



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das unsichtbare Dritte: Die Rückprojektion als
künstlerisches Stilmittel im Film“

Verfasser

Kai Krösche

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Dr. Christian Cargnelli

ERKLÄRUNG

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, die vorliegende Diplomarbeit ohne fremde Hilfe und unter ausschließlicher Zuhilfenahme der angegebenen Quellen verfasst zu haben.

Wien am 23.04.2013

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'Kai Krösche', with a stylized, flowing script.

Kai Krösche

Aus Gründen der Textvereinfachung wird auf die gleichzeitige Verwendung männlicher und weiblicher Sprachformen verzichtet. Sämtliche Personenbezeichnungen gelten dabei selbstredend für beiderlei Geschlecht (generisches Maskulinum).

DANKSAGUNG

Allen voran danke ich meinen Eltern Karin und Klaus Krösche sowie meiner Stiefmutter Petra Winkelmann aus vollem Herzen für die in diesem Leben wohl einzigartige Möglichkeit, durch ihre Unterstützung ein ausgedehntes Studium ohne finanzielle Sorgen oder negative Ablenkungen anderer Art in einer spannenden Großstadt wie Wien absolvieren zu können. Ohne diese Unterstützung hätte ich mich niemals in dieser Weise sowohl meinem Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft als auch meinen wiederkehrenden künstlerischen Arbeiten widmen können; die Geduld und Ruhe, mit der sie mich Semester für Semester ohne Ausüben unangenehmen Drucks unterstützten, sucht ihresgleichen und war alles andere als selbstverständlich.

Insbesondere in Bezug auf die vorliegende Arbeit möchte ich mich bei meinem Diplombetreuer Dr. Christian Cargnelli bedanken, der auch über viele Semester und Themenänderungen hinweg dem Projekt stets hilfsbereit zur Seite stand – sein schnelles und genaues, im positivsten Sinne kritisches Feedback gab mir spannende zusätzliche Anregungen und half, der Arbeit den nötigen „letzten Schliff“ zu verpassen.

Ebenso gilt mein Dank all jenen, die mich auf meinem Weg durch das Studium an der Universität Wien begleitet haben, allen voran Kolja Burgschuld, der nicht nur ein stets hilfsbereiter Kollege ab der ersten Stunde (und davor), sondern ein ebenso guter Freund ist und war, genauso wie Sebastian Schley, der mir seit 2008 als enger Freund und Kollege zur Seite steht. Letzterem habe ich auch eine Menge wertvoller Tipps zwecks Beschleunigung des bürokratischen Prozedere zur Fertigstellung des Studiums zu verdanken, ohne die ich zuletzt in zeitliche Bredouille geraten wäre.

Last (but not least at all): Für ihre bedingungslose private Unterstützung auch in stressigen Phasen mit entsprechend leidender Laune meinerseits danke ich aus tiefstem Herzen meiner Freundin Susanna Hohlrieder. Ihre Geduld ist unergründlich.

INHALT

ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	IX
1. VORWORT	1
2. TECHNIK, GESCHICHTE, WIRKUNG	7
2.1 Funktionsweise	7
2.2 Entstehung	8
2.3 Verwandte Verfahren.....	13
2.3.1 Projektionsverfahren/Masken-Verfahren.....	13
2.3.2 Doppel-/Mehrfachbelichtung.....	14
2.3.3 Aufprojektion.....	15
2.3.4 Travelling Matte	17
2.3.5 Chroma-Key-Verfahren	18
2.3.6 Digital Compositing.....	19
2.4 Funktionen der Rückprojektion	20
2.5 Einige Überlegungen zur Rückprojektion	24
2.5.1 Bilder hinter den Bildern	24
2.5.2 Dunkle Kammer, helles Licht.....	28
2.5.3 Isolation und Ruhe	30
2.5.4 Ausgestellte Starhaftigkeit.....	32
3. DIE ENTFESSELTE RÜCKPROJEKTION: F.W. MURNAU	35
3.1 Taumel und Rausch: <i>Der letzte Mann</i> (1924).....	36
3.2 Fluchtort: <i>Sunrise – A Song of Two Humans</i> (1927)	40
4. KEIN ORT. NIRGENDS: <i>DETOUR</i> (1945) UND DAS PROJIZIERTE HOLLYWOOD	44
4.1 The Big Sky?	46
4.2 Ein möglicher Ausweg.....	48
5. AUFLÖSUNG: <i>THE LADY FROM SHANGHAI</i> (1947).....	50
6. RÜCKPROJEKTION OHNE PROJEKTOR: <i>LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN</i> (1948).....	54
7. DAS UNSICHTBARE DRITTE: DIE RÜCKPROJEKTION IN DEN FILMEN ALFRED HITCHCOCKS.....	58
7.1 Einbruch der Wirklichkeit: <i>Foreign Correspondent</i> (1940).....	65
7.2 Taumel von Raum und Zeit: <i>Vertigo</i> (1958)	69
7.2.1 Anschlussfehler auf dem Friedhof.....	70
7.2.2 Aufbrausendes Meer	71
7.2.3 Aus der Dunkelheit	72
7.2.4 Kuss & Raumwechsel.....	74
7.3 Aus Spiel im Spiel wird Ernst: <i>North by Northwest</i> (1958)	76
7.4 Through the Looking Glass: <i>Psycho</i> (1960).....	80
7.4.1 Parallelwelten.....	80
7.4.2 Spiegelbilder	83
7.4.3 Hinter der weißen Wand.....	85
7.4.4 Schock.....	87
7.5 Realitätsverlust und Panik: <i>Marnie</i> (1964).....	88
7.5.1 Freiheit.....	89
7.5.2 Sackgasse.....	91
7.5.3 Kontrollverlust.....	91
7.6 Gedanken zur Manipulation des Publikums	95

8. GESCHICHTE ALS MASCHINE: <i>EUROPA</i> (1991).....	97
8.1 Innere Bilder.....	102
8.2 Affekt	103
8.3 Liebe.....	105
8.4 Ortswechsel	106
8.5 Tod	108
9. BLICK NACH HINTEN: DIE RÜCKPROJEKTION IN ZEITEN VON GREENSCREEN, DIGITAL COMPOSITING & Co	110
9.1 Der gestörte Blick: Die Rückprojektionsexperimente des kanadischen Künstlers Mark Lewis	110
9.1.1 Rückkopplung: <i>Rear Projection: Molly Parker</i> (2006)	111
9.2.2 Beschreibung eines Kampfes: <i>The Fight</i> (2008).....	113
9.2 Weitere Einsätze von Rückprojektionen	115
9.2.1 Film-Collagen als Reflexionen medialer Bilder.....	115
9.2.2 Hollywood, selbstironisch: Die Rückprojektion als Gag.....	117
9.2.3 Boulevard of Broken Dreams: Amerika-Kritik mittels Rückprojektion.....	118
10. SCHLUSSWORT	120
QUELLENVERZEICHNIS	122
Literatur	122
Literatur (Online)	125
Filme.....	128
ABSTRACT.....	133
LEBENS LAUF	134

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 2.1: Rückprojektion von oben betrachtet	8
Abb. 2.2: Doppelbelichtung.....	15
Abb. 2.3: Aufprojektion von oben betrachtet	17
Abb. 2.4: Digital Compositing.....	20
Abb. 2.5: Die verschiedenen Funktionen der Rückprojektion.....	23
Abb. 3.1: <i>Der letzte Mann</i> (1924).....	37
Abb. 3.2: <i>Mean Streets</i> (1973).....	40
Abb. 3.3: <i>Sunrise</i> (1927).....	41
Abb. 4.1: <i>Detour</i> (1945)	46
Abb. 4.2: <i>Detour</i> (1945)	46
Abb. 4.3: <i>Detour</i> (1945)	47
Abb. 5.1: <i>The Lady from Shanghai</i> (1947)	50
Abb. 5.2: <i>The Lady from Shanghai</i> (1947).....	53
Abb. 6.1: <i>Letter from an Unknown Woman</i> (1948)	55
Abb. 7.1: <i>Foreign Correspondent</i> (1940).....	65
Abb. 7.2: <i>Foreign Correspondent</i> (1940).....	67
Abb. 7.3: <i>Entr'acte</i> (1924).....	69
Abb. 7.4: <i>Vertigo</i> (1958).....	70
Abb. 7.5: <i>Vertigo</i> (1958).....	71
Abb. 7.6: <i>Vertigo</i> (1958).....	72
Abb. 7.7: <i>Vertigo</i> (1958).....	74
Abb. 7.8: <i>North by Northwest</i> (1959)	76
Abb. 7.9: <i>The Birds</i> (1963) / <i>Family Plot</i> (1976)	78
Abb. 7.10: <i>North by Northwest</i> (1959)	79
Abb. 7.11: <i>Psycho</i> (1960)	80
Abb. 7.12: <i>Psycho</i> (1960)	81
Abb. 7.13: <i>Psycho</i> (1960)	82
Abb. 7.14: <i>Psycho</i> (1960)	83
Abb. 7.15: <i>Psycho</i> (1960)	85
Abb. 7.16: <i>Psycho</i> (1960)	86
Abb. 7.17: <i>Psycho</i> (1960)	86
Abb. 7.18: <i>Psycho</i> (1960)	87
Abb. 7.19: <i>Marnie</i> (1963)	89
Abb. 7.20: <i>Marnie</i> (1963).....	91
Abb. 7.21: <i>Marnie</i> (1963).....	91
Abb. 7.22: <i>Marnie</i> (1963).....	92

Abb. 7.23: <i>Marnie</i> (1963)	93
Abb. 8.1: <i>Europa</i> (1991)	97
Abb. 8.2: <i>Europa</i> (1991)	102
Abb. 8.3: <i>Europa</i> (1991)	102
Abb. 8.4: <i>Europa</i> (1991)	103
Abb. 8.5: <i>Europa</i> (1991)	104
Abb. 8.6: <i>Europa</i> (1991)	104
Abb. 8.7: <i>Europa</i> (1991)	105
Abb. 8.8: <i>Europa</i> (1991)	105
Abb. 8.9: <i>Europa</i> (1991)	107
Abb. 8.10: <i>Europa</i> (1991)	107
Abb. 8.11: <i>Europa</i> (1991)	109
Abb. 8.12: <i>Europa</i> (1991)	109
Abb. 9.1: <i>Rear Projection: Molly Parker</i> (2006)	111
Abb. 9.2: <i>The Fight</i> (2008)	113
Abb. 9.3: <i>Natural Born Killers</i> (1994)	115
Abb. 9.4: <i>Airplane!</i> (1980)	117
Abb. 9.5: <i>Boulevard of Broken Dreams</i> (2008)	118

1. VORWORT

In Zeiten aufwendiger *Greenscreen*-Verfahren samt nicht selten vollständig digital erzeugter *computer generated imagery* genießt das Stilmittel der klassischen Rückprojektion einen zweifelhaften Ruf. Für den zeitgenössischen, die perfekten Illusionen des gegenwärtigen Hollywoods gewohnten Filmbetrachter ist das Verfahren, bei dem ein Darsteller vor einer von hinten mit (Bewegt-)Bildern bestrahlten Leinwand steht, insbesondere bei älteren Filmen allzu leicht erkennbar – und muss dabei oft und ungerechterweise als Paradebeispiel für die vermeintlich unterlegene Technik *alter* Filme herhalten. Mit dieser Haltung geht nicht selten eine im besten Fall verniedlichende, im schlimmsten Fall sogar despektierliche Sicht auf ältere Filme und ihre Technik einher: Angesichts (technisch) verbesserter Verfahren der Filmproduktion werden die mittels der Vorgängermethode erzeugten Ergebnisse nicht mehr als eine eigene, spezifische, sondern nur mehr als eine minderwertige, veraltete Ästhetik betrachtet. So ist auch der zeitgenössische Einsatz betagter Techniken zur Synthetisierung von Bildern selten einer bewussten Entscheidung für das *einzig richtige* ästhetische Mittel geschuldet; oft handelt es sich bei ihrem Auftreten um wenig mehr als eine augenzwinkernde Hommage an Filme längst vergangener Jahrzehnte bzw. um den Ausdruck einer nostalgischen Feier des *Vergangen*.

Die vorliegende Arbeit möchte dieser Sichtweise eine alternative, differenziertere Betrachtung entgegensetzen. Die mit dem Mittel der Rückprojektion verbundenen Vorurteile sollen aus der Welt geschafft werden, indem die Rückprojektion als eine von Regisseuren aller Stilrichtungen bewusst eingesetzte Technik zur Schaffung in den folgenden Kapiteln näher zu bestimmender, *so und nicht anders* erzeugbarer Effekte dargestellt wird. Dabei handelt es sich bei dieser Arbeit ausdrücklich nicht um eine erschöpfende Geschichte der Rückprojektion (eine solche könnte hier des begrenzten Umfangs wegen nicht geleistet werden), ebenso wenig konzentriert sich die Arbeit auf die Rückprojektion als Mittel des Trickfilms (insofern als die Rückprojektion als frühes Mittel zur Schaffung der Illusion von in der Realität *unmöglichen* Bildern diene – man denke z.B. an frühe Science-Fiction- oder Fantasyfilme). Stattdessen befasst sich die Arbeit schwerpunktmäßig mit der wissenschaftlichen Untersuchung repräsentativer Beispiele von Rückprojektionsaufnahmen, die sich vor allem durch das Ausstellen ihrer eigenen Künstlichkeit auszeichnen – von der frühen Filmgeschichte bis hin in die Gegenwart. Mittels dieser Beispiele soll ein offenes, unvollständiges, aber dennoch aussagekräftiges Bild eines vielfältig einsetzbaren und eingesetzten ästhetischen Mittels gezeichnet wer-

den. Die konkret untersuchten Rückprojektionssequenzen werden je nach Sinnhaftigkeit dabei auch in den Kontext weiterer im jeweiligen Film eingesetzter filmästhetischer Mittel sowie der in den Filmen erzählten Geschichten gestellt und gedeutet. Ausgehend von den Deutungen der Rückprojektionen in ihrem jeweiligen Kontext werden so auch kurze, eigene Interpretationen des jeweiligen Films vorgenommen.

Bei einigen Beispielen – allen voran dem mit großen Budgets und hohen technischen Standards arbeitenden Filmen Alfred Hitchcocks – erscheint eine solche, von der Rückprojektion ausgehende Deutung naheliegend, in anderen Fällen, z.B. im Falle des B-Movies *Detour*, zunächst problematischer. Lässt sich bei Hitchcock noch leicht argumentieren, dass hier jede Einstellung einer minutiös im Vorhinein durchgeplanten Ästhetik folgt, wird dieselbe Behauptung in anderen Fällen zur gewagten These, die es mit entsprechenden Quellen zu belegen gilt – oder eben auch nicht. Denn die vorliegende Arbeit vertritt den Ansatz, dass die ursprüngliche Intention hinter einem künstlerischen Werk allenfalls von anekdotischem Interesse ist, in keinem Fall aber die Deutung eines Films dominieren sollte.¹ Ein Werk, dieser Überzeugung liegt der hier angewandte Ansatz zugrunde, entsteht letzten Endes im Auge des Betrachters, ist das Ergebnis eines „aktiven Erschließens“² seitens des Rezipienten: Solange die Deutung aus einer präzisen Betrachtung des Werks heraus entsteht bzw. entstehen kann, ist sie daher legitim. Mit anderen Worten: Es erscheint hier allenfalls von nebensächlichem, jedenfalls nicht von ultimativem Interesse, ob eine Rückprojektion vom Regisseur gewollt oder ungewollt als solche für den Zuschauer erkennbar wird, ob das Nichtvorhandensein einer Integrität von Vorder- und Hintergrund mit voller Absicht oder mangels technischer Möglichkeiten entstanden ist – solange ihr Einsatz innerhalb des Films (einen möglichen) Sinn ergibt.³

¹ Ausgenommen von dieser Behauptung sind natürlich solche Werke, zu denen das Wissen um ihren Entstehungsprozess für eine Deutung praktisch unabdinglich ist oder wenigstens einen interpretatorischen Zugang enorm erleichtert. Solche Werke finden sich jedoch deutlich häufiger im Avantgarde-Film als im klassischen Erzählkino, auf welches in dieser Arbeit das Hauptaugenmerk gelegt wurde. Bei aller Abneigung gegen die Frage nach der *Intention* des Künstlers: Bei manchen Kunstwerken ist ebenjene, auf verschiedene Weise geäußerte *Intention* schließlich integraler und nicht zu isolierender Bestandteil des Werks.

² Bilstein, Johannes/Winzen, Matthias: „Film – Ist und Als-ob in der Kunst“. In: Bilstein, Johannes/Winzen, Matthias (Hg.): *Film. Ist und Als-ob in der Kunst*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2005. S. 9.

³ Zumal angesichts schlechter Quellenlagen ein von der Frage nach der von den Filmemachern intendierten Wirkung geleiteter Diskurs ohnehin schnell im schwammigen Bereich des Spekultativen enden würde.

Die Fragen, die diese Arbeit zu beantworten hat, sind daher andere: Welche spezifische Wirkung übt die Rückprojektion auf den Betrachter aus, was wird mittels des Einsatzes der Rückprojektion erzählt und vor allem: Was wird durch ihren Einsatz *anders* erzählt als bei einer gewöhnlichen Aufnahme ohne Tricktechnik?⁴ Eine pauschale Antwort auf diese Fragen lässt sich selbstredend weder *einfach* so noch mit viel Mühe finden; zu verschiedenartig sowohl in Bezug auf die rein optische Wirkung als auch auf den durch sie erzählten Inhalt ist der Einsatz von Rückprojektionen in der gesamten Filmgeschichte, aber auch in den hier gewählten Beispielen.

Auf diese generellen Verschiedenheiten geht der erste Teil der Arbeit ein, der als Einstieg zunächst einen allgemeinen Überblick über das Mittel der Rückprojektion liefert. Neben einer kurzen Erklärung der technischen Umsetzung von Rückprojektionen werden auch verwandte (Nachfolge-)Techniken erwähnt, in kurzen Worten erklärt und von der Rückprojektion abgegrenzt. Eine knappe Entstehungsgeschichte samt der historischen Gründe für die Entwicklung und den Einsatz der Rückprojektion wird gegeben. Den Ergebnissen einer Arbeit von James zu Hünigen und Hans J. Wulff über die Rückprojektion⁵ z.T. folgend werden verschiedene Formen der Rückprojektion voneinander abgegrenzt sowie unterschiedliche Grundfunktionen ihres Einsatzes skizziert.

Damit einher geht auch eine kurze Vorstellung verwandter Techniken samt der Überlegung, inwiefern diese (Nachfolge-)Verfahren die Funktionen der Rückprojektion übernommen, verändert oder vielleicht sogar ersetzt haben. Ferner wagt das Kapitel einige allgemeine Reflexionen zur Rückprojektion als einem eigenständigen, ästhetischen Mittel, auf die in den späteren, spezifisch auf die Inhalte einzelner Filme eingehenden Teilen zwar noch einmal Bezug genommen wird, denen aber an gesonderter Stelle etwas mehr Platz eingeräumt werden soll. Bei diesen Reflexionen handelt es sich zum einen um die Frage nach dem Verhältnis von *Innen* und *Außen* in einer durch Rückprojektion erzeugten Einstellung; zum anderen soll ein kurzer Gedanke über die Ähnlichkeit der Wirkung eines Kaiserpanoramas und der einer Rückprojektion sowie den sich bei beiden Mitteln einstellenden, eigentümlichen Eindruck von der Isolation eines Vordergrunds von seinem Hintergrund gewagt werden; schließlich noch der Versuch, die Überlegungen des deutschen Schriftstellers Jean Paul zur *Camera Obscura* auf die

⁴ Wie schon zuvor angedeutet, interessiert sich die vorliegende Arbeit ausschließlich für solche Rückprojektionen, die als synthetisierte Bilder direkt oder wenigstens auf den zweiten Blick erkennbar sind.

⁵ Hünigen, James zu/Wulff, Hans J.: „Rückprojektionen: Synthetische Bilder, perzeptueller Realismus, ästhetische Erfahrung“. In: Segeberg, Harro (Hg.): *Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte*. Marburg: Schüren, 2004. S. 303–316.

Rückprojektion zu übertragen und den Raum der Rückprojektion gewissermaßen als eine Form der *Camera Obscura* zu begreifen. Abschließend soll ein von Hünig und Wulff angerissener Gedanke zur angeblichen Unterstreichung der Starhaftigkeit bekannter Darsteller mittels der Rückprojektion weitergedacht werden. Bedient sich die Arbeit in den späteren Teilen vor allem eines *Close Readings* einzelner Sequenzen und Einstellungen, so leistet sie sich in diesem bewusst vorangestellten Teil einen eher essayistischen Ton.

Nach diesen einleitenden Gedanken beginnt der Hauptteil der Arbeit, der sich in einzelnen Unterkapiteln filmhistorisch chronologisch gewählten Beispielen für Rückprojektionen widmet. Dabei soll explizit keine Geschichte der Rückprojektion geschrieben werden – eine solche würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen –, sondern anhand einiger besonders deutlicher und/oder herausstehend spannender Einsätze des Mittels der Rückprojektion das künstlerische Potential der als veraltet geltenden Technik dargelegt werden. Unter „besonders deutlich“ wird an dieser Stelle ein Einsatz verstanden, der dem Betrachter als auf den ersten Blick ungewöhnlich und als Rückprojektions-Aufnahme ins Auge springt; unter „herausstehend spannend“ sind jene Formen gemeint, durch die sich Irritationen der Sehgewohnheiten einstellen, über die neue, mit Assoziationen und weiteren *Bildern hinter den Bildern* verbundene Wirkungen erzielt werden. Fazit: Die Arbeit interessiert sich für Rückprojektionen, die insofern für sich sprechen, als sie dem dargestellten Motiv oder dem Film als Ganzem eine zusätzliche Deutungsebene hinzufügen. Wie technisch gut oder schlecht bzw. auffällig oder unauffällig, vor allem aber aus welchen konkreten Produktionsgegebenheiten heraus die jeweilige Rückprojektion umgesetzt wurde, ist dabei nur insoweit von Belang, als es für ihre Deutung selbst relevant ist.

Als erste, einer intensiveren Betrachtung unterzogene Beispiele wurden zwei Einstellungen aus zwei Filmen des deutschen Regisseurs Friedrich Wilhelm Murnau gewählt: zum einen eine Einstellung in dem Stummfilm *Der letzte Mann*⁶ von 1924, zum anderen eine Einstellung im ersten vom Regisseur in den USA fertiggestellten Film *Sunrise – A Song of Two Humans*⁷ von 1927. Nicht zuletzt angesichts der Fülle an Tricktechnik, die Murnau in diesen beiden Filmen zum Einsatz kommen ließ, werden die besprochenen Trickaufnahmen auch in den Kontext der restlichen Filmsprache gestellt und gedeutet.

⁶ *Der letzte Mann*. Regie: Friedrich Wilhelm Murnau. Drehbuch: Carl Mayer. Deutschland: Universum Film (UFA), 1924.

⁷ *Sunrise: A Song of Two Humans*. Regie: Friedrich Wilhelm Murnau. Drehbuch: Carl Mayer. USA: Fox Film Corporation, 1927.

Ein zeitlicher Sprung führt uns zu den Filmen von Orson Welles und eine überraschend surreale Rückprojektionseinstellung in *The Lady From Shanghai*⁸ von 1947. Durch die teils minutiös komponierten und synthetisierten Bilder entstehen hier beim Betrachter Wirkungen, die durch die Verwendung herkömmlicher Filmbilder nicht möglich gewesen wären.

Um ebenfalls ein Beispiel für einen Film, dessen Einsatz von Rückprojektionen dem ersten Blick nach allzu eindeutig den schwierigen Produktionsbedingungen geschuldet ist, zu besprechen, handelt ein Abschnitt der Arbeit von Edgar G. Ulmers *Detour*⁹ (1945). Bis zur Abstraktion reduzierte Sets und wiederkehrende Rückprojektionsbilder, deren klaustrophobische Wirkung der zeitgleich suggerierten extremen Weite der US-amerikanischen Wüsten-Highways entgegenstehen, sollen dabei nicht als reine Folgen mangelnder finanzieller Mittel betrachtet werden, sondern im Gegenteil als filmsprachliche Reflexionen der Hauptthematik des Films: Geld (bzw. Abwesenheit von selbigem).

Als Quasi-Rückprojektion erscheint der Einsatz einer beweglichen Rückwand in Max Ophüls *Letter from an Unknown Woman* (1948)¹⁰. Bereits im Film selbst wird ein beweglicher Hintergrund vor einem stehenden Vordergrund buchstäblich als Jahrmarktillusion enttarnt; die Szene gerät zu einer Reflexion über die Illusionsvorgänge des Kinos.

Der umfangreichste Teil der Arbeit widmet sich Beispielen von Rückprojektionen in den Filmen Alfred Hitchcocks. Nach einer Einführung in die vom komplexen Einsatz einer großen Bandbreite von Filmtechnik geprägte Filmsprache des Regisseurs sowie wiederkehrende Grundmotive seines filmischen Schaffens werden einige besonders interessante und auch im Gesamtwerk des Regisseurs hervorstechende Rückprojektions-Aufnahmen in insgesamt fünf Filmen einer genauen Betrachtung unterzogen. Vor allem der Aspekt des Einbruchs der Außenwelt in einen bzw. die starke Isolation von einem scheinbar geschlossenen und sicheren Innenraum spielt hier eine große Rolle.

⁸ *The Lady from Shanghai*. Regie: Orson Welles. Drehbuch: Orson Welles nach dem Roman *If I Die before I Wake* von Sherwood King. USA: Columbia Pictures Corporation, 1947.

⁹ *Detour*. Regie: Edgar G. Ulmer. Drehbuch: Martin Goldsmith nach seinem gleichnamigen Roman. USA: Producers Releasing Corporation, 1945.

¹⁰ *Letter from an Unknown Woman*. Regie: Max Ophüls. Drehbuch: Howard Koch nach der Geschichte *Brief einer Unbekannten* von Stefan Zweig. USA: Universal Pictures, 1948.

Ein größerer zeitlicher Sprung führt uns zu Lars von Triers *Europa*¹¹ von 1991. Die stark von Kafkas 1927 erstmals veröffentlichtem Romanfragment *Der Verschollene*¹² inspirierte Geschichte spielt in einem düsteren Alptraum-Deutschland unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs – Trier arbeitet mit einer Vielzahl an schwarzweißen sowie farbigen Rück- und Aufprojektionen, die ihre Künstlichkeit keineswegs verleugnen und dabei unmögliche Perspektiven mit teils farbigen Vordergründen vor schwarzweißen Hintergründen erzeugen. Die visuell oft überwältigenden Effekte sind dabei nie ästhetisierender Selbstzweck; vielmehr dienen sie der Verbildlichung von miteinander konkurrierenden, unvereinbaren Gegensätzen.

Als Beispiele für die Verwendung von Rückprojektionen im Avantgarde-Film dienen zwei Filme des kanadischen Künstlers Mark Lewis, die in einem ebenfalls knappen Abschnitt besprochen werden. Die kurzen Werke strapazieren die Sehgewohnheiten des Betrachters durch subtile perspektivische Verschiebungen im Vorder- und Hintergrund und untersuchen mittels ästhetisch *ansprechender* Bilder sowie deren gleichzeitiger Brechung auf (im positiven Sinne) verstörende Weise den Vorgang des Sehens und Wahrnehmens eines Filmbildes.

Abschließend wirft die Arbeit noch einen Blick auf die Verwendung der Rückprojektion in der zeitgenössischen Populärkultur. Hier dient sie gern als schickes Retro-Stilmittel: Häufig weder eingesetzt als eigenständig erzählendes Mittel noch als eine die perfekte Illusion erschaffende Technik, dient sie oft dazu, augenzwinkernde und/oder nostalgische Reminiszenzen an (meist Genre-)Filme längst vergangener Jahrzehnte zu erzeugen. Dass die ironische Brechung in bestimmten Fällen jedoch auch spannende Effekte haben kann und somit über den reinen Meta-Witz hinausgeht, soll in diesem letzten Kapitel aufgezeigt werden.

Im abschließenden Schlusswort werden die Ergebnisse der vorangegangenen Kapitel noch einmal in kurzer Form rekapituliert. Dabei wird die These gewagt, dass es sich bei der Rückprojektion keineswegs um ein per se *veraltetes* Trick-Verfahren handelt, das durch modernere, perfektere Techniken seine Existenzberechtigung verloren hat, sondern um ein nach wie vor lebendiges künstlerisches Mittel zum Produzieren nicht (oder nur umständlich) auf andere Weise erzeugbarer und – kreativ eingesetzt – starker Effekte.

¹¹ *Europa*. Regie: Lars von Trier. Drehbuch: Lars von Trier und Niels Vørsel. E/DK/S/F/D/CH: Nordisk Film u.a., 1991.

¹² Kafka, Franz: *Amerika*. E-Book-Ausgabe. Berlin: Contumax, 2009.

2. TECHNIK, GESCHICHTE, WIRKUNG

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit dem Mittel der Rückprojektion im Allgemeinen. Nach einer kurzen Beleuchtung der technischen Seite sowie der Entstehungsgeschichte der Rückprojektion werden verwandte (Nachfolge-)Verfahren angesprochen und knapp erklärt. Im Weiteren wird zwischen den teils sehr unterschiedlichen Funktionen der Rückprojektion unterschieden, auch um nachvollziehbarer zu machen, weshalb sich die vorliegende Arbeit nur auf bestimmte Funktionsweisen der Rückprojektion konzentriert. Abschließend folgen einige allgemeine Überlegungen zur Wirkung der Rückprojektion.

2.1 FUNKTIONSWEISE

Bei der Rückprojektion (engl. *rear projection*, auch *process shot*¹³) handelt es sich um ein klassisches, nicht-digitales Verfahren zum Synthetisieren zweier oder mehrerer Bilder. Neben verwandten Verfahren wie z.B. Aufprojektionen, *Matte*-Verfahren und *Digital Compositing* (siehe auch Kapitel 2.3) zählt die Rückprojektion zu den *Compositing*-Verfahren.¹⁴ Ziel dieser Verfahren ist das Schaffen künstlicher Bilder, deren Erzeugung aus verschiedensten Gründen nicht anders zu ermöglichen wäre.¹⁵

Die Rückprojektion dient für gewöhnlich der Synthese eines zuvor aufgenommenen Hintergrundbildes mit einem *live* im Studio hinzugefügten Vordergrund. Bei dem Hintergrundbild kann es sich um ein als projizierbares Dia vorliegendes Standbild oder aber um in Form eines Films oder Videos vorliegende Bewegtbilder handeln. Dieses Bild wird mittels eines Dia- bzw. Filmprojektors (bzw. eines Video-Beamers) auf eine dafür geeignete, halbdurchlässige Leinwand geworfen (siehe Abb. 2.1).¹⁶ Um die automatisch auf der anderen Seite dieser Leinwand auftretende horizontale Spiegelung des Bildes zu verhindern, wird das Bild bereits gespiegelt projiziert (moderne Video-Beamer verfügen über eingebaute Funktionen der automatischen Bildspiegelung, so dass das Bild nicht vorher entsprechend bearbeitet werden muss). Vor die von hinten bestrahlte Leinwand werden nun entweder Objekte bzw. (in den meisten Fällen) Darsteller positioniert, die

¹³ Siehe „process shot“. In: *YourDictionary*. <http://websters.yourdictionary.com/process-shot> Zugriff: 06.12.2012

¹⁴ *Compositing*, dt.: Zusammensetzung, Mischung. Vgl. Flückiger, Barbara: „Compositing“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6951> Zugriff: 05.12.2012.

¹⁵ Diese Gründe können finanzieller oder logistischer Natur sein; oft jedoch wird *Compositing* auch zu dem Zweck verwendet, Bilder zu schaffen, die aus Gründen der Logik, Technik oder der Naturgesetze nicht möglich wären – z.B. Aufnahmen auf fremden Planeten, vor riesenhaft vergrößerten, lebenden Objekten, oder um technisch unmögliche Perspektiven oder Tiefenschärfen zu erzeugen.

¹⁶ Hierzu eignet sich prinzipiell (!) jedes nichtdurchsichtige, aber ausreichend lichtdurchlässige Material.

vor dem bewegten Hintergrund agieren. In bestimmten Fällen werden auch kleine Kulissen – z.B. in Form von vereinfachten Automobil-Interieurs – vor die Leinwand gebaut, um eine glaubwürdigere Integrität von Vorder- und Hintergrund zu suggerieren. Das Objekt bzw. der *live* agierende Darsteller im Vordergrund sowie der zuvor aufgenommene und nun projizierte Hintergrund werden gleichzeitig von einer frontal auf die Bildfläche der Leinwand gerichteten Kamera aufgezeichnet: Jene Aufnahmen, die auf das Filmmaterial belichtet werden (bzw. von der Elektronik der Videokamera zu Video-Daten verarbeitet werden), vermitteln letztendlich den Eindruck eines einheitlichen Bildes.

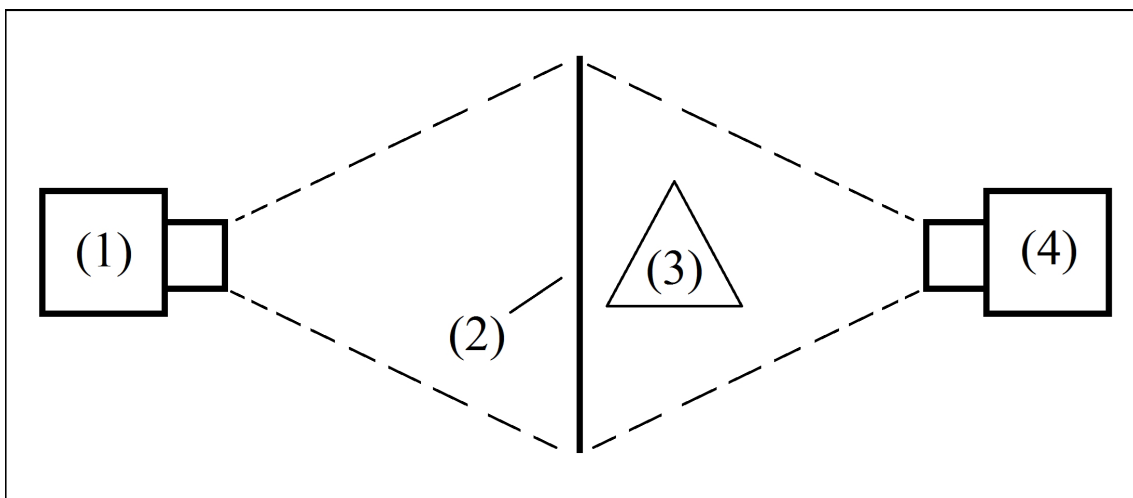


Abb. 2.1: Rückprojektion von oben betrachtet. (1) Projektor. (2) Halbdurchlässige, von hinten bestrahlte Leinwand. (3) Objekt (z.B. Schauspieler) vor Leinwand. (4) Aufzeichnende Kamera.

2.2 ENTSTEHUNG

Die verhältnismäßig geringe vorhandene Forschung zur Rückprojektion ist sich offenbar einig, dass der US-amerikanische Regisseur Norman Dawn (1884–1975)¹⁷ mit seinem Film *The Drifter* von 1913¹⁸ zum ersten Mal eine Geschichte unter Einsatz von Rückprojektionen zu erzählen versuchte. Selbst wenn man ein wenig Restskepsis bewahrt und davon ausgeht, dass es bereits frühere, undokumentierte Versuche eines solchen Einsatzes gegeben haben mag, so zeigt dieser Umstand dennoch, dass das Mittel der Rückprojektion bereits im frühen Kino eine wenigstens kleine Rolle spielte. Bestand

¹⁷ „Norman Dawn“. In: *Internet Movie Database*. <http://www.imdb.com/name/nm0206031> Zugriff: 06.12.2012.

¹⁸ Der Film weist keinen Eintrag in der *Internet Movie Database* auf. Die einzige gefundene Quelle, die sich über die Erwähnung des Regisseurs und seines Films *The Drifter* hinaus mit dem Regisseur und seiner Technik befasst, ist Fry, Ron/Fourzon, Pamela: *The Saga of Special Effects*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1977. S. 22. Es wird an dieser Stelle davon ausgegangen, dass sich auch die anderen Quellen, die *The Drifter* als ersten Rückprojektions-Film führen, auf diese Quelle berufen.

zuvor bereits die Möglichkeit, zwei Bilder durch Doppelbelichtungen zu vereinen (siehe Kapitel 2.3.2), konnten so auf einmal im Vergleich zu den für bestimmte Zwecke ungewünschten Transparenzen überzeugendere Synthesen zweier zeitversetzt aufgezeichneter Filmaufnahmen entstehen. Rolf Giesen zufolge ist keine konkrete Person als Erfinder bzw. Erfinderin der Rückprojektion auszumachen.¹⁹

Zwar scheint der Einsatz von Rückprojektionen in der Theorie relativ einfach,²⁰ insbesondere in der früheren Filmgeschichte jedoch sahen sich die Filmemacher beim Einsatz von Rückprojektionen mit einigen, teils gravierenden Problemen konfrontiert:

1) Durch das Projizieren von hinten auf eine halbdurchlässige Leinwand geht unvermeidlich ein signifikanter Teil der Leuchtstärke des Bildes verloren. Insbesondere das in frühen Jahren der Filmgeschichte verfügbare Filmmaterial war nicht lichtstark genug, um die relativ schwach projizierten Bilder auf eine Weise aufzunehmen, die Vorder- und Hintergrund nicht allzu offensichtlich auseinanderfielen ließen. Abhilfe wurde hier laut David Bordwell mit der Zeit von zwei Seiten geschaffen:²¹ zum einen durch die zwecks Ausleuchtung immer größerer Leinwände in immer größeren Kinosälen vorangetriebene Technologie auf dem Gebiet lichtstarker Projektionslampen; auf diese Weise profitierten ebenfalls die mittels Projektoren bestrahlten Leinwände der Rückprojektionen in puncto Helligkeit. Dies änderte jedoch nichts daran, dass zum Erreichen der nötigen Lichtstärke spezielle Rückprojektoren vonnöten waren, die eigens für diesen Zweck angefertigt wurden und im Studio enorm viel Platz beanspruchten.²² Zum anderen aufgrund des Siegeszugs des panchromatischen²³, auch auf den Spektralbereich über 600 nm (rotes Licht) reagierenden Negativfilms über das zuvor verwendete, orthochromatische Material Mitte der 20er Jahre.²⁴

¹⁹ Vgl. Giesen, Rolf: *Lexikon der Special Effects: Von den ersten Filmtricks bis zu den Computeranimationen der Gegenwart*. Berlin: Lexikon-Imprint, 2001. S. 261. Giesen nennt zwar einige Namen als Erfinder spezieller, mit der Rückprojektion verbundener Techniken, aber keinen konkreten „Entdecker“ der Rückprojektionstechnik als solcher.

²⁰ Aufgrund eigener Erfahrung im Rahmen von Filmdrehs, bei denen Rückprojektionen zum Einsatz kamen, kann der Autor dieser Arbeit bestätigen, dass der Einsatz des Mittels heutzutage, bei Verwendung lichtstarker und aktueller (digitaler) Video-Technik (Video-Beamer und Videokamera), trotz geringen Budgets tatsächlich verhältnismäßig wenige Komplikationen mit sich bringt – die größten, oben angeführten technischen Probleme sind durch die vielfachen Möglichkeiten zeitgenössischer Videotechnik praktisch von alleine gelöst worden.

²¹ Vgl. Bordwell, David: „Citizen Kane und die Künstlichkeit des klassischen Studiosystems“. In: Rost, Andreas (Hrsg.): *Der schöne Schein der Künstlichkeit*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 1995. S. 128.

²² Giesen, Rolf (2001), S. 259. Auch dieses Problem existiert natürlich nicht mehr in Zeiten verhältnismäßig kleiner und zeitgleich enorm lichtstarker Video-Beamer.

²³ Vom griechischen πᾶν (pan) und χρῶμα (chroma) – auf Deutsch in etwa *ganzfarbig*.

²⁴ Vgl. Bordwell (1995), S. 128. Wichtig ist hier die Betonung auf *Negativfilm*: Negativfilme weisen nämlich eine deutlich höhere Lichtempfindlichkeit auf als Positivfilme. Panchromatisches Positivfilmmaterial wurde bereits früher eingeführt: Sabine Lenk nennt die „Mitte der 20er Jahre“ als Einführung des

2) Da die Blendenöffnung der aufzeichnenden Kamera mit der Projektion des einzelnen, projizierten Bildes auf die Rückprojektionsleinwand koordiniert werden musste, bestand die Gefahr von ungewünschten Störeffekten beim Aufzeichnen der Rückprojektionseinstellung.²⁵ Diese Effekte sind wohl vom Prinzip her für den heutigen, eher mit Video- und TV-Technik vertrauten Betrachter noch am ehesten zu vergleichen mit jenen, die entstehen, wenn man eine Videokamera auf einen Fernseher richtet.²⁶ Öffnet sich die Verschlussblende der aufzeichnenden Kamera in einem Augenblick, in dem die Umlaufblende des Projektors schließt, so entstehen irritierende Bildstörungen im Bereich der Rückprojektionsleinwand. Die Lösung für dieses Problem brachte die Entwicklung des Tonfilms mit sich – der technische Vorgang, mittels dessen Kamera und Tonbandgerät synchronisiert werden konnten, ließ sich leicht auf die Kopplung der Blendenöffnung von Rückprojektor und Kamera übertragen.²⁷ Weitere Störeffekte traten auf, wenn das Rückprojektionsmaterial nicht „stehend“ genug aufgenommen wurde²⁸ oder eine zu starke Körnung aufwies. Hochwertige Kameras, spezielle Objektive und feinkörniges Filmmaterial, die beim Drehen der sogenannten *Plates*, wie die Rückprojektionsaufnahmen genannt wurden, zum Einsatz kamen, lösten dieses Problem.²⁹

3) Simple Leinwände (z.B. aus Leintüchern) oder die in der frühen Zeit häufig eingesetzten, mit Sand mattgestreuten Glaswände³⁰ hatten das Problem eines starken Lichtabfalls zu den Rändern hin – und eines deutlich sichtbaren *hot spots* (darunter versteht man einen hellen, diffusen Kreis aus gebündeltem Licht) in der Mitte.³¹ Vonnöten war also ein Material, das das Licht besser auf die gesamte Fläche verstreute. Die erstmalige Verwendung einer weitaus lichtempfindlicheren und bessere Weiß- und Schwarzzeich-

panchromatischen Films (vgl. Lenk, Sabine: *panchromatischer Film*. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6366> Zugriff: 05.12.2012). Präziser ist die *Chronology of Motion Pictures* auf der internationalen Website des Filmmaterialherstellers Kodak, die die Einführung des „Kodak Panchromatic Cine Film“ auf das Jahr 1922 und die Einführung des „Cine Negative Panchromatic Films“ – deckungsgleich mit den Ausführungen Bordwells – auf das Jahr 1928 datiert. (vgl. *Chronology of Motion Picture Films*. http://motion.kodak.com/motion/About/Chronology_Of_Film/index.htm Zugriff: 05.12.2012). Zum „orthochromatischen Film“ siehe: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6009> Zugriff: 05.12.2012.

²⁵ Vgl. Bordwell (1995), S. 128.

²⁶ Obgleich die Gründe für diese verwandten Effekte aufgrund in Bezug auf die Bilderzeugung grundlegender technischer Verschiedenheiten bei Filmprojektoren und Fernsehern jeweils unterschiedliche sind.

²⁷ Vgl. ebenda.

²⁸ Bereits feinste Wackler beeinträchtigten die Glaubwürdigkeit des synthetisierten Endprodukts.

²⁹ Vgl. Giesen (2001), S. 237 und S. 259.

³⁰ Vgl. Hünigsen/Wulff (2004), S. 305. Die Glaswände bargen aufgrund ihrer Zerbrechlichkeit außerdem Verletzungsgefahren für Darsteller und Filmcrew.

³¹ Vgl. Stollenwerk, Franz R.: „Methoden zur künstlichen Erweiterung des Bildraums bei der Fernseh- und Filmproduktion“. In: Kruck, Peter/Rothe, Christine/Schäfer, Gudrun (Hrsg.): *Kommunikation im Gespräch: Festschrift für Franz R. Stuke*. Münster: Daedalus, 2002. S. 104.

nung bietenden Azetat-Zellulose-Leinwand in *King Kong*³² (1933) bedeutete hier einen technischen Durchbruch und die nachhaltige Lösung des Problems.³³

Durch die Lösung der vorgenannten Schwierigkeiten stand auch einem verlässlichen und häufigen Einsatz der Rückprojektion nichts mehr im Wege. Die ursprüngliche Motivation für die Perfektionierung der Rückprojektion war dabei wie so oft eine ökonomische: Das Mittel ermöglichte, vermeintliche Außenaufnahmen direkt im Studio zu drehen und ersparte somit Transportkosten für Equipment und Darsteller zum Aufnahmeort und wieder zurück.³⁴

Hüningen und Wulff sehen hier auch einen Zusammenhang zwischen dem Rückgang der Tiefenschärfe Ende der 20er Jahre und der Rückprojektion. War diese verringerte Tiefenschärfe aufgrund technischer Gegebenheiten einerseits unvermeidlich,³⁵ diente die Einführung einer von unscharfen Hintergründen geprägten Ästhetik der Verschleierung technischer Hilfsmittel wie Rückprojektionen oder gebauter Kulissen: Mit deutlich weniger Geld konnte nun dank geschickt eingesetzter Unschärfen der Eindruck eines teuren und aufwendigen Films erzeugt werden.³⁶ Auf diese Weise wurden Filme möglich, die trotz eines exzessiven Einsatzes von Rückprojektionen – John Brosnan spricht sogar von einem Einsatz in bis zu 80% der Einstellungen bestimmter Filme³⁷ – ein überzeugendes (und folglich für die Hersteller lukratives) Filmerlebnis boten. Hüningen und Wulff argumentieren, dass sich dieser ökonomische Aspekt insbesondere im Fall der filmischen Inszenierung von Autofahrten bemerkt gemacht habe,³⁸ und zitieren dabei James D. Katz:

Die wenig überzeugenden Einstellungen, in denen Autos vor einer Rückprojektion als Hintergrund fahren, haben nie jemanden täuschen können, aber damals hielt man die Story und die Stars für die einzig wichtigen Elemente des Films. Die Zuschauer bezahlten ihren Eintritt, um die Stars zu sehen, und wenn die Stars ihnen gefielen, sahen sie über die unglaublichen Effekte stillschweigend hinweg. [Die Studios konnten mit der Methode eine Menge Geld sparen; sie stellten eine Totale des jeweiligen Szenen-

³² *King Kong*. Regie: Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack. Drehbuch: James Ashmore Creelman und Ruth Rose. USA: RKO Radio Pictures, 1933.

³³ Vgl. Hüningen/Wulff (2004), S. 305.

³⁴ Vgl. ebenda.

³⁵ Wie etwa kürzeren Belichtungszeiten aufgrund der Erhöhung der Bildrate von 16–18 Bildern auf 24 Bilder pro Sekunde und der dadurch nötigen weiteren Blendenöffnung. Je weiter die Blende geöffnet ist, desto weniger spitz der einfallende Lichtkegel, desto geringer die Tiefenschärfe.

³⁶ Vgl. Hüningen/Wulff (2004), S. 306.

³⁷ Brosnan, John: *Movie Magic. The story of special effects in the cinema*. New York: St. Martin's Press, 1974. S. 48.

³⁸ Vgl. Hüningen/Wulff (2004), S. 306.

raums an den Anfang und gingen anschließend zu den Naheinstellungen der Personen über und opferten dabei einen Teil der Ausdruckskraft, die darin liegt, einen Raum in seiner Gesamtheit präsentieren zu können.]³⁹

Da sich Katz auf keine Quellen beruft, die seine Behauptung, die Rückprojektionen früher Filme hätten auch seinerzeit niemanden täuschen können, belegen würde, muss seine Äußerung als zwar denkbare, letztlich aber eben nicht belegbare Spekulation betrachtet werden.⁴⁰ Die Behauptung jedenfalls, dem frühen Film sei es lediglich um Stars und Story gegangen, entbehrt in ihrer Pauschalisierung jeglicher Grundlage;⁴¹ dasselbe gilt für die Annahme einer allgemein gesicherten „Ausdruckskraft“, die in der Präsentation eines Raums „in seiner Gesamtheit“ läge. Katz sitzt hier offenbar einem Irrtum über den Zusammenhang von Ursache und Wirkung auf und kolportiert damit sogar noch jene eingangs erwähnte Sichtweise auf frühe Filme, die die vorliegende Arbeit zu revidieren versucht: Weil die Rückprojektion in erster Linie aufgrund ökonomischer Erwägungen entstanden ist, so die implizite Argumentation, muss notgedrungen die Kunst darunter leiden – dass kreative Regisseure eine filmsprachliche Einschränkung sogar zu ihren Gunsten nutzen können, scheint nicht denkbar.

