

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 42 (2000)

Heft: 226

Artikel: Spiel mit Wahrnehmungsebenen : Kameraarbeit : ein Versuch aus bildtheoretischer Sicht

Autor: Bader, Reiner

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865526>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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



1

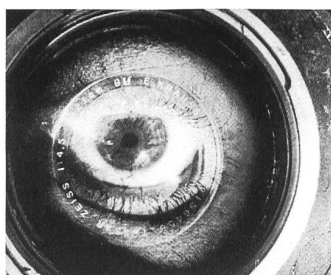
...Kino-Auge...ansichtskartenhafte Flächigkeit...pikturale Traditione



2

Spiel mit Wahrnehmungsebenen

Kameraarbeit – ein Versuch aus bildtheoretischer Sicht



2

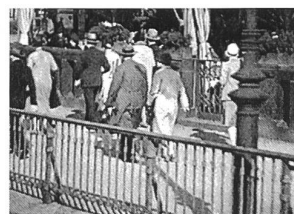
Die Filmkamera, das ist zwar ein mechanisches Auge, das Wirklichkeit registriert. Sie ist immer aber zugleich das Kino-Auge, das Wirklichkeit fiktionalisiert und Bilder "konstruiert", indem der Kamerablick sich als Gestaltungsakt in sie einbringt. Anfang der dreissiger Jahre beschrieb Rudolf Arnheim den Film als eigene Kunstform, indem er auf die «partielle Unwirklichkeit des Filmbildes» hinwies, die es vom «Wirklichkeitssehbild» unterscheidet. Arnheim ging es noch darum, den Film – etwa gegenüber dem Theater – als eigenständige Kunstform überhaupt erst zu legitimieren. Im Hinblick auf die Montage als dem entscheidenden Legitimationskriterium der neuen Kunst argumentiert er insbesondere mit der «Bildhaftigkeit» des Films: einer «ansichtskartenhaften Flächigkeit», die es möglich mache, dass wir die Aufeinanderfolge raumzeitlich sehr verschiedener Szenen nicht als gewaltsam empfinden.



3

bildtheoretische Ansätze...

ARBEIT MIT DER KAMERA



4

1
Dreharbeiten zu
TOPKAPI Regie: Jules
Dassin, Kamera:
Henri Alekan

2
DER MANN MIT DER
KAMERA
(TSCHELOWEK S
KINOAPPARATOM)
Regie: Dziga Vertov,
Kamera:
Michail Kaufman

3
LA BELLE ET LA
BÊTE Regie: Jean
Cocteau, Kamera:
Henri Alekan

4
MENSCHEN AM
SONNTAG Regie:
Robert Siodmak,
Edgar Ulmer,
Kamera: Eugen
Schüfftan
(durchgehend Seite
21 bis 29)

Inzwischen beginnt eine Filmwissenschaft, die lange genug von literaturwissenschaftlich-handlungszentrierten Interpretationsmustern ausging, das bewegte Bild, die einzelne Einstellung. Eine bildwissenschaftlich orientierte Filmanalyse berücksichtigt die piktoralen Traditionen der Malerei und Fotografie, lässt sich ein auf Bildprozesse, die eine Bildsprache – und damit den eigentlichen ästhetischen Mehrwert eines Films – erst konstituieren. Organisationszentrum dieser Bildprozesse ist die Kamera als erzählerische Instanz: eine Arbeit mit der Kamera, die im Prozess der Bildproduktion zugleich eine Form immanenter Interpretation leistet; die dem Geschehen vor der Kamera etwas hinzufügt, das jedoch für den Zuschauer (und den Kritiker) nur allzu leicht in der Wahrnehmung dessen, was auf der Leinwand geschieht, verschwindet.

Der Kameramann gilt allgemein als Gestalter filmischer Sichtbarkeit, und diese Verantwortung für das Bild lag von Anfang der Filmgeschichte an bei jenem Mann im Filmteam, der meist hinter dem Regisseur zurücktritt. 1916 sprach der Regisseur und Produzent Max Mack von ihm als dem «mächtigsten Untergebenen», vom «Kurbelkönig» als dem «Herz der Fabrik». Heute wird zunehmend für den Kameramann (und die Kamerafrau) als «Bildgestalter» jene produktive Leistung reklamiert, die in der «Bildhaftigkeit» des Filmischen ihren Ausdruck findet. Mit dem neuen Selbstbewusstsein der Kamerazunft korrespondiert auf theoretischer Seite eine Veränderung des Wahrnehmungsbegriffs, wie sie bildtheoretischen Ansätzen in Philosophie und Kunstwissenschaft zugrundeliegt: Wahrnehmung wird nicht mehr als passives Phänomen (wie etwa bei Kant) verstanden, sondern als «Verhalten», als eigens struktu-



