

Henning Engelke / Ralf Michael Fischer / Regine Prange (Hg.)

Film als Raumkunst

**Historische Perspektiven und
aktuelle Methoden**

SCHÜREN

Inhalt

Vorwort 8

I Raum und Grenze: Theoretische Perspektiven

Regine Prange

Zur Theoriegeschichte der filmischen Raumkonstruktion und ihrer Aktualität als Gegenstand einer historischen Bild- und Medienwissenschaft 12

Kathrin Rothemund

Übergänge
Das Einfließen der Grenze in das filmische Bild 54

Oliver Schmidt

Diegetische Räume
Überlegungen zur Ontologie filmischer Welten am Beispiel von ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND (2004) und INCEPTION (2010) 67

II Raumkonstruktionen des Stummfilms und des frühen Tonfilms

Martin Loiperdinger

Henny Porten im Drama sozialer Mobilität
Einlass und Ausschluss in der kinematographischen Raumgestaltung von ALEXANDRA (1914) 92

Iakovos Steinhauer

Musik und Montage bei Sergej Eisenstein 103

Burkhardt Lindner

Filmraum und Tonraum
Zur Medienarchäologie des frühen Tonfilms 115

III Raum und Narration im Spielfilm

Ursula von Keitz

WesternFilmRaum

Zu John Fords THE SEARCHERS 138

Rayd Khouloki

**Zur Analyse und Bedeutung filmischer Raumkonstruktionen
am Beispiel von THE WILD BUNCH**

157

Johannes Pause

Topologien der Macht

Zum filmischen Raum des Polit-Thrillers 177

Karl Sierek

Blickablösung, Stimmentkoppelung und Totalbild

Zu HUANG TU DI (GELBE ERDE, VRC 1984, Chen Kaige) 192

IV Reflexion – Diskontinuität – Entgrenzung

Henning Engelke

Rasende Kamera oder visonäres Auge

Parker Tyler, Stan Brakhage und die romantische Wende
der Filmavantgarde 208

Fabienne Liptay

Bildraum und Erzählraum

Historische Gärten bei Peter Greenaway und Ang Lee 251

Ralf Michael Fischer

Diskontinuierliche Bild- und Filmräume im Dialog

Joel Pizzinis Kurzfilm ENIGMA DE UM DIA und Giorgio
de Chiricos Pittura Metafisica 266

Guido Kirsten

Figuren im filmischen Raum

Anthropozentrische Anordnungen, stilisiertes Staging
und realistische Rückseiten 294

V Mediale Erweiterungen

Malte Hagener

Vom Fenster zum Display

Die Multiplikation filmischer Räume im Splitscreen 314

Stephan Günzel

Die Ästhetik der Grenze im Computerspiel 331

Die Autorinnen und Autoren 351

Anhang

Titelregister 357

Personenregister 361

Abbildungsnachweise 366

Vorwort

Den Film als eine Raumkunst wahrzunehmen, bietet sich besonders aus der Perspektive einer potenziell interdisziplinären, auf ›Bild‹ und ›Medium‹ ausgreifenden Kunstgeschichte an, ist doch die Konstruktion eines ästhetischen Raums das grundlegende, herkömmliche Kunstgattungen und audiovisuelle Medien verbindende Verfahren. Auch Gilles Deleuzes Begriffe des «Bewegungs-Bildes» und des «Zeit-Bildes» entkräften nicht die Priorität der Raumkategorie, der Erwin Panofsky bereits 1936 in seiner Rede von der «Dynamisierung des Raums» und der «Verräumlichung der Zeit» gültigen Ausdruck verliehen hat. Das so genannte bewegte Bild ist nicht tatsächlich bewegt, sondern auf ein fixiertes rechteckiges Feld beschränkt, wie auch immer dynamisch, rhythmisch und variabel dessen Inhalt auf der Zeitachse erscheint. Die Festlegung eines Raumausschnitts und seine Relation zu den vorhergehenden und nachfolgenden Raumausschnitten definieren das filmische Bild. Der filmische Raum konstituiert sich somit nicht nur auf der vorfilmischen Ebene der *Mise en scène* und ihrer architektonischen oder landschaftlichen Prospekte, sondern maßgeblich durch die *Mise en cadre* und die Orchestrierung der daraus hervorgehenden Einstellungsräume im Montageraum – und zwar sowohl im Dienst als auch gegen die Logiken einer Narration. Auf diesen zentralen, bislang nur ansatzweise systematisch erschlossenen Aspekt konzentrieren sich die hier versammelten Aufsätze aus Kunst-, Musik-, Literatur-, Film- und Medienwissenschaft. Allen beteiligten Autoren danken wir an dieser Stelle herzlich für ihre Beiträge.