Trotz im Laufe der Zeit stetig erfolgter Verbesserungen brachten die technischen Implikationen der Rückprojektion dennoch gewisse nicht zu vermeidende Unzulänglichkeiten mit sich, die das Mittel nach und nach unattraktiver gegenüber anderen Techniken machte: Selbst unter besten Voraussetzungen ist der Einsatz des Mittels aufgrund kleinster, oft enormer Schärfen- und Kontrastvariationen zwischen Vorder- und Hintergrund erkennbar, wirken vor der Rückprojektion agierende Figuren in fast allen Fällen von dem verhältnismäßig „ausgewaschen“ erscheinenden Hintergrund abgelöst - ein Eindruck, der durch fehlende Schattenwürfe vom Vorder- in den Hintergrund (und andersherum) noch verstärkt wird.⁴² Da die Rückprojektion von den meisten Regisseuren und Studios nicht als sichtbar künstliches Mittel zum Erzeugen einer Irritation seitens des Betrachters eingesetzt wurde, sondern im Gegenteil als Tricktechnik zum Erreichen

³⁹ Katz, James D.: *Shot by shot. Die richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins, 1999. S. 321. Die von Hünigen/Wulff zitierte Stelle wurde hier der Originalquelle entnommen und noch um einige Sätze verlängert angeführt (siehe vom Autor dieser Arbeit hinzugefügte eckige Klammern). Hünigen/Wulff führen das Zitat Katz' nicht affirmativ an, sondern entwickeln davon ausgehend vielmehr einen interessanten Gedanken über das Ausstellen der Starhaftigkeit der Darsteller, der in Kapitel 2.5.4 gesondert diskutiert werden soll.

⁴⁰ Visual-Effects-Artist Jonathan Erland behauptet das Gegenteil, vgl. Erland, Jonathan: *Front Projection: Tessellating the Screen*. <http://www.digitalgreenscreen.com/smpetess.html> Zugriff: 14.12.2012.

⁴¹ ... und würde andererseits wiederum, beschränkt auf den rein kommerziellen Film, ebenso gut auf die gegenwärtige Filmproduktion zutreffen.

⁴² Vgl. Bordwell/Thompson (2008): S. 180.

einer möglichst ungebrochenen und starken filmischen Illusion, wurde sie mit der Zeit durch für diesen Zweck geeignetere Techniken abgelöst (siehe Kapitel 2.3). Der Einsatz von Rückprojektionen in zeitgenössischen Filmen ist daher praktisch immer der bewussten Entscheidung für eine bestimmte, von der Norm abweichende Ästhetik geschuldet – nicht dem Wunsch, möglichst überzeugende Bildsynthesen zu schaffen.

2.3 VERWANDTE VERFAHREN

Nachdem in den vorangegangenen Unterkapiteln die Funktion der Rückprojektion und ihre Entstehungsgeschichte beleuchtet wurden, werden im Folgenden einige besonders relevante, verwandte (Nachfolge-)Verfahren der Kombination von Bewegtbildern kurz erklärt. Dabei werden jeweils die Unterschiede sowie die Vor- und Nachteile gegenüber dem Mittel der Rückprojektion angerissen. Das Wissen um diese Techniken ist insofern relevant, als einige der im Laufe dieser Arbeit besprochenen Filme ebenfalls von diesen alternativen Techniken Gebrauch machen. Zwar handelt es sich bei den einzelnen Verfahren teils um Verbesserungen und Perfektionierungen der Rückprojektionstechnik, deren Entwicklung die perfekte Illusion eines ohne Tricktechnik erzeugten Bildes zum Ziel hatte; zeitgleich bieten einige dieser Techniken aber auch die Möglichkeit, die der Rückprojektion eigenen Effekte zu reproduzieren bzw. zu simulieren, indem ein Teil des Materials bewusst dahingehend manipuliert wird, dass Vorder- und Hintergrund ähnlich wie bei einer Rückprojektionsaufnahme auseinanderfallen.⁴³

2.3.1 PROJEKTIONSVERFAHREN/MASKEN-VERFAHREN

Bordwell und Thompson unterscheiden in ihrem Überblickswerk *Film art. An introduction* bei den Verfahren zur Kombination zweier oder mehrerer unabhängig voneinander aufgezeichneter Bilder grundsätzlich zwischen Projektionsverfahren (*projection process work*) und den Maskenverfahren (*matte process work*).⁴⁴ Diese Unterscheidung erscheint auch an dieser Stelle sinnvoll. Handelt es sich bei den Projektionsverfahren um

⁴³ Ein Beispiel findet sich in David Cronenbergs *Cosmopolis* (2012). Bei den Fahrten des Protagonisten in seiner Limousine durch New York scheinen die durch die Fenster sichtbaren Außenaufnahmen auf irritierende Weise abgetrennt vom Inneren des Autos. Dieser Effekt wird durch den vollständigen Verzicht auf von außen in das Innere der Limousine dringende Geräusche verstärkt. Überraschenderweise gab Cronenberg selbst an, diesen Effekt nicht beabsichtigt zu haben – er habe die Aufnahmen „as real as possible“ gestalten wollen (vgl. Taubin, Amy: „Interview: David Cronenberg“. In: *Film Comment*. Onlineausgabe. <http://www.filmcomment.com/entry/interview-david-cronenberg> Zugriff: 14.12.2012. Die Tatsache, dass ein Großteil der ästhetischen Kraft dieser Einstellungen genau diesem vom Regisseur ungewünschten Effekt geschuldet ist, bestätigt nur die Annahme, dass die ursprüngliche Intention des Filmemachers für die Deutung eines Films lediglich von nachrangigem Interesse ist.

⁴⁴ Vgl. Bordwell/Thompson (2008): S. 180.

Techniken, die Regisseur und Darstellern bereits während des Drehs eine relativ verlässliche Einschätzung des Endergebnisses ermöglichten, so konnte das synthetisierte Bild im Fall von Maskenverfahren lange Zeit allenfalls vom Kameramann,⁴⁵ meist aber erst nach Entwicklung des belichteten Films adäquat begutachtet werden. Auf welches Mittel die Wahl fällt, hängt dabei häufig von dem jeweiligen Bildeindruck ab, der entstehen soll: Während sich Projektionsverfahren für gewöhnlich besser eignen, um Darsteller ohne Reisekosten und Risiken visuell an ferne Orte zu bringen und gefährliche oder aufwendige Einstellungen (wie z.B. eine schnelle Autofahrt oder den Sturz in einen Abgrund) zu realisieren, bieten die aufwendigeren Maskenverfahren die Möglichkeit, Einstellungsgrößen bis hin zur (Super-)Totalen sowie geschickte Erweiterungen nur z.T. im Originalmaßstab gebauter Sets ohne die Notwendigkeit gigantischer Projektionsleinwände zu ermöglichen.

2.3.2 DOPPEL-/MEHRFACHBELICHTUNG

Unter den in dieser Arbeit aufgeführten Verfahren zur Kombination zweier oder mehrerer Bilder ist die Doppel- bzw. Mehrfachbelichtung das einzige Mittel, das sich weder unter die Projektions- noch unter die Maskenverfahren einordnen lässt; weder wird hier vorgedrehtes Material projiziert noch spielen Masken im eigentlichen Sinn eine Rolle. Bei der simplen Form der Mehrfachbelichtung wird die Kombination zweier oder mehrerer Bilder direkt in der Kamera erzeugt, ohne dass es dazu äußerer Mittel bedürfte. Zuerst wird eine erste Einstellung aufgezeichnet. Im Anschluss wird der zu belichtende Negativfilm in der Kamera zurückgespult – an jene gewünschte Stelle, ab der die mehrfach belichtete Einstellung beginnen soll. Daraufhin wird nun derselbe Film ein zweites Mal belichtet – diesmal mit einem anderen Motiv. Das Endergebnis ist eine Überlagerung beider Bilder. Mehrfachbelichtungen können auch später, im Kopierwerk, vorgenommen werden, um beispielsweise Überblendungen zwischen zwei Szenen zu realisieren, aber auch, um eine größere Freiheit und Kontrolle bei der Gestaltung des Bildes zu sichern. Heutzutage werden Mehrfachbelichtungen aufgrund des geringeren Aufwands und der größeren Gestaltungsmöglichkeiten nachträglich digital mittels dazu geeigneter Software realisiert.

⁴⁵ Entsprechende Systeme zur Simultanüberwachung des Kamerabildes mittels Videotechnik existieren erst seit Mitte der 50er Jahre, vgl. auch Schwartz, David: „The Nutty Director: Jerry Lewis in Conversation with Peter Bogdanovich“. In: *Moving Image Source*. <http://www.movingimagesource.us/articles/the-nutty-director-20090220> Zugriff: 11.12.2012.

Im frühen Kino machten neben vielen anderen auch die phantastischen und effektreichen Bilder-Reisen von Georges Méliès häufig von diesem Mittel Gebrauch,⁴⁶ bis heute wird diese Technik vor allem zur Visualisierung von Erinnerungen oder Gedanken einer Filmfigur verwendet⁴⁷ (siehe auch Abb. 2.2). Zur realistischen Kombination zweier Bilder – z.B., wie im Falle der Rückprojektion üblich, einer Landschaft im Hintergrund und einer Person im Vordergrund – eignet sich die Doppelbelichtung nur sehr bedingt, da durch sie zwei Bilder lediglich ineinander kopiert werden, wodurch bei Überlappung unvermeidliche Transparenzen entstehen. Solche lassen sich nur umgehen, indem ein bei der zweiten Belichtung aufgezeichnetes Motiv ausschließlich innerhalb eines vollständig dunklen Bildteils des beim ersten Belichtungsdurchgang gefilmten Motivs erscheint.⁴⁸ In dem Fall wäre der gewünschte Effekt jedoch sinnvoller und verlässlicher durch Verwendung von Masken zu bewerkstelligen.

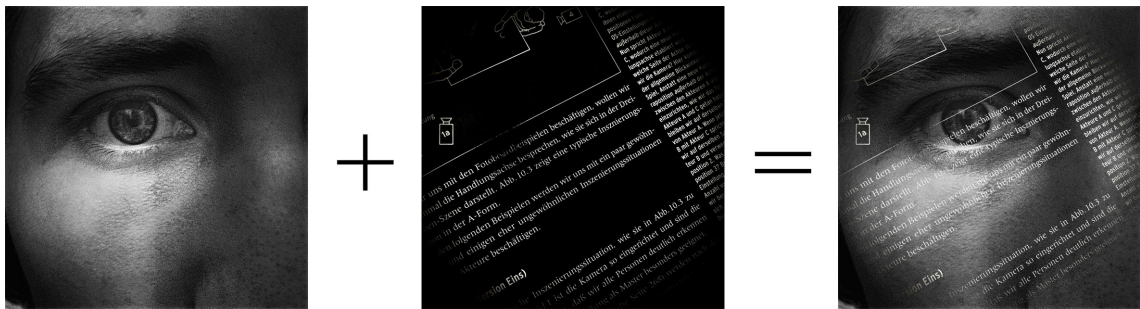


Abb. 2.2: Doppelbelichtung. Das erste Bild wird durch eine zusätzliche Belichtung des Filmstreifens mit einem zweiten Bild kombiniert.

2.3.3 AUFPROJEKTION

Die, wie man dem Namen bereits entnehmen kann, ebenfalls zu den Projektionsverfahren zählende *Aufprojektion* (auch: *Frontprojektion*) kann als direkte technische Weiterentwicklung der Rückprojektion betrachtet werden. Komplizierter im Aufbau, löst sie die gravierendsten Nachteile der Rückprojektion gegenüber anderen Techniken: Zum

⁴⁶ Siehe z.B. *Le Revenant*. Regie: Georges Méliès. Frankreich, 1903. Bei Filmen wie diesem wurde zunächst eine gewöhnliche, normal ausgeleuchtete Kulisse mit Darstellern aufgenommen. Nach der Aufnahme wurde der Film zurückgespult und erneut belichtet: diesmal mit einer aus demselben Winkel aufgezeichneten, meist sehr hell gekleideten und stark beleuchteten Person vor einem schwarzen Hintergrund. Da der Film auf Licht, nicht aber auf Dunkelheit reagierte, wurde nur das Abbild der tanzenden, springenden, fliegenden hellen Person in das zuvor aufgenommene Bild „eingebrennt“. Ergebnis war eine geisterartige, halbtransparente Erscheinung inmitten der ursprünglichen Kulisse.

⁴⁷ Vgl. auch Bordwell, David/Thompson, Kristin: *Film art. An introduction*. Boston u.a.: McGraw-Hill, 2008. S. 180.

⁴⁸ Siehe ebenfalls *Le Revenant* (1903). Der Film kann in voller Länge online auf Youtube betrachtet werden: <http://www.youtube.com/watch?v=cYDd5vjfmuo> Zugriff: 14.12.2012

einen bedarf sie eines kleineren Platzaufwands,⁴⁹ zum anderen einer deutlich geringeren Leuchtstärke des Projektors.⁵⁰ Schließlich erreicht man durch Aufprojektion ein schärferes Hintergrundbild als beim Einsatz von Rückprojektionen, deren ausgewaschen wirkende Bilder oft deutlich vom Vordergrund getrennt zu sein scheinen. Die Aufprojektion wurde bereits Anfang der 30er Jahre von Walter Thorner erfunden, war jedoch übermäßig kompliziert in der Handhabung und kam bis zur Erfindung der die Technik revolutionierenden *Scotchlite*-Folie Anfang der 50er Jahre kaum zur Anwendung.⁵¹

Der wichtigste Unterschied zur Rückprojektion besteht schließlich auch in dieser speziellen, hochreflektiven *Scotchlite*-Folie, die das vom Aufprojektor projizierte Licht in engem Abstrahlwinkel in Richtung der Lichtquelle zurückwirft.⁵² Da Kamera und Projektor logischerweise nicht an derselben Stelle stehen können, werden diese im 90°-Winkel zueinander positioniert. Es kommt ein halbdurchlässiger Spiegel zum Einsatz, der im 45°-Winkel exakt an der Schnittposition der Kamera- und Projektorachsen positioniert wird (siehe Abb. 2.3). Der Spiegel reflektiert das Licht des parallel zur Leinwand stehenden Projektors und wirft dieses auf die Leinwand, die wiederum das Licht zur auf die Leinwand gerichteten Kamera zurückwirft. Dank der enorm hohen Leuchtkraft der Leinwand reicht eine deutlich geringere Lichtstärke des Projektors; auf diese Weise wird auch nur äußerst wenig Projektor-Licht von den – schließlich nicht aus hochreflektivem Material bestehenden – Darstellern abgestrahlt. Dieses Restlicht kann mit einer geringen Zusatzausleuchtung der Objekte vor der Leinwand eliminiert werden.

Durch eine glaubwürdigere Synthetisierung von Vorder- und Hintergrundbild ist die Aufprojektion als Mittel zum Erzeugen jener Bilder, die eine rein illusorische Funktion erfüllen sollen (siehe Kapitel 2.4), der Rückprojektion überlegen. Entsprechend verdrängte sie mit der Zeit die als veraltet betrachtete Technik weitgehend, bevor sie schließlich wiederum von den Verfahren der Wandermaske und der Farbstanztechnik abgelöst wurde.

⁴⁹ Die Fläche hinter der Leinwand, die im Falle der Rückprojektion benötigt wurde, um eine ausreichende Größe des vom Projektor erzeugten Bildes zu garantieren, kann so eingespart werden.

⁵⁰ Was, man erinnere sich an die enormen Größe der lichtstarken Rückprojektoren, unterm Strich auch weniger Platz bedeutete.

⁵¹ Die Academy of Motion Picture Arts and Sciences verlieh sogar 1968 einen Oscar an die Hersteller und Weiterentwickler des Materials. Vgl. Erland, Jonathan: *Front Projection: Tessellating the Screen*. <http://www.digitalgreenscreen.com/smptetess.html> Zugriff: 14.12.2012.

⁵² Dies hat den Effekt, dass man im Studio das aufprojizierte Bild von einem nicht-senkrechten Winkel betrachtet bereits kaum mehr erkennen kann. Vgl. *Projektion*. <http://www.movie-college.de/filmschule/filmtrick/projektion.htm> Zugriff: 14.12.2012.

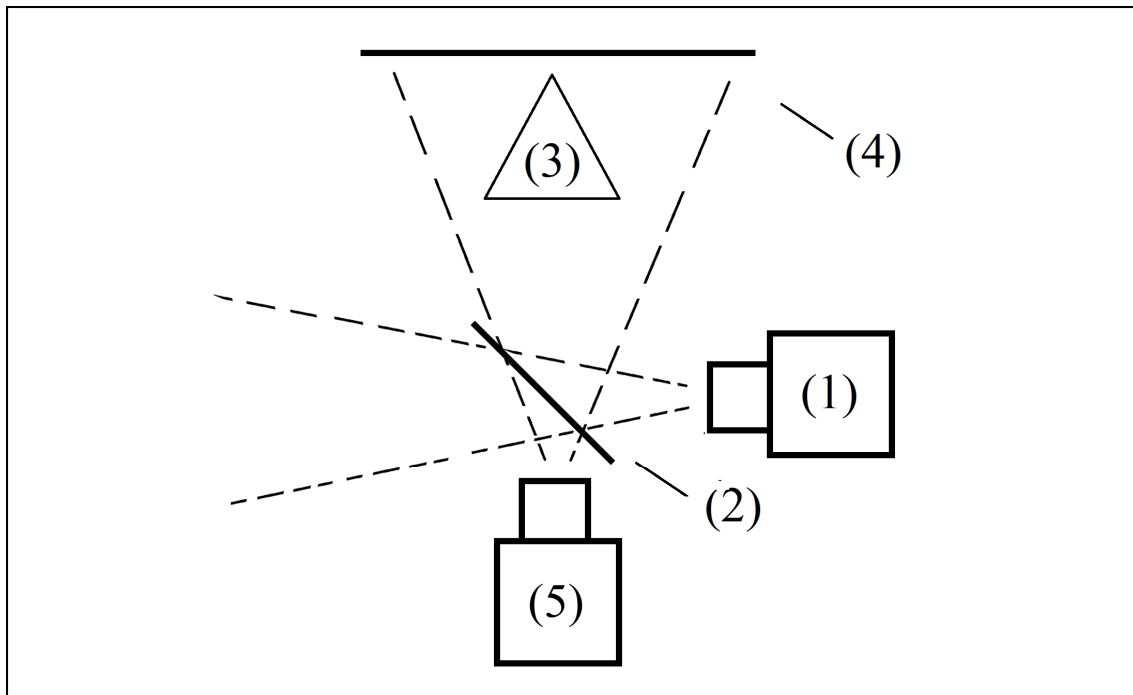


Abb. 2.3: Aufprojektion von oben betrachtet. (1) Projektor. (2) Halbdurchlässiger Spiegel. (3) Objekt (z.B. Schauspieler) vor Leinwand. (4) Hochreflektive Leinwand. (5) Aufzeichnende Kamera.

2.3.4 TRAVELLING MATTE

Ein bedeutsames, aber aufwendiges Mittel für die im Sinne einer gelungenen Illusion glaubwürdige Synthetisierung zweier oder mehrerer Bilder bedeutete die *Travelling Matte*, im Deutschen auch Wandermaske genannt. Statische Maskenverfahren kamen bereits in der früheren Stummfilmzeit massiv zur Anwendung (schon früh erkannten Filmemacher z.B. das Potential auf Glas gemalter Masken, sogenannter *glass-shots*, die Teile des Bildes überlagerten und somit im Studio lediglich angedeutete und teilgebaute Kulissen durch gemalte Erweiterungen kostengünstig expandieren konnten)⁵³. Mittels eines sogenannten *optical printers*, einer „aus einer Kamera mit Objektivanschluss und einer der Kamera zugekehrten Projektionsvorrichtung“⁵⁴ bestehenden Apparatur, konnten vorher festgelegte Teile des Filmmaterials mit Bildern belichtet werden, während andere Teile mittels einer Maske kaschiert wurden. Die unbelichteten Teile wurden anschließend durch eine Negativmaske freigelegt (die bereits belichteten nun bedeckt), woraufhin ein zweites Bild (oft ein gemalter Hintergrund) passgenau mit dem ersten kombiniert werden konnte.⁵⁵ Mittels der Wandermaske konnten ebenfalls zwei *bewegte* Bilder zu einem einzigen Bild vereint werden. Dies erforderte allerdings den enormen Aufwand von sich *frame by frame* verändernden Masken, die eigens vom dafür zustän-

⁵³ Vgl. Bordwell (1995), S. 126.

⁵⁴ Ebenda, S. 128.

⁵⁵ Selbstverständlich war ein solcher optischer Drucker auch dazu geeignet, Doppelbelichtungen nachträglich vorzunehmen, z.B. für Ein-, Aus- und Überblendungen. Vgl. auch Bordwell (1995), S. 129.

digen Tricktechniker hergestellt werden mussten. Unter Verwendung des optischen Druckers musste also für jedes Einzelbild (bei einer Bildrate von 24 Bildern pro Sekunde!) eine neue Maske angefertigt und in die Apparatur eingelegt werden.

Die *Travelling Matte* wurde parallel zur Rückprojektion entwickelt und eingesetzt,⁵⁶ war jedoch ungleich aufwendiger. Dafür wiederum bot sie die Möglichkeit von Bildsynthesen, bei denen Vor- und Hintergrund nicht wie bei der Rückprojektion durch Kontrast- und Schärfenunterschiede sichtlich auseinanderfielen. Auch aktuelle Postproduktions-Software kennt das Prinzip der Wandermaske; hier jedoch wird es durch intelligente Automatisierungen deutlich vereinfacht, so dass die frame-genaue Anpassung der Maske keine zwingende Notwendigkeit mehr darstellt.

2.3.5 CHROMA-KEY-VERFAHREN

Beim *Chroma-Key*-Verfahren (auch *Farbstanztechnik*), das als eine Weiterentwicklung und drastische Vereinfachung des Wandermasken-Verfahren verstanden werden kann und auch heute noch – kombiniert mit digitalen Verfahren – vielfach zum Einsatz kommt, wird eine Bildmaske durch das gezielte *Auskeyen* einer bestimmten (Schlüssel-) Farbe an den gewünschten Stellen erzeugt. Für gewöhnlich wird hierzu ein mit einem Hintergrund zu kombinierendes Objekt bzw. ein beweglicher Darsteller vor einem einheitlich gefärbten Hintergrund gefilmt. Ursprünglich wurde hierfür ein monochromes Blau (*Bluescreen*) verwendet; die wohl geeignetste und derzeit meistgenutzte „Stanzfarbe“⁵⁷ ist jedoch ein sattes Grün, weshalb das bekannteste *Chroma-Key*-Verfahren auch die sogenannte *Green-Box* ist.⁵⁸ Da die Hautfarbe von Menschen auch über Grünanteile verfügt, ist hier noch eine Nachbearbeitung der Hauttöne erforderlich. Bei korrekter Ausleuchtung bietet das *Chroma-Key*-Verfahren eine mit im Vergleich zu ähnlichen Verfahren weniger aufwendige Möglichkeit, perfekte bewegte Masken automatisiert herzustellen. Der wohl bekannteste Einsatz dieses Verfahrens ist jener in Nachrichtensstudios – hier sitzt der Nachrichtensprecher vor einem einfarbigen Hintergrund, der *live* mittels entsprechender Technik ausgeblendet und durch einen anderen Hintergrund ersetzt wird.

Stellte die Wandermaske bereits eine (aufwendige) Methode auf dem Weg zu *perfekten* synthetischen Bildern dar, so ist das *Chroma-Key*-Verfahren wiederum die technische

⁵⁶ Vgl. Giesen (2001), S. 328.

⁵⁷ Vgl. Hüningen, James zu: „Chromakey-Verfahren“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1939> Zugriff: 07.01.2013

⁵⁸ Vgl. ebenda.

Perfektionierung dieses Verfahrens. Kaum ein anderes Verfahren findet – insbesondere in der durch Digitaltechnik unterstützten Form – aktuell mehr Anwendung, wenn es um die Kombination von Darstellern mit nachträglich gedrehten (oder gar vollständig am Computer erzeugten) Hintergründen geht.⁵⁹ Dabei ist es selbstverständlich auch möglich, durch gezielte Manipulation (Herabsetzen von Schärfe und Kontrast des kombinierten Hintergrunds) mittels *Chroma-Keyings* künstlich jene Effekte zu reproduzieren, die bei Verwendung der Rückprojektion unvermeidlich sind: Hier bietet das *Chroma-Key*-Verfahren im Zweifelsfall mehr nachträgliche Kontrolle über das Endprodukt.⁶⁰

2.3.6 DIGITAL COMPOSITING

Digital Compositing ist ein Überbegriff für eine Vielzahl am Computer realisierter Techniken zur Kombination eines oder mehrerer Bilder unter Einsatz spezieller, für diesen Zweck geeigneter Software. Entsprechende Programme verfügen meist über eine mannigfaltige Auswahl an oft automatisierten Werkzeugen für verschiedenste Zwecke, die auf nicht-digitalem Wege nur aufwendig und mit vielen Arbeitsschritten zu erfüllen wären. Von der schnellen und unkomplizierten Erstellung von Masken – die meisten Programme lassen z.B. das pixelgenaue „Zeichnen“ einer Maske direkt im Bild zu (siehe Abb. 2.4) – hin zu ausgefeilten Farbstanz-Werkzeugen: Häufig lassen sich am Computer mit wenigen Klicks dieselben Ergebnisse erzielen, die auf analogem Wege mühselig und störanfällig gewesen wären. Zum *Digital Compositing* gehört auch das Zusammenführen komplett am Computer erzeugter Bilder – sogenannter *CGI*, kurz für *computer-generated imagery* – mit Realaufnahmen. Heutzutage kommt kaum ein Film ohne *Digital Compositing* aus; insbesondere auf dem Gebiet des Action-, Fantasy- oder Horrorfilms ersetzen die Computerbilder klassische, handgemachte Spezialeffekte.

Mit hoher Sicherheit lässt sich behaupten, dass das *Digital Compositing* für die Herstellung synthetisierter Bilder wohl tatsächlich der Weisheit letzter Schluss ist. Das Verfahren ist schneller, billiger und oft überzeugender als verwandte nicht-digitale Verfahren. Haben zwar die Digitalverfahren insbesondere im Fall der Kombination rein am Computer erstellter Bilder mit Realaufnahmen noch Glaubwürdigkeitsprobleme – vor allem die im Vergleich zu den Regungen echter Darsteller zu „weichen“ Bewegungsabläufe

⁵⁹ Vgl. z.B. Larson, Bryan: „The Green Screen Potential: Behind the Scenes of Sin City and The Matrix“. In: *Binary Crumbs*. <http://www.binarycrumbs.com/2009/03/green-screen-potential-behind-scenes-of.html> Zugriff: 07.01.2013.

⁶⁰ Wie immer ist natürlich zu bedenken, dass es sich bei einer solchen Imitation bestimmter Effekte über die Umwege eines anderen Mittels eben nur um genau das handelt: ein Nachahmen, das bestimmte Vorzüge mit sich bringen kann, aber ebenso gewisse Einschränkungen.

am Computer entstandener „Lebewesen“ führen häufig noch zu Irritationen – so arbeiten bereits neue Techniken wie die beispielsweise in der *The Hobbit*-Trilogie⁶¹ von Peter Jackson eingesetzte 48-fps-Technologie⁶² diesem Effekt erfolgreich (wenn auch mit anderen gravierenden Nachteilen)⁶³ entgegen.

Auch wenn sich darüber streiten lässt, ob ein *break-even* in Bezug auf die Überzeugungskraft digitaler gegenüber analoger Technik bereits überschritten wurde, ist davon auszugehen, dass mit zunehmender Verbesserung der Computertechnik und stetig steigender Erfahrung auf dem Gebiet des *Digital Compositings* dieses mit der Zeit eine Perfektion erreichen wird, an die kein analoges Mittel mehr herankommen wird. Die Antwort auf die Frage, ob eine solche Perfektion in jedem Falle und unbedingt wünschenswert ist, steht dabei auf einem anderen Blatt.

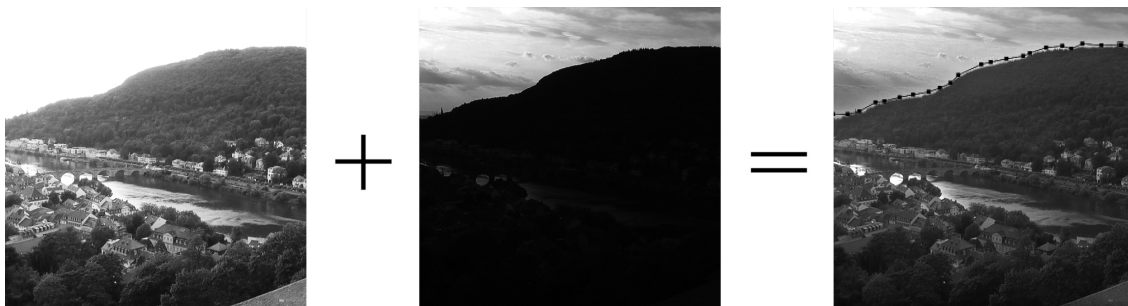


Abb. 2.4: Digital Compositing. Das Beispiel zeigt eine Möglichkeit des Digital Compositings, hier die Kombination zweier mit unterschiedlicher Blendenöffnung gefilmter Einstellungen im Computerprogramm Adobe After Effects. Durch das Erstellen einer an den Rändern „weichen“ Maske am oberen Rand des Berges (siehe schwarze Punkte im dritten Bild) ist es möglich, ohne harte und damit erkennbare Übergänge den korrekt belichteten Himmel im zweiten Bild mit dem korrekt belichteten Tal im ersten Bild zu einem dritten Bild zu kombinieren. Dieser Vorgang gleicht den klassischen Maskenverfahren, ist aber mit deutlich geringerem Aufwand verbunden.

2.4 FUNKTIONEN DER RÜCKPROJEKTION

Wie bereits zuvor erwähnt, haben verschiedene Regisseure das Mittel der Rückprojektion auf teils sehr unterschiedliche Weise eingesetzt. Lag der ursprüngliche Zweck der Technik darin, möglichst realitätsgetreue und damit glaubwürdige Synthesen zweier Bilder zu schaffen (also einen möglichst „unsichtbaren“ Einsatz zu ermöglichen), so

⁶¹ *The Hobbit: An Unexpected Journey*. Regie: Peter Jackson. Drehbuch: Fran Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson und Guillermo del Toro nach dem Roman *The Hobbit* von J.R.R. Tolkien. USA/Neuseeland: Metro-Goldwyn-Mayer, 2012. 169'. Diese Arbeit bezieht sich nur auf den ersten Teil.

⁶² Bei dieser Technologie wird das Filmbild mit der im Vergleich zu den üblichen 24 Bildern pro Sekunde doppelten Geschwindigkeit von 48 fps (*frames per second*) aufgezeichnet und projiziert.

⁶³ Die flüssigen Bilder erinnern zeitweise an die Interlaced-Video-Bilder älterer Fernsehproduktionen. Einige Kritiker haben das Seherlebnis im Kino sogar mit dem billiger TV-Soaps verglichen. Vgl. Rosen, Christopher: „The Hobbit' Reviews: Critics Weigh In On 'An Unexpected Journey' & 48 FPS“. In: *The Huffington Post*. http://www.huffingtonpost.com/2012/12/04/the-hobbit-reviews-an-unexpected-journey_n_2236748.html Zugriff: 15.12.2012.

wurde die Rückprojektion andererseits immer wieder eingesetzt, um bewusste Irritationen der Sehgewohnheiten zu erzeugen. Hüningen und Wulff unterscheiden zwischen insgesamt vier verschiedenen Varianten der durch Rückprojektion kombinierten Bilder:⁶⁴

- 1) Bilder, die einen „dichten Realitätseindruck“ erzeugen. In diesem Fall wird die Technik für den Rezipienten praktisch unsichtbar – derartige Bilder seien also ohne Tricktechnik erzeugten Aufnahmen wirkungstechnisch identisch.
- 2) Bilder, die ihre eigene „Synthetizität“ ausstellen. Ergebnis seien Bilder, die sowohl als gewöhnliches Filmbild funktionierten als auch selbstreflexive und „metadiegetische“ Qualitäten besäßen und eine Doppelwahrnehmung seitens des Betrachters zur Folge hätten – beide Qualitäten würden gleichzeitig wahrgenommen.
- 3) Bilder, die ein „pseudo-photographisches Abbild“ einer unmöglichen Szene erzeugen. Diese Bilder seien Teil eines „phantastischen Diskurses“; die Bilder selbst träten gegen das Wissen seitens des Rezipienten an, dass diese Bilder niemals ohne Tricktechnik möglich wären. Wichtig sei es für diese Bilder, dass sie technisch möglichst perfekt umgesetzt würden.
- 4) Bilder, die inkompatible Elemente zu einem einzigen Bild zusammenführen. Derart inkompatible Elemente könnten z.B. mehrere, aus unterschiedlichen Winkeln aufgenommene Bildelemente sein, die perspektivische Unmöglichkeiten erzeugen, oder Bilder, die durch die unvereinbare Kombination von schwarzweißen Bildern mit farbigen irritieren. Diese Bilder stellten sich als „collagiert“ aus und würden auf diese Weise Teil eines „ästhetischen Diskurses“.⁶⁵

Weiters leiten Hüningen und Wulff aus diesen vier verschiedenen Bildvarianten drei Grundfunktionen ab, bestehend aus der „illusorischen“, der „exklamatorischen“ und der „reflexiven“ Funktion.⁶⁶ Während im Falle der *illusorischen* Funktion der Effekt für den Betrachter unsichtbar würde und somit keinerlei Irritation entstehe, verfolgten Bilder, die eine *exklamatorische* Funktion erfüllten, das Ziel, Effekte – ähnlich einem Zauberer, der mit großer Geste, aber ohne Auflösung des Tricks seine Zauberkünste demonstriert – bewusst als Tricks auszustellen und als solche wahrnehmbar zu machen (z.B. im Falle besonders aufwendiger und fortschrittlicher Spezialeffekte). Die hinter dem Trick ste-

⁶⁴ Vgl. Hüningen/Wulff (2004), S. 315.

⁶⁵ Es ist fraglich, ob die Bildvarianten 2 und 4 wirklich als grundverschieden angenommen werden sollten oder ob es sich hier nicht vielmehr um Varianten ein und derselben Wirkungsweise handelt.

⁶⁶ Ebenda., S. 316.

hende Technik wird dabei nicht enttarnt: Man sieht (oder besser: man weiß), *dass*, aber nicht *wie* das Bild künstlich hergestellt wurde. Im Fall der *reflexiven* Funktion fielen die Bilder aufgrund ihrer lediglich „scheinbaren“ technischen Fehlerhaftigkeit auf – worin jedoch ihre „besondere ästhetische Qualität“ bestünde.⁶⁷

So sinnvoll diese Aufteilung auf den ersten Blick scheinen mag, so problematisch erscheint sie auf den zweiten, da sie implizit davon ausgeht, dass ein Bild stets nur eine von mehreren, sich einander ausschließenden Funktionen erfülle. Tatsächlich ist eine klare Grenzziehung praktisch unmöglich: Was auf den einen Betrachter wie ein auf gewöhnliche Weise erzeugtes Bild wirkt, ist für den anderen überdeutlich als synthetisches Bild erkennbar; was für den einen handwerkliches Unvermögen seitens der Filmmacher zeigt, bedeutet für den anderen eine spannende Reflexion der dem Film eigenen technischen Mittel. Komplizierter noch: Für ein und denselben Betrachter kann sich die Wahrnehmung eines Bildes binnen Sekundenbruchteilen verändern, kann ein zunächst *illusorisches* Bild plötzlich den Charakter eines *reflexiven* Bildes annehmen und andersherum (siehe Abb. 2.5). Bei einer solchen Aufteilung muss also auf den flexiblen und nicht-exklusiven Charakter der jeweiligen Funktion hingewiesen werden.

Ferner erscheint es an dieser Stelle sinnvoll, eine vierte, hier bewusst zweideutig als *Fehl-Funktion*⁶⁸ betitelte „Funktion“ einzuführen. Diese stellt sich dann ein, wenn eine Rückprojektion zwar als solche für den Betrachter erkennbar wird, an dieses Erkennen jedoch keinerlei weiterführende Erkenntnis gekoppelt ist (schließlich der Illusionierungsprozess nicht lediglich einer Irritation ausgesetzt, sondern geradezu ge-, wenn nicht gar im besonders extremen Fall vollständig zerstört wird): Hier wird die Rückprojektion zur nicht-produktiven *Störung*, die bestenfalls ignoriert werden kann, schlimmstenfalls aber die vom Zuschauer empfundene Qualität eines Films (erheblich) mindert.

Die folgende Zeichnung verbildlicht das in dieser Arbeit angenommene Verständnis vom Zusammenhängen dieser Funktionen:

⁶⁷ Ebenda.

⁶⁸ Denkbar wäre anstelle der *Fehl-Funktion* auch eine *anti-illusorische* Funktion. Da eine solche anti-illusorische Wirkung jedoch ebenfalls im Fall der reflexiven Funktion eintreten kann, bedarf es hier einer stärkeren Konkretisierung: Die *Fehl-Funktion* ist zwar auch *anti-illusorisch*, der Illusionsbruch hat jedoch keinerlei sinnvolle Bedeutung für eine mögliche Interpretation des Films.

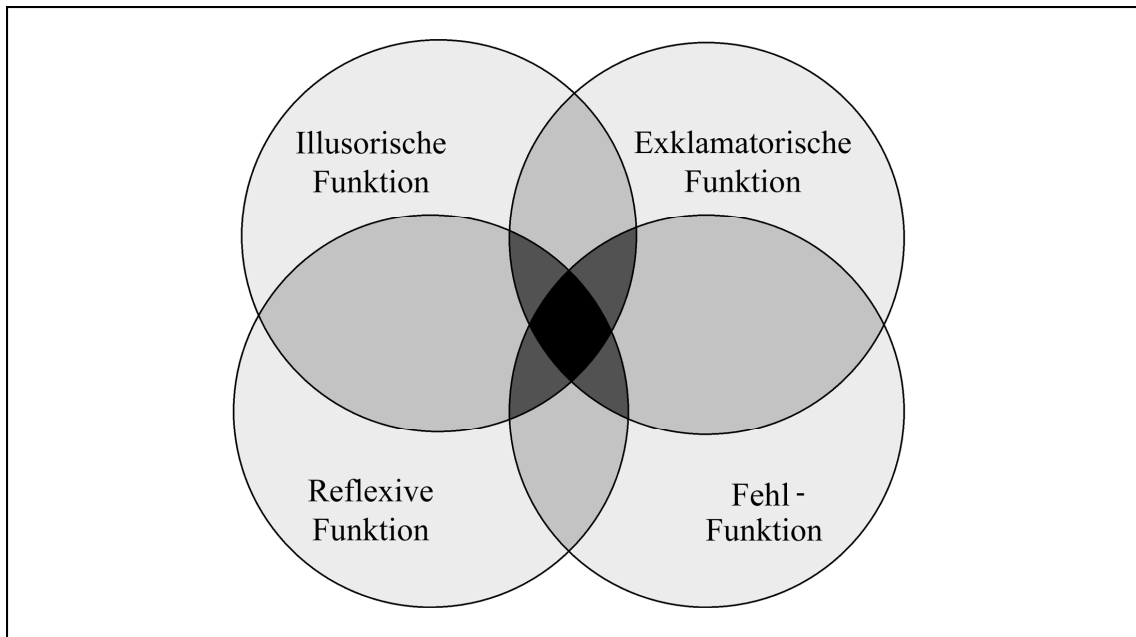


Abb. 2.5: Die verschiedenen Funktionen der Rückprojektion.

Ausgehend von Abb. 2.5 muss man sich die Wahrnehmung des Betrachters als einen potentiell frei beweglichen Punkt vorstellen, der während des Betrachtens einer mittels Rückprojektion erzeugten Einstellung innerhalb der verschiedenen Kammern umherwandern kann (jedoch nicht muss). Befindet sich der Wahrnehmungspunkt in einem der dunkler getönten Schnittpunkte, so ist der Betrachter der Wahrnehmung eines gefühlten Nebeneinanders verschiedener Wirkungsweisen ausgesetzt. Wichtig ist, dass in dem Fall nicht von der Möglichkeit einer tatsächlichen *Gleichzeitigkeit* verschiedener Funktionen ausgegangen wird – vielmehr gelangt die Wahrnehmung des Betrachters zum Oszillieren.

Für die vorliegende Arbeit, die sich mit der Rückprojektion als künstlerischem (und nicht lediglich technischem) Mittel beschäftigt, sind all jene durch Rückprojektion erzeugten Aufnahmen von Interesse, die eine entweder ausschließlich oder zumindest zum Teil reflexive Funktion erfüllen – ausgehend von Abb. 5 also Rückprojektionen, bei deren Rezeption sich die Wahrnehmung des Betrachters an einer Stelle im Radius des Kreises links unten befindet.

2.5 EINIGE ÜBERLEGUNGEN ZUR RÜCKPROJEKTION

In den folgenden Unterkapiteln beschäftigt sich die Arbeit mit einigen der Rückprojektion eigenen Wirkungen, ihren Ähnlichkeiten zu anderen (vor-)filmischen Techniken und ihren Besonderheiten in Bezug auf die durch sie veränderte Wahrnehmung des vom Hintergrund isolierten Schauspielers. Diese Überlegungen haben zwar allgemeinen Charakter, spätere Kapitel greifen jedoch auf sie in Form von Hinweisen zurück. Um den Lesefluss in den späteren Kapiteln nicht mit diesen allgemeinen Ausführungen zu unterbrechen, stehen letztere hier als isolierte Unterpunkte, die teilweise, aber nicht ausschließlich, Bezüge untereinander aufweisen.

2.5.1 BILDER HINTER DEN BILDERN

Betrachtet man es einmal bewusst vereinfacht, so sind die Verhältnisse von *Innen* und *Außen* bei einer gewöhnlichen Filmaufnahme im Normalfall geklärt.⁶⁹ Steht der Protagonist eines Films auf einem freien Feld, so befindet er sich in einem *Außenraum*, agiert er in einem geschlossenen Zimmer, so befindet er sich in einem *Innenraum*. Zeigt eine Einstellung den Protagonisten vor einem Fenster, das einen Blick nach *außen* ermöglicht, so verorten wir ihn, soweit durch die Wahl des Bildausschnitts oder den Kontext der vorangegangenen und nachfolgenden Bilder möglich, dennoch im *Inneren* jenes Gebäudes, in dessen Wand das Fenster eingelassen ist; dasselbe gilt andersherum. Nun gibt es natürlich Fälle, bei denen die Frage nach *Innen* und *Außen* schwieriger zu beantworten ist: Aufnahmen, die zwar die Handlung des Films in einem *Außenraum* verorten, de facto aber in einer großen Studio-Halle gedreht wurden – oder, oft noch schwerer erkennbar, ganze am Computer entstandene Landschaften, in deren Mitte die Protagonisten digital einkopiert werden. Auch die Rückprojektion fällt in diese Kategorie von *Innen-Außen-Hybriden*. Wichtig erscheint hier die von der Rezeptions- anstelle der Produktionsseite⁷⁰ aus gestellte Frage, ob die (ausgehend von der Annahme, dass sich Vorder- und Hintergrund in *ein und demselben* Raum befinden, unvereinbare) Gleichzeitigkeit einer Wahrnehmung sowohl eines *Innen* als auch eines *Außen* seitens des Rezipienten gegeben ist oder nicht: Ist die Aufnahme eines Spaziergangs über eine

⁶⁹ An dieser Stelle sei auch auf die gängige Praxis beim Verfassen von Drehbüchern verwiesen, in denen über jeder neuen Szene neben der Tageszeit und dem konkreten Ort der Handlung auch vermerkt wird, ob es sich um eine Innen- oder Außenszene handelt (z.B. *KÜCHE – INNEN – MORGEN* bzw. *PARK – AUSSSEN – NACHT*). Um Doppeldeutigkeiten zu verhindern, schafft häufig sogar bei einem Raumwechsel (z.B. von *KÜCHE* zu *WOHNZIMMER*, aber ebenfalls von *VORZIMMER* zu *GARTEN*) zwischen zwei innerhalb einer Szene miteinander verbundenen Einstellungen eine neue Überschrift Klarheit.

⁷⁰ Diese Arbeit beschäftigt sich nämlich (wie bereits erwähnt) vor allem mit der *Wirkung* der in einen Film eingebundenen Rückprojektion auf den Betrachter, nicht ihren technischen und ökonomischen Bedeutungen für die *Produktion* von Filmen.

Straße zwar im Studio gedreht, wird aber vom Betrachter ohne Zweifel als Außenaufnahme rezipiert und infolge akzeptiert (ist die Illusion des *Außen* also perfekt), so ist ihre reine *Wirkung* der einer gewöhnlichen Außenaufnahme gleich. Selbiges gilt entsprechend auch für die Rückprojektion.⁷¹

Ist die Rückprojektion allerdings als solche erkennbar, wird das Objekt vor dem Hintergrund also nicht mehr als demselben Raum wie dem Hintergrund zugehörig empfunden, so wird automatisch der gesamte Raum an sich in Frage gestellt.⁷² So treffen auch die von Johannes Bilstein und Matthias Winzen in Bezug auf unsere allgemeine Realitätswahrnehmung formulierten Gedanken zum Verhältnis von „innen“ und „außen“ in verstärktem Ausmaß auf den irritierenden Doppel-Raum⁷³ der Rückprojektion zu:

Offensichtlich ist die räumliche Trennung von innen und außen keine objektive Grundtatsache, sondern eine in unserer Wahrnehmung fortlaufend getroffene Unterscheidung, eine situationsabhängige, variable und manchmal durchlässige Grenzsetzung, durch die wir selbst unsere Wahrnehmung strukturieren.⁷⁴

Die Rückprojektion bringt diese Wahrnehmung zum Oszillieren: Ausgehend von der Film-Erfahrung im Kino, blicken wir nicht mehr auf die Leinwand, auf der sich aus Licht und Schatten das bewegt-photographische Abbild eines *Außenraums* manifestiert; sondern wir blicken auf die Leinwand, auf der sich aus Licht und Schatten das bewegt-photographische Abbild eines *Innenraums* manifestiert, in dem sich wiederum auf einer Leinwand aus Licht und Schatten das bewegt-photographische Abbild eines *Außenraums* manifestiert. Die als solche erkennbare Rückprojektion schafft eine räumliche Verschachtelung, eine zweite diegetische Ebene: Es entsteht der Eindruck, aus dem Projektionssaal Kino heraus in einen weiteren Projektionssaal zu blicken – gewissermaßen *spiegelt* die Leinwand, wenn nicht den Betrachter selbst, so doch immerhin jenen Projektor, der über den Kopf des Kinogängers hinweg ein Bild auf die Leinwand wirft.

Durch das Erkennen der Rückprojektion als technisches Mittel wird also nur auf den ersten Blick die Illusion einer fiktiven Wirklichkeit geschaffen, dann aber umgehend gebrochen, indem eine nicht durch die vorangegangenen Bilder erklärbare, plötzliche

⁷¹ Vgl. auch Hünigen/Wulff (2004), S. 309: „[W]enn der Zuschauer das Bild als photographisch-realistische Repräsentation einer Szene akzeptiert, spielt die Frage, ob es synthetisch ist oder nicht, für seine Rollen in den Illusionierungsprozessen des Films keine Rolle.“

⁷² Vgl. ebenda, S. 313.

⁷³ Vgl. ebenda, S. 314: „Ein eigener Bildtypus ist ein synthetisches Bild, in dem der Hintergrund sich gegen den Vordergrund verhält: Es entsteht ein vollständig synthetischer Doppel-Raum.“

⁷⁴ Bilstein/Winzen (2005), S. 8.

Irritation auftritt: Das Filmbild zeigt nicht mehr den Protagonisten inmitten eines einfach zuordenbaren Settings (einer Straße, einem Wald, einer Bahnhofshalle), sondern es zeigt den Protagonisten⁷⁵ in einem unbestimmten, nicht näher zu verortenden, düsteren Raum, stehend vor einer Leinwand, auf die aus einem scheinbaren Nichts heraus lediglich das *Bild* eines Außen geworfen wird. Der Protagonist, gewissermaßen festgeklemmt zwischen Leinwand und Leinwand, scheint zwar in die Weite eines *Außenraums* integriert zu sein, kann sich aber – das wird bei näherem Hinsehen deutlich – weder nach vorne noch nach hinten bewegen, ohne „anzustoßen“. An die Stelle der zunächst suggerierten Weite tritt ein buchstäbliches Gefangensein – an Stelle des vermeintlichen *Außen* das ultimative *Innen*.

