertraute mit dem Unerwarteten konfrontierte. Im Rahmen der Arte Povera findet eine Aufwertung einfacher, unbearbeiteter Materialien zu Objekten der Kunst statt. Durch vergängliche Installationen und momentane Aktionen rückt der Prozess in den Fokus der Aufmerksamkeit und die Stofflichkeit der Materialien werden abseits ihrer Produkt- und Gebrauchsumgebung sichtbar. Die PopArt thematisiert und bedient sich bei der Herstellung ihrer Arbeiten Massenproduktionsverfahren. Collagenartig werden Leben und Kunst zusammengeführt, einander fremde Materialien vereint. Die Vorstellung eines genuinen Werks wird von Werkserien ersetzt. Charakteristisch für den Fluxus ist die Zusammenführung diverser darstellender Ausdrucksformen mit Bereichen der Musik, visuellen Poesie und symbolischer Gesten. Dadurch ergibt sich ein intermediales Spielfeld, dessen Hauptprinzip die uneingeschränkte Spontaneität ist die innerhalb von Happenings, öffentlichen Aktionen und Collage ausgelebt wird. Ziel ist die Überführung alltäglicher Handlungen und trivialer Objekte in ästhetische und künstlerische Sphären, um sie einer veränderten Wahrnehmung zu unterziehen. Der Photorealismus folgt dem Prinzip der automatischen, emotionslosen Abbildung der Realität. Durch die unterkühlte, exakte Reproduktion wird die Realität überformt und verzerrt diese gleichsam zu einer Hyperrealität. Die Concept Art stellt Ideen und Skizzen über die materielle Ausformung eines Werks. Alles kann zum Kunstwerk werden; trivialer Gegenstand, eine Geste, eine Phrase oder beiläufig gefundene Objekte. Die Werke rufen zur intellektuellen Auseinandersetzung und Entschlüsselung der zu Grunde liegenden Idee auf. In der Objektkunst werden Objekte des Alltags so bearbeitet, dass sie aus ihrer bisherigen Funktion enthoben und in eine neue oder eben keine Funktion überführt werden.

Das geschieht durch die Amputation eines Objektes oder über die Kombination dieses mit einem oder mehreren anderen. Die Minimal Art verzichtet auf Illusion, Metaphorik und Symbolik. Mittels Wiederholung, mathematisch-logischer Verfahrensweisen und einer vereinfachten geometrischen Formensprache werden Fragmente untersucht und als einzelne Artefakte minimalistischen Konzeption - emotionslos und unabhängig vom Individuum - wiedergegeben. Ziel ist es die Betrachter_innen zu langweilen, um dadurch Raum zur Selbstreflexion zu schaffen. ^[196]

Wenn ein Stil die Grenzen seiner Ideen und deren Ausdrucksformen erreicht hat, versiegt er. Nun liegt eben hier eine Täuschung vor. Nicht der Stil und sein Ausdruck ist an SEINE Grenzen gelangt, sondern die Produktion und Rezeption dieses Ausdrucks, ist zur Gewohnheit verkommen. Die Grenzen sind nicht dem Ausdruck, sondern seinen historischen Bedingungen eingeschrieben. All diesen Zugängen ist ein Moment gemein: das Spiel mit der Form. Diese wird nicht hingenommen, sondern Auslassungen, Stilisierungen und Kombinationen ausgesetzt. Das Spiel bekennt sich zum Offenen und Vagen, zur Transformation und Bewegung.

Zu den Formen der Auslassung zählt auch die *Abstraktion* - vom lat. *abstractus*: *abgezogen* - welche sich in der Kunst durch ein nicht-abbildendes, Verfahren kennzeichnet. Die Methode des Abstrahierens beruht auf dem Weglassen zu Gunsten der Anerkennung der wesentlichen Merkmale, »die Überführung des Einzelnen in ein Allgemeines«. ^[197] Wobei zu bedenken ist, dass das vermeintliche Wesen in die Verantwortung des_der Künstler_in fällt und somit nur ein momentanes, mögliches Wesen zur Erscheinung bringt.

Was abgezogen wird, ist die allgemeine Konvention darüber, wie etwas auszusehen hat beziehungsweise wie etwas sei, eine Befreiung von verfestigten Vorstellungen. Abstraktion kann also als ein Versuch der Ent-Stellung gesehen werden. In diesem Fall liegt die Verbindung zur Dekonstruktion im Sinne von Jaques Derrida nahe. Der von ihm geprägte Begriff der *différance* lässt sich auf alle Ausdruckssphären übertragen und erscheint als nicht definierbarer Zustand der Selbstverneinung beziehungsweise des Zweifels der jedem Sinn eingeschrieben ist. Derrida bezeichnet es als ein *Spiel der Signifikanten*, dass sich dem absoluten Sinn entzieht, da es sich mit jeder neuen Komponente verändert. So könnte man jeglichen Ausdruck von Leben

196 Vgl. Vlasov, Viktor G. 1995

197 ÄGM - Abstrakt/Abstraktion

als eine äußerst abstrakte Verkörperung von Energie begreifen, der in seiner Form und Funktion allerdings sehr konkret ist. Diese ständige Bewegung zwischen Konkretheit und Abstraktion verweist auf die Unmöglichkeit etwas Substanzloses und gleichzeitig durch die Sprache als absolut determiniertes festzuhalten. Jeglicher Ausdruck ist die immer mangelhafte Ausformung eines großen Ganzen. Vor allem die abstrakten Begriffe der Sprache an sich.

In weiterer Folge ist nicht das Resultat einer abstrakten Darstellung interessant, sondern der Prozess des Abstrahierens an sich. Die Beobachtung eines solchen erlaubt beziehungsweise verlangt nach einer Anpassung der gewohnten Wahrnehmungsschemen im Sinne einer Akkomodation.

Das Verfahren verbirgt sich dabei nicht hinter der Sache, es ist präsent: sei es die ungewohnte Nähe, der Entzug von Licht oder seine Dauer. Ohne Hinweise darauf, wohin die Reise geht, ist ein solcher Prozess in jedem Augenblick fordernd. Statt Antworten zu geben, konfrontiert er seine Betrachter_innen ständig mit Fragen und löst damit eine Unruhe in Form von Bewegung aus, es beginnt eine Suche, eine ganzheitliche Wachheit der Wahrnehmung. Das Publikum verfolgt nicht einfach den Film in seiner Zeit, sondern befindet sich unentwegt in einer intensivierten Gegenwärtigkeit. Es gibt keinen klaren Anfang, der sich als Ursprung und kein klares Ende, das sich als Resultat bezeichnen lässt. Es geht um die Rastlosigkeit, die ungerichtete Bewegung: Flusser nennt es auch Bodenlosigkeit.

Der eingeschlagene Weg verlangt danach, nachahmbare Bilder zu zerstören, die Leere allgemeiner Gesten zu enttarnen, das Verstehen zu unterbrechen, um in weiterer Folge persönliche Ausdrucksformen zu entfesseln und die Seinsvorstellungen aus ihrer Begrenztheit - im Sinne der herrschenden Konventionen - zu lösen. Der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer unterscheidet zwischen der Betrachtung des Naturschönen und des Kunstschönen und bringt diese beiden Instanzen in seiner Dissertation »Abstraktion und Einfühlung« (1908) zusammen.

„Wie der Einfühlungsdrang als Voraussetzung des ästhetischen Erlebens seine Befriedigung in der Schönheit des Organischen findet, so findet der Abstraktionsdrang seine Schönheit im lebensverneinenden Anorganischen, im Kristallinen, allgemein gesprochen, in aller abstrakten Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit.“^[198]

198 Abstraktion und Einfühlung 1907, S.36

Dabei beschreibt er den Abstraktionsdrang als einen urmenschlichen Trieb, um aus der *körperlichen Platzangst* auszubrechen. Das Abstrakte habe eine *transzendente Färbung* dessen Ursprung in der Angst zu verorten sei.^[199] Was daran liegen mag, dass sie in ihrer Art sowohl präzisiert als auch verunsichert. Der Vorgang der Abstraktion erweist sich einerseits als Bekenntnis zu dem, was außerhalb des menschlichen Verständnisses liegt, ist aber gleichzeitig ein Versuch sich eben diesem durch die Form zu bemächtigen. Objektivität wird zum Wahrheitsbeweis. Wahrheit, die sich am Objekt - also in der Form - manifestiert und dadurch beweisbar wird.

Die Wahrnehmung selber könne als Abstraktionsprozess beschrieben werden, da sie das Wesentliche nicht »[...] in einem formbestimmten Ideal [...], sondern in den atmosphärisch bewegten Bildoberflächen [erkennt].«^[200]

Für Kandinsky erschöpften sich die daraus entstehenden Formen nicht in der Rolle einer Idealisierung oder Stilisierung. Sie seien nur sichtbare Anhaltspunkte, um sich etwas »Unsichtbaren« auf geistige Weise zu nähern.^[201]

»Abstraktion als Verfahren einer neuen, die äußere Ähnlichkeit überwindenden, ›geistigen‹ Kunst. Dieses moderne Verständnis von Abstraktion hat sich durchgesetzt und war von vornherein mit der Annahme verbunden, das Abstraktion der Komplexität der modernen Welt korreliere, die sich der Sichtbarkeit entziehe.«^[202]

Eben diese Auffassung lässt den Begriff *Abstrakt* auch für die Kritik an den offenen Formen der Werke moderner Kunst erscheinen, um diesen eine Vergeistigung der Kunst vorzuwerfen. Diesem Vorwurf sei in so weit statt gegeben, als dass die Werke etwas zu Erkennendes verbergen würden, dass es zu entschlüsseln gilt. Wir wollen jedoch von einer Situation ausgehen, in der nicht die Bedeutung eines Bildinhalts, sondern die Begegnung zwischen einem Werk und seinen Betrachtern_innen im Vordergrund steht.

Bevor die Sphäre der Bedeutungszuschreibung verlassen wird, sei ein kurzer Überblick über die Dimensionen gegeben, auf denen Bedeutung, als Komponente eines Kunstwerkes, nicht als sein Sinn, entsteht. Brodwell (1989) schlüsselt diese folgendermaßen auf:^[203]

199 Vgl. Preuss o.A. OQ

200 Metzler, *Abstraktion*, S.5ff

201 Vgl. Metzler, *Abstraktion*, S.5ff

202 Metzler, *Abstraktion*, S.5ff

203 Brodwell 1989, o.A.

1. Die referenzielle Bedeutung ist denotativ. Sie betrifft alle unmittelbar auf die vorfilmische materielle Wirklichkeit verweisende Aspekte des filmischen Bildes [...] Auf diese Bedeutungsebene werden Aspekte der materiellen Wirklichkeit erkannt. Sie sind wesentlich für das unmittelbare Verständnis der Handlung. Abbild.

2. Die explizite Bedeutung bezeichnet ebenfalls denotativ alles, was im Film mittels konventioneller Symbole ausgesagt ist. Sie ist nicht auf den ersten Blick sichtbar. Vorstellbar als transparentes Kleidungsstück, wodurch weitere Hinweise sichtbar werden.

3. Die implizite Bedeutung weist konnotativ auf das Werk. Sie umfasst neben allen thematischen Strukturen und Problemen, von denen die Rede ist, weitere Register wie Ironie, Metapher, Symbole, usw. Es handelt sich um die Ebene der indirekten, sinnbildlichen Bedeutung. Ein Schleier verdeckt etwas.

4. Die symptomatische Bedeutung bezieht sich konnotativ auf werkexterne Bereiche, d.h. auf eine verborgene Bedeutung. Sie ist vom Regisseur nicht unbedingt beabsichtigt. Die symptomatische Bedeutung entsteht erst durch das Werk. Es handelt sich um eine allgemeine und eine abstrakte Bedeutung, die den Film als charakteristisch für einen bestimmten Kanon von Werten einer Epoche einordnet. Eine Verkleidung die entfernt werden muss, um die symptomatische Bedeutung zu erblicken.^[204]

Abhängig vom Erfahrungshorizont des Zuschauers, erschließen sich die ersten beiden Punkte aus dem Werk an sich, die letzteren verlangen eine Interpretationsleistung. Dabei ändert sich die Bedeutung von Film zu Film, auch wenn sie auf gleiche Weise zu Stande gekommen ist.^[205]

Der Alltag der Gegenwart ist nicht mehr ausschließlich durch natürliche, physische Formen bestimmt, der moderne Mensch hat überwiegend mit virtuellen Formen zu tun. Um sich mit den Wahrnehmungsweisen beider auseinandersetzen, muss ein Blick auf das Gegenständliche geworfen werden. Denn die Irritation geht nicht vom Ding, sondern von seiner Erscheinung, seiner Darstellung aus. Der Film bietet den zuvor beschriebenen Zugängen einen fruchtbaren Boden für die Kultivierung interdisziplinärer

204 Brodwell 1989, o.A.

205 Vgl. Mertig 2012, S.28f

Arten und erweitert diesen um den Aspekt der Zeit, wodurch Prozesse sichtbar und die Sehgewohnheiten durch die vorbestimmte Betrachtungsdauer einer Situation bloßgestellt und entautomatisiert werden. Betrachten wir den Übergang des Gegenständlichen zu seiner virtuellen Form im Film.

2.2.1 *Requisit und Dekor*

Das *Requisit*, abgeleitet vom lat. *requirere*: *suchen / verlangen / in Anspruch nehmen*, bezeichnet eine *erforderliche Sache*. Als eine Notwendigkeit stillendes und Gebrauchtes ist es kein Ding an sich, sondern die Ausformung einer konkreten Antwort auf ein Bedürfnis. Im Theater dient es einem imaginären Begehren und steigert sich in seinem Bedeutungsgrad je virtueller dieses ist. Dabei hat es keine eigene Bedeutung, sondern ist physischer Träger wechselnder Bedeutungen die ihm je nach Kontext aufgeladen werden. So ist

»ein Stuhl [im Film oder] auf der Bühne nicht bloß ein Stuhl, sondern er spielt einen Stuhl. Ein Requisit ist nicht nur ein Zeichen, sondern auch das Zeichen eines Zeichens, insofern, als das der Stuhl auch ein Pferd oder [...] einen Turm spielen kann.«^[206]

Unter der dramaturgischen Semantisierung IST ein solcher Träger ein real gegebener Widerstand. Ein Ding ist ein Requisit, ist ein Darsteller und stellt dar. Als Darsteller wird es besetzt und in weiterer Folge besessen, was durch den englischen Begriff *Prop* - abgeleitet von *property*: *Besitz* - verdeutlicht wird. Anders verhält es sich im französischen, welches das Requisit als *Accessoire* - lat. *accedere*: *hinzukommen* - also als Beigabe bezeichnet.^[207] Das Ding in der Rolle seiner selbst kann zum Widersacher werden, indem es seinen Zweck nicht erfüllt oder eben doch und dadurch tückisch ist. Fliedl bezieht das in erster Linie auf das Theater, in dem das Ding außerhalb seiner Rolle immer auch noch Einfluss auf die realen, momentanen Abläufe auf der Bühne hat und so beispielsweise eine Figur zum stolpern bringt, wodurch diese als Schauspielende_r zu Boden geht und sich das Bein verstaucht. Hier bricht das Sein der *realen Welt* in die diegetische Welt und unterbricht diese. Im Film wäre der Verlust der Kontrolle über die Rolle des Dings ein Out-Take, welcher in der wiederholten Aufnahme korrigiert werden würde. Wobei zu

206 Fliedl 2009, S.313f

207 Fliedl 2009, S.315

erwähnen ist, das sich die Komödie gerne einer solchen Beziehung zwischen Mensch und Gegenstand bedient.^[208]

Durch die *Anthropomorphisierung* - Zuschreibung menschlicher Eigenschaften auf ein Ding - werden ihm böse Absichten und somit ein gewillter Charakter unterstellt. Gleichzeitig verweist ein solcher Moment aber auch auf die

»[...] Verdinglichung des Menschen unter den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen: Der Materialismus der Requisiten, die menschlich sind, insofern sie andere hereinlegen, deuten nicht nur auf das moralisch relativ defekte Humane, sondern auch [auf] seine soziale Entstellung.«^[209]

Der Mensch macht das Ding zu dem was es ist und wie bereits zuvor erwähnt, bedingt ihn dieses rückwirkend. Während das Ding in seiner Rolle als Requisite, von den Figuren begehrt und genutzt wird, ist es als Dekoration anders fokussiert. Der Begriff *Decorum* lässt sich auf ästhetischer, ethischer und sozial-distinktiver Ebene betrachten und steht kunstwissenschaftlich zum Einen, für »[...] das angemessene Verhältnis eines Bildgegenstandes oder einer architektonischen Form zu Anbringungsort und Auftraggeber[_in]« und zum Anderen beschreibt es »eine systemimmanente Kategorie [...] [bzw.] das harmonische Zusammenspiel der Teile in der kompositionellen Binnenstruktur eines Kunstwerks.«^[210] Da das *Decorum* seinen Charakter in der Relation zum jeweiligen Kontext entwickelt, unterliegt es keinen festen Regeln. In der Antike ist ihm eine moralische Kategorie eingeschrieben, die nach der Angemessenheit einer Form in Bezug zu seiner Situation fragt. Diese soll das *Decorum* in Bezug auf Schönheit, Anmut, Würde, Stimmigkeit der Einzelteile und Wahrscheinlichkeit in der Organisation der Bildhandlung angemessen beantworten. In der Renaissance kommt dem hinzu, dass es sozialen Stand, Alter und Gefühlsregungen angemessen und sowie historisch richtig - Kostüm, Waffen - darzustellen hat. Im Folgenden soll das Dekor im Sinne des *Accessoires*, als angemessene Beigabe verstanden werden. Als solches dient es auf der Bühne und im Film vor allem als Indikator für das Erkennen bestimmter sozialen Welten. Es soll die Lebenswelten der Figuren, über die Gestaltung der szenischen Räume des Stattfindens nachvollziehbar machen.^[211]

Čechov^[212] und Brecht waren sich einig: Ein geladenes Gewehr hat auf der Bühne nichts verloren, wenn keiner die Absicht hat es abzufeuern. Was im Bild ist, muss mitspielen. Diese Programmatik sei hier erweitert durch die

208 Vgl. Fliedl 2009, S.315f

209 Fliedl 2009, S.316

210 Thimann 2011, MLK:»Decorum«

211 Dingel 1978, S.347f

212 Vgl. Čechov 1998, S.73 zit.n. Fliedl 2009, S.316

Möglichkeit, dass etwas, das vom_von_der Betrachter_in als fehl am Platz oder sinnlos wahrgenommen wird und in keinerlei direkte Interaktion mit der Handlung tritt, umso kraftvoller die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen vermag. Es lebt von seiner Beziehung zum_zur Betrachter_in.

Weder im Alltag noch im Film, haben wir es mit bloßen Dingen zu tun. Daher sollen diese unter dem Aspekt des Bedeutungsüberschusses^[213] betrachtet werden, welcher sich aus dem vielschichtigen Gewebe innerhalb einander überschneidender Lebenssphären konstruiert. Aus phänomenologischer Sicht könnte dem Ursprung eines Dings im Moment seines dazwischen nachgegangen werden. Wenn es sich in der Schwebelage zwischen zuordenbaren Entitäten befindet.

2.2.2 Kulisse, Setting, Veräußerlichung

»Das Ambiente, die gebaute Architektur, steckt die Handlungsfelder der Figuren ab und definiert die Handlungen damit mit.«^[214]

Während im traditionellen Theater die Handlung auf Vorder- und Mittelgrund stattfindet, bildet die von Bühnenmalern_innen und Bühnenbildner_innen hergestellte Kulisse den Hintergrund eines Geschehens. Ähnlich verhält es sich wenn von Filmkulissen die Rede ist. Auch diese bilden einen Austragungshintergrund, jedoch ist einem Ort der sich als Kulisse präsentiert eine gewisse Distanz zwischen ihm und den Charakteren eingeschrieben. Die Berührungspunkte bleiben gering. Die Handlung spielt davor, nicht darin. Das Setting hingegen, bestimmt durch seine äußeren Parameter den Kontext des Geschehens. Es stellt über seine räumliche Beschaffenheit Bezüge zu Geschichte, Milieu und Zeit her und bietet alleine dadurch eine Struktur in der sich das Publikum orientieren und bestimmte Lücken selbstständig füllen kann.