Hervorgegangen ist dieser Sammelband aus dem Kontext des Forschungsprojekts ›Reflexion der filmischen Räume‹, das im Juli 2005 durch ein DFG-Rundgespräch im Frankfurter Kunstgeschichtlichen Institut eröffnet und ab 2007 im Verbund mit dem Kunsthistorischen Institut in Köln und dem Seminar für Medienwissenschaft in Jena als Paketprojekt von der DFG gefördert wurde. Darunter befanden sich zwei Frankfurter Teilprojekte, die zwischen 2007 und 2009 von der DFG unterstützt wurden. Zu den projektbezogenen Aktivitäten gehörten mehrere Vortragsreihen im Kino des Deutschen Filmmuseums Frankfurt am Main, dem wir für die Kooperation danken möchten. Darüber hinaus initiierte die Frankfurter Projektgruppe anlässlich des 29. Deutschen Kunsthistorikertages 2007 in Regensburg eine dem filmischen Raum gewidmete Sektion, der die Etablierung eines Forums zum Film beim Verband Deutscher Kunsthistoriker folgte. Der Arbeitskontakt mit den Projektgruppen in Köln und Jena hat das thematische Spektrum produktiv erweitert und zu konstruktiven Diskussionen geführt, die sich auch in diesem Band manifestieren. In diesen sind auch Ergebnisse eines Rundgesprächs der Projektpartner vom

März 2008 und eines Workshops zum Thema «Figuration der Grenze» eingegangen, der im Januar 2009 im Kunstgeschichtlichen Institut Frankfurt veranstaltet wurde.

Für tatkräftige Unterstützung bei der Vorbereitung dieses Bandes gebührt Simon Kopp, Frederic Schäfer und Sebastian Krehl unser herzlicher Dank.

Ohne finanziellen Beistand wäre diese Publikation nicht möglich gewesen. Wir sind Ursula Frohne für ihre Kooperationsbereitschaft zu großem Dank verpflichtet, da sie uns großzügig Mittel aus dem Kölner DFG-Fond zur Verfügung gestellt hat. Unser Dank gilt außerdem der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften sowie der Wilhelm Hahn und Erben-Stiftung.

Last but not least bedanken wir uns bei Annette Schüren für die Aufnahme dieses Bandes in ihr Verlagsprogramm und ihr Engagement bei der Realisierung.

*Die Herausgeber
Frankfurt am Main und Tübingen im Januar 2012*

Zur Theoriegeschichte der filmischen Raumkonstruktion und ihrer Aktualität als Gegenstand einer historischen Bild- und Medienwissenschaft¹

Vorbemerkung

Jedes Filmwerk konstruiert, ebenso wie ein Gemälde, ein Bauwerk, ein Bühnenstück, ein Gedicht oder ein Roman, einen künstlerischen Raum, der sich als Durchdringung des physischen, lebensweltlichen Raumes und seiner Erfahrung, aber auch durch die Distanzierung von diesem bestimmt. Aus medienhistorischer Perspektive und unter dem Vorzeichen des Spatial turn ist dieser einst von dem Kunst- und Filmtheoretiker Rudolf Arnheim etablierten Einsicht aktuelle Bedeutung zugewachsen.² Unter dem Leitbegriff des ästhetischen Raums finden sich Konzepte aus Kunst-, Literatur- und Filmtheorie versammelt und mit Raumtheorien anderer Disziplinen in einen Zusammenhang gebracht, der auf eine transdisziplinäre Erschließung drängt.³ Historisch bezieht sich die theoretische Reflexion des