Wie verhalten wir uns als Betrachter gegenüber einem solchen Bild? Ist es für uns

1) aller Irritation zum Trotz einfach ein den anderen Bildern des Films ebenbürtiges Bild, das den Protagonisten XY in der sich *draußen* befindenden Landschaft/Straße XY zeigt, erfüllt es also eine vorwiegend *illusorische* Funktion?

2) vielleicht das reine Zeugnis einer profilmischen, „objektiven“ Wirklichkeit – empfinden wir das Bild also als Aufnahme des Schauspielers XY, wie er vor einer Leinwand im *Inneren* eines Studios der jeweiligen Produktionsfirma, irgendwo in einer realen Straße in einer realen Stadt steht (angesichts des totalen Bruchs mit dem Illusionsprozess des Films sowie den oben formulierten „Funktionen“ könnte hier von einem besonders extremen Fall einer *Fehl-Funktion* der Rückprojektion gesprochen werden)?

3) eventuell aber sogar ein Bild, das den Protagonisten XY in einem *fiktiven*, dunklen (*Innen-*)Raum zeigt, in dem auf eine *fiktive* Leinwand mittels eines *fiktiven* Projektors das Bild eines Außenraums geworfen wird?

Während die erste Betrachtungsweise gar keinen Einfluss auf die filmische Illusion hätte (somit an dieser Stelle von nachrangigem Interesse ist) und während die zweite Betrachtungsweise wiederum lediglich die filmische Illusion bräche und uns das Gefühl eines kurzen, *dokumentarischen* Einblicks in den Produktionsprozess des Films gäbe, so erfüllt uns die dritte Betrachtungsweise mit einem Gefühl des Unbehagens: Wo befindet sich dieser unbestimmte, dunkle Raum? Was hat die Filmfigur plötzlich in diesen Raum verschlagen? Vor allem: Was befindet sich *noch* in diesem dunklen Raum – hinter der

⁷⁵ Evtl. sogar nicht den Protagonisten, sondern den Darsteller selbst? Siehe dazu Abschnitt 2.5.

Leinwand, neben der Leinwand, für die sich in Sicherheit wöhnende Filmfigur (und uns) unsichtbar? Die erkennbare und somit nicht-perfekte Rückprojektion weist auf die Gemachtheit des Bildes hin – und damit auf eine Existenz von Bildern *hinter* den Bildern. Hinter der bestrahlten Rückprojektionsleinwand befindet sich noch ein Raum, in den wir nicht blicken können.⁷⁶ Das scheinbar dokumentarische Ausstellen der Künstlichkeit des Bildes wird folglich zu einer weiteren fiktiven Ebene und die als solche erkennbare Technik selbst zum fiktiven Handlungselement,⁷⁷ wodurch letztendlich die filmische Illusion sogar noch verstärkt wird: Wenn z.B. Tippi Hedren selbst dann noch *Marnie* ist, wenn sie offensichtlich nicht durch einen Wald, sondern lediglich vor einer bestrahlten Leinwand reitet – in welcher Zeit und in welchem Raum ist sie überhaupt noch Tippi Hedren? Das ist natürlich überspitzt formuliert – aber letztlich verhält es sich doch genau so: Trotz des zweifellosen Eindrucks, dass wir es hier mit einem nicht-perfekten technischen Trick zu tun haben, bleibt die Illusion bestehen, dass es sich bei der gezeigten Frau um *Marnie*, nicht um deren Darstellerin Tippi Hedren, handelt.⁷⁸

⁷⁶ Jean-Luc Godard hingegen blickt sehr wohl hinter die Leinwand – indem er in einer Auto-Szene von *Pierrot le fou* (1965) die Künstlichkeit auf die Spitze treibt und die Rückprojektionen gleich komplett weglässt: Anna Karina und Jean-Paul Belmondo sitzen in einem unbewegten Auto inmitten eines schwarzen *Nichts*, lediglich bunte, sich im Kreis bewegende Lichter spiegeln sich auf der Windschutzscheibe. Godard inszeniert den kleinsten gemeinsamen Nenner von technischer Reduktion und filmischer Illusion, indem er gerade noch so viel Bewegung suggeriert, dass der Betrachter den Eindruck einer nicht-stillstehenden Autofahrt gewinnt.

⁷⁷ Ähnlich wie z.B. in Peter Tscherkasskys Found-Footage-Film *Outer Space* (1999), in dem durch den Einbruch einer *Außenwelt* in Form eines sichtbaren Filmstreifens und seiner Perforierung die diegetische Welt des Films buchstäblich ins Wanken gebracht wird; indem Tscherkassky die für gewöhnlich unsichtbaren Teile eines projizierten Filmstreifens sichtbar macht, bricht er zunächst mit der anfänglich durch das gezeigte Bild erzeugten (Horrorfilm-)Illusion, nur um kurz darauf eine andere Illusion zu erschaffen, nämlich die, dass der verrückt-spielende Film selbst als gewaltsame Kraft, als *diabolus ex machina* von *außen* in das *Innen* der Filmwelt eingreift. Es ist nicht jener böse Geist, der im Tscherkasskys Film zugrundeliegenden *The Entity* von 1982 eine amerikanische Familie heimsucht – es ist der Film selbst, hier zum fiktiven Subjekt geworden, der die Filmfiguren terrorisiert.

⁷⁸ Selbstverständlich kann der genannte Effekt nicht beliebig weit strapaziert werden. Selbst ein Film jedoch wie Ed Woods *Plan 9 From Outer Space* (1959), in dem die – alles andere als eine perfekte Illusion erzeugenden – Spezialeffekte jederzeit als solche erkennbar sind, erhält beim Betrachter das Mindestmaß an Illusion aufrecht, damit akzeptiert wird, dass hier fiktive Figuren agieren (und nicht *nur* Darsteller in einem schlechten Filmset). Das eigentliche Problem des Films sind daher auch nicht die unter professionellen Gesichtspunkten betrachtet schlecht gemachten Effekte – sondern vielmehr der Umstand, dass deren Erkennbarkeit und handwerkliche Mangelhaftigkeit der Handlung keine zusätzlichen Deutungsebenen abgewinnen, sondern im Gegenteil den Betrachter massiv darin behindern, der erzählten Geschichte auf eine Weise zu folgen, die eine ernsthafte Auseinandersetzung überhaupt erst möglich machen würde (dafür sind sie interessanterweise mittlerweile selbst der häufige Hauptgrund für das Ansehen des Films geworden, wie die Formulierungen zahlreicher Beschreibungen und Kritiken des Films belegen).

2.5.2 DUNKLE KAMMER, HELLES LICHT

Unser Leben ist eine dunkle Kammer, in welche die Bilder der anderen Welt desto heller fallen, je stärker sie verfinstert wird.⁷⁹

Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts, der Zeit, in der der hier zitierte deutsche Schriftsteller Jean Paul lebte und agierte, wird wohl kaum jemand mehr als eine utopische Ahnung von der erst Ende des 19. Jahrhunderts erfundenen Kunstform des Kinos gehabt haben: So bezieht sich der obige Satz auch auf die seinerzeit bereits länger bekannte *Camera Obscura*⁸⁰. Von der ursprünglichen, religiösen Deutung dieser *anderen Welt* als Sphäre des Göttlichen, Überirdischen soll an dieser Stelle zwar Abstand genommen werden – tatsächlich aber lassen sich die Ausführungen Pauls zur *Camera Obscura* mit ein wenig Phantasie und Deutungsfreiheit auch auf jenes, im vorangegangenen Unterkapitel geschilderte *Innen-Außen-Verhältnis* der Rückprojektionsaufnahmen beziehen. Hartmut Vinçon deutet das Zitat Pauls weiter:

Aus dem Zufall, daß sich schöner Schein ins dunkle Leben verlaufen habe, läßt sich vom Abbild aufs Urbild schließen. Erhaben über der irdischen steht die ideale Welt, zu deren Vollkommenheit doch aber ein Moment wesentlich hinzuzurechnen ist, das der Ausnahme. Daß sich die schönere Welt in Bildern herabläßt, so daß immer der Zuschauer zufällig bleibt und nicht anders als passiv sein kann, geschieht als ein Akt fast unwilliger Offenbarung [...].⁸¹

Die *Plates* der Rückprojektion, als *Bilder* innerhalb des Bildes erkennbar, fallen wie der Schein einer anderen, unerreichbaren Welt in das Dunkel der isolierten und isolierenden Kammer, in der sich die vor der Rückprojektion befindliche Figur befindet: Eine unüberwindbare Distanz, sich vermischend mit der nur scheinbaren Einheit von Vorder- und Hintergrund, stellt dabei zeitgleich die Nähe zu wie auch die Abgeschiedenheit von dieser anderen Welt aus. Der vom Subjekt getrennte Hintergrund wird zum Ausblick in eine andere Welt, eine Welt, an der dieses Subjekt nur in Form einer Ahnung, einer optischen Referenz teilhat, teilhaben kann.

⁷⁹ Jean Paul, zit. nach Vinçon, Hartmut: *Topographie. Innenwelt – Außenwelt bei Jean Paul*. München: Hanser, 1970. S. 75.

⁸⁰ Unter einer *Camera Obscura* (dt.: dunkle Kammer) versteht man eine technische Apparatur, mittels der durch ein kleines Loch in der Wand einer dunklen Kammer (die Größe der Kammer ist variabel und reicht von kleinen Boxen hin zu begehbaren Räumen) ein Bild auf eine halbdurchlässige Leinwand (z.B. ein Stück dünnes Papier oder aber eine milchige Glasplatte) oder die gegenüberliegende Wand der Kammer geworfen wird. Das Bild wird horizontal und vertikal gespiegelt dargestellt. Unter Landschaftsmalern diente die *Camera Obscura* als beliebte Hilfsapparatur. Mehr dazu bei Lenk, Sabine: „Camera Obscura“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=614> Zugriff: 07.01.2013.

⁸¹ Vinçon (1970), S. 75f.

Je heller die Bilder, desto finsterer die Kammer! So prächtig auch die Dinge angestrahlt sind, ihr Abbild beeindruckt erst dann stärker, wenn diese Welt hier finsterer gemacht wird. Das heißt, während man sich am schönen Schein erfreuen möchte, verfällt man jedem [sic]⁸² um so leichter, je mehr man im Dunkeln tappt.⁸³

Die technische Grundvoraussetzung für die Rückprojektion ähnelt dabei in gewissen Aspekten jener der *Camera Obscura*: Damit die rückprojizierten Bilder hell strahlend für den Betrachter sichtbar werden, muss der Raum, in dem sich Leinwand und der vor selbiger befindliche Darsteller befinden, möglichst abgedunkelt sein; lediglich eine vorsichtig und minimal auf die Projektionsfläche abstrahlend gesetzte Lichtquelle auf den Darsteller bringt ein wenig Licht abseits der Rückprojektion in die *dunkle Kammer*. Die kraft der unbestimmten Übermacht des Films in die isolierte Rückprojektionskammer verfrachtete Figur ist sich ihrer plötzlichen räumlichen Neuverortung nicht bewusst, *tappt im Dunkeln*. Die Welt, die sie vielleicht eben noch, vielleicht gar nie umgab, wird zum reinen *schönen Schein*: Lichtstrahlen auf Projektionsfläche, Produkt eines technisch herbeigeführten Illusionsvorgangs. Auf diese Weise reproduziert (und reflektiert) die Rückprojektion die Situation des Kinobetrachters: Wie auch die Figur vor der Rückprojektion ist er ein auf den *schönen Schein* einer *anderen Welt*⁸⁴ blickender Mensch in einem dunklen Raum, vom Gefühl her nah, tatsächlich jedoch unüberbrückbar weit entfernt von den die Illusion einer sich vor ihm manifestierenden Wirklichkeit erzeugenden Lichtspielen. Die Rückprojektion stellt die vor der Leinwand befindliche Filmfigur also in einen unbestimmten Raum zwischen Kinosaal und Filmwelt und entreißt sie somit jäh ihrer ursprünglich angenommenen Zugehörigkeit zu letzterer; sie (die Filmfigur, aber auch: wir, die Kinozuschauer) steht (bzw. stehen) für die Zeit der Rückprojektionseinstellung außerhalb dieser *anderen Welt*.

⁸² Vinçon schreibt hier das Wort „jedem“ – gemeint ist aber vermutlich „jenem“ (im Sinne von „jenem schönen Schein“).

⁸³ Ebenda, S. 77.

⁸⁴ Man denke auch an das Jean-Luc Godards *Le Mépris* (1963) vorangestellte Zitat: „Le cinéma substitue à nos regards un monde qui s'accorde à nos désirs“ (zu dt. in etwa: „Das Kino setzt an die Stelle unseres [alltäglichen] Blicks eine Welt, die mit unseren Wünschen übereinstimmt“). Das Zitat hat Godard (offenbar fälschlicherweise) André Bazin zugeschrieben, hierzu vgl. auch: Rowlin, James: *Cinema as Translucent Reality: The Actuality Aesthetic in the French New Wave*. http://www.academia.edu/869638/Cinema_as_Translucent_Reality_The_Actuality_Aesthetic_in_the_French_New_Wave Zugriff: 07.01.2013.

2.5.3 ISOLATION UND RUHE

Kaiserpanorama⁸⁵. Einzige Vergnügung in Friedland. [...] Die Bilder lebendiger als im Kinematographen, weil sie dem Blick die Ruhe der Wirklichkeit lassen. Der Kinematograph gibt dem Angeschauten die Unruhe ihrer Bewegung, die Ruhe des Blickes scheint wichtiger. [...] Warum gibt es keine Vereinigung von Kinema und Stereoskop in dieser Weise?⁸⁶

Selbst wenn Franz Kafka, dessen Reisetagebüchern das vorangestellte Zitat entstammt, lange genug gelebt hätte, um die ersten stereoskopischen Farbfilme auf großer Leinwand sehen zu können (und somit die herbeigewünschte Vereinigung des Kinos mit einem dem Kaiserpanorama ähnlichen dreidimensionalen Sehen zu erleben), so hätte dies wohl kaum seine als Frage formulierte Sehnsucht nach Ruhe, nach dem Paradox des gleichsam laufenden wie stillstehenden (und dabei dem frei wandernden Blick des Betrachters ausgesetzten) Film-Bildes befriedigt. Erfüllt die vom „3D-Kino“ gebotene Kombination der Illusion einer räumlichen Tiefe mit bewegten Bildern zwar auf den ersten Blick diese gewünschte Vereinigung, so fällt doch schnell auf, weshalb die beklagte „Unruhe der Bewegung“ weiterhin gegeben ist: Nach wie vor gibt der Film das Tempo vor, führt er den Blick nach seinen Regeln mittels Kamerafahrten, Schnitten, mindestens aber Veränderungen innerhalb des Bildes. Ist Kafkas gewünschte „Vereinigung“ also lediglich eine Utopie, gar ein abstrakter Gedanke? Wäre eine solche Vereinigung vielleicht zu suchen in Form einer Kombination von Stereoskopie und *Camera Obscura*?⁸⁷ Oder existiert sie vielleicht doch im „gewöhnlichen“ Kino, nämlich in den synthetischen Bildern der Rückprojektionen, in denen Vorder- und Hintergrund auf eigentümliche Weise voneinander abgehoben zu sein scheinen (und das ganz ohne Stereoskopie)?

Eine in Bezug auf Wirkung und Ästhetik bestehende Ähnlichkeit zwischen den stereoskopischen Bildern des „Kaiserpanoramas“ sowie den zweidimensionalen Film-Bildern der Rückprojektion zu sehen, mag weit hergeholt wirken – so sollte auch zunächst einmal

⁸⁵ Beim Kaiserpanorama handelt es sich um eine Ende des 19. bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts populäre Form des Massenmediums, bei dem bis zu 25 Personen zeitgleich durch Schaulöcher stereoskope und automatisch wechselnde Standbilder meist ferner Orte betrachten konnten. Es wurde von August Fuhrmann 1880 gegründet; mit der Zeit wurden weit über 100 Filialen in mehreren Ländern Europas eröffnet. Vgl. auch http://www.stereoskopie.com/Raumbildbaende/Kaiser-Panorama/body_kaiser-panorama.html Zugriff: 21.04.2013.

⁸⁶ Aus: Kafka, Franz: *Reisetagebücher in der Fassung der Handschrift*. Zitiert nach Zischler, Hanns: *Kafka geht ins Kino*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996. S. 39f.

⁸⁷ Oder, noch konsequenter: der direkte Blick aus der Dunkelheit des Kinos hinaus in die Wirklichkeit selbst, wie es das *cinema on wheels* des niederländischen Künstlers Job Koelewijn (im Rahmen der *hellgruen*-Ausstellung im Düsseldorfer Hofgarten im Jahr 2002) überraschten Zuschauern bot? Mehr zu dem „Kunstkino“: Clees, Olaf: „Stockente von links“. In: *taz*. Online-Ausgabe. <http://www.taz.de/1/archiv/archiv-start/?ressort=wa&dig=2002%2F05%2F27%2Fa0172> Zugriff: 04.01.2013.

die spezifische Wirkung der Kaiserpanorama-Bilder näher erläutert werden. Hanns Zischler formuliert es wie folgt:⁸⁸

Die gestochen scharfen, wunderbar verräumlichten Bilder bleiben vor dem Auge des Betrachters hinreichend lange stehen, um ihm Zeit zur Ausforschung des Bildraums zu gestatten. Doch sind diese Photographien, wie Kafka sogleich erkennt, vom «Kinema» weit entfernt, ja diesem entgegengesetzt. Es sind im Grunde theaterhaft nachgestellte Szenen, Bilder, die von außen nach innen gehen, von der «befestigten» Figur zu den Kulissen, während das Kinobild, André Bazin zufolge⁸⁹, den umgekehrten, zentrifugalen Weg beschreitet.⁹⁰

Von der befestigten Figur zu den Kulissen: Ist das nicht auch der eigentümliche Eindruck, der uns im Angesicht der bisweilen wie *befestigt* scheinenden, vor eine zweidimensionale *Kulisse* geklebten Figuren in den erkennbaren Rückprojektionsaufnahmen begegnet? Sind diese „wunderlich verräumlichten Bilder“ also tatsächlich auf die Sphäre des Nicht-Kinematographischen beschränkt? Sind sie im Kino selbst undenkbar? Und ist Zischlers Entwurf einer möglichen Erfüllung von Kafkas Forderung wirklich so unmöglich, wie er selbst glaubt?

Die gewünschte *Vereinigung von Kinema und Stereoskopie* kann es nicht geben – es sei denn, der Film käme zum Stillstand und würde zum «lebendigen Tableau» erstarren. Das *motion picture*, das in sich bewegliche und bewegte Bild müßte in einer undenkbaren, unentscheidbaren Bewegung zwischen Innen und Außen verharren.⁹¹

Vielleicht ist sie ja doch nicht so undenkbar, diese unentscheidbare Bewegung zwischen Innen und Außen, wie bereits Kapitel 2.5.1 darzulegen versuchte. Vielleicht bietet das Mittel der Rückprojektion und die ihm eigene Wirkung doch eine Form des Stillstands, des (wenigstens scheinbaren) *Zur-Ruhe-Kommens*, *Verharrens* in einem zeit- und raumtechnisch nicht näher bestimmbar Augenblick, eine nicht nur räumliche, sondern gar zeitliche Isolation der Filmfigur, *ausgestellt* irgendwo zwischen Innen und Außen. Auch Kolja Burgschuld beobachtet diesen Effekt bei den Rückprojektionsaufnahmen im Kurzfilm *A Walk in the Black Forest*⁹² von 2005:

⁸⁸ Der Autor dieser Arbeit teilt den Eindruck Zischlers – ein eigenes Bild kann man sich z.B. in dem originalgetreu nachgebauten kleinen Kaiserpanorama im Düsseldorfer Filmmuseum machen. Vgl. <http://www.duesseldorf.de/filmmuseum/ausstellungen/dauerausstellung/index.shtml> Zugriff: 04.01.2013.

⁸⁹ An dieser Stelle- das Sternchen gehört zum Zitat - befindet sich im Originaltext eine Fußnote, die hier im weiteren Verlauf des Unterkapitels wiedergegeben wird.

⁹⁰ Zischler (1996), S. 41 und S. 43.

⁹¹ Ebenda, S. 44.

⁹² *A Walk in the Black Forest*. Drehbuch & Regie: Kai Krösche. Deutschland: Eigenproduktion, 2005. 12'.

Durch die räumliche Trennung entsteht ein Stillstand, oder vielleicht besser noch: eine Nicht-Zeit, ein Moment also außerhalb des Zeitkontinuums des restlichen Films, der gleichzeitig eine kleine Ewigkeit ausmacht und eine intensive Wirkung auf den Betrachter entfaltet, eben gerade weil er fast schon im Sinne einer rhythmisch-musikalischen Komposition einen plötzlichen, extremen Tempowechsel bedeutet.⁹³

Es ist also genau dieses Gefühl einer „kleinen Ewigkeit“, das (bestimmte, nicht alle) Rückprojektionsaufnahmen mit den stillstehenden, dann aber doch nach einer gewissen Zeit automatisiert wechselnden Bildern des Kaiserpanoramas gemein haben. Bis zu einem gewissen Punkt widersprechen sie damit auch dem ebenfalls von Hanns Zischler angeführten Eindruck André Bazins vom Kino als „diffuse[m] Raum, ohne Geometrie und ohne Grenzen, den die Leinwand umschließt“⁹⁴: Durch die sichtbare *Zweidimensionalität* des rückprojizierten Hintergrunds ist plötzlich doch eine Form von *Begrenztheit* der Filmwelt erkenn-, wenigstens erahnbar;⁹⁵ es entsteht der Eindruck, dass hinter dieser Fläche die diegetische Welt „aufhört“ (bzw. dort lediglich noch ein Projektor steht, der die Bilder einer *anderen Welt* von hinten auf die Leinwand wirft – siehe auch die vorangegangenen Unterkapitel – und somit die Illusion einer Nicht-Begrenzung liefert).

2.5.4 AUSGESTELLTE STARHAFTIGKEIT

Wie bereits zuvor erwähnt, wagen Hüningen und Wulff, ausgehend von Katz' (in dieser Arbeit als Spekulation angenommener) Behauptung, mittels Rückprojektion geschaffene Bilder hätten „noch nie jemanden täuschen können“, eine nichtsdestotrotz interessante und diskussionswürdige These:

[W]eil das Bild als synthetisches erkennbar ist, und weil der Zuschauer weiß, daß Rückpro gemacht wurden, um den Aufwand und die Kosten zu minimieren und den Star zu schützen, unterstreicht die Rückpro gerade die Starhaftigkeit, stellt sie aus, verwandelt sie in eine stilistische Tatsache. Das würde heißen, daß die Rückpro den Star auszeichnet – so daß zumindest in der Hochzeit des Kinos die Rückpro den Stars vorbe-

⁹³ Burgschuld, Kolja: *A Walk in the Black Forest. Analyse der Zeitstruktur des Films unter besonderer Berücksichtigung der Veränderung der Relation von Zeit und Raum durch Rückprojektionen und Wiederholungsmuster*. Seminararbeit im Rahmen der Lehrveranstaltung „Film und Fernsehanalyse: Augenblick, Schock und das Ephemere: Zeit im Film“. Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien. Wien: 2008. S. 12.

⁹⁴ Bazin, André: *Was ist Kino?* (1975). Zit. nach Zischler (1996), S. 43.

⁹⁵ Der ähnliche Eindruck einer solchen Begrenzung entsteht übrigens ebenfalls bei den flachen Hintergründen in sogenannten 3D-Filmen: Dadurch, dass sich im Vordergrund für den Betrachter eine räumliche Tiefe einstellt, wirken die weiter entfernten Hintergründe, denen diese Tiefe wiederum (technikbedingt) fehlt, wie plane Flächen.

halten gewesen sein sollte. (Die Hypothese kann so zwar nicht überprüft werden, aber sie sollte diskutiert werden.)⁹⁶

Sollte die These zutreffen, hätten wir es also im Fall der Rückprojektionen stets mit einem unvermeidlichen Illusionsbruch zu tun: Hüningen und Wulff nach wäre eben Tippi Hedren, um das Beispiel aus Kapitel 2.5.1 noch einmal aufzugreifen, vor der Rückprojektion eben nicht mehr die fiktive Marnie – sondern mindestens im selben Maße der ganz und gar reale Star Tippi Hedren, wird der betrunken-heiter vor einer Rückprojektion herumkurvende Roger O. Thornhill in *North by Northwest* zum geschützten Star Cary Grant, der – ganz unverhohlen – mit seiner Starhaftigkeit und der damit verbundenen Unsterblichkeit seiner Rolle kokettiert.

Die ins Auge springende Problematik an der zitierten Hypothese besteht hier weniger in ihrem nicht überprüfbaren Charakter als vielmehr – wie schon bei der ihr zugrundeliegenden Behauptung von Katz – in ihrer Pauschalität. Zum einen begeben sich Hüningen und Wulff auf Glatteis, wenn sie annehmen, dass der durchschnittliche Betrachter über die produktionsökonomischen Hintergründe eines Filmdrehs Bescheid wüsste, zum anderen (und vor allem), wenn sie ferner davon ausgehen, dass dieses Wissen – notgedrungen in Konkurrenz zur filmischen Illusion tretend – im Augenblick der Filmrezeption in einem Ausmaß ins Bewusstsein des Betrachters träte, das einen solchen Illusionsbruch zur Folge hätte. Ferner zeigt die Filmgeschichte, dass die Rückprojektion mitnichten, auch nicht in der „Hochzeit des Kinos“⁹⁷, den Stars vorbehalten war.⁹⁸ Die These kann also ohnehin nur in jenen Fällen gelten, in denen tatsächliche *Stars* vor Rückprojektionen erscheinen *und* diese Rückprojektionen eindeutig und ohne Zweifel als solche erkennbar sind.

Da die vorliegende Arbeit davon ausgeht, dass die im Rahmen der Rückprojektion auftretenden Irritationen der Sehgewohnheiten nicht zwingend auf einem Illusionsbruch bestehen, sondern vielmehr die Illusion sogar verstärken (siehe Kapitel 2.5.1), soll an dieser Stelle eine Gegenthese gewagt werden: Nicht die Starhaftigkeit des Darstellers wird hier betont, sondern die Ausnahmeposition des fiktiven Charakters innerhalb der Story. Roger O. Thornhill bleibt Roger O. Thornhill (wie wir auch später in dieser Arbeit noch sehen werden). Da sich dieser jedoch vor einer offensichtlich als solcher erkennbaren Rückprojektion befindet, während er vermeintlich eine lebensgefährlich-

⁹⁶ Hüningen/Wulff (2001), S. 306.

⁹⁷ Vermutlich ist damit die goldene Ära Hollywoods gemeint.

⁹⁸ Belege dafür finden sich u.a. im weiteren Verlauf dieser Arbeit.

steile Straße hinabbrettert, ist sich der Betrachter der Unmöglichkeit des Todes des Protagonisten bewusst – der Film als sich verselbständigende Maschine versetzt, einer ganz eigenen Logik folgend, den Protagonisten an einen sicheren Ort, an dem er, vollständig isoliert, vor allem Übel von *außen* geschützt ist (oder wenigstens zu sein scheint).

Vielleicht ist die ausgestellte Rückprojektion in diesen Fällen also gar kein Ausstellen der Starhaftigkeit der Darsteller. Sie ist vielmehr die Überführung eines unausgesprochenen Vertrags mit dem Publikum, dass Stars nicht, auch nicht fiktiv, sterben dürfen, nicht sterben *können* (qua herrschendem „Gesetz“ also *unsterblich* sind), in eine Art visuelle Garantie, die zeitgleich die filmische Illusion aufrechterhält. Die Bilder gehen zwar in eine „ironische Distanz“⁹⁹ zur Erzählung, indem sie einen augenzwinkernden Kommentar zur herrschenden Konvention mittels der angesprochenen Irritation visuell umsetzen – diese Distanz geht allerdings nicht so weit, dass die Bilder während der Filmrezeption als dokumentarische Aufnahmen eines zu schützenden Stars im gefahrlosen Studio durchgingen.

Hitchcock wusste das ausgestellte Bedienen dieser Konvention vor allem insofern zu nutzen, als er in seinen Filmen mehrfach bewusst damit brach: Wenn Roger O. Thornhill in *North by Northwest* schließlich auf offenem Feld vom Flugzeug verfolgt wird, wenn er später mit nur noch einer Hand an einem steilen Abgrund des Mount Rushmore hängt, so ist die Aufnahme plötzlich nicht mehr (bzw. nicht mehr so einfach) als Trickaufnahme zu erkennen: Die Gefahr wirkt daher umso realer, als uns der Film vorher im Glauben ließ, Roger O. Thornhill sei *unsterblich*. Auf die Spitze getrieben wird dieser Bruch schließlich in *Psycho*, wenn die vermeintlich unsterbliche Protagonistin – zuvor noch vor einer Vielzahl von Rückprojektionen im isolierten Schutz- (oder Gefängnis-) Bereich ihres Autos zu sehen – im ebenso (scheinbar) Sicherheit bietenden Raum der Dusche aufs Brutalste ermordet wird: Gemeinsam mit dem nackten Frauenkörper wird hier nicht nur die Erwartung des Zuschauers, sondern der Film selbst – und mit ihm seine Konventionen – buchstäblich in Stücke (bzw. eine Vielzahl sehr kurzer Bilder) gehackt.

⁹⁹ Hüningen/Wulff (2004), S. 302.

3. DIE ENTFESSELTE RÜCKPROJEKTION: F.W. MURNAU

To me the camera represents the eye of a person, through whose mind one is watching the events on screen. [...] It must whirl and peep and move as swiftly as thought itself, when it is necessary to exaggerate for the audience the idea or emotion that is uppermost in the mind of the character.¹⁰⁰

So unterschiedlich sein Ansatz auch gewesen sein mag, ein Stück vom Geist sowjetischer *Kino-Glaza* weht dennoch durch die Ausführungen Friedrich Wilhelm Murnaus über den in seinen Augen idealen Einsatz der Kamera; wie schon David Kaufman, besser bekannt unter seinem Pseudonym Dziga Vertov (zu Deutsch: *drehender Kreisel*)¹⁰¹ zeichnet Murnau ein Bild von der Kamera als ständig in Bewegung befindlicher Apparat, kreisend wie die menschlichen Gedanken selbst. Der Zweck heiligt die Mittel: Selbst vor stilistischer Übertreibung soll die *whirling camera* keinen Halt machen, wenn es darum geht, die Gedanken der Filmfiguren für den Betrachter erfahrbar zu machen. Entsprechend kennt der Erfindungsreichtum Murnaus und seines Teams keine Grenzen: Kein Aufwand scheint zu groß, kein perspektivisch verzerrtes Studioset für das menschliche Auge zu hanebüchen, solange der gewünschte Eindruck mittels Kameraobjektiv, belichtetem Filmstreifen und der schlussendlichen Projektion entsteht.

Die „entfesselte Kamera“ befreit sich aus ihrer Rolle des Handlangers einer reinen Spielfilmhandlung und wird selbst zum Subjekt: Der Film als Kunst verweigert sich seiner medialen Transparenz¹⁰², das Medium selbst wird zur erzählenden Instanz, die das Unsichtbare durch die ihr exklusiv immanenten Mittel sichtbar zu machen vermag,

[...] die »Entfesselung« der Kamera [entwickelt sich] zu einem ästhetischen Programm, das bildliche Expression losgelöst vom mimischen Ausdruck und der szenischen Aktion der Darsteller ermöglicht, allein durch die Subjektivierung der Zeit als formable Variable der Kadrierung.¹⁰³

¹⁰⁰ Murnau, F.W.: „Films of the Future“. In: *McCall's Magazine* (September 1928), S. 90.

¹⁰¹ Vgl. Tomicek, Harry: *Kinoglaz* (1924). https://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&content-id=1216730387413&reserve-mode=active&veranstaltungen_id=1246972741936 Zugriff: 11.04.2013.

¹⁰² Gemeint ist hier die Tendenz vieler Filmschaffender, das Medium möglichst „unsichtbar“ zu machen, indem die filmischen Mittel zugunsten der *Story* unauffällig bleiben und dadurch in den Hintergrund treten. Hierbei handelt es sich um ein Phänomen, das sich durch alle Zeiten und Stilrichtungen der Filmgeschichte zieht (den Avantgarde-Film vielleicht einmal ausgenommen). Meist liegt dieser Sichtweise auf das Medium die Überzeugung zugrunde, dass die *Story* und die Darsteller die wichtigsten Elemente eines Films seien.

¹⁰³ Heydolph, Claudia: *Der Blick auf das lebende Bild. F.W. Murnaus Der letzte Mann und die Herkunft der Bilderzählung*. Kiel: Ludwig, 2004. S. 121.

Das Ergebnis sind „spezifisch kinematographische Ab-Bilder von situationsgebundenen Emotionen und Sinneseindrücken“¹⁰⁴, die auf andere Weise darzustellen nicht möglich gewesen wären. Murnau und sein Team leisten filmtechnische und -erzählerische Pionierarbeit: Viele der filmsprachlichen Innovationen sollten auf Regisseure nachfolgender Epochen einen maßgeblichen Einfluss haben, in die Filmgeschichte eingehen und Murnau als einen der bedeutendsten Regisseure nicht nur seiner Zeit etablieren.

Unter den vielfachen und komplexen technischen Neuerungen befand sich neben Doppelbelichtungen, aufwendigen Maskenverfahren und optischen Tricks, die mittels perspektivisch verzerrter Studiobauten zustande kamen, auch der Einsatz von Rückprojektionen. In den folgenden zwei Unterkapiteln soll jeweils eine Einstellung in zwei Filmen F.W. Murnaus näher betrachtet werden. In *Der letzte Mann* handelt es sich dabei genau genommen um keine Rückprojektionseinstellung; der visuelle Eindruck, der hier entsteht, ist aber der einer Trennung von Vorder- und Hintergrund, wie sie sonst durch Rückprojektionen erreicht wird. *Sunrise* hingegen versetzt seine Protagonisten mittels Rückprojektion von einem Ort an den anderen: Bemerkenswert ist hier auch der ansonsten vollständige Verzicht auf Rückprojektionen auch an Stellen im Film, an denen diese eine deutliche Erleichterung des Drehprozesses bedeutet hätten.

3.1 TAUMEL UND RAUSCH: *DER LETZTE MANN* (1924)

Murnau über *Der letzte Mann*:

Man kann die Geschichte des »Letzten Mannes« in einem Satz erzählen, aber ich wollte, daß die Gefühle der Hauptperson etwas sein sollten, das mit Worten nicht ausgedrückt werden konnte. Ich wollte, daß die Kamera Schatten von Gefühlen zeigt, die völlig neu und unerwartet sind [...].¹⁰⁵

Ganz im Sinne der Avantgardisten seiner Zeit (insbesondere Viking Eggeling und Hans Richter) spricht aus Murnaus Zeilen der Wunsch nach dem „reinen Film“, einer sich insbesondere und exklusiv auf die eigenen Mittel besinnenden Kunstform Film, die alle Abhängigkeiten von anderen Kunstformen – im konkreten Fall jener des Theaters und/oder der Schriftstellerei – zugunsten einer eigenen Kinosprache ablegt.¹⁰⁶ Nicht umsonst kommt *Der letzte Mann* mit nur einem Zwischentitel aus (und auch dieser leitet

¹⁰⁴ Ebenda.

¹⁰⁵ Zit. nach Gehler, Fred/Kasten, Ullrich: „Friedrich Wilhelm Murnau“. In: Gehler, Fred/Kasten, Ullrich (Hg.): *Friedrich Wilhelm Murnau*. Berlin: Henschel, 1990. S. 82.

¹⁰⁶ Jene Regisseure verfolgten zwar im Kern andere ästhetische Ziele, der ausdrückliche Wunsch nach einer rein kinematographischen Kunst ist jedoch ein sehr ähnlicher.

lediglich einen selbstständigen und vom Vorangegangenen abgetrennten Filmabschnitt ein, dazu später mehr). Schriftsprache spielt nur dann eine Rolle, wenn es unvermeidlich ist: Nichts soll ablenken von der universellen Sprache der Kamera und des auf Film gebannten menschlichen Gesichts.

Die Kamera in *Der letzte Mann* spiegelt, ganz den Intentionen Murnaus entsprechend, in ihren Bewegungen die Emotionen ihres Protagonisten wider: Von Vergnügen über Rausch hin zu Hektik und Ausweglosigkeit zeichnet die entfesselte Kamera die „Schatten von Gefühlen“ nach, unterstützt vom ausdrucksstarken Spiel Emil Jannings' in der Titelrolle des Hotelportiers.



Abb. 3.1: Der von Emil Jannings verkörperte Protagonist scheint im Alkoholrausch durch den Raum zu schweben. Der Hintergrund bewegt sich in wilden Schwenks, obwohl der Mann davor stillsitzt.

Die filmische Visualisierung einer subjektiven Sicht aus der Perspektive des Protagonisten findet ihren Höhepunkt in der berühmten Traum/Rausch-Sequenz des betrunkenen Hotelportiers. Scheinbar durch den Raum torkelnd schwankt Jannings ohne jegliche körperliche Bewegung in schnellen Bewegungen auf einer 180°-Achse durch sein Zimmer (siehe Abb. 3.1). Vorder- und Hintergrund fallen auseinander und erzeugen das Paradoxon einer unvereinbaren Gleichzeitigkeit von Stillstand und Bewegung:

Murnau und sein Kollektiv lassen Bewegung und Impressionen ineinander gleiten. Wankt der Hotelportier, dessen Stuhl in den Raum geschleudert wird, oder dreht sich das Zimmer um ihn?¹⁰⁷

Die scheinbar widersprüchliche Antwort auf Lotte Eisners Frage lautet: weder noch. Denn *Der letzte Mann* visualisiert in der geschilderten Einstellung lediglich einen physischen Zustand seines Protagonisten. Weder dreht sich der Raum noch taumelt der Ho-

¹⁰⁷ Eisner, Lotte H.: *Murnau. Der Klassiker des deutschen Films*. Velber/Hannover: Friedrich Verlag, 1967. S. 43.

telportiert durch selbigen; allein der Alkohol beschert ihm, so erzählen es die Bilder ganz ohne die Notwendigkeit weiterer Erläuterungen, das berauschte Gefühl aufgelöster Schwerkraft. Murnau erlaubt sich die gestalterische Freiheit, anhand einer antirealistischen Verfremdung ein vielen Zuschauern bekanntes Gefühl (Alkoholrausch) *spürbar* zu vermitteln. Indem er auf die reine Darstellung eines betrunken umher taumelnden Mannes verzichtet, schafft er eine direkte Involvierung des Publikums: Der Blick des Betrachters ist nicht mehr der des nüchternen Außenstehenden auf die berauschte Hauptfigur, sondern der Rausch der Hauptfigur wird dem Betrachter durch Einsatz filmischer Mittel in gewisser Form aufgezwungen. Ein unbeteiligter, im wahrsten Sinne des Wortes ungetrübter Blick ist nicht mehr möglich, das Publikum, manipuliert durch den suggestiven Einsatz filmischer Mittel, ist den Gefühlszuständen des Protagonisten ausgeliefert und die Identifikation wird unausweichlich (oder wenigstens nur durch aktives Wegsehen vermeidbar).

Der allen Naturgesetzen trotzen Widerstand eines unbewegt durch den Raum gleitenden Mannes provoziert dabei auch eine Infragestellung der diegetischen Zeit. Betrachtet man Bewegung als die Veränderung des Ortes eines Objektes in der Zeit, so bedeutet eine Bewegung, die zeitgleich keine Bewegung ist, ein Zerfallen zeitlicher Abläufe. Die Gesetzmäßigkeiten von Raum und Zeit werden auf den Kopf gestellt, an ihre Stelle treten die undurchdringlichen „Naturgesetze“ surrealer Traumwelten. Hier zeigt sich in besonderer Form die bereits zitierte „Subjektivierung der Zeit als formale Variable der Kadrierung“, die Heydolph als Grundlage für die „Entfesselung“ der Kamera betrachtet.

Bemerkenswert an der ganz ohne eine Synthetisierung zweier Bildebenen entstandenen Einstellung ist ihre ästhetische Vorwegnahme späterer Rückprojektionen und ihrer komplexen Zeit-Raum-Verhältnisse. 1924, zu einer Zeit, in der überzeugende Rückprojektionen mangels entsprechend lichtstarken Filmmaterials sowie einer verlässlichen Synchronisierung von Projektor und aufnehmender Kamera schwer bis gar nicht zu realisieren waren (siehe Kapitel 2.2), erzeugen Murnau und sein kreatives Team (allen voran Drehbuchautor Carl Mayer und Kameramann Karl Freund)¹⁰⁸ eine scheinbare innere Montage durch die Kombination eines bewegten Hintergrunds mit einem stillstehenden Vordergrund. Murnau ließ dafür eine spezielle Vorrichtung bauen, eine Art beweglicher

¹⁰⁸ Tatsächlich herrscht Uneinigkeit darüber, wem die filmischen Innovationen in den Filmen Murnaus tatsächlich zu verdanken sind. Lotte Eisner argumentiert überzeugend, dass trotz einer symbiotischen Zusammenarbeit von Murnau, Mayer und Freund die maßgebliche kreative Kraft von Murnau selbst ausging. Siehe Eisner (1967), S. 36–42.

Schiene, auf der Platz für sowohl die Kamera als auch den auf einem Stuhl sitzenden Protagonisten war.¹⁰⁹ Die Schiene selbst konnte durch die Befestigung an einer drehbaren Achse um ca. 180 Grad von links nach rechts und wieder zurück geschwenkt werden; da sich Kamera und Darsteller beide auf der Achse befanden, entstand der Eindruck eines sich um den stillsitzenden Protagonisten bewegendes Raumes.

Ebenfalls bemerkenswert sind die Implikationen, die ein solch unverhohlener Bruch mit einer dem sogenannten „Realismus“ verpflichteten Darstellungsweise für den Rest des Films mit sich bringt: Wenn das Kino selbst (so die implizite Botschaft der irdische Gesetze aushebelnden und doch mit bloßem Auge erfahrbaren Traumsequenz) die Naturgesetze neu zu schreiben vermag, dann wird auch der „Wahrheitsgehalt“ der Bilder selbst infrage gestellt. Indem sich der Film zur Subjektive bekennt, verneint er die (ohnehin utopische) Existenz einer objektiven Betrachtungsweise. Entsprechend bekommt auch der vom einzigen Zwischentitel des Films eingeleitete Epilog des Films den bitteren Beigeschmack des *Surrealen*. Illusionszerschmetternd äußert der Zwischentitel den Unglauben an den folgenden Epilog und entlarvt das *Happy End* a priori als unwahrscheinliches Wunschdenken. Ist der *deus ex machina*, der den eigentlich verlorenen letzten Mann auf einen Schlag aus seiner Misere rettet, vielleicht nur ein weiteres Traumprodukt des Protagonisten? Gaukelt uns der Film die pure Wunschfantasie eines ausweglosen Verlierers in prächtigen Bildern vor und demonstriert uns damit auf ironische Weise die eigene Sehnsucht nach Gerechtigkeit – indem er das Gesehene zeitgleich als Lüge enttarnt und doch mit den ureigenen Augen erfahrbar macht?

Man wird dieser Farce wohl kaum gerecht, wenn man sie nur als einfache Parodie auf das Happy-End von Hollywoodfilmen oder als notwendig gewordene bzw. erzwungene Konzession an den Publikumsgeschmack interpretiert. Das zweite possenhafte Filmende widerspricht und negiert keinesfalls das fatalistische erste.¹¹⁰

Indem er „das Direkte [...] ironisch verfremdet“¹¹¹, unterstreiche Murnau erst die Aussage des ersten Teils.¹¹²

¹⁰⁹ Heydolph (2004), S. 111. Auf S. 225 des Buches findet sich eine aussagekräftige Set-Fotografie der erwähnten Vorrichtung mit dem darauf sitzenden Emil Jannings.

¹¹⁰ Gehler/Kasten (1990), S. 75.

¹¹¹ Ebenda.

¹¹² Dass es sich dabei natürlich um einen geschickten Trick handelt, der letztlich das Publikum dahingehend manipuliert, dass es den ersten Teil, der schließlich nicht minder Inszenierung ist, als „wahr“ akzeptiert, sollte an dieser Stelle natürlich nicht unerwähnt bleiben. Diese Form der Manipulation geschieht in *Der letzte Mann* zwar zugunsten von Werten wie Mitleid und Solidarität mit einem gesellschaftlich Ausgestoßenen, könnte jedoch ebenso gut zu verwerflichen propagandistischen Zwecken eingesetzt werden.



Abb. 3.2: Raum und Zeit zerfließen in einer offensichtlich von *Der letzte Mann* inspirierten Alkoholrausch-Sequenz in Martin Scorseses *Mean Streets* (1973).

Welch weitreichenden Einfluss die Rauschsequenz aus *Der letzte Mann* auf nachfolgende Filmemacher hatte, zeigt sich u.a. in einer ähnlichen Sequenz in Martin Scorseses *Mean Streets* von 1973¹¹³.

In einer einzigen langen Einstellung, in der sich Harvey Keitel durch einen Club bewegt, zerfließen Zeit und Raum. Die Kamera wird hier an die Bewegungen Keitels gekoppelt, wodurch ein ähnlicher Effekt wie in *Der letzte Mann* entsteht: Während sich der Hintergrund dreht und hin und her schwankt, bleibt der Protagonist im Mittelpunkt des Bildes fixiert. Binnen weniger Sekunden wird sein zunehmender Rausch in einer Art Zeitraffer dargestellt: Ist Keitel zu Beginn noch feierlustig und gut gelaunt, schleichen sich in den Blick des mit jedem von der Seite gereichten Drink immer betrunkenener werdenden Protagonisten schnell offensichtliche Anstrengung und Übelkeit. Schließlich dreht sich der Hintergrund um 90 Grad und signalisiert damit, dass der Berauschte soeben zu Boden gegangen ist. Filmzeit und gefilmte Zeit fallen ohne Schnitt, lediglich durch die scheinbare Desintegration des sich im Vordergrund befindlichen Protagonisten auseinander; der Film visualisiert an dieser Stelle also die verzerrte Raum-Zeit-Wahrnehmung seiner Hauptfigur.

3.2 FLUCHTORT: *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (1927)

Wundervoll wirkt auch der Übergang von dem echten Wald mit den eingebauten Schienen zu der auf dem Atelierterrain von Foxhills errichteten Atelierstadt und ihren falschen Perspektiven. Vorbei an der echten Landschaft fährt scheinbar ohne Schnitt die Trambahn.¹¹⁴

Lotte Eisner bewundert die visuelle Kraft von *Sunrise*, die sie am Beispiel der Straßenbahnfahrt vom Land in die Stadt als besonders gelungen schildert: Gänzlich

¹¹³ *Mean Streets*. Regie: Martin Scorsese. Drehbuch: Martin Scorsese und Mardik Martin. USA: Warner Bros., 1973.

¹¹⁴ Eisner (1967), S. 91.

ohne Rückprojektionen ließ Murnau hier einen fließenden Übergang zwischen echter Landschaft und künstlichen Studiobauten entstehen.

Murnau scheute keine Kosten und Mühen, um *Sunrise* exakt so zu gestalten, wie er sich den Film vorstellte: detailversessen, kompromisslos, perfekt.¹¹⁵ Unter diesem Gesichtspunkt erscheint es auch nicht überraschend, dass er einerseits an einer Stelle im Film, an dem der Einsatz einer Rückprojektion eine technische Erleichterung (aber visuelle Einschränkung) bedeutet hätte, auf deren Einsatz verzichtete (s.o.), andererseits später die noch junge und unzuverlässige Technik wegweisend einsetzte.



Abb. 3.3: Die komplexe Rückprojektionssequenz in *Sunrise* schickt die Protagonisten mittels Überblendungen von der Großstadt aufs paradiesisch anmutende Land und bietet ihnen Schutz vor der schließlich doch wieder plötzlich (laut) einbrechenden Wirklichkeit.

1927, im Entstehungsjahr von *Sunrise*, war der lichtempfindlichere, panchromatische Negativfilm von Kodak, der eine deutliche Erleichterung der Arbeit mit Rückprojektionen bedeutete, noch nicht verfügbar (siehe Kapitel 2.2). Trotzdem findet sich in *Sunrise* eine komplexe Sequenz, die unter Einsatz einer Rückprojektionsleinwand entstand und die Protagonisten des Films ohne Zwischenschnitte von einem Ort zum anderen und wieder zurück befördert.

Murnau visualisiert in dieser Einstellung durch die sichtbare Abgrenzung der Protagonisten von ihrer Umgebung deren Wiederfinden, nachdem sie sich verloren haben; der Einstellung geht eine längere Sequenz voran, in der das entfremdete Paar zunehmend begreift, dass es sich nach wie vor liebt und einander braucht. Bedrohliche

¹¹⁵ Vgl. ebenda, S. 96. Dem Erfolg bei den Kritikern stand leider ein relatives Desinteresse seitens des breiten Kinopublikums entgegen; fortan konnte Murnau nur noch unter deutlich schwierigeren Umständen Filme in Hollywood realisieren.