1

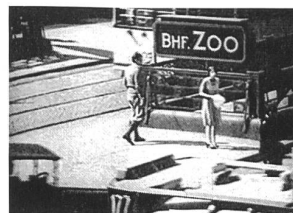
1
Bei den
Dreharbeiten zu
THE HUSTLER
Regie: Robert
Rossen, Kamera:
Eugen Schüfftan

2

LA BELLE ET LA
BÊTE Regie: Jean
Cocteau, Kamera:
Henri Alekan

3

DER MANN MIT
DER KAMERA
(TSCHELOWEK S
KINOAPPARA-
TOM) Regie: Dziga
Vertov, Kamera:
Michail Kaufman



2

rierter Zugang zur Wirklichkeit, wie es Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) in seiner phänomenologischen Philosophie beschrieben hat: Wahrnehmung als sensuell-leiblicher Kontakt mit der Realität, der prozessualen Charakter hat. Die Filmkamera – so gesehen ein Medium der Wahrnehmung, das Bilder aufnimmt und formt. Der Kameramann – so gesehen ein Interpret von Zeichen, der – als "Schnittstelle" im filmischen Zeichenprozess – äussere und innere Bilder selektiert, deutet und in Kamerabilder transformiert.

Das fotografische und filmische Bild übernimmt im neunzehnten Jahrhundert die referentielle, "abbildende" Funktion, die bis dahin die Malerei als wichtigste Produktionsweise von Bildern innehatte. Als neues Medium reiht sich der Film in die Tradition zentralperspektivischen Sehens ein, nachdem die moderne Malerei – wesentlich als Reaktion auf die neuen technischen Medien – sich davon losgesagt hat. Film repräsentiert Realität im Sinne einer traditionellen Bildvorstellung, wie sie die neuzeitliche Malerei über Jahrhunderte entwickelt hatte: ein Fenster zur

Wirklichkeit zu schaffen, in dem diese als "Abbild" wiedererkannt werden kann. Kino als Durchblick durch das Leinwand-Fenster. Kino schafft aber eine Illusion von Wirklichkeit, entwickelt "realistische" Erzählweisen, die mit dem Hollywood-Kino in jene klassische Phase eintreten, in der die formalen Mittel gewissermassen "unsichtbar" werden – man verzichtet sogar weitgehend auf Naheinstellungen, weil sie die Montage spürbar machen könnten.

Kino beinhaltet so einerseits die Distanz vom Gesehenen: den Über-Blick des selbstgewissen Voyeurs im Kino-Sessel. Film wäre jedoch ohne das zweite spezifische Element nicht jenes historisch neue «Dispositiv» von Wahrnehmung: die Annäherung an die Dinge, indem das Kameraauge das Bewusstsein des Zuschauers scheinbar mitten hineinnimmt in das Bild, um vor allem auf diese Weise eine Identifikation mit Personen auf der Leinwand zu ermöglichen. Die Kamera fragmentiert das Abgebildete etwa mit Gross- und Detailaufnahmen, löst den einheitlichen Blickpunkt zentralperspektivischen Sehens auf, kann immer wieder neue Perspektiven einnehmen bis hin zur



...referentielle Funktion...Eugen Schüfftan...befreite Kamera...willkürlicher Lichteffect... Henri Alekan...