- 1 Eine frühe Fassung des Textes diente als Programmpapier des DFG-Forschungsprojektes *Reflexion der filmischen Räume* und wurde in einem Arbeitsgespräch am 28. März 2008 erstmals vorgestellt. Auch diese überarbeitete Fassung kann lediglich eine erste Durchsicht der Filmliteratur leisten. Sie soll vor allem die Bruchstellen und Kontroversen des Diskurses zeigen und als Anregung dienen, film- und kunstwissenschaftliche Theoriefelder in ihrer historischen Verzahnung wahrzunehmen. Sie dient auch als Vorarbeit für eine umfassende kommentierte Anthologie zum Thema. Die Frankfurter Projektgruppe (Henning Engelke, Ralf Michael Fischer, Simon Kopp, Regine Prange, Frederic Schäfer) hat dazu ein umfangreiches Material gesammelt, das im Rahmen dieses Aufsatzes, der lediglich einige ausgewählte Positionen anspricht, noch nicht erschlossen werden kann. Für kritische Anmerkungen zur letzten Version danke ich Henning Engelke.
- 2 Arnheim führte aus, dass der Kunstcharakter des Films nicht im abgebildeten physischen Raum, sondern in der sinnfällig gestaltenden Projektion der dreidimensionalen optischen Wirklichkeit in die Fläche verbürgt sei. Vgl. Rudolf Arnheim: *Film als Kunst* [1932], Frankfurt am Main 2002, v.a. S. 25f. Vgl. Gertrud Koch: Rudolf Arnheim: der Materialist der ästhetischen Illusion. In: Uli Jung/Walter Schatzberg (Hg.): *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*. München/London/New York/Paris 1992, S. 15–25. Zu weiteren Schriften Arnheims siehe *montage AV* 9, 2, 2000; Michael Diers: Vorwort. In: Rudolf Arnheim: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. 3. unveränderte Auflage. Berlin/New York 2000.
- 3 Jörg Dünne/Stefan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwis-*

filmischen Raums zum einen auf die Klärung der Konstruktionsgesetze des populären Erzählfilm und ihrer historischen Genese, zum andern richtet sie sich auf alternative Entwürfe und Produktionsformen, die auf Entgrenzung oder Dekonstruktion des filmischen als *geschlossenem* ästhetischen Raum zielen. Die folgende Auswertung zentraler filmtheoretischer Positionen wird zeigen, dass im Begriff des filmischen Raums, schon bevor er als wissenschaftlicher geprägt wurde, und erst recht in der seit Noël Burchs *Praxis du cinéma* (1969) entfaltenen Raum-Diskussion, der medientheoretische Kern filmkünstlerischer Methoden fassbar wird. Aus diesem ist prinzipiell sowohl der Zusammenhang mit den herkömmlichen Techniken ästhetischer Raumkonstruktion als auch seine weiter bestehende Relevanz im Rahmen elektronischer und digitaler Technologien und Programme ableitbar. Aus der Zusammenschau und Analyse der Diskursgeschichte des filmischen Raums, die bereits eine enge Verflechtung film- und kunstwissenschaftlicher Argumentationsfelder deutlich macht, zeichnen sich mithin aktuelle Forschungsaufgaben für eine historische Bild- und Medienwissenschaft ab.