Szenen, die direkt im wilden Straßenverkehr der (künstlich im Studio errichteten) Stadt gedreht wurden, werden nun in einer „harmlosen“ Variation gespiegelt (Abb. 3.3). Das Paar ist ganz bei sich, die Autos rauschen vorbei, vor ihnen, hinter ihnen, doch weder müssen der Mann und die Frau ihre Köpfe heben, noch müssen sie den Gefahren des Straßenverkehrs ausweichen: In einer gleichbleibenden Bewegung gehen sie geradeaus. Schließlich erfolgt auf der rückprojizierten *Plate* ein Ortswechsel mittels Überblendung: Anstelle des Stadtgetümmels sehen wir plötzlich eine paradiesisch anmutende Blumenwiese mit Bäumen.

Nicht nur bietet die Rückprojektion mit ihrer klaren physischen Abgrenzung der Figuren von ihrer Umgebung eine Art Schutzschild, hinter dem sich die Figuren gefahrlos zurückziehen und einander widmen können; ebenfalls macht sie das *himmlische* Gefühl der neu Verliebten für den außenstehenden Kinobetrachter sichtbar: Das Gefühl wird hier in ein konkret mit den Augen erfahrbares, rückprojiziertes Bild verwandelt. Erneut beschränken sich Murnau und sein Team nicht auf das reine Abfilmen ihrer glückseligen Protagonisten, sondern sie finden darüber hinaus Entsprechungen, die das Innere der Figuren auf filmische Weise veräußerlichen. Durch die Überblendung inmitten der Einstellung bricht der Film seinen illusionistischen Charakter und stellt die eigenen Mittel aus. Die Einstellung gerät damit auch zur Reflexion über das Kino selbst, das Figuren wie Kinopublikum durch seine ureigene Sprache in andere Welten und Gefühlslagen versetzt.

Und ebenso zurückholt: Durch eine wiederholte Überblendung befindet sich das nun küssende Paar wieder auf der Straße, umgeben von einem Dutzend angestauter Autos. Den plötzlichen Einbruch der Wirklichkeit inszeniert Murnau dabei unter geschicktem Einsatz des *Movietone*-Verfahrens¹¹⁶, einem der ersten Lichttönsysteme: Hupen und empörte Menschenrufe stören die sanft wogende Musik, reißen das Paar – und das Publikum – aus seiner Traumwelt. Nach einem kurzen Zwischenschnitt ist die Trennung zwischen Paar und Außenwelt wieder aufgehoben (Abb. 3.3 rechts unten; deutlich sichtbar auch die plötzlich stark veränderten Positionen der Autos im Hintergrund): Auf einmal befinden sie sich tatsächlich auf der Straße, aus dem Hintergrund rennen wütende Menschen und drängen sie von der Fahrbahn. Das Paar jedoch ist fortan verändert: Die Rückprojektion mit dem zwischendurch eingeblendeten *Tunnel of Love* scheint sie, einem Portal gleich, in eine andere Welt geführt zu haben. Wie bereits in

¹¹⁶ Herrmann, Jörg: „Movietone“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2836> Zugriff: 13.04.2013.

Der letzte Mann tritt in *Sunrise* das sichtbar gewordene Medium Film als handelnde Instanz auf, die die Geschicke der Protagonisten – mal wohl-, mal übelgesonnen – nach Belieben zu leiten vermag.

Die Rückprojektion, die in den folgenden Jahren zunehmend zu einem führenden Instrument kostensparender On-Set-Dreharbeiten werden sollte, dient bei Murnau nicht als technisches Hilfsmittel zur budgetbedingten Aufwandsminimierung, sondern als die einzig vorhandene Möglichkeit, einen bestimmten, gewünschten Effekt zu erzielen. Sie erfüllt keine (aufgrund ihrer technischen Limitierungen ohnehin eingeschränkte) rein illusionistische Funktion, sondern evoziert mindestens im selben Maße eine Reflexion über das Kino und seine Möglichkeiten.

4. KEIN ORT. NIRGENDS: *DETOUR* (1945) UND DAS PROJIZIERTE HOLLYWOOD

Die zentrale Deutung eines Films aus den ursprünglich konkret den Umständen seiner Entstehung geschuldeten stilistischen Mitteln und Besonderheiten heraus zu entwickeln, mag auf den ersten Blick als eine eher fernliegende Herangehensweise erscheinen. Tatsächlich bietet sich ein solcher, auf die äußeren, das Endprodukt *Film* bestimmenden Umstände zielender Blick für gewöhnlich nur bedingt an, läuft er schließlich nicht selten Gefahr, vermeintliche Antworten auf sich aus der innerfilmischen Welt ergebende Fragen an einem außerfilmischen Ort zu suchen. Entsprechend soll im Folgenden Edgar G. Ulmers 1945 entstandener Film *Detour* nicht im Hinblick auf – sicherlich interessante, aber für die hier vorgenommene Deutung des Films zweitrangige – Parallelen zwischen Film-Figuren und Film-Schaffenden zur Betrachtung kommen. Ebenso wenig sollen an dieser Stelle (oft allzu schnell aus einem gewissen Blickwinkel heraus als „Mängel“ betrachtete) filmgestalterische Eigenheiten lediglich mit Budgetzahlen und Produktionsfakten erklärt oder gar entschuldigt werden.

Dennoch: Auch wenn die Ästhetik von *Detour* angesichts ihrer Originalität eindeutig die Folge bewusster künstlerischer Entscheidungen des Regisseurs ist und die Grundlage für eine Interpretation liefert, die eine reine Spekulation über Produktionsumstände im B-Movie-Sektor der 1940er Jahre in den Vereinigten Staaten übersteigt, so eröffnet sie trotzdem mittels des selbstreflexiven Ausstellens der eigenen Produktionsbedingungen eine spannende Metaebene. Die Form wird bei *Detour* zum Bindeglied zwischen diegetischer und profilmischer Wirklichkeit.

Die Leere und – nicht nur in Bezug auf die Kulissen – Einfachheit in *Detour* ist bereits beim ersten Sehen augenfällig: Ulmer, unwillentlich und lebenslang auf seine Tätigkeit als begabter und effizient arbeitender B-Movie-Regisseur abonniert,¹¹⁷ war gezwungen, seinen Film mit einem vergleichsweise kläglichen Budget von 117.226,80 Dollar¹¹⁸ innerhalb von – jedenfalls Aussagen des Regisseurs zufolge – sechs Drehtagen¹¹⁹ zu drehen; „but the final budget lists the total at fourteen at the studio“.¹²⁰ In jedem Fall handelte es sich dabei um Rahmenbedingungen, die keine Möglichkeiten aufwendiger

¹¹⁷ Vgl. Grisseemann, Stefan: *Mann im Schatten. Der Filmemacher Edgar G. Ulmer*. Wien: Paul Zsolnay, 2003. S. 16–19.

¹¹⁸ Vgl. Isenberg, Noah: *Detour*. London: British Film Institute, 2008. S. 39. Die Summe entspricht dem Budget einzelner Szenen in gutbudgetierten A-Movie-Produktionen Hollywoods in den 1940er Jahren.

¹¹⁹ Bogdanovich, Peter: „Interview mit Edgar G. Ulmer“. In: *Filmhefte* (Sommer 1975/1), S. 28.

¹²⁰ Isenberg (2008), S. 39.

Studiobauten und pompöser Inneneinrichtungen boten: Jeglicher *Glamour*, jede technische Perfektion im Sinne reibungsloser Dreharbeiten, wie sie nur mit den Ressourcen Hollywoods möglich waren, wurde so schon von Beginn an zur unerreichbaren Utopie. Doch anstelle eines mittelmäßigen Films, dem seine Durchschnittlichkeit aufgrund von Einsparungen und daraus folgenden gestalterischen Kompromissen anzusehen gewesen wäre, schuf Ulmer eine geschickte Verknüpfung zwischen Inhalt und Form, zwischen der Ausweglosigkeit, in die die Geschichte von *Detour* führt, und der Aussichtslosigkeit, die der *Produktion* des Films von Beginn an zumindest scheinbar beschieden war.

Detour führt uns durch ein großes Nirgendwo der Dunkelheit, der endlosen, aus dem *Nichts* und in das *Nichts* führenden Highways, der unpersönlichen Heterotopien, anonym, austauschbar, seelenlos.¹²¹ Inmitten dieser hoffnungslosen Welt der Armut entspinnt sich die Geschichte einiger Menschen auf der Suche nach dem Glück – keinem „ganz großen“, sondern einem kleinen, bescheidenen Glück; und die Unmöglichkeit, dieses Glück zu erreichen, die Unvorstellbarkeit eines Auswegs aus dieser (finanziellen/emotionalen/moralischen) Armut ist dabei jeder Einstellung, jedem Blick der Figuren, jedem der wenigen Spielorte so brutal und offensichtlich immanent, dass es im Prinzip, so sehr *Detour* auf den ersten Blick eine klare Entwicklung zu verfolgen scheint,¹²² doch auf den zweiten Blick so wirkt, als würde der Betrachter hier vielmehr Zeuge *eines* die gesamte Dauer des Films über anhaltenden *Zustands*.

Tatsächlich wirkt es, als läge im Blick des Anti-Helden Al Roberts (Tom Neal) *von Anfang bis Ende* dieselbe trübselige Resignation, Frustration und Hoffnungslosigkeit; tatsächlich beschwören die geschlossenen Räume, die Studioaufnahmen, nicht zuletzt die stets anti-illusorisch eingesetzten Rückprojektionen ein Gefühl der Zeitlosigkeit und des mangelnden Fortkommens: Im Studio ist es immer dunkel, ob Tag oder Nacht, das Licht nur Schein und selbst die wildeste Rückprojektion im Grunde nichts als Stillstand, der behauptet, Bewegung zu sein.¹²³ In den folgenden Unterkapiteln sollen besonders prägnante Aspekte der filmischen Umsetzung von *Detour*, die jenes Gefühl eines zeitverirrten *Zustands* evozieren, einer näheren Betrachtung unterzogen werden.

¹²¹ Die einzigen Orte, die in *Detour* auftauchen, sind Autos, Hotels, Bars und Restaurants, Orte, deren Zeit- und Raumstrukturen denen des gewöhnlichen Alltags widersprechen. Vgl. auch Grisseemann (2003), S. 222.

¹²² Schließlich erzählt der Film von der scheinbar rastlosen Reise eines Mannes einmal quer durch die USA, hinab in einen Abgrund, aus dem er sich nicht mehr wird befreien können.

¹²³ Zu Beginn des Films bewegen wir uns durch einen Lichtwechsel von einem realistischen in ein künstlich-expressionistisches Licht praktisch „in den Kopf“ des Helden hinein. Was folgt, ist *seine* Geschichte durch *seine* Augen – aber von Beginn an getrübt durch das Wissen vom tragischen Ausgang der Story.

4.1 THE BIG SKY?



Abb. 4.1: Die scheinbar endlose und maximale Freiheit suggerierende Weite der amerikanischen Wüstenhighways entpuppt sich als zweidimensionale Leinwand.

Die endlosen Weiten, die den ewigen amerikanischen Highway umgeben, wirken merkwürdig fern, unerreichbar und abgetrennt vom Vordergrund, dem Al angehört. *The big sky* und doch: Klaustrophobie, Einengung, Isolation. Das Land der unbegrenzten Möglichkeiten liegt vor Al, doch es ist nur eine Projektion, unbegehrbar und unerreichbar. Selbst Hollywood, Stadt der Träume: nichts als eine zweidimensionale Wand, eine einzige Projektion, so unmöglich zu erreichen wie die *andere Seite* eines Spiegels.

Auf der einen Seite mit dem bescheidenen Produktionsbudget zu erklären, lässt sich der vielfältige Einsatz von Rückprojektionen in *Detour* auch als eindeutig mit dem Inhalt verknüpftes stilistisches Mittel begreifen. Nicht nur die Konsequenz, mit der Ulmer Rückprojektionen verwendet, sondern auch die oft nicht ausschließlich mit praktischen Überlegungen zu erklärende Verwendung dieses filmischen Mittels deutet auf einen bewussten Einsatz hin.



Abb. 4.2: Eben noch stand Al am Straßenrand (links), plötzlich befindet er sich vor einer Rückprojektion. Die Falle, in die sich Al begibt, wird in Form einer begrenzenden Rückprojektion widergespiegelt.

In jener Szene, in der Al von Haskell (Edmund MacDonald) am Rande des Highways mitgenommen wird, begibt sich ersterer direkt aus der (Noch-)Freiheit der unendlichen Wüste in eine beengende Isolation durch die allzu offensichtlich zweidimensionale Rückprojektion (siehe Abb. 4.4). Im Verlauf des Films werden alle Autofahrten vor einer solchen Projektion stattfinden; so entsteht, wie schon zuvor durch die geschilderte „Leere“ im Schwarz des nächtlichen New York, das Gefühl eines Stillstands *trotz* Bewegung. Treten Al und Sue in New York praktisch auf der Stelle, *verläuft* sich ihre Liebe in einem großen undefinierten Raum, so entsteht hier, in den langen Autofahrten vor dem ewigen Highway, derselbe Eindruck:

Ulmer's camera, shackled by his modest production budget, obviously never really moves from New York to Los Angeles. If the journey is made, it is because Roberts voyages metaphorically to an understanding of his immediate present through images and the sound of his own voice, through the process of reviewing his arrival and imagining the closed door of his future.¹²⁴

Al fährt und fährt, doch er kommt seinem Ziel nicht näher. Jederzeit ist der Abgrund hinter den dünnen bestrahlten Projektionswänden hinter ihm erahnbar, jederzeit könnte die Wand zerreißen und den Blick freigeben auf ein großes Nichts ohne Anfang, ohne Ende, ohne Zeit. Ebenso sind die Fahrten durch Hollywood nur Behauptung, offensichtlich die *Lüge des Films*.



Abb. 4.3: Der „Hollywood Broadway“ ist nur eine Illusion. Vera und Al werden bis zum Ende des Films Hollywood niemals wirklich erreichen.

Al und seine verhängnisvolle Begleitung Vera (Ann Savage) sprechen davon, sich in Los Angeles zu befinden, doch die Bilder erzählen etwas anderes: De facto befinden sie sich lediglich vor einer zitternden Projektion von Hollywood (siehe Abb. 4.5) – eine Projektion, die zu *betreten* genauso unerreichbar wäre wie das Glück, nach dem sie suchen. Die Traumfabrik Hollywood erscheint hier als der „schöne Schein“, der sich „ins dunkle Leben verlaufen“ hat, von dem bereits Hartmut Vinçon in Bezug auf Jean Pauls

¹²⁴ Lucas, Blake: „Detour“. In: Silver, Alain/Ward, Elizabeth (Hg.): *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York: Overlook Press, 1988. S. 90.

Ausführungen zur *Camera Obscura* spricht (siehe Kapitel 2.5.2.): Hollywood also als Welt des *Göttlichen*, als nicht erklimmbarer Gipfel der *Stadt der Engel*, der lediglich als Schein in das unvollkommene Leben der gewöhnlichen Menschen fällt. Ulmer gelingt hier auf einfache Weise eine subtile Kritik am System Hollywood und seinen leeren Versprechungen: Glanz und Glamour als Götzen einer irdischen Ersatzreligion, die, anders als die meisten theistischen Religionen, betrügerisch eine Erlösung *ante mortem* verspricht. Vera, Al und Sue verfallen alle demselben Schein einer „anderen“ Welt, den Jacques Aumont bereits in der *Apotheose des Heiligen Ignatius* in der römischen Kirche Sant’Ignazio di Loyola in Campo Marzio erkennt:

Among the more specific conditions is the fact that while the *trompe l’oeil* effect in San Ignazio is for us a magnificent example of pictorial virtuosity, for its seventeenth-century spectators it was a visible sign of the communication between the terrestrial world and the ‘other’, celestial world. Psychological conditions may replicate these cultural conditions: the illusion is all the stronger for those who believe in that ‘other’ world and who are ready to accept its reality.¹²⁵

Für uns, die außenstehenden Betrachter, sind die Bilder von Hollywood lediglich projizierte Bilder, ein schöner Schein – für die tragischen Figuren in *Detour* hingegen sind es die Abbilder einer „anderen“ Welt, die sie niemals erreichen werden.

Der einzige Ausweg aus dem trostlosen Beinahe-Nichts, so das traurige Fazit des Films, sind die Festnahme und drohende Todesstrafe, also das totale, endgültige Nichts. Ange deutet wird dies durch den abschließenden Blick ins Leere und das Verschwinden des Helden aus dem rechten Bildrand im Polizeiauto: Nach westlichen Normen wirkt eine Bewegung von links nach rechts wie eine Vorwärtsbewegung, während die meisten Einstellungen in *Detour* den Helden von rechts nach links gehen bzw. fahren lassen, wodurch der Eindruck einer Rückwärtsbewegung entsteht. Der Blick von *Detour* aber verharrt bis zuletzt konsequent auf einer großen Leere.

4.2 EIN MÖGLICHER AUSWEG

Die undurchdringliche Leere, von der auf den vorherigen Seiten die Rede war, ist natürlich nicht so undurchdringlich, wie sie an dieser Stelle in teils absichtlich überhöhten Formulierungen dargestellt wurde. Tatsächlich, so erzählt es uns der Film implizit, wäre

¹²⁵ Aumont, Jacques: *The Image*. London: British Film Institute, 1997. S. 70f.

sie ganz einfach zu durchbrechen, tatsächlich könnte sie sich für Al im Handumdrehen auflösen und in eine Welt des zumindest vorläufigen und kleinen Glücks verkehren.

Der Schlüssel, der hier die verschlossene Tür zu dieser anderen Welt öffnen würde, heißt auch in *Detour* (wie so oft) „Geld“. Ebenso wie Geld *Detour* von seinen leeren Kulissen, seinem *spirit of poverty*¹²⁶ „befreit“ hätte, würde Geld Al aus seiner misslichen Lage helfen. Alle Probleme in und an *Detour* haben ihren Ursprung im „Geld“: Geld, das für ein erfülltes Leben gemeinsam mit Sue fehlt (und dazu führt, dass Sue ihr Glück auf eigene Faust in Hollywood sucht), Geld, das Al vom toten Haskell stiehlt (und Als ohnehin schon aussichtslose Lage durch den Verdacht eines Raubmords umso schlimmer macht), Geld, das sich Vera von Haskells Vater erschleichen will (und zu einem Streit führt, infolgedessen Vera von Al umgebracht wird); aber eben auch Geld, das fehlt für ein Hollywood-A-Movie, das fehlt für aufwendige Kulissen und komplizierte Kamerafahrten durch die amerikanische Steppe oder für glamouröse Schauspielstars.

1945, in einer Zeit, in der die Rückprojektion zu den gängigen und bereits perfektionierten Filmpraktiken Hollywoods gehörte, setzt Ulmer selbige bewusst „billig“ ein. Der Einsatz geöffneter Cabriolets macht die Verschleierung der zitternden Projektionen dabei umso unmöglicher; stärker als in anderen Filmen seiner Zeit werden die *Plates* mit ihren verminderten Schärfe- und Kontrastwerten als solche erkennbar. Die Armut der Produktion wird nicht verschwiegen, sondern ausgestellt, um eine visuelle Entsprechung für die Thematik des Films zu finden. Die „schlechten“ Rückprojektionen reflektieren die eigenen Produktionsbedingungen, schaffen damit den sinnfälligen Rahmen für eine Geschichte über Geld und die Schattenseiten der Armut und „stellen sich gegen die Bilder des Studio-Kinos, reklamieren sich als ›anders‹ gegen das Umfeld der Mainstream-Filme“.¹²⁷

¹²⁶ Jacques Rivette, zit. nach Naremore, James: *More Than Night. Film Noir in its contexts*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2008. S. 137.

¹²⁷ Hüningen/Wulff (2004), S. 310. Hüningen und Wulff beziehen ihre Aussage allgemein auf Trash- bzw. Low-Budget-Filme, deren oft ausgestellte budgetäre Armut sie als ideologische bzw. filmästhetische Statements deuten.

5. AUFLÖSUNG: *THE LADY FROM SHANGHAI* (1947)



Abb. 5.1: Der Hintergrund des Aquariums wird zum Sinnbild der Gefangenschaft Michaels (Orson Welles). Auch durch Schatten (rechts) erzählt der Film symbolisch von der Gefahr, die von Elsa (Rita Hayworth) ausgeht.

Dunkle Tentakel gleiten hinter der schwarzen Silhouette eines Mannes empor, eine lau-
ernde Muräne füllt mit scheinbar feixendem Blick überlebensgroß die Hälfte der Lein-
wand, riesige Fische gleiten von links nach rechts durch den Filmkader. Dabei befinden
sich die Protagonisten lediglich in einem öffentlichen Aquarium – und ebenso wenig
handelt es sich hier um einen Monsterfilm.

Der Film, von dem an dieser Stelle die Rede ist, ist Orson Welles' Film-Noir-Fantasie
The Lady from Shanghai (1947), und die technische Erklärung für die ungewöhnlichen
Verzerrungen der Größenverhältnisse von Vorder- und Hintergrund heißt, man ahnt es
bereits, *Rückprojektion*. Um jedoch die inhaltliche Begründung für die plötzlich auftre-
tenden Riesenfische zu finden, bedarf es eines genaueren Blicks auf *The Lady from
Shanghai* und seine komplexe und ungewöhnliche Erzählstruktur. Mark Graham ver-
sucht, sich und seinen Lesern die irritierende Unzugänglichkeit des Films zu erklären,
und spricht einen entscheidenden Punkt an:

Another temporal instability introduced in the opening scenes involves our inability to
determine whether what we see represents actual occurrences as they originally hap-
pened or merely the visualized projections of the narrator's memory of those occurrenc-
es.¹²⁸

Ähnlich wie bereits *Detour* lässt uns *The Lady from Shanghai* darüber im Unklaren, ob
es sich bei dem Gesehenen um Erinnerungsfetzen des Ich-Erzählers, in diesem Falle des
von Orson Welles verkörperten Michael O'Hara, handelt, oder ob der Film als Neutrali-
tät vorgaukelnder¹²⁹ Erzähler der Handlung fungiert. Durch einen ständigen und sich

¹²⁸ Graham, Mark: „The Inaccessibility of *The Lady from Shanghai*“. In: Beja, Morris (Hg.): *Perspectives on Orson Welles*. New York: G.K. Hall & Co, 1995. S. 147.

¹²⁹ Der Begriff wurde an dieser Stelle bewusst gewählt, da eine erzähltechnische „Neutralität“ im Film allgemein als utopisch zu betrachten ist.

vor allem bei eingehenderer Analyse als unschlüssig erweisenden Perspektivwechsel stiftet Welles' Regie Unruhe und Verwirrung und verweist damit offen auf die Unfähigkeit des filmischen Mediums, beim Prozess des Geschichtenerzählens jene Logik zu bewahren, die es für gewöhnlich dem Betrachter nach außen hin suggeriert. Tatsächlich übernimmt *The Lady from Shanghai* mit seinen undurchdringlichen Perspektivwechseln und Verzerrungen vielmehr die surreale Logik des Traums und überträgt diese auf den visuellen Stil des Films.¹³⁰ So können die im Film dargestellten Geschehnisse nur als die lückenhafte und verzerrte Rekonstruktion der Erinnerungen des Protagonisten plausibel erklärt werden.¹³¹ Die überlebensgroßen Meerestiere in der Aquariumszene verbildlichen Gefühle, die der erzählende, sich erinnernde Michael mit den in der Sequenz vonstattengehenden Geschehnissen assoziiert. Der wissende Protagonist sieht sich selbst vor dem Hintergrund einer vielarmigen Krake, hilflos gefangengenommen; zeitgleich assoziiert er die von ihm begehrte Elsa und deren von ihr in der Szene erwähnten, undurchschaubaren Ehemann mit einem gefährlich lauernden Raubfisch. Die Überlebensgröße der Tiere, die durch den Einsatz von Rückprojektionen entstand, vermittelt ein Gefühl des Ausgeliefertseins. Welles variiert den Effekt sprechender Hintergründe, wenn er in der *Funhouse*-Szene am Schluss Elsas Silhouette vor dem Schatten eines Skeletts positioniert (siehe Abb. 5.1 rechts). In der Erinnerung Michaels wird die weißblonde Elsa zur todbringenden, düsteren *femme fatale*. Das gleichsam Verwirrende wie Spannende an dieser Form von Hintergrunds-Symbolik ist der Umstand, dass sie zwar das Bewusstsein Michaels reflektiert, jener Michael jedoch, der sich mit den sprechenden Hintergründen innerhalb eines Filmkaders befindet, dieses Bewusstsein gerade nicht zu haben scheint. Diese Widersprüchlichkeit veranlasst Graham dazu, von zwei unterschiedlichen Michaels zu sprechen und die Integrität des Ich-Erzählers sowie des sichtbaren Protagonisten in Frage zu stellen:

[W]hile Michael may seem intimate inasmuch as we are apt to regard him as being essentially one character, though represented at different periods, we also often have a strong contrary impression that there are two distinct Michaels. [...] [T]hey are effectively separated from one another by several factors – for example, by time, by their disparate degrees of knowledge regarding the meaning and outcome of the action [...] and by the narrator's frequent reflexive irony [...].¹³²

¹³⁰ Siehe auch Graham (1995), S. 161.

¹³¹ Vgl. ebenda, S. 152.

¹³² Graham (1995), S. 150f.

Konträr zu seinen üblichen Sehgewohnheiten muss der Zuseher davon ausgehen, dass es sich bei jenem sichtbaren Michael im Film nicht weniger um die verzerrte Erinnerung des erzählenden Michaels handelt als bei allen anderen Elementen des Films. Das Subjektive der Filmbilder erklärt auch die Undurchdringlichkeit der porträtierten Figuren: Michael O'Hara versucht retrospektiv, die vergangenen Geschehnisse zu verstehen und das Nichterklärbare mit Logik zu durchdringen, reibt sich jedoch nur vergeblich an den Oberflächen.¹³³ Mit ihm bleiben wir bis zuletzt ratlos und verloren und kommen nicht hinter die tatsächlichen Motive der Hauptfiguren, allen voran Grisby (Glenn Anders) und Elsa:

Like [Michael], we are seduced, overwhelmed, dazed and deceived by [this world's] hypnotic surfaces and must attempt to construe it solely on the basis of outward appearances. Finally, we, too, seek the inner meaning beneath these surfaces, only to discover that this meaning is unattainable – if indeed it exists at all.¹³⁴

Elsa selbst erscheint weniger als Frau aus Fleisch und Blut denn als puppenartige Männerfantasie; schön bis hin zur Sexlosigkeit tritt sie lediglich als das Männertraum-Bild einer Frau auf.¹³⁵ So wenig wie Michael, durch dessen (durch die Erinnerung zusätzlich verklärte) Augen allein wir Elsa zu sehen bekommen, können wir als scheinbar außenstehende Betrachter ihr Wesen erfassen. Elsa bleibt eine undurchdringliche Leerstelle (der Wunsch, diese zu füllen, wird den Ich-Erzähler, wie er selbst in seinem Schlussmonolog preisgibt, bis an sein Lebensende verfolgen): „Elsa herself merely personifies the unreality and elusiveness of a world whose hypnotic surfaces shimmer over an endless void.“¹³⁶

Die Wortwahl Grahams, der von einer „Oberfläche“ über einer „endlosen Leere“ spricht, schafft dabei auch Assoziationen an das Mittel der Rückprojektion (und schließlich das Kino selbst), das mittels einer mit hypnotisierenden, illusionsschaffenden Bildern bestrahlten Leinwand die eigentliche Leere all dessen hinter der Leinwand verschleiert. Welles treibt den Eindruck der Leere hinter den Bildern auf die Spitze, wenn er in der berühmten Schlusssequenz im Spiegelkabinett mehr als ein Dutzend Mal das Bild zerbrechen lässt und ein schwarzes Nichts dahinter zum Vorschein kommen lässt.

¹³³ Siehe auch Telotte, J.P.: *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1989. S. 61.

¹³⁴ Graham (1995), S. 155.

¹³⁵ Ähnlich Erskine, Thomas L.: „The Lady from Shanghai“. In: Berg, Chuck/Erskine, Tom u.a. (Hg.): *The Encyclopedia of Orson Welles*. New York: Facts on File, 2003. S. 206f.

¹³⁶ Graham (1995), S. 162.



Abb. 5.2: Die Grenzen von Film und Realität verwischen. Es scheint, als würden die Figuren durch die Leinwand hindurch auf den Betrachter schießen.

Durch die multiple Spiegelung der Figuren wird deren wahre Identität in Frage gestellt (mehr zu Spiegelbildern in Kapitel 7.4.2); wenn Original und Kopie nicht mehr zu unterscheiden sind und sich zu einem großen Doppel- und Mehrfachbild ununterscheidbar zusammenfügen, stellt sich automatisch die Frage nach Wirklichkeit und Fiktion – für Karen Radell ein zusätzlicher Hinweis auf die Notwendigkeit, *The Lady from Shanghai* als die verzerrte Erinnerung des Protagonisten zu begreifen:

The distorted, multiple reflections of Elsa and Arthur as they face and kill each other in the hall of mirrors reflect the distortions and contortions of O'Hara's narrative, his attempts to make sense of senseless things [...].¹³⁷

In einem lauten und buchstäblich klirrenden Finale¹³⁸ lässt Welles die Erinnerung Michaels vollständig zerfallen: Mit ihr zerfällt der Film selbst. Es scheint, als durchschlügen die Schüsse aus den Revolvern der Figuren direkt die Leinwand selbst, als zerrisse die Grenze zwischen Zuschauerraum und Filmwelt (siehe Abb. 5.2). Erst wenn der letzte Spiegel zerschlagen ist, die Gefahr gebannt und Elsa und ihr Mann Bannister tot, scheinen wieder Ordnung und Klarheit zu herrschen. Zuvor jedoch implodieren Michaels zersplitterte und fragmentierte Erinnerung samt dem Film in einem surrealen Finale; *chasing shadows* schießen die Figuren ins „endlose Nichts“ und sind doch am Schluss tot, *weil es der Film so will*. Der Erinnerungsraum, die Bildermaschine Kino fällt in sich zusammen, durchlöchert von einer Salve Pistolenschüsse, um sich schließlich, seinen eigenen Gesetzen folgend, neu zu errichten: Eine Metapher auf das Medium Film, ein Stück Avantgarde inmitten einer A-Movie-Produktion Hollywoods.¹³⁹

¹³⁷ Radell, Karen M.: „Orson Welles: The Semiotics of Focalization in *The Lady From Shanghai*“. In: Beja, Morris (Hg.): *Perspectives on Orson Welles*. New York: G.K. Hall & Co, 1995. S. 251.

¹³⁸ Welles selbst wünschte sich für die Szene keine Musikantermalung, wurde jedoch von den Produzenten diesbezüglich wie auch in einer Vielzahl anderer Verbesserungswünsche vollständig ignoriert, siehe Welles, Orson/Bogdanovich, Peter: *Hier spricht Orson Welles*. Weinheim/Berlin: Quadriga, 1994. S. 321.

¹³⁹ Vgl. Welles/Bogdanovich (1994), S. 319.

6. RÜCKPROJEKTION OHNE PROJEKTOR: *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN* (1948)

Ein Mann und eine Frau sitzen im Zug und sprechen über das Reisen an fremde Orte, hinter ihnen eine vorbeirauschende Landschaft. Die Bilder, die sich außerhalb des Zugabteils von rechts nach links durch den Fenster-Kader inmitten des Film-Kaders drängen, wirken irritierend unecht: Bei näherem Hinsehen entpuppen sie sich als offensichtlich gemalte, bewegliche Kulissen. Die vorbeifliegenden Berge der Schweiz, die Gondeln Venedigs: zweidimensionale Wände, nur die Illusion von Weite, tatsächlich eine Utopie. Rückprojektion? Vielleicht. Doch eine ohne Projektor.

Eine Rück-„Projektion“ ohne Projektor? Das klingt zunächst nach einem Paradox. Tatsächlich zeigt eine zentrale Szene in Max Ophüls' Film eine vermeintliche Zugfahrt mit am Abteifenster vorbeirauschenden Landschaften, ohne dass sich der Zug bewegen würde – und ohne dass hier Rückprojektionen zum Einsatz kämen. Kein Wunder, denn, wie Laura Mulvey festhält: „Many directors despised rear-projection. Max Ophüls would never use it – notwithstanding his tribute to its pre-history in *Letter from an Unknown Woman* (1948).”¹⁴⁰

Trotz der Tatsache, dass Ophüls seine traumhaften Kunstkinowelten – dabei Regisseuren wie F.W. Murnau in der detailversessenen Arbeitsweise nicht unähnlich – unter Einsatz aufwendigster, auf größtmögliche Integrität der einzelnen Bildelemente abzielenden Studiokulissen verwirklichte, enttarnt der Regisseur in der berühmten Prater-Sequenz in *Letter from an Unknown Woman* die Rückprojektion (und schlussendlich auch das Medium Film selbst) als Mittel der filmischen Illusionsschaffung, indem er sie zur *Kenntlichkeit* entstellt. Durch Verweis auf ihre Vorgeschichte – und die Frühgeschichte des Kinos als Jahrmarktsattraktion – erscheint das Medium Film als durch Technik und die „Lüge“ des zweidimensionalen, komponierten Bildes Illusionen schaffende Kunstform. *Dreams that money can buy*: Für ein bisschen Geld, den Prater-Illusionen gleich, verkauft das Kino Traumwelten, *un monde qui s'accorde à nos désirs*. Durch Einsatz einer „Ur-Rückpro“ verweist Ophüls auf das Gemachte des Kinos selbst:

¹⁴⁰ Mulvey, Laura: „Rear-Projection and the Paradoxes of Hollywood Realism”. In: Nagib, Lúcia/Perriam, Chris u.a. (Hg.): *Theorizing World Cinema*. London/New York: I.B. Tauris, 2012. S. 212.

[T]he Prater “train ride” in *Letter* comments on the illusory nature of film and the illusory voyages it takes its characters, and viewers, simply by seating them in front of a screen on which pictures move.¹⁴¹



Abb. 6.1: Erst nach einer Weile begreifen wir, dass die buchstäblich malerische Landschaft, die hinter dem Zugfenster vorbeirauscht, auch innerhalb des Films eine reine Jahrmarkts-Illusion ist.

Ähnlich wie der Zwischentitel in *Der letzte Mann*, der den darauf folgenden Epilog als die durch den reinen Willen des Filmschaffenden erzeugte Illusion des Kinos enttarnt (siehe Kapitel 3.1), so wird auch hier die in Rückblenden in Form von Erinnerungen der Protagonistin erzählte Geschichte als ein Produkt der Fantasie, verschwommen und stilisiert wie die menschliche Erinnerung selbst, offengelegt.

Der große technische und finanzielle Aufwand, den Ophüls (nicht nur) zur Entstehung der Szene (und zum Missfallen des Studios) betrieb,¹⁴² straft dabei jedwede vorverurteilende Vermutung, es handele sich hier um eine billige Methode zur Vermeidung teurer Filmtricks, Lügen. Die Irritation des Publikums ist bewusst: Erst wenn der Mann das Zugabteil verlässt, um am Kassenhäuschen eine weitere Fahrt zu bezahlen, wird uns bewusst, dass es sich hier nicht um eine echte Zugfahrt, um keine wirkliche Reise handelt, sondern um eine Jahrmarktsattraktion. Die Protagonisten Lisa (Joan Fontaine) und Stefan (Louis Jourdan) befinden sich nach wie vor im Wiener Prater, treten nicht die gemeinsame Reise in ein fremdes Land an. Sie befinden sich in einem zeitlosen Raum; die scheinbare Bewegung in der Zeit ist gleichzeitig Stillstand. Wie ein Schauspieler, der aus der Kulisse heraustritt und diese mit einem Schlag als solche erkennbar macht, verlässt Louis Jourdan in der Rolle des Stefan Brand das Abteil. Einen kurzen Augenblick sind wir verwundert: Handelt es sich um einen plötzlichen Bruch mit der Illusion, sehen wir profilmische Wirklichkeit? Natürlich nicht. Doch der kurze Moment der Irritation erinnert uns daran, einen Film zu sehen, eine künstlich geschaffene Fiktion. Op-

¹⁴¹ Vgl. Freedman, Jonathan/Millington, Richard: „Introduction“. In: Freedman/Millington (Hg.): *Hitchcock's America*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1999. S. 23.

¹⁴² Vgl. Bacher, Lutz: *Max Ophüls in the Hollywood Studios*. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 1996. S. 167f.

hüls stellt sich damit auf subtile Weise gegen ein Kino, das, wie Lars Henrik Gass es formuliert,

[d]urch einen technischen Maßnahmekatalog [sic] zur Herstellung einer Blicksouveränität des Zuschauers, einer Art Narrativierung durch Linearität und Transparenz des Geschehens [...] die subversivste Fähigkeit des Kinos, einen Raum virtueller Sichtbarkeit spürbar zu machen, verdrängt.¹⁴³

Weiters hält Gass fest, dass

[d]as Theater nur zwei Blicke im strengen Sinn [kennt], den der darstellenden Personen und den des Zuschauers; der Film kennt darüber hinaus noch den der Kamera, eine dem Blick vorgeschaltete Intentionalität, und einen durch Ausschnitthaftigkeit und Dauer des filmischen Apparates bedingten virtuellen oder gesichtslosen Blick, der einen Raum der Sichtbarkeit/Hörbarkeit etabliert und durchkreuzt.¹⁴⁴

Indem er trotzdem sein Gesicht zeigt, blickt der Film zurück und stört die vermeintliche „Blicksouveränität“ des Zuschauers. Durch die bewusste Irreführung ist der Betrachter dazu gezwungen, sich seines eigenen Blicks und dessen Abhängigkeit von dem der Kamera bewusst zu werden und diesen Blick entsprechend zu reflektieren:

[S]hould the difference between the illusion of reality and the real of its mechanical infrastructure become apparent, if only for a few moments, the mechanism threatens to intrude into, and puncture, the world of the fiction.¹⁴⁵

Durch die Rahmenhandlung in *Letter from an Unknown Woman* gibt Ophüls einen Hinweis auf das *Subjektive* des Gesehenen: Die Filmbilder zeigen uns gleichsam Erinnerungen der dem Protagonisten unbekannten Verfasserin des Briefes, in welchem sie ihm ihre Lebensgeschichte (und damit die Geschichte ihrer Liebe) erzählt, als auch jene Fantasiebilder, die im Kopf des Protagonisten beim Lesen des Briefes entstehen. erinnert er sich überhaupt an die Unbekannte? Oder liest er den Brief mit derselben, uneingeweihten Distanz wie wir, das Publikum? Ist die erzählte Geschichte für ihn „Wahrheit“, Fiktion – oder gar beides zugleich?

¹⁴³ Gass, Lars H.: „Ironie der Schaulust. Ophüls' kinematographische Maschine der Sichtbarkeit am Beispiel LIEBELEI“. In: Asper, Helmut G. (Hg.): *Max Ophüls. Theater, Hörspiele, Filme*. St. Ingbert: Röhrig, 1993. S. 54.

¹⁴⁴ Ebenda.

¹⁴⁵ Mulvey (2012), S. 211.

[W]e are struck by the intensity of the desire for myth at work in this film, the very willingness to suspend disbelief, here manifest in this intercalation of codified cinematic “reality” with the obviously illusory.¹⁴⁶

Schließlich wird sich der Protagonist, trotz der Unmöglichkeit, die Geschichte hinter dem Brief als „wahr“ zu überprüfen, dazu entscheiden, sie als Tatsachenbericht zu akzeptieren. Der Entschluss hat Konsequenzen: Am Ende des Films stellt sich Stefan Brand, betrunken und übernächtigt, dem Duell mit dem ihm unbekannten (aber im Brief als Ehemann der Verfasserin enttarnten) Mann; seine *willingness to suspend disbelief* wird ihn voraussichtlich sein Leben kosten. Brand transzendiert seine Funktion als reine Filmfigur und wird zu einer überhöhten Form des Kinobetrachters: Die Geschichte, die sich ihm in Form des Briefes einer Unbekannten darbietet, weckt in ihm eine Sehnsucht (hier, als Extrem: eine Todessehnsucht), die jener des Kinobetrachters nach einer anderen Möglichkeit des Daseins nicht unähnlich ist. Jean Paul:

Unser Leben ist eine dunkle Kammer, in welche die Bilder der anderen Welt desto heller fallen, je stärker sie verfinstert wird.¹⁴⁷

Die „andere Welt“ in Form der melodramatischen Geschichte von einer unsterblichen Liebe fällt in Form von Kunstbildern in die verfinsterte Welt des gescheiterten, alkoholabhängigen und nihilistischen Künstlers; der (quasi-christliche) Opfergang, das Eingestehen einer nicht sühnbaren Schuld erfolgt aufgrund des Glaubens an eine vielleicht wahre, vielleicht aber auch fiktive Geschichte. An unserer statt stellt Stefan Brand die Ordnung wieder her: Wir aber, gereinigt (also auch: Kino als Katharsis, als Möglichkeit einer Erkenntnis mittels fremder Augen), verlassen den Kinosaal unbehelligt (und vielleicht doch, so viel Idealismus sei gewagt, als neue Menschen).

¹⁴⁶ White, Susan M.: *The Cinema of Max Ophüls. Magisterial Vision and the Figure of Woman*. New York: Columbia University Press, 1995. S. 170.

¹⁴⁷ Siehe Fußnote 79.

7. DAS UNSICHTBARE DRITTE: DIE RÜCKPROJEKTION IN DEN FILMEN ALFRED HITCHCOCKS

Immer wieder mokiert sich der auf platten Naturalismus getrimmte Zuschauer über die deutlich sichtbaren Rückprojektionen in Hitchcocks Filmen, als habe es Hitch – immerhin einer der besten Techniker der Welt – nicht geschafft, einen Schwindel zu verbergen. Warum kommt man so schwer auf das Nächstliegende: daß er es vielleicht gar nicht gewollt habe?¹⁴⁸

Auch wenn er die in dieser Arbeit eigentlich abgelehnte Frage nach der *Intention* des Filmschaffenden stellt, trifft Hartmut W. Redottée mit seinem polemischen Ton dennoch einen entscheidenden Punkt: Der Einsatz verschiedenster technischer Mittel und ihr bewusstes Ausstellen als Mittel der Illusionserzeugung verfolgten in den Filmen Alfred Hitchcocks stets einen konkreten Zweck, waren nie bloß Zufall geschweige denn handwerkliches Unvermögen, auch wenn wiederholt Gegenteiliges angenommen wird.¹⁴⁹ Der Hinweis auf Hitchcocks enormes technisches Know-How ersetzt dabei nicht die Notwendigkeit einer vom Filmbild ausgehenden Argumentation, die belegen möchte, dass die als solche ausgestellte Rückprojektion in den Filmen Hitchcocks neue Deutungsebenen eröffnet; aber sie erleichtert eine solche Argumentation immerhin insofern, als sie den Verdacht auf filmwissenschaftliche Spekulation bereits im Vorhinein schwächt.

Hitchcocks Filme erzählen Geschichten, die stets und in äußerstem Maße mit den spezifischen Erzählmöglichkeiten des Mediums Film verknüpft sind. Das *Was* tritt in den Hintergrund, bei Hitchcock wird jede Geste, jeder Blick, jede Wendung der Story vom *Wie* bestimmt. Daniel Kothenschulte stellt dazu in einem Aufsatz über die Anbindungspunkte Hitchcocks zu den Filmavantgardisten der 20er Jahre fest, dass Hitchcock

¹⁴⁸ Redottée, Hartmut W.: „Leid-Motive. Das Universum des Alfred Hitchcock“. In: *Obsessionen. Die Alptraum-Fabrik des Alfred Hitchcock*. Hg. vom Filmmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf. Marburg: Schüren, 2000. S. 36.

¹⁴⁹ Im Internet finden sich zuhauf Foreineinträge, die die vermeintlich „unglaublichsten“ und „schlechtesten“ Effekte in Hitchcock-Filmen herausgefunden zu haben behaupten, siehe z.B. den Blogeintrag samt Kommentaren auf Weinman, Jaime J.: „Worst SFX Shot In a Hitchcock Movie?“. In: *Something Old, Nothing New. Thoughts on Popular Culture and Unpopular Culture*. <http://zvbxrpl.blogspot.co.at/2009/10/worst-sfx-shot-in-hitchcock-movie.html> Zugriff: 17.03.2013. Sogar ein Regisseur wie David Cronenberg vermutet hinter den deutlich erkennbaren Rückprojektionen in *Marnie* technische Limitierungen, vgl. dazu Taubin, Amy: „Interview: David Cronenberg“. In: *Film Comment*. Onlineausgabe. <http://www.filmcomment.com/entry/interview-david-cronenberg> Zugriff: 14.12.2012

[...] vom synthetischen Kino der zwanziger Jahre das Bekenntnis zur Künstlichkeit einer in seiner Totalität formbaren Film-Wirklichkeit [übernahm].¹⁵⁰

Dieses Bekenntnis kann insofern als *offenes* Bekenntnis betrachtet werden, als Hitchcock in seinem Werk wiederholt – ähnlich den ihm bekannten Filmen der Avantgarde, darunter die Filme der französischen *deuxième avantgarde* und des deutschen Absoluten Films¹⁵¹ – das filmische Erzählen und die Mittel des Mediums zum Gegenstand der Reflexion macht.¹⁵² In weitaus höherem Ausmaß als der gewöhnliche Kinofilm weist das Werk Hitchcocks auf die Apparatur Kino hin, indem es die dahinterliegende Technik (und die damit verbundene Künstlichkeit der Bilder) zum einen auf die Spitze, zum anderen in die Sichtbarkeit treibt und folglich zur *Kenntlichkeit* entstellt. Das Medium selbst erscheint *offensichtlich* als Illusions-Erzeugungs-Maschine, als ein unsichtbares Drittes, als das Ineinandergreifen übergeordneter Kräfte, durch das erst die flimmernden Bilder vor unseren Augen zustande kommen und die Protagonisten in den Geschichten wie Spielbälle umhergestoßen werden: ihrer Souveränität beraubt, immer abhängig von der Gunst (oder Missgunst) des omnipräsenten, aber gestaltlosen *Gottes* Kino. Es wirkt also nur auf den ersten Blick wie ein typischer Fall der medienwirksamen Hitchcock-schen Koketterie, wenn der Filmmacher selbst im Interview seine Vorliebe für den *cinematic style* verkündet:

Let me say this to you. I put first and foremost cinematic style before content. Most people, reviewers, you know, they review pictures purely in terms of content. I don't care what the film is about. [...] So long as that audience goes through that emotion! Content is quite secondary to me.¹⁵³

Ist Hitchcock etwa ein Formalist, leidet bei ihm der Inhalt zugunsten einer zum Selbstzweck verkommenen Form? Mitnichten, denn das vom Künstler überspitzt formulierte Desinteresse am Inhalt zugunsten des *cinematic style* will im Grunde nur auf eines hinweisen: dass Inhalt und Form idealerweise nicht zu trennen sind, oder, besser noch, dass *Inhalt* gar erst durch *Form* überhaupt entstehen kann. Auch hier also das Bekenntnis zu

¹⁵⁰ Kothenschulte, Daniel: „Angewandte Avantgarde. Der *Highbrow* als Populist – Hitchcocks Aneignung der Zwanziger Jahre als Strategie zur Reputation“. In: *Obsessionen. Die Alpträum-Fabrik des Alfred Hitchcock*. Hg. vom Filmmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf. Marburg: Schüren, 2000. S. 78.

¹⁵¹ Siehe ebenda.

¹⁵² Siehe etwa Ott, Karl-Heinz: „»Protect your eyes!« oder Wie Hitchcock uns das Sehen zeigt“. In: Bilstein, Johannes/Winzen, Matthias (Hg.): *Film. Ist und Als-ob in der Kunst*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2005. S. 167.

¹⁵³ „On Style. An Interview with Cinema“. In: Gottlieb, Sydney (Hg.): *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1997. S. 292.

einer in seiner Totalität formbaren Film-Wirklichkeit, zum „reinen Film“¹⁵⁴, der den Inhalt (der zwar die Story impliziert, aber nicht mit ihr identisch ist), vielleicht nicht immer ausschließlich, aber dennoch *first and foremost* durch die ihm exklusiven Mittel entstehen lässt.