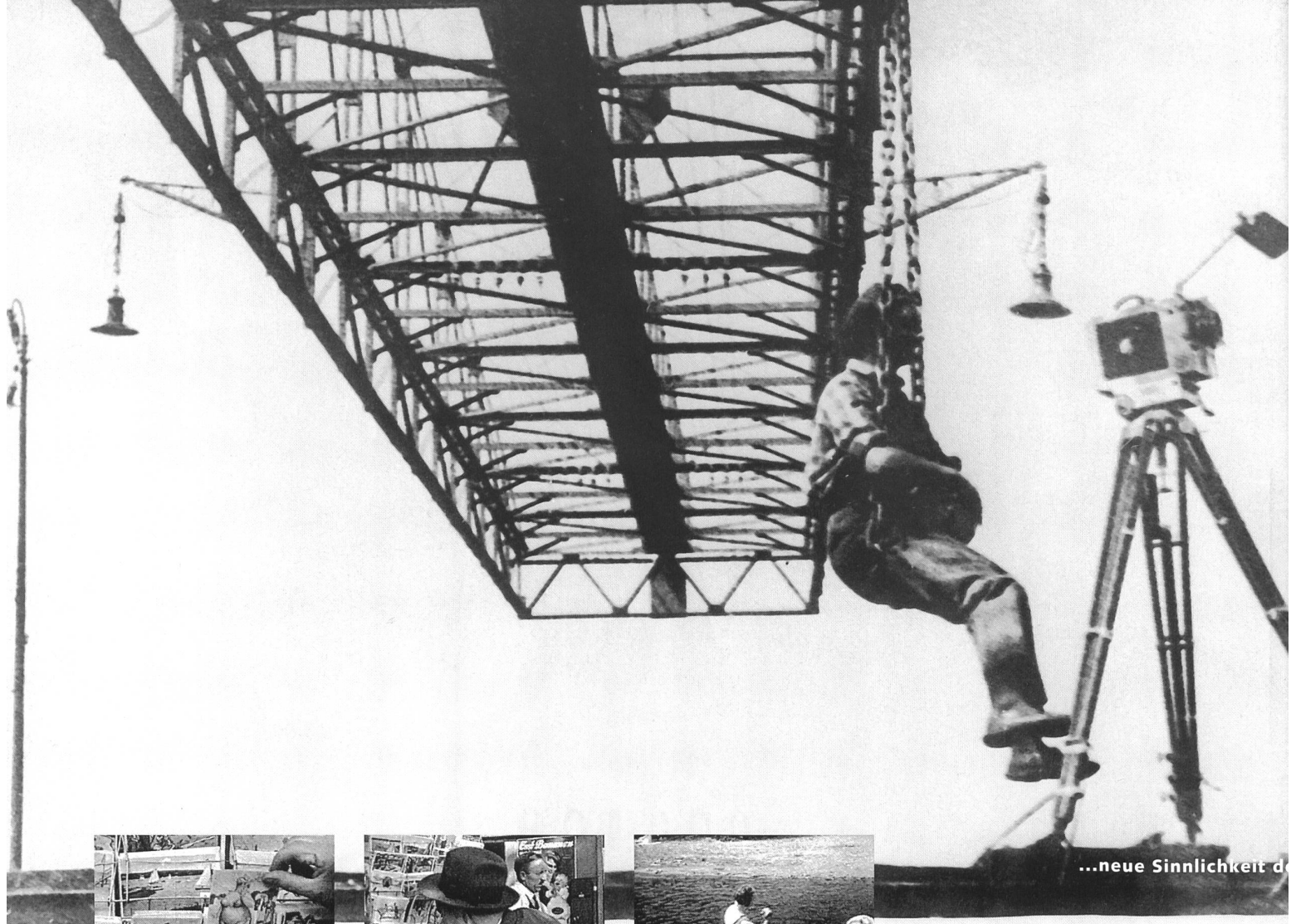
3

Selbstreflexion des Mediums etwa in *Dziga Vertovs DER MANN MIT DER KAMERA* (1929).

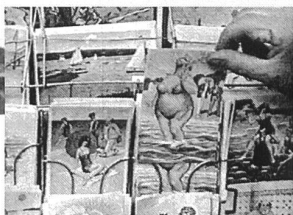
Vertov macht den Kameramann zum Hauptdarsteller seines Films, er reflektiert – vergleichbar den Bildkonstruktionen der modernen Malerei – die Bedingungen seiner ästhetischen Verfahrensweisen. „Sichtbar“ wird der Kameramann als derjenige, der die Bilder „macht“ – wie er auf eine Eisenbrücke klettert oder im fahrenden Auto steht. „Sichtbar“ wird auch der technische Apparat, mit dessen Hilfe der Film „produziert“ wird: das Filmmaterial am Schneidetisch, der Lichtstrahl des Projektors über den Köpfen der Zuschauer. Ausserdem Mehrfachbilder, die sich überlagern. Die Erforschung der visuellen Erscheinungen durch die „befreite“ Kamera – für Vertov ist sie zugleich eine reflexive Erforschung der Möglichkeiten des Mediums. Vertov zeigt die Filmbilder als etwas, das abhängig ist von der Position des Kameramannes im «Strudel des Lebens» (Vertov). Und er zeigt vereinzelt auch Bilder, die herausfallen aus der kommunistischen Generalperspektive, wenn Lebensaugenblicke einfach nur für sich selbst stehen.

Für die sowjetischen Regisseure der zwanziger Jahre war die *Montage* die Grundlage der neuen Kunst. Auch wenn sich bei Vertov Bilder aus dem ideologischen Zusammenhang lösen können, bleiben sie in einer Hierarchie von Montage und Einstellung aufgehoben, in der die einzelne Einstellung das Rohmaterial für den Schnitt darstellt. Ende der zwanziger Jahre gibt demgegenüber ein deutscher Kameramann den einzelnen Bildern ein neues Gewicht, mit dem diese einen spezifischen Eigensinn gewinnen. *Eugen Schüfftan* (1893–1977) situiert das Filmbild in einem intermedialen Zusammenhang von Malerei und zeitgenössischer Fotografie, bringt eine Kunst des gefilmten Bildes in das Medium ein, in der das reflexive Element der ästhetischen Moderne auch den Status des Filmbildes verändert.