Der filmische Raum als ästhetischer Raum: Von Münsterberg bis Panofsky

Überlegungen zur filmischen Raumkonstruktion begründen den Status des Films als Kunst. Sie revidieren die frühere Auffassung, der Film bilde unmittelbar die Wirklichkeit, also reale Räume ab.⁴ Die künstlerische Qualität des neuen Mediums wird nun vielmehr darin aufgewiesen, dass es trotz der Verwendung fotografischer Bilder einen *neuen* Raum jenseits der physischen Realität schaffe. In diesem Sinne äußert Hugo Münsterberg 1916:

«Der körperliche Raum wurde ausgelöscht [...]. Jene Vorstellung vom Raum, die uns mit größter Macht die Vorstellung von Schwere, Festigkeit und Stofflichkeit aufnötigt, muß durch das Licht verfliegender Körperlosigkeit ersetzt werden.»⁵

senschaften. Frankfurt am Main 2006. Der Begriff des ästhetischen Raums folgt Ernst Cassirer: *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum* [1931]. Abgedruckt in Günzel/Dünne 2006, S. 485–500. Vgl. auch Stephan Günzel (Hg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt am Main 2009; darin Karl Sierek: *Filmwissenschaft*, S. 125–141.

4 Siehe etwa Boleslaw Matuszewski: *Une nouvelle source de l'histoire*. Paris 1898. Dazu David Bordwell: *On the History of Film Style*. Cambridge (MA)/London 1997, S. 12–45.

5 Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie und andere Schriften zum Kino* [1916]. Hrsg. und übers. von Jörg Schweinitz. Wien 1996, S. 85f. Zur kantianischen Grundlage dieser Auffassung des filmischen Raums vgl. J. Dudley Andrew: *The Major Film Theories. An Introduction*. London/Oxford/New York 1976, S. 20–26. Zur Analogisierung von Film und Bewusstsein bei Hugo Münsterberg siehe Noël Carroll: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge. New York 1996, S. 293–304.

Aber auch die Abgrenzung vom theatralen Bühnenraum ist Topos früher Filmtheorie, die in dieser Paragone-Diskussion wiederum betonen muss, dass das filmische Material einerseits die Wirklichkeit selbst ist, andererseits diese Wirklichkeit entmächtigt und verfremdet durch ihre Projektion in die Fläche. Anders als das Theater ermöglicht es der Film, so das Argument, realräumliche und realzeitliche Bewegungen der Akteure auf die bedeutungsmächtigen Einzelheiten hin zurechtzuschneiden und so in der Vorstellung des Betrachters den zwingenden Eindruck eines in sich notwendigen Ganzen zu erzeugen. Stereoskopische Effekte werden abgelehnt, da sie der Erfordernis zuwiderlaufen, die Aufmerksamkeit zu steuern und Bedeutung zu stiften. Der «flächige Raum» des Kunstbildes und die per se gegenstandslose Musik dienen als Muster für die Charakterisierung eines von der Wirklichkeit abgezogenen filmischen Raums.⁶

Die theoretische Bemühung um eine Spezifik des Films ist zweifellos der um 1915 einsetzenden Etablierung der «Institution Kino» zuzuordnen,⁷ die ihre Herkunft aus dem Kinematographentheater abstreifte. Die Lumièreschen Reportagen – «lebende Fotografien» kleiner alltäglicher Ereignisse – und der an Bühnenkonventionen gebundene phantastische Illusionismus eines George Méliès waren durch den fiktionalen Realismus des abendfüllenden, aus zahlreichen einzelnen Aufnahmen zusammengesetzten Spielfilms ersetzt worden, der auch ein bürgerliches Publikum und dessen Kunstsinns ansprach. Mit der Erfindung der Nahaufnahme und der Parallelmontage wurde die im frühen Kino unverstellte Priorität des einzelnen Tableaus aufgehoben und damit sowohl die Statik des perspektivischen Blicks als auch die Künstlichkeit des Bühnenarrangements in Frage gestellt, oder besser gesagt: verdrängt. Beide Kriterien behielten nämlich, verschleiert durch das Gesetz des unsichtbaren Schnitts, auch im Spielfilm ihre Geltung, etwa in der 180-Grad-Regel, die den Bühnenraum simuliert bzw. eine gewisse Fixierung des Betrachterstandorts leistete. Auf diese Weise entstand ein dem neuzeitlichen Kunstbild vergleichbarer innerer Widerspruch der entwickelten filmischen Narration, die sich an das Realitätspartikel band und es zugleich als solches negieren musste, denn der homogene Raumeindruck des Filmzuschauers konnte, wie schon bemerkt, nur erreicht werden, indem das Bild des (vollständigen) physischen Raums unterdrückt wurde. Wichtiger als die Totale war daher für die Filmtheorie der Stummfilmära die Großaufnahme. Sie lenkt, so Béla Balázs, die Aufmerksamkeit auf die «kleinen Momente» des Lebens, während die Totalaufnahme nicht zeigt, «was wirklich geschieht», sondern «nur zur Orientierung da» ist.⁸ Sie ist aber auch da am Platz,