Je mehr Form also, desto mehr Inhalt? Nein, das wäre zu einfach. Schließlich existiert ohnehin kein Film ohne irgendeine Form; die Frage, die sich stellt, ist vielmehr die, inwiefern Form und Inhalt eine schlüssige Einheit bilden. Die Formel könnte also heißen: Je ununterscheidbarer Form und Inhalt (oder, noch weiter gefasst: Form und Funktion) zu einer untrennbaren Symbiose gelangen, desto gelungener der Film.¹⁵⁵

Nimmt man das eben Ausgeführte also als gegeben an und betrachtet man die Kunstform Film als (eine) Möglichkeit, die „wirkliche“ Welt zu formulieren, zu reflektieren und damit fassbar zu machen, so erscheint auch François Truffauts Betrachtungsweise, Hitchcock sei ein „realistischer Regisseur“ gewesen, plausibel:

Oft wirft man Hitchcock vor, sein Verlangen nach Klarheit führe ihn zu ungebührlichen Vereinfachungen, die nur die Darstellung infantiler Situationen erlaubten. Dem halte ich entgegen, daß Hitchcock der einzige Filmemacher ist, der ohne Hilfe des Dialogs die Gedanken einer oder mehrerer Personen filmen und verdeutlichen kann. Deshalb ist er für mich ein realistischer Regisseur.¹⁵⁶

Zwar führt Truffaut nur ein – obendrein schwaches – Argument für seine These an. Entscheidender sind daher die allgemeine Auffassung vom Verhältnis der Kunstform Film zur „Wirklichkeit“ sowie der damit verbundene, erweiterte Realismus-Begriff, die aus Truffauts Zitat sprechen: Nicht der Trugschluss eines größtmöglichen Verzichts auf jegliche Stilisierung zugunsten einer vermeintlich „zurückhaltenden“ Filmsprache erzeugt die glaubwürdige Darstellung einer „Wirklichkeit“; erst die Widerspiegelung der

¹⁵⁴ Hitchcock selbst spricht gegenüber François Truffaut von einer „rein visuellen Form“, siehe Truffaut, François: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Heyne, 1997. S. 38. An anderer Stelle erzählt Hitchcock, man müsse einen Film so entwerfen wie Shakespeare seine Theaterstücke. Vgl. ebenda, S. 276.

¹⁵⁵ „Gelingen“ ist hier natürlich ein nicht unproblematischer Begriff. Er wird daher an dieser Stelle explizit wertneutral verwendet. Filme, die in diesem Sinne „gelingen“ sind, müssen der Auffassung des Autors dieser Arbeit nach noch lange keine „guten“ Filme sein; insbesondere das manipulative Potential einer solchen „gelingenen“ Symbiose von Form und Inhalt (man denke an so manchen aufs Erschreckendste „gelingenen“ Propaganda-Film) rechtfertigt durchaus eine bewusste, ideologisch motivierte Abkehr von einer solchen Formel. Die perfekte Symbiose von banalem Inhalt und einer ebenbürtig banalen Form andererseits ergibt auch eine „gelungene“ Einheit, sicher jedoch keinen spannenden Film.

¹⁵⁶ Truffaut (1997), S. 15.

Wirklichkeit im entzerrenden *Zerrspiegel* des Mediums Film schafft Erkenntnis.¹⁵⁷ Folgte man allerdings konsequent einem derart weitgefassten Realismusbegriff, so würde die Unterscheidung verschiedener Stilrichtungen hinfällig oder zumindest stark eingeschränkt; daher wird in dieser Arbeit davon Abstand genommen, Hitchcock zu den filmischen „Realisten“ zu zählen, wenngleich der Eindruck, Hitchcocks exzessiver Einsatz von Filmtechnik habe eine möglichst überzeugende, *filmische* Übersetzung komplexer Sachverhalte in visuell erfahrbare Film-Bilder zum Ziel gehabt, geteilt wird.

Vor diesem Hintergrund erscheint auch der Einsatz (mal mehr, mal weniger) irritierender Rückprojektionen in den Filmen Hitchcocks als Versuch, ohne das Behelfsmittel des erklärenden Dialogs Seelenzustände der Filmfiguren visuell erfahrbar zu machen. Redottée spricht einen entscheidenden Punkt an:

Hitchcock behandelt die Rückprojektion – wenn es ihm dienlich ist – als das, was sie ihrem Wesen nach eigentlich ist: eine interne Montage. [...] Die Wirkung, die dadurch entsteht, ist eine Isolierung der Personen gegenüber dem Umfeld. Eine 'hervorgehobene' Situation findet ihren adäquaten Ausdruck.¹⁵⁸

Die Rückprojektion zeichnet in den Filmen Hitchcocks also die Loslösung der Filmfiguren vom jeweiligen, sie umgebenden Umfeld aus und dient somit als visuell erfahrbare Entsprechung für Hauptmotive, die Hitchcocks filmisches Werk durchziehen: einerseits die Isolation des Menschen vom „normalen“, alltäglichen Leben und der damit verbundene Verlust über die selbstbestimmte Kontrolle der eigenen Handlungen,¹⁵⁹ andererseits der unabwendbare Einbruch einer fremden, bedrohlichen Wirklichkeit, deren Mechanismen nach eigenen, dem Protagonisten meist unbekannten Regeln funktionieren. Es ist ein unheilvolles Hin und Her einer abwechselnd aktiven wie passiven *Penetration*, das viele Filme Hitchcocks leitmotivisch durchzieht: Ist es in *Rear Window* erst die einsame Quasi-Zeugenschaft eines ansonsten unbemerkten Mordes, die den Protagonis-

¹⁵⁷ Rainer Werner Fassbinder hat es in Bezug auf seinen Film *Satansbraten* (1976) noch überspitzter formuliert: „Abgefilmte Wirklichkeit, das finde ich das Tristeste, was es gibt, weil eben so nicht vermittelt werden kann, was wirklich ist. Ich erzähle meine Geschichten so, dass sie ihren Wert erst beim Zuschauer bekommen, nicht auf der Leinwand. Der Wirklichkeitswert des Films kommt wirklich erst da zustande, wo der Film, also das, was der Zuschauer sieht, mit seiner (des Zuschauers) Wirklichkeit zusammenkommt.“ Vgl.: *Rainer Werner Fassbinder über seinen Film SATANSBRATEN*. Aus dem Presseheft zum Film, 1976. Zit. nach http://www.fassbinderfoundation.de/texte_detail.php?id=30&textid=121 Zugriff: 27.01.2013.

¹⁵⁸ Redottée (2000), S. 37.

¹⁵⁹ Robin Wood formuliert es 1977 so: „The desire to control, the terror of losing control: such phrases describe not only Hitchcock's conscious relationship to technique and his audiences, but also the thematic center of his films.“ Zit. nach Freed, Debra: „Love, American Style. Hitchcock's Hollywood“. In: Freedman, Jonathan (Hg.): *Hitchcock's America*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1999. S. 16.

ten seinem langweiligen, aber immerhin sicher geordneten Alltag entreißt, bricht schließlich die Lebensgefahr selbst in Form des Mörders in die vermeintlich geschützte Wohnung ein; dringt Tippi Hedren alias Melanie Daniels erst in die scheinbar geschlossene Welt von Bodega Bay, so durchdringen schon bald spitze Schnäbel Tausender Vögel ihren Körper; begibt sich Marion Crane in *Psycho* zunächst durch ihren Diebstahl in die Sphäre des Kriminellen, so wird kurz darauf ihr Körper vom phallusartigen Messer eines verkleideten Frauenmörders zerstochen.

Die ständige, unsichtbare Präsenz eines vorerst gestaltlosen, sich aber an einem bestimmten Punkt der Handlung zu erkennen gebenden *Anderen* findet auch ihre visuelle Entsprechung in den bestrahlten Leinwänden der Rückprojektion mit ihrem unbestimmten *Dahinter*. Wird eine Filmfigur von der einen auf die andere Einstellung plötzlich von einem Originalschauplatz vor eine von hinten beleuchtete Leinwand „entführt“, so erscheint der Film als Maschine, die dem ausgelieferten Menschen auf der einen Seite Sicherheit bieten kann – etwa indem sie ihn aus einer gefährlichen Situation in den Schutzraum der Rückprojektion verfrachtet –, aber ebenso einer Gefahr aussetzt, wenn sie ihn aus einer sicheren in eine ausweglose, von jeglicher Hilfe isolierte Lage versetzt.

Das plötzliche Umschwenken harmloser Situationen in Augenblicke höchster Gefahr, die nahtlosen Übergänge von *Innen* und *Außen*, von Enge und Weite, Einsamkeit und Gesellschaft erinnern dabei an die undurchdringliche Logik des (Alp-)Träumens – weshalb Hitchcocks Filmen mehrfach eine Nähe zum Surrealen attestiert wurde. Tatsächlich erscheint eine solche Zuordnung plausibler als die Behauptung, Hitchcock sei ein „realistischer Regisseur“.¹⁶⁰ Ohne die Frage nach dem surrealen Charakter des Mediums Film im Allgemeinen thematisieren (geschweige denn beantworten) zu wollen, lässt sich feststellen, dass Hitchcocks Filme gerade durch ihr sichtbares Ausstellen der eigenen Mittel eine traumartige Wirkung erzielen. So beschreiben die allgemeinen Ausführungen zum surrealen Charakter des Mediums Film, die Barbara Creed anlässlich der von ihr zitierten Behauptung Jean Cocteaus, *alle* Filme seien surreal, formuliert, umso treffender die eigentümliche Wirkung, die die Filme Hitchcocks auf den Betrachter ausüben:

[T]he cinematic image and the form of ‘reality’ created by its seamless and mechanical projection is very different from the flow of events in the real world. Film has much more in common with a dream where there is no logical relation between signifier and

¹⁶⁰ Truffaut selbst weist im Gespräch mit Hitchcock auf die Verwandtschaft der Logik in dessen Filmen zur Traumlogik hin, vgl. Truffaut (1997), S. 253.

signified, and events do not necessarily unfold in a credible, logical or realistic manner.¹⁶¹

Auch die Filme Hitchcocks zeichnen sich durch ein irritierendes Nebeneinander – und Überwinden – widersprüchlicher Zustände jener Natur aus, wie sie Creed zufolge André Breton in seinem ersten *Manifeste du surréalisme* von 1924 aufführte:

In 'The First Surrealist Manifesto' Breton discusses a number of contradictory or oppositional states – real/imaginary, life/death, high/low. He believed Surrealism had the power to resolve these contradictions. This was its main aim.¹⁶²

Es wäre ein Leichtes, das Gegensatz-Paar *Innen-Außen* den oben genannten Paaren hinzuzufügen und so auch die Rückprojektion als Mittel einer in der Tradition des Surrealismus gedachten Auflösung unvereinbarer Widersprüche zu deuten. Hitchcock selbst beschrieb in Bezug auf seinen Film *The Trouble With Harry* (1955) die Arbeit mit Gegensätzen als Versuch, das Alltägliche zur Besonderheit zu erhöhen:

[*The Trouble With Harry*] entsprach meiner Neigung, mit Gegensätzen zu arbeiten, gegen die Tradition zu kämpfen und die Klischees. Mit *The Trouble With Harry* hole ich das Melodram aus der Dunkelheit der Nacht und bringe es ans helle Tageslicht. Es ist, wie wenn ich einen Mord an einem plätschernden Bach zeigte und einen Tropfen Blut ins glasklare Wasser spritzte. Durch diese Kontraste entsteht ein Kontrapunkt, und vielleicht werden so die alltäglichen Dinge des Lebens aufgewertet.¹⁶³

Das Alltägliche, das, konfrontiert mit starken Kontrasten und dadurch meist in die völlige Abwesenheit verdrängt, eine Aufwertung erfährt: Das beschreibt auch die Methode, mittels der Alfred Hitchcock seine Protagonisten aus einer vermeintlichen Sicherheit in Situationen des totalen Kontrollverlusts schlittern lässt. Auch das Mittel der Rückprojektion dient dabei Hitchcock zu diesem Zweck sowie zur oben geschilderten Vereinigung unterschiedlicher Gegensätze, wie die kommenden Unterkapitel zeigen werden.

Der Einsatz der Rückprojektion erfolgt dabei in den Filmen Hitchcock's (nicht zuletzt abhängig von dem jeweiligen Stellenwert, den das technische Mittel zur Entstehungszeit der Filme für die allgemeine Filmproduktion in Hollywood hatte) fast immer unkonventionell. Zwar finden sich auch bei Hitchcock die in zeitgenössischen Filmen üblichen,

¹⁶¹ Creed, Barbara: „The Untamed Eye and the Dark Side of Surrealism: Hitchcock, Lynch and Cronenberg“. In: Harper, Graeme/Stone, Rob (Hg.): *The Unsilvered Screen. Surrealism on Film*. London/New York: Wallflower Press, 2007. S. 118.

¹⁶² Ebenda, S. 124.

¹⁶³ Truffaut (1997), S. 223.

illusionistischen Einsätze der Rückprojektion bei Autofahrten; doch bereits beim Dreh von *Foreign Correspondent* (1940) erkennt Hitchcock in der Rückprojektion ein Potential, das über die reine Vereinfachung der Produktionsbedingungen hinausgeht: Schon hier spielt Hitchcock mit den Sehgewohnheiten der Zuschauer, wenn er die dem zeitgenössischen Publikum bereits bekannten technischen Implikationen der Rückprojektion (Realisierung im Studio, sichtbare Trennung von Vorder- und Hintergrund) mit scheinbar damit unvereinbaren Überraschungen verbindet.

Zur Zeit der Produktion seiner späteren Filme, darunter *Psycho* (1960), *Marnie* (1963) und seinem letzten Film, *Family Plot* (1976), ist die Rückprojektion bereits zu einem zunehmend unüblicheren technischen Mittel zur Bildsynthese geworden. Bezeichnenderweise erfolgt der Einsatz in Hitchcocks Filmen unverhohlen anti-illusionistisch: Das Mittel suggeriert hier keineswegs mehr die Illusion einer Einheit von Vorder- und Hintergrund. Noch heute missverstehen Filmzuschauer die mit der Zeit „schlechteren“ (sprich: sichtbareren) Rückprojektionen in den späteren Filmen Hitchcocks als ästhetische Nachlässigkeit eines ins Alter gekommenen Filmregisseurs, verkennen dabei jedoch das bewusste Bekenntnis zur Offenlegung der eigenen filmischen Mittel.

Noch zu einer Zeit, in der das Mittel des Chroma-Key-Verfahrens deutlich überzeugendere Illusionen bot, entschied sich Hitchcock für das veraltete Mittel der Rückprojektion: Erst jetzt, an einem Punkt in der Filmgeschichte, an dem das Mittel jedem Verdacht der reinen technischen Notwendigkeit erhaben war, so scheint es, traute sich Hitchcock, dessen Offensichtlichkeit zur Gänze zur Schau zu stellen und die Rückprojektion auf umso experimentellere Weise einzusetzen. Wie dieser Einsatz im Konkreten aussah, soll in den folgenden Unterkapiteln gezeigt werden.

7.1 EINBRUCH DER WIRKLICHKEIT: *FOREIGN CORRESPONDENT* (1940)

*Foreign Correspondent*¹⁶⁴, dessen Produktion und Veröffentlichung mit Beginn und Ausweitung des Zweiten Weltkriegs zusammenfielen, enthält – neben den gewöhnlichen, im Studio realisierten Autoszenen – einige herausstechende Rückprojektionseinstellungen: Vermitteln die im Folgenden besprochenen Einstellungen zu Beginn vor allem ein Gefühl von Geschlossenheit, so wird dieser anfängliche Eindruck im weiteren Verlauf des Films, ebenfalls mittels einer Rückprojektion, bewusst konterkariert.

Foreign Correspondent spielt in Europa, hauptsächlich in Großbritannien, kurz vor der Bombardierung Englands durch Hitlers „Deutsches Reich“. Der US-amerikanische Journalist Johnny Jones (Joel McCrea) wird unter falschem Namen als Auslandskorrespondent nach Europa geschickt, um von dort aus über die „Krise“ zu berichten. Vor Ort ist – abgesehen von gelegentlichen Gesprächen – zunächst nichts vom Krieg zu spüren; stattdessen führt uns der Film vorerst durch geschlossene Räume mit alltäglichen Gesprächen und deutet den drohenden Krieg lediglich im Verborgenen an.



Abb. 7.1: Die Offenheit der Straßen Londons ist durch den Einsatz von Rückprojektionen irritierend begrenzt (links und Mitte), solange nicht ein Gebäude ohnehin eine natürliche Begrenzung darstellt (rechts). Im linken Bild sehen wir Hitchcock in einem seiner üblichen Cameo-Auftritte.

Abb. 7.1 zeigt eine Sequenz, in der der Einsatz von Rückprojektionen besonders auffällig ist und somit eine starke Isolierung der Figuren von ihrem Umfeld erzeugt. Johnny möchte gerade zu Fuß in den Straßen Londons verschwinden, als er plötzlich bemerkt, dass der niederländische Diplomat Van Meer (Albert Bassermann) in ein Taxi hinter ihm einsteigt. Statt sich in die belebten Straßen Londons zu begeben, überredet er Van Meer dazu, gemeinsam ein Taxi zu nehmen und befindet sich fortan erneut in einem Innenraum (diesmal des fahrenden Automobils). Die beiden Einstellungen, in denen die Straßen Londons zu erkennen sind (siehe Abb. 7.1 links und mittig), wurden dabei im Studio unter Einsatz klar erkennbarer Rückprojektionen gefilmt. Es entsteht der Eindruck, als könne Johnny selbst dann, wenn er es eigentlich vorhat, nicht vollständig in

¹⁶⁴ *Foreign Correspondent*. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Charles Bennett, Joan Harrison u.a.. USA: Walter Wanger Productions, 1940. 120’.

die ihn umgebende, äußere Wirklichkeit eintauchen; er bleibt stets der neutrale Beobachter von außen, der – allen teils potentiell tödlichen Gefahren zum Trotz – im wahrsten Sinne des Wortes *außenstehend* bleibt.¹⁶⁵ Jonathan Freedmans und Richard Millingtons Ausführungen über den in die USA ausgewanderten, britischen *observer* Alfred Hitchcock lassen sich dabei ebenso auf den US-amerikanischen und nach Europa gesendeten Beobachter Johnny Jones übertragen:

[T]he vicissitudes of Hitchcock's response to the cultural apparatus in which he was enmeshed places him in the midst of the ethnographic problems of participant observation – of how one is to be a part of the culture that one claims to observe; of how one is to observe a culture one affects by being there; and of how the means of representation themselves can register these problematics.¹⁶⁶

Ein mögliches Mittel stellt – vor allem im konkreten Fall von *Foreign Correspondent* – die Rückprojektion dar, die den außenstehenden Betrachter buchstäblich von seinem Umfeld isoliert. Verfrachtet vor eine Leinwand, ist seine Situation ähnlich der des Kinobetrachters; er blickt auf eine Projektion, kann sie in Ruhe beobachten, interagieren kann er jedoch mit der projizierten Welt nicht. Vor diesem Hintergrund scheint es auch kein Zufall, dass Hitchcock selbst in seinem Cameo-Auftritt vor einer Rückprojektion auftritt; interessanterweise trägt der gebürtige, aber mittlerweile in den USA arbeitende Brite (anders als Johnny) einen typisch amerikanischen Hut, inszeniert sich damit selbst als Betrachter von außen.

Der geschilderte Eindruck von Geschlossenheit bleibt jedoch nicht bis zum Ende bestehen, der Einbruch der Wirklichkeit (des Krieges) wird mittels eines eindrücklichen Filmtricks – inklusive Rückprojektion – inszeniert. War die Gefahr des Krieges bis hierhin nur eine abstrakte, höchstens erahnbare, bricht sie in Form einer von Wassermassen zerschlagenen Flugzeug-Windschutzscheibe plötzlich und unerwartet in die vermeintlich heile Welt des Protagonisten (und damit des Films) ein.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Dieser Eindruck wird humorvoll verstärkt, wenn Johnnys Melone, mit der er sich äußerlich an die Briten anzupassen versucht, gleich mehrfach im Film verlorengeht – jeder Versuch einer Anpassung ist zum Scheitern verurteilt.

¹⁶⁶ Freedman/Millington (1999), S. 7.

¹⁶⁷ Hitchcock wiederholte diesen Effekt in *The Man Who Knew Too Much* (1956), in dem er in der ersten halben Stunde einen Großteil der Außenaufnahmen mittels auffälliger Rückprojektionen realisierte: Auch hier ist die amerikanische Familie isoliert von ihrem marokkanischen Umfeld – bis plötzlich aus dieser anderen Welt eine Gefahr in ihre Realität übertritt.



Abb. 7.2: Zunächst ist der Absturz nur über eine Rückprojektion vor der Windschutzscheibe des Flugzeugcockpits aus zu sehen. Plötzlich jedoch strömt in derselben Einstellung echtes Wasser ins Cockpit.

Hitchcock selbst erklärt die Technik, die er bei dieser Aufnahme einsetzte, merklich stolz im Gespräch mit Truffaut:¹⁶⁸ Zunächst wurde die Aufnahme eines Flugs über Wassermassen auf eine dünne Papierwand rückprojiziert; auf Knopfdruck wurde nun ein Wassertank geöffnet, der die Papierwand durchdrang und das Cockpit-Set flutete. Auf diese Weise wird der Eindruck eines Flugzeugabsturzes erweckt. Die Einstellung markiert einen (späten) Wendepunkt in der Story des Films; die unerwartete Brechung der vermeintlichen, nicht zuletzt durch das Mittel der Rückprojektion suggerierten Isolierung der Filmfiguren vom in Europa wütenden Krieg liefert dieselben einer plötzlich eintretenden, realen (Todes-)Gefahr aus. Die anschließenden Aufnahmen auf offener See sind konsequenterweise auch nicht mehr als Trickaufnahmen erkennbar, wirken wie vor Ort im stürmischen Meer gedreht (tatsächlich wurden sie jedoch ebenso im Studio realisiert).¹⁶⁹ Auch Donald Spoto begreift den Absturz als bedeutsamen Wendepunkt:

Die künstlerische Gestaltung des Films [...] vermittelt ein Gefühl von Eingeschlossenheit, vom New Yorker Redaktionsbüro zu den Hotels in London und Amsterdam bis zur düsteren Windmühle und dem schrecklichen Flugzeugabsturz, den man aus dem engen Cockpit sieht. Diese Häufung enger Räume wird ironisch ins Gegenteil verkehrt, als die Überlebenden des Absturzes sich mitten im endlosen Meer an ein Flugzeug-Trümmerstück klammern.¹⁷⁰

Die Ironie, die Spoto anspricht, verdankt sich dabei nicht zuletzt der Nonchalance, mit der Hitchcock einen scheinbaren Vertrag mit dem Publikum in Form einer papiernen Leinwand zerreißen lässt; Abb. 7.2 Mitte zeigt deutlich, wie die verhältnismäßig dünne Rückprojektionsleinwand von den auf Knopfdruck losgelassenen Wassermassen zerrissen wird. Da die Rückprojektion als solche erkennbar ist, rechnet der Betrachter nicht mit diesem unerwartet eintretenden Effekt (spätere Kapitel werden zeigen, dass *Foreign*

¹⁶⁸ Vgl. Truffaut (1997), S. 124f.

¹⁶⁹ Vgl. ebenda, S. 125.

¹⁷⁰ Spoto, Donald: *Alfred Hitchcock und seine Filme*. München: Heyne, 1999. S. 108.

Correspondent nicht der einzige Film war, in dem Hitchcock bewusst Regeln zunächst offen bedient, um sie anschließend umso effektiver zu brechen). Der Regelbruch erfolgt hier jedoch nicht um seiner selbst willen, sondern dient dazu, im Zuseher ein Gefühl von Unsicherheit zu erzeugen: Er lebt in einer Zeit, in der er sich nicht mehr sicher wähnen kann, in der die Gefahr plötzlich und unerwartet eintreten kann. Bedenkt man, dass es sich bei *Foreign Correspondent* nicht lediglich um einen spannenden Thriller, sondern ebenso um einen effektiven Propagandafilm handelt, erscheint der Einsatz der Tricktechnik in einem anderen Licht.

Indirekt wirbt der Film für eine zu dem Zeitpunkt noch nicht feststehende Beteiligung der USA am Krieg gegen Deutschland; selbst Joseph Goebbels nannte den Film ein „propagandistisches Meisterwerk“¹⁷¹. Vor dem Hintergrund einer eindeutig intendierten politischen Wirkung bekommt der geschickte Einsatz der überraschend zerberstenden Rückprojektion den schalen Beigeschmack einer moralisch fragwürdigen Manipulation des zeitgenössischen Publikums. Was für heutige Betrachter lediglich ein guter Filmtrick ist, erzeugte 1940, zu Beginn des Zweiten Weltkrieges, ein Gefühl von Unsicherheit: Hitchcock gelang die perfekte Visualisierung des beunruhigenden Eindrucks einer jederzeit möglichen (gefährlichen) Grenzüberschreitung auch dort, wo man nicht mit ihr rechnet (hinter einer Rückprojektion erwartet man schließlich einen Projektor, keine zerstörerischen Wassermassen). Die Unterwanderung der Sehgewohnheiten und damit verbundenen Erwartungen des Publikums zum Zweck seiner Manipulation macht das Besondere der Absturzszene in *Foreign Correspondent* aus.

Auf der anderen Seite ruft dieser Bruch mit den Sehgewohnheiten Erinnerungen an die Mittel der Avantgarde der 1920er Jahre wach, im konkreten Fall an das Ende von René Clairs *Entr'acte* von 1924¹⁷² – auch hier wird eine Leinwand allen Erwartungen zum Trotz zerrissen, wird noch der „FIN“-Schriftzug, der eigentlich den (absoluten) Schlusspunkt des Films indiziert, von einem in Zeitlupe die Leinwand durchspringenden Darsteller zerstört (der kurz darauf wieder von einem anderen Darsteller mit einem Tritt durch das Loch zurückbefördert wird).

¹⁷¹ Vgl. Humphries, Patrick: *The Films of Alfred Hitchcock*. Avenel: Crescent Book, 1994. S. 66.

¹⁷² *Entr'acte*. Regie: René Clair. Drehbuch: Francis Picabia & René Clair. Frankreich: Les Ballets Suedois, 1958. 22'. Daniel Kothenschulte vergleicht auch die Einstellung auf die Balletttänzerin von unten durch eine Glasscheibe in *Entr'acte* mit der berühmten Einstellung in Hitchcocks drei Jahre später entstandenen *The Lodger* (1927). Vgl. Kothenschulte (2000), S. 70f.

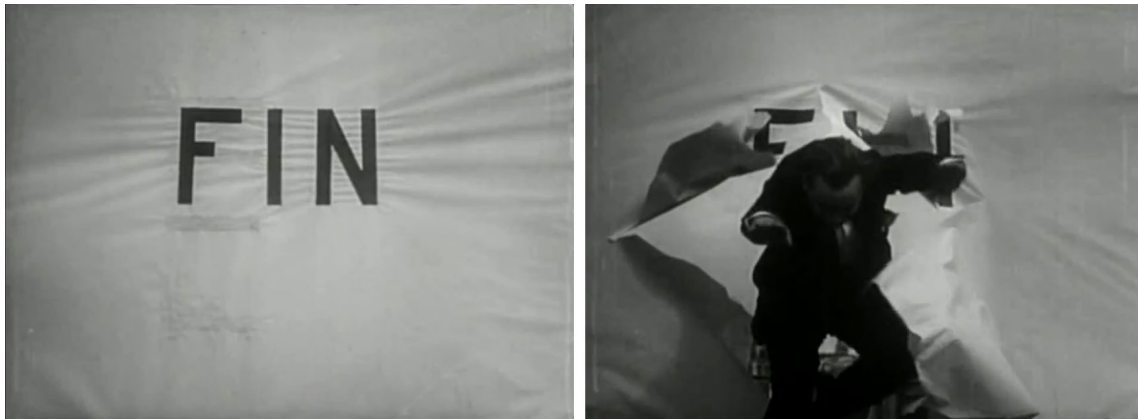


Abb. 7.3: Schlusseinstellung in René Clairs *Entr'acte* (1924): Ein Darsteller zerreißt die Leinwand.

Hitchcock selbst zählte *Entr'acte* zu einem seiner frühen filmischen Einflüsse;¹⁷³ es ist also denkbar, dass der Regisseur die Inspiration für seine auch auf heutige Betrachter noch überraschend wirkende Flugzeugabsturz-Einstellung aus der Schluss-Einstellung des 16 Jahre zuvor entstandenen Avantgardefilms zog. Denn auch hier wird durch das Zerstören einer begrenzenden Leinwand¹⁷⁴ signalisiert, dass den Bildern (und damit der vom Film erzeugten Wirklichkeit) nicht zu trauen ist, dass sich hinter ihnen noch eine zweite, dem Betrachter verschlossene (und im Fall von *Foreign Correspondent* gefahrvolle) Welt befindet. Wird der Effekt zwar in *Entr'acte* – passend zum dadaistischen Grundton des Films – nicht ohne Augenzwinkern eingesetzt, während er in *Foreign Correspondent* das Publikum vor allem erschreckt und in Spannung versetzt, so teilen doch die Einstellungen beider Filme die von Spoto genannte Ironie, die einem dergestalt inszenierten Bruch filmischer Konventionen innewohnt.

7.2 TAUMEL VON RAUM UND ZEIT: *VERTIGO* (1958)

Vertigo (1958)¹⁷⁵ ist vielleicht jener Hitchcock-Film, der am stärksten die bereits angesprochene, traumartig-fließende Stimmung erzeugt; er setzt vielfach Rückprojektionen ein, von denen gleich mehrere als herausstehend betrachtet werden können. Im Folgenden werden vier Einstellungen beleuchtet, die jede für sich durch Irritationen der Sehgewohnheiten die filmische Realität infrage stellen und so den traumartigen Charakter verstärken.

¹⁷³ Vgl. Hitchcock, Alfred: „Why I am Afraid of the Dark“. In: Gottlieb, Sydney (Hg.): *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1997. S. 144.

¹⁷⁴ Die Leinwand wird zwar nicht bestrahlt, verhält sich aber – hnlich wie die Rückprojektion – als eine zweidimensionale, mit Bild-Informationen (Schriftzug) versehene Fläche im dreidimensionalen Raum.

¹⁷⁵ *Vertigo*. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Alec Coppel & Samuel Taylor nach dem Roman *D'Entre Les Morts* von Pierre Boileau & Thomas Narcejac. USA: Paramount Pictures, 1958. 128'.

7.2.1 ANSCHLUSSFEHLER AUF DEM FRIEDHOF



Abb. 7.4: Erst befindet sich Scotty (James Stewart) im Garten, dann, nach einem Zwischenschnitt, vor einer Rückprojektionsleinwand. Der Hintergrund wirkt dunkler, Scotty von seiner Umgebung isoliert.

Bereits der Weg in den verborgen liegenden Garten der Mission, auf dem Scotty der von ihm beschatteten Madeleine folgt, stellt ein irritierendes Hin- und Her von *Innen* und *Außen* dar: Erst verschwindet Madeleine (Kim Novak) im Inneren der Kirche, um dann von dort aus durch eine Tür wieder zurück in den hinter der Kirche liegenden Garten zu treten. Wie von einem verklärenden Schleier verhangen wirken plötzlich die Bilder, fiebrige Streicherklänge untermalen das Geschehen, die von weitem durch Scottys Augen gesehene Madeleine wirkt wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt. Schließlich die Irritation: Sahen wir eben noch Scotty eindeutig inmitten des Gartens laufen, so befindet er sich plötzlich, unterbrochen von einer subjektiven Einstellung aus der Sicht Scottys auf die vor einem Grab stehende Madeleine, vor einer Rückprojektionsleinwand.

Nicht nur schafft der Einsatz einer Rückprojektion an dieser Stelle jene in dieser Arbeit vielfach beschriebene Isolierung des Protagonisten von seinem Umfeld – zudem produziert sie auch noch einen irritierenden Anschlussfehler. Denn der projizierte Hintergrund, vor dem sich Scotty plötzlich befindet, ist allem Anschein nach ein anderer als jener, vor dem er sich noch einige Sekunden zuvor, zielsicher auf Madeleine zustrebend, bewegte. Auch die gegengeschnittenen, in subjektiver Kamera gefilmten Einstellungen auf Madeleine verunmöglichen durch die plötzlich wechselnden und dabei keiner nachvollziehbaren Logik folgenden Perspektiven eine räumliche Orientierung – trotz der vermeintlichen Überschaubarkeit des kleinen Friedhofs/Gartens verliert sich Scotty (und mit ihm der Betrachter) zwischen Blumen und Baumstämmen.

Folglich wirkt der irritierte Blick des vor der Rückprojektion zum Stehen kommenden Protagonisten nicht mehr wie der zielgerichtete Blick des Spähenden auf sein Objekt der Begierde, sondern wie das ratlose Umherschauen des *Verlorengegangenen*: Trotz der lächerlich geringen Strecke, die Scotty in diesen Sekunden zurücklegt, scheint er

sich verlaufen zu haben, muss er sich für einen kurzen Augenblick neu orientieren, bevor er die Bepitzelung Madeleines fortführen kann (diese befindet sich nämlich plötzlich rechts hinter ihm; es scheint, als wäre Scotty unbemerkt an ihr vorbeigelaufen).

Die Rückprojektion zerschlägt dabei die räumliche Ordnung, erzeugt einen „Tumel des Raums, der ein Tumel der Zeit ist“¹⁷⁶ und stellt das Bild selbst infrage (sehen wir eine innerfilmische „Wirklichkeit“ oder ist „all that we see or seem/But a dream within a dream“¹⁷⁷?).

7.2.2 AUFBRAUSENDES MEER



Abb. 7.5: Scotty und Madeleine (Kim Novak) befinden sich zunächst tatsächlich an der Küste. In den darauf folgenden, näheren Einstellungen stehen sie plötzlich vor einer Rückprojektion.

Eben noch standen Scotty und Madeleine vor der unendlichen Weite (und Naturgewalt) des Meeres, doch als der Film näher an die beiden Liebenden heranschneidet, ist die scheinbare Endlosigkeit des Ozeans plötzlich verwandelt in die dunklere, kontrastärmere Flächigkeit einer zweidimensionalen Leinwand. Ein Mann, eine Frau, ein kleiner, windgebeugter Baum – das macht die Realität vor der Leinwand aus; die Umgebung, die Weite, ist nur mehr eine Projektion. Auch hier schafft *Vertigo* durch den Einsatz von Rückprojektionen eine unwirkliche, traumartige Atmosphäre – spätestens wenn sich Scotty und Madeleine leidenschaftlich küssen und die *Plates* der Rückprojektion das plötzlich aufschäumende, tosende Meer zeigen, wird der „Wirklichkeitscharakter“ des Film-Bildes infrage gestellt; zu sehr wie ein Kommentar, zu sehr wie ein metaphorischer Spiegel des Innenlebens der Protagonisten wirken die im Hintergrund vorbeiziehenden Bewegtbilder. Die Maschine Film schäumt und schnauft in Form einer Naturgewalt, produziert zeitgleich kommentierende wie wirkungsverstärkende Bilder und

¹⁷⁶ Der Filmemacher Chris Marker über Alfred Hitchcocks *Vertigo*, zit. nach: http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216730387413&veranstaltungen_id=2041&anzeige Zugriff: 29.01.2013.

¹⁷⁷ Aus: Poe, Edgar Allan: *A Dream Within a Dream*. http://quotations.about.com/cs/poemlyrics/a/A_Dream_Within.htm Zugriff: 29.01.2013. Poes Gedicht, das das Grauen der Vergänglichkeit besingt, beschreibt sehr treffend auch jene traumartige Wirkung, die *Vertigo* auf den Betrachter ausübt.

setzt sie anstelle des zuvor ruhigen Meeres in Form rückprojizierter Bilder hinter die Protagonisten. Robin Wood sieht in der geschilderten Einstellung einen Höhepunkt im Film, in dem sich Traum und romantisches Klischee vereinen und verweist dabei auf den allgemein traumhaften Charakter des Mediums Film:

On one level there is a strong element of romantic cliché in the image of the lovers embracing against a background of crashing waves, an effect which crystallizes for us another aspect of the film: for many spectators, the cinema itself is a kind of dream, an escape world in which reality can be evaded and forgotten. In one way Hitchcock is throughout the first half of *Vertigo* using his audience's escapist expectations, the fact that they go to the cinema in order to see a "hero", with whom they can identify, involved in romantic wish fulfillments: hence at this climactic moment dream and romantic cliché merge.¹⁷⁸

So betrachtet bringt uns der Film mittels einer Rückprojektion *qui substitue à nos regards un monde qui s'accorde à nos désirs*¹⁷⁹ auf dieselbe falsche Fährte, auf der sich Scotty befindet: Einerseits bietet die Einstellung die Wirklichwerdung unseres (und Scottys) Wunsch nach *Erlösung*,¹⁸⁰ verleugnet andererseits aber nicht ihre Gemachtheit und damit den artifiziellen, *illusionären* Charakter dieser Wirklichwerdung (weist durch die allzu perfekte Gleichzeitigkeit von tosender Welle und küssendem Paar sogar eindeutig darauf hin). Die Unmöglichkeit einer Erfüllung im Augenblick bei gleichzeitigem, nicht endendem Fortbestehen wird – prophetisch für den Rest des Films – bildlich in Szene gesetzt.

7.2.3 AUS DER DUNKELHEIT

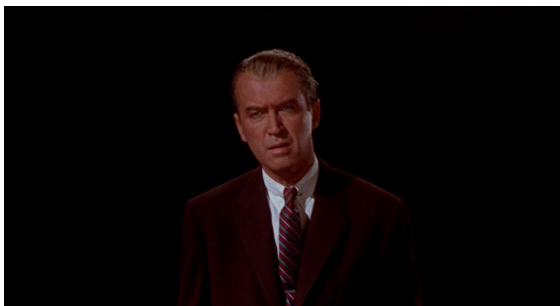


Abb. 7.6: Erst befindet sich Scotty im schwarzen Nichts, dann plötzlich im Garten der Mission.

¹⁷⁸ Wood, Robin: *Hitchcock's Films Revisited*. New York/Chichester: Columbia University Press, 2002. S. 115.

¹⁷⁹ Vgl. dazu Fußnote 84 auf Seite 30 dieser Arbeit.

¹⁸⁰ Die Sehnsucht nach dem niemals endenden Augenblick findet ihren idealen Platz im zeit- und raumauflösenden *Dunkel* der Rückprojektionskammer wieder.

Abb. 7.6 zeigt zwei Filmstills aus der Traumsequenz Scottys, kurz nach Madeleines vermeintlichem Sturz vom Kirchturm. Bestrahlt von blinkenden, farbigen Lichtern, bewegt sich Scotty durch ein schwarzes Nichts, scheint zeitgleich vorwärts zu gehen, aber nicht von der Stelle zu kommen. Mitten in der Einstellung, ohne einen Schnitt, wird plötzlich hinter ihm die uns bereits bekannte Szenerie vom Friedhof der Mission sichtbar (siehe Kapitel 7.2.1): Auf einmal befindet sich Scotty (scheinbar) auf dem Friedhof. Tatsächlich zeigt die darauf folgende Einstellung eine subjektive Kamerafahrt aus der Sicht Scottys auf dasselbe Grab, an dem Madeleine zuvor im Film stand.

Stärker als an allen anderen Stellen im Film wird hier der künstliche Charakter des synthetisierten Bildes ausgestellt: Indem die Rückprojektion erst nach einigen Sekunden abrupt und ohne Einblenden gestartet wird, wird der Trick sichtbar, legt der Film seine Karten offen und stellt unverhohlen aus, auf welche Weise er den Protagonisten vom einen Ort zum anderen schafft. Der offengelegte Trick funktioniert dabei als die endgültige Dekonstruktion jeglicher Integrität einer diegetischen Wirklichkeit; nichts ist, wie es scheint, die Traumbilder in Scottys Traum gleichen zudem auf verblüffende Weise jenen „Traum“-Bildern, die wir zuvor bereits, rückprojiziert, auf dem Friedhof zu sehen bekamen. War das zuvor Gesehene auch nur ein Traum? Ist Scottys Traum Wirklichkeit? Oder ist alles gemeinsam ein ununterscheidbarer Teil der Traummaschine Kino, die Scottys Wünsche, die im Laufe des Films und infolge der Identifikation mit Scotty auch unsere Wünsche geworden sind,¹⁸¹ erst in Form von Licht und Schatten zu erfüllen scheint, sie dann aber jäh auf den Boden der Tatsachen zurückholt?

Dass diese Traum-Bild-Maschine von allen möglichen Bildern ausgerechnet jene vom Friedhof heraufbeschwört, kann dabei zum einen als Hinweis auf die unterschwellige Todessehnsucht Scottys verstanden werden; weist aber auf der anderen Seite selbstreflexiv auf das Schattenreich Kino selbst hin (in gewisser Weise stellen jene Welten und Figuren, die mittels des Filmprojektors vor unseren Augen entstehen, „geisterartige“ Erscheinungen *aus dem Reich der Toten* dar).¹⁸²

¹⁸¹ Vgl. auch Wood (2002), S. 114.

¹⁸² Peter Tscherkasskys Found-Footage-Film *Happy-End* vermittelt diesen Eindruck auf eindruckliche Weise, indem er die Bilder eines scheinbar ewig feiernden (aber vermutlich längst verstorbenen), älteren Paares durch gegen Ende des Films wie Störungen des Materials scheinende Mehrfachbelichtungen überlagert und so wie eine beunruhigende Form der Totenbeschwörung erscheinen lässt.

7.2.4 KUSS & RAUMWECHSEL



Abb. 7.7: Mittels einer vermeintlichen 360°-Kamerafahrt um die Küssenden herum wird der Eindruck suggeriert, Scotty und Madeleine befänden sich für einen kurzen Augenblick wieder in der Mission.

Die vielleicht bemerkenswerteste und zeitgleich letzte an dieser Stelle näher beleuchtete Rückprojektion in *Vertigo* folgt auf die berühmte Badezimmer-Einstellung, in der Judy/Madeleine, zurückverwandelt in eine Tote, im grünen, geisterhaften Schimmer der vor dem Hotel strahlenden Neonreklame auf Scotty zukommt, um, ganz eine Andere (und gleichzeitig ganz die Alte) geworden, den Geliebten zu küssen. Den Kuss selbst filmte Hitchcock mithilfe einer Drehplatte, auf die er seine Darsteller stellte; während mittels einer Rückprojektion ein 360°-Kameraschwenk hinter die Darsteller projiziert wurde, drehten sich diese auf der Platte um ihre eigene Achse. Der projizierte Schwenk sowie die Drehgeschwindigkeit der Platte wurden dabei synchronisiert, um ungewollte Irritationen zu vermeiden.¹⁸³ Der Schwenk beginnt im Hotelzimmer, versetzt jedoch Scotty und Madeleine plötzlich zurück in die Mission – wir erkennen dies an der Pferdekutsche im Hintergrund – und somit an jenen *vergangenen* Ort, an dem sich Madeleine und Scotty das letzte Mal vor Madeleines vermeintlichem Tod die Liebe schworen.

Das eigentlich Besondere an dieser Einstellung ist dabei nicht der traumhafte Zeit- und Ortswechsel, der hier ohne Schnitt, nur in Form eines Kameraschwenks erfolgt. Auffällig ist vor allem Scottys wundersame Reaktion auf ebendiesen Ortswechsel. Als wäre die plötzliche Anwesenheit der Pferdekutsche nicht nur die filmische Verbildlichung eines abstrakten Gefühls Scottys, eine (bzw. das) *Vergangene* in den Armen zu halten und zu küssen, sondern als wäre die zeitlich-örtliche Reise in die Vergangenheit für ihn zwar unsichtbarer, aber spürbarer Fakt, wandert sein Blick beunruhigt im Raum umher. Für einen kurzen Augenblick hört Scotty auf, Madeleine/Judy zu küssen (die, von alledem scheinbar nichts mitbekommend, weiter mit den Lippen seinen Hals berührt), und blickt mit einem Ausdruck des Erstaunens ins Leere. Wood deutet diesen Blick als ein Hin- und Hergerissensein zwischen *surrender and suspicion*:

¹⁸³ Vgl. Spoto (1999), S. 314.

Past and present, illusion and reality merge. It is at once the triumph of illusion, the perfect re-creation of the dream, and the expression of the painful nagging doubt that necessarily accompanies the sense that this is indeed Madeleine. During the kiss we see Scottie's face troubled and perplexed, divided between surrender and suspicion [...].¹⁸⁴

Während Wood also die Zweifel Scottys als Infragestellen der *Echtheit* Madeleines (und damit auch Judys) deutet, so könnte sich Scottys beunruhigter Blick – als Reminiszenz an jenen verlorenen Blick vor der Rückprojektion am Friedhof – ebenso direkt auf die sich um ihn herum verselbständigende Traum-Maschinerie beziehen, die ihren *triumph of illusion*, nur für den Kinobetrachter offen sichtbar und für den Protagonisten lediglich spürbar, feiert. Scotty verliert für einen Augenblick das Vertrauen in die eigene Wahrnehmung, droht vollständig hineingesogen zu werden in jene (Kino-)Spirale, „an deren einem Ende die Farbe Grün steht und an deren anderem das Nichts“¹⁸⁵ (und aus der er bereits seit seinem ersten Aufeinandertreffen mit Madeleine nicht mehr herauskam). Donald Spoto sieht einen ähnlichen Zusammenhang:

Scotties verwirrtes Gesicht deutet an, daß er einen Anfall von Höhenangst hat – offenbar hat er das Gefühl, als würde er durch die Luft wirbeln oder als würde sich alles um ihn herum drehen.¹⁸⁶

Tatsächlich dreht sich alles um Scotty herum: Erst kurz darauf, jäh und doch gerade noch rechtzeitig, beim Anblick von Madeleine-Judys verräterischem Halsschmuck, gelangt Scotty auf den Boden der Tatsachen zurück: Der Preis, den er letztlich dafür bezahlt, ist der zweite und endgültige Tod seiner Liebe, das ultimative Zerplatzen seines Traums. Die Rückprojektion erscheint in *Vertigo* als illusorisches Mittel, das Zeit und Raum aufhebt und damit die Sehnsucht buchstäblich grenzenloser Liebe erfüllt; und sie reflektiert zeitgleich das Kino selbst, indem es seine Mechanismen ausstellt und als ebensolche *Illusion* (ohne jede Verurteilung) entlarvt.

¹⁸⁴ Wood (2002), S. 127f.

¹⁸⁵ Tomicek, Harry: *Vertigo* (1958). http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&content-id=1216730387413&reserve-mode=active&veranstaltungen_id=1240983579199 Zugriff: 29.01.2013.

¹⁸⁶ Spoto (1999), S. 314.

7.3 AUS SPIEL IM SPIEL WIRD ERNST: *NORTH BY NORTHWEST* (1958)



Abb. 7.8: Roger O. Thornhill (Cary Grant) rast vor einer deutlich erkennbaren Rückprojektion die steile Straße hinab (links). Die Bilder der Straße überlagern sich mittels Mehrfachbelichtung vor dem Auto zu irritierenden Doppelbildern (rechts).

Roger O. Thornhill (Cary Grant) rast bergab, gegen seinen Willen berauscht von mindestens einer vollen Flasche Whiskey: Von den Bösewichten in *North by Northwest*¹⁸⁷ hoffnungslos betrunken gemacht und hinter das Steuer eines Mercedes-Cabriolets gezwungen, steuert der hilflose Protagonist an der kurvigen Küstenstraße seinem sicheren Ende entgegen. Oder doch nicht?

Was nach einer dramatischen, lebensgefährlichen und ausweglosen Situation klingt, gerät bei Hitchcock zur spielerischen Einlage mit Slapstickelementen: Den Unterschied macht dabei auch hier der geschickte Einsatz von Rückprojektionen. Selbst gemessen an anderen offensichtlichen Rückprojektionsaufnahmen fallen in besagter Szene Vorder- und Hintergrund auf eine besonders starke Weise auseinander, was die vollständige Trennung des Protagonisten von seinem Umfeld zur Folge hat. Was sich auf den ersten Blick als die gekonnte Visualisierung des alkoholbedingten Tunnelblicks darstellt – offensichtlich ist der sturzbetrunkene Protagonist nicht mehr fähig, den Ernst der Lage zu erkennen –, entpuppt sich beim zweiten Hinsehen als augenzwinkernder Hinweis auf die unanfechtbare Unsterblichkeit der Hauptfigur. Roger O. Thornhill *darf* (sprich: *kann*) zu diesem frühen Zeitpunkt der Geschichte noch nicht sterben; ergo versucht Hitchcock gar nicht erst, künstlich den Eindruck einer realen Gefahr zu vermitteln, und stellt somit auf geradezu subversive Weise die Regeln des Thriller-Genres aus. Zeitgleich mit diesem lustvollen Ausstellen gerät die Szene zur Feier der Illusionsmaschine Kino, die irdische Gesetze mittels filmischer Techniken nach Belieben aufhebt und nach eigenem Belieben (und eigenen Regeln) neugestaltet. Roger O. Thornhills verwunderter Blick eröffnet – wie bereits der Scottys in der 360°-Szene in *Vertigo* (siehe 7.2.4) – eine zweite Deutungsebene: Die Verwunderung ist hier

¹⁸⁷ *North by Northwest*. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Ernest Lehman. USA: Metro Goldwyn Meyer, 1959. 136’.

zeitgleich der Versuch des volltrunkenen Protagonisten, in einer lebensgefährlichen Situation mit einem kläglichen Rest von Besonnenheit zu handeln, als auch (und vor allem) das ungläubige Staunen darüber, dass ihm die waghalsigen Fahrmanöver letztlich doch, und ohne dass er einen Kratzer davonträgt, gelingen.