Schüfftans Schüler, der französische Kameramann *Henri Alekan*, hat vom «Effekt des ästhetisierenden Lichtes» gesprochen: einem «willkürlichen Lichteffect», mit dem Schüfftan den Bildraum in einen autonomen Lichtraum transformiert, dessen Zentrum nicht mehr notwendig das menschliche Gesicht ist. Schüfftan gelangt zu einem reflexiven,



...neue Sinnlichkeit d



1

1
DER MANN MIT
DER KAMERA
(TSCHELOWEK S
KINOAPPARA-
TOM) Regie: Dziga
Vertov, Kamera:
Michail Kaufman

2
DRÔLE DE DRAME
Regie: Marcel
Carné, Kamera:
Henri Alekan

konstruktiven Sehen, das demjenigen Cézannes vergleichbar ist. Eine autonome Bildordnung tritt hervor, in der die "Materialität" des Filmbildes – seine Lichteffekte, Formen und Farben – eine neue sinnliche Qualität gewinnen. Dasjenige "Material" des Bildes, das zuvor in der Semantik eines scheinbar naturalistischen Abbildes verschwand, zeigt sich selbst, wird "sichtbar" in einer veränderten Ästhetik des Filmbildes: als neue Sinnlichkeit der Bildwerte.

In *MENSCHEN AM SONNTAG* (1929/30; Regie: Robert Siodmak, Edgar Ulmer) verbindet sich Schüfftans reflexives Sehen mit der Selbstreflexion des Mediums.¹ Die Bilder der Wirklichkeit werden selbst zum Thema des Films, werden Teil einer filmischen Reflexionsbewegung, die den Stilbruch nicht scheut. Schüfftan versammelt verschiedene Bildtypen – Postkarten, Portraitstudien, flüchtige Momentaufnahmen und inszenierte Passagen –, schafft einen offenen Bildraum, in dem das Zufallsbild zu einem sinnlichen "Material" neben anderen Bildtypen werden kann. Schüfftan erastet Oberflächen im Sinne der *Neuen Fotografie* der zwanziger Jahre (etwa eines Umbo oder

Helmar Lerski), lässt zugleich das Sonnenlicht Räume auch in ihrer Tiefe ausloten, so dass der Film auf eine neue Bildlichkeit der Schärfentiefe vorausweist. Schüfftan erweist sich in *MENSCHEN AM SONNTAG* als Vertreter eines neuen filmischen Sehens, mit dem das Filmbild einen sinnlichen Eigensinn und Eigenwert entwickelt, der es – jenseits der Abbildlichkeit – zu einer Bildkonstruktion im Sinne der modernen Malerei werden lässt.

Henri Alekan (geboren 1909) hat als Kameramann (in den vierziger Jahren etwa in *LA BELLE ET LA BÊTE* von Jean Cocteau) wie als Theoretiker Schüfftans Vorstellung eines intermedialen Filmbildes neu akzentuiert. Alekan betont den engen Zusammenhang von Film und Malerei, sieht insbesondere auch eine Verbindung von Film und moderner Kunst, gerade wenn es darum geht, neue Stile zu erfinden – etwa mit «Lichtspielen», die «keinerlei Reliefs» zeigen, wie in *ICI ET MAIN-TENANT* von Serge Bard (1968), wo er mit Hilfe von Überbelichtungen die Personen zu blossen Formen reduzierte.²

Da ist der Praktiker Alekan, der – in den achtziger Jahren etwa in seiner Zusammenarbeit



ldwerte... Schärfentiefe... expressives Filmlicht... Wahrnehmungsebenen... Stilbruch...

2

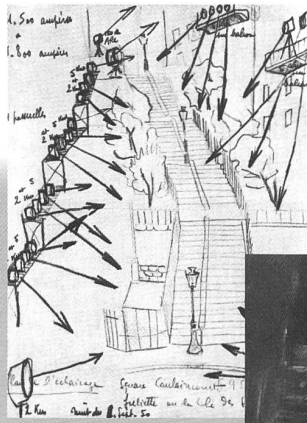
ARBEIT MIT DER KAMERA



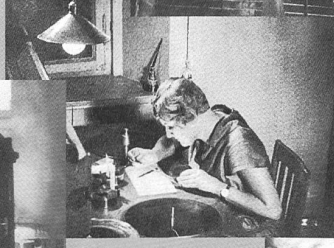
mit Wim Wenders – die sinnliche Oberfläche des Filmbildes als eigene Wahrnehmungsdimension in Szene setzt. Da ist jedoch auch der Theoretiker Alekan, der dazu neigt, dieses "moderne" Element seiner Bildkonstruktionen in den Kontext eines konventionellen Bildverständnisses zu integrieren. Expressives Filmlicht transformiert das Alltagslicht, erzeugt mit der «Aura» ein «mystisches» Licht, das – so Alekan – als «Figuration eines philosophischen oder religiösen Gedankens» lesbar wird. So nähert der Theoretiker Alekan das «ästhetisierende» Filmbild dem Sinnbild an – und damit einer traditionellen Vorstellung von Bild, mit der dessen «freigesetzter» sensueller Eigensinn tendenziell wieder in eine konventionelle piktorale Hierarchie hineingeholt wird: in die übergeordneten Bedeutungskonstruktionen einer «Metaphysik des Lichts».