6 Münsterberg 1996, S. 88, zum Vorbild der «selbstvollendeten Einheit» musikalischer Kompositionen.

7 Vgl. dazu André Gaudréault: Das Erscheinen des Kinematographen. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 12: Theorien zum frühen Kino*. Frankfurt am Main/Basel 2004, S. 33–48, hier S. 38.

8 Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924]. Frankfurt am Main 2001, S.

wo das «Pathos der Größen» gefragt ist. Viel eher als das (Landschafts-)Bild könne der Film die verhältnismäßige Kleinheit des Menschen im Verhältnis zur Größe der Natur erfahrbar machen.⁹ Für Wsewolod Pudowkin ist es hingegen weniger die dokumentarische oder psychologische Qualität als die «plastische Synthese der Montage», die den filmischen Raum produziert:

«Er [der Regisseur] vereinigt einzelne Elemente, die vielleicht von ihm an verschiedenen Orten des realen, tatsächlichen Raumes auf das Filmband gebannt sind, zu einem *filmischen* Raum. Kraft der schon erwähnten Möglichkeit der Ausschaltung von Passagen und Übergangsmomenten, die für alle filmische Arbeit gültig ist, erweist sich der filmische Raum als ein Gebilde von realen Elementen, die durch die Kamera aufgegriffen werden.»¹⁰

Zu differenzieren ist bereits in den 1920er Jahren zwischen einer solchen Argumentation, die die relative Abstraktheit des filmischen Raums für das Funktionieren einer kausalen Logik im Erzählfilm in Dienst nimmt und einer Argumentation, die kritisch auf diese Konvention reagiert und die Autonomie der filmischen Raumkonstruktion, ihre Ungebundenheit auch von narrativen Erfordernissen postuliert. Exemplarisch sind dazu Luis Buñuels zwischen 1927 und 1929 für die Madrider Avantgarde-Zeitschrift *La Gaceta literaria* verfasste Texte zu nennen, die eine scharfsinnige, vielfach die Einsichten der 1960er Jahre vorwegnehmende Analyse des Hollywood-Films enthalten. Auch für diese experimentelle Auslegung gilt aber das – wenn auch alternativ formulierte – Ganzheitsgelübde. Während Balázs forderte, dass alle Dinge aus einer Perspektive gesehen werden müssen, bei aller Fragmentierung des physischen Raums doch die statische Position des (Theater-)Zuschauers gewahrt bleiben solle, wählt Buñuel, um die Überwindung dieses «natürlichen» Sehens anzuzeigen, die Metaphorik der Genesis: «Segmentierung. Gliederung. Schöpfung. Teilung der Materie, um sich in eine andere zu verwandeln. Was vorher nicht da war, entsteht.»¹¹

Rudolf Arnheim hat schließlich, wie schon erwähnt, das erste theoretische, von wahrnehmungspsychologischen Prämissen ausgehende Konzept des filmischen Raums entwickelt, das schon aufgrund seiner Abhängigkeit von kunsthistorischen Methoden allerdings eine rein bildkünstlerische Konstruktion vorsieht. Die auditive Dimension im Tonfilm wird zunächst skeptisch beurteilt, denn Arnheim sieht die Gefahr, dass der «Ton die Illusion eines tatsächlichen Raumes erweckt», so dass

50. Vgl. Gertrud Koch: Die Physiognomie der Dinge. Zur frühen Filmtheorie von Béla Balázs. In: *Frauen und Film* 40, 1986, S. 73–82.