Das Gelingen verdankt sich natürlich den vorgefertigten Bahnen, auf denen die *Plates* der Rückprojektion den unbeholfenen Fahrer lenken. Nicht Roger O. Thornhill steuert den Wagen die Straße hinab; es sind die projizierten Bilder vor und hinter dem Cabriolet, die die Richtung vorgeben. Der Eindruck wird zusätzlich verstärkt durch das humoristische Spiel Cary Grants: Rogers Mimik widerspricht auf maximale Weise der Anwesenheit von Todesgefahr; anstelle von Angst spiegelt sich in seinem Gesicht eine beinahe unerhört unpassende Form geistiger Abwesenheit bis hin zur beinahe heiteren Vergnüglichkeit wider (siehe Abb. 7.8). Aus der Sicht Rogers auf die Straße sehen wir rückprojizierte und sich (durch den Einsatz von Doppelbelichtungen) überlagernde Bilder der Küstenstraße, während das Heck des Mercedes unverändert bleibt: Es ist *egal*, wohin das Auto fährt, es fährt weiter geradeaus (oder aber links und rechts und sonstwohin – jedenfalls unfalllos!) in jene Richtung, in die es die Bilder führen, ohne dass der Protagonist auch nur den Hauch eines Einflusses hätte.

Auf humorvolle Weise reflektiert der „vorbestimmte“ Charakter der o.g. Szene daher auch die Ausweglosigkeit der Situation des Protagonisten im gesamten Film: Bereits zuvor (und auch im weiteren Verlauf von *North by Northwest*) entziehen sich die Ereignisse der Kontrolle Rogers; unabhängig von seinen inbrünstigen Beteuerungen glaubt ihm niemand,¹⁸⁸ nehmen die Ereignisse ihren Lauf, nimmt Roger praktisch ohne Selbstverschulden die Identität des gesuchten (und, wie wir später erfahren werden, nicht existierenden) Geheimagenten Kaplan an. „Der unsichtbare Dritte“ (so der deutsche Verleihtitel) ist stets präsent in Form einer sich im Verborgenen haltenden Macht, die jederzeit Kontrolle über den Protagonisten und die sein Leben bestimmenden (und gefährdenden) Ereignisse zu haben scheint. Auf diese Weise demonstriert der Film seine (für gewöhnlich hinter den filmischen Illusionsvorgängen versteckten) Machtverhältnisse: Dem Protagonisten geschieht, was ihm qua *Story* geschehen muss; er ist zur Gänze der Gunst des/der Filmemacher/s ausgeliefert.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Selbst seiner eigenen Mutter muss sich Roger absurderweise mit den Worten „This is your son, Roger O. Thornhill“ vorstellen.

¹⁸⁹ Das Erkennen bzw. Ausstellen dieses Umstands mag zwar keine bahnbrechende Erkenntnis sein; es wurde jedoch nur selten auf ebenso zeitgleich subtile wie gewitzte Weise in Szene gesetzt wie in den Filmen Hitchcocks.

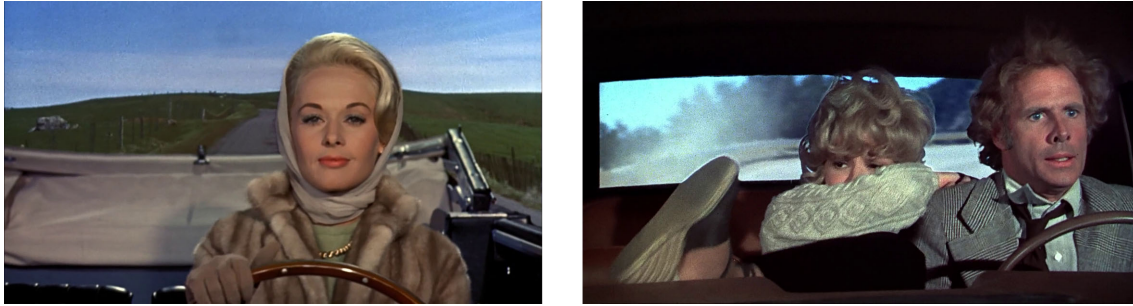


Abb. 7.9: Auch in *The Birds* (1963, links) und *Family Plot* (1976, rechts) nutzte Hitchcock eindeutig erkennbare Rückprojektionen, um waghalsige Autofahrten mit einem komischen Eindruck zu versehen.

Auch in weiteren Filmen setzte Hitchcock den komischen Effekt einer Kombination von akuter Gefahr und zeitgleich totaler Gefahrlosigkeit ein: In *The Birds*¹⁹⁰ rast die Protagonistin Melanie (Tippi Hedren) mit quietschenden Reifen über die kurvige Landstraße, die sie nach Bodega Bay führt – ihr selbstsicherer, beinahe arrogant-überheblicher Blick steht dabei in starkem Kontrast zu den riskanten Fahrmanövern, mit denen sie ihr Cabriolet durch die Landschaft lenkt. Rückprojektionen, die in keiner Weise ihre Künstlichkeit zu verschleiern suchen, schaffen dabei den visuellen Rahmen für die von jeglicher Gefahr unbeeindruckte Mimik Melanies. Bereits wenige Minuten später verzerrt sich die betonte Selbstsicherheit Melanies zur erschrockenen Angstfratze, wenn die ersten Vögel mit spitzen Schnäbeln und Krallen brutal die vermeintliche Idylle stören.

Als slapstickartiges Selbstzitat kann eine Szene aus Hitchcocks letztem fertiggestellten Kinofilm *Family Plot* von 1976¹⁹¹ gelesen werden. Hitchcock nimmt hier die Grundsituation der oben besprochenen Autoszene aus *North by Northwest* und überzeichnet sie ins Absurde: Während der Protagonist (Bruce Dern) verzweifelt versucht, das sich beschleunigende Auto, dessen Bremsen versagen,¹⁹² sicher die kurvenreiche Bergabfahrt hinabzusteuern, nimmt das Spiel im Inneren des Wagens clowneske Züge an (siehe Abb. 7.9). Hünigen und Wulff bemerken hierzu:

Eine groteske Wahrnehmung entsteht, die mehr auf Teilung des Bildes und die Kontrolle der Bildsynthese gerichtet ist als auf das, was das Bild zeigt. Die Akteure können die Absurdität und Unglaublichkeit der Situation vollkommen ausspielen, Dinge tun, die in einem »naturalistischen« Szenario unglaublich wären. In *FAMILY PLOT*

¹⁹⁰ *The Birds*. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Evan Hunter nach der gleichnamigen Kurzgeschichte von Daphne du Maurier. USA: Universal Pictures, 1963. 119’.

¹⁹¹ *Family Plot*. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Ernest Lehman nach dem Roman *The Rainbird Pattern* von Victor Canning. USA: Universal Pictures, 1976. 120’.

¹⁹² Eingeleitet wird die Szene durch einen Kamerazoom: Vorbei an dem Nummernschild des Autos mit der in diesem Kontext sarkastischen Aufschrift „Drive safely“ zoomt die Kamera auf die offensichtlich manipulierten Bremsen.

entwickelt sich ein slapstickartiger Ringkampf, und das Geschehen verselbständigt sich.¹⁹³

Auch hier also wieder: *style* vor *content*. Nicht das *Was* (eine lebensgefährliche Situation) dominiert die Bilder, sondern das *Wie* (ein humoristisches Verrenkungsspiel).



Abb. 7.10: Im weiteren Verlauf von *North by Northwest* werden Rückprojektionen (links) und gezeichnete Hintergründe (rechts) auf rein illusionistische Weise eingesetzt. Der zuvor geschilderte Effekt entsteht hier nicht.

Hitchcock belässt es in *North by Northwest* allerdings nicht bei diesem anti-illusorischen, reflexiven Einsatz von Rückprojektionen. Die scheinbare Arglosigkeit der Autoszene dient vielmehr als falsche Fährte, durch die sich der Betrachter in trügerischer Sicherheit wähnt: Entgeht Roger O. Thornhill anfänglich allen Strapazen und Gefahren ohne einen Kratzer, verkehrt sich seine Unantastbarkeit schon bald ins Gegenteil. Auch in der berühmten Flugzeug-Szene auf freiem Feld verwendet Hitchcock Rückprojektionen, doch sind diese – anders als in der Autoszene zuvor – nun nicht mehr klar als solche erkennbar. Thornhill muss sich vor hinabrasselnden Schüssen vom Flugzeug in den Staub retten, nur knapp über seinem Kopf rast die Maschine in lebensbedrohlicher Nähe vorbei. Eine Trennung des Protagonisten von der gefährlichen Umgebung, die als sicherer Schutzwall dient, ist nicht mehr gegeben, die Gefahr wirkt akut und real, der Betrachter fürchtet nun um Rogers Wohl. Auch in der Schlussszene auf dem Mount Rushmore verwendet Hitchcock beim drohenden Absturz Eves und Rogers gemalte Hintergründe, die sich nur bei eingehender Betrachtung als künstlich erweisen und beim Betrachten des Films eine rein illusorische Funktion erfüllen. Der Sturz in den Abgrund erscheint als reale Gefahr, die visuelle Gestaltung der Szene zielt auf realistische Wirkung. Diese Kluft zwischen der oben geschilderten Autoszene und den späteren „Action-Szenen“, in denen eine Lebensgefahr für den Protagonisten besteht, ist dabei kein Zufall. Vielmehr vermeidet Hitchcock den Fehler, Spannung zu verschenken, indem er sie bereits an einer Stelle einsetzt, wo sie ohnehin überflüssig wäre: Dass Roger O.

¹⁹³ Hüning/Wulff (2004), S. 311.

Thornhill in den ersten 20 Minuten des Films noch nicht sterben wird, ist schließlich sogar dem ungeübtesten Kinoseher bewusst.¹⁹⁴ Umso stärker, da in ihrer realistischen Wirkung im Film zuvor ungesehen (und somit unerwartet), packen die späteren Szenen den Betrachter und vermitteln ihm gerade im Kontrast zu den betont harmlosen, spielerischen Szenen zu Beginn des Films das Gefühl plötzlich eintretender, ernstzunehmender Gefahr.

7.4 THROUGH THE LOOKING GLASS: *PSYCHO* (1960)

Hitchcocks *Psycho*¹⁹⁵ kann in gewisser Weise als die Quintessenz der Hitchcock'schen Filmsprache betrachtet werden. Dieser Film, der Hitchcock selbst zufolge „uns Filmmachern gehört“,¹⁹⁶ ist der Triumph des *style* über den *content*, die perfektionierte Demonstration einer selbst in den kleinsten Rädchen punktgenau ineinandergreifenden Maschinerie des Kinos. Der gesamte Film inklusive seiner (bild-)erzählerischen Details folgt dabei dem Prinzip eines durchlässigen Spiegels: Immer wieder werden scheinbar undurchdringliche Grenzen durchbrochen (Tabus, Körper, Bilder, Wände, Badewannenabflüsse), so dass eine Untersuchung der Rückprojektionen des Films nur dann einen Sinn ergibt, wenn diese im Kontext der im Film auftauchenden, andersgearteten Grenzen (und Grenzüberschreitungen) betrachtet werden. In den folgenden Unterkapiteln soll diese Inszenierung einer *Parallelwelt mit umgekehrten Vorzeichen* eingehender beleuchtet werden.

7.4.1 PARALLELWELTEN



Abb. 7.11: Erscheint die Wüste vor Marions Diebstahl lediglich als gerahmtes und somit domestiziertes Bild an der Wand (links), befindet sich Marion nach ihrer Flucht selbst in der Wüste wieder (rechts).

¹⁹⁴ Zwei Jahre später wird Hitchcock auch mit dieser Publikumserwartung brechen, siehe Kapitel 7.4 zu *Psycho*.

¹⁹⁵ *Psycho*. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Joseph Stefano nach der gleichnamigen Novelle von Robert Bloch. USA: Paramount Pictures, 1960. 109'.

¹⁹⁶ Vgl. Truffaut (1997), S. 276.

Die Reise der Protagonistin Marion Crane (Janet Leigh) in die düstere Welt der Geisteskrankheit und Anomalie beginnt mit einem klassischen Sündenfall: Die spontan begangene Unterschlagung der 40.000 Dollar aus dem Immobilienbüro markiert dabei den frühen Wendepunkt, der Marion von der geschützten Welt gesellschaftlicher Integrität buchstäblich in die kahle Wüste moralischen und gesetzlichen Brachlands übertreten lässt. Sehen wir Marion noch zu Beginn des Films in der vertrauten und lockeren Atmosphäre des Immobilienbüros, in dem sie arbeitet, so befindet sie sich nach dem Diebstahl fortan nur noch an unpersönlichen, austauschbaren und ungeschützten Orten (auf freier Strecke, im nur wenig Schutz bietenden Auto, schließlich im verhängnisvollen Bates Motel). Existiert die offene und Isolation, Einsamkeit und Lebensfeindlichkeit symbolisierende Wüste zu Beginn des Films lediglich als großes Foto an der Wand (gleichsam domestiziert und aus sicherer Distanz *konsumierbar*), so sehen wir Marion schon bald darauf selbst in ebendieser Wüste wieder: Es scheint, als sei sie plötzlich auf *die andere Seite* gezogen worden, hinein in eine Parallelwelt, in der die üblichen Gesetze nicht mehr gelten. Der Polizist, der Marion anspricht, ist nicht mehr Freund und Helfer, sondern Feind; Recht und Unrecht sind aufgehoben, gleichwohl vertauscht. Marion ist zum *Outlaw* geworden und hat sich selbst in ihrer Suche nach dem schnellen Glück auf irreversible Weise abgespalten von einer Welt der Ordnung und Sicherheit, die, auf der einen Seite langweilig und wenig erfüllend, andererseits Schutz vor Gefahren bot.

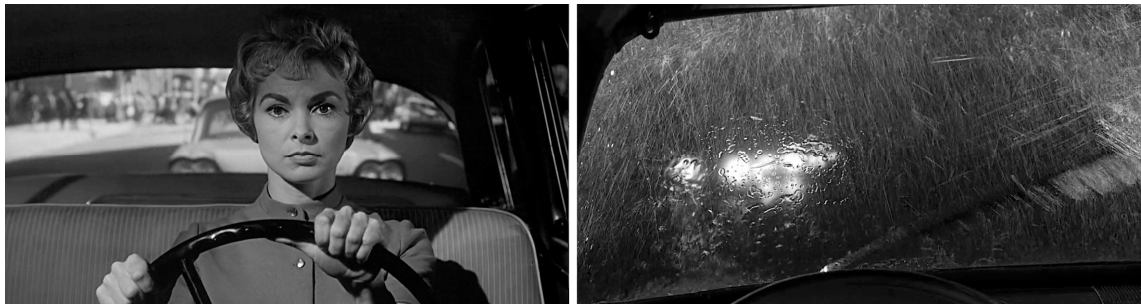


Abb. 7.12: Blicke aus Marions Auto zeigen entweder Rückprojektionen (links) oder durch starken Regen schwer erkennbare Autoscheinwerfer. Die Protagonistin wird von ihrer Umgebung isoliert.

Der Abstieg Marions gleicht dabei jenem Dantes in seiner *Commedia*¹⁹⁷; auch die Bildsprache von *Psycho* wird von kreisartigen Bewegungen dominiert (die Anfangssequenz, die Abfluss-Einstellung nach dem Duschmord, die erzählerische Abwärtsspirale hinein in die stets dunklere Welt der Perversion). Die Wüste, trocken und heiß, kann hier als Purgatorium gedeutet werden, durch das Marion, begleitet vom als Todesengel auftretenden Polizisten, endgültig hinabsteigt in die spiralenförmig nach unten führen-

¹⁹⁷ Alighieri, Dante: „Göttliche Komödie“. In: *Projekt Gutenberg-DE*. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/5060/1> Zugriff: 20.03.2013.

den Höllenkreise. Hitchcock inszeniert diesen Übergang durch Einsatz eines Horrorfilmelements: Ist Marion bereits in den Autofahrten während ihrer Flucht durch erkennbare Rückprojektionen von der anderen, *wirklichen* Welt sichtbar isoliert (Abb. 7.12 links), markiert der plötzliche Platzregen (Abb. 7.12 rechts), den fließenden Übergang in die Hölle von Norman Bates' Motel. Die Lichter der entgegenkommenden Autos auf dem Highway verschwinden, unbemerkt kommt Marion vom rechten Weg ab und findet sich auf der *anderen Seite* wieder.



Abb. 7.13: Das Versenken des Autos markiert einen Übergang des Films in die Welt des Psychopathen Norman (links). In der letzten Einstellung (rechts) wird das Auto mit einer Kette wieder hinausgezogen.

Spätestens mit dem Versenken von Marions Auto samt Leiche und Diebesgut wird dieser Übergang vervollständigt: Mit schockierender Endgültigkeit versinkt alles, was das erste Drittel des Films ausmachte, im bodenlosen Sumpf. Ein neuer Film mit einer neuen Story und einem neuen Protagonisten, Norman Bates (Anthony Perkins), beginnt; alle Spuren des vorangegangenen Films werden vom Psychopathen und seiner „Mutter“ restlos vertilgt. *Psycho* zieht uns in eine surreale Parallelwelt, in der Verstand und Ordnung einer neuen Logik von Wahnsinn und sexueller Abnormität weichen müssen:

[...] Hitchcock draws on images which suck us deeper and deeper into the imaginary: images of bloody water swirling down into a drain; the close-up of an eye superimposed over a plughole; a car containing a dead body being sucked into a bog; a mummified skeleton in a cellar. In *Psycho* we are sucked into the imaginary through images of descent and falling.¹⁹⁸

Der Wiederaufstieg erfolgt erst in der Schlusseinstellung: Das zuvor versenkte Auto wird zurück ans Tageslicht gezogen, mittels ratternder Kettenmaschinerie und großem Aufwand werden wir wieder zurück auf die ursprüngliche, helle Seite gebracht. Nicht ohne Spuren: Das weiße Auto ist schlammverschmiert, mehrere Menschen sind gestorben – und Norman Bates ist endgültig dem Wahnsinn verfallen. Die letzte Einstellung kann daher auch (und vor allem in Hinblick auf die vorangegangene „Psychologisie-

¹⁹⁸ Creed (2007), S. 124f.

runge“ von Norman Bates) als ironische Visualisierung einer nur mit großer Mühe und unter Einsatz einer niemals ausreichenden, aber im Brustton der Überzeugung geäußerten Verstandesleistung wiederhergestellten gesellschaftlichen Ordnung gelesen werden.¹⁹⁹

7.4.2 SPIEGELBILDER



Abb. 7.14: Spiegelbilder stellen die Identität der Figuren auf unheilvolle Weise infrage und weisen auf eine gleichsam sichtbare wie nichtexistierende Welt hinter dem Spiegelglas hin.

Auffallend häufig erscheinen die Figuren in *Psycho*, allen voran die Protagonistin Marion Crane, gedoppelt im Viereck des Bildkaders; ihr Spiegelbild wird immer wieder Teil der Bildkomposition. Die Spiegel funktionieren dabei einerseits als Ausblick in eine nicht zu erreichende Welt; zeitgleich stellen sie durch eine optische Verdoppelung der Figur deren eigentliche Identität infrage: Befindet sich Marion Crane auf der einen – oder auf der anderen Seite des Spiegels? Die echte Marion Crane spricht mit Norman Bates – doch mit wem spricht die gespiegelte Marion Crane (siehe Abb. 7.14 links unten)?

Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich mich erblicken läßt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, den ich wirklich ein-

¹⁹⁹ Hitchcock selbst mokierte sich wiederholt über die „Wahrscheinlichkeitskrämer“, die Filme stets unter dem Aspekt logischer Nachvollziehbarkeit beurteilten, vgl. z.B. Truffaut (1997), S. 89f.

nehme; vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin, da ich mich dort sehe [...] Der Spiegel funktioniert als eine Heterotopie in dem Sinn, daß er den Platz, den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet, und daß er ihn zugleich ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort wahrzunehmen ist.²⁰⁰

Michel Foucault weist auf die Mehrdeutigkeit des Raums hinter dem Spiegelglas hin und betrachtet diesen als Utopie, als Nicht-Ort, der, rein „virtuell“, eine bloße Illusion eines Ortes hinter dem Glas vortäuscht. Zeitgleich gesteht er dem Spiegel das Potential der Heterotopie zu; so betrachtet erscheint das Spiegelbild gleichsam als *Beweis für die* wie auch als die *Infragestellung der* Existenz der gespiegelten Person. In *Psycho* fungieren die verschiedenen Spiegel als unheilvolle Visualisierung der Verlorenheit der gespiegelten Personen: Sie befinden sich in einer anderen Welt, existieren als „lebendiges“ Bild, gerahmt an der Wand. Nicht zufällig geschieht jeder der im Empfangsraum des Bates-Motels gespiegelten Figuren kurz darauf ein Unglück: Der auf die Spiegelung der Figur reduzierte Ausschnitt des Spiegels weckt die Assoziation eines Käfigs; wie die ausgestopften Vögel im Hinterzimmer von Norman Bates' Rezeption sind auch die Menschen, die nach und nach im Schattenreich des *Psychos* einchecken, Gefangene, gleichwohl Todgeweihte. Norman Bates selbst spricht, umgeben von den ausgestopften, leblosen Vogelkörpern, von „privaten Fallen“, in denen jeder Mensch gefangen sei, und nimmt damit die ganz konkrete Falle, in der sich Marion spätestens seit ihrer Ankunft im Motel befindet, metaphorisch vorweg:

You know what I think? I think that we're all in our private traps. Clamped in them. And none of us can ever get out. We scratch and claw, but only at the air, only at each other. And for all of it, we never budge an inch.²⁰¹

Wie bereits die in Kapitel 7.4.1 geschilderte Wüstenfotografie bergen die planen Flächen des Spiegels eine *andere Seite*, die zwar ein Spiegelbild der echten Welt ist, sich aber gleichzeitig – wenn auch nicht durch optische, so doch durch moralische – Verzerrungen in kleinen, aber bedeutenden Punkten von der gespiegelten Welt unterscheidet. Marions Schwester Lila (Vera Miles) erschrickt vor ihrem eigenen Spiegelbild: Ist der Schock der Verwechslung ihrer eigenen Person mit der vermuteten (mörderischen) Ba-

²⁰⁰ Foucault, Michel: „Andere Räume“. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, 1992. S. 39.

²⁰¹ *Psycho* (1960), 37'56''–38'20'. Marions darauffolgende Antwort „Sometimes we deliberately step into these traps“ wird dabei zum unwissentlichen Eingeständnis, sich selbst in ihre missliche Lage gebracht zu haben.

tes-Mutter geschuldet – oder erschrickt sie über die plötzliche Erkenntnis, sich auf der anderen Seite des *looking glass* zu befinden, ausgelöst durch die mittels Doppelspiegelung ermöglichte *Sicht von hinten* auf sich selbst?²⁰²

7.4.3 HINTER DER WEISSEN WAND



Abb. 7.15: Der scheinbare Schutz des Duschvorhangs wird mit einem Ruck zur Seite gerissen. Der weiße Hintergrund entpuppt sich als jederzeit durchlässige „Wand“.

Die Folge der weiter oben geschilderten Vielzahl an Grenzüberschreitungen in *Psycho* ist ein Gefühl totaler Verunsicherung, ausgelöst durch die konsequente Negierung all dessen, was der Betrachter als gesichert erachtet. Gesellschaftliche wie filmerzählerische Regeln werden gebrochen und durch die (regellose) Logik des Alptraums ersetzt.

Ähnlich den Rückprojektionen, deren *Dahinter* wir zwar angesichts der als solche erkennbaren ebenen Fläche der Rückpro-Leinwand stets erahnen, nie jedoch zu Gesicht bekommen, funktioniert hier auch der berühmte, zur Seite gerissene Duschvorhang in der zentralen Mordszene in *Psycho*: Signalisiert der schützende Vorhang zunächst eine vermeintliche Sicherheit, eine Grenze, die die buchstäblich nackte Duschende von allem Äußeren isoliert, wird die scheinbar undurchdringliche Barriere kurz darauf mit einem plötzlichen Ruck zur Seite gerissen, gefolgt von der Ungeheuerlichkeit eines brutalen Messermords. Der Gewaltakt wird dabei durch geschickten Schnitt und Einsatz des Tons unter vollständiger Involvierung des Betrachters inszeniert: Trotz der bereits zuvor durch den halbdurchlässigen Duschvorhang zu erkennenden Schattenfigur vom plötzlichen Überfall überrascht, bleibt dem Publikum keine Möglichkeit, das Folgende aus der Distanz zu betrachten. Die Messerstiche bedeuten nicht nur den qualvollen Tod der Protagonistin, sondern ebenfalls – auf einer Metaebene – den gewaltsamen Bruch mit der filmerzählerischen Konvention (selbst über fünfzig Jahre nach Erscheinen von *Psycho* gilt es nach wie vor als Tabu, den Protagonisten nach dem ersten Drittel eines Films sterben zu lassen).

²⁰² Natürlich erschrickt sie, weil sie eine fremde Person im Raum vermutet; dennoch erscheint das Gedankenspiel an dieser Stelle reizvoll.

Auf diese Weise funktioniert die Mordszene auch als doppeltes „Attentat“ auf den Zuschauer: Zum Schock des unvorhergesehenen und überwältigend in Szene gesetzten Mordes gesellt sich noch das ungläubige Staunen darüber, dass nun wirklich – kompromisslos und ohne Zweifel – die Protagonistin, Identifikationsfigur der vorangegangenen halben Stunde, binnen weniger Sekunden zu Tode gestochen wird. Ab sofort ist nichts mehr so, wie es scheint; der Film folgt keinen verlässlichen (Genre-)Konventionen, Verunsicherung und Angst gehen auf den Betrachter über. In seiner Hilflosigkeit bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich mit jener Figur zu identifizieren, die eine Identifikation im Prinzip unmöglich macht: nämlich mit Norman Bates, dem neurotischen Mutter-söhnchen (und -mörder, wie wir später erfahren werden).



Abb. 7.16: Selbst feste Mauern bieten in *Psycho* stets Schlupflöcher, durch die Blicke fallen können.

Die zurückgezogene Duschwand ist dabei nicht die einzige physische Grenze, die in *Psycho* überschritten wird. Auch Wände oder heruntergelassene Jalousien bieten keinen Schutz mehr vor den gierigen Blicken Norman Bates' (bzw. des zur Komplizenschaft gezwungenen Publikums). Kleine Schlupflöcher im Fensterrahmen oder lediglich pupil-lengroße Wanddurchschläge heben die Grenzen von *Innen* und *Außen* auf und vermitteln das paranoide Gefühl eines stetigen Beobachtetseins.

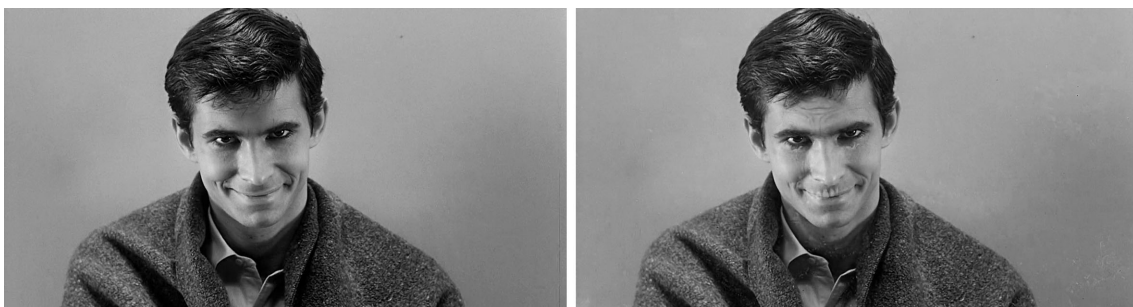


Abb. 7.17: In die Überblendung hinein in die Schlusszene (siehe 7.4.2) wird mittels Mehrfachbelichtung noch ein drittes Bild „zwischen“ die Bilder belichtet: Das Grauen lauert als Ahnung hinter den Bildern.

Der Eindruck eines *Anderen* und die nur schemenhaft erkennbaren *Bilder hinter den Bildern* werden schließlich in jener unmittelbar der Schlusseinstellung (siehe Abb. 7.13) vorangehenden Einstellung auf den diabolisch lächelnden Norman Bates auf die Spitze getrieben: In die Überblendung in das letzte Bild hinein wird noch zusätzlich mittels

Mehrfachbelichtung das skelettartige Grinsen von Normans toter Mutter ins Bild belichtet. Mrs. Bates schiebt sich als geisterhafter Schatten, als praktisch unsichtbare (und deshalb umso verstörendere) Ebene zwischen zwei „herkömmliche“ Bilder. Das einheitliche Grau hinter Norman ist gleichzeitig eine unendliche, leere Weite – doch hinter, vor, zwischen der Leere, so vermittelt es uns der Film (und führt damit die hier zuvor erwähnte, allzu plausible psychologische Erläuterung der Psyche Norman Bates' ad absurdum), lauert das unfassbare Grauen.

7.4.4 SCHOCK



Abb. 7.18: Im Augenblick seiner Tötung wird der überraschte Arbogast (Martin Balsam) vor eine Rückprojektion verfrachtet. Der entstehende Eindruck ist der einer maximalen Auflösung von Raum und Zeit.

Zu den vielleicht interessantesten und ungewöhnlichsten Einsätzen der Rückprojektionstechnik in der Filmgeschichte gehört zweifelsohne jener in der Szene von Arbogasts Ermordung in *Psycho*. Sehen wir kurz zuvor Arbogast (Martin Balsam) in einer ohne den Einsatz von Filmtricks aufgezeichneten Einstellung die Treppe hinaufsteigen, erfolgt sein bald darauf folgender Absturz mittels eines verfremdenden Effekts. In seinem Gespräch mit Hitchcock weist Truffaut auf den tänzerischen Bewegungsablauf des rückwärts fallenden Detektivs hin, erkennt jedoch nicht, wie dieser Eindruck zustande kam.²⁰³ Hitchcock klärt seinen Gesprächspartner daraufhin über den Einsatz einer Rückprojektion auf und bestätigt dessen Ansicht, es sei hier darum gegangen, den Prozess des Sturzes zu „dehnen“.²⁰⁴

Tatsächlich entsteht beim ungewöhnlich langen Treppenfall Arbogasts das Gefühl von Raum-, Zeit-, ja gar Schwerelosigkeit: Anstelle einer realistischen Darstellung handelt es sich bei der Einstellung um die Visualisierung eines Schockgefühls. Das Ausgeliefertsein und die Chancenlosigkeit des rückwärts stürzenden Arbogast werden maximal gedehnt. Durch die weitgehende Unbeweglichkeit Arbogasts – er fuchtelte lediglich mit den Armen herum – entsteht der Eindruck, der Fallende stehe tatsächlich still, während

²⁰³ Vgl. Truffaut (1997), S. 268.

²⁰⁴ Ebenda.

der Boden hinter ihm sich unaufhaltsam seinem Rücken nähert. Zeitgleich wird die Hilflosigkeit Arbogasts *ausgestellt* – durch den Verzicht auf eine sehr schnelle, ruckelnde Kamerafahrt die Treppe hinunter (oder alternativ: eine starre Kamera, die lediglich den fallenden Mann zeigt) bleibt das Objektiv in der gesamten Einstellung gleich nah am Oberkörper Arbogasts. Während die Kamera – und damit wir, das Publikum – beinahe gemächlichen Schrittes vor ihm die Treppe hinabschreiten, stürzt er, zur Gänze ausgeliefert, seinem Tod entgegen.

Von Bedeutung ist hier auch der Perspektivwechsel im Verhältnis zur Duschmordszene, die ebenfalls den nach dem ersten Mord erfolgten Wechsel des Protagonisten (von Marion Crane zu Norman Bates) widerspiegelt und dabei zeitgleich sogar die Täterschaft Normans antizipiert. Wurde der Mord an Marion hauptsächlich aus der Perspektive²⁰⁵ der Protagonistin (Marion) gezeigt, so wird der Mord an Arbogast erneut vorwiegend aus der Perspektive des (diesmal jedoch neuen) Protagonisten gefilmt, ohne dass wir bereits sicher die Identität des Mörders kennen. Das ist zum einen formal konsequent, zum anderen verhindert Hitchcock dadurch die bereits im Vorhinein zum Scheitern verurteilte Wiederholung des in der Duschszene geschickt eingesetzten Überraschungseffekts zugunsten einer an dieser Stelle deutlich wirksameren Suspense-Situation (schließlich ist der Zuschauer nach dem Mord an Marion auf weitere Gräueltaten gefasst).

7.5 REALITÄTSVERLUST UND PANIK: *MARNIE* (1964)

Marnie. Die Geschichte einer Diebin und eines Geheimnisses. Als dieser, einer der gewagtesten, experimentellsten Filme Hitchcocks vor 15 Jahren herauskam, beklagten sich viele Kritiker und Zuschauer über vermeintliche formale Unzulänglichkeiten: über den offensichtlich gemalten Hintergrund am Ende der Straße, in der Marnies Elternhaus steht, über scheinbar schlampige Rück-Projektionen, deren Künstlichkeit auf den ersten Blick zu erkennen ist.²⁰⁶

Bereits in seinem 1979 erstmals erschienenen Aufsatz *Archipel Hitchcock* räumt der Kritiker und Filmemacher Hans C. Blumenberg mit dem Vorurteil technischer Unzulänglichkeiten in Hitchcocks *Marnie*²⁰⁷ auf: Er begreift die der perfekten filmischen Illusion mit künstlerischem Ausdruck entgegenwirkenden Stilmittel als Spiegel des In-

²⁰⁵ Der Begriff „Perspektive“ ist hier weitergefasst gemeint. Tatsächlich wechseln sich Blicke Marions auf den Mörder mit den Blicken des Mörders auf Marion in der Duschszene ab.

²⁰⁶ Blumenberg, Hans C.: „Archipel Hitchcock. Über die dunklen Phantasien eines kleinen fetten Mannes.“ In ders.: *Kinozeit. Aufsätze und Kritiken zum modernen Film 1976–1980*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1980. S. 222f.

²⁰⁷ *Marnie*. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Jay Presson Allen nach dem gleichnamigen Roman von Winston Graham. USA: Universal Pictures, 1964. 130’.

nenlebens der titelgebenden Protagonistin (Tippi Hedren). Tatsächlich variiert die Erkennbarkeit der zum Einsatz kommenden Rückprojektionen im Verlauf des Films beträchtlich und legt daher zusätzlich den Schluss nahe, dass es sich bei den Auffälligkeiten um bewusst angewandte Irritationen handelt. *Marnie* enthält eine Vielzahl erkennbarer Rückprojektionen, die auf den ersten Blick eine deutliche Isolation der an Realitätsverlust leidenden Protagonistin schaffen; der Effekt wird dabei zunächst als Ausdruck einer vermeintlichen Sicherheit, einer scheinbaren Loslösung von einer umgebenden Realität verwendet, schließlich jedoch geschickt ins Gegenteil verkehrt. In den folgenden Unterkapiteln sollen drei besonders signifikante Sequenzen näher beleuchtet werden – eine Sequenz davon nutzt keine Rückprojektion, allerdings ist die Art und Weise, in der hier mittels einer planen Fläche eine räumliche Begrenzung geschaffen wird, von Relevanz für die Deutung des Films.

7.5.1 FREIHEIT



Abb. 7.19: *Marnie* (Tippi Hedren) reitet auf ihrem Pferd. Die näheren Einstellungen verwenden dabei Rückprojektionen.

Eine erste auffällige Rückprojektion zeigt die Protagonistin auf ihrem Pferd. Die gesamte Sequenz stellt einen irritierenden Kontrast zu dem zuvor Gesehenen dar – beginnt *Marnie* doch mit einem Diebstahl und führt seine Hauptfigur als Kriminelle ein, die unter falschem Namen Unternehmenstresore ausraubt. Den grauen Farben, denen zu Beginn lediglich das Gelb von Marnies prallgefüllter Handtasche²⁰⁸ gegenüber steht, werden nun von den leuchtenden Farben einer sommerlichen Landschaft deutlich kontrastiert.

Die losgelöste Stimmung der Szene widerspricht allen filmischen Konventionen des zu Beginn durch die Bilder behaupteten Thriller-Genres und bedeutet somit einen traumartigen, unwirklichen Einschnitt in die Story. So deutet Redottée die im Kontext des Films

²⁰⁸ Ein Gelb, das sich in den blonden und von ihrer Mutter später als unzüchtig kritisierten Haaren Marnies widerspiegelt.

ungewöhnlich wirkende Szene entsprechend als Versinnbildlichung eines seelischen Ausnahmezustands der Protagonistin, die im Reiten ihres Pferdes einen Augenblick totaler Befreiung genießt. Marnie, so Redottée, sei „ganz bei sich selbst“ und erlebe

[...] Momente der größtmöglichen Identität, des Eins-Seins mit sich und ihren Gefühlen, der scheinbaren Freiheit von aller Entfremdung, von allem Gespaltensein, die sonst ihre Existenz kennzeichnen.²⁰⁹

Die Betonung auf das Wort *scheinbar* ist an dieser Stelle wichtig, stellt Marnies empfundene Freiheit letztlich doch nur eine Ausflucht dar – sie ist eine gesuchte Diebin und lebt ein gefährliches, zum Scheitern verurteiltes Doppelleben. Das von Redottée beschriebene „Eins-Sein“ inszeniert Hitchcock mittels einer Rückprojektion, die einen bewegten Hintergrund traumartig hinter der wie in Zeitlupe auf ihrem Pferd zu reiten scheinenden Darstellerin vorbeifliegen lässt.

Was auf den ersten Blick wie der misslungene Einsatz eines für den Zweck ungeeigneten technischen Mittels wirkt, entpuppt sich schnell als Versuch, die Hektik und Unruhe des im Galopp reitenden Pferdes durch ein ruhiges Schweben zu ersetzen. So entsteht der Eindruck, dass die glücklich lächelnde Marnie gemeinsam mit ihrem Pferd sanft durch die Landschaft fliegen würde; das leichte und durch weiche und fließende Bewegungen angedeutete Auf und Ab der Reiterin bekommt eine sinnliche Komponente, vermittelt Loslösung und Hingabe (und stellt dabei auch einen krassen Widerspruch zur später enthüllten Asexualität Marnies dar).

Als Kontrast zu den vorangegangenen, in grauen Tönen gehaltenen Szenen wirkt die farbenprächtige Reitszene wie eine Traumsequenz, ein Ausflug ins Innere der Protagonistin, eine vom und durch Film geschaffene Illusion. Marnie fühlt sich frei, zugleich ist die Freiheit des Augenblicks nur ein Trugbild – Hitchcock erzählt hier mit den Mitteln des Kinos vom Innenleben seiner Protagonistin und nimmt die Thematik des Films zu einem Zeitpunkt vorweg, an dem bislang kein einziges Wort über die Psyche der Frau verbal geäußert wurde.

²⁰⁹ Redottée (2000), S. 37.

7.5.2 SACKGASSE



Abb. 7.20: Marnie besucht ihre Mutter. Das Ende der Straße suggeriert die Weite eines Hafens, stellt sich bei näherer Betrachtung jedoch als die begrenzende Wand einer bemalten Fläche heraus.

Der Eindruck des Unwirklichen, der in der Reitszene durch den Anblick der durch die Sommerlandschaft *schwebenden* Marnie erweckt wird, setzt sich in der anschließenden Szene fort: Wenn Marnie ihre Mutter (Louise Latham) besucht, begibt sie sich, gefahren von einem – erneut *gelben* – Taxi in eine trostlose Sackgasse im graubraunen Hafengebiet. Sackgasse? Ja, denn die Weite des hinter der Straße liegenden Hafens entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als bemalte Studiowand, gibt nur scheinbar einen Ausblick auf die Weite des Wassers. Das gemalte, mit dem Bug frontal in die Straße hineinzeigende und den Ausblick dominierende Schiff stellt eine Bedrohung dar, die jedoch – auch das erzählt uns der artifizielle Charakter der Bilder – lediglich Einbildung, nicht jedoch „Tatsache“ ist. Wie bereits in der im vorangegangenen Unterkapitel besprochenen Sequenz erzählt Hitchcock auch hier über die Gestaltung der die Protagonistin einschließenden Umgebung etwas über das Innenleben Marnies; dabei erweist sich der

[...] kulissenhafte, »falsche« Charakter des Exterieurs [...] als vollkommener Ausdruck des Realitätsverlustes, mit dem, wie so oft bei Hitchcock, die Hauptfigur zu kämpfen hat.²¹⁰

7.5.3 KONTROLLVERLUST



Abb. 7.21: Marnie während der Jagd: Sie nimmt nur noch ihre unmittelbare Umgebung wahr, der Rest wirkt verschwommen.

²¹⁰ Redottée (2000), S. 37.

Der angesprochene Realitätsverlust zeigt sich am stärksten – und folgenreichsten – in der Jagdszene: Marnie, die, von einem ehemaligen Chef als Diebin wiedererkannt, am Tag zuvor fliehen wollte, wird von ihrem Mann (Sean Connery) gezwungen, an der Jagd teilzunehmen – und ihr buchstäbliches Gefangensein spiegelt sich in den seltsamen Begrenzungen der Rückprojektionen hinter ihr wider. Marnie ist gleich zweifach eingekesselt: Durch Personen auf Pferden in ihrer unmittelbaren Nähe und durch die Wand der Rückprojektion hinter diesen. Ihre Umgebung wirkt unwirklich, ausgewaschen, verschwommen: Marnies Wahrnehmung ähnelt der eines Menschen mit Tunnelblick, durch die Kontrast-, Farbsättigungs- und Schärfenunterschiede von Vorder- und Hintergrund wird die Überforderung der Protagonistin zur visuellen Überforderung des Zuschauers. Schließlich sieht Marnie buchstäblich Rot: Ihr Blick fällt auf die leuchtende Kleidung eines Jägers, durch den Einsatz einer kontrastarmen Rückprojektion im Hintergrund leuchtet das intensive und gestochen scharf in den Fokus gerückte Rot des Mantels umso stärker. Die Formen verschwinden, Marnie und das Publikum nehmen lediglich die mehr als die Hälfte des Filmkaders dominierende Signalfarbe wahr. Durch den Einsatz der Rückprojektion wird die eingeschränkte Wahrnehmung Marnies zur unseren; erneut erleben wir die diegetische Wirklichkeit durch die Augen Marnies, teilen wir ihre Angst und ihren verzerrten Blick.



Abb. 7.22: Aufgeregt und ziellos reitet Marnie „wie automatisch“ davon.

Hitchcock lässt weder Marnie noch uns Zeit zur Orientierung: Wie automatisiert ergreift Marnie die Flucht. Die anschließende Reitszene fungiert dabei als düsterer Gegenentwurf zur unter Kapitel 7.5.1 besprochenen ersten Reitsequenz. An die Stelle der sattgrünen Sommerlandschaft ist die kahle, spätherbstliche Landschaft blätterloser Bäume getreten, Marnies befreiter, glücklicher Blick wird ersetzt durch einen Ausdruck von Schmerz und Panik, statt hellem Beige trägt sie ein beengendes, schwarzes Kostüm. Erneut kommen Rückprojektionen zum Einsatz: Anders als zuvor wirkt Marnies fluchtartiger Ritt jedoch nicht mehr wie ein Schweben, vielmehr scheint sie auf der Stelle zu reiten, nicht voran zu kommen, während die Landschaft um sie herum an ihr,

verschwommen von der Bewegungsunschärfe, vorbeirast. Marnie steuert nicht mehr, sie wird gesteuert, das Vorwärtsgelangen entzieht sich ihrer Kontrolle.



Abb. 7.23: *In einer subjektiven Einstellung scheint das Pferd nicht auf die Mauer zuzureiten; vielmehr wirkt es, als rase die Mauer unaufhaltsam auf das Pferd zu.*

Am deutlichsten und irritierendsten tritt dieser, für gewöhnlich aus Alpträumen bekannte Effekt eines verheerenden Stillstands im Augenblick größter Panik, kurz vor dem Finale der Sequenz zutage. In einer subjektiven Einstellung aus Marnies Sicht blicken wir über den Kopf des Pferdes hinweg auf eine sich nähernde Mauer. Obwohl sich das Pferd auf und ab bewegt, setzt die auf Abb. 7.23 links zu sehende Einstellung an einem Punkt ein, an dem die rückprojizierte Kamerafahrt noch nicht begonnen hat. Der Film schneidet in einen Stillstand hinein, es wirkt, als reite das Pferd zunächst für eine knappe Sekunde auf der Stelle, bis erst kurz darauf die Landschaft auf das Pferd stark beschleunigend zuzufahren scheint. Die nach einigen Zwischenschnitten folgende (ebenfalls subjektive) Einstellung, in der Marnie direkt auf die Mauer zureitet, verwendet sogar in der Rückprojektion anstelle einer Kamerafahrt einen schnellen Zoom – wie auch deutlich an den optischen Verzerrungen an den Bildrändern in Abb. 7.23 rechts zu erkennen ist – und verstärkt somit zusätzlich den Eindruck, die Mauer fahre auf Marnie zu (und nicht andersherum).

Marnie wird im wahrsten Sinne des Wortes die Kontrolle über die Lage entzogen, indem ihr Vorwärtsgelangen nicht mehr durch sie, sondern von einer unsichtbaren Kraft gesteuert wird. Sie und ihr Pferd werden gewaltsam nach vorn getrieben, geradezu *gesogen*, sind vollständig der Technik der Rückprojektion, die sie jederzeit zur Fortbewegung *zwingt*, ausgeliefert. Die Unmöglichkeit eines Stehenbleibens, eines rettenden Verharrens wird hier in konkreten Bildern inszeniert, der Eindruck von Panik, Zwang und Kontrollverlust umso eindrücklicher und unausweichlicher vermittelt. Der Regisseur Alfred Hitchcock

[...] hat sich erlaubt, den psychischen Zustand der Heldin direkt in die Außenwelt zu spiegeln: die Verzerrungen, Krümmungen der Innenwelt zu visualisieren.²¹¹

Dementsprechend ist *Marnie* mehr die filmische Umsetzung der verzerrten Wirklichkeitswahrnehmung seiner Titelheldin als ein Film, der eine Verlässlichkeit oder gar „Objektivität“ seiner Bilder vorzutäuschen versucht. Die Täuschung dient einer möglichst berührenden Übersetzung eines abstrakten Gefühls (Angst, Realitätsverlust, Panik) in universelle, erfahrbare Bilder (womit wir auch wieder beim von Truffaut behaupteten Realismus wären).

Im „besten“ Falle ermahnt die offensichtliche Künstlichkeit der Filmbilder den Betrachter implizit, Skepsis zu bewahren: Wir können unseren eigenen Augen nicht trauen, da wir den Blick eines (bzw. *einer*) Anderen eingenommen haben. Oft jedoch haben die dichten Kunstwelten in den Filmen Hitchcocks eine umso stärkere Immersion des Zusehers zur Folge: Dieser muss sich das Seelenleben der gezeigten Protagonisten nicht erst durch genaue Beobachtung erschließen – es wird ihm im Gegenteil durch eine mit dem Inhalt nahezu identisch gewordene Form regelrecht aufgezwungen:

Hitchcock sets out to shock his audiences into a hallucinatory state in which they realise – in Hitchcock’s words – „that this same story can happen to you tomorrow“. [...] In drawing on the power of film to shock and disorient through editing, Hitchcock went further that the Surrealists in his encounter with death.²¹²

Dem Publikum werden der Realitätsverlust und die Orientierungslosigkeit Marnies verdeutlicht, indem es der Unumgänglichkeit ausgeliefert wird, diese Gefühle am eigenem Leib zu spüren (so wie es in der Duschszene in *Psycho* dazu gezwungen ist, die Tötung der Protagonistin nicht als außenstehender Beobachter zu erleben, sondern im Gegenteil als hilfloses, ausgeliefertes Opfer). Der Film wird bei Hitchcock zu einer Waffe, eingesetzt, um dem Publikum eine tiefergehende Erkenntnis in Form von Gefühlen gewaltsam aufzuzwingen; dabei war dieses Gefühl niemals Selbstzweck, wenn Hitchcock auch in seiner zu Beginn des Kapitels zitierten Äußerung behauptet, ihm sei es ausschließlich um die *emotion*, nicht den *content* gegangen. Stattdessen dient das Gefühl einem konventions- und kulturunabhängigen und damit zutiefst *menschlichen* Verständnis, das nur mittels einer zur Gänze kinematografischen Sprache zu erreichen ist.²¹³

²¹¹ Redottée (2000), S. 37.