Traditionelle und "moderne" Bildidee – verwiesen ist damit auf eine Problematik, die für eine avancierte Arbeit mit der Kamera zunehmend wichtiger wird; diejenige des Umgangs mit verschiedenen Wahrnehmungsebenen beziehungs-

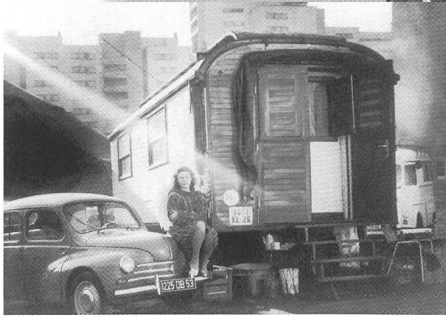
weise -ordnungen. Für die moderne Kunst zeigten sich im Gemälde neue Wahrnehmungsebenen in dem Masse, wie das Bild nicht mehr einfach ein Fenster auf die sichtbare Welt war: wie das Bild zunehmend auch als "materielle" Oberfläche wahrnehmbar wurde, mit neuen Schichten von Visualität, die etwa mit konstruktiven, expressiven oder seriellen "Lesarten" der Abstraktion nach und nach freigelegt wurden. Für den Film als Medium deutet sich mit Schüfftans «ästhetisierendem Licht» ein Typus von Bildkonstruktion an, in dem mit der dezentrierten sinnlichen Oberfläche des Bildfeldes eine neue Wahrnehmungsordnung auch in das filmische Bild eindringt. In Schüfftans Bildkonstruktionen – verstärkt in den französischen Exilfilmen wie *QUAI DES BRUMES* (1938) – ist die Durchsicht auf die sichtbare Welt nicht mehr der sinnlichen Visualität des Bildes übergeordnet. Ihre spezifische Sichtbarkeit konstituiert sich im Zusammenspiel gleichwertiger Wahrnehmungsebenen, deren Bildwerte zuvor aufgehoben waren in der übergeordneten Funktion der Referentialität und Bedeutung.



3



2



1



Meilenstein der Bildästhetik... Dualität

1
DER HIMMEL
ÜBER BERLIN
Regie: Wim
Wenders, Kamera:
Henri Alekan

2
DER MANN MIT
DER KAMERA
(TSCHELOWEK S
KINOAPPARA-
TOM) Regie: Dziga
Vertov, Kamera:
Michail Kaufman

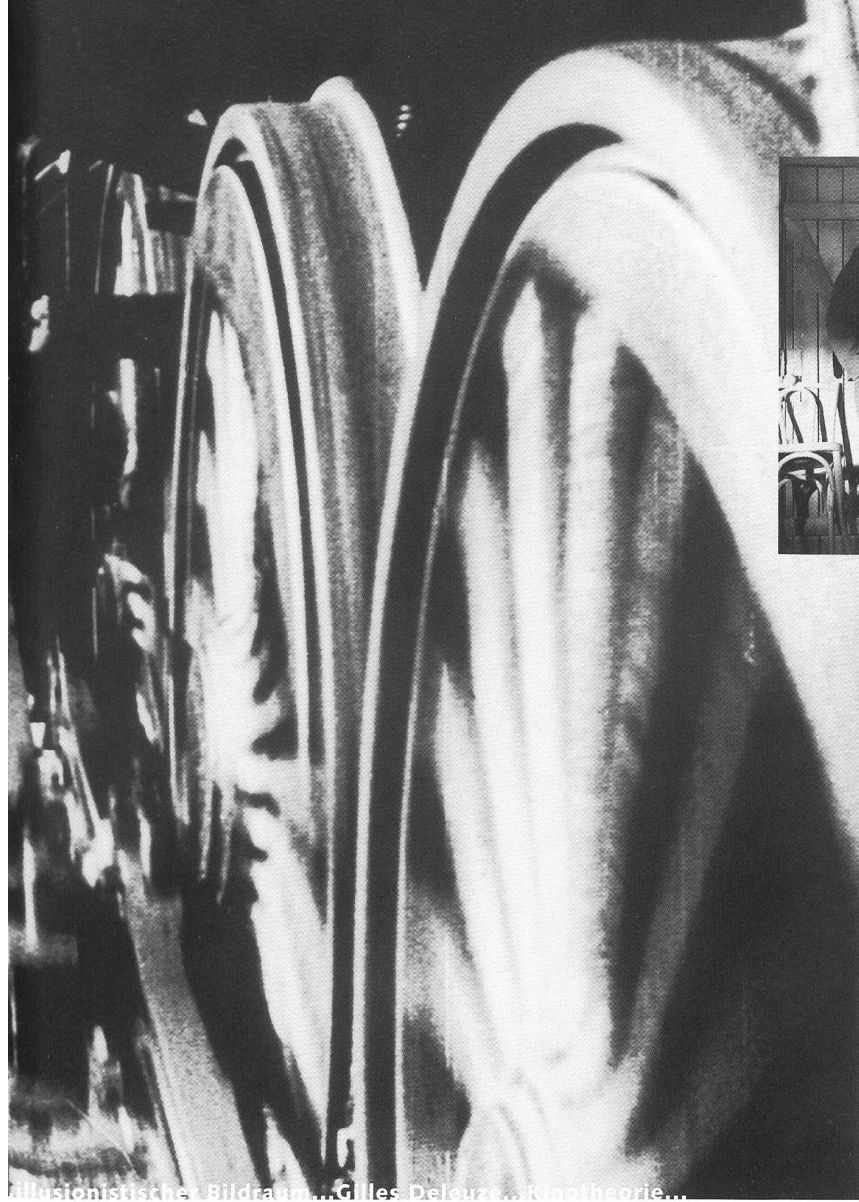
3
Beleuchtungs-
skizze zu und
Szenenfoto aus
JULIETTE OU LA
CLEF DES SONGES
Regie: Marcel
Carné, Kamera:
Henri Alekan