9 Balázs 2001, S. 52f.

10 Wsewolod Pudowkin: Der Film-Regisseur. In: *Filmregie und Filmmanuskript*. Berlin 1928, S. 74.

11 Luis Buñuel: Découpage oder Drehbuch schreiben. In: Ders.: *Die Flecken der Giraffe. Ein- und Überfälle*. Berlin 1991, S. 122–126, Zitat S. 122. Zu Buñuels Filmtheorie siehe Regine Prange: Buñuel – Dalí – Magritte. Die surrealistische Fiktionalisierung der Montage. In: Thomas Hensel/ Klaus Krüger/ Tanja Michalsky (Hg.): *Das bewegte Bild. Film und Kunst*. München 2006, 337–371, hier S. 344–347.

seine Vereinigung mit dem notwendig flachen Raum des Filmbildes verhindert werde.¹² Analog zu der von dem Kunsthistoriker Otto Pächt vorgelegten, durch Alois Riegls Stilsystematik inspirierten Analyse des Gestaltungsprinzips frühneuzeitlicher Malerei, das durch die flächig-räumliche «Doppelwertigkeit der projektiven Form» bestimmt wird,¹³ hält Arnheim fest: «Film wirkt weder als reines Raumbild noch als reines Flächenbild, sondern als ein Ineinander von beidem.»¹⁴ Seine Unterscheidung von «Darstellungstrieb» und eigentlichem «Kunsttrieb», der im «natürlichen Gefühl des Menschen für Symmetrie und Gleichgewicht» begründet wird,¹⁵ orientiert sich an den kunsthistorischen Grundbegriffen Alois Riegls, Heinrich Wölfflins und Wilhelm Worringers, deren teleologische, implizit auf die Gegenwart der Kunstmoderne zielende Geschichtskonstruktion eines die Physis der Einzeldinge überschreitenden abstrakten Flächenraums sinnfällig für den Film abgewandelt wird. Arnheim bedient sich bei dieser Adaption der damals auch in der kunsthistorischen Raumwissenschaft stark rezipierten Gestaltpsychologie und gelangt so zu seiner filmtheoretischen Leitidee: Perspektivische Verzerrung – also die im Film nicht gegebene Größenkonstanz bzw. Formkonstanz – solle nicht vermieden, sondern gestalterisch und sinnstiftend benutzt werden. Beispielhaft führt Arnheim eine Totale aus Pudowkins *KONJEZ SANKT PETERBURGA* (ENDE VON SANKT PETERSBURG, UdSSR 1927) an, die im Vordergrund monumental eine Zarenstatue, im Hintergrund winzig klein die beiden Akteure – zwei arme Landleute – zeigt. Der perspektivisch motivierte Größenunterschied, so Arnheim, symbolisiert die gesellschaftlichen Machtverhältnisse, schafft also auf natürliche Weise eine Art Bedeutungsperspektive.¹⁶ Ein Filmwerk stellt nach Arnheim generell seine künstlerische Qualität dadurch unter Beweis, dass es Raumeffekte in ausdrucksstarke Flächeneffekte transformiert.

Im Rückblick auf prägende Theoriepositionen der Stummfilmära kann gesagt werden, dass die intensiven Überlegungen zum filmischen Raum seine immanente Ordnung adressieren und damit prinzipiell an die Positionen der idealistischen Autonomie-Ästhetik anschließen, deren Gültigkeit unter Verweis auf normative Wahrnehmungsgesetze auch in der zeitgenössischen Kunsttheorie und -historiografie für die zur Abstraktion tendierende moderne Kunst behauptet wurde.¹⁷ Dieser

12 Arnheim 2002, S. 221. Dasselbe gilt für die naturähnliche Buntfarbe, deren Ausklammerung im Stummfilm die künstlerische Qualität der «partiellen Illusion» garantiert. «Denn die Reduzierung der Wirklichkeitsfarbwerte auf die Werte der eindimensionalen Graureihe (vom reinen Weiß bis zum reinen Schwarz) liefert einen willkommenen Abstand zur Wirklichkeit und damit die Möglichkeit, durch Helligkeitswerte dekorative und gedankentiefe Bilder zu schaffen» (Arnheim 2002, S.78).