²¹² Creed (2007), S. 123f.

²¹³ Erneut sei an dieser Stelle jedoch an die nicht unberechtigten moralischen Bedenken bezüglich einer manipulativen, stark auf die emotionale Reaktion des Betrachters abzielende Form des Kinos erinnert.

7.6 GEDANKEN ZUR MANIPULATION DES PUBLIKUMS

An einigen Stellen in den vorangegangenen Kapiteln wurden die Kehrseiten einer – hier wertneutral – als „gelingen“ bezeichneten Symbiose von *style* und *content* erwähnt, die mittels einer geschickten Manipulation des Publikums zustande kommt. Die in diesem Sinne *gelungene* Manipulation zwingt den Betrachter, einen bestimmten Blick einzunehmen, der unter anderen Umständen (z.B. im Falle eines Filmes, der den eigenen Blick reflektiert und somit zur Disposition stellt) nicht zustande käme. Insbesondere in den Filmen Hitchcocks wurde von Teilen der feministischen Filmtheorie ein spezifisch *männlicher* Blick gesehen, der die Frau zum Objekt eines männlich-voyeuristischen *erotic look* mache und folglich einen weiblichen Blick negiere.

Laura Mulvey argumentiert in ihrem 1975 erschienenen und für die feministische Filmtheorie richtungsweisenden Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, dass in den Filmen Hitchcocks ein fetischistischer Blick auf die Frau als Objekt männlicher Begierde etabliert würde; hieraus entwickelt sie die Forderung an ein Kino der Zukunft, in dem der „Blick der Kamera“ befreit werden solle zugunsten der Möglichkeit eines distanzierten Blicks seitens des Zuschauers:

The first blow against the monolithic accumulation of traditional film conventions (already undertaken by radical film-makers) is to free the look of the camera into its materiality in time and space and the look of the audience into dialectics, passionate detachment.²¹⁴

Die Theorien Mulveys wurden bereits vielfach – u.a. von Mulvey selbst – weitergedacht, kritisiert und in Teilen verworfen; ein detaillierter Diskurs würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen und bedürfte einer eigenständigen Untersuchung. Daher kann an dieser Stelle lediglich auf die Selbstreflexivität der Filme Hitchcocks hingewiesen werden, von der es legitim ist, anzunehmen, dass sie dasselbe Blickregime, das Mulvey kritisiert, nicht lediglich etabliert, sondern zeitgleich dekonstruiert.

Mulvey selbst sieht die Möglichkeit einer solchen Dekonstruktion im Transparentmachen der filmeigenen Mittel, im Hinweis auf das Mediale des durchs Kino etablierten Blicks. Bemerkenswert ist hierbei, dass Mulvey eine solche Dekonstruktion beispielsweise in den Werken von Mark Lewis als gegeben sieht (und diese offensichtlich befürwortet): In den kurzen Filmen des kanadischen Künstlers werden durch als solche für

²¹⁴ Mulvey, Laura: „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: *Screen*. Jahrgang 16, Ausgabe 3 (Autumn 1975), S. 18.

den Betrachter erkennbare Rückprojektionen die Mechanismen der Filmrezeption offengelegt, gebrochen und folglich selbst zum Gegenstand der Diskussion gemacht. Eine nähere Untersuchung zweier Filme von Lewis unter Miteinbeziehung diesbezüglicher Theorien Mulveys findet sich in Kapitel 9.1 der vorliegenden Arbeit.

Der augenfällige Widerspruch in der gleichzeitigen Forderung Mulveys nach einer ihre eigenen Mittel offenlegenden Filmkunst und der Kritik an den Filmen Hitchcocks besteht in der – in den vorangegangenen Kapiteln anhand verschiedenster Beispiele dargelegten – Tendenz der kritisierten Filme, sehr wohl die eigenen Mittel auf unterschiedlichste Weise sichtbar zu machen und somit selbst zum Gegenstand der Betrachtung werden zu lassen. Hitchcocks Filme lassen sich auch ohne die Notwendigkeit eines bewussten „Querlesens“ als Reflexionen über den voyeuristischen, *erotic look* an sich lesen, entziehen sich daher in großen Teilen dem Vorwurf der affirmativen Wiederholung etablierter patriarchaler Muster. Ohne die Ansätze Mulveys grundlegend in Frage zu stellen, lässt sich also – vielleicht auch ein wenig provokativ – behaupten, dass die Filme Hitchcocks durch das Offenlegen der eigenen Mechanismen vielmehr jene Blickregimes (freilich ohne Urteil) reflektieren, die sie zeitgleich etablieren.

Die Rolle, die die Rückprojektion in ihrer reflexiven Funktion in ebendieser Offenlegung spielt, wird von Mulvey selbst, wie oben erwähnt, in einigen späteren Aufsätzen angesprochen.²¹⁵ Liest man die Filme Hitchcocks als komplexe Metareflexionen über das Kino und seine Mechanismen, so lässt sich durchaus ein offeneres, neutraleres Bild dieses Regisseurs zeichnen: das eines Manipulators, der die Mittel, mit denen er manipuliert, zeitgleich ausstellt und somit die Manipulation selbst zum Gegenstand der Betrachtung werden lässt – gleich einem Zauberer, der seine Tricks im Augenblick des Zauberns erklärt. Unter diesem Aspekt lassen sich beispielsweise auch die Frauenfiguren in weiteren, in dieser Arbeit besprochenen Werken des klassischen Hollywoods – vor allem *Detour* und *The Lady from Shanghai* – in einem anderen Licht betrachten.

Zugegeben: Die reine Zurschaustellung der wirkenden Mechanismen stellt noch keine Kritik an diesen dar und bedeutet ebenso wenig einen filmischen Gegenentwurf. Aber – und darin liegt der entscheidende Punkt – sie ebnet den Weg zur Alternative, indem sie eine Kritik möglich macht – insofern, als sie dem Betrachter die Gelegenheit gibt, den eigenen Blick zu überdenken, aus der Distanz zu betrachten und (je nach Ergebnis) folglich zugunsten einer anderen Sichtweise zu verwerfen.

²¹⁵ Siehe vor allem Mulvey, (2012).

8. GESCHICHTE ALS MASCHINE: *EUROPA* (1991)

Wie der Film im Jahr Null des Neuanfangs spielt, ist Leo ein unbeschriebenes Blatt oder eine weiße Leinwand, auf die sich alles projizieren läßt, was sich die verschiedenen Interessengruppen, die ihn zu manipulieren suchen und wissen, auch zunutze machen.²¹⁶

Mit dem Deutschland wie mit dem Europa ihrer Vorstellung verbanden Trier und Vørsel eine lange Geschichte, großartige Traditionen, aber auch das unter einer dünnen Schale von Zivilisation verborgene Böse, Verfall und Patina.²¹⁷

Die beiden dem folgenden Kapitel vorangestellten Zitate geben bereits einen ersten Hinweis auf die komplexe Bildsprache von Lars von Triers Abschluss seiner „Europa-Trilogie“, dem 1991 entstandenen Film *Europa*. Eine weiße Leinwand, auf die sich alles projizieren lässt, eine dünne Schale, hinter der das Böse lauert: In *Europa* dominieren in den Hintergründen der Bilder fast durchgehend Rückprojektionen, die immer wieder ohne den Einsatz von Schnitten neue Hintergründe und Konstellationen erzeugen und den hilflos durch die Geschichte stolpernden Protagonisten Leopold Kessler (Jean-Marc Barr) rücksichtslos von Situation zu Situation bringen, bis am Ende nur noch der Tod steht, der in *Europa* dennoch kein Ende der ratternden Kinomaschine/Geschichte bedeuten wird.



Abb. 8.1: Auch weitläufige Hintergründe wirken beengt durch den Einsatz von Rückprojektionen.

Europa verschleiert nicht seine konkreten Bezüge zu Franz Kafkas unvollendetem Roman *Der Verschollene*: Sowohl die Namensgebung der Titelfigur – Leopold K. – als auch die umgekehrte Konstellation des Romans (ein junger Deutscher geht nach Amerika / ein junger Amerikaner geht nach Deutschland) und vor allem die alptraumhafte Art und Weise, in der der Protagonist scheinbar ohne jeden Einfluss von einer misslichen Situation in die nächste stolpert, scheinen dem Roman direkt nachempfunden zu sein.

Ebenso wenig wie der Roman Kafkas behauptet *Europa*, ein historisch korrektes Bild jenes Landes zu zeichnen, in dem die Handlung vonstattengeht: Das Deutschland im

²¹⁶ Müller, Marion: *Vexierbilder. Die Filmwelten des Lars von Trier*. St. Augustin: Gardez!, 2000. S. 125.

²¹⁷ Forst (1997), S. 80.

Jahre Null nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges erscheint bei Trier als eine finstere Collage aus fragmentierten Bildern, die weder Tageslicht noch ein Außen kennen. Geschaffen durch die enorm aufwendige Kombination von Maskenverfahren sowie Auf- und Rückprojektionen, die teils bis zu sieben unterschiedliche Bildebenen in einem Kader vereinen,²¹⁸ zeichnet *Europa* eine düstere Nachkriegsfantasie, die filmästhetisch Rudimente aus Trümmerfilm, Film Noir, Melodram, Expressionismus und anderen Filmtraditionen zu einem unvereinbaren und doch dichten Ganzen gewaltsam zusammenschweißt. Der Titel selbst – *Europa* –, ausgesprochen von der hypnotischen Erzähstimme Max von Sydows als eine Mischung aus dem englischen *europe* und dem deutschen *Europa*, verweist schon auf der Tonebene auf ein Zusammenfügen zweier verschiedener Dinge (hier: Sprachen); Rückprojektionen, die Schwarzweißbilder mit farbigen Vordergründen kombinieren, verstärken diesen Eindruck visuell, während auf inhaltlicher Ebene der glühende Glaube an den Nationalsozialismus auf ein durch die Alliierten befreites Deutschland stößt. Die Disjunktion ist allgegenwärtig, in fast jedem Bild von *Europa* findet sich eine Form des *Sowohl-als-auch*, zusammengehalten von der (Einheit vortäuschenden) Maschine des Mediums Film.

Ebenso maschinell wie der gewaltsame Zusammenhalt dieser unvereinbaren Dinge schiebt der Film seinen Protagonisten durch die Geschichte; der Kommentar aus dem Off signalisiert einen hypnotischen Zustand, aus dem es kein Entrinnen gibt, in dem die eigenen Handlungen vollständig dem fremden Willen eines unsichtbaren Dritten ausgeliefert sind (hier zeigt sich erneut die Nähe zu Kafka). Gleich einem Kaiserpanorama schiebt der Film Stück für Stück neue, rückprojizierte Orte hinter den wehrlosen Leopold. Für Kafka noch ein Ausdruck äußerster Ruhe (siehe Kapitel 2.5.3), wird der mechanische Vorgang des Bilder-Tauschs zur unbarmherzigen Maschinerie, der sich weder die Figuren noch der Blick des Zuschauers entziehen können.

Die erbarmungslose Manipulation des Blicks ist jedoch bei Trier kein reines Mittel zum Zweck, wird stattdessen durch den offen erkennbaren Einsatz der technischen Mittel selbst zum Thema der Reflexion; die Darstellung eines jungen Idealisten, der in den Rädern einer sich um die Ideale des Einzelnen wenig kümmernden Maschine zermahlen wird, gerät vielmehr zum filmischen Diskurs über die Rolle des Individuums in der Weltgeschichte:

²¹⁸ Galt, Rosalind: „Back Projection: Visualizing Past and Present in Lars von Trier’s *Zentropa*“. In: *Cinema Journal*. Jahrgang 45, Nr. 1 (2005). S. 11.

By questioning the characters' [sic – gemeint ist vermutlich der Singular, Anm. d. A.] idealism, von Trier shows the individual in crisis and adopts a dialectical portrayal of history which prioritises historical/social forces over the view of subjects as the sole historical agents. One is asked to consider whether the subject is thrown into history rather than being an active agent.²¹⁹

Durch den radikalen Verzicht auf jedwede Behauptung einer historischen und/oder ästhetischen Faktentreue verweist *Europa* auf den Vorgang der Herauskristallisierung dessen, was wir als *Geschichte* wahrnehmen. *Die Geschichte*, so vermittelt es uns der Film, ist nicht mehr und nicht weniger als *eine* Geschichte, eine durch Bilder und Erzählungen konstituierte Fiktion, und damit letztlich von der ständigen Möglichkeit der Verklärung, Neuinterpretation und Manipulation bedroht. Die in *Europa* stattfindende Konfrontation von Form und Inhalt

[...] reveals that our memory of the period, through films, comes from an artificial, re-constructed wholeness of it as a cinematic image.²²⁰

Was wir als *Wahrheit* akzeptieren, steht auf den wackeligen Füßen der Überlieferung und bedarf der ständigen Überprüfung, eventuell Revision, ebenso jedoch neuerlichen Bestätigung (und nicht zuletzt eines bedingungslosen Schutzes vor politischer Manipulation jeder Art). Koutsourakis sieht in diesem Verständnis von Geschichte als etwas sich ständig Fortschreibendem eine Nähe zu den ästhetischen Theorien Bertolt Brechts:

The employment of historical constellations rather than a linear narrative with a beginning, middle and end is consistent with a Brechtian aesthetic which intends to show history, not as an 'authentic dramatic background', but as a transitory active process [...]. Then again, von Trier places into doubt the progressivist philosophy of history which characterises European thought from the very first historiographical attempts until the Enlightenment and Orthodox Marxist optimism.²²¹

Der bedingungslose Glauben an den Fortschritt wird hier demontiert durch die implizite Negierung von Leopolds Idealismus; konfrontiert mit Niedertracht, Eigennutz und – hierin besteht der wichtigste Punkt – der Fähigkeit des Menschen, für seine Überzeugungen zu glühen (auch dann, wenn diese, in moralischen Kategorien gesprochen, als

²¹⁹ Koutsourakis, Angelo: „You Want to Wake up to Free Yourself of the Image of Europa. But It Is Not Possible': Lars von Trier's Critique of the European Narrative of Progress in His Europa Trilogy". In: *Journal of Contemporary European Studies*, vol 20, no 4 (2012). S. 520.

²²⁰ Greenberg, Udi E.: „The Holocaust Repressed: Memory and the Subconscious in Lars von Trier's *Europa*". In: *Film & History*. Jahrgang 38, Nr. 1 (2008), S. 48.

²²¹ Koutsourakis (2012), S. 519.

„rückwärtsgewandt“ oder „verwerflich“ betrachtet werden mögen), versickert sein Anspruch, Europa *a little bit of kindness* zu zeigen, im Sand. In dieser Hinsicht kann Triers Film als grundlegend pessimistisches Werk betrachtet werden; ein Ausweg aus der Misere scheint hoffnungslos, selbst der Tod bedeutet keine Erlösung. Insbesondere vor dem Hintergrund seines Erscheinungsjahres kann *Europa* jedoch auch als der Versuch eines bewusst kritischen Gegengewichts zu dem allgemein verbreiteten Freudentaumel eines neuerlich vereinten Europas verstanden werden. Isoliert betrachtet jedoch erscheint die Aussage des Films zutiefst düster; für die Lösung der menschlichen Probleme gibt es hier keinen Platz, lediglich die Liebe (und der Tod)²²² können, wenn schon nicht als Aus-, so doch als Zuflucht angesehen werden.

Achim Forst merkt hierzu an, dass die augenfällige Offenlegung der eigenen gestalterischen Mittel nicht zwingend einen distanzierten, neutralen Blick des Betrachters zur Folge haben muss:

[...] Lars von Trier will die Zuschauer irritieren, verunsichern; sie sollen es sich nicht bequem machen in der fiktionalen Realität des Films. Doch er will gerade nicht, daß sie dadurch innerlich ein Stück zurücktreten und über das Gesehene reflektieren, im Gegenteil: Trier will suggestiv auf seine Zuschauer einwirken, Emotionen beeinflussen, Ängste erzeugen – also: manipulieren.²²³

Forst ist zugleich zu widersprechen als auch zuzustimmen: Trier will zweifelsohne manipulieren, aber durch die Offenlegung der gestalterischen Mittel gibt er dem Betrachter die Möglichkeit, die Manipulation selbst und den eigenen Blick zu reflektieren:

Trier seinerseits legt diese Methodik [gemeint ist die Inszenierung von Geschichte] bloß und enttarnt sie, er spielt mit offenen Karten, indem er beispielsweise durch die Rückprojektionen darauf hinweist, daß es hier mehrere Ebenen gibt, die der vermeintlichen Realität und dahinter oder darüber die seiner eigenen Version. Dadurch macht er den Zuschauer auf die Problematik aufmerksam, die bei einer Gestaltung historischen Stoffes in Form von Propaganda oder nachträglicher Geschichtsverfälschung entstehen kann [...].²²⁴

Trier mahnt also den Betrachter, das in *Europa* gezeichnete Weltbild selbst zu überdenken, in Frage zu stellen und nicht für die einzig denkbare Möglichkeit zu halten. Er äh-

²²² Beides Phänomene, die dem unaufhaltsamen Fortgang der Geschichte ein Gefühl der Ewigkeit gegenüberstellen: Ewigkeit im Augenblick *unsterblicher* Liebe, Ewigkeit im Nicht-Sein.

²²³ Forst, Achim: *Breaking the Dreams. Das Kino des Lars von Trier*. Marburg: Schüren, 1998. S. 83.

²²⁴ Müller (2000), S. 134.

nelt dabei dem *advocatus diaboli*, der inmitten einer trägen Diskussion eine bewusst kontroverse Haltung einnimmt, um die Gegenseite zum fundierten Widerspruch zu provozieren. Kurz gesagt:

[A] post-Brechtian film inundates the audience with visual constellations that problematise the depiction of history.²²⁵

Die Rolle, die der Verzicht auf nachträglich erzeugte Effekte hier spielt, ist dabei von hoher Relevanz: Der Trick ist hand- und damit menschengemacht, die Welt, die vor unseren Augen entsteht, ist eine vollständig künstliche und doch im selben Maße überzeugende Wirklichkeit:

As computer-generated images, this world would be just another artifact created entirely with state-of-the-art digital technologies. In the films of Von Trier, in contrast, the virtual is rendered as an inherent part of the real, not as a technological concoction separate from the real.²²⁶

Dass es sich also bei *Europa* nicht lediglich um die Frage dreht, wie Geschichte entsteht und wie wir Geschichte in Bildern darzustellen versuchen, sondern ebenso darum, wie das Problem kinematographischer Wirklichkeitsschaffung an sich verhandelt wird, versteht sich von selbst. Als Symbol für das Kino wurde in *Europa* nicht umsonst der Zug gewählt, der seine Insassen, ohne dass sich diese bewegen müssten, an fremde Orte bringt, dabei in gleichmäßigem Tempo ungehindert fortschreitet,²²⁷ die mehrfach im Film suggerierte und vom Protagonisten letztlich auch wahrgenommene Möglichkeit, den Zug via Notbremse zu stoppen, kann dabei als augenzwinkernde Aufforderung, den Fortlauf der/einer Geschichte nicht unhinterfragt zu akzeptieren, betrachtet werden.

Nachdem auf den vorangegangenen Seiten ein kurzer Überblick über die grundlegende Filmsprache von *Europa* gegeben wurde, soll in den folgenden Unterkapiteln der spezifische Einsatz von Rückprojektionen und deren verschiedene Funktionen einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Eine eingehendere Untersuchung des Einsatzes von synthetisierten Bildern zeigt gewisse, dramaturgisch schlüssige Muster, die zum Teil allein stehen, zum Teil in Kombination auftreten.

²²⁵ Koutsourakis (2012), S. 518.

²²⁶ Simons, Jan: „Von Trier's Cinematic Games“. In: *Journal of Film and Video*, vol 60, no 1 (2008). S. 1.

²²⁷ Vgl. Koutsourakis, S. 532. Man denke auch an die in Kapitel 6 besprochene Szene in *Letter from an Unknown Woman*.

8.1 INNERE BILDER



Abb. 8.2: Leo (Jean-Marc Barr) bekommt das Wort „Werwolf“ nicht mehr aus seinem Kopf.

Eine wiederkehrende Funktion der Rückprojektion in *Europa* ist die plötzliche Visualisierung innerer Bilder der Figuren. Durch das Ersetzen des illusionistisch fungierenden Hintergrunds durch mit dem Vordergrund perspektivisch und in Bezug auf die Einstellungsgröße unvereinbare Bilder entsteht der Eindruck von Introspektive: Wir sehen sowohl den Protagonisten als auch seine Gedanken, die er vor sein inneres Auge – und zeitgleich auf die Leinwand hinter sich – projiziert.

Kurz nachdem Leo und Katharina (Barbara Sukowa) beim Vorbeifahren des Zuges die ermordeten Werwölfe erblicken, sehen wir den beunruhigten Leo ratlos auf dem Boden des Abteilganges sitzen. Sogleich verrät uns der Film, was es ist, das ihn derart beschäftigt, nämlich der Anblick der toten jungen Menschen, die am Laternenpfahl hingen. Interessanterweise verzichtet der Film darauf, lediglich das Bild der Leichen im Hintergrund zu reproduzieren; stattdessen sehen wir nur einen kaderfüllenden Schriftzug: WERWOLF. Es ist das *Wort*, das in Leos Kopf hängengeblieben ist (und das den Toten in Form eines beschrifteten Umhängeschilds auf den Leib geschrieben ist). In der radikalen Reduktion auf die hell leuchtende Schrift versinnbildlicht der Film Leos Unverständnis und Bestürzung darüber, dass auch in Nachkriegszeiten Menschen andere Menschen aufgrund ihrer Überzeugungen ermorden. Zeitgleich wird der Tod abstrahiert; das Wort *Werwolf* wird beim Betrachter als Synonym für Tod und Gewalt etabliert – wichtig für die spätere Erwähnung des Begriffs im Film.

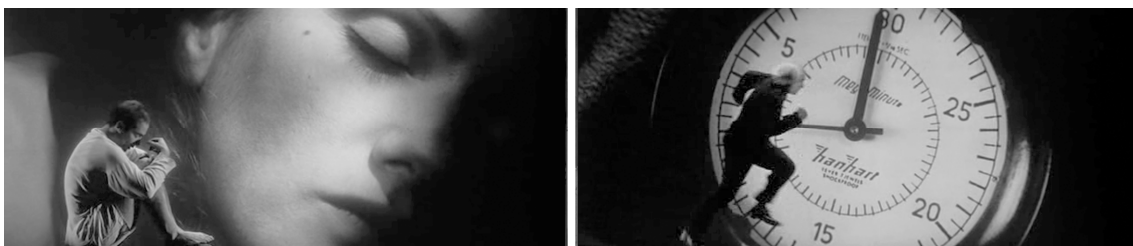


Abb. 8.3: Links: Leo versucht sich durch den Gedanken an seine Frau (Barbara Sukowa) zu beruhigen. Rechts: Leo rennt buchstäblich gegen die Zeit an.

An einigen weiteren Stellen im Film finden sich ähnliche Visualisierungen von Leos Innerem – immer in einem Augenblick der Verwirrung oder Bestürzung. So erscheint in

der Szene, in der sich Leo unruhig in seinem Abteilbett wälzt, das Bild seiner frisch vermählten Frau Katharina: Bildschirmfüllend, überlebensgroß füllt sie den Kader hinter dem kleinen, im linken Unteren des Bildes kauern den Leo. In seinem hilflosen Versuch, die für ihn undurchdringlichen Vorgänge zu begreifen, denkt er an Katharina. Doch die eigene Frau bleibt schließlich das für ihn größte Mysterium: Auch die Extremnahe verrät nicht Katharinas wahres Ich. Ähnlich wie Elsa in *The Lady from Shanghai* bleibt die *femme fatale* Katharina eine undurchsichtige, schimmernde Oberfläche, hinter die Leo nicht vorzudringen weiß.

Gegen Ende des Films leistet sich *Europa* die augenzwinkernde Visualisierung der Redewendung „gegen die Zeit anrennen“: Atemlos durch die Gänge des Zuges stürzend, versucht Leo, an das Abteil mit der zu entschärfenden Bombe zu gelangen. Seine Gedanken sind zur Gänze von dem tickenden Sekundenzeiger beherrscht, dessen Erreichen des Nullpunkts seinen und den Tod aller Passagiere bedeuten würde.

8.2 AFFEKT

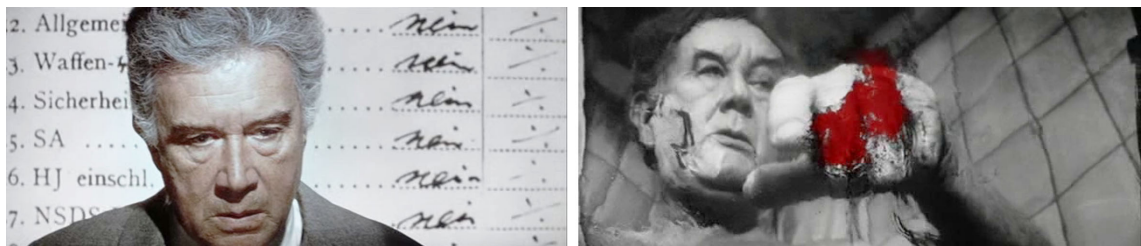


Abb. 8.4: Links: Die Scham übermannt Max Hartmann (Jørgen Reenberg). Rechts: Max begeht Selbstmord.

Noch weitere der im vorangegangenen Kapitel geschilderten Einsätze von Rückprojektionen finden sich in *Europa*, allerdings werden sie hier kombiniert mit dem Einsatz eines weiteren Mittels: dem der Kombination eines farbigen Vordergrundes mit einem schwarzweißen Hintergrund. Auch dieses Mittel wird nicht nach Belieben eingesetzt, sondern erfüllt eine konkrete Funktion: Auffällig ist, dass im Film stets dann Farbe zum Einsatz kommt, wenn sich die farbig gezeigten Figuren in einem Zustand höchster emotionaler Aufregung befinden. Das *starke Gefühl* erscheint hier – ohne moralisches Urteil – als Gegengewicht zur trostlosen Finsternis schwarzweißer Bilder. Eine Ahnung von Leben inmitten einer alptraumhaften, Tod und Zerstörung atmenden Welt entsteht; die unvermittelte Emotion als menschlichste aller Regungen verspricht einen Ausweg, eine Abspaltung aus bzw. von den ewigen Landschaften einer zertrümmerten Welt:

[I]f the film has an ideological or moral position, it is stated first by the priest, who asserts that God is on all sides and blames those who, with no belief, “are doomed to eternal wandering.”²²⁸

Der Priester erwähnt die Verurteilung Gottes all jener „Lauen“, also jener, die nicht zu starken Gefühlen fähig sind. Aus dieser moralischen Ambivalenz heraus ist es zu erklären, dass von Trier ausgerechnet auch jene Figuren im Film in Farbe taucht (und ihnen damit menschliche Gefühle zuweist), die sich in der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft schuldig gemacht haben: Max Hartmann erscheint vor dem ausgefüllten Formular, in dem er seine Mittäterschaft verleugnet, als von Scham erfüllter Mann in Farbe; auch sein kurz darauf folgender Selbstmord wird unter Einsatz farbigen Blutes inszeniert (siehe Abb. 8.4).

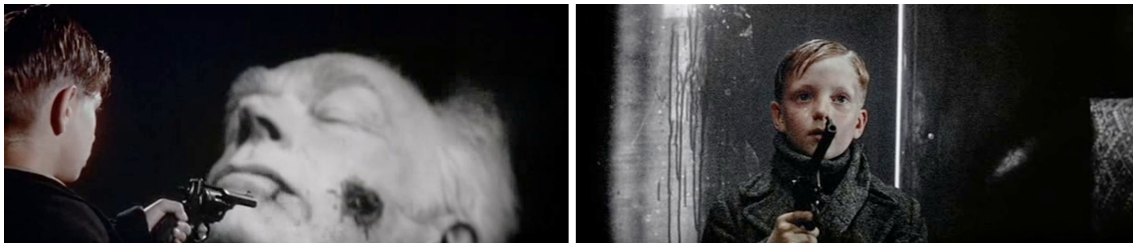


Abb. 8.5: *Der Junge, der soeben das Werwolf-Attentat ausübte, handelt wie in Trance und steht sichtbar unter Schock.*

In der Szene des Attentats auf den durch die Alliierten eingesetzten Bürgermeister durch zwei Kinder erscheint nicht der Bürgermeister (Holger Perfort), sondern ausgerechnet das mordende Werwolf-Kind farbige im Vordergrund; automatisch stellt sich eine stärkere Identifikation mit dem offensichtlich verängstigten und unter Schock stehenden Kind seitens des Betrachters ein als mit dem stilisiert-vergrößert auf eine Rückleinwand projizierten Opfer des Anschlags oder den bewaffneten alliierten Soldaten.



Abb. 8.6: *Links: Leo rastet aus. Rechts: In einer Affekthandlung zieht Leo die Notbremse.*

Einige Male erscheint auch Leo als vom Gefühl getriebener Handelnder, der aus seiner neutralen Rolle ausbricht: Einmal zieht er - dem gesunden Menschenverstand zum Trotz, aber um Katharina zu beeindrucken - die Notbremse des Zuges, um die Beerdigung Max Hartmanns zu ermöglichen; gegen Ende des Films rastet er angesichts seiner

²²⁸ Badley, Linda: *Lars von Trier*. Urbana u.a.: University of Illinois Press, 2009. S. 42.

Erkenntnis, die ganze Zeit über manipuliert worden zu sein, aus und bekommt einen Wutanfall. Gefühl wird hier (unter Ausklammerung von *Gut* und *Böse*) als Mittel des Ausbruchs aus der Norm gezeichnet – mit dem Potential zur Veränderung, ob im Guten oder im Schlechten (in *Europa* hauptsächlich im Schlechten; überhaupt herrschen hier nur die zwei Pole Gefühlsausbruch – unhinterfragter Gehorsam; einen kühlen, kritischen Verstand nutzt praktisch niemand, um etwas an den Verhältnissen zu verändern).

Die Wahl des Mittels der Farbe hat darüber hinaus eine psychologische Wirkung. So assoziiert das menschliche Gehirn mit einer Sicht in Graustufen vor allem Nacht, da bei schlechten Sichtverhältnissen die lichtempfindlicheren *Stäbchen* aktiv sind, die zwar das Sehen auch bei Dunkelheit, allerdings nicht die Wahrnehmung von Farben ermöglichen; bei Licht hingegen kommen die sogenannten *Zapfen* zum Einsatz, die farbiges Sehen garantieren.²²⁹ Auch über diese „physiologische“ Interpretation lässt sich der Einsatz von Farbe als Einbruch eines Stückchen Tages in eine Welt der ewigen Dunkelheit interpretieren.

8.3 LIEBE



Abb. 8.7: Schon bei ihrem ersten Treffen verlieben sich Leo und Katharina. Sie befinden sich plötzlich beide im farbigen Vordergrund.

Das Gefühl der Liebe als starke menschliche Empfindung vereint dabei immer wieder Leo und Katharina gemeinsam in einem farbigen Vordergrund. Bereits in der Szene ihrer ersten Begegnung tritt Katharina aus dem Schwarzweiß des Hintergrunds nach vorn zu Leo; sie bricht die unüberwindbare Distanz und signalisiert dem verlegenen Protagonisten die Erwidern seines Interesses.

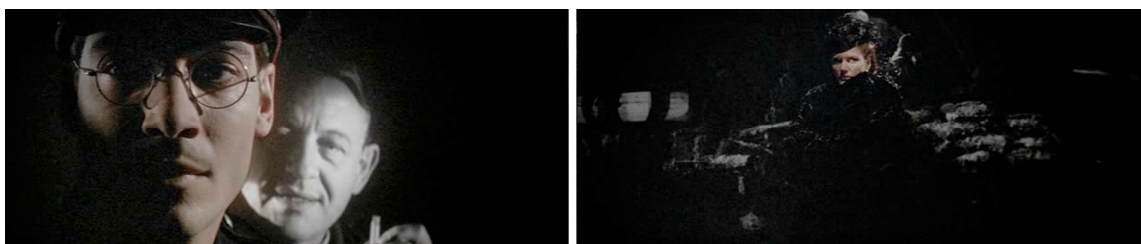


Abb. 8.8: Farbe verbindet den im Auto sitzenden Leo und die draußen im Schnee stehende Katharina.

²²⁹ Vgl. Aumont (1997), S. 11f.

In mehreren Schlüsselszenen fungiert hier die Farbe als Verbindungsglied zwischen Leo und Katharina; im Angesicht der Liebe verliert die Welt um sie herum ihre Bedeutung. Sie befinden sich in einem zeit- und ortlosen Raum; Vergangenheit und Zukunft zählen nicht mehr, Bedeutung hat einzig der scheinbar ewig währende Augenblick. Nicht nur visualisiert der Film hier durch den Einsatz schwarzweißer Hintergründe vor farbigen Vordergründen die Gefühle Leos; er gibt dem Betrachter damit praktisch eine Art Versprechen, gleich einem allwissenden Erzähler, dafür, dass Katharinas Gefühle zu Leo aufrichtig sind, trotz ihres zu Ende aufgedeckten Engagements als Werwolf.

Sollte sich ein Funken von Hoffnung im sonst eindeutig pessimistisch positionierten *Europa* befinden, so besteht dieser in der Zeichnung der Liebe als möglichem Ausweg aus den Zahnrädern der Geschichte. Andererseits, negativ betrachtet, wird dieser Eindruck im Verlauf des Films ebenfalls vergiftet, indem die Liebe untrennbar verbunden wird mit Leos zweckgebundener Manipulation durch Katharina und die Werwölfe auf der einen Seite, andererseits mit der eskapistisch-ablenkenden Wirkung, die Leos Liebestaumel auf seinen ursprünglich im Brustton der Überzeugung geäußerten Wunsch, Europa mittels *a little bit of kindness* zu verbessern, hat. Die *kindness* fließt schließlich Katharina zu (die sie sogar an einer Stelle des Films explizit für sich persönlich einfordert), der scharfgeistige Idealismus versickert im dickflüssigen Sirup süßlicher Gefühle.

8.4 ORTSWECHSEL

Europa presents Leo as a puppet behind whom scenes are easily, instantly changed, treating him as a function of the plot.²³⁰

Einen vierten und letzten, ebenfalls häufig mit den vorgenannten Funktionen verbundenen Zweck verfolgen die Rückprojektionen in *Europa*: Durch sie kann der Protagonist ohne die Notwendigkeit von Schnitten von einem Ort zum anderen verfrachtet werden. An diesen Stellen spielt der Film besonders stark mit offenen Karten und legt die Mechanismen filmischer Erzählung offen. Die ganz eigene – und den Gesetzen der Wirklichkeit gravierend zuwiderlaufende – Logik filmischer Zeit- und Ortswechsel wird hier nicht durch konventionelle Schnitte verschleiert, sondern bewusst als technischer Vorgang entlarvt.²³¹

²³⁰ Badley (2009), S. 44.

²³¹ Selbst wenn ein größerer Zeitsprung durch einen Schnitt erfolgt, so wird dieser zuvor von der Stimme des Erzählers aus dem Off eingeleitet, wodurch ebenfalls auf eine *Konstruktion von außen* der filmischen Erzählung implizit hingewiesen wird.

An zwei Stellen des Films findet ein solcher plötzlicher Ortswechsel mittels einer Überblendung im Hintergrund statt; zum ersten Mal nach dem entsetzlichen Attentat auf den Bürgermeister, an dessen Erfolg Leo unwissentlich Mitschuld traf; hier „rettet“ der Film den Protagonisten aus einem Zustand des äußersten Entsetzens, setzt ihn somit nicht der befürchteten Erklärungsnot aus und überführt ihn stattdessen in die komfortable Umgebung einer klaviermusikuntermalten Privatfeier (siehe Abb. 8.10).



Abb. 8.9: Noch eben befand sich Leo im Zug, schon erfolgt – ohne Schnitt – ein Zeit- und Ortssprung.

[T]he use of back projections transmits an intentional feeling of uneasiness with respect to the characters' relationship to the diegetic space. This uneasiness gives the impression that the characters do not belong to the temporal reality under which they operate.²³²

Auch wenn die Macht des Films hier für Leo einen positiven Ausgang ermöglicht, so entsteht doch zugleich (vor allem in Hinblick auf die düstere Grundstimmung des Films) das Gefühl einer totalen Abhängigkeit Leos von den Launen eines unsichtbaren, allmächtigen Erzählers (dem von Max von Sydow eine ebenso unheimlich-bestimmte, gottähnliche Stimme verliehen wird). Es ist dieselbe Maschine, die Leo aus dem unangenehmen Tumult im Zug nach dem Mordanschlag rettet, die schließlich den finalen und unaufhaltsamen Countdown zu Leos Tod durch Ertrinken einleitet.



Abb. 8.10: Die Rückprojektion schafft Leo und Katharina direkt von der Brücke vor den Traualtar.

Einen ähnlich bitteren Beigeschmack bekommt die Verlobungs-/Hochzeitsszene von Leo und Katharina; eben noch bat Katharina Leo vor dem übergroß rückprojizierten Fluss im Hintergrund, sie zu heiraten, schon überblendet das Hintergrundsbild in den Priester (Erik Mørk), der die beiden frisch Verlobten sogleich traut. Leo hat keine Zeit,

²³² Koutsourakis (2012), S. 530.

seine Entscheidung zu überdenken; einer Marionette gleich wird er vor den Traualtar in der prallgefüllten Kirche gezerrt, ein Ausweg ist nicht vorhanden. Simons sieht im „editing-within-the-frame“ eine Verstärkung des traumartigen Charakters von *Europa*,²³³ allerdings ließe sich hier auch – nicht zuletzt unter Verweis auf die Ausführungen in Kapitel 6 – an den generell traumartigen Charakter des Mediums Film erinnern, der hier, in *Europa*, lediglich deutlicher zutage tritt als in der „homogenous story world of classical and modernist film“²³⁴.

Interessant unter diesem Gesichtspunkt ist hier auch die von Achim Forst erwähnte Unzufriedenheit der Darsteller (und schließlich auch des Regisseurs selbst, der sich nach *Europa* der erstmals in seiner Fernsehserie *Riget* und später als Manifest fixierten Dogma95-Ästhetik zuwandte) mit den Einschränkungen des Drehs:

[D]ie Schauspieler blieben gefangen im Käfig einer Technik, die sie dazu zwang, sich nach komplizierten Projektionen und Fahrten der Kamera zu richten und oft sogar ohne Partner und Set vor einer flimmernden Leinwand zu spielen. Das Drehbuch bot ihnen kaum Spielraum; alles war genau festgelegt.²³⁵

Hier spiegelt die profilmische Wirklichkeit jene Mechanismen, denen die Figuren im Film ausgesetzt sind; wie Leo waren die Schauspieler dazu verdammt, als Rädchen im Getriebe einer punktgenau festgelegten Maschine zu (re-)agieren.

8.5 Tod

Der Tod als Gipfel des menschlichen *Gefühls* im weitesten Sinne wird von Lars von Trier in *Europa* in Form von vollständig farbigen Sequenzen und Einstellungen inszeniert. Im Angesicht des Todes verschwindet die ewige Nacht, füllt das Leben in satten Farben die Kinoleinwand. Der Tod als Erlösung in der Auflösung – nicht erst seit *Melancholia* (2011) ein Thema in den Filmen Lars von Triers – präsentiert sich dem Betrachter in der Unmittelbarkeit und Pracht bunter Farben (auch dies natürlich eine beinahe nihilistische Sicht auf die Welt und das Leben, die, je nach Blickwinkel, ebenso gut als „romantisch“ im klassischen Sinne gedeutet werden kann). Der brennende Wunsch des Glühenden (und folglich nicht „Lauen“) nach dem unwiderruflichen Vergehen im Nichts erscheint in der vor Kälte erstarrten Welt *Europas* als der einzige und zeitgleich ultimative Ausweg.

²³³ Simons (2008), S. 10.

²³⁴ Ebenda.

²³⁵ Forst (1997), S. 94.



Abb. 8.11: Links: Die Familie findet den toten Max Hartmann. Rechts: Leo findet den erschossenen Sohn Lawrence (Udo Kier).

Dieser Regel – gemeint ist die Darstellung von Tod in Form volleingefärbter Bilder – folgend, inszeniert Trier auch das Ende von Leos Liebe zu Katharina in voller Farbenpracht (siehe Abb. 8.12 links). In dem Augenblick, in dem sich das liebende Paar *erkennt*, stirbt ihre Liebe.²³⁶



Abb. 8.12: Links: Leos Liebe für Katharina „stirbt“ im Angesicht ihres Geständnisses. Rechts: Leo treibt tot durch den gesunkenen Zug.

Tod also als unmittelbare und ultimative Erkenntnis; noch nach seinem Tod (das einstürzende Wasser in den Zug erinnert dabei nicht nur oberflächlich an Hitchcocks *Foreign Correspondent*, siehe Kapitel 7.1) versucht Leo sich von dem *image of Europa* zu befreien, doch es gelingt ihm nicht: Mit dem finalen Zünden der Bombe hat er endgültig seine Neutralität verloren. Er ist schließlich (und auf Kosten seines Lebens und der anderen Zuggäste) selbst ein Teil von *Europa* geworden.

²³⁶ Dass ausgerechnet die einzige Sexszene zwischen Katharina und Leo in Schwarzweiß gehalten wurde, lässt sich schwer interpretatorisch erklären; vielleicht sollte hier nicht die Farbgebung bei den Bildern des gegengeschnittenen Selbstmords Max Hartmanns „gemindert“ werden.

9. BLICK NACH HINTEN: DIE RÜCKPROJEKTION IN ZEITEN VON GREENSCREEN, DIGITAL COMPOSITING & CO

In Zeiten von überwiegend mittels *computer generated imagery* und dem kostensparenden *Digital Compositing* (siehe auch Kapitel 2.3.6) hergestellten Spezialeffekten und Bildsynthesen kann und muss eine heutzutage als „veraltet“ angesehene Technik wie die Rückprojektion lediglich reflexiv eingesetzt werden: Zum Erschaffen synthetisierter Bilder mit rein illusionistischer Funktion ist die Rückprojektion aufgrund ihrer praktisch ausnahmslosen Erkennbarkeit für die perfekte Illusionen gewohnten Augen heutiger Kinogänger nicht mehr geeignet.

Unter diesem Gesichtspunkt ergeben sich folgende Fragen: Ist die Rückprojektion im späten 20., mehr noch im 21. Jahrhundert dazu verdammt, als reines Zitat zu fungieren? Dient sie lediglich der Erfüllung des als zeitgenössische Modeerscheinung zu verstehenden Bedürfnisses nach einem ästhetizistischen Retro-Chic, wie es Smartphone-Kamera-Apps wie *Instagram*, *Hipstamatic* etc. bedienen? Oder bietet sie vielleicht gerade in ihrer impliziten Referenz auf eine vergangene Kinoepoche und deren Ästhetik Möglichkeiten neuer Reflexionen über das Kino und seine Geschichte?

Die folgenden Unterkapitel blicken auf mögliche Einsätze der Rückprojektion in einer Zeit, in der diese als rein technisches Mittel obsolet geworden ist.

9.1 DER GESTÖRTE BLICK: DIE RÜCKPROJEKTIONSEXPERIMENTE DES KANADISCHEN KÜNSTLERS MARK LEWIS

Der kanadische Künstler Mark Lewis nutzt die Rückprojektion in einigen seiner (meist kurzen) Filme zu ebensolchen Reflexionen. Laura Mulvey sieht seine Arbeit dabei im Kontext von Walter Benjamins Konzept des „Veralteten“²³⁷, in dem dieser eine revolutionäre Kraft entdeckte:

Lewis' work with rear-projection should be understood within the context of Benjamin's comment on the return of the outmoded; the shift from use value to cultural value as, with its citation, the object becomes a point of reference back across time.²³⁸

Neben der 39-minütigen Dokumentation *Back Story* von 2009, in der Mark Lewis unter Einsatz von Rückprojektionen die Geschichte der Hansard Family, den Besitzern und Betreibern eines der letzten Studios für Rückprojektionen, erzählt, erstellte Lewis drei

²³⁷ Benjamin, Walter: „Der Surrealismus (1929). In: Benjamin, Walter: *Passagen. Schriften zur französischen Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007. S. 149.

²³⁸ Mulvey (2012), S. 218.

nur wenige Minuten dauernde Kurzfilme, in denen er Darsteller vor einer Leinwand agieren ließ. Die Werke können als filmische Untersuchungen und Reflexionen jener Effekte betrachtet werden, die in den vorangegangenen Artikeln dieser Arbeit besprochen wurden; zwei dieser Filme sollen im Folgenden näher betrachtet werden.

9.1.1 RÜCKKOPPLUNG: *REAR PROJECTION: MOLLY PARKER* (2006)



Abb. 9.1: Zu Beginn ergeben die sommerlich gekleidete Schauspielerin Molly Parker und das frühherbstliche Hintergrundbild eine halbwegs stimmige Einheit. Im Verlauf der kommenden Minuten und durch Überblendung in dieselbe, nun aber winterliche Landschaft widersprechen sich Vorder- und Hintergrund zunehmend inhaltlich wie visuell.

Gleich zu Beginn vermittelt die Haltung der Frau Mitte 30 mit den verschränkten Armen und dem direkten Blick in die Kamera: Hier handelt es sich um eine Art Testaufnahme, hier verkörpert die Darstellerin keine Rolle. Auch der Titel des Films – *Rear Projection: Molly Parker*²³⁹ – suggeriert uns, dass es sich bei der abgebildeten Frau um die Schauspielerin Molly Parker selbst handelt, nicht um eine von ihr gespielte, fiktive Figur. Und doch, unweigerlich und augenblicklich, entsteht Fiktion: die einer Frau auf einer verlassenen Landstraße, inmitten einer herbstlichen Landschaft.

Schon bald jedoch macht sich eine irritierende Diskrepanz zwischen der Frau und der sie umgebenden Landschaft bemerkbar: Während sich im Hintergrund die Perspektiven verschieben – offensichtlich wird hier ein Vorwärtszoom mit einer Kamerafahrt rückwärts kombiniert²⁴⁰ –, scheint die Frau im Vordergrund von dieser Kamerabewegung unbehelligt zu bleiben. Erst nach längerem Hinsehen bemerken wir, dass sich die Kamera der Frau wiederum in einer Vorwärtsfahrt nähert. Das Ergebnis ist eine *unmögliche* Kamerabewegung, die notgedrungen eine vollständige Trennung der Frau von ihrer Umgebung zur Folge hat. Die Kamera kann sich qua Naturgesetz nicht zeitgleich vorwärts *und* rückwärts bewegen – und doch scheint sie es zu tun. Die einzige mögliche Erklärung für dieses Paradoxon scheint daher, dass sich die Frau und ihre Umgebung an

²³⁹ *Rear Projection: Molly Parker*. Regie: Mark Lewis. USA 2006. 4'.

²⁴⁰ Die Technik ist auch bekannt als der *Vertigo-Effekt*, da Hitchcock sie in den bekannten Einstellungen hinunter vom Glockenturm in *Vertigo* einsetzte, um das Gefühl der Höhenangst zu visualisieren.

zwei verschiedenen Zeit- und Raumpunkten befinden, die – man konnte es bereits ahnen – durch eine Rückprojektion verbunden werden:

[R]ear-projection technology [...] confuses fictional realism as it puts onto the screen, within a single image, two distinct points of time and space. Through its very nature, rear-projection folds one time/space level into another, as that of the ‘setting’ is asynchronous with that of the figures in the studio foreground.²⁴¹

Lewis belässt es nicht bei der rein optischen Täuschung, sondern übersteigert die Diskrepanz, die sich aus den entgegenlaufenden und trotzdem zeitgleichen Kamerabewegungen ergibt, indem er schließlich auch einen Widerspruch innerhalb der vom Film erschaffenen Fiktion schafft: In der Mitte des Films überblendet der frühherbstliche Hintergrund in eine Aufnahme derselben Landschaft, diesmal jedoch schneebedeckt und winterlich, während die Frau vor der Landschaft weiterhin im luftigen Sommerkleid unbewegt in die Kamera schaut. Nicht nur verkehrt Lewis das zuvor inhaltlich stimmige Bild einer sommerlich gekleideten Frau inmitten einer blühenden Landschaft in das beinahe surreale Bild einer augenscheinlich nicht frierenden und zufrieden lächelnden, sommerlich gekleideten Frau inmitten einer zugefrorenen Winterlandschaft; er schlägt auch einen filmhistorischen Bogen zu den Dioramen²⁴² aus der Vorzeit des Kinos, stellt damit die Rückprojektion in eine Reihe mit den Illusionstechniken der Filmkunst und verweist schließlich auf die illusorische Komponente des Kinos im Allgemeinen.

