

Vortrag bei der Tagung „Narrating the Present/Gegenwart erzählen“  
an der Venice International University vom 19. – 24. September 2009:

*Der Film als präsentische Kunst par excellence?*

*Versuch einer Neukonzeption aus medientheoretischer Sicht*

Alfred Hitchcocks *Das Fenster zum Hof* von 1954 gilt als Film, in dem die mediale Spezifik filmischen Erzählens metareflexiv gespiegelt ist. Neben der offensichtlich analogen Situation des Voyeurs innerhalb der erzählten Welt, der – durch ein gebrochenes Bein an einen Rollstuhl gefesselt – seine Nachbarn beobachtet, und der Rezeptionsposition der Zuschauer im Kino, stellt sich die Frage, welche Aspekte filmischer Eigentypik hier eigentlich reflektiert werden. Wie in der Vorspannsequenz bereits deutlich wird, ist die Perspektive des Protagonisten und damit die des Zuschauers notwendig selektiv (TC 00:00:25 – 00:01:38): Erst durch die sich langsam öffnenden, an den Bühnenvorhang im Kino erinnernden, Jalousien wird die Sicht auf den Hinterhof freigegeben. Die Fenster in der gegenüberliegenden Häuserzeile gewähren jeweils nur partiellen Einblick auf das sich in den Innenräumen abspielende Geschehen.



Damit entsprechen sie der Kadrierung des Filmbildes, die den im Rahmen gezeigten Bildausschnitt (*onscreen space*) vom filmischen Gesamtraum abgrenzt, der sich jenseits des sichtbaren Bereichs fortsetzt (*offscreen space*). Bereits Gilles Deleuze weist in seinem ersten Kinobuch auf die konstitutive Bedeutung des *offscreen*-Raumes für das Filmbild hin, da jede Kadrierung notwendig eine Auslassung, ein *off*, nach sich zieht, zu dem das jeweils Sichtbare bzw. Hörbare

in einer dialektischen Beziehung steht. In ähnlicher Weise zeitigt der Schnitt zwischen den filmischen Einzelbildern raum-zeitliche bzw. narrative Ellipsen, so dass nur mittels der elaborierten Hollywoodschen Anschlussregeln und der Rezeptionsaktivität der Zuschauer eine illusorische Kontinuität des Diskontinuierlichen erreicht werden kann.

Trotz dieser eigentümlichen Leerstellen ist das Insistieren auf dem präsentischen Charakter des Films zum Allgemeinplatz der Filmtheorie geworden. Bereits die mythische Urszene der ersten öffentlichen Filmvorführung, bei der die Zuschauer aus Angst vor einem einfahrenden Zug die Flucht ergriffen haben sollen, legt nahe, dass Film nicht als mediale Repräsentation vergangener Ereignisse rezipiert wurde, sondern vielmehr eine unmittelbare Präsenzerfahrung des jeweils Abgebildeten evoziert. Daran anknüpfend betonte etwa Jean-Louis Baudry's Apparaturtheorie, dass die spezifische Positionierung der Zuschauer im Kino, den Gegenwärtigkeitscharakter filmischen Rezeptionserlebens begünstige. Entsprechend wurden etwa von Roland Barthes visuelle Zeichen als semiotischer 'Kurzschluss' beschrieben, bei dem Signifikat und Signifikant unmittelbar zusammenfallen. Aus dieser Perspektive wird Film zur paradigmatischen Erzählform, in der die konstitutiv unverfügbare Gegenwart aufscheint, sich sensu Dieter Mersch als Präsenzerfahrung zeigt.