»Was viele Architekten damals begeisterte, war die Möglichkeit einer architektonischen Formensprache, die etwa den Raum einer bestimmten Person, einer Szene, bindend zuordnen konnte und so eine psychologisch aufgeladene, einzigartige, bedeutungsvolle Raumkunst schuf, Bauten, die etwa wie in Caligari Schreie, Angst und Furcht auszudrücken schienen.«^[215]

213 Vgl. Campbell o.A.

214 Hicketier 2001, S.73

215 Neumann 1996, o.A.

Faulstich (2002) schreibt dem Setting eine geschlechts-, alters-, milieu-, berufs- ebenso wie ortsspezifische Situierung einer Figur in der Gesellschaft zu.^[216] Die Wahl eines realen Schauplatz als Setting bedient sich dessen historischer Einbettung und zweigt allein dadurch eine Vorgeschichte für sich ab, die in diesem Setting eingeschrieben ist.

Gleichzeitig kann sich der filmische Raum gegen jegliche Bezugsmöglichkeiten verwehren, Orte schaffen, die keinerlei geografische, kulturelle oder sozialen Rückschlüsse erlauben: bloße *topoi* sind. *Uneingeräumte* Räume, scheinbar unschuldige, unwissende, leere Felder unerzählter Geschichten, die keine Antizipation zulassen und nach aktiver Teilnahme des Publikums verlangen, welches eine eigene Orientierung durch diese Möglichkeitsräume suchen muss. Solche Settings zielen bewusst auf die Herstellung solcher Schwebezustände aus und unterliegen nur zum Teil der Kontrollierbarkeit ihrer inneren Gesetzmäßigkeiten durch die Filmschaffenden.

Die primären Aufgaben eines Settings breiten sich auf der *dekorativen, lokalisierenden* und *symbolhaften* Ebene aus. Als Dekor dient das Setting der zur Schau Stellung, als Lokalisation gibt es Aufschluss über Filmumgebung und zeitliche Einbettung der Handlung und als symbolischer Träger kommt ihm die Aufgabe zu, die Spielstätte mit dem aufzuladen, was in Worten keinen Ausdruck findet.^[217]

An dieser Stelle sei eine weitere Kategorie eingeführt. Die *Veräußerlichung*. Diese bezieht sich auf die Darstellung innerer Zustände einer Figur und versucht diesen Raum zum Ausdruck außerhalb des Körpers zu geben. Hier kann erfahrbar werden, was die Figuren verbergen, unterdrücken und überspielen. Gefangenhaltene Zustände, deren Spannung sich über die Verhältnisse zwischen den Größen Raum, Objekt und Figur manifestiert. Was dadurch zur Erscheinung kommen kann IST nicht die Seele oder das Wesen einer Figur. Gleich etwas Atmosphärischen erscheint eine Spiegelung von etwas das materiell nicht existiert. Nicht das vermeintliche Wesen können wir fassen, nur einen Zustand, eine Spannung erleben, welche uns wiederum das Ich eines Subjekts als offenes, sich in Bewegung befindendes erleben lässt, trotz seiner physischen Form.

Balász meint, die Seele setzte sich aus einem unkonstruierten Rohstoff zusammen, dem Unterbewusstsein. Jedoch verweigert er sich der Annahme, dass auch die genaueste Beobachtung des Unterbewusstseins einen Men-

216 Vgl. Faulstich 2002, S.100

217 Vgl. Souriau 1952, S.90

schen zu fassen, zu verstehen vermag.^[218] Uns geht es aber nicht um das Verstehen eines Menschen, sondern um seine Wahrnehmung als ein sich ständig Ereignendes. Sobald etwas in eine Form übersetzt wird, wird es messbar, beschreibbar, vergleichbar. Das Medium Film bündelt in sich eine Vielzahl an Ausdrucksebenen und deren Formen und öffnet gerade dazwischen ein Feld für die sinnliche Erkenntnis. Ein Film ist versiegelte Zeit^[219], dokumentierter Zustand: er hat einen beschreibbaren Körper, der sich dem Publikum auf dem Seziertisch der Bedeutung hingibt, aber er *enthält* auch Leerstellen.

»Nur selten kann man für kurze Zeit eine wirkliche Übereinstimmung von Wort und Gestus, Wort und Sachinhalt, Wort und Gedanken beobachten. Gewöhnlich realisieren sich Wort, innerer Seelenzustand und physisches Agieren des Menschen auf unterschiedlichen Ebenen. Sie kooperieren, wiederholen zuweilen einander, widersprechen sich sehr viel häufiger, geraten mitunter in heftige Konflikte und entlarven einander. Nur bei genauer Kenntnis dessen, was und aus welchem Grunde sich gleichzeitig auf allen diesen ›Ebenen‹ tut, ist jene Einmaligkeit, Wahrhaftigkeit und Kraft des Faktums zu erzielen [...].«^[220]

2.2.3 Filmische Räume

»In der Realität kann der Zuschauer in das Ereignis verwickelt werden, der filmische Raum und der Zuschauerraum hingegen bleiben von einander getrennt, und dieser Umstand ist dem Zuschauer in jedem Augenblick bewusst.«^[221]

Da jegliche Existenz innerhalb eines beziehungsweise mehrerer Existenzräume determiniert ist, muss im Falle der Filmwahrnehmung im Kino von einer verschachtelten Raumsituation gesprochen werden. Die Begegnung mit Film, als einem Apparat ist nicht neutral. In seiner Konstruktion ist die Ideologie seiner immanenten Aufzeichnungstechniken, Produktions- und Rezeptionsbedingungen eingeschrieben wodurch der_die Zuschauer_in »disponiert« wird.^[222]

218 Vgl. Balász 1961, S.189

219 Vgl. Tarkowskij 2009

220 Tarkowskij 2009, S.113

221 Khouloki 2009, S.24

222 Vgl. Baudry 1970, o.A.

Der filmische Raum ist eine Übersetzung des dreidimensionalen Raumes durch die Kamera, in ein projiziertes Bild auf die zweidimensionale Fläche der Leinwand, welches durch seine perspektivischen Eigenschaften bei dem Publikum wiederum einen räumlichen Eindruck erweckt. Dieser wird weiters durch die Bewegung im Filmbild beziehungsweise durch die Kamerabewegung verstärkt, indem Körperlichkeit, durch unterschiedliche Perspektiven auf einen Gegenstand und räumliche Tiefe, durch die Größenveränderung eines sich bewegenden Elements, vermittelt werden. Die Grenzen der Leinwand markieren jedoch nicht die Grenzen des gezeigten Raumes, denn das Publikum ergänzt und verlängert diesen ganz selbstverständlich über den Bildrand hinaus. Dieses Phänomen erlaubt trotz veränderter Einstellung innerhalb einer Sequenz, die Wahrnehmung eines kontinuierlichen Raums. Durch das Ineinandergreifen von Zeit, Raum und Handlungslogik entsteht für das Publikum ein Orientierungsrahmen, der auf der Geschlossenheit dieser drei Parameter beruht. Die Beziehung dieser variiert in ihrem Charakter und bildet die Grundlage für filmische Codes, die in weiterer Folge, je nach Absicht, für die Herstellung von Ordnung, Spannung oder auch Chaos verantwortlich sind. Dabei bildet der Raum die elementare Basis, um eine Handlung in ihrer zeitlichen Ausdehnung zu erzählen. ^[223]

Der filmische Raum ist geprägt von Überschreitungen. Man könnte von Überschreitung als eigenständigem Motiv sprechen, welches auf allen filmischen Ebenen seine Ausformungen findet. Nicht nur innerhalb der filmischen Räume, sondern auch im Bezug auf das Verhältnis zwischen Publikum und Filmgeschehen, kann durch den Gebrauch der zentralperspektivischen Raumgestaltung von einem hinein kippen in die Filmillusion gesprochen werden. Der Kinosaal wird zur Schwelle, der die Betrachter_in befindet sich in einer Ausnahmesituation. Diese Begegnung verbindet die aufeinander treffenden Welten und markiert gleichzeitig eine Grenze.

»Wir sind bereit zuzugeben, dass die Leinwand sich einem künstlichen Universum öffnet, vorausgesetzt, dass es zwischen den Filmbildern und der Welt, in der wir leben, einen gemeinsamen Nenner gibt.« ^[224] Erst wenn der filmische Raum in Einklang mit der alltäglichen Raumerfahrung erlebt wird, wird er als eigener Raum in einer spezifischen Filmwelt, als eigenständige Wirklichkeit akzeptiert. Gleichsam kann durch das Fehlen solcher Assoziationsfragmente die Endlichkeit der Raumvorstellung gesprengt werden. Der Film verfügt über eine eigene Dimension des Metaphysischen, eine potenzielle Grenzenlosig-

223 Vgl. Khouloki 2009, S.11ff

224 Bazin 1975, S.97 zit.n. Khouloki 2009, S.28

keit und macht diese für das Publikum durch den Einsatz filmischer Gestaltungsmittel, wie z.B.: dem Entzug von Sichtbarkeit, erahnbar. Obwohl auf der Leinwand gefangen, dehnen sich Filmwelten über diese materiellen Grenzen in der Imagination des Publikums aus, während Bühnenbilder als im Theaterraum abgeschlossen wahrgenommen werden und keine Verlängerung der Kulissen fordern.^[225] Für Bazin scheint es unmöglich, dass der Film eine andere Raumerfahrung bieten könnte, als die Realistische. Khouloki betont jedoch, dass gerade durch die Doppelnatur von Künstlichkeit und Realitätseindruck, Film die alltägliche Raumerfahrung außer Kraft zu setzen vermag. Diese These wurde von Bela Balász, der an die Überwindung der alltäglichen Raumerfahrung durch den Film glaubte, erarbeitet.^[226] Für ihn stellt Film »[...] die einzige Kunst dar, bei der die innere Distanz des[_der]Rezipienten[_in] zum Kunstwerk aufgehoben[...]« und die »dramatische Wucht des Raumes«^[227] spürbar wird.^[228] Die Kamerabewegung, die Balász als *Panorama* bezeichnet, sei die geeignetste Form der Raumerfahrung im Film, da sich diese mit dem Blick des[_der] Zuschauers[_in] vereinige und dessen_ deren Bewegung durch den Raum suggeriere. Gleichsam macht sie die Entfernung zwischen den Elementen erfahrbar und kann dadurch Relationsbedeutungen herstellen.^[229]

»Die Möglichkeit des Films, den Raum jederzeit nahezu beliebig zu transformieren, stellt ein wesentliches Potenzial bei der Konstruktion der für ihn spezifischen ästhetischen Erfahrung dar.«^[230]

Den Unterschieden von Raumerzeugung in Montage und Mise-en-Sène seien hier nun Rayd Khoulokis Kategorisierungsvorschläge filmischer Räume vorangestellt. Diese werden an dieser Stelle nur kurz aufgelistet und erklärt, um im Methodenkapitel im Zuge der Beschreibungen der Filmbeispiele wieder aufgegriffen zu werden.

Khouloki nennt zu Beginn objektbezogene Raumkonstruktionen die er in **figurenzentrierte** -Figur/Objekt steht im Fokus-, **leere** - Räume oder Landschaften ohne Indizien auf Leben oder Zivilisation- und **Detailräume** - Detail-/Großaufnahme bei der die Umgebung ausgespart wird - unterteilt. Als nächstes differenziert er Arten der Bildkomposition die über Tiefe und

225 Vgl. Khouloki 2009, S.29

226 Vgl. Khouloki 2009, S.30

227 Balász 1972, S.37-38 zit.n. Khouloki 2009, S.31

228 Vgl. Khouloki 2009, S.28

229 Vgl. Khouloki 2009, S.31

230 Khouloki 2009, S.182

Flächigkeit eines Raums bestimmen und diesen in Bildebenen aufgliedern. Dabei nennt er: »**Planimetrische Räume**« die durch das rechtwinkelige Verhältnis zwischen Kamera, Figur (Front bzw. Profil Ansicht) und Grund die einzelnen Ebenen zusammenpressen und einen flache Raumeindruck erzeugen. »**Bühnenräume**« in denen die Handlung sich auf Vorder und Mittelgrund abspielt und der Hintergrund bloß Kulisse ist. »**Tiefe Räume**« in denen sich der Schärfbereich über Vorder-, Mittel- und Hintergrund gleichmäßig verteilt. Und »**weite Räume**« die den Raum in den Fokus der Darstellung stellen und dem_der Zuschauer_in der Orientierung dienen. Des weiteren führt er die Kategorien »**klaustrophobische Räume**« und »**agoraphobische Räume**« ein. Diese sind nicht als psychopathologischen Kategorien zu verstehen, sondern beziehen sich auf Gefühle, die durch das Raumerleben hervorgerufen werden können. Dabei beschreibt erstere das Gefühl räumlicher Beengtheit welches sich durch die Relation zwischen Figur und Umgebung und/oder Kameraposition und Umgebung ergibt und zweitere auf das überwältigende Gefühl räumlicher Ausdehnung, welches sich bei der Betrachtung eines Ozean, einer Wüste oder dem Weltall einzustellen vermag. Solche überwältigenden Größen werden über Abstraktionsformen - sprachlich benennbar, mathematisch messbar, aus dem Weltall als Ganzes sichtbar - fassbar und verstehbar gemacht.

Um das Verstehen geht es auch bei der Kategorie der **kognitiven Raumwahrnehmung**. Diese bezieht sich auf die identifizierbare Darstellung eines Raums über dessen **Geografie** - Ausdehnung und Anordnung von Objekten-, **Sozialität** - Wohnung, Fabrikshalle, Park, etc - und **Kultur bzw. Landeszugehörigkeit**. Dieser Identifikationsprozess läuft unterbewusst ab solange eine klare Erkennbarkeit gewährleistet ist. Wird diese unterlaufen, richtet sich die Aufmerksamkeit des_der Betrachters_in auf eben diesen zu Bewusstsein kommenen Orientierungsprozess. Bruce Block führt für die Beschreibung eines solchen Falls die Kategorie des »**ambiguous space**«^[231] ein - »wenn die dargestellten Objekte nicht identifiziert werden können und/oder die Raumstruktur nicht erkennbar ist.«^[232] Khouloki differenziert diese über folgende Unterkategorien weiter aus:

»**Nichteuklidische Räume**« kennzeichnen sich durch die außer Kraft Setzung der aus dem Alltag gewohnten, räumliche Orientierung anhand der xyz-Achse. »**Labyrinthische Räume**« werden auf Unübersichtlichkeit hin arrangiert. Beschränkte Räume wie Gänge oder Tunnel suggerieren Gefangenschaft indem sie keine Orientierung zulassen und somit die Aussicht auf Ausgang verweigern. Die »**Aufhebung vertrauter Größen**« entsteht durch

231 Block 2001, S.47 zit.n. Khouloki 2009, S.122

232 Khouloki 2009, S.122

die Darstellung eines über- beziehungsweise untertriebenen Größenverhältnisses einer Figur/ eines Objektes zu seiner Umwelt. »**Assoziierte Räume**« werden nicht sichtbar dargestellt und müssen von den Betrachtenden über Hinweise aus den anderen filmischen Ebenen konstruiert werden. »**Amorphe Räume**« sind zwar stofflich wahrnehmbar, aber ihre konkrete dreidimensionale Ausdehnung ist nicht einschätzbar. Meist bewegt sich das Material und nimmt immer wieder neue Strukturen an. Für die »**Zerstörung des Raums**« braucht es zunächst einen intakten Raum, dessen Tiefendimensionen beispielsweise mittels Reißschwenks oder Schärfeverlagerung aufgelöst werden. Und schließlich der »**Erzähler-Raum**«, dieser schiebt sich als weiterer »chronotopos« zwischen Publikum und diegetische Welt. Er entsteht durch den Einsatz von Zwischentiteln oder einer Erzählerstimme die gleichzeitig oder rückblickend das Geschehen kommentiert.^[233]

2.3.4 Filmische Räume in Montage und Mise-en-Scène

Eisensteins filmische Raumdarstellung unterliegt »[...] der normativen Vorstellung, dass jedes Element des Films zur visuellen Gestaltung von Konflikten beitragen muss«^[234], die sich in Begriffen auflösen sollen. Der deutlich sichtbare Schnitt spielt mit den Dimensionen des Raumes und der Zeit. Dieser diskontinuierliche Ansatz bezieht sich mehr auf die Filmhandlung und etabliert den filmischen Raum als lose Puzzleteile. Dabei unterscheidet Eisenstein zwischen Abbild - der *représentation* innerhalb der Filmbilder - und Erscheinung - dem unsichtbaren *image* welches sich zwischen den Filmbildern aufspannt.^[235] Pudowkin (1961) sieht den filmischen Raum als artifizuell, losgelöst von empirischer Realität. Er plädiert für einen unsichtbaren Schnitt, der die Handlung als zusammengehöriges Kontinuum erfassen soll. Die Montage macht den filmischen Raum über die zeitliche Aneinanderreihung seiner Fragmente erfahrbar. Dabei können Orte erzeugt werden, die es so nicht gibt oder gar geben könnte.^[236]

Als *filmische Schreibweise* ermöglicht die Montage Mimesis, Konstruktion und Dekonstruktion.