4
Beleuchtungs-
skizze zu und
Szenenfoto aus
DER HIMMEL
ÜBER BERLIN
Regie: Wim
Wenders, Kamera:
Henri Alekan

Alekans Selbstinterpretation stellt demgegenüber noch einmal die Veranschaulichung «metaphysischer» Bedeutungen in den Vordergrund – und vernachlässigt damit, was sich in seinen eigenen Filmen sowie in den Bildwelten Schüfftans als Dekonstruktion des illusionistischen Bildraumes andeutet. In Schüfftans Exilfilmen ist es insbesondere das Seitenlicht als Dynamisierung des Bildes, mit dem dessen sinnliche “Materialität” als gleichwertige Wahrnehmungsebene hervortritt. Schüfftan führt in seinen Filmen einen “Diskurs” des Lichts, mit dem sich die filmische Bedeutungskonstruktion auf den Bildprozess selbst verlagert: auf eine Bewegung in und zwischen den Bildern, in der die Bedeutungseffekte des Wiedererkennens sogleich wieder übergehen in die konkrete Erfahrung komplexer, vieldeutiger Bildräume. So zeigen sich Bilder gewissermaßen selbst in einem filmischen Prozess, mit dem sich die Dualität der beiden grundlegenden Wahrnehmungsordnungen, der Referenz und Bedeutung einerseits und der technisch-visuellen Mittel dieser Bedeutungsproduktion andererseits, auflöst und als Bildsprache jeweils neu strukturiert.

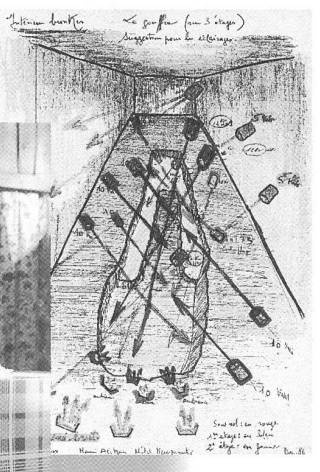
Arbeit mit der Kamera wäre so gesehen auch Arbeit an immer neuen Versionen eines sich dekonstruierenden Filmbildes: einer Bildgestaltung, die sich nicht mehr nur auf der Ebene von “Stil(en)” abspielt.

«Seit BARRY LYNDON wusste ich nicht mehr, wie man das hätte noch steigern können», sagt der Kameramann und -professor Axel Block. Gemeint ist jener Illusionismus oder Naturalismus der filmischen Wahrnehmung, der mit technischen Mitteln – in BARRY LYNDON auch mit NASA-Objektiven bei Kerzenlicht – der menschlichen Wahrnehmung möglichst nahe zu kommen sucht. Für Block war Stanley Kubricks Film von 1975 ein Meilenstein der Bildästhetik, in der das scheinbar “natürliche” Licht von Kameramann John Alcott umschlägt in eine visuelle Künstlichkeit: Meilenstein der Lichtregie und für Block zugleich Wendepunkt zu einer Arbeit mit der Kamera, die die filmtechnischen Effekte auch “sichtbar” hält, sie transformiert in ästhetische Phänomene einer jeweils spezifischen filmischen Sichtbarkeit. So wurde Thomas Braschs Spielfilm DER PASSAGIER



Illusionistischer Bildraum... Gilles Deleuze... Kinotheorie...