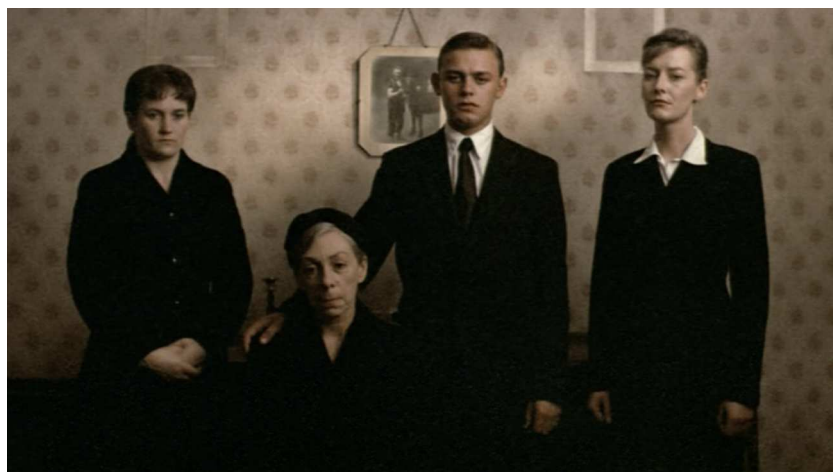


In diesem Vortrag möchte ich den Konsens über den präsentischen Charakter des Films infrage stellen und im Gegenteil die Leerstelle bzw. Absenz als das bestimmende Konstituens filmischer Medialität herausarbeiten. Anknüpfend an die eingangs angestellten Überlegungen zur medialen Spezifik des Films möchte ich einige Filmausschnitte zeigen, die das filmische Wechselspiel zwischen Prä- und Absenz, zwischen Unmittelbarkeit und Medialität paradigmatisch ausstellen. Mittels bildlicher Leerstellen erzeugen Filme statt der Erfahrung einer unmittelbaren Präsenz den Eindruck von Absenz und Medialität. Statt dem Etablieren einer präsentischen Einheit von Raum und Zeit, lässt sich in den folgenden Filmausschnitten ein stetes Oszillieren und Überlagern mehrerer Raum-, Zeit- und Realitätsebenen beobachten.

Als erstes Beispiel hierfür möchte ich einen kurzen Ausschnitt aus Hitchcocks *Rebecca* von 1940 vorführen. In dieser Szene berichtet Maxim de Winter seiner zweiten Ehefrau von den wahren Umständen, durch die seine erste Ehefrau ums Leben gekommen ist (TC 01:31:00 – 01:33:33). Statt seine Erzählung durch eine Rückblende direkt filmisch zu präsentieren, wie es der Konvention entsprochen hätte, vollzieht die Kamera die von Maxim de Winter beschriebenen Bewegungsabläufe metaphorisch nach. Damit wird die Einbildungskraft der Zuschauer herausgefordert, die visuellen Leerstellen zu füllen. Leerstelle meint hier im Sinne Wolfgang Iser's ein Fehlelement, das den Rezipient zu einer vom Text initiierten Interpretationstätigkeit anregt, um konkurrierende Darstellungsperspektiven – hier zwischen Bild und Einbildung, An- und Abwesenheit, Vergangenheit und Gegenwart – sinnfällig aufzulösen. So bezeichnet Iser die Leerstelle als „Besetzbarkeit einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Rezipienten“. Durch die Leerstelle wird der Zuschauer dazu angehalten, neben dem Sichtbaren des Filmbildes das Unsichtbare als Vorstellungsbild zu imaginieren.

In ähnlicher Weise wird in Terence Davis' *Distant Voices, Still Lives* aus dem Jahre 1988 mittels visueller Leerstellen eine Simultanität von Prä- und Absenz erreicht (TC 00:00:30 – 00:01:42) bzw. (DV TC 00:04:28 – 00:04:50). In diesem autobiographisch inspirierten Film evoziert Davies das Leben einer katholischen