233 Vgl. Khouloki 2009, S.117ff

234 Khouloki 2009, S.19

235 ÄGM, Film/filmisch, S.445

236 Vgl. Khouloki 2009, S. 23

- **Mimesis** einer montageförmig erlebten Realität
- **Konstruktion** von Bedeutungen aus der Reihung oder dem Zusammenprall von Elementen zu einem neuen Zusammenhang
- **Dekonstruktion** bestehender Zusammenhänge und ihre Auflösung in Elemente, die in ihrer Heterogenität erhalten bleiben und in einer offenen textuellen Struktur variable Verbindungen eingehen. ^[237]

Fragmentierung ist das Gesetz des beliebigen Raums. Nichts wird vollständig wiedergegeben, auf die Totale verzichtet. Der Raum wird Einstellung für Einstellung erschlossen und suggeriert eine unendlich fortsetzbare filmische Realität. Dieses als *decadrage* bezeichnete Verfahren, lässt sogar die Außenwelt als geschlossen und doch Bild für Bild für Bild unendlich erweiterbar erscheinen. Orientierung entsteht nicht durch Überblick. Der Raum, losgelöst von Koordinaten und Maßverhältnissen wird zum abstrakt taktilen Erlebnisraum.^[238] Soweit sich der Raum jedoch über die Fragmentierung fiktiv zu öffnen vermag, so sehr erweist er sich durch diese wiederum in seinem Sinn präzise bzw. verschlossen, was Bazin als »[...] eindeutigen Sinn des dramatischen Geschehens«^[239] bezeichnet. Die *Mise-en-Scène* hingegen ermögliche laut ihm die Begegnung mit einer Deutungsvielfalt.^[240]

Darüber hinaus geben beide Verfahren unterschiedliche Wahrnehmungsbedingungen vor. Eine Situation, wiedergegeben in ihrer physischen Einheit bringt etwas anderes zum Vorschein, als ihre Erfahrung über eine fragmentarische Form. So entsteht der Sinn bei der Montage im Hiatus und muss durch den die Betrachter in rekonstruiert werden.^[241] Ähnlich einer Gleichung mit vorgegebenen Variablen, an deren Ende eine Lösung steht. Die Montage konstruiert und dekonstruiert und gibt einen bestimmten Wahrnehmungsweg vor. Sie erweist sich als geeignetes Werkzeug, um einander fremde beziehungsweise im Kontext ungewohnte Elemente - geografisch, zeitlich und formal unabhängig - zu einander in Beziehung zu setzen. Wobei der die Betrachter in dabei einerseits selbstständig erscheint, in dem Sinne, als das er sie sich die Bedeutung aus den Fragmenten erschließen muss. Andererseits jedoch gleicht die Montage einer Schnellstrasse mit genauen Wahrnehmungsvorschriften, losgelöst von der Erfahrbarkeit von Zeit und Raum. Eben dadurch sieht Bazin die besondere Qualität des Film, »[...] die Realität in ihrem wahren Ablauf zu zeigen«^[242] und Prozesse zu vergegenwärt-

237 Peach 1997, S. 129

238 Vgl. Deleuze 1989, S. 152

239 Bazin 2004, S. 103f

240 Vgl. Bazin 2004, S. 103f

241 Vgl. Bazin 1975 zit.n. Khouloki

242 Bazin 1975, o.A.

tigen, zerstört. Er spricht sich für die Tiefengestaltung des Filmbildes aus, die neben der Sichtbarkeit eines Gesamtkontextes und der darin zu einander angeordneten Elemente, auch die Dauer einer Handlung in ihrer Kontinuität, erlebbar machen würde. Eine derartige Gestaltung des Filmraums würde diesen schließlich in seiner Relationsvielfalt wahrnehmbar machen. ^[243]

Erinnern wir uns an Bollnows Vergleich zwischen Schnellstrasse und Wanderweg. Wie bereits im ersten Kapitel im Vergleich von Theater und Film, Blicken und Sehen herausgearbeitet, handelt es sich bei der Montage um ein Verfahren des »gezeigt bekommens«. Dabei wird eben nicht nur das Was vorgegeben, sondern auch das Wie und Wann. Natürlich ist auch in der Mise-en-Scène eine gewisse Art des Blicks durch den Standpunkt der Beobachtung vorbestimmt - es gibt keine neutrale Position -, jedoch bleibt hier mehr Zeit und Raum für die eigenständige Erforschung der Situation ebenso wie für die Auseinandersetzung mit dem durch die Kameraeinstellung eingenommenen Betrachtungsstandpunkt. Der_die Betrachter_in ist mehr Beobachter_in der_die sich innerhalb der selben Zeit mit dem Geschehen befindet. Darin liegt für Bazin die Möglichkeit einer ganzheitlichen und autonomen Erfahrung. Die Gestaltung des Filmbildes in seiner Tiefenschärfe komme einer natürlichen Wahrnehmungssituation am nächsten. ^[244] Es herrscht Bedeutungsgleichgewicht zwischen den abgebildeten Objekten und Figuren, soweit es keine Abstufung in der Schärfe gibt. ^[245]

Doch trotz der Möglichkeit den Blick schweifen zu lassen, bewegt sich dieser innerhalb eines komponierten Bildes: einer inneren Montage die durch die Bildkomposition der Tiefenkriterien und der sich darin abspielenden Bewegungen, bestimmt wird. Die Aufmerksamkeit verteilt sich und wird über das Verhältnis und die Darstellung der einzelnen Bildelemente gelenkt.

»Eine Einstellung akkumuliert Konflikte des Vorder- und Hintergrunds, der Linien, Konturen, Volumina, Lichtflecke, Massen, Bewegungsrichtungen, Beleuchtung, eines Vorgangs und seiner zeitlichen Darstellung in Zeitlupe oder Zeitraffer usw.«^[246]

Um im nächsten Kapitel Verfahren und ihre Mittel fachgerecht beschreiben zu können, folgt nun ein kurzer Exkurs über die gestaltbaren Tiefenkriterien innerhalb eines Bildes.

243 Vgl. Khouloki 2009, S. 23

244 Vgl. Bazin 1975, 36f

245 Vgl. Khouloki, S.23

246 ÄGM, Film/filmisch. S.445

Durch einen unscharfen oder monochromen Hintergrund kann der zentralperspektivische Eindruck aufgehoben werden. Der Raum ergibt sich dann nicht aus der Tiefenschärfe, sondern aus dem, auf Überlagerung basierendem, **Figur-Grund Prinzip** welches ein kleineres, abgeschlossenes Objekt einer größeren Fläche voranstellt und durch dieses Verhältnis von Vorder- und Hintergrund Raumkonstituierend wirkt.

Der Eindruck von Räumlichkeit ist wesentlich durch den Einsatz des **Lichts** bestimmt, der dem Prinzip des Gefälles zu Grunde liegt. Ist der Übergang von hell zu dunkel und viceversa fließend, so entsteht der Eindruck einer räumlichen Ausdehnung, ist er jedoch kontrastreich erscheint die Form flach. Die Beleuchtung überzieht ein Objekt und setzt es dadurch in Bezug zu seiner Umgebung bzw. seinen eigenen Teilen, in dem ihre Kehrseite, der **Schatten**, gleich Spuren sich auf Objekt und Umgebung niederlegt. Dabei ist zwischen Beleuchtung -als etwas von außen einwirkendes- und Helligkeit und Farbe eines Objekts - als die ihm eingeschriebenen Qualitäten - zu unterscheiden. Ebenso wie zwischen Eigenschatten, der auf der dem Licht abgewandten Seite eines Objektes entsteht und Schlagschatten, der von einem Objekt auf ein anderes fällt. Weiters wird unsere Wahrnehmung im Bezug auf Helligkeit- und Größenkonstanz durch das Sehfeld beeinflusst - ein dunkelgraues Quadrat erscheint umso heller, je dunkler der Hintergrund wird. Die durch seitlichen Lichteinfall entstehenden Schatten modellieren eine Oberfläche während gleichmäßige Ausleuchtung diese glättet.^[247]

Eine gängige Kategorisierung von Beleuchtungsstilen, die sich jedoch nur auf die Helligkeit des Lichts bezieht ist: *low-key*-, *high-key*- und *Normal-Stil*. Der **low-key-Stil** hat einen fragmentarischen Charakter, das Gesamtbild ist in diffuses Dämmerlicht getaucht oder driftet ganz in die Dunkelheit ab, dabei beschränkt sich die Ausleuchtung meist auf einzelne Bereiche oder Personen, wodurch starke Kontraste und harte Schatten entstehen. Diese Lichtstilistik ist bezeichnend für expressionistische Filme so wie für Film Noir. **High-key** steht für maximale Sichtbarkeit, interagiert mit hellen Objekten und Figuren auf hellem Hintergrund und basiert auf einer gleichmäßigen, diffusen Ausleuchtung mit weichem Schattengefälle und durchgehend hellen Tonwerten. Trotz dem Verzicht auf Schattengestaltung bleiben die Konturen scharf. Der **Normal-Stil** entspricht den naturalistischen Lichtverhältnissen unserer alltäglichen Wahrnehmung.^[248] Eine weitaus differenziertere und für die Lichtanalyse ergiebigere Unterteilung bietet Bordwell durch die Beschreibung von »*quality, direction, source, and color*«^[249].

247 Vgl. Khouloki 2009, S.35ff

248 Vgl. Khouloki 2009, S.44f

249 Bordwell/Thompson 1990, S.134ff zit.n. Khouloki 2009, S.44

Khoulouki^[250] übersetzt diese folgendermaßen:

<i>Lichtqualität:</i>	<i>Intensität des Lichts (weich/hart)</i>
<i>Lichtführung:</i>	<i>Weg zwischen Lichtquelle und dem Beleuchteten (frontal lightening / side light / backlight / underlightening / top lightening)</i>
<i>Lichtquelle:</i>	<i>Den Fokus auf den Handlungsrelevanten Bildteil übernimmt das Haupt- bzw. Führungslicht (keylight) Das Fülllicht (fill light) beeinflusst den Schattenwurf Das Hintergrundlicht (backlight) dient der Verstärkung des räumlichen Eindrucks</i>
<i>Farbe des Lichts:</i>	<i>Die auf der Kinoleinwand sichtbare Farbe, die durch das von der Kamera aufgenommene Licht und den Einsatz oder Verzicht von Farbfiltern bestimmt wird.</i>

Ein weiteres wichtiges Tiefenkriterium bilden die **gewohnten Größen von Gegenständen**. Wahrnehmungspsychologisch ist von Größenkonstanz die Rede, wenn die reale physikalische Größe eines Objekts unabhängig von der Entfernung vom Auge und des Seh winkels wahrgenommen wird. Das Objekt/ die Figur schrumpft beziehungsweise wächst nicht, sondern verändert die Position im Raum. Adalbert Ames (1946) stellte dieses Phänomen im Zuge seines Experiments in Frage. Die aus dem Experiment resultierende Wahrnehmungstäuschung sieht Bordwell als Beweis »für die Wichtigkeit von Erwartungen und Vertrautheit der abgebildeten Welt für die Wahrnehmung«^[251] Der verformte Raum wird als solcher nicht wahrgenommen, sondern der alltäglichen Erfahrung eines rechtwinkligen Raumes angepasst. Seine Konstruktion setzt die Korrekturmechanismen außer Kraft, was dazu führt, dass die Entfernung zwischen den räumlich gegebenen Elementen nicht erkannt wird, wodurch sich folglich kein Rückschluss über deren konstante Größe ziehen lässt. So kann filmisch die Verschiebung der Größenverhältnisse von den Kulissen zur Figur die Größenkonstanz aufheben.^[252]

Ein Tiefeneindruck entsteht auch, wenn sich Objekte teilweise **verdecken** oder **überlagern**. Das was unvollständig sichtbar ist, wird als dahinter liegend empfunden. Wichtig für dieses Wahrnehmungsphänomen ist die Erahnbarkeit des verdeckten Objekts.

250 Khoulouki 2009, S.45f

251 Khoulouki 2009, S.47 / Vgl. Bordwell 1985, S.102

252 Vgl. Khoulouki 2009, S.47

Auch die **Farbe** beeinflusst wesentlich den Eindruck von Tiefe. »Aggressive Farben wie Rot scheinen dem[_der] Zuschauer[_in] näher zu sein als kühle, regressive Farbe wie Blau. Je kräftiger eine Farbe ist, desto näher wirkt das Objekt.«^[253] So bedienen sich beispielsweise Landschaftsaufnahmen gerne der Blautönung weit entfernter Bildteile für die Intensivierung des Tiefeneindrucks. Im Bezug auf monochrome Bilder lässt sich Räumlichkeit durch einen schwachen Sättigungsgrad beziehungsweise durch seine Abstufung erzeugen.

Eine besondere Rolle kommt der **Durchsichtigkeit** zu. Ob trübe oder durchlässig, die Voraussetzung ist »[...] die Sichtbarkeit des durchsichtigen Stoffs«.^[254] Die in der Luft enthaltenen kleinen Partikel, bilden eine vom reflektierenden Licht eines Objektes zu durchdringende Materie. Diese streut das Licht und lässt die Objekte unschärfer erscheinen.^[255] Dabei produziert jedes lichtdurchlässige Material - Nebel, Wasser, Glas, Stoff, etc. - einen eigenen Transparenzcharakter.

Oberflächenstrukturen erscheinen mit zunehmender Entfernung dichter und gleichmäßig angeordnete Objekte einander näher.

Eine weitere Besonderheit der Wahrnehmung bildet die **relative Größe im Blickfeld**, bei der der die Betrachter_in zwischen **variabler Größe** und **variabler Entfernung** von Objekten entscheiden muss. Wenn ein Objekt im Verhältnis zu anderen Objekten groß erscheint, wird es auch als näher wahrgenommen. Meist tendiert der die Betrachter_in zur ungleichen Entfernung, wodurch wiederum Tiefe erzeugt wird. Auch die **relative Höhe im Blickfeld** ist Raumbestimmend. Je höher ein Objekt im Bild und näher zum Horizont platziert ist, desto weiter entfernt erscheint es.

Die bisher aufgezählten Kriterien gelten sowohl für statische als auch für Bewegtbilder. Als nächstes folgt die Vorstellung von Bewegungsweisen, innerhalb statischer Filmbilder, die Raumbildend wirken.

Durch die **Bewegung einer Figur/eines Objekts** im Filmbild findet sich der die Betrachter_in in einem immer neuen Blickpunkt gegenüber, die Erfahrung der Figur/des Objekts vollzieht sich über Teilansichten und gewinnt so an Plastizität. Bewegungen **durch den Raum**, machen seine Dimensionen stärker erfahrbar indem sie »[...] durch den vom Objekt zurückgelegten Weg beschrieben [...]«^[256] werden. Diese räumliche Veränderung moduliert die Beziehung der Figur/des Objekts sowohl zum Raum als auch zum zur

253 Khouloki 2009, S.50

254 Khouloki 2009, S.51

255 Vgl.Khouloki 2009, S.53

256 Khouloki 2009, S.54

Zuschauer_in. Dank der Größenkonstanz und Formkonstanz werden Figuren und Objekte trotz verändertem Blickpunkt als physisch unverändert wahrgenommen. Findet eine Bewegung an der Stelle statt, ergeben sich dadurch Rückschlüsse über ihre Ausdehnung im Raum.^[257]

Laut Arnheim, ließen sich Bewegungen über die Analyse ihrer Verhältnisse in Bezug zu *Raum*, *Kraft* und *Zeit* untersuchen. Wobei sich *Raum* auf den zurückgelegten Weg, *Kraft* auf die Leichtigkeit oder Stärke und *Zeit* auf das Tempo einer Bewegung bezieht.^[258] Weiters ist zu unterscheiden, ob es sich um eigenständiges Bewegen oder bewegt werden, handelt. James J. Gibson (1982) führt Kategorien zu Bewegungsbeschreibungen ein, die von der Verformbarkeit von Objekten in Bezug zu einer Bewegungsrichtung ausgeht. Einige davon seien anbei genannt, da sie später dienlich sein werden:^[259]

- *Starre Translation und Rotationen eines Objektes*
z.B.: Verlagerung oder Drehung. Die physische Form bleibt intakt, der Eindruck darüber, kann jedoch verzerrt werden.
- *Zusammenstöße von Objekten*
Mit und ohne Rückprall
- *Unstarre Verformungen eines Objekts*
Hat ein Objekt flüssige oder plastische Qualität ist es innerhalb seiner physischen Ausdehnung transformierbar
- *Oberflächenverformungen*
z.B.: Wellenbildung, Fließen
- *Oberflächenzerfall*
z.B.: Zerreissen, Brechen, Explodieren

Diese seien schließlich noch durch Eric Rohmers (1926) Begriffspaare zur Analyse von inszenierter Bewegungen im Film ergänzt: *Konvergenz/ Divergenz*, *Expansion/Kontraktion* und *Anziehung/ Abstoßung*^[260] Während K/D das Zusammen- und Auseinanderlaufen von Bewegungen neutral feststellt, beschreiben die E/K und A/A die Qualität einer Bewegung. Dabei beziehen sich E/K auf sich ausweitende oder zusammenziehende Flächen und Volumen - vor allem in der Körpersprache - und A/A auf die Interpretation eines Gefühls durch eine Bewegung.^[261]

257 Vgl. Khouloki 2009, S.52

258 Vgl. Arnheim 1978, S.409

259 Khouloki 2009, S.55f / siehe Gibson 1982, S.101ff

260 Rohmer 1980, S.81ff / werden im Folgenden mit K/D, E/K und A/A abgekürzt

261 Vgl. Rohmer 1980, S.82ff

Arnheims Kategorisierung bezieht sich auf das Verhältnis von Figur/Objekt und Raum, Gibson konzentriert sich auf die Eigenbewegungen von Körpern und deren innerer Verformbarkeit und Rohmers Begriffspaare gehen über die Beschreibung hinaus zu Gunsten der Interpretation von Körpersprache und Gefühlen. Das durch diese drei Kategorisierungen vorgestellte Vokabular soll der Beschreibung der Filmbeispiele in nächsten Kapitel dienen.

Kamerabewegungen werden unterteilt in: **Schwenks** rechts/links (pan) oben/unten (tilt) - auf Horizontaler Achse für Überblick über den Raum oder Verfolgung einer Objektbewegung. Langsamer Schwenk erlaubt ein Schweifen lassen des Blicks durch den Raum. Schnelle sind eher Zustandsinterpretationen. Reißschwenks verzerren die Objekte im Filmbild, in der alltäglichen Wahrnehmung (schnelle Augen-/Kopfbewegung) wird das durch die »saccadische Suppression« - der Reiz ist zu schnell, um die Schwelle des Bewusstseins zu überschreiten - verhindert. Durch die Verwischung entsteht ein Eindruck wie bei einem Schwindelgefühl.^[262]

Fahrten dienen der Verfolgung einer Figur/eines Objektes oder der »Begehung« des Raumes, dabei täuschen sie die Beweglichkeit des_der Zuschauenden vor und machen den Filmraum plastisch erfahrbar, wodurch eine intensive physiologische Raumillusion erzeugt wird. **Vorwärtsfahren** suggerieren dabei unabhängig der Geschwindigkeit immer eine Zielgerichtetheit. Der Raum wird durchschritten und entdeckt. **Rückwärtsfahrten** haben einen enthüllenden Charakter, der die Sicht von einem Detail auf den Gesamtkontext freigibt. Eine Besonderheit bildet die **Kombination aus Fahrt und Zoom**, diese erweckt nicht den Eindruck einer Bewegung durch den Raum, sondern gibt durch die gleichbleibende Einstellungsgröße vor, dass dieser sich ausdehnt beziehungsweise zusammenzieht.^[263] Obwohl der_die Betrachtende bei einer statischen, langen Einstellung, ähnlich wie bei einem Standbild die Möglichkeit hat das Dargestellte mit seinem ihrem Blick abzutasten, verändert die Bewegung innerhalb des Bildes die Blickführung, da sie anziehend wirkt.

Auf spezifische Effekte durch das Zusammenspiel von Kamerabewegung, Perspektiven und diverser Objektive wird an dieser Stelle nicht weiter eingegangen, da die Konzentration auf Plansequenzen ohne beziehungsweise nur geringer Kamerabewegung gerichtet ist.

262 Vgl.Khoulouki 2009, S.61

263 Vgl.Khoulouki 2009, S.68f

Bazin schreibt der Mise-en-Scene mit dem Einzug der Schärfentiefe einen dialektischen Fortschritt zu, da die durch die Tiefengestaltung entstehende Beziehung zwischen Filmbild und Zuschauer der Realität viel näher sei als die der Montage.^[264] Bei letzterer wird der Prozess innerhalb einer Situation übersprungen, er wird unsichtbar in seiner Form und zeitlichen Ausdehnung, und ersetzt durch das Nacheinander einzelner Eindrücke. Während die Montage der Art des menschlichen Erinnerns und Denkens gleicht, erweist sich die Ausgestaltung einer Situation innerhalb der Mise-en-Scène ähnlich einer unmittelbaren Erfahrung.

Was Benjamin auf die Großaufnahme anwendet, sei an dieser Stelle auf die Mise-en-Scène zu übertragen. Der Film sei, in Analogie zur Psychoanalyse, als Hilfskonstruktion zu verstehen. Diese ermöglicht durch Großaufnahmen die Offenlegung von Strukturen die das Leben determinieren. Die Kamera bringt etwas im Alltag Unsichtbares zur Wahrnehmbarkeit, sie leistet Enthüllungsbearbeitung und führt dadurch Kunst und Wissenschaft zusammen.^[265]

Benjamins Vergleich der Kamera mit einem Mikroskop, sei jedoch kritisch zu betrachten, da diese Aussage im Rückschluss auf das Vorhandensein eines Wesens verweise, das durch die nahe Betrachtung auffindbar und bestimmbar sei. Für die vorliegende Thesis ist bei dieser Aussage nicht der Moment des Erkennens durch das Verfahren der Vergrößerung, sondern das Verfahren an sich, als Akt des »zu Wahrnehmbarkeit bringens«, interessanter. In Anbetracht von Brodwell's Aussage, »[...]dass sich bei der Wahrnehmung eines Bildes nichts erschließe, was nicht durch die Erfahrung vertraut sei«^[266], müssten irritierende Gestaltungsmomente, erst über Bekanntes und dessen allmähliche Verzerrung beziehungsweise Zerstörung, im Verlauf eines Films eingeführt werden, um eine bei dem der Zuschauer_in eine Akkomodation im Sinne Piagets zu ermöglichen. Anderenfalls könnte die Reaktion auf Irritation als Schockzustand auftreten und Ablehnmechanismen auslösen.