5



4



6



2

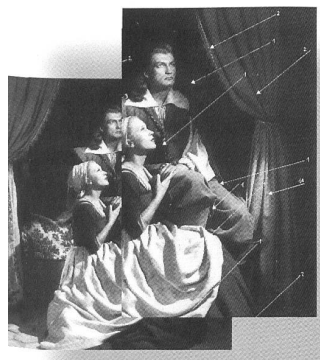
ARBEIT MIT DER KAMERA

5
QUAI DES BRUMES
 Regie: Marcel
 Carné, Kamera:
 Henri Alekan

6
**MENSCHEN AM
 SONNTAG** Regie:
 Robert Siodmak,
 Edgar Ulmer,
 Kamera: Eugen
 Schüfftan

7
**Studie zum Licht
 in LA BELLE ET LA
 BÊTE** Regie: Jean
 Cocteau, Kamera:
 Henri Alekan

7



(1987) für ihn zu einer Art Experimentalfilm: ein Film in Schwarzweiss und Rot, der seine ästhetischen Vorgaben konsequent durchhält. Der Begriff der «Ästhetisierung» – versteht man ihn in einem positiven Sinn – dient der Kamerazunft als Verständigungsbegriff für Phänomene einer Bildästhetik, die – gegen den Perfektionismus der Technikerhersteller – den vermeintlichen Naturalismus unterläuft, um die Bildfläche selbst in einen Ort ästhetischer Visualität zu transformieren. «Ästhetisierung», das wäre jedoch in einer bildtheoretischen Perspektive auch ein veränderter Blick auf die Geschichte des Films – ein Blick, der im Falle der Arbeit mit der Kamera zum bewussten Umgang mit den in dieser Geschichte sich differenzierenden Wahrnehmungsordnungen führen könnte.

«Was zeigt das Bild?» So formuliert der französische Philosoph Gilles Deleuze in seiner Kinotheorie die Grundfrage des modernen Kinos³: ein Bild, das nicht mehr die vertrauten «Aktionsbilder» hervorbringt, die sich zur Illusion einer kontinuierlichen Handlung verdichten. Ein «rein

optisch-akustisches Bild» vielmehr, mit dem – vor allem in der französischen Nouvelle vague – die Kamera zum Medium der visuellen Beschreibung wird. Kamerafahrten sowie die Flächigkeit des Bildes sind zwei Möglichkeiten, mit denen dieses neue «Zeit-Bild» hervortreten kann. Das Phänomen der Schärfentiefe, das der französische Filmtheoretiker André Bazin vor allem am Beispiel von **CITIZEN KANE** (1941, Regie: Orson Welles) als neue Form "realistischer" Bildräumlichkeit analysiert hat – Deleuze deutet es neu als Zeit-Bild, das mit räumlichen Bildschichten zugleich eine neue filmische Erforschung von Vergangenheitsschichten ermöglicht. So liesse sich die Schärfentiefe auch als neue filmische Wahrnehmungsordnung verstehen: als Raum- oder Zeitbild, das neue sinnlich-sensomotorische Wahrnehmungserfahrungen in Gang bringen kann – eine Differenzierung filmischer Bildlichkeit, die sich im Kino der fünfziger und sechziger Jahre unter anderem fortsetzt als Ausdifferenzierung neuer Wahrnehmungsebenen der Alltäglichkeit oder der pikturalen Farbräumlichkeit.



...caméra-pinceau...Endprodukt Bild...Pluralität der Sehweisen...Zeitalter der Simulation...



1



3

2

1
BARRY LYNDON
Regie: Stanley Kubrick, Kamera: John Alcott

2
DER PASSAGIER
Regie: Thomas Brasch, Kamera: Axel Block

3
THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER
Regie: Peter Greenaway, Kamera: Sacha Vierny

4
ROSSINI
Regie: Helmut Dietl, Kamera: Gernot Roll

5
DER MANN MIT DER KAMERA (TSCHELOWEK S KINOAPPARATOM)
Regie: Dziga Vertov, Kamera: Michail Kaufman

«Es gibt keine Gesetze fürs Licht», sagt der Kameramann Gernot Roll. Arbeit mit der Kamera definiert sich aus dem «Zusammenspiel der Kräfte», die am «Endprodukt Bild» beteiligt sind. In Helmut Dietls *ROSSINI* (1997) zeigt er das gleichnamige Restaurant immer wieder auch als unauslotbaren Bildraum – ein dichter Lichtraum als Ort, der Handlung zusammenführt, in dem die Kamera ein Spiel der Wahrnehmungsordnungen zwischen Oberfläche und Tiefe inszeniert: ein autonomer piktoraler Bildraum, der sich der Festlegung als homogener Raum entzieht. «Bilder müssen vorher im Kopf entstehen», formuliert Roll sein Arbeitsprinzip und betont damit das interpretatorische Element der Bildregie; eine Vorstellung von Arbeit mit der Kamera, bei der – wie in den Denkbildern Eugen Schüfftans – die Kamera gewissermaßen «kinematographisches Bewusstsein» (Deleuze) erlangt, indem der Kameramann innere und äussere Bilder synthetisiert – etwa, wie in *ROSSINI*, zum “Bild” eines Ortes, der mehr ist als blosses Kulisse.