Arbeiterfamilie Anfang der 50er Jahre. Zu Beginn wird die gegenwärtige Hochzeit einer der Töchter mit der Erinnerung an den lange vergangenen Tod des Vaters überblendet. Dabei wird die Treppe, auf der die Stimmen und Geräusche der Hausbewohner zwar zu hören, aber die Bewohner selbst nicht zu sehen sind, zum Sinnbild einer raumzeitlichen Passage: Das, was eben noch zu sehen war, klingt wie ein Echo nach, gehört jedoch bereits der Vergangenheit an. Diese Fähigkeit, etwas als gleichzeitig gegenwärtig und vergangen erscheinen zu lassen, ist laut Roland Barthes zentrales Definiens der Photographie, „das allerdings verloren geht, wenn die Photographie in Bewegung versetzt und zum Film wird“. Mithilfe von Leerstellen lässt sich das Eigentypische der Photographie hingegen auf den Film übertragen. So entfaltet *Distant Voices, Still Lives* seine Geschichte wie ein Familienalbum: Durch Eliminierung von Figuren und Bewegung aus dem Bild ergibt sich eine photographische Pose im filmischen Raum und eine Plotpause in der filmischen Zeit. Den Gegenpol dazu bildet das Präsentische des Filmbildes, seine Lebendigkeit in der Bewegung, die selbst bei unbeweglicher Kamera noch greifbar bleibt. So leistet *Distant Voices, Still Lives* eine Reflexion über die Lebendigkeit und damit Gegenwartigkeit und über die Sterblichkeit und damit Vergänglichkeit des Filmbildes.



Neben dieser Möglichkeit mittels visueller Leerstellen, den präsentischen Charakter des Filmbildes zu unterlaufen, lässt sich mithilfe sogenannter akusmatischer Stimmen ein ähnlicher Effekt auf auditiver Ebene erzielen.

Dieser Begriff des französischen Komponisten und Filmtonteoretikers Michel Chion bezeichnet einen Einsatz von Stimmlichkeit im Film losgelöst von der physischen Erscheinung der jeweils sprechenden Figur. Durch diese Ablösung wird die Vorstellung von stimmlicher Präsenz als Träger von Authentizität und Subjektivität konterkariert. Wie Jacques Derrida gezeigt hat, wird das Verhältnis von Stimme und Schrift entlang der Parameter phonozentristischer Schriftfeindlichkeit gedacht. Dabei erscheint Stimme als Garant für Präsenz und Subjektivität, während Schriftlichkeit mit Absenz und Mittelbarkeit assoziiert wird. Dabei wird der performative Akt des Sprechens mit dem synchronen und syntopischen Charakter von Mündlichkeit in Verbindung gebracht und der Diachronie bzw. Diatopie schriftsprachlicher Kommunikation gegenübergestellt. Die Möglichkeit der Abkoppelung von Sender, Botschaft und Empfänger im Fall von Schriftlichkeit stellt die dekonstruktivistische Idee einer freien Signifikantenfluktuation paradigmatisch aus. So ist Derridas autoperformativer Vollzug der Dekonstruktion am Beispiel des Wortes *differance* nur im Medium der Schrift sichtbar, nicht aber im Medium der Sprache hörbar. Nicht zuletzt dadurch, dass der Schreibende durch seine Abwesenheit nicht mehr als Garant für den Sinn seiner Botschaft fungieren kann, wird Bedeutung immer nur situativ und instantan konstruiert. Dabei werden Signifikate zu Effekten von Signifikantenstrukturen entontologisiert. Damit unterläuft die Dekonstruktion allerdings auch den Authentifizierungscharakter mündlicher Kommunikation. So erscheint die Autoreflexivität des Selbstgesprächs, des 'Sich-im-Sprechen Vernehmens', das eigentlich Authentizität und Subjektivität gewährleisten soll, als Chimäre einer falschen Privatheit, da auch das Selbstgespräch auf die Symbolkonventionen und Strukturen des Sprachsystems zurückgreifen muss. Damit entwirft die Derridas Dekonstruktion ein Gegenmodell zur Platonischen Phono-/Logozentrismusdebatte. Während Platon die Ursprünglichkeit von Mündlichkeit und damit Kulturgeschichte als Sinngeschichte postuliert, geht Derrida von der Ursprünglichkeit von Schriftlichkeit aus und entwirft damit Kulturgeschichte als Dekonstruktion.