264 Vgl. Bazin 1975, o.A.

265 Vgl. Benjamin 1996, S.35f

266 Brodwell 1985, S.222f zit.n. Khouloki 2009, S.37

3. Methoden

Nachdem im vorherigen Kapitel die Größen *Raum* und *Objekt* und deren Auftauchen in den Bereichen des künstlerischen Ausdrucks besprochen und deren Ontologie als sich ständig wandelndes Phänomen herausgearbeitet wurde, widmet sich dieses Kapitel der entgrenzenden Gestaltung von Blickakten. Illusorische Verfahren bieten zwar ebenso einen ungewohnten Zugang und andere Denk- und Erfahrungsweisen, aber sie sind abbildend, sprich, sie geben ein Bild vor. Im Folgenden sollen aber Verfahren erörtert werden, die sich auf die Suche nach dem *Fastnichts* begeben, deren Absicht es ist nicht nur »[...] eine mögliche Welt aus einfachen Elementen zu konstruieren[...]«^[267], sondern durch die Art der visuellen Ausformung die Wahrnehmung selbst zum Thema zu machen. Unter Verzicht von digitalen Effekten, werden die Elemente aus dem Spektrum des Bekannten, des Alltäglichen und Gewohnten bezogen. Die Art jedoch wie dieses vermeintlich Bekannte in Erscheinung tritt, will nicht bedeuten und nicht darstellen: sie will vergegenwärtigen.

Kinematographie als »Kunst mit Bildern nichts darzustellen«^[268] meinte Robert Bresson. Keine Reproduktionen der Wirklichkeit, sondern *images*, die sich nicht nur innerhalb eines auf sich selbst verweisenden Konstrukts im Film, sondern vor allem in der Begegnung mit dem_der Betrachter_in zu eigenen Wirklichkeiten verdichten.^[269] Film wird im Rahmen dieser Arbeit nicht als Produkt gesehen, er soll vom Publikum ebensowenig verbraucht werden, wie die ihm vom Publikum geschenkte Aufmerksamkeit verbrauchen. Um die Rezeption nicht als passiven, konsumierenden Akt, sondern als Austausch zu erfahren, bedarf es einer bestimmten Haltung oder aber Erlebnisse, die die eigene Wahrnehmung als aktiven Akt bewusst machen. Dieses Kapitel untersucht die Ansätze von »ostranenie« und »Verfremdung« auf das Potential hin, solche Erlebnisse mittels Irritation herzustellen. In den Dienst der Irritation stellen sich Auslassung, Offenheit und Stilisierung. Das Auftauchen dieser im Bereich der Elemente der *Mise-en-Scène*, wird anhand verschiedener Filmbeispiele erörtert.

267 Kiefer 2009, S.79

268 Bresson 1975 zit.n. Kiefer 2009, S.81

269 Vgl. Kiefer 2009, S.80f

3.1 Zwischen »Ostranenie« und Verfremdung

Welch Durchbruch im Bereich der Selbstwahrnehmung findet in Russland in mitten der apokalyptischen Ereignisse am Anfang des 20. Jh. statt - erster Weltkrieg, Bourgeoise Revolution, Gewaltsame Machtübernahme der Bolschewiken (sog. Oktoberrevolution), Bürgerkrieg und Roter Terror. Die alten Formate der Weltordnung waren zerstört, das gesamte gesellschaftliche Wertesystem verkehrt. Die alte Form der poetischen Sprache wird nicht mehr genutzt und für eine Neue gibt es noch kein Auditorium. Die neuen *Lebens-umstände* fordern nach *neuen Formen*. Ein ideale Zeitpunkt für Experimente. Und diese lassen nicht auf sich warten: eine Gruppierung gleichgesinnter Literaten erarbeitet Sammelbände mit Beiträgen zur Theorie einer poetischen Sprache der neuen Zeit. Symbolisten, Akmeisten, Futuristen und Imaginisten verkünden eine neuen Poetik. Es entwickelt sich die formalistische Analyse-methode. Im Zuge dessen entsteht auch »OPOJAZ« - Akronym für „Gesellschaft zur Erforschung der poetischen Sprache“, »FEKS« - Fabrik des exzentrischen Schauspielers, eine Film- und Schauspielschule - und »LEF« - Linke Front der Kunst -, ^[270] und so beginnt auch das künstlerische Forschen und Schaffen von Sergei Eisenstein, Leonid Trauberg, Dziga Vertov, Wsewolod Meyerhold. Analog dazu nähern sich auch Paul Wegener, Max Reinhardt, Bertholt Brecht, sowie viele andere über experimentelle Projekte den neuen Gestalten/ Ausdrucksformen/ Expressionen oder auch *images*.

Der russische Autor, Literaturwissenschaftler und Kritiker Viktor Šklovskij beschäftigte sich zusammen mit den Mitgliedern von »OPOJAZ« mit der Erforschung von Organisations- und Konstruktionsprinzipien in der Literatur. Im Zuge dessen prägte er den Begriff »ostranenie« - russ.: »оотранение«. Über diesen, aus den Wörtern »ot« - von/weg/ab, »strannij« - seltsam/fremd und »starana« - Seite, zusammengesetzten Neologismus^[271], versuchte er die zentrale Aufgabe der Kunst als Verfahren auszudrücken, das eine »ent-automatisierte« Wahrnehmung ermöglicht. Durch die künstlerischen Verfahren soll nicht der Sinn dem Verstehen zugeführt, sondern eine *besondere Wahrnehmung* eines Objektes ermöglicht werden. Eine Wahrnehmung, die sich ganz dem Betrachten und nicht dem Erkennen verschreibt. In der Literatur kennzeichnet sich dieses Verfahren durch den Verzicht von Bezeichnungen, es wird versucht so zu beschreiben, als ob es kein Vorwissen über das Beschrie-

270 Nikoljukin 2001, o.A.

271 Da in der Zusammensetzung des russischen Begriffs »ostranenie« die Ferne eine Rolle spielt, wird es im Folgenden als »Entfremdung« übersetzt.

bene gäbe, als sähe man es zum ersten Mal.^[272] Lev Tolstois Werke dienten Šklovskij oft als Beispiele des *Fremdmachens* da dieser die Welt auf unkonventionelle Weise oder aus inadäquaten Perspektiven heraus beschrieb.^[273]

Entfremdung, als ein spezifisches Verhältnis zu Fremdheit, behandelt Fremdheit als etwas, das zuvor eigen war und nun selbstverursacht an die Fremde verloren geht. Was zuvor eigen beziehungsweise angeeignet und nahe war, entrückt in die Ferne.^[274] Was im Alltag unterschiedliche Auslöser haben kann, wie beispielsweise Selbstschutz oder Neuorientierung, die nach einer Entscheidung zur Loslösung und Entfernung von Bekanntem verlangen, kann aus Filmproduktionsicht, durch Entfremdung, bewusst initiiert werden. Anstatt eine weitere (leere) Form zu präsentieren, die vor Bedeutung strotzt, sollen Verfahren der Entfremdung das Publikum vom Bekannten wegführen, ohne zwangsläufig *Neues* zu zeigen. Die durch den Filmrahmen vorgegebenen Grenzen, das Sichtbare, wird überschreitbar und das Publikum kann ein eigenes Verhältnis entwickeln. Die Absicht die hinter diesem Verfahren steht, könnte zusammengefasst als Distanzierung und Entautomatisierung der gewohnten Wahrnehmungsweise zur Blickerneuerung bezeichnet werden. Sowohl die Fremdheit, als auch das befremdliche Empfinden als Reaktion auf diese, gewähren für den die Betrachter_in eine bislang unbekante Wahrnehmung seiner_ihrer selbst und legen Ordnungen frei. Es geht um eine Form von Aufklärung, die sich jedoch nicht anmaßt etwas zu erklären. Der russische Formalismus sah in den Verfahren der Entfremdung Möglichkeiten, die Aufmerksamkeit der Leser_innen weg von der Sinn- und Bedeutungsebene, auf die Machart des Textes zu richten.^[275] Eine ähnliche Absicht, Šklovskij Ansatz berücksichtigend, verfolgte auch Bertolt Brecht. Sein Konzept der *Verfremdung*, wie er sie in seinem epischen Theater verfolgte, entstand als Gegenkonzept zum aristotelischen Dramenbegriff. Seine Absicht war es die Aufmerksamkeit und Art der Betrachtungsweise der Zuschauer_innen, weg zu führen vom emphatischen Miterleben und der Identifizierung mit den Charakteren eines Stückes, zu Gunsten der Herstellung einer differenzierten Beziehung zwischen Zuschauenden und Schauspielenden in ihrer kontextuellen Bedingtheit. Durch den Verfremdungseffekt soll die Theaterillusion unterbrochen und ein distanzierter Blick auf das Geschehen ermöglicht werden. Brecht beschreibt die Verfremdung als »[...] eine Darstellung durch die das Geläufige auffällig, das Gewohnte

272 Turavskaya 2001, o.A.

273 Lachmann 1970, S.233

274 Vgl. Trebeß 2001, S.2

275 Vgl. Martig 2008, S.24

erstaunlich«^[276] wird. Um diesen Effekt zu erzielen gilt für die Schauspieler_innen sich von ihren Rollen zu distanzieren, diese nicht zu verkörpern. Auf Kostüme wird meist verzichtet. Das Setting gibt zwar einen Handlungsrahmen vor, wird aber als elastisch und formbar behandelt: wenn sich die Bedingungen ändern, ändern sich auch die Handlungsmöglichkeiten, das soll den Betrachter_innen immer bewusst sein. Oft wird die Handlung erzählend vorweg genommen, wodurch die Aufmerksamkeit auf die Machart übergelenkt wird. Brecht sieht den Theaterbesuch als Korrespondenz zwischen Vergnügen und Lehre. Das epische Theater tritt als Versuchsanordnung auf und zielt auf die Aktivierung seiner Zuschauer_innen in Denken und Handeln über den Rahmen des Theaters hinaus. Der Blick soll aus einer gelernten unabänderlich scheinenden Selbstverständlichkeit für das ihm Begegnende befreit werden.^[277]

Ver- und Entfremdung können je nach Ausdrucksform auf den unterschiedlichsten Ebenen zum Einsatz kommen. Beispielsweise im Theater: Sei es bei der Besetzung einer Rolle, durch eine_n a-typische_n Darsteller_in für ein Charakterschema, im Arrangement, durch sich selbst als widersprüchlich aufdeckende Vorgänge, über realistische Details banaler Handlungen durch ihre akribischer Ausführung, durch Reaktionen der Mitspieler_innen die die Handlung explizit für das Publikum kommentieren oder hinterfragen, durch gegen den Text gerichtete Handlungen und ent-täuschende Aufdeckung der Theaterdinge als das was sie sind: Bühnenbild, Vorhang und Requisite.^[278]

Die aufgezählten Ebenen, gelten auch für den Film. Es geht nicht um das korrekte Lesen filmischer Codes oder das Erkennen und Benennen des Gesehenen. Die Un-Sinnigkeit soll dazu dienen, den nach Funktion und Zweck suchenden Wahrnehmungsmodus zu überwinden. In der Absicht eine neue Erfahrung zu ermöglichen, muss der Film Vorbilder, Gesten und Symbole zerstören, die Bilder und Objekte aus ihrer Scheinbedeutung befreien, um sie schließlich »jungfräulich« erfahrbar zu machen. Es bedarf einer Ent-Stellung der Vor-Stellung auf der Suche nach reiner Begegnung. Auf diesem Weg ist es nicht die Vorstellung die gestaltet wird, sondern der Umstand, der ein Vergessen und gleichzeitig eine Begegnung ermöglicht.

»Der[die] Zuschauer[in] sucht im Werk nach Hinweisen (cues) und reagiert darauf mit den Wahrnehmungsfähigkeiten (viewing skills),

276 Brecht 1936, o.A. zit.n. Müller 2009, S.122

277 Vgl. Müller 2009, S.121ff

278 Vgl. Karasek 1995, S.107ff

die er[_sie] durch seinen[_ihren] Umgang mit anderen Kunstwerken und mit dem Alltagsleben erworben hat.«^[279]

Die dadurch auf perzeptiver, emotionaler und kognitiver Ebene geforderten Zuschauer_innen, werden somit im Wahrnehmen, Fühlen und Denken beeinflusst. »Die Wahrnehmung, die sich durch die Betrachtung eines Kunstwerkes einstellt, kennzeichnet sich vor allem durch Verfremdung der alltäglichen Rezeption und soll diese schließlich »ent-automatisieren.«^[280] Mit dieser Absicht als Grundlage, Thompson (2003) ordnet diese grundsätzlich der künstlerischen Motivation zu, ist es an der Zeit sich den Verfahren zu zuwenden. Diese haben zwar eine Intention, müssen ihre Umsetzung jedoch ständig erneuern, da jede sich wiederholende Form irgendwann zur Gewohnheit wird.^[281] Durch Irritation werden Zeit, Bewegung und Rhythmus spürbarer, da sie eine aktivere und zugleich das Publikum betroffener machende Rezeptionshaltung provoziert.

Narrativer Film mit anti-narrativen Elementen. Irritation kann auf allen filmischen Gestaltungsebenen produziert werden. In den folgenden Szenenbeschreibungen entsteht Irritation durch Offenheit, Stilisierung und Auslassung auf den Ebenen von Raum, Objekt, Figur, Atmosphäre und ihrer Beziehung untereinander. Den Beispielen gemein ist, dass sie sich keiner Special Effects oder Computergrafiken bedienen, die Irritationen werden also durch den Umgang mit Bekanntem und real Vorhandenem ausgelöst. Es geht um die Gestaltung des Blickaktes. Begeben wir uns also auf die Suche nach den filmischen Zugängen des *Fremdmachens* und konzentrieren uns dabei auf das Offene und Vage, die Stilisierung und die Auslassung in ihrem Erscheinendurch Räume, Objekte und Figuren.

3.1.1 Stilisierung

Während sich im Expressionismus die Zustände der Figuren an der materiellen Oberfläche entladen und reale Architekturen überzeichnen, ist gegenwärtig eine Tendenz zu verzeichnen, die Objekte, Räume und Figuren auf dem Seziertisch der Leinwand in ihre pure Dinghaftigkeit zurück- und ihrer Funktionen überführen. Filmische Darstellungen die das Reale mittels Stilisierung in Hyperrealitäten verzerren.

279 Thomson 2003, o.A. zit.n. Mertig 2012, S.27f

280 Vgl. Mertig 2012, S.28

281 Vgl. Thompson 1995, S.31

Dem Haiku ähnlich erscheinen Ulrich Seidls Arbeiten. Unterkühlte Beobachtungen teilweise realer und doch künstlich inszenierter Existenzen. Besonders in seinem Film *Im Keller* (2015) werden intime Handlungsräume wie in einem Schaukasten exponiert. Figurenzentriert und planimetrisch bieten sich die Keller dar. Die Figuren werden zu Objekten ihrer eigenen Räume, werden mit ihnen zusammengepresst und zu Hintergründen erdrückt. Seidl positioniert die Charaktere vor der Kamera, wie vor einem Erschießungstribunal. Obwohl *Im Keller* an realen Schauplätzen spielt, werden die Hintergründe zu Kulissen stilisiert und die Figuren zu ihren Handlangern. Es entstehen verstörend ästhetische Bilddokumente inszenierter Darstellungen verschiedener Realitäten. Die durch die ästhetisierte Darstellung stilisierten Episoden zwingen die Figuren in eine hermetisch abgeschlossene Beziehung mit ihrer Umgebung und machen diese gegenseitig zu den eigenen Bedingungen.

Das befremdliche Gefühl, dass sich bei der Betrachtung von Roy Anderssons Filmen wie *Das jüngste Gewitter*, *Songs from the second floor* oder *Eine Taube sitzt auf einem Ast und denk über das Leben nach*^[282] einstellt, ist auf die Absurdität zurückzuführen, die sich auf räumlicher, erzählerischer und schauspielerischer Ebene ausbreitet. Anderssons penibelst durchkomponierte Schauplätze, stilisieren die Realität durch ihre Akkuratheit und entziehen ihr gleichsam alles Lebendige. Die durchgehend in high-key ausgeleuchteten, auf Schatten verzichtenden und farblich entsättigten Tableaus, beschreiben eine absurde Beziehung zwischen den Figuren, Objekten und Räumen die jegliche Energie absorbiert. Ihnen ist eine Starre immanent, die sich in den Bewegungen, Mimiken und Gefühlsäußerungen abzeichnet. Die Kamera ist statisch und gibt Zeugnis über jeweils eine Episode innerhalb einer Totalen Einstellung, die sich in einem Innenraum abspielt und presst die sinnlosen Handlungsabläufe und tragische Reaktionsmuster, einer Collage gleich, übereinander. Andersson konstruiert seine zumeist tragischen Lebensepisoden dermaßen unterkühlt, dass seine Figuren nur als Hüllen, die Räume nur als Hintergründe und die Objekte als bloße Widerstände erfahren werden. Die von Qualen geläuterten Figuren, die ihr Leid über- oder untertrieben zur Schau stellen, ohne dabei den geringsten Anschein von Rührung zu empfinden, halten verbissen an Abläufen und Ritualen fest. Ihre Existenzen und Beweggründe erweisen sich in seinen Bildern vollkommen bedeutungslos. Andersson gelingt es die Situationen dermaßen zu überformen, dass die Aktionsmuster und Sinnschemata des Alltags ungestellt zur Anschauung kommen und die Frage aufwerfen, ob wir eigentlich noch empfinden oder nur mehr reagieren.

282 Andersson, Roy 2014.

3.1.2 Das Offene und das Vage

Laut Bodei »[...] weckt [die Poesie] deshalb äußerst lebhaft Emotionen, weil sie die Seele mit vagen, unbegrenzten, nicht klaren Ideen erfüllt.«^[283] Sich vager Begriffe bedient. »Le presque rien« heißt es schon im Barock: das Fast-Nichts, das zwar wahrgenommen, aber nicht begriffen werden will. »Das Wie wird wesentlich, das Was fast gleichgültig [...] Fast nichts ist das Besondere, Entscheidende. Fast nichts ist die Einbildungskraft, die uns hinreißt.«^[284] Wodurch kann im Film etwas Vages und Offenes oder als vage und offen erfahren werden? Welchen filmischen Elementen sind diese Qualitäten eingeschrieben und welche Konstellationen ermöglichen die Herstellung solch diffuser Stimmungen?

»Einzelne filmische Elemente [...] bieten sich besonders an, um diffuse Stimmungsräume zu konstituieren: Das Sicht- und Erkennbare wird vom Visuellen untergraben. [...] die filmische Expressivität schiebt sich in den Vordergrund, [...] [übersetzt] die Präsenz der alltäglichen Dinge in ein Erlebnis medialer Gegenwärtigkeit, in einen Empfindungsraum. Das kinematographische (audiovisuelle) Bild transportiert alles, was es erfasst, in eine andere Ordnung, ist »Metamorphose.«^[285]

Dafür bieten sich amorphe Formen an, die dem Auge keine Ruhe gönnen und es immer wieder weiter führen. Wie beispielsweise in der Anfangsszene von Karl Marcovics *Superwelt* (2015). Es ist etwas zu sehen. Ob wir nahe dran sind oder darin lässt sich nicht sagen. Wenn nahe dran, dann woran und wenn darin, dann worin? Die Kamera bewegt sich langsam vom unteren zum oberen Bildrand, über oder eben auch durch dieses amorphe Gebilde, der Eindruck springt ständig hin und her, zwischen Fläche und Raum. Es werden ständig Gestalten sichtbar, Schemen die im nächsten Moment wieder zerfallen, die Kamera entfernt sich und das Unbestimmte erweist sich als ein altes, nasses, schmutziges Plastiksackerl in einer Regenlacke am asphaltierten Parkpatz eines Supermarktes. Die Vielfältigen Bilder der Phantasie kommen durch das Erkennen des Objektes, abrupt zum Stillstand.