13 Otto Pächt: Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts [1933]. In: *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften*. München 1986, S. 17–58, hier S. 21.

14 Arnheim 2002, S. 27.

15 Ebd., S. 46.

16 Ebd., S. 75.

17 Vgl. Regine Prange: Konjunkturen des Optischen – Riegls Grundbegriffe und die Kanonisierung der künstlerischen Moderne. In: *Alois Riegl Revisited. Beiträge zu Werk und Rezeption*. Hrsg. von Peter Noever/Artur Rosenauer/Georg Vasold. Wien 2010, S. 109–128. Zum Kontext der künstleri-

Gesichtspunkt ist auch noch für Erwin Panofskys Würdigung des Kinofilms wesentlich, dessen spezifische Möglichkeiten er als «Dynamisierung des Raums» und entsprechend als «Verräumlichung der Zeit» definiert hat. Panofskys Argument zielt darauf, den Film als legitimen Nachfolger des neuzeitlichen Historienbildes zu präsentieren. Die filmisch gelingende Synthese von Raum und Zeit meint die sinnfällige Verknüpfung von Bild und Handlung und belegt somit implizit jene normative Einheit von Form und Inhalt, die die zeitgenössischen Kunstavantgarden aufgekündigt hatten. Paradebeispiel ist bezeichnenderweise der Animationsfilm Walt Disneys, der durch seine zeichnerisch vermittelte Synchronizität von musikalischer und gestisch-narrativer Ausdrucksbewegung im höchsten Maße «symbolische Formen» erzeugt.¹⁸

Aus dem Versuch Sergej Eisensteins hingegen, den Film als Medium des historischen Materialismus auszubilden und ihn im Sinn sozialistischer Ideale «als einen Faktor emotionaler Einwirkung auf die Massen» zu betrachten,¹⁹ resultiert eher eine Distanz zum Einheitsgedanken der bisher betrachteten Konzepte, auch wenn Eisenstein diesen verbunden ist in der Bekräftigung des Films als Kunst. Der Attraktionsmontage ist gleichwohl eine Kritik der bürgerlichen Werkästhetik inhärent. Anders als Pudowkin, der an die Linearität der Handlung gebunden bleibt, wehrt sich Eisenstein gegen die Vereinigung der montierten Sequenzen «zu einem einheitlichen Sujet», um stattdessen durch die Reihung exemplarischer, typischer Momente eine «allseitige Darstellung» gesellschaftlicher Fakten zu ermöglichen.²⁰ Als Beispiel führt er die assoziative Koppelung der Erschießung streikender Arbeiter mit Aufnahmen aus einem Schlachthof in seinem Film *STATSCHKA* (*STREIK*, UdSSR 1924) an. Die innere Notwendigkeit eines Filmkunstwerks besteht demnach nicht in einem zeiträumlich erlebten Handlungskontinuum, sondern in der Konfliktempfindung, die zu einer Einsicht in gesellschaftliche Machtverhältnisse führen soll. Eisenstein zielt nicht auf Einfühlung in individuelle Schicksale, sondern auf einen emotionalen Effekt, der den reinen Kunstraum sprengt, aber auch nicht «allein eine «ästhetisierte Verliebtheit in den Alltag» [hervorbringt].»²¹ Ziel der filmischen Agit-Kunst ist die Heranbildung der Massen zum Klassenkampf, so

schen Moderne vgl. die von Georg Simmels soziologischer Ästhetik ausgehende Betrachtung des filmischen Raums bei Joachim Paech: Rodin, Rilke und der kinematographische Raum. In: Ders.: *Der Bewegung einer Linie folgen... Schriften zum Film*. Berlin 2002, S. 24–41.