Die Kamera als Form von «Bewusstsein»: Der Vergleich von Deleuze verweist auf eine Filmtheorie und -analyse, die das Filmbild nicht als

Spiegel von Wahrheit und Bedeutung isoliert, sondern – mit der beständigen «Bewegung» dieses «Bewusstseins» auch durch die Kadrate – als Teil eines Bildprozesses betrachtet, in dem sich die Bedeutungskonstruktion immer wieder aufschiebt im Spiel der verschiedenen Wahrnehmungsebenen. Die Idee einer dynamischen filmischen Schrift, die Alexandre Astruc Ende der vierziger Jahre mit der Vorstellung einer *caméra-stylo* entwickelt hat, verschiebt sich im avancierten Kino der Gegenwart tendenziell in Richtung einer *caméra-pinceau*, einer malenden Kamera, deren visuelle Beschreibungen zu immer neuen Spuren von Bedeutung gerinnen.⁴ Bildschichten und deren Übergänge im (digitalen) Simultanraum treten – etwa bei Peter Greenaway – neu hervor, lenken den Blick verstärkt auf die intermedialen Bezüge eines Filmbildes, das eine *caméra-pinceau* weniger als Zeit- denn als Raumbild neu auslotet.⁵

Siegfried Kracauer hat in den sechziger Jahren mit der Vorstellung von Film als «Errettung der physischen Realität» die Suggestivkraft der «materiellen Phänomene» hervorgehoben – ein am Abbild orientierter traditioneller Bildbegriff hin-



4

ARBEIT MIT DER KAMERA

dert ihn jedoch daran, dieses «Material ästhetischer Wahrnehmung» auch als mediales «Material» der Bildkonstruktion zu fassen. Kracauer setzt auf die Filmkamera als Medium, das die Schranken überwinden kann, die uns von der Umgebung trennen – eine Vorstellung, die sich mit einem “modernen”, medientheoretischen Bildbegriff über die Schnittstelle eines medialen «Materials» vermittelt, das sich im Spiel der Wahrnehmungsebenen immer wieder neu und anders organisiert, um so eine Pluralität filmischer Sehweisen hervorzubringen, die etwa auch Robby Müllers “naive” Kamera in *BREAKING THE WAVES* (1996, Regie: Lars von Trier) einschliesst.

Bezugspunkt für eine avancierte Arbeit mit der Kamera wäre jedoch – neben der Möglichkeit neuer “Naivitäten” – die Differenzierung von (filmischer) Bildlichkeit in der Moderne: eines Bildes, das sich selbst reflektiert; das nicht mehr einfach nur Bildfenster ist, sondern sich zugleich auch als *Bildschirm* zeigt, dessen Sichtbarkeit aus der jeweils spezifischen Verflechtung von Wahrnehmungsordnungen hervorgeht; das sich insofern als *pikturale* Ausdrucksfläche zu sehen gibt, die

zwischen fiktionaler Dreidimensionalität und der Zweidimensionalität der Oberfläche changiert; und das auf diese Weise eine prozessuale Wahrnehmung in Gang bringen kann, die ein «Verhalten» im Sinne Merleau-Pontys darstellt: eine sensuell-prozessuale Anbindung an das filmische Bild, mit der die Kamera – gerade im Zeitalter der Simulation – visuelle Erfahrungen im anspruchsvollen Sinn eröffnen kann.

Reiner Bader

¹ Bei der Darstellung von *MENSCHEN AM SONNTAG* halte ich mich weitgehend an die Interpretation von Karl Prümm: «Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit», in: *Kamerastile im aktuellen Film*, herausgegeben von Prümm, Bierhoff und anderen, Marburg, Schüren, 1999

² Die Zitate von Henri Alekan entnehme ich dem Band «Die Metaphysik des Lichts: Der Kameramann Henri Alekan», herausgegeben von Heidi Wiese, Marburg, Schüren, 1996

³ Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1989; *Das Zeit-Bild*. Kino 2, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991

⁴ siehe dazu: Laura R. Oswald: «Cinema-Graphia, Eisenstein, Derrida and the sign of cinema», in: *Deconstruction and the visual arts*, edited by Peter Brunette, Cambridge, 1994

⁵ siehe dazu: Yvonne Spielmann: «Bausteine einer Theorie intermedialer Bildgestaltung», in: *Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern*, herausgegeben von Hans Belting, Stuttgart, 1996

5