Zum Amorphen, dass sich wesentlich durch Bewegung charakterisiert, gehört auch das Fluide des Wassers. »Die Betrachtung des Meeres gibt tatsächlich mehr zu denken als sie ausdrücklich sagt und ruft im Geist ein Geheimnis auf, das sich

283 ÄGM, S.327

284 Grob 2009, S.17

285 Tröhler 2012, S.18 / siehe Rangiere 2003, S.34

dem Verständnis entzieht.«^[286] Dabei spielen mehrere Faktoren eine Rolle. Eine Ansicht des Meeres kann nicht nur das Gefühl von befreiender Weite erzeugen, wie zuvor beschrieben kann es als räumliche Ausdehnung auch als Überwältigung erfahren werden. Wasser spiegelt, verzerrt, fließt, reißt, bricht herein, erstarrt, vertrübt, überzieht, verschluckt. Wie jede Naturgewalt, ist es dem Mensch nur so lange geheuer, als er es kontrollieren kann. Durchsichtigkeit zählt auch zu den vagen Qualitäten: Nebel, Glas, Stoff, Wasser, etc. erzeugen je ganz eigene Transparenzcharakter, immer aber geben sie nur einen Teil preis, wie ein in mitten der Rede abgebrochener Satz. Auch die Kehrseite des Lichts erlaubt Geschlossenem als unbestimmt und offen zu erscheinen. Über den Schatten vollzieht sich ein Heraustreten aus der physischen Form. Er ist und zugleich auch nicht, er vervielfacht und verzerrt, er ist nicht an sich, vereint sich mit seinem Untergrund, gleich einem Chamäleon, ist vereinbar mit anderen Schatten, fließt mit ihnen widerstandslos zusammen. Nacht und Dunkelheit verschlingen die Formen, verleiben sie sich ein. Flüchtig kann der Atem Gestalt annehmen, wenn er in der Kälte zu einem feinen Nebel gerinnt oder als Dunst auf einer Oberfläche Spuren hinterlässt, die sich im Nu wieder lösen, wie beispielsweise der Dunstfleck in Tarkowskijs *Spiegel*, der sich durch eine heiße Teetasse als Spur auf der Tischplatte abzeichnet und eine flüchtige Verbindung zwischen Imagination und Realität herstellt. Gleich Spuren im Sand, die von den Wogen des Wasser einverleibt werden.

Die Bilder des analog aufgenommenen Experimentalfilms *Untitled* (2012) sind erfüllt mit Dampf, der als amorphe, pulsierende Masse eine undefinierbare Landschaft umspielt. Pastellige Töne, weich gestreutes Licht, dass sich in sanften Gefällen über die Erhabenen Rundungen und weich konturierten-Vertiefungen ausbreitet. Die Landschaft erweist sich über einige wenige Detailaufnahmen, als die korpulente Masse eines unbedeckten Frauenkörpers. Doch erscheint dieser nicht nackt. Das Pulsieren des Dampfes und der Blick durch die Detailaufnahme fokussiert, lassen die Körperpartien vage und zeichnen sie als lebedige, atmende Landschaft abseits eines Formbestimmten Körpers. Fast scheint es, dass sich dieser durch den Dampf noch weiter ausdehnt und aus sich heraustritt. Rückblickend erscheinen das Vage und das Offene als Auslassung klarer, Umrisse und Unterbrechung geschlossener Formen.

286 ÄGM, S.322

3.1.3 Auslassung und Absenz

Was war zuerst, ein Etwas oder Nichts? Etwas tritt da in Erscheinung, wo nichts ist, denn es hat unbesetzten Raum, den es erfüllen kann. Die Stille ist hellhörig, die Leere durchdrungen, die Starre besetzt und sie alle sind erfüllt von Möglichkeiten. Die folgenden Beispiele beinhalten ästhetische und narratologische Aspekte des Auslassens, Andeutens und Auffüllens.

»Durch die Reduktion der üblichen Gestaltungsmittel, die die Erwartungen des Publikums prägen, auf ein Minimum, soll der Rezipient aktiviert und die ästhetische Wirkung auf ihn intensiviert werden. In diesem Sinne ist ästhetischer Minimalismus immer auch intendierte Maximalisierung der möglichen ästhetischen Erfahrung, im Film wie in den anderen Künsten.«^[287]

Der Kurzfilm »AUS« (2014) zeigt die letzten Momente vor dem Abriss des alten Gasthofs »Klauswirt« in Zederhaus im Salzburger Land. Die Kamera ist statisch, die Einstellungen lang, wäre nicht der Ton, könnte es sich auch um Fotografien handeln. Das Auge sucht ständig nach stattfindendem Leben, nach Bewegung. Es scheint als stehe die Gegenwart still. Die Gaststube, die Bar, das Stammtischeck: alle verlassen und ausgeschlachtet. Wir sehen Staub auf den Türrahmen, alte Bestellzettel, Kronkorken, Spielfiguren in einem Spalt neben dem Tresen, abgewetzte Holzvermantelungen mit eingekerbten Schriftzügen, vom Rauch vergilbte Wände auf denen sich stolz helle Flächen präsentieren. Spuren. Wir sehen nichts und doch sind die Räume erfüllt mit Leben. Mit der Entdeckung eines jeden neuen Details entsteht ein mögliches Sujet. Ähnlich vollzieht sich das auch auf der auditiven Ebene. Wir hören im Hintergrund Arbeiter, Gesprächsfetzen, Werksgeräusche und dennoch wird diese Ebene überspielt durch den Wiederhall imaginierter Geräuschkulissen. Klimpernde Gläser, Volksmusik, das Brodeln eines Zapfhahns, Gelächter, gesenkte murmelnde Stimmen. Nichts von dem ist zu sehen und doch ist es unmittelbar da. In der Vorstellung. Dabei sind es keine konkreten Bilder, sondern eine amorphe Masse an Gestalten.

Am Beispiel von Hanekes »Caché« (2005) wird deutlich wie sich das Gezeigte gegen seine Besitznahme, sowohl durch die Charaktere im Film, als auch durch das Publikum wehren kann. Der Film beginnt mit einer langen, statischen Totalen. Aus einer leicht über Kopfhöhe erhabenen Position, lehrend an der Hauswand am linken Bildrand sehen wir das Ende einer zugeparkten Seitenstraße die in eine Staffelung an Häusern mündet entlang

287 Grob 2009, S.14

derer eine Strasse vorbeizieht. Wir sehen keinen Himmel und kaum Boden. Das Licht ist weich und gleichmäßig, es hebt weder hervor, noch verbringt es. Es sind Stadtgeräusche zu hören. Je länger das Bild steht desto öfter springt der Eindruck zwischen flach und räumlich. Die durch die Perspektive gezeichneten Fluchtlinien führen den Blick immer wieder an einen Punkt im unteren mittleren Drittel, zu einem unscheinbaren Eisengitter. Wir sehen genau das und nicht mehr. Die einzigen Bewegungen bilden ein vorbeifahrendes Auto und eine Person die die Häuserreihe entlang geht. Der Blick heftet sich sofort an sie, vergeblich. Das gesamte Motiv wirkt unscheinbar. Der Blick ist beunruhigt und sucht nach Hinweisen. Den blühenden Pflanzen nach zu urteilen ist Sommer, die Architektur und die Strassenschilder verweisen auf eine größere französische Stadt. Was ist da, was bekomme ich da zu sehen, warum sehe ich ES nicht. Wir sehen eine Kulisse, alles könnte passieren, aber es vergeht nur die Zeit. Dieses Beispiel veranschaulicht die Sehgewohnheit im Kino ETWAS gezeigt zu bekommen, da das was gezeigt wird unscheinbar und unbedeutend auftritt, wird es nicht als ETWAS kategorisiert. Es wird nicht erkannt, da es noch in keinem Kontext steht, der Halt verspricht. Die Auslassung findet in dieser Einstellung auf der Ebene der Sensation statt. Nicht das Bild und sein Inhalt kommen zur Anschauung, sondern der Akt des Beobachtens. In der Langeweile dehnt sich die Zeit und wird in dieser unausgefüllten Dehnung qualvoll erfahren, als eine innere Spannung, die sich in der Ziellosigkeit nicht lösen kann. Die Dauer der Einstellung übt Druck aus und konfrontiert mich mit meinem Befinden gegenüber diesem Bild. Ich bin ihm hilflos ausgesetzt.

3.2 Wider dem Verstehen

Es ist den soeben beschriebenen Momenten gemein, dass sie sich Die vorangegangenen Beispiele haben Momente aufgezeigt, die sich der Darstellung und somit dem Verstehen verweigern.

»[...] das künstlerische Bild ist stets ein Sinnbild, das das Eine durch ein Anderes, das Größere durch das Kleinere ersetzt. Um über Lebendiges zu berichten, präsentiert der[_die] Künstler[_in] Totes, um vom Unendlichen reden zu können, stellt er[_sie] Endliches vor. Ein Ersatz! Das Unendliche kann man nicht materialisieren, man kann nur dessen Illusion, dessen Bild schaffen.«^[288]

Dieser Ersatz soll auf sein Gegenstück verweisen und dieses gleichsam in der Vorstellung des_der Betrachter_in ansprechen. In der Moderne sehen Künstler_innen aus verschiedenen Bereichen im »reinen« Bild eine Form von Energie. Ein solches kennzeichne sich durch die Erhaltung einer Spannung, die keine Auflösung in Erschütterung oder Katharsis erlaube.

Aller Bedeutung entzogen, kann ein solches Bild in seiner Sinnfreiheit einfach SEIN und sich in seiner_m Betrachter_in ausbreiten. Diese in der Literaturströmung des Imagismus beheimatete Haltung, entsagt der Expressivität durch betonte Emotionalisierung und konzentriert sich dafür auf die präzise Wiedergabe einer Beobachtung. Anleihen für diese Denk- und Gestaltungsweise finden sich einerseits in der japanischen Lyrik, dem Haiku, welches in seinen Auslassungen mehr ausdrückt, als die geschriebenen Worte an sich bedeuten und andererseits in der Montage-Technik des Films. Die Aufmerksamkeit wird innerhalb eines imagistischen Gedichtes gänzlich auf einen Augenblick zusammengezogen, der aus jeglicher zeitlichen Dimension ausgegliedert, stillzustehen und sich in einem synchronen Nebeneinander räumlich auszudehnen scheint. Diesen bezeichnet Assmann als »gesteigerten Augenblick« in dem ein sinnlicher Eindruck zelebriert wird. Die Erweiterung eines solchen sieht sie in der Epiphanie, die eine verborgene Essenz in ihrem »nach-scheinen« zu offenbaren vermag, ohne beweisbar zu sein. Die Vorstellung einer solch transzendentalen Erscheinung, fundiert auf der Suche nach einer »verborgenen Wirklichkeit«, einem authentischen Moment außerhalb des zeitlichen Kontinuums. Dieser, weder lokalisier- noch beschreibbar, kann nur in einer sich ereignenden Erscheinung erfahren werden.^[289]

288 Tarkowskij 2009, S.63

289 Vgl. Assmann 2011, S.138-139

Die erkennende und verstehende Rezeptionsweise überlagert durch all ihre Ordnungen und ihr Vor-Wissen über die Dinge, das Erfahren der Dinge selbst. Eine Erscheinung sieht nicht aus, sie erzeugt Spannung welche spürbar, aber eben nicht als solche sichtbar ist. Das ersehnte »Wesen« ist nicht objektiv in den Dingen versteckt, viel mehr herrscht subjektive Wesensvielfalt die auf den Beziehungen zwischen Menschen und Dingen fußt, die allerdings nur dann über Erscheinungen wahrnehmbar wird, wenn die Vorstellungen von Dingen aus ihren kulturellen Bedeutungsmustern befreit werden.

»Der Weg von der Metapher zum Image und von der Subjektivität zur Objektivität^[290] führt über die Verfremdung, d.h. über ein Zerschneiden sprachlicher Konventionen und Wahrnehmungstereotypen. Gesucht wird die sinnliche Wucht des Konkreten, die von allen eingefleischten Konnotationen und Spuren der Expressivität geläutert ist. Es geht um die absolute Reinheit des Bildes, seine ›reine Sichtbarkeit‹ (Lambert Wiesing), in vollständiger Emanzipation von der Herrschaft der Sprache.«^[291]

3.2.1 Absolute Begriffe - Für die Zerstörung der Vorbilder

Das einem Begriff gleichzeitig sowohl ein klärender als auch täuschender Charakter eingeschrieben ist, dessen man immer gewahr sein sollte, wird durch Blumenbergs Ausführung deutlich.

Das Definieren sei die Lust des 21. Jh. Alles wird zu einem Ende gebracht. Unsagbarkeiten haben keinen Platz. Blumenbergs Metaphorologie gibt jedoch zu bedenken, dass die scheinbar absoluten Größen und Begriffe die für diese Messungen angestrebt werden, selbst Metaphern und somit höchst uneindeutig seien. Er vergleicht unklare Sprachbilder - Begriffsbildungen - mit einer komprimierten Datei, die beim Entpacken eine Vielzahl an »Konnotationen und Wissenspartikeln freisetzt ohne, dass es den Sprechenden Akteuren bewusst wäre.«^[292] Weiters gibt er zu bedenken ob durch vereinfachte Metaphern nicht sogar ein gegenläufiger Effekt ausgelöst wird, der statt zu verdeutlichen, vernebelt.

290 Objektivität als das vom Objekt ausstrahlende. Nicht der Konsens der Betrachtenden darüber.

291 Assmann 2011, S.138

292 Blumenberg 1960, o.A.

Verschleiende Metaphern dienen der Vermeidung klarer Sprache, sie beruhigen und lenken ab. Als Beispiel wird der Begriff des »Klimawandels« angeführt. Der Begriff *Wandel* bezieht sich auf einen ausgedehnten Zeitraum, über den hinweg sich etwas natürlich entwickeln und sich somit auch daran gewöhnt beziehungsweise sich darauf eingestellt werden kann. Diese eingeschriebene Dauer verleiht die Illusion sich vorbereiten und wappnen beziehungsweise Lösungen finden zu können. Ganz anders wäre die Lage, wenn von einer »Klimakatastrophe« die Rede wäre. Diese würde sich auf das jetzt beziehen, betroffen machen und zu Aktion auffordern. Während also der Wandel abzuwarten ist, zwingt die Katastrophe zum Handeln. Ähnlich verhält es sich bei dem Begriff des Entsorgungs-Parks. Der hier zwischengelagerte radioaktive Abfall könnte bei unsachgemäßer Behandlung auch in 10000 Jahren noch Landstriche vergiften. Die Metapher der Entsorgung jedoch, befreit den Menschen von der Sorge und lässt ihn sich wieder anderem zuwenden und die Sorge vergessen.

Warum akzeptieren wir also überhaupt solche Metaphern? Sie erweisen sich als verfälschend, tarnend und bagatellisierend und sollte demnach nur dort Verwendung finden, wo klare Worte - logische Begriffssprache - fehlen und Verständigung nur durch sprachliche Bilder erreicht werden kann. Die Metapher erscheint ihm in ihrem heutigen Gebrauch, der in einer Fülle von Icons gerinnt, als Vermeidung eines Bedeutungsdiskurses. Statt als Überbrückung, um Verständigungswillen, wird die Metapher zum trügerischen Endpunkt, einem Vermeidungsmechanismus der Vernunft.^[293]

Es entsteht ein Paradox. Die zuvor wohlwollende Übersetzung der Metapher die auf Klärung abzielt, stellt sich vor den Sinn, verstellt ihn, wenn sie als solche nicht wieder enttarnt wird. »Nicht nur die Sprache denkt uns vor und steht uns bei unserer Weltsicht gleichsam im Rücken, noch zwingender sind wir durch Bildervorrat und Bilderwahl bestimmt.«^[294]

Dieser Exkurs deckt auf, dass jede zwischenzeitliche Übersetzung, unabhängig ihrer Form, die darauf aufbauende Beziehung, auf nur scheinbar vorhandenen Boden stellt. Um diesen Umstand zu lösen, bietet es sich an, solche Übersetzungsformen - Symboldinge, Gesten, Begriffe - nicht umzudeuten, sondern rückführend aufzulösen. Bilder von etwas, das als Liebe, Freundschaft, Not, Schmerz, Trauer, Macht, Glück, etc. bezeichnet wird, so wie wir es oft in Filmen zu sehen bekommen, gehen nicht spurlos an uns vorbei. Sie zeigen wiederholt abgeschlossene Gefühlskonstrukte und Abläufe, die unser eigenes Empfinden durch kognitiv verstandene Schemen verstellen.

293 Vgl. Reitz 2012, Radiobericht

294 Blumenberg 1960 zit.n. Reitz 2012

Die Vor-/Verstellungen die jeder Zeit eigen sind, sind widerspruchlos wichtige Momente der Weltaneignung. Nur stehen wir eigentlich in keinem Besitzverhältnis zur Welt - auch wenn wir uns immer wieder Konstrukte gebaut haben, in welchen es so erscheint. »Haben« wird zu einer Festung gegen die Welt, bietet Kontrolle und Macht innerhalb der privaten und gesellschaftlichen Sphäre, bietet Sicherheit. Mit der Sicherheit geht Gewohnheit einher, was zum Einen Fortschritt ermöglicht, sich aber auch wesentlich auf die Art wahrzunehmen abzeichnet. Die Frage ist, wie weit Sicherheit oder auch die Vorstellung darüber, sicher sein zu müssen, einer Erfahrung im Wege steht. Die Künste, befreit von der Abbildung von Realität, werden zu Spielräumen der Erkenntnis, die sich ständig selbst irritieren, die Suche neu aufnehmen, sich hinterfragen, aufheben, zerstören und weiterbewegen. Während dieses Bild sich innerhalb der Schaffensprozesse abspielen kann, diagnostiziert Welsch auf der Rezeptionsebene ein Verbraucherverhalten, welches er auf die Ästhetisierung des Alltags als Reizdusche zurückführt:

»[...] diese Reizungen haben im post-konsumatorischen Ambiente [...] einen anderen Sinn. [...] Es geht um Unbetreffbarkeit, um Empfindungslosigkeit auf drogenhaft hohem Anregungsniveau. Ästhetische Animation geschieht als Narkose - im doppelten Sinn von Berauschung wie Betäubung. Ästhetisierung erfolgt als Anästhetisierung.«^[295]

Es wird ein Dreischritt sichtbar: Etwas, dass zunächst durch Irritation eine sehr aufgeschlossene Wahrnehmung hervorbringt, entwickelt sich durch die Wiederholung zum Klischee, welches schließlich in seiner Überreizung zur Betäubung der Wahrnehmung führt.^[296] Um der Betäubung zu entkommen beziehungsweise aus ihr zu erwachen, bedarf es wieder eines ersten Schritts. Und dieser, bekannt und fremd zugleich, kann nicht einfach durch wegweisende Information ersetzt werden, er will durch die Suche erfahren werden. Es sei das Verlangen der Kunst, ausgediente Landkarten des Bewusstseins neu zu zeichnen und so erklärt Susan Sontag:

»Wie die Aktivität des Mystikers in einer via negativa enden muss, einer Theologie der Abwesenheit Gottes, einem Verlangen nach der Wolke des Nichtwissens jenseits des Wissens und nach dem Schweigen jenseits der Rede, so muss die Kunst zur Anti-Kunst hin tendieren, dahin, das ›Subjekt‹ (das ›Objekt‹, das ›Bild‹) zu eliminieren, Intention durch Zufall ersetzen und nach Schweigen zu streben.«^[297]

295 Welsch, 1993 zit.n. Kaeser S.157

296 Vgl. Kaeser. Eduard 149f

297 Sontag 2011, S.13

In der Irritation die besonders durch das Auslassen geprägt ist, soll es für den Menschen möglich werden auf die Bilder und Gedanken einen Blick zu werfen, die er (unwissentlich/ unbeabsichtigt) verinnerlicht hat. »[...] *Vielfältige Manöver der Reduktion sind [...] verknüpft mit dem gesteigerten Impuls, etwas zu zeigen, vorzuführen, transparent zu machen. [...] in den entleerten Bildern sollen die Grundprinzipien des Materials wie seiner Bearbeitung hervortreten.*«^[298] Aber nicht nur die des Materials, sondern vor allem auch die seiner Betrachter_innen. Verfahren der Reduktion stellen unsichtbare Sichtbarkeit her, die jedem_r ein eigenes Bild von sich selbst offenbaren kann. Durch die Auslassung vergegenwärtigt sich das Blickdispositiv. Durch das Weglassen gewinnt man eine übersichtlichere Position für die eigene Introspektion. Die Form, das Skelett und seine Möglichkeiten, Schwächen, Stärken, Elemente werden sichtbar.