18 Erwin Panofsky: On Movies. In: *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University*, June 1936, S. 5–15. Zur weiteren Ausführung der ikonologischen Perspektive Panofskys vgl. Regine Prange: Stil und Medium. Panofsky «On Movies». In: Bruno Reudenbach (Hg.): *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992*. Berlin 1994, S. 171–190.

19 Sergej Eisenstein: Montage der Filmattraktionen [1924]. In: Ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Hrsg. von Oksana Bulgakova. Leipzig 1991, S.17–45, hier S. 17. Zu Eisensteins Filmtheorie zuletzt Felix Lenz: Sergej Eisenstein: Montagezeit, Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos. München 2008. Dazu Henning Engelke in: sehepunkte 10 (2010) Nr. 2 [15.2.2010]. URL: <http://www.sehepunkte.de/2010/02/15670.html> (Letztaufruf: 20.2.2012).

20 Ebd., S. 26.

21 Ebd., S. 29.

dass die für alle bisher kommentierten Konzepte geltende immanentistische Auffassung des filmischen Raums in Eisensteins frühem Manifest nicht zu finden ist, zumal die Attraktionsmontage die theatrale Dimension nicht etwa negiert, sondern bewusst das Theaterkonzept des Proletkults fortsetzt. Bezeichnenderweise polemisiert Eisenstein gegen Lew Kuleschows Schule des Spielens, die die mimisch-gestische Darbietung vor der Kamera durch kodierte Bewegungen in drei Achsen als eine Art purifizierte Sprache der Emotionen festzulegen suchte – in einer, wie er ironisch vermerkt «exzellenten Aufgliederung des Raumes der Einstellung und der Leinwandfläche nach strengen rhythmischen Schemen [...]»²² Abgesehen davon, dass diese begriffliche Trennung von Einstellungsraum und Leinwandfläche die spätere Bestimmung des filmischen Raums durch Etienne Souriau antizipiert, ist die Arnheimsche, auch Kuleschows Modell implizite bildkünstlerische Konzeption eines filmischen Flächenraums für Eisenstein offenbar eher kontraproduktiv, weil sie einer aufrüttelnden Wirkung im Sinne sozialistischer Aufklärung entgegensteht. Im Übrigen liegt die erstrebte «Zukunft einer fabellosen Form der Darstellung ohne Schauspieler» für Eisenstein in utopischer Ferne. Sie sei erst realisierbar in einer befreiten Gesellschaft, die «keiner Befriedigung durch jene fiktiven energetischen Handlungen mehr» [bedarf], die ihr alle Typen von Schaukunst bieten [...].²³ Damit hält Eisenstein letztlich doch, wenn auch aus politischer Einsicht, am herkömmlichen Kunstcharakter des Films fest. Seine Entgrenzung in die gesellschaftliche Wirklichkeit findet jenseits von Abbildung in einem Assoziationskomplex statt, der im Bewusstsein des Zuschauers «zündet». Diese Auffassung unterscheidet Eisenstein von den im Folgenden zu kommentierenden Autoren, die das dokumentarische Moment des Kinofilms als solches schon für seine Entgrenzung in die Lebenswelt in Anspruch nehmen.

Ausstieg aus dem ästhetischen Raum? Benjamin – Bazin – Kracauer

Hatte die frühe Filmtheorie mit Ausnahme Eisensteins die Evidenz der filmischen Raumkonstruktion an die aus der Fragmentierung gewonnene Synthese gebunden, wurde dieses Konzept eines ästhetischen Raums – sei er narrativ konzipiert oder nicht – zunehmend dem Verdacht illusionärer Verformung oder formalistischer Abstraktheit ausgesetzt. Der von Balázs bereits betonte «physiognomische» Zugang des Films zur Realität wird zum Ausgangspunkt einer neuen Sicht auf die mimetischen Potenziale des Films, die nicht mehr allein in der Vermittlung einer Handlung, sondern emphatisch auf die Erkenntnis der im alltäglichen Leben verstellten

22 Ebd., S. 30. Siehe auch Kommentar S. 336 f.

23 Ebd., S. 30.