Die Wahl des Motivs für die rückprojizierte *Plate* ist, wie Laura Mulvey anmerkt, ebenso wenig Zufall: Der Hintergrund zeigt eine dem Schein nach verlassene Tankstelle, überwuchert von Pflanzen, später dicht bedeckt vom Schnee.²⁴³ Indem mittels einer veralteten, aus der Mode gekommenen und doch noch existenten sowie potentiell nutzbaren Technik das Bild eines verlassenen Gebäudes, das einst eine Funktion erfüllte, aber nun überflüssig geworden ist, gezeigt wird, verweist die Technik über Umwege auf sich selbst. Die Folge ist eine Art Rückkopplung, die sich nur deshalb nicht – ähnlich den Videorückkoppelungen, die entstehen, wenn man mit einer an einen Fernseher an-

²⁴¹ Mulvey (2012), S. 211.

²⁴² Louis Daguerre erfand diese Dioramen im 19. Jahrhundert: Mittels einer beidseitig beleuchtbaren und bemalten Fläche konnten durch Wechsel der Beleuchtung Tages- und Nachtbilder ein und desselben Motivs beobachtet werden. Siehe auch Hüning, James zu: „Diorama I: Illusionsszenen“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=661> Zugriff: 20.04.2013. Das Filmmuseum Düsseldorf zeigt einige solche Dioramen in seiner Dauerausstellung. Laura Mulvey nennt auch Ähnlichkeiten zur Technik der Laterna Magica, siehe Mulvey (2012), S. 216.

²⁴³ Mulvey (2012), S. 216.

geschlossenen Videokamera den Bildschirm des Fernsehschalters abfilmt – in Bildstörungen äußert, weil das „Eingangssignal“ in codierter Form wieder ausgegeben wird. Ergebnis ist keine *Implosion* des Bildes, sondern eine „aesthetic of modernity“, die die Disjunktion feiert (man denke auch noch einmal an Abb. 2.5):

In his choice of rear projection as a means [Lewis] resurrects an archaic technology that shares some attributes of the aesthetic of modernity; for instance, its celebration of disjuncture in time, space, and performance.²⁴⁴

9.2.2 BESCHREIBUNG EINES KAMPFES: *THE FIGHT* (2008)

The paradoxical time of the photographic index is complicated by the paradoxical doubled time of rear-projection. This not only furthers the estrangement, or distancing effect, latent in the rear-projection mechanism, but it also draws attention to a further tension between the figure, its events and actions [...].²⁴⁵



Abb. 9.2: Der Streit zwischen den beiden Parteien wirkt durch die Rückprojektion wie ausgestellt.

Die Rückprojektion stellt die Aktionen der Figuren vor der Leinwand aus, gibt ihnen einen künstlichen Rahmen, der einen distanzierten Blick auf das Geschehen möglich werden lässt. *The Fight* (2008)²⁴⁶ zeigt in einer langen, statischen Einstellung eine Straßenecke in Wien, an der sich zwei Parteien – dem Anschein nach gebürtige Österreicher auf der einen und Menschen mit migrantischem Hintergrund auf der anderen Seite – streiten. Immer wieder kommt es zu Handgreiflichkeiten, kommen sich die beiden Gruppen in wellenartigen Bewegungen näher, um schließlich doch wieder auseinander zu gehen. Zur offenen Gewalt kommt es nicht; vielmehr scheint der Zwist, ähnlich dem als in Ausstellungen gezeigte Dauerschleife konzipierten, stummen Film, eine endlose Vor- und Rückwärtsbewegung. Der Konflikt schwelt, ist ständig sichtbar, kommt aber nie wirklich zum Ausbruch:

²⁴⁴ Mulvey, Laura: „Mark Lewis“. In: *Modern Painters* (Mai 2009), S. 62.

²⁴⁵ Mulvey (2012), S. 211.

²⁴⁶ *The Fight*. Regie: Mark Lewis. USA/Österreich 2008. 5'.

It's about simmering ethnic tensions more than full-fledged conflict: No one is stabbed; no one even throws much of a punch. It's about the real, not the apocalyptic, which means it holds out hope that the situation it shows could really be fixed.²⁴⁷

The Fight behauptet auf den ersten Eindruck durch die beinahe perfekte Synthese von rückprojiziertem Hintergrund mit der Streithandlung im Vordergrund die Illusion einer Szene von dokumentarischem Charakter. Erst der zweite Blick enthüllt das Gemachte der Einstellung: Anstelle eines echten Kampfes sehen wir lediglich das *Reenactment* einer Streithandlung. Die sichtbare Rückprojektion, die die Handlung von der Offenheit eines Platzes in der Großstadt Wien in die Sicherheit des Filmstudios verlegt, führt zu einem Verfremdungseffekt, der die Pose als solche zum Gegenstand der Betrachtung macht. Der Streit findet in einem scheinbar zweidimensionalen Raum statt: Die Protagonisten bewegen sich entweder nach vorne oder rückwärts, nie jedoch seitwärts. *The Fight* erinnert in dieser Hinsicht mehr an Kampfszenen in Gemälden des Klassizismus als an eine dokumentarische Alltagsaufnahme. Auch der Ausstellungskontext, für den das Werk konzipiert wurde, verstärkt diesen künstlichen Effekt. Durch den Einsatz der Rückprojektion blickt der Betrachter nicht mehr auf eine öffentlich stattfindende Kampfszene; die Protagonisten des Streits werden ausgestellt zwischen der sichtbaren, planen Fläche der Rückprojektionsleinwand und der unsichtbaren, ebenso planen Fläche, die den Betrachter vom Geschehen des Films trennt. Die zwei konkurrierenden Gruppen sind nicht nur das Objekt der Betrachtung; der Vorgang des Betrachtens selbst wird erkenntlich. Diese Erkenntnis bietet dem Betrachter die Möglichkeit, das Gesehene aus einer Distanz heraus zu beobachten und einzuordnen, die es ihm ermöglicht, das Geschehen mit neutraleren Augen zu beurteilen:

It is the very modernity of this montage effect (film putting itself inside of itself) that I believe allows for a reflection on the materiality of the process. Just as in other modernist art forms, the montage effect can give us somewhere to look or to think just as the content itself – here, the endlessly composing and decomposing bodies – threatens to overwhelm any possibility for critical reflection.²⁴⁸

Für Lewis erscheint das Ausstellen der eigenen Mittel als Möglichkeit *to think just* – damit nimmt der Künstler Stellung gegen eine gezielte Manipulation des Betrachters zugunsten der Etablierung eines unparteiischen Blicks. Der so erzielte, verfremdende

²⁴⁷ Gopnik, Blake: „Artist Mark Lewis' rear projection trick“. In: *San Francisco Chronicle*. Online-Ausgabe, 13. Juni 2013. <http://www.sfgate.com/entertainment/article/Artist-Mark-Lewis-rear-projection-trick-3295850.php> Zugriff: 15.04.2013.

²⁴⁸ Mark Lewis über seinen Film *The Fight* (2008), zitiert nach Mulvey (2009), S. 66.

Effekt erinnert auch an das epische Theater Bertolt Brechts, das durch das gezielte Offenbaren des Schauspiels als eines *zur Schau Spielens* die Einfühlung des Publikums verhindern soll. Der distanzierte, neutrale Blick bietet die Möglichkeit einer Reflexion darüber, wie der Konflikt gelöst werden könnte: Der Betrachter ist auf sich selbst zurückgeworfen, gezwungen, Stellung zu beziehen und das Gesehene zu reflektieren.

In dieser Hinsicht stellt *The Fight* den Versuch dar, die Möglichkeit eines Kinos abseits einer reinen Manipulation des Publikums zu beschreiben. *The Fight* fungiert dabei als Meta-Werk, als exemplarische Visualisierung einer Theorie des Kinos, die zum Ziel hat, die eigenen Mittel nicht zu verschleiern, sondern im Gegenteil offenzulegen und damit – ebenso wie die Inhalte der Filme – zur offenen Disposition zu stellen.

9.2 WEITERE EINSÄTZE VON RÜCKPROJEKTIONEN

Selbstverständlich finden sich auch heutzutage noch Einsätze von Rückprojektionen außerhalb des Avantgardefilms. Manchmal handelt es sich dabei lediglich um eine nostalgische Feier des „Alten“, mit dessen Vintage-Look heutzutage viele Filmemacher und Zuschauer den Glanz einer vergangenen Zeit assoziieren mögen; bisweilen entstehen aber auch komplexe, medienreflexive Collagen, die die Ästhetik des Mediums und den Blick des Zuschauers reflektieren. Da viele der im Folgenden genannten Werke genügend Stoff für eigenständige, umfassende Untersuchungen bieten, können die nächsten Unterpunkte lediglich als kurze, exemplarische Gedankenanstöße für mögliche tiefergehende film- und medienwissenschaftliche Arbeiten dienen.

9.2.1 FILM-COLLAGEN ALS REFLEXIONEN MEDIALER BILDER

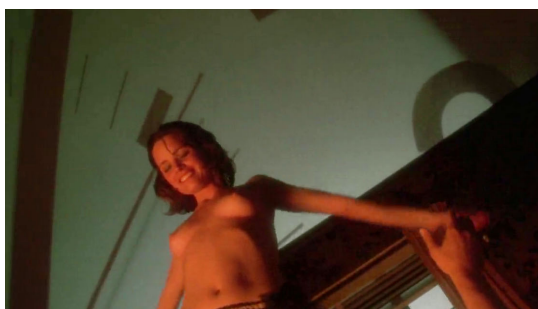


Abb. 9.3: *Natural Born Killers* (1994) arbeitet mit aufwendigen Bildcollagen, die teils aus Auf- und Rückprojektionen gleichzeitig bestehen.

Durch die Möglichkeit einer Fragmentierung des Filmbildes in verschiedene, sich im Extremfall offen sichtbar widersprechende Bildteile bietet das Mittel der Rückprojektion die Gelegenheit, komplexe Bewegtbildercollagen zu erstellen.

Ein prominentes Beispiel für einen solchen Einsatz von Rück- und Aufprojektionen ist Oliver Stones *Natural Born Killers*²⁴⁹ von 1994, der seine mediensatirische und -reflexive Story visuell spiegelt, indem er die Bilder des Films selbst durch eine Vielzahl stilisierender Mittel als überhöhte Kunstbilder ausstellt. Zu diesen Mitteln gehören neben der Kombination von 16mm-Schwarzweißfilm mit 35mm-Farbfilm, der Nachahmung verschiedenster Ästhetiken des populären Films (etwa TV-Soaps und B-Movies) und Farbfiltern auch Rückprojektionen. Diese werden häufig auf Decken und Wände oder hinter Eingänge und Fenster projiziert; die projizierten Motive bieten dabei ein kaleidoskopartiges Sammelsurium von Fernsehbildern, Hollywoodfilmen und Motiven aus der US-amerikanischen Populärkultur. Auf überdrehte Weise werden die USA dargestellt als eine Nation, die ihr eigenes Bild auf Motiven der Populärkultur aufbaut. Das Klischee wird zur Norm erhoben, die Fiktion, *larger than life*, zur eigentlichen Realität. Die Ästhetik von *Natural Born Killers* orientiert sich dabei auch unübersehbar an US-amerikanischen Avantgardefilmen der 1960er Jahre, beispielsweise *Cosmic Ray* (1962)²⁵⁰ von Bruce Conner oder *Scorpio Rising* (1963)²⁵¹ von Kenneth Anger.

Auf ähnliche Weise kommen Rück- und Aufprojektionen in *Fear and Loathing in Las Vegas* (1998)²⁵² zum Einsatz. Oberflächlich betrachtet dienen sie der Visualisierung einer vom kontinuierlichen Drogenrausch verzerrten Realitätswahrnehmung der beiden Protagonisten; zugleich helfen sie jedoch auch, die bereits in der Realität bestehende Künstlichkeit des glitzernden Las Vegas zusätzlich zu überhöhen. Ähnlich wie in Oliver Stones Film stellen sich auch hier Fragen nach der Wechselwirkung von Populärkultur – allen voran dem Kino – und einer Ästhetik des alltäglichen Lebens.

²⁴⁹ *Natural Born Killers*. Regie: Oliver Stone. Drehbuch: David Veloz u.a. nach einer Story von Quentin Tarantino. USA: Warner Bros., 1994. 122' (Director's Cut).

²⁵⁰ *Cosmic Ray*. Regie: Bruce Conner. USA 1962. 4'.

²⁵¹ *Scorpio Rising*. Regie: Kenneth Anger. Drehbuch: Ernest D. Glucksman. USA: Puck Film Productions, 1963. 28'.

²⁵² *Fear and Loathing in Las Vegas*. Regie: Terry Gilliam. Drehbuch: Terry Gilliam u.a. nach dem gleichnamigen Roman von Hunter S. Thompson. USA: Universal Pictures, 1998. 118'.

9.2.2 HOLLYWOOD, SELBSTIRONISCH: DIE RÜCKPROJEKTION ALS GAG



Abb. 9.4: Allerlei Unglaubliches und Albernasses geschieht in einer Rückprojektionssequenz in *Airplane!* (1980). Der Witz entsteht u.a. dadurch, dass lediglich einer der Protagonisten auf die Geschehnisse reagiert.

*Airplane!*²⁵³ von 1980 zieht den Großteil seiner Gags aus einer gelungenen Persiflage auf die Tropen klassischer Hollywood-Katastrophenfilme, allen voran *Zero Hour!* von 1957. Originaldialoge werden 1:1 übernommen, dabei jedoch ohne die Notwendigkeit einer künstlichen Übersteigerung der Lächerlichkeit preisgegeben; Motive des Originals werden so oft wiederholt, bis sie absurde Formen annehmen.

In einer Sequenz kommt eine Rückprojektion zum Einsatz: Nachdem ein hochrangiger Flugkapitän (Robert Stack) zwecks Krisenmanagement aus einem Haus zum Flughafen bestellt wird, fahren er und ein Bote über einen Highway. Der Hintergrund besteht aus einer lächerlich wenig auf den Vordergrund abgestimmten Rückprojektion: Farbtemperatur, Kontrast und Perspektive passen hier nicht einmal mehr ansatzweise zusammen, die *Fehl-Funktion* (siehe Kapitel 2.4) der Rückprojektion wird zum filmischen Gag. Der komische Effekt wird dadurch verstärkt, dass eine Vielzahl unglaublicher und skurriler Geschehnisse auf der Rückprojektion zu sehen sind, ohne dass der Fahrer diesen Beachtung schenken würde (lediglich sein Beifahrer reagiert irritiert): Zunächst überfährt der Fahrer einen Fahrradfahrer, plötzlich verdreifacht sich die zuvor schleichend langsame Abspielgeschwindigkeit der rückprojizierten Bilder (die obendrein noch eine enorm kurvige Straße zeigen), schlussendlich schneidet die *Plate* auf eine staubige Landstraße, auf denen eine Horde von Cowboys reitet.

Das Spiel mit der offengelegten Kino-Illusion erzeugt eine absurde Diskrepanz, aus der Komik entsteht. Gerade durch die Gleichzeitigkeit unvereinbarer Dinge entsteht eine Reibung, die den Betrachter überfordert und folglich zum befreienden Lachen animiert.

²⁵³ *Airplane!* Regie: Jim Abrahams, David Zucker und Jerry Zucker. Drehbuch: dieselben nach Motiven des Kinofilms *Zero Hour!* /Regie: Hall Bartlett) von 1957. USA: Paramount Pictures, 1980. 88'.

9.2.3 BOULEVARD OF BROKEN DREAMS: AMERIKA-KRITIK MITTELS RÜCKPROJEKTION



Abb. 9.5: Das Musikvideo zu Green Day's "Boulevard of Broken Dreams" (2008) verhüllt die eingesetzten Mittel nicht und zeigt dabei wiederholt auch profilmische Wirklichkeit.

Die disjunktiven Bildformen, die durch innere Montagen entstehen, eignen sich besonders gut für Musikvideos, die selbst oft einer fragmentarischen, collagenartigen Erzählstruktur folgen. Die Bilder der – nicht unähnlich den Heiligen in Gemälden der Renaissance – ausgestellt und von ihrem Umfeld abgehobenen Stars (man denke an dieser Stelle noch einmal an die These Wulffs und Hüningens, siehe Kapitel 2.5.4) prägten schon in der Anfangsphase der Musikvideos die Ästhetik des Genres. Das Video zu Green Day's Song *Boulevard of Broken Dreams*²⁵⁴ reflektiert die Ästhetik des Genres, indem es die Mechanismen hinter dem Starkult durch wiederholtes Zeigen profilmischer Studiowirklichkeit preisgibt. Zum Einsatz kommen klassische Rückprojektionen, deren Bilder vorher bewusst mit Filmfehlern wie handgemachten Kratzern und Staub die Ästhetik vielfach abgespielter und schlechtgelagerter Filmstreifen verpasst bekamen. Der politische Inhalt des Songs, dessen Titel sich auf den Sunset Boulevard in Los Angeles (seit jeher Sinnbild für die Traumwelten Hollywoods und die USA als Land der unbeschränkten Möglichkeiten) bezieht, zeichnet eine Atmosphäre von Einsamkeit und sozialer Kälte. Die Assoziationen an „zerbrochene Träume“ aus einer offensichtlich vergangenen Zeit, die hinter den tatsächlich auf der Stelle tretenden Musikern flimmern, verstärken den Eindruck eines Landes im Zerfall: Typisch amerikanische Motive, von der Weite der Wüste über die Buntheit und Vielfalt urbaner Landschaften, bestimmen die rückprojizierten Bilder und werden konterkariert mit im Vordergrund stehenden, meist desillusioniert dreinschauenden jungen Menschen. Die USA erscheinen als marode Projektion, die Träume der Vergangenheit sind nur noch künstliche Bilder, leere Versprechungen in Zeiten des Umbruchs. Bei *Boulevard of Broken Dreams* handelt es

²⁵⁴ *Boulevard of Broken Dreams*. Regie: Samuel Bayer. Musikvideo zum Song von Green Day. USA 2008. 5'.

sich um eine Single-Auskopplung aus dem Konzept-Album *American Idiot*, das unhohlen und scharf mit der Ära George W. Bushs und den damit verbundenen sozialen und politischen Folgen abrechnet – durch den Einsatz einer veralteten Technik wird hier optisch auf eine längst vergangene, vielleicht sogar nie dagewesene *goldene Ära* verwiesen.

10. SCHLUSSWORT

It may, indeed, be anachronistic to apply the concept of ‘estrangement’ retrospectively in this way and to a special effect that belongs to mainstream commercial cinema, but as the history of cinema is re-examined, as films produced industrially are re-watched and reinterpreted in the light of passing time, their complexities emerge more clearly into view.²⁵⁵

Laura Mulvey spricht das Problem an, das sich aus der rückblickenden Deutung einer einst als Standardverfahren der Mainstream-Filmproduktion eingesetzten Technik und der daraus resultierenden Ästhetik ergibt. Tatsächlich scheint es schwierig, die in dieser Arbeit vorliegenden Beobachtungen pauschal auf das Mittel der Rückprojektion auch anhand von Filmen anzuwenden, die das Mittel auf konventionelle Weise einsetzen. Schließlich kann sogar davon ausgegangen werden, dass ein solch konventioneller Einsatz (nicht zuletzt in Hinblick auf die überwältigende Masse an Filmen, die in der Blütezeit der Rückprojektion produziert wurden) die übliche Verwendung der Technik darstellte, daher die meisten Filme, in denen Rückprojektionen zum Einsatz kommen, zwar die angesprochenen Irritationen beim Betrachter erzeugen, sich aus diesen Irritationen jedoch keinerlei oder nur sehr geringe weiterführende Reflexionen ergeben.

Ebenso wenig möchte die Arbeit behaupten, dass es sich bei den in den vorangegangenen Kapiteln gemachten Beobachtungen um augenscheinliche, *so und nicht anders* zu interpretierende Forschungsergebnisse handelt; ein solcher Ansatz würde die Vielstimmig- und -schichtigkeit der besprochenen Werke auf unzulässige Weise schmälern.

Vielmehr versteht sich die Arbeit als der Versuch, anhand verschiedenster, z.T. als herausstehend betrachteter Werke der Filmgeschichte zu Überlegungen bezüglich zentraler Aspekte der Kunstform Film zu gelangen: nämlich der künstlichen Schaffung von Fiktion mittels der Regeln und Techniken des Mediums und der Frage nach dem „unsichtbaren Dritten“, das in Form dieser Regeln und Techniken stets unsichtbar und doch spürbar hinter den Bildern wirkt.

Das Mittel der Rückprojektion scheint für derartige Überlegungen wie geschaffen, gibt es doch, wie die Arbeit gezeigt hat, diese Regeln und Techniken im Zuge der Illusionsschaffung immer unweigerlich in kleinen Dosen preis. Dennoch ist die Rückprojektion nur eine unter einer Vielzahl von Möglichkeiten, die das Medium bietet, um den Pro-

²⁵⁵ Mulvey (2012), S. 218.

zess der Illusionsschaffung neben der Illusion selbst auszustellen (oder, anders gesagt: mit offenen Karten zu spielen, ohne dabei zu verlieren).

Die besprochenen Werke wurden bewusst aus den unterschiedlichsten Zeiten und Epochen der Filmgeschichte gewählt, um eine allen dem Medium Film zugehörigen Werken inhärente Eigenschaft offenzulegen. Bei dieser Eigenschaft handelt es sich um den unlösbaren Widerspruch zwischen der offensichtlichen Lüge des Films und den Wirklichkeiten, die diese Lügen produzieren: Film ist niemals, kann niemals nur Reproduzent einer vermeintlichen Realität sein, Film produziert selbst Wirklichkeit; die Summe aller anderen Möglichkeiten steckt in jedem Kunstwerk, es weist immer über sich hinaus und provoziert durch Schaffen einer eigenen Welt eine andere Sichtweise.

Im besten Fall leistet die Wissenschaft dasselbe: denkt nach, denkt weiter, antwortet und provoziert ihrerseits wiederum eine Antwort. Vielleicht, soviel Idealismus sei gewagt, trägt die vorliegende, anhand ausgewählter Beispiele ausschnitthaft untersuchte Tradition der Rückprojektion dazu bei, eine Vielzahl an solchen – wissenschaftlichen wie künstlerischen – Antworten zu provozieren.

QUELLENVERZEICHNIS

LITERATUR

Aumont, Jaques: *The Image*. London: British Film Institute, 1997.

Bacher, Lutz: *Max Ophuls in the Hollywood Studios*. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 1996.

Badley, Linda: *Lars von Trier*. Urbana u.a.: University of Illinois Press, 2009.

Benjamin, Walter: „Der Surrealismus (1929). In: Benjamin, Walter: *Passagen. Schriften zur französischen Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007.

Bilstein, Johannes/Winzen, Matthias: „Film – Ist und Als-ob in der Kunst“. In: Bilstein, Johannes/Winzen, Matthias (Hg.): *Film. Ist und Als-ob in der Kunst*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2005.

Blumenberg, Hans C.: „Archipel Hitchcock. Über die dunklen Phantasien eines kleinen fetten Mannes.“ In: ders.: *Kinozeit. Aufsätze und Kritiken zum modernen Film 1976–1980*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1980.

Bogdanovich, Peter: „Interview mit Edgar G. Ulmer“. In: *Filmhefte* (Sommer 1975/1).

Bordwell, David: „Citizen Kane und die Künstlichkeit des klassischen Studiosystems“. In: Rost, Andreas (Hrsg.): *Der schöne Schein der Künstlichkeit*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 1995.

Bordwell, David/Thompson, Kristin: *Film art. An introduction*. Boston u.a.: McGraw-Hill, 2008⁸.

Brosnan, John: *Movie Magic. The story of special effects in the cinema*. New York: St. Martin's Press, 1974.

Burgschuld, Kolja: *A Walk in the Black Forest. Analyse der Zeitstruktur des Films unter besonderer Berücksichtigung der Veränderung der Relation von Zeit und Raum durch Rückprojektionen und Wiederholungsmuster*. Seminararbeit im Rahmen der Lehrveranstaltung „Film und Fernsehanalyse: Augen-Blick, Schock und das Ephemere: Zeit im Film“. Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, 2008.

Creed, Barbara: „The Untamed Eye and the Dark Side of Surrealism: Hitchcock, Lynch and Cronenberg“. In: Harper, Graeme/Stone, Rob (Hg.): *The Unsilvered Screen. Surrealism on Film*. London/New York: Wallflower Press, 2007.

Eisner, Lotte H.: *Murnau. Der Klassiker des deutschen Films*. Velber/Hannover: Friedrich Verlag, 1967.

Erskine, Thomas L.: „The Lady from Shanghai“. In: Berg, Chuck/Erskine, Tom u.a. (Hg.): *The Encyclopedia of Orson Welles*. New York: Facts on File, 2003.

- Forst, Achim: *Breaking the Dreams. Das Kino des Lars von Trier*. Marburg: Schüren, 1998.
- Foucault, Michel: „Andere Räume“. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, 1992.
- Freed, Debra: „Love, American Style. Hitchcock's Hollywood“. In: Freedman, Jonathan/Millington, Richard (Hg.): *Hitchcock's America*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Freedman, Jonathan/Millington, Richard: „Introduction“. In: Freedman, Jonathan/Millington, Richard (Hg.): *Hitchcock's America*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Fry, Ron/Fourzon, Pamela: *The Saga of Special Effects*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1977.
- Galt, Rosalind: „Back Projection: Visualizing Past and Present in Lars von Trier's *Zentropa*“. In: *Cinema Journal*, vol 45, no 1 (2005)..
- Gass, Lars H.: „Ironie der Schaulust. Ophüls' kinematographische Maschine der Sichtbarkeit am Beispiel *LIEBELEI*“. In: Asper, Helmut G. (Hg.): *Max Ophüls. Theater, Hörspiele, Filme*. St. Ingbert: Röhrig, 1993.
- Gehler, Fred/Kasten, Ullrich: „Friedrich Wilhelm Murnau“. In: Gehler, Fred/Kasten, Ullrich (Hg.): *Friedrich Wilhelm Murnau*. Berlin: Henschel, 1990.
- Giesen, Rolf: *Lexikon der Special Effects: Von den ersten Filmtricks bis zu den Computeranimationen der Gegenwart*. Berlin: Lexikon-Imprint, 2001.
- Gottlieb, Sydney (Hg.): *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1997.
- Graham, Mark: „The Inaccessibility of *The Lady from Shanghai*“. In: Beja, Morris (Hg.): *Perspectives on Orson Welles*. New York: G.K. Hall & Co, 1995.
- Greenberg, Udi E.: „The Holocaust Repressed: Memory and the Subconscious in Lars von Trier's *Europa*“. In: *Film & History*, vol 38, no 1 (2008).
- Grisseemann, Stefan: *Mann im Schatten. Der Filmemacher Edgar G. Ulmer*. Wien: Paul Zsolnay, 2003.
- Heydolph, Claudia: *Der Blick auf das lebende Bild. F.W. Murnaus Der letzte Mann und die Herkunft der Bilderzählung*. Kiel: Ludwig, 2004.
- Hitchcock, Alfred: „Why I am Afraid of the Dark“. In: Gottlieb, Sydney (Hg.): *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1997.

Hüningen, James zu/Wulff, Hans J.: „Rückprojektionen: Synthetische Bilder, perzeptueller Realismus, ästhetische Erfahrung“. In: Segeberg, Harro (Hg.): *Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte*. Marburg: Schüren, 2004.

Humphries, Patrick: *The Films of Alfred Hitchcock*. Avenel: Crescent Book, 1994.

Isenberg, Noah: *Detour*. London: British Film Institute (BFI), 2008.

Kafka, Franz: *Amerika*. E-Book-Ausgabe. Berlin: Contumax, 2009.

Katz, James D.: *Shot by shot. Die richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins, 1999.

Kothenschulte, Daniel: „Angewandte Avantgarde. Der *Highbrow* als Populist – Hitchcocks Aneignung der Zwanziger Jahre als Strategie zur Reputation“. In: *Obsessionen. Die Alpträum-Fabrik des Alfred Hitchcock*. Hg. vom Filmmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf. Marburg: Schüren, 2000.

Koutsourakis, Angelo: „‘You Want to Wake up to Free Yourself of the Image of Europa. But It Is Not Possible’: Lars von Trier's Critique of the European Narrative of Progress in His Europa Trilogy“. In: *Journal of Contemporary European Studies*, vol 20, no 4 (2012).

Lucas, Blake: „Detour“. In: Silver, Alain/Ward, Elizabeth (Hg.): *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York: Overlook Press, 1988.

Müller, Marion: *Vexierbilder. Die Filmwelten des Lars von Trier*. St. Augustin: Gardez!, 2000.

Mulvey, Laura: „Mark Lewis“. In: *Modern Painters* (Mai 2009).

Mulvey, Laura: „Rear-Projection and the Paradoxes of Hollywood Realism“. In: Nagib, Lúcia/Perriam, Chris u.a. (Hg.): *Theorizing World Cinema*. London/New York: I.B. Tauris, 2012.

Mulvey, Laura: „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: *Screen*, vol 16, no 3 (Herbst 1975).

Murnau, F.W.: „Films of the Future“. In: *McCall's Magazine* (September 1928).

Naremore, James: *More Than Night. Film Noir in its contexts*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2008.

Ott, Karl-Heinz: „»Protect your eyes!« oder Wie Hitchcock uns das Sehen zeigt“. In: Bilstein, Johannes/Winzen, Matthias (Hg.): *Film. Ist und Als-ob in der Kunst*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2005.

Radell, Karen M.: „Orson Welles: The Semiotics of Focalization in *The Lady From Shanghai*“. In: Beja, Morris (Hg.): *Perspectives on Orson Welles*. New York: G.K. Hall & Co, 1995.

Redottée, Hartmut W.: „Leid-Motive. Das Universum des Alfred Hitchcock“. In: *Obsessionen. Die Alptraum-Fabrik des Alfred Hitchcock*. Hg. vom Filmmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf. Marburg: Schüren, 2000.

Simons, Jan: „Von Trier's Cinematic Games“. In: *Journal of Film and Video*, vol 60, no 1 (2008).

Spoto, Donald: *Alfred Hitchcock und seine Filme*. München: Heyne, 1999.

Stollenwerk, Franz R.: „Methoden zur künstlichen Erweiterung des Bildraums bei der Fernseh- und Filmproduktion“. In: Kruck, Peter/Rothe, Christine/Schäfer, Gudrun (Hrsg.): *Kommunikation im Gespräch: Festschrift für Franz R. Stuke*. Münster: Daedalus, 2002.

Telotte, J.P.: *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1989.

Truffaut, François: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Heyne, 1997.

Vinçon, Hartmut: *Topographie. Innenwelt – Außenwelt bei Jean Paul*. München: Hanser, 1970.

Welles, Orson/Bogdanovich, Peter: *Hier spricht Orson Welles*. Weinheim/Berlin: Quadriga, 1994.

White, Susan M.: *The Cinema of Max Ophuls. Magisterial Vision and the Figure of Woman*. New York: Columbia University Press, 1995.

Wood, Robin: *Hitchcock's Films Revisited*. New York/Chichester: Columbia University Press, 2002. S. 115.

Zischler, Hanns: *Kafka geht ins Kino*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996.

LITERATUR (ONLINE)

Alighieri, Dante: „Göttliche Komödie“. In: *Projekt Gutenberg-DE*.
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/5060/1>
Zugriff: 20.03.2013.

Clees, Olaf: „Stockente von links“. In: *taz*. Online-Ausgabe.
<http://www.taz.de/1/archiv/archiv-start/?ressort=wa&dig=2002%2F05%2F27%2Fa0172>
Zugriff: 04.01.2013.

Chronology of Motion Picture Films.
http://motion.kodak.com/motion/About/Chronology_Of_Film/index.htm
Zugriff: 05.12.2012.

Erland, Jonathan: *Front Projection: Tessellating the Screen*.
<http://www.digitalgreenscreen.com/smptetess.html>
Zugriff: 14.12.2012.

Flückiger, Barbara: „Compositing“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*.
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6951>
Zugriff: 05.12.2012.

Gopnik, Blake: „Artist Mark Lewis' rear projection trick“. In: *San Francisco Chronicle*.
Online-Ausgabe.
<http://www.sfgate.com/entertainment/article/Artist-Mark-Lewis-rear-projection-trick-3295850.php>
Zugriff: 15.04.2013

Herrmann, Jörg: „Movietone“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*.
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2836>
Zugriff: 13.04.2013.

Hünigen, James zu: „Diorama I: Illusionsszenen“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*.
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=661>
Zugriff: 20.04.2013.

<http://www.duesseldorf.de/filmmuseum/ausstellungen/dauerausstellung/index.shtml>
Zugriff: 04.01.2013

http://www.stereoskopie.com/Raumbildbaende/Kaiser-Panorama/body_kaiser-panorama.html
Zugriff: 21.04.2013.

Hünigen, James zu: „Chromakey-Verfahren“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*.
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1939>
Zugriff: 07.01.2013.

Larson, Bryan: „The Green Screen Potential: Behind the Scenes of Sin City and The Matrix“. In: *Binary Crumbs*.
<http://www.binarycrumbs.com/2009/03/green-screen-potential-behind-scenes-of.html>
Zugriff: 07.01.2013.

Lenk, Sabine: „Camera Obscura“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*.
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=614>
Zugriff: 07.01.2013.

Lenk, Sabine: *panchromatischer Film*. In: *Lexikon der Filmbegriffe*.
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6366>
Zugriff: 05.12.2012.

„Norman Dawn“. In: *Internet Movie Database*.
<http://www.imdb.com/name/nm0206031>
Zugriff: 06.12.2012.

„orthochromatischer Film“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*.
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6009>
Zugriff: 05.12.2012.

Poe, Edgar Allan: *A Dream Within a Dream*.
http://quotations.about.com/cs/poemlyrics/a/A_Dream_Within.htm
Zugriff: 29.01.2013.

„process shot“. In: *YourDictionary*.
<http://websters.yourdictionary.com/process-shot>
Zugriff: 06.12.2012.

Projektion.
<http://www.movie-college.de/filmschule/filmtrick/projektion.htm>
Zugriff: 14.12.2012.

Rainer Werner Fassbinder über seinen Film *SATANSBRATEN*. Aus dem Presseheft zum Film, 1976.
http://www.fassbinderfoundation.de/texte_detail.php?id=30&textid=121
Zugriff: 27.01.2013.

Rosen, Christopher: „The Hobbit' Reviews: Critics Weigh In On 'An Unexpected Journey' & 48 FPS“. In: *The Huffington Post*.
http://www.huffingtonpost.com/2012/12/04/the-hobbit-reviews-an-unexpected-journey_n_2236748.html
Zugriff: 15.12.2012.

Rowlins, James: *Cinema as Translucent Reality: The Actuality Aesthetic in the French New Wave*.
http://www.academia.edu/869638/Cinema_as_Translucent_Reality_The_Actuality_Aesthetic_in_the_French_New_Wave
Zugriff: 07.01.2013.

Schwartz, David: „The Nutty Director: Jerry Lewis in Conversation with Peter Bogdanovich“. In: *Moving Image Source*.
<http://www.movingimagesource.us/articles/the-nutty-director-20090220>
Zugriff: 11.12.2012.

Taubin, Amy: „Interview: David Cronenberg“. In: *Film Comment*. Onlineausgabe.
<http://www.filmcomment.com/entry/interview-david-cronenberg> Zugriff: 14.12.2012

Tomicek, Harry: *Kinoglaz (1924)*.
https://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&content-id=1216730387413&reserve-mode=active&veranstaltungen_id=1246972741936
Zugriff: 11.04.2013.

Tomicek, Harry: *Vertigo (1958)*.
http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216730387413&veranstaltungen_id=2041&anzeige
Zugriff: 29.01.2013.

Weinman, Jaime J.: „Worst SFX Shot In a Hitchcock Movie?“ In: *Something Old, Nothing New. Thoughts on Popular Culture and Unpopular Culture*. <http://zvbxrpl.blogspot.co.at/2009/10/worst-sfx-shot-in-hitchcock-movie.html>
Zugriff: 17.03.2013.

FILME

A Walk in the Black Forest. Drehbuch & Regie: Kai Krösche. Deutschland: Eigenproduktion, 2005. 12'.

Airplane! Regie: Jim Abrahams, David Zucker und Jerry Zucker. Drehbuch: Dieselben nach Motiven des Kinofilms *Zero Hour!* von 1957. USA: Paramount Pictures, 1980. 88'.

Back Story. Regie: Mark Lewis. UK/USA, 2009. 39'.

Boulevard of Broken Dreams. Regie: Samuel Bayer. Musikvideo zu dem Lied von Green Day. USA, 2008. 4'48".

Cosmic Ray. Regie: Bruce Conner. USA, 1962. 4'.

Cosmopolis. Regie und Drehbuch: David Cronenberg nach dem gleichnamigen Roman von Don DeLillo. Kanada u.a.: Alfama Films, 2012. 109'.

Der letzte Mann. Regie: Friedrich Wilhelm Murnau. Drehbuch: Carl Mayer. Deutschland: Universum Film (UFA), 1924. 90'.

Detour. Regie: Edgar G. Ulmer. Drehbuch: Martin Goldsmith nach seinem gleichnamigen Roman. USA: Producers Releasing Corporation, 1945. 67'.

Entr'acte. Regie: René Clair. Drehbuch: Francis Picabia & René Clair. Frankreich: Les Ballets Suedois, 1958. 22'.

Fear and Loathing in Las Vegas. Regie: Terry Gilliam. Drehbuch: Terry Gilliam u.a. nach dem gleichnamigen Roman von Hunter S. Thompson. USA: Universal Pictures, 1998. 118'.

Europa. Regie: Lars von Trier. Drehbuch: Lars von Trier und Niels Vørsel. E/DK/S/F/D/CH: Nordisk Film u.a., 1991. 112'.

Family Plot. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Ernest Lehman nach dem Roman *The Rainbird Pattern* von Victor Canning. USA: Universal Pictures, 1976. 120'.

Foreign Correspondent. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Charles Bennett, Joan Harrison u.a.. USA: Walter Wanger Productions, 1940. 120'.

Happy-End. Idee und Regie: Peter Tscherkassky. Österreich, 1996. 12'.

King Kong. Regie: Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack. Drehbuch: James Ashmore Creelman und Ruth Rose. USA: RKO Radio Pictures, 1933. 104'.

Letter from an Unknown Woman. Regie: Max Ophüls. Drehbuch: Howard Koch nach der Geschichte *Brief einer Unbekannten* von Stefan Zweig. USA: Universal Pictures, 1948. 86'.

Le Mépris. Regie: Jean-Luc Godard. Drehbuch: Jean-Luc Godard nach dem Roman *Il Disprezzo* von Alberto Moravia. Frankreich/Italien: Les Films Concordia, 1963.

Le Revenant. Regie: Georges Méliès. Frankreich, 1903. 3'.

Marnie. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Jay Presson Allen nach dem gleichnamigen Roman von Winston Graham. USA: Universal Pictures, 1964. 130'.

Mean Streets. Regie: Martin Scorsese. Drehbuch: Martin Scorsese und Mardik Martin. USA: Warner Bros., 1973. 112'.

Natural Born Killers. Regie: Oliver Stone. Drehbuch: David Veloz u.a. nach einer Story von Quentin Tarantino. USA: Warner Bros., 1994. 122' (Director's Cut).

Outer Space. Idee und Regie: Peter Tscherkassky. Österreich, 2000. 10'.

Pierrot le fou. Regie und Drehbuch: Jean-Luc Godard. Frankreich/Italien: Films Georges de Beauregard, 1965. 110'.

Plan 9 from Outer Space. Regie und Drehbuch: Edward D. Wood Jr. USA: Reynolds Pictures, 1959. 79'.

Psycho. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Joseph Stefano nach der gleichnamigen Novelle von Robert Bloch. USA: Paramount Pictures, 1960. 109'.

Rear Projection: Molly Parker. Regie: Mark Lewis. USA, 2006. 3'54".

Saboteur. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Peter Viertel u.a. USA: Universal Pictures, 1942. 109'.

Scorpio Rising. Regie: Kenneth Anger. Drehbuch: Ernest D. Glucksman. USA: Puck Film Productions, 1963. 28'.

Sunrise: A Song of Two Humans. Regie: Friedrich Wilhelm Murnau. Drehbuch: Carl Mayer. USA: Fox Film Corporation, 1927. 94'.

The Artist. Regie und Drehbuch: Michel Hazanavicius. Frankreich/Belgien/USA: Studio 37 u.a., 2011. 100'.

The Birds. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Evan Hunter nach der gleichnamigen Kurzgeschichte von Daphne du Maurier. USA: Universal Pictures, 1963. 119'.

The Hobbit: An Unexpected Journey. Regie: Peter Jackson. Drehbuch: Fran Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson und Guillermo del Toro nach dem Roman *The Hobbit* von J.R.R. Tolkien. USA/Neuseeland: Metro-Goldwyn-Mayer, 2012. 169'.

The Lady from Shanghai. Regie: Orson Welles. Drehbuch: Orson Welles nach dem Roman *If I Die Before I Wake* von Sherwood King. USA: Columbia Pictures Corporation, 1947. 92'.

Vertigo. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Alec Coppel & Samuel Taylor nach dem Roman *D'Entre Les Morts* von Pierre Boileau & Thomas Narcejac. USA: Paramount Pictures, 1958. 128'.

ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Rückprojektion als künstlerischem Ausdrucksmittel im Film. Ziel ist es, die Technik als vielfach von Regisseurinnen und Regisseuren aller Stilrichtungen und Epochen künstlerisch eingesetztes Mittel zu behaupten, um der weitverbreiteten Ansicht, es handele sich bei der Rückprojektion um eine veraltete und unzulängliche Technik, eine differenziertere Betrachtungsweise entgegenzusetzen.

Ein theoretischer Teil gibt eine knappe, aber fundierte Übersicht über die Entstehungsgeschichte und Funktionsweise der Rückprojektion sowie verwandter Nachfolgetechniken zur Erzeugung synthetisierter Bilder. Die grundlegenden Funktionen der Rückprojektion werden erklärt und voneinander abgegrenzt. Dem nachgestellt folgen einige grundsätzliche Überlegungen zur Ästhetik der Rückprojektion, bei denen auch auf die ästhetischen Eigenarten vorfilmischer Apparaturen wie Camera Obscura und Kaiserpanorama verwiesen wird.

Der praktische Teil der Arbeit besteht aus sieben Kapiteln, in denen der Einsatz des Mittels der Rückprojektion vom Stummfilm (zwei Filme F.W. Murnaus) über den Film Noir (Edgar G. Ulmers *Detour*, Orson Welles' *The Lady from Shanghai*) hin zur Gegenwart (u.a. Filme des kanadischen Künstlers Mark Lewis) analysiert wird. Ein besonderes Augenmerk wurde dabei auf die Rückprojektion in den Filmen Alfred Hitchcocks gelegt.

Die zentrale These der Arbeit dreht sich um die Frage nach den disjunktiven Zeit/Raum-Verhältnissen, die durch den Einsatz der Rückprojektion und die damit verbundene innere Montage des Bildes entstehen. Es wird gezeigt, dass durch die Kombination rückprojizierter Bilder mit vor diesen befindlichen Figuren der Eindruck einer Gleichzeitigkeit von Innen und Außen entsteht, die meist in Widerspruch zur Geschichte oder restlichen Ästhetik des Films steht.

Durch die nähere Analyse unterschiedlichster Filme und Rückprojektionen entsteht das Bild einer vielfältig eingesetzten und einsetzbaren Technik, die auch heute noch, sinnvoll und unter Beachtung ihrer Geschichte und spezifischen Ästhetik eingesetzt, ein adäquates Mittel zur Bildsynthese darstellt.

LEBENS LAUF

PERSÖNLICHE DATEN

Name: Kai Krösche
Geburtsdatum/-ort: 6. März 1985 in Düsseldorf (Deutschland)
Familienstand: Ledig
Staatsangehörigkeit: Deutsch

SCHULE / AUSBILDUNG / ARBEIT

1991–1995	Don-Bosco Grundschule, Düsseldorf
1995–2004	Ceciliengymnasium (englisch-bilingualer Zweig), Düsseldorf Abschluss: Allgemeine Hochschulreife (Abitur)
Okt.–Nov. 2004	Regiehospitantz an der Volksbühne Berlin bei Christoph Schlingensiefels <i>Kunst und Gemüse, A. Hipler</i>
Seit Okt. 2005	Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
Mai 2010	Ausgewählter Teilnehmer als Journalist beim Theatertreffen-Blog des Berliner Theatertreffens (www.theatertreffen-blog.de/tt10)
Seit Sep. 2010	Arbeit als Theater- und Filmjournalist u.a. für <i>Nachtkritik.de</i> , <i>kultiver-</i> <i>sum.de</i> , das Magazin <i>WIENER</i> und die <i>Wiener Zeitung</i>
Jan. 2011– Apr 2012	Assistenz der Geschäftsleitung bei der ASSITEJ Austria, Wien

WEITERE KENNTNISSE:

Sprachen:	Englisch (9 Jahre / Fließend in Wort und Schrift: Bilingualer Unterricht in Geschichte, Politik und Erdkunde. Schüleraustausch mit Reading School 1998/99) Französisch (5 Jahre / Gute Kenntnisse) Italienisch (2 Jahre / Grundkenntnisse)
Computer:	Microsoft Office; Adobe Creative Suite 5.5 (Photoshop, Premiere, After Effects, Audition etc.); diverse Sound- und Musikprogramme
Sonstiges:	Klavierspiel (8 Jahre Unterricht); Video: Aufnahme, Schnitt & Projek- tionslösungen mittels entsprechender Software; PKW-Führerschein. Musiker in diversen Formationen.

THEATER & FILM

Theater (Auswahl):

- März 2005** *Woyzeck* von Georg Büchner (Regie, Bühne & Technik)
Ausgewähltes Projekt beim Förderfestival für junge Kunstschaffende
Düsseldorf ist ARTig! Premiere am 12. März 2005 im Jungen Schauspielhaus, Düsseldorf.
- Mai 2005** *Ein Bericht für eine Akademie* von Franz Kafka (Regie, Bühne & Technik)
Premiere am 23. Mai 2005 im Jungen Schauspielhaus, Düsseldorf.
- Juni 2007** *Fette Männer im Rock* von Nicky Silver (Regie)
Premiere am 09. Juni 2007 in der ehemaligen Panzerhalle im Arsenal Wien.
- März 2009** *Werkstattbericht* von Philipp Roos (Regie, Video & Musik)
Uraufführung. Premiere am 19. März 2009 im Theater Spielraum, Wien.
- April 2010** *Fräulein Else* von Arthur Schnitzler (Schauspiel & Musik)
Bühnenfassung von Andrea Imler. Premiere am 23. April 2010 im Pygmalion Theater, Wien
- Dezember 2011** *Crowdsourcing oder Noch ist nicht aller Tage Abend* (Autor)
Theaterstück. Eingereicht zum Stückemarkt 2011 des Berliner Theatertreffens.
- Mai 2011** *Marionetten ohne Eingeweide* von Andrea Imler (Schauspiel & Musik)
Uraufführung. Premiere am 7. Mai 2011 im WUK, Wien
- Dezember 2011** *Die letzte Nacht oder Der Tod des Käfers* (Autor)
Theaterstück. Eingereicht zum Stückemarkt 2012 des Berliner Theatertreffens. *Die Schwärzung gehört zum Stückettitel.
- März 2012** *Tschiep, Tschiep! Toter Vogel, flieg!* von Andrea Imler (Regie & Musik)
Uraufführung. Premiere am 3. März 2012 in DasWERK, Wien

Film (Auswahl):

- Juli 2005** *A Walk in the Black Forest* (Regie, Buch, Schnitt, Ton & Musik)
12 Min., Mini-DV, 16:9, Farbe. Eigenproduktion.
- August 2008** *5 Girls 4 Men* (Konzept, Kamera & Schnitt)
Videoinstallation, 20 Minuten, Mini-DV, 4:3, Farbe. Eigenproduktion.
- Mai 2010** *Stummfilm* (Regie, Buch, Schnitt, Ton & Musik)
12 Min., Mini-DV, 16:9, s/w & Farbe. Eigenproduktion.

- Mai 2010** *Kasimir und Karoline* (Konzept, Regie, Kamera, Schnitt)
4 Min., Foto-Film. 16:9, Farbe. Ausgestrahlt am 08. Mai 2010 auf 3Sat
(Foyer). Entstanden im Auftrag von 3Sat (Foyer).
- November 2011** *HALLO SÄUGLING* (Drehbuch, Regie, Kamera & Schnitt)
30 Min. Premiere am 18. 11. 2011. HD, 16:9, Farbe. Eigenproduktion.
- Februar 2012** *Tröööt.* (Drehbuch, Regie & Schnitt)
99 Sek. HD, 16:9, Farbe. Eigenproduktion.
- März 2013** *Heute ist kein Freitag* (Idee, Regie, Kamera, Ton & Schnitt)
7 Min. HD, 16:9, Farbe. Eigenproduktion.