3.2.2 Für eine poetische Wahrnehmung

Aus der Vorstellung der Kunst als dem »*Ausdruck menschlichen Bewusstseins auf der Suche nach Selbsterkenntnis*«^[299] entwickelt sich ein tragischeres Verhältnis zwischen Bewusstsein und Kunst. Statt Selbstergründung die es durch ihren Ausdruck nach Selbstbestätigung dürstet, verlagert sich die Sehnsucht auf die Überwindung des Selbst, zum »*Drang oder der Fähigkeit des Geistes zur Selbstentfremdung*«.^[300]

Körper, Formen und Begriffe geben zwar Halt und sind Arten, etwas Inneres nach Außen oder etwas Äußeres Teil des Inneren werden zu lassen, aber sie engen den Menschen in seiner Sehnsucht nach einer Ferne dennoch auch ein. Die Grenzen sind jedoch auch Berührungspunkte, die, wenn die Berührung zugelassen wird, solch eine Ferne in sich selbst erfahrbar werden lassen. Der Rührung Raum zu geben, heißt sich auf sie einzulassen, auf sich selbst einzulassen, die Kontrolle aufgeben.

Eine solche Situation kann laut Tarkowskij durch eine »*authentische Bildidee [...] [auftreten, die ihre Betrachter_innen] zu einem gleichzeitigen Erleben höchst komplexer, widersprüchlicher und zuweilen einander sogar ausschließender*

298 Primm 2009, S.26

299 Sontag 1966, S.12

300 Vgl. Sontag 1966-1969, S.12

Gefühle [bringt].«^[301] Die Authentizität liegt in der Unerschöpflichkeit eines Bildes, die sich nicht erklärend aufschlüsseln lässt. Film ist Illusion, nicht real. Ja und nein. Denn die Begegnung mit einem Film, findet tatsächlich statt, sie beansprucht Zeit, Aufmerksamkeit, sie drängt sich in das Leben der Betrachter_innen und hinterlässt darauf Spuren.

Böhmes Ansatz einer atmosphärischer Wahrnehmung, als einem unmittelbaren Erfahren der Welt, sei hier mit dem Anliegen des Entfremdens vereint. Bevor wir ETWAS sehen, ereignet sich das Sehen selbst, die Berührung dessen, was außerhalb des menschlichen Körpers liegt, mit dem Universum das sich darin befindet: Poetische Wahrnehmung als unvoreingenommene Begegnung, als Erfahrung etwas Lebendigen, des Seins in seiner Mannigfaltigkeit.

301 Tarkowskij 2009, S.159

Praxis und Werksbezug

Zum Abschluss soll nun der Masterabschlussfilm *Moloch* unter den zuvor erarbeiteten Aspekten thematisiert werden. In Anbetracht der über diese Arbeit hinweg dargelegten Haltung gegenüber dem was Film sein kann, muss hier gesagt werden, dass *Moloch* zu sehr verstanden werden und Bestimmtes ausdrücken wollte und dadurch viele Möglichkeiten versäumt hat sich über die Leinwand hinweg auszudehnen. Die Autorin der vorliegenden Thesis war bei diesem Kurzfilm für die Szenenbildgestaltung und das Kostüm verantwortlich. Folglich wird aber auch auf die Inszenierung eingegangen.

Plot

»Moloch« handelt von viereinhalb skurrilen Persönlichkeiten: der Diva, dem Maler, der Prophetin und dem Journalisten - namenlos und durch ihre Funktion gefangen - und seinem verstaubten Zeitungsroboter, Archibald. Sie alle haben sich von der Außenwelt des Molochs - einem unerklärten Topos - und deren Bewohnern - einer monoton treibenden, dunklen Masse - abgewandt. Während jede_r von ihnen in totaler Abgeschlossenheit seiner lebenserfüllenden Tätigkeit nachgeht, beeinflussen sie sich ständig gegenseitig und sind sogar von einander abhängig, ohne es zu wissen. Ein sich selbst bedienender Kreislauf, in dem jeder der Charaktere, eine diesen erhaltende Rolle, spielt.

Die Geschichte hinterfragt die Folgen von Urbanisierung, beschäftigt sich mit Wahrheitskonstruktionen und thematisiert die unsichtbare Verbundenheit und Bedingtheit von Menschen und Grenzen die gleichzeitig Berührungspunkte sind und als solche übersehen werden. Die vier Protagonisten erleben den Aufbruch ihres Daseins-Vakuums als Schock.

Verschiedene surrealistische, expressionistische und minimalistische Werke dienten als Inspiration für die Gestaltung der einzelnen Settings, die die inneren Zustände der Charaktere veräußerlichen sollten. Filmische Vorbilder waren Franz Kafkas *Der Prozess* (1962) von Orson Welles, Jean Coctaus Umsetzung von *Orphee* (1949), Jim Jarmuschs *Coffee and Cigarettes* (2003) und *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) von Robert Wiener.

Umsetzung

Die Umsetzung des Films erfolgte in schwarz/weiß, um die Polhaftigkeit der Charaktere und ihre Tristesse zu unterstreichen. Moloch baut in erster Linie auf der Dynamik zwischen der Außenwelt der Masse und den Innenwelten der Protagonisten_innen auf, aber auch der innere Zustand der Figuren wird anhand ihrer Beziehung zu den Räumen, in die sie sich jeweils zurückgezogen haben, thematisiert. Dabei sollte jeder Raum sowohl den Charakter selbst, als auch seinen Gegenspieler verkörpern. Eine Einheit des für und wider, die sich mit der Entwicklung der Charaktere mit transformiert.

Die Räume sollen erinnern, nicht zeigen. Gleichzeitig zeigen sie sehrwohl, jedoch keine konkreten Räume, sondern Projektionen der Figuren. Durch die Stilisierung soll von der Vorstellung, dass das reale Räume seien, weggeführt werden. Die Kulissenhaftigkeit und Beschränkung der Ausstattung rein auf funktionale Gegenstände mit denen interagiert wird, dienen der Betonung der inneren Befangenheit der Charaktere, es gibt nichts außer dem, was zu sehen ist.

Durch scheinbare Abgeschlossenheit versuchen sich Innen und Aussenwelt gegenseitig zu verleugnen. Im Außen gibt es keinen Hinweis auf ein Inneres, weder räumlich noch menschlich. Obwohl jede dieser Welten über je einen Übergang verfügt, wird dieser nie von den Figuren übertreten, er dient nur dem Auftauchen und Verschwinden von »Bedürfnissen« - Aufzeichnungen für den Journalisten, Zeitung für die Diva, Lärm für den Maler und zerrissene Leinwände für die Prophetin. Die einzige Evidenz, die die Außenwelt real macht und die Figuren permanent an ihr Vorhandensein erinnert, findet sich auf der Tonebene als eingeschriebenes, kaum, aber doch wahrnehmbares, rythmisches, dumpfes Schreiten. Visuell kommt es zwischen den Welten bis zum Bruch zu keiner Überschneidung.

Die Ausstattung ist reduziert. Die Requisiten und Räume sind vor allem Bedingungen der Charaktere. Licht und das Fehlen von Licht ist ebenfalls vom Zustand der Charaktere bestimmt. Gleichzeitig ist es raumformend und raumlösend, es markiert und verwischt Grenzen.

Eine weitere Größe bildet die Außenwelt, vor der sich die vier Hauptcharaktere verkrochen haben. Diese besteht aus einer ewig schreitenden Masse. Diese ist körperlos: Vorgetäushtes Leben, erstarrte Bewegung, Existenzen ohne Körper. Dunkle Schuhpaare breiten sich in Reih und Glied über die

Leinwand aus, sie nehmen alles ein, scheinen ein genaues Ziel zu haben. Es lässt sich kein Raum um sie erschließen, sie schneiden in die gleißend helle Fläche. Die Strassen sind voll und doch leer: leblos befüllt mit Hüllen. Die Leere die dieser Rythmus der Gewohnheit hinterlässt, soll durch die Diskrepanz zwischen hörbarer Bewegung und sichtbarem Stillstand erfahrbar gemacht werden. Der Verzicht auf Statisten, die das übliche Bild einer Masse bedienen würden, gründet in der Absicht eine Art totes Leben zu erzeugen.

Resümee

Moloch lässt sich nur zum Teil unter den Gesichtspunkt dessen stellen, was die *Entautomatisierung* der Wahrnehmung betrifft. Die Art seiner Darstellung verlangt nach kognitiver Entschlüsselung, der sich der Film auf vielerlei Ebenen selbst im Wege steht.

Alle Räume können als figuren- beziehungsweise objektzentriert kategorisiert werden, dabei haben sie teilweise kulissenhaften Charakter. Betreffend der kognitiven Raumwahrnehmung lassen sie auf den Ebenen der Sozialität und Kultur keine Rückschlüsse zu, nur auf der Ebene der Geografie - Ausdehnung und Anordnung von Objekten- lässt sich höchstens zwischen Außen und Innenräumen unterscheiden.

Des weiteren lassen sich die Räume in Moloch durchwegs als »ambiguous spaces«^[302] bezeichnen. Die Szene im Treppenhaus hebt die Orientierung außer Kraft und erscheint als labyrinthischer Raum ohne Hinweise darüber wie die einzelnen Ebenen mit einander verbunden sind. Der Bühnenraum der Diva hat amorphe Eigenschaften, die durch das Zusammenspiel der lichtdurchlässigen Planen, den darauf projizierten Stuhlschatten und der leichten Eigenbewegung entstehen. Ihre Garderobe hingegen erlaubt durch den Einsatz von low-key Beleuchtung keinen Rückschluss über die tatsächliche Dimension des Raumes, dieser spannt sich zwischen Eingangstüre, Toilettischchen und der Zeitungswand mit dem Durchgang zur vermeintlichen Bühne auf. Tür und Wand sind die einzigen, die ihr Stabilität bieten. Ganz in Opposition dazu der in high-key gesetzte Raum des Malers der einer Zelle gleicht. Absolute Sichtbarkeit, keine Schatten, symmetrisch strukturiert, die Assoziation schwankt zwischen Galerie und Irrenzelle. Zum klausrophobischen Raum wird er aber erst durch den Umschwung von high auf low-key, harte Schatten schneiden die Figur und bedrängen sie. Dieser Effekt wird durch eine bewegliche Wand, die auf den Maler zukommt, erhöht.

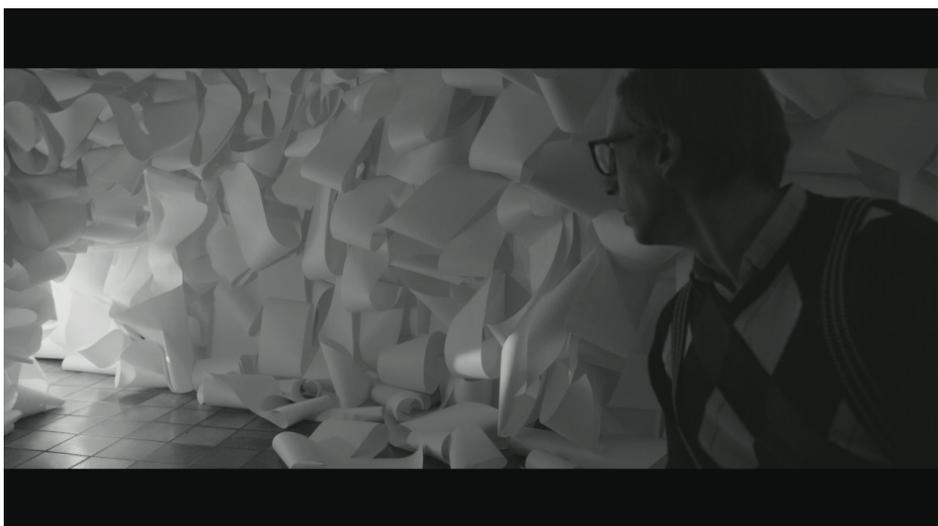
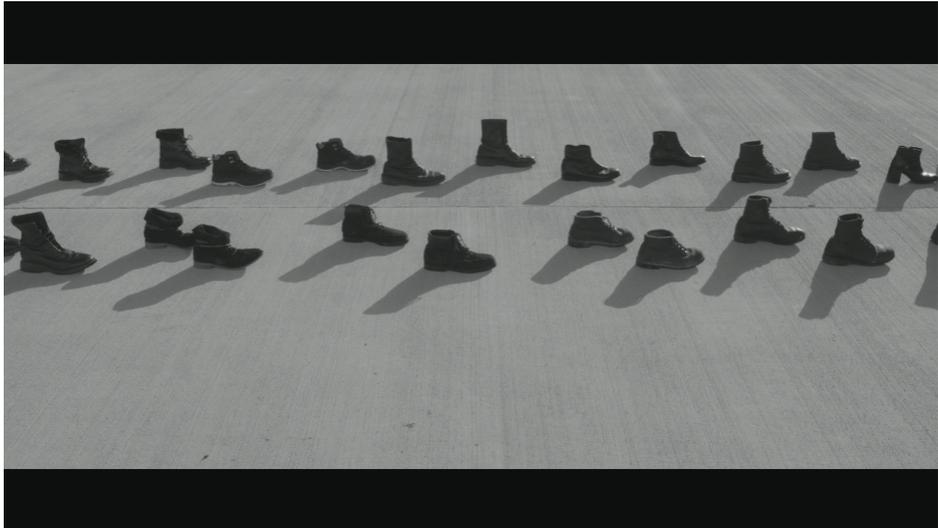
302 Vgl. Khouloki 2009, S.122

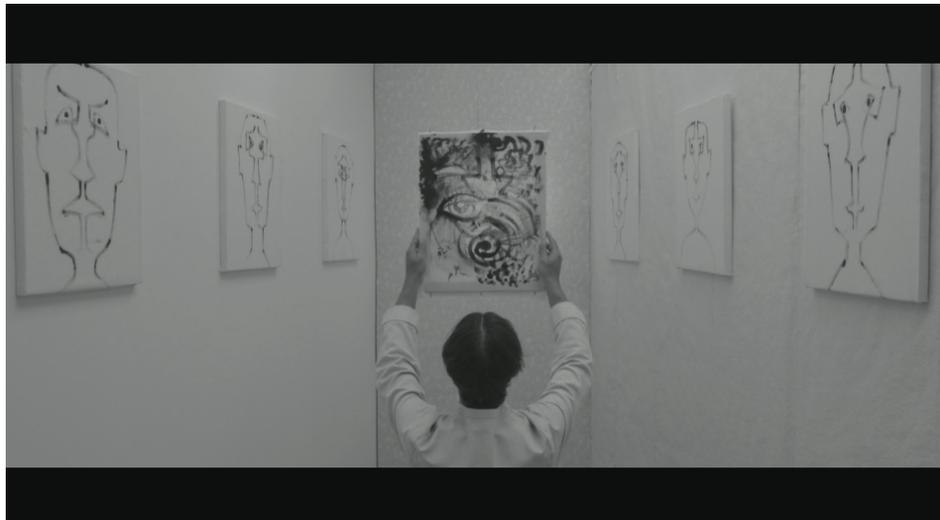
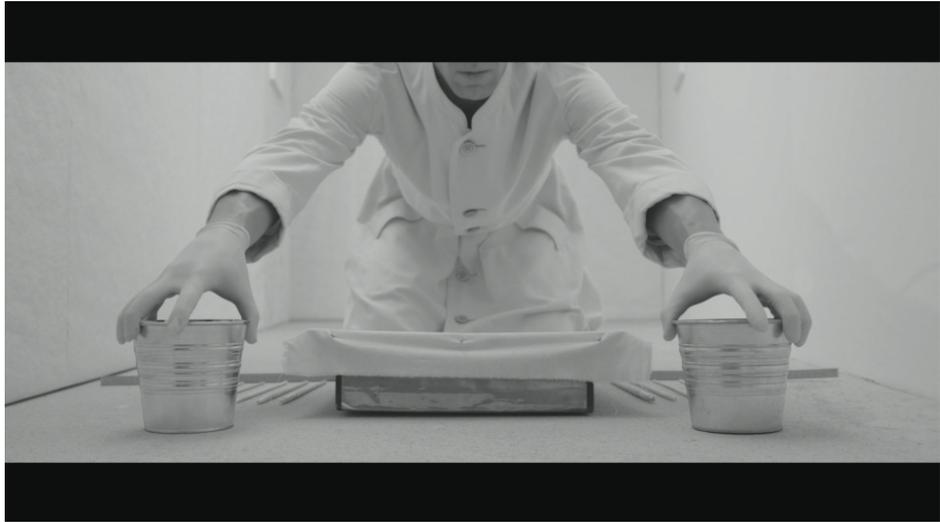
Die nachträgliche Vermehrung der Schuhe, kann ich aus konzeptioneller wie auch gestalterischer Hinsicht nicht gut heißen. Die hintereinander im Schritt aufgestellten Schuhpaare, sollen auf eine trostloses, hintereinander hertrotten verweisen, ohne Kontakt, ohne Berührung, ohne wirklichem Ziel. Die kahle Umgebung diene als Kontrast zu den in ihrer Monotonie verharren und unsichtbar gewordenen Menschen. Erst durch den Ton, sollte ein Überbleibsel an Lebendigkeit angedeutet werden. Durch die Vermehrung entsteht ein absolut differentes Verhältnis zwischen den Menschen. Sie werden zur gemeinsamen Masse. Die Formation erinnert an eine militärische Aufstellung oder Protestversammlung. Es wird ein WIR suggeriert, die Möglichkeit eines Nebeneinanders, die in dieser Außenwelt nichts verloren hat. Weiters werden die Schuhe durch ihre Menge visuell unbeweglich. Die zuvor angedeutete Bewegung wird in einigen Bildkompositionen zum Stillstand gebracht. Diesen Effekt erkläre ich mir durch die gestaltpsychologische Wirkung die nahe beieinander stehende, sich wiederholende Formen zu einer Fläche verbindet. Diese Flächenwirkung hemmt meiner Ansicht nach die Illusion der Bewegung. Es ist allerdings abzuwarten, wie sich das Sounddesign auf die, im Moment rein visuell beschriebenen Filmbilder, auswirken wird. Weiters verändert sich durch die Menge auch das unsichtbare Ziel, während den einzelnen Schuhreihen zwar eine Richtung, jedoch kein Ziel zuordenbar war, scheint die Menge einen bestimmten Ort anzusteuern.