Diese kulturellen Zuschreibungen gegenüber Stimmlichkeit spielten insbesondere bei der Umstellung vom Stumm- auf den Tonfilm eine Rolle. Die

Integration von gesprochener Sprache in den Film sollte seinen stummen Schatten Leben einhauchen. Dieser Versuch wird im Fall von akusmatischen Stimmen unterminiert. Durch deren Ortlosigkeit offenbart sich die andere, traumatische Dimension von Stimmlichkeit. Als konkretes Filmbeispiel möchte auf Fritz Langs *Das Testament des Dr. Mabuse* aus dem Jahre 1933 hinweisen. In diesem Kriminalfilm erhält eine Verbrecherbande ihre Befehle immer nur durch die Stimme ihres hinter einem Vorhang verborgenen Chefs. Gegen Ende des Films wird offenbar, dass es sich bei der Stimme lediglich um eine Tonbandaufnahme handelt, als einer der Gangster den Vorhang wegriß. Dadurch, dass hier der Ursprung der Stimme zunächst unbekannt bleibt, wird das grundsätzlich prekäre Verhältnis zwischen Körper und Sprechen offenbar, wie es Slavoj Žižek beschreibt. Laut Žižek „trennt eine unüberbrückbare Kluft einen menschlichen Körper von "seiner" Stimme. Es ist, als ob die Stimme des Sprechers diesen aushöhlen würde und gewissermaßen "von selbst", durch ihn spräche“. Hier verbreitet die akusmatische Stimme, die von den Lautsprechern ausgeht, nicht zuletzt deswegen Angst und Schrecken, weil sie durch ihre Körper- und Ortlosigkeit Omnipräsenz und Allmacht suggeriert.



*Sensu* Žižek erschüttern auch psychoanalytische Lesarten die beschriebenen Vorstellungen von Stimme als Ausdruck von Selbstidentität, indem sie Stimme dem Über-Ich und damit dem Anderen zuordnen. Dazu möchte ich einen kurzen Ausschnitt aus Hitchcocks *Psycho* von 1960 zeigen, in dem die vermeintliche

Stimme von Norman Bates' Mutter ihre Ablehnung von Normans Avancen gegenüber Marion zum Ausdruck bringt (TC 00:30:40 – 00:31:28). Erst gegen Ende des Films erfahren wir, dass Norman Bates' selbst im Zuge einer psychotischen Persönlichkeitsspaltung die Stimme seiner toten Mutter imitiert, um sich mit seinen sexuellen Trieben auseinanderzusetzen. In Anlehnung an von Lacans Psychoanalyse inspirierte Theorien von Sehen und Blick erscheint Stimme in dieser Perspektive als fremder Eindringling, als Ort der Ich-Spaltung denn als Träger von Subjektivität. Sprechen verweist damit – analog zum Sehen – auf die konstitutive Alterität aller Subjektivierung, auf die Unentrinnbarkeit der symbolischen Ordnung.

Mein Vortrag hat versucht, auf die Ambivalenz filmischen Erzählens insbesondere im Hinblick auf die Differenz zwischen *on*- und *offscreen* hinzuweisen. So ergeben sich zwei Möglichkeiten, Film zu betrachten: Ausgehend von dem, was man sieht, und, gegen den Strich gelesen, ausgehend von dem, was man nicht sieht. Beide Lesarten koexistieren in einem dialektischen Verhältnis. So betrachtet ist die Eigentypik filmischen Erzählens erst als Kippspiel zwischen Prä- und Absenz, zwischen *on*- und *off*-Bereich, zwischen Intra- und Extradiegeese adäquat beschrieben. Die Bewegtheit des filmischen Bildes durch Montage und Kameraarbeit sowie die erst nachträgliche Integration auditiver Elemente schaffen neben der Evokation von Gegenwärtigkeit und Unmittelbarkeit konstitutiv Auslassungen und Leerstellen, die den präsentischen Charakter des Films unterminieren. Zwischen den Ellipsen des Films, die ihn als Medium und Erzählform paradigmatisch auszeichnen, manifestiert sich Präsenz allenfalls als Aufscheinen, als Spur.