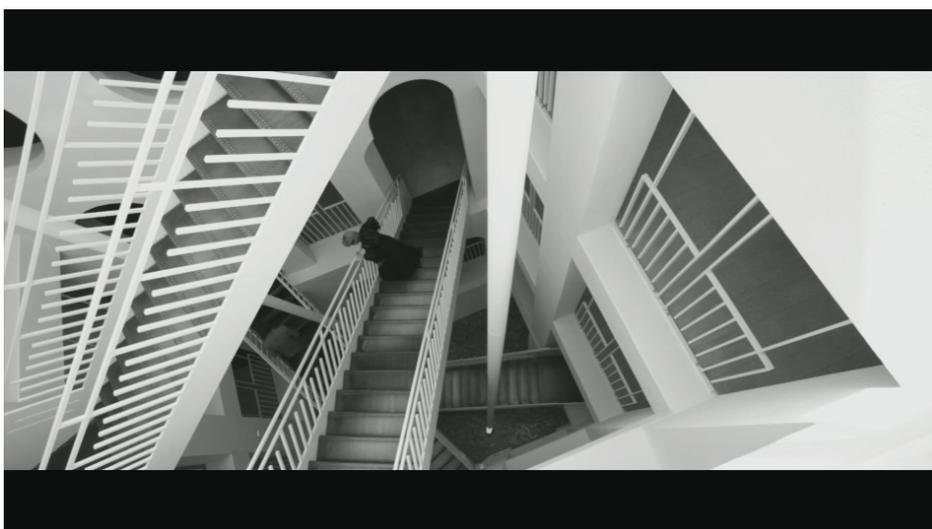
Wir haben Situationen fragmentiert und nachgestellt, nicht erforscht und geschehen lassen. Die Gesten wollten bedeuten und waren aber nicht so gemeint. Moloch war nicht darauf ausgelegt Situationen über den Bildrand hinaus herzustellen. Die Inszenierung war darauf fokussiert eine Geschichte zu erzählen. Die Szenenbildgestaltung wollte hingegen etwas erfahrbar machen. Es gab keine Räume, nur Topoi, nur das äußere Innere und da wo Raum gegeben war, da war das Innere ausgelassen. Die Beziehung zwischen den Charakteren und ihren Räumen war jedoch sehr distanziert, ihr Handlungsradius minimal. Was sich zum Einen zwar als entferntes Verhältnis zwischen einer Figur und ihrem Zustand, ihrem Inneren, interpretieren ließe, zum Anderen jedoch die vorgefundenen Räume nicht in ihren Möglichkeiten ausschöpft und durch die Art der Inszenierung zu Kulissen degradiert.

Einige Einstellungen sind zwar durchaus als lang zu bezeichnen, dennoch empfinde ich sie als zu kurz, um sich wirklich auf sie einlassen zu können. Zu viel faktisches Zeigen von Handlung, zu wenig Zeit, um die Beziehungen

zwischen Figur, Raum und Objekten über ihr Erkennen hinaus zu hinterfragen. Um zu verstehen, dass sich etwas wiederholt, reicht die wiederholte Darstellung, es reicht eine Anspielung darauf. Um aber den strengen Takt der Wiederholung, die Manie und Befangenheit darin, für den_ die Betrachter_in leiblich spürbar machen zu können, braucht es die Erfahrung einer zeitlichen Ausdehnung. Dazu muss nicht unbedingt der Handlungsablauf immer wieder gleich gezeigt werden, der Takt lässt sich neben der Tonspur, auch auf der visuellen Ebene austragen. Es fällt schwer sich rein auf die Bilder einzulassen, da die Montage eine sinnvolle Erzählung verfolgt, derer man auf der Suche bleibt.







Conclusio

Zu Beginn stellte sich mir die Frage nach der Gestaltbarkeit von Veräußerlichungen dessen, was als *Seele* und *Sehnsucht* bezeichnet wird, dann der Wunsch herauszufinden, wie sich gängige Grammatiken des Darstellens überschreiten lassen um sich schließlich, dem Kino als Rahmen zu widmen, in dem sich poetische Wahrnehmung als Resultat aus einer durch den Film hergestellten Situation die von dem_der Betrachter_in als Begegnung erfahren wird, entwickeln kann. Wie kann ein in seiner Dauer determiniertes Filmbild, nicht nur etwas Darstellen, sondern eine Situation herstellen? Kann Film überhaupt Situationen herstellen wenn er an sich ein Fremdes, vom von der Betrachter_in distanzierteres, fiktives ist? Ist die raum/zeitliche Trennung zum Abgebildeten überwindbar oder lässt diese kein ganzheitliches Erfahren zu? Welche Möglichkeiten eröffnet dann das Theater, oder liegt es gar nur in den Möglichkeiten der Performance und Installationskunst Situationen tatsächlich herzustellen, die Betrachter_innen zu Aktionären_innen zu machen und was dem Film bleibt, ist bloßes Abbilden? Kann der theoretische Ansatz der Performanz innerhalb einer Filmrezeption erfahren werden? Steht das Verstehen dem Erfahren im Weg? Liegt im Unverständnis der Auslassung, des Offenen und Vagen die Möglichkeit einer Erfahrung?

Diese Fragen verlangten nach einem weiten Bogen der sich mit Film als Kunst und als poetischem Werkzeug, den Atmosphären als Spannungen zwischen dem Gegenständlichen und als Verweis auf das Gegenstandslose, den Dingen und Räumen als offene, herzustellende Größen und den Verfahren des Fremdmachens, beschäftigte, um Produktionsverhältnisse, Rezeptionssituation und Rezeptionshaltung zusammenzuführen.

Obwohl eine Form innerhalb ihrer materiellen Ausdehnung starr bleibt - ungeachtet physikalischer und chemischer Vorgänge auf der Mikroebene-, ist sie ab dem Moment ihrer Entstehung einem ständigen Wandel der Verhältnisse unterworfen - einer Wechselwirkung zwischen sich selbst und ihrer Umwelt. Dieser Zustand könnte als *physischer Stillstand* zwischen der geistigen Bewegung einer Idee und ihrer ständigen Neuverhandlung betrachtet werden. So erweist sich die Form an sich als Paradox, da nichts absolut sein kann in einer fließenden Welt, alles nur ein Zustand ist. Nur im Augenblick kann etwas absolut sein, um im nächsten wieder zu zerfallen. Nichts ist vollkommen, etwas erscheint immer mangelhaft. Und dennoch ist da dieser verbissene Drang nach Befreiung, ein ständiger Kampf um den Aufbruch der Grenzen, um diese später doch wieder aufzuziehen und sich

der Situation zu bemächtigen. Besser sollte die Rede von dem Unfassbaren sein, dessen Ungreifbarkeit nach Form verlangt. In der Sprache ergießt sich diese Form in der Begrifflichkeit, die wie ein Kontainer die Zuschreibungen einer Erfahrung in sich sammelt. Liebe, Angst, Macht, etc. alles monumentale Gebilde, Burgen, jedoch nicht aus unverwüstlichem Material. Eigentlich bestehen diese Begriffe nur aus Zuständen und die Eigenart des Zustandes, ist seine Existenz in einem bestimmten Moment. Der Zustand ist eine kurze, lichte Erscheinung der eine Ahnung auf ein größeres verheißt. So ist jeglicher Versuch ein Phänomen zu fassen zum Scheitern verurteilt, da er es im Prozess der Übersetzung in eine dem Ausdruck eigentümliche Form abstahiert. Es entsteht kein Identes, sondern ein Eigenes. Warum sollte man Leben auch festhalten, es ist in Bewegung, es findet statt, jeden Moment. So sollte das nicht als Verlust betrachtet werden. Durch die Übersetzung werden immer neue Phänomene geboren. Die Bewegung setzt sich fort. Bereichernd im Bezug auf die Förderung und Erhaltung eines neugierigen, offenen Geistes aber äußerst problematisch, wenn es um Kommunikation geht. Man könnte fast sagen, dass Verstehen der erste Schritt in die Gewöhnung ist. Was mich dazu veranlassen würde verallgemeinernd zu Schlussfolgern, dass je mehr wir verstehen, wir besser funktionieren und je mehr wir nicht verstehen, desto mehr befinden wir uns, desto mehr sind wir. Nun ist aber einfach nur Sein innerhalb einer zivilisierten Gesellschaft keine Option, der Mensch in seinen vielfältigen Rollen muss auch funktionieren. Das Eingeständnis etwas nicht zu verstehen, wird oft als Zeichen von Schwäche interpretiert. Um die Entscheidung sich dem Verstehen zu verweigern zu ermöglichen, braucht es einen besonderen Raum. Der Film als Massenmedium spielt hierbei nun eine wesentliche Rolle.

Im Kino^[303] vereinigen sich Realität und handlungsentlastender Rahmen. Doch im Gegensatz zum Museum, in dem wir selber über die Dauer der Betrachtung entscheiden, da wir uns den Bildern »vorsetzen«, werden uns die Bilder im Film in ihrer vorbestimmten Dauer vorgesetzt. Wir sind nicht nur Zuschauer_innen einer Handlung, sondern auch Teilhaber_innen einer Dauer. In dieser halten wir uns auf und können, da befreit vom Handlungs-zwang, zu Beobachtern_innen werden. Wir befinden uns in einem anderen Wahrnehmungsmodus der dem des Unterhaltenwerdens entgegensetzen ist. In Erwartung unterhalten zu werden, verlangt der_die Zuschauer_in Zweckorientiert eine Sensation nach der nächsten. Sensationen in leicht verdaulicher, lesbarer, die Reaktion absehbarer, Form. Durch eben solche

303 Wobei der Blick auf die gegenwärtigen Architekturen der Megaplexe sehr bedenklich stimmt, da diese die Kinobesucher noch vor dem Betreten des Kinosaals zu Konsumenten machen.

Fertiggerichte, sieht Tarkowskij die Zuschauer_innen *korrumpiert und demoralisiert*.^[304] Die Empfänglichkeit die sich in den Zuseher_innen im Kino einstellt, stellt die Filmschaffenden vor ein, ich möchte fast sagen moralisches, Problem. Sie können den Hungrigen zu essen geben und ihr akutes Bedürfnis stillen, sie aber nicht über die Mahlzeit hinaus erfüllen, der Hunger wird wiederkommen. Die Möglichkeiten des Mediums Film gehen weit über das Geschichten erzählen hinaus. Wie verschiedene Formen des Schreibens und Lesens sich in der Art unseres Denkens abzeichnen, so können Filme zu Orten werden, an denen sich die Wahrnehmung entwickeln kann. Zu Orten an denen sich die Zuschauer_innen selbst begegnen können. Es ist wichtig das realitätsschaffende Wirkungspotential des Films anzuerkennen, anstatt die ihm entgegengebrachte Aufmerksamkeit bloß durch eine Auswahl aus wohlbekanntem Bildercodes und betreffenmachenden Emotionalisierungsstrategien zu absorbieren. Der Banalität von Nachvollziehbarkeit - dem Schema des ergreifenden Erkennens - muss Einhalt geboten werden, um die Ereignishaftigkeit der Begegnung als individuelle Erfahrung erlebbar zu machen. Wie aber soll das Erkennen und Verstehen umgangen werden wo doch die meisten Objekte und Gesten besetzt sind? In der Frage selbst schon liegt die Antwort. Das Bekannte muss umgangen werden, umgangen in seiner räumlichen und zeitlichen Ausdehnung, seiner Erscheinung und vor allem in der Beziehung zu seinen Betrachtern_innen.

In einer durch und durch verwalteten Welt deren Systeme, nicht Menschen, nach totaler Bemessung streben und, wie der Schriftsteller Ilja Trojanov es ausdrückt, »*Wesentliches zerstört wird, um Überflüssiges zu produzieren(...)*« kriecht die Idee des Abgeschlossenen und Endgültigen unmerklich in unser Wahrnehmen, Denken, Fühlen und Handeln.

Das Leben wird Stück für Stück vermessen, kartografiert und besetzt, das Wesen Mensch bis ins kleinste Detail zerlegt. Nicht nur körperlich, auch psychisch. Man könnte sagen, wir legen alles was uns unterkommt auf den Seziertisch und je ausgereifter unsere Techniken werden, desto weiter dringen wir vor. Getrieben von dem Wunsch nach Wissen, Sicherheit und Macht soll das Leben transparent gemacht werden, als Ganzes greifbar, kontrollierbar und manipulierbar. Doch Definition ist eine Form der Bemächtigung und diese bedroht die Möglichkeit sich wundern zu können. Im Erkennen und Verstehen drückt sich ein Besitzverhältnis zur Welt aus, das uns nicht zusteht.^[305] Sofortige Orientierung ist effizient, aber auch ein Verlust. Alles

304 Tarkowskij 2009, S.110

305 Die gegenwärtigen Tendenzen, in denen wir nicht auf Wissen zurückgreifen, sondern Information benutzen verschiebt das Machtverhältnis und macht uns zu Benutzern.

was wir als Karten - Begriffe, Symbole - festhalten bekommt einen unverrückbaren Charakter, wodurch das selbstständige Entdecken, wenn auch nicht ganz, aber nach und nach verloren geht. Der Gedanke »Kenne ich schon!«, erscheint wie ein Zielversprechendes Ortsschild auf der Wahrnehmungsreise und leitet ein sanfte Umleitung ein, die an der Weiterreise, am Hinterfragen von und Wundern über etwas, hindert. Während unsere intimen Karten der Phantasie offen, zerleg- und erweiterbar sind, sind Kopien von bereits vorhandenen Karten bloße Abbildungen. Und obwohl Orientierung optimierte Handlungsräume eröffnet, indem sie bekannte Muster und Abläufe abruf, lässt sie uns bestimmte Wahrnehmungsebenen, die neue Fragen beziehungsweise scheinbar gelöste Fragen wieder aufwerfen würden, gar nicht erst betreten.

Liegt das, was unter den Begriff des Glücks fällt, in der Ruhe und habe ich das Unglück in meiner Rastlosigkeit gepachtet? Stillstand und Bewegung stehen sich ja nicht entgegen, müssen sie zumindest nicht, beide Zustandsformen sind gleichzeitig möglich, der Körper rennt während der Geist ruht und umgekehrt. Da wir keine ahnungslosen Opfer sein wollen, lassen wir uns unser Verständnis nicht so leicht nehmen. Wir rennen und produzieren eine Umwelt in der wir auch die anderen rennen lassen. Beinahe alles zielt auf Funktion und Abgeschlossenheit ab. Was aber, wenn die Ordnung gestört, den Dingen ihre Erkennbarkeit und Funktionen und den Menschen das Verstehen um sie entzogen wird? Was, wenn vor einer Vorstellung kein Vorhang das Publikum von den Tänzern trennt und das Licht nicht ausgeht, was, wenn ein Film sich gänzlich außerhalb des auf der Leinwand sichtbaren abspielt?^[306]

Gerade im Wissen um die Strukturen, liegt die Möglichkeit diese zu unterlaufen. Das *Fremdmachen* des Gewohnten durch die Erschwerung der Wahrnehmung. Das Unverstehen, welches auf einer Irritation der Zuordenbarkeit (Reizung) basiert, indem es sich der Bestimmbarkeit in der Ordnung des_ der

306 Die erste Situation bezieht sich auf den Beginn der Tanzperformance YOUTH die im Rahmen des New Faces, New Dances Festivals am 12. Februar 2015 im Salzburger Republic stattfand. Die Tänzer sind bereits auf der Bühnenfläche als das Publikum den Saal betritt und um Platz zu nehmen ein Stück über eben diese Fläche gehen muss. Es herrscht normale Saalbeleuchtung, das Publikum hat Platz genommen, die Tänzer_innen sitzen weiterhin dort, wo sie sich bei Einlass befunden haben. Das Publikum wartet darauf, das es los geht, wir sitzen uns gegenüber, nichts geschieht. Gemurmel und Unterhaltungen im Publikum, die Tänzer_innen weiterhin an ihrer Position. Wir, das Publikum beobachten sie, sie beobachten uns. Langsam und unauffällig, in minimalen Rührungen, aber doch stetig rutscht eine der Tänzerinnen, ihre sitzende Körperhaltung beibehaltend, in Richtung eines drei meter von ihr entfernten Tänzers. Es lässt sich nicht sagen, wann das Stück seinen Anfang genommen hat. Es fühlt sich auch nicht mehr als Stück an. Die konventionelle Form wurde unterbrochen und mit ihr das Verhältnis zwischen Publikum und Tänzern_innen. Aus einer Präsentation, wurde eine intime Begegnung.

Wahrnehmenden entzieht und daher fremdartig und ihm_ ihr fern erscheint, trägt einen in sich höchst reflexiven Moment, der einen Weg zu äußerst sensibler Selbstwahrnehmung bereitet.

Ist die Vergangenheit etwas, dass wir überwinden sollten? Ist es die Erinnerung, die uns fesselt, die uns vorschreibt, Bilder und Formen vorgibt, die es verbietet einen ganz und gar eigenen Bezug zur Welt herzustellen? Natürlich bedarf es ausgelagerter Positionen, um Bezüge herzustellen, gleichzeitig aber reicht der Moment der Begegnung aus da sich in ihm ganz eigene Beziehungen herstellen. Die Formen täuschen nur eine Endgültigkeit vor. Um diese zu überwinden, gilt es ihren Kontext zu stören, ihn gegen sie zu wenden und somit zu entblößen.

Das Sich-Beziehen erscheint als eine Art Fels in der Brandung der Welt, der Bezug auf ein anderes vereint die Person die ihn herstellt, mit ihm. Das Gefühl alleine zu sein, weicht einer Sicherheit und folglich Macht über eine Situation. Im Zuge dieser Überlegung könnte man behaupten, dass wir immer noch die Probleme, längst vergangener Zeit zu bewältigen versuchen, allerdings nicht auf neuen Denkwegen, sondern oftmals durch veraltete Muster. Eine solche Haltung zeugt davon, dass es keine echte Vergebung gab und Vorwürfe sowie Schuld von Generation zu Generation weitergegeben werden. Ist die Erinnerung etwas, dass unseren Denk- und Handlungsraum öffnet oder engt sie ihn möglicherweise ein?

Die Welt präsentiert sich als Schachspiel und Gewinner ist, der die Züge der Anderen vorherzusehen vermag. Diese Rolle des Spielers bewegt sich allerdings auf einem engen Grad, sie spricht ihm Weisheit ebenso zu wie Manipulation. Bezogen auf die dieser Thesis vorangegangenen Fragestellungen, erweist sich die Analyse der Erscheinungen die Räumen und Objekten eingeschrieben seien zum Zweck der Inszenierbarkeit von Atmosphären, als falscher Ansatz. Es geht um die Haltung der Filmemacher_innen und deren Umgang mit der Komposition der Materie. Gebrauchen sie diese als Kommunikationsmittel, als abgeschlossene Bedeutungseinheiten, laufen sie Gefahr etwas zu überformen.

»Im Jahre 1848 schrieb Gogol an Shukowskij:»...predigend zu belehren ist nicht meine Sache. Kunst ist ohnedies schon Belehrung. Meine Sache ist es, in lebendigen Bildern zu sprechen, nicht etwa in Urteilen. Ich muss das Leben als solches gestalten und darf das Leben nicht etwa abhandeln.'(...) Sonst zwingt der Künstler seine Gedanken dem Rezipienten auf. Wer aber

sagt eigentlich, der Künstler sei klüger als derjenige, der da im Saal sitzt oder ein aufgeschlagenes Buch in den Händen hält? (...) Doch leider vermag die Kunst die menschliche Seele nur durch Erschütterung, durch Katharsis zum Guten zu befähigen.» Tarkowskij 2009, S.75

Es geht also nicht um das Erzählen, sondern darum selbst zum Rahmen zu werden, die Menschen durch deine Augen wahrnehmen zu lassen. Und was bedeutet klüger...das ist unpassend. Es geht ja tatsächlich nicht um ein Belehren, sondern um ein Sichtbarmachen. Erst in einem bestimmten Licht in einem bestimmten Kontext kommt einem Gegenstand die Aufmerksamkeit zu, die eine Auseinandersetzung oder eine Erfahrung damit über seine Funktionale Bestimmung hinaus ermöglicht. Mag das die Aufgabe der Kunst sein? Die Inszenierung zum Zweck der sensiblen Achtsamkeit...

Wenn Ordnung, Erkennbarkeit und Wiederholung der Selbstbestätigung des Menschen dienen, dann entspringt der Zweifel an der Gegebenheit von Welt durch die Irritation dieser. Wie konnte dann aber der Glaube zu einer solch manifesten Institution werden, obwohl dieser doch somit die Ungewissheit anerkennt? Glauben als selbst auferlegte Instanz, um mit der Ungewissheit zurechtzukommen. Wie wäre das Leben verstanden als Kunst? Ein ewiges Suchen und Zweifeln in Ruhelosigkeit? Das widerspräche dem menschlichen Verlangen nach Sicherheit. Wäre so ein Zusammenleben der Menschen überhaupt möglich? Eine andere wesentliche Frage, die im Zuge dieser Arbeit unbeantwortet bleibt, ist die Frage nach dem Publikum. An welches Publikum richten sich diese Ansätze. Würden sie akzeptiert werden, würde sich eine breite Masse auf ein solches Experiment einlassen? Die Wahrscheinlichkeit ist größer, dass Irritation ähnliche Abwehrmechanismen ansprechen und zu Blockaden im Sinne von Desinteresse und Aggression führen kann. Die Absicht wäre allerdings, diese gar nicht erst aufkommen zu lassen, in dem man den Film explizit aus dem Bewertungssystem von Verständlich und Unverständlich entzieht und ihm die Erlaubnis erteilt sich dem Sichtbarmachen von Spannungen zwischen Widersprüchen zu widmen, nicht deren Lösung sondern Aktivierung. Die darin enthaltenen Position und Negation zu beobachten und beschreiben, ihre Stabilität aufzudecken, um sie dann wieder zu destabilisieren.

Wenn heute die Begegnung mit statischen Bilder im Kino irritierend erscheint, dann daher, weil die Erzählweise des Kinos über die Ordnungen der Montage und Bewegung dermaßen verinnerlicht sind, dass sie uns gar nicht mehr auffallen. Woran auch immer wir uns in Zukunft gewöhnen

werden, die Auslassung, das Vage und die Stilisierung werden immer die Möglichkeit geben, sich dem Automatismus bewusst zu werden.

Was am Ende dieser Entdeckungsreise bleibt, ist die Erkenntnis, dass wir den Formen ausgeliefert, in ihnen gefangen sind. Sie ordnen das Zusammenleben. Sind aber, wenn man sich nicht explizit mit ihnen auseinandersetzt, irgendwann nur mehr Platzhalter. Filme, die vor Bedeutung nur strotzen, laufen Gefahr unsere Wahrnehmung zu lähmen, sie suggerieren, dass die Dinge an sich etwas bedeuten würden, dass sich die Bedeutung durch die Erscheinung einer Geste einstellt. Sie lassen uns wissen, anstatt zweifeln zu lassen. Dabei bedeuten die Dinge nichts an sich. Sie haben Funktionen. Vielleicht ist es ebenso mit den Menschen, auch wir bedeuten nur in einer Beziehung zu etwas. Der Drang der Kunst, das Flüchtige fassbar zu machen, erschließt sich mir als innerer Widerspruch, der das Zugeständnis einer Beseeltheit, negiert. Eigentlich ist es eher eine Flucht, wenn nicht zu sagen, die Zerstörung der äußeren Form. Der Zauber besteht darin, ihn nicht zu verstehen, nicht zu benutzen. Die Suche nach dem Unfassbaren, nach einer Seele, einem Wesen erweist sich nicht als aufklärerisch, sie verwehrt das Finden von Formen, weil diese Ideen ein Besessenwerden verweigern. Sie sind. Und gerade das Einlassen auf eine solch beweislose Beziehung, ist vielleicht das, was uns Menschen davor bewahren kann einander als funktionale Objekte entgegenzutreten.

Literaturverzeichnis

- Agotai**, Doris (2007): Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum. Bielefeld: Transcript Verlag
- Arnheim**, Rudolf (2002): Film als Kunst. Frankfurt a.M.: suhrkamp
- Arnheim**, Rudolf (1978): Kunst und Sehen. Eine psychologie des schöpferischen Auges. Berlin: de Gryter
- Assmann**, Aleida (2011): Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Berlin: Erich Schmidt Verlag
- Austin**, John(1962): How to do Things with Words. Oxford: o.A.
- Autsch**, Sabine / **Hornäk**, Sara (2012): Räume in der Kunst. Bielefeld: transcript Verlag
- Balász**, Béla (1961): Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien: Globus
- Barthes**, Roland (1989): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bazin**, André (2004): Was ist Film? Berlin: Alexander Verlag
- Beil**, Benjamin / **Kühnel**, Jürgen / **Neuhaus** Christian (Hg.) (2012): Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms. München: Wilhelf Fink Verlag
- Bienk**, Alice (2006): Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg: Schüren In: Thalhammer, Elke (2012): May I have you Attention please! Sarbrücken: AV Akademiker Verlag
- Blümlinger**, Christa (1963): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. München: Prestel
- Bollnow**, Otto Friedrich (1960): Der erlebte Raum. In: Universitas, 15 Jg. Heft 8, S.397-412. Tübingen
- Böhme**, Gernot (1995): Atmosphäre. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Böhme**, Gernot (2001): Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München: Wilhelm Fink Verlag
- Bohn**, Ralf / **Wilharm**, Heiner (Hg.) 2009: Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie. Bielefeld:transcript Verlag
- Borstnar**, Nils /**Pabst**, Eckhart /**Wulff**, Hans Jürgen (2002): Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Brodwell**, Thomas (1989): Making Meaning. Interference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Camebridge: o.A.
- Brunner**, Philipp / Schweinitz, Jörg / Tröhler, Margit (Hg.): Filmische Atmosphären. Marburg: Schüren Verlag

- De Certau**, Michel (1988) : Kunst des Handelns. Berlin: Merve Verlag
- Deleuze**, Gilles (1989): Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Derrida**, Jaques (2007): Die différance. In: Engelmann, Peter (Hg.) Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart: Reclam Verlag
- Didi-Huberman**, Georges (1999): Was wir sehen Blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. München: Wilhelm Fink Verlag
- Dingel**, Joachim (1967): Das Requisit in der griechischen Tragödie. In: Jens, Walter (Hg.): Die Bauformen der griechischen Tragödie. München: Fink 1971, S. 347-36
- Eco**, Umberto (1994): Einführung in die Semiotik. München: Fink
- Elsaesser**, Thomas / **Hagener**, Malte (2007): Filmtheorie. Zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag
- Ettedgui**, Peter (2001): Produktionsdesign. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Verlag
- Faulstich**, Werner (2002): Grundkurs Filmanalyse. München: Wilhelm Fink
- Figal**, Günter (1996): Der Sinn des Verstehens. Beiträge zur hermeneutischen Philosophie. Stuttgart: Reclam
- Figal**, Günter (1977): Th. W. Adorno. Das Naturschöne als spekulative Gedankenfigur. Bonn: o.A.
- Figal**, Günter (2010): Erscheinungsdinge. Tübingen: Mohr Siebeck
- Foucault**, Michel (1990): Andere Räume. In: Brack, Karlheinz u.a. (Hg.): Aisthesis. Leipzig: Reclam
- Fliedl**, Konstanze (2009): Bühnendinge. Elfriede Jelineks Requisiten. In: Schößler, Franziska / Bähr, Christine (Hg.): Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Inszenierung. Bielefeld: transcript Verlag
- Flusser**, Vilém (1993): Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen. München, Wien: Carl Hanser Verlag
- Früchtl**, Josef / **Zimmermann**, Jörg (Hg.) (2013⁵): Ästhetik der Inszenierung. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Goetz**, Rainer / **Graupner**, Stefan (2012): Atmosphäre(n) I. und II. München: kopaed Verlags GmbH
- Grob**, Norbert / **Kiefer**, Bernd / **Mauer**, Roman / **Rauscher**, Josef (Hg.)(2009): Kino des Minimalismus. Mainz: Ventil Verlag
- Hartmann**, Britta (2012): »Atmosphärische Dichte« als Kinoerfahrung. S.125-140 In: Brunner, Philipp / Schweinitz, Jörg / Tröhler, Margit (Hg.): Filmische Atmosphären. Marburg: Schüren

- Hauskeller**, Michael (2008): Was ist Kunst? München: H.C.Beck
- Heller**, Franziska (2012): Vom Tropfen zur Sphäre. Regen und seine filmisch-atmosphärischen Qualitäten. S.159-175 In: Brunner, Philipp / Schweinitz, Jörg / Tröhler, Margit (Hg.): Filmische Atmosphären. Marburg: Schüren
- Karasek**, Hellmuth (1995): Bertolt Brecht. Vom Bürgerschreck zum Klassiker. Hamburg: Hoffmann und Campe
- Khoulouki**, Rayd (2007): Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung. Berlin: Bertz + Fischer
- Kiefer**, Bernd (2009): Die Suche nach dem notwendigen Bild. Robert Bresson. In: Grob, Norbert / Kiefer, Bernd / Mauer, Roman / Rauscher, Josef (Hg.)(2009): Kino des Minimalismus. Mainz: Ventil Verlag.
- Klein**, Thomas (2009): So viel Verwirrung wie möglich stiften. John Cassavetes. In: Grob, Norbert / Kiefer, Bernd / Mauer, Roman / Rauscher, Josef (Hg.)(2009): Kino des Minimalismus. Mainz: Ventil Verlag.
- Korte**, Helmut (2004): Einführung in die systematische Filmanalyse. Berlin: Erich Schmidt Verlag
- Lachmann**, Renate (1970): Die »Verfremdung« und das »Neue Sehen« bei Viktor Šklovski S. 226-249 In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. München:Fink
- Leibniz**, Gottfried Wilhelm (1686): o.A.Discours de metaphysique. In: Gerhard, C.I. (Hg.) (1880): Leibniz. Die philosophischen Schriften. Berlin: o.A.
- Leopardi** (1983): Zibaldone di pensieri. S.349. In: Moroni, A.M. (Hg.), Bd.1. Mailand: o.A.
- Mallet-Stevens**, Robert (1929): Le Dekor moderne au cinema. S.92 In: Pinchon, Jean-Francois / Mallet-Stevens, Robert: Architecture, Furniture, Interior Design. Cambridge: o.A.
- Manovich**, Lev (2005): Black Box - White Cube. Berlin: Merve Verlag
- Martig**, Charles (2008): Kino der Irritation. Lars von Triers theologische und ästhetische Herausforderung. Marburg: Schüren
- Metz**, Christian (1972): Semiologie des Films. München: Wilhelm Fink Verlag
- Metz**, Christian (1973): Sprache und Film. Frankfurt am Main: Athenäum-Verlag
- Meurer**, Ulrich (2007): Topografien. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne. München: Wilhelm Fink Verlag
- Monaco**, James (2004): Film verstehen. Kunst , Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Verlag
- Müller**, Klaus-Detlef (2009): Bertolt Brecht. Epoche - Werk - Wirkung. München: C.H.Beck
- Neumann**, Dietrich (Hg.)(1996): Filmarchitektur. Von Metropolis bis Blade Runner. München: Prestel

Plessner H. (2003). Gesammelte Schriften VIII. *Conditio humana*. Bd.8. : Studienausgabe, Hg. G. Dux, O. Marquard & E. Ströker. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Quadflieg, Dirk (2007): *Differenz und Raum. Zwischen Hegel, Wittgenstein und Derrida*. Bielefeld: transcript Verlag

Rauh, Andreas (2012): *Die besondere Atmosphäre. Ästhetische Feldforschungen*. Bielefeld: transcript Verlag

Richter, Hans (1976): *Der Kampf um den Film*. München: Carl Hanser Verlag

Rohmer, Eric (1980): *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll*. München: Hanser

Schlegel, Friedrich (1797): *Lyceums-Fragmente*. o.A.

Schlegel, Friedrich (1800): *Gespräch über die Poesie*. o.A.

Schmitz, Hermann (1964): *System der Philosophie. Band 3.2*. Bonn: o.A.

Seel, Martin (2003): *Ästhetik des Erscheinens*. München Wien: Carl Hanser Verlag.

Seefßen, Georg (2001): *Alltag und Katastrophe. Das Ding, der Körper, das Bild, die Sprache und das Grauen der Wirklichkeit. Anmerkungen zu den Filmen von Michael Haneke*
In: Stefan Grisseemann (Hg.): *Haneke/Jelinek. Die Klavierspielerin. Drehbuch, Gespräche, Essays*. Wien: Edition Film, S. 205.

Smid, Tereza (2012): *Entgrenzte Stimmungsräume. Atmosphärische Funktionen filmischer Unschärfe*. S.143-157. In: Brunner, Philipp/Schweinitz, Jörg/Tröhler, Margit (Hg.): *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren

Sontag, Susan (1966-1969): *Gesten radikalen Willens. Essays*. Darmstadt: Fischer Taschenbuch Verlag

Souriau, Anne (1952): *Fonctions filmiques des costumes et des décors*. In: Souriau, Etienne (o.A.): *L'Univers filmique*. Paris: Edition Flammarion

Thalhammer, Elke (2012): *May I have your Attention please!* Sarbrücken: AV Akademiker Verlag

Thomson, Kristin (1995/2003): *Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden*. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*. S.427-464. Stuttgart: o.A.

Trakowskij, Andrej (2009): *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Berlin: Alexander Verlag.

Tröhler, Margit (2012): *Filmische Atmosphären - eine Annäherung*. S.11-24 In: Brunner, Philipp/Schweinitz, Jörg/Tröhler, Margit (Hg.): *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren

Turovskaya, M. (2001): *Neue Geschichte des russischen Kinos. 1986-2000*. In: *Kino und Kontext*, Bd.3 / Übersetzt für »Wider dem Verstehen« von Lilija Tchourlina
o.A.: o.A.

Wedel, Michael (2012): Rhythmus, Resonanz, Rekursivität. Tom Tykwers atmosphärisches Regime. S.177-188 In: Brunner, Philipp/Schweinitz, Jörg/Tröhler, Margit (Hg.): Filmische Atmosphären. Marburg: Schüren

Welsch, Wolfgang (1993): Ästhetisches Denken. Stuttgart: Reclam

Wenders, Wim (1945): The act of seeing. Frankfurt am Main : Verl. der Autoren [u.a.]

Witt, Uwe (Hg.) (2002): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Wulff, Hans J. (2012): Prolegomena zu einer Theorie des Atmosphärischen im Film. S.109-124 In: Brunner, Philipp/Schweinitz, Jörg/Tröhler, Margit (Hg.): Filmische Atmosphären. Marburg: Schüren.

Zirmunskij, V. (1921): Zadaci [Aufgaben der Poetik]. In: Nacala 1. [Anfang] (1921), S.51-81. Nachdruck und Übersetzung ins Deutsche In: Texte der russischen Formalisten. Bd.2. München 1972, S.136-161

Lexika

Nikoljukin, A. N.(Hg.) (2001): Russisches Literatur Lexikon
Moskau: Intelvek

Barck, Karlheinz / **Fontius**, Martin / **Schlenstedt**, Dieter / **Steinwachs**, Burkhard / **Wolfzettel**, Friedrich (Hrsg.) (2000): Ästhetische Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler Verlag

Bodei, Remo (o.A): Vage/unbestimmt. In: Brack, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd.6. Aus: dem Italienischen von Kempfer, Maria. Stuttgart: Metzler

Bock, Hans-Michael / **Monaco**, James (2011): Film Verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt

Jaeger, Friedrich / **Rüsen**, Jörn (Hg.) (2004): Handbuch der Kulturwissenschaften. Stuttgart: Metzler Verlag

Trebeß, Achim (Hrsg.) (2006): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag
Stuttgart: Metzler Verlag

Vlasov, Viktor G. (1995): Lexikon der Kunststile. Übersetzung ins Deutsche für »Wider dem Verstehen« von Lilija Tchourlina
Sankt-Peterburg: Kol'na

Onlinequellen:

Blumenberg o.A. zit.n. Frahm 2010
<http://h-net.msu.edu/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=h-arthist&month=1003&week=d&msg=LCd8/18WdPD4LzrVOeS9%2Bw&user=&pw=>
aufgerufen am 04.10.2014

Busch, Katharina (2013): *Befremdliche Räume. Sic Et Non.*
<http://www.sicetnon.org/index.php/sic/article/view/142/163>
abgerufen am 10.03.2015

Emig, Christine (2004):
Analyse der Füllequalitäten eines Wahrnehmungsaugenblicks.
<http://susy.germlit.rwth-aachen.de/philo/husserl/Gegenstandskonstitution/fuellequalitaeten/index.html>
abgerufen am 05.03.2015

Lepa, Steffen (2010): *Jenseits des Films. Kritisch-realistische Rekonstruktion von Filmverstehen und Filmreflexion.*
Wiesbaden: VS Verlag

Wulff, Hans J. (2012): *Mise-en-Scène.*
In: Hans J. Wulff / Theo Bender: *Lexikon der Filmbegriffe.*
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4741>
abgerufen am 17.10.2014.

Preuss, Sebastian (o.A): *Geistiger Rauschzustand.*
In: *Deutsche Bank ArtMag #56*
<http://db-artmag.com/de/56/feature/geistiger-rauschzustand-sebastian-preuss-ueber-wilhelm-worringer/?dbiquery=1%3ASebastian+Preuss>
abgerufen am 12.03.2015

Krämer, Sybille (2009): *Gibt es eine Performanz des Bildlichen?*
Reflexionen über „Blickakte“
http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/media/downloads/Performanz_des_Bildlichen.pdf
abgerufen am 05.10.2013

Martschukat, Jürgen/ Patzold, Steffen: *Geschichtswissenschaft und „performative turn“*
In: Martschukat, Jürgen/ Patzold, Steffen (Hg.): *Ritual, Inszenierung und Performanz*
<http://books.google.at/books?id=7Sa0FwxWX2IC&printsec=frontcover&dq=Inszenierung&hl=de&sa=X&ei=kO9ZVPD8O8XN7Qa-tYGAAg&ved=0CCcQ6AEwAg#v=onepage&q=Inszenierung&f=false>

Quadflieg, Dirk (2007): *Differenz und Raum. Zwischen Hegel, Wittgenstein und Derrida.*
Bielefeld: transcript Verlag
https://books.google.at/books?id=gKu_EAF-Xw0C&pg=PA309&lpg=PA309&dq=Differenzphilosophie&source=bl&ots=Hx65x3_OOf&sig=52O72woq40PnU79rGMJK_2_UBho&hl=de&sa=X&ei=voonVeS9BsXsUuT3gJgN&ved=0CCUQ6AEwAQ#v=onepage&q=Differenzphilosophie&f=false

Newton, Isaac (1726): *Philosophiae naturalis principia mathematica. Bd. 1.* London 1726, S. 14 zit.n. Wikipedia, *Actio und Reactio*
http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Actio_und_Reactio&redirect=no
abgerufen am 12.04.2015

Thompson, Kristin (1988): *Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden.*
http://montage-av.de/pdf/041_1995/04_1_Kristin_Thompson_Neoformalistische_Filmanalyse.pdf
abgerufen am 29.03.2015

Filme und audiovisuelle Medien

Der Geist ist sich selbst voraus. Die Metaphernlehre des Philosophen Hans **Blumenberg** (2007): d-Radio, 29.07.2012, Essay und Diskurs. Michael Reitz.
http://www.deutschlandfunk.de/der-geist-ist-sich-selbst-voraus.1184.de.html?dram:article_id=216424
https://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=U80brmLEPsQ
abgerufen am 23.10.2014

Caché (2005): Haneke, Michael. DVD. 114Min., Frankreich/Österreich/Deutschland/Italien:HOANZL

AUS (2014): Bruckner, Sabine /Colasberna, Lorena /Rothenwänder, Eva. DASKINO, 4Min. Salzburg: Institut für Kommunikationswissenschaft

Superwelt (2015): Markovics, Karl. DIAGONALE. 120Min., Österreich

Untitled (2012): Zwirchmayr, Antoinette. DASKINO. 1'50Min., Österreich

Songs from the second floor (2000): Andersson, Roy. ONLINE. 98Min., Schweden/Norwegen/Dänemark

Eine Taube sitzt auf einem Ast und denk über das Leben nach (2014): Andersson, Roy. DASKINO. 111Min., Schweden/Norwegen/Deutschland/ Frankreich

Im Keller (2014): Seidl, Ulrich. DASKINO. 85Min., Österreich