

P.S.1.3

P.S.1.3

Помещение – Raum. Kino und Raum in der formalistischen Filmtheorie, Ruben Donsbach (3. Fachsemester)

1 „Ich werfe keine Bomben, ich mache Filme“¹

Ebenso wie Christopher Columbus mit der „Entdeckung“ Amerikas den denkbaren geographischen Raum in einem erneuten Urknall erweitert hat, so hat das Kino den imaginären Raum revolutioniert und ausgedehnt. Der Schock, den ein früher Kinogänger durch einen auf ihn zurasenden Zug

- 1 Rainer Werner Fassbinder.
- 2 Jury Tynjanov, *Kino – Wort – Musik*, in: Wolfgang Beilenhoff (Hrsg.), *Poetika Kino*, Frankfurt am Main 2005, S. 238-244, hier S. 242.
- 3 Boris Ejchenbaum, *Die Leinwand und die Bühne*, in: *Poetika Kino*, Frankfurt am Main 2005, S. 177f., hier S. 177.
- 4 Boris Ejchenbaum, *Die Leinwand und die Bühne*, S. 177.
- 5 Boris Ejchenbaum, *Die Leinwand und die Bühne*, S. 177.
- 6 Jury Tynjanov, *Kino – Wort – Musik*, S. 239.

erlitten haben muss, war sicher ähnlich der Gewissheit, nicht mehr alleine im Zentrum der Welt, sondern im Zweifelsfall an deren äußerster Peripherie zu leben.

Die ambivalente „Räumlichkeit“, die dem Kino eigen ist – Tiefe auf einer zweidimensionalen Leinwand, Ortswechsel in einem fest verorteten Saal – macht seine Faszination aus. In den frühen Filmtheorien der russischen Formalisten spielt der Begriff des Raumes folglich eine zentrale Rolle. Zunächst als konkreter Kinosaal mit Leinwand und Projektor, den man dem klassischen Theatersaal gegenüberstellt. Dann der Filmraum an sich, jener imaginierte Zauberraum, in dem durch die Montage ein dynamischer, „begehbarer“ Ort entsteht.

Dieser Essay soll einen kurzen Einblick über die verschiedenen Funktionen des Begriffs „Raum“ in der formalistischen Filmtheorie geben und dabei besonders das Verhältnis des theatralischen zum cineastischen Raum untersuchen. Schließlich gibt es einen kurzen Exkurs auf die Filmemacher der *Nouvelle Vague* und des neuen deutschen Films, die rückwirkend – man könnte behaupten im Sinne der russischen Formalisten – wieder das ursprünglich Filmische des Films herausgearbeitet haben.

2 „Der Film hat die Rede zerlegt. Die Zeit ausgedehnt. Den Raum verschoben.“²

Laut Boris Ejchenbaum sind die Mängel der Bühne im Theater gravierend. Symptomatisch sei die „Unbeweglichkeit der Bühne und die damit verbundene Unbeweglichkeit des Blickpunkts“³. Die Entfernung des Zuschauers zur Bühne sowie eine verzerrte Perspektive durch auf der Bühne zu überbrückende „perspektivisch gestaffelte Ebenen“⁴ beeinträchtigen das Erlebnis. Die „Aufteilung des Lichts“, die Beleuchtung also, würde lediglich eine „klägliche Nachahmung des Kinematographen“ darstellen. So habe die „Dynamik des Films [...] das Theater besiegt“⁵.

Jury Tynjanov schreibt, dass der Bühnenraum den Körper des Schauspielers, perspektivisch verzerrt, unwirklich klein erscheinen lässt. Im Guckkasten des bürgerlichen Theaters, limitiert durch seine starren Wände, sei selbst die Zeit dazu verdammt, rein linear zu verlaufen. Sie kann weder „zurück noch zur Seite“⁶ fließen. Eine Vorgeschichte zu vermitteln, etwa durch Rückblende, sei ebenso schwierig wie ein plausibler Ortswechsel.

Jan Mukařovský bemerkt, dass der Theaterraum eben ein dreidimensionaler Raum ist mit dreidimensionalen Körpern, die in ihm interagieren. Der projizierte Film im Kino aber, der auf zweidimensionaler Fläche

- 7 Boris Ejchenbaum, *Die Leinwand und die Bühne*, S. 178.
- 8 Jury Tynjanov, *Kino – Wort – Musik*, S. 242.
- 9 Jury Tynjanov, *Kino – Wort – Musik*, S. 239.
- 10 Boris Ejchenbaum: *Die Leinwand und die Bühne*, S. 178.
- 11 Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main 1964, S. 16.
- 12 Adrian Piotrovskij, *Die Kinofizierung des Theaters*, in *Poetika Kino*, S. 199-202, hier S. 199.
- 13 Adrian Piotrovskij, *Die Kinofizierung des Theaters*, S. 200.

projiziert einen offenen „Illusionsraum“ erzeuge, kenne die Einschränkungen des dreidimensionalen Raumes nicht. Ejchenbaum bemerkt zu diesem Paradox: „Die Leinwand ist ein imaginärer Punkt, und dessen Unbeweglichkeit ist nicht minder imaginär.“⁷ Somit glauben alle drei, die räumlichen Mängel des Theatersaals wären im Kino durch Leinwand und Projektor gelöst worden. So sagt Tynjanov: „Der Film hat die Rede zerlegt. Die Zeit ausgedehnt. Den Raum verschoben. Genau deshalb ist er maximal.“⁸ In diesem Kontinuum „wird der Held nie eine Fliege sein“⁹, denn „das Gesicht des Schauspielers“ kann jederzeit „hyperbolisch vergrößert werden“¹⁰.

Man sollte an dieser Stelle anmerken, dass die martialische Sprache, mit der hier das Theater in Grund und Boden geschrieben wird, ein Theater, das vom Film „besiegt“ worden wäre, in der gesellschaftlichen Rolle des Films begründet liegen mag. Denn er musste zu dieser Zeit erst als Kunst behauptet und durchgesetzt werden. Das Theater als bourgeoiser Zeitvertreib war der Feind. Zum anderen ist es angebracht, die formalistische Kritik an der limitierten, dramatischen Einrichtung Theater mit einem Verweis auf Peter Szondi abzuschließen, der zu Recht auf die Art und Weise der dramatischen Form aufmerksam machte. So schreibt Szondi: „Die Bühnenform, die sich das Drama der Renaissance und der Klassik schuf, die vielgeschmähte ‚Guckkastenbühne‘, ist der Absolutheit des Dramas als einzige adäquat und zeugt von ihr in jedem ihrer Züge.“¹¹ Im Zuge dieses Konfliktes gab es Überlegungen, wie man das Theater im Geiste des Films erneuern könnte.

3 „Der Einsatz der Kinoleinwand sprengt den unmittelbaren Zusammenhang der Theaterhandlung...“¹²

...behauptet Adrian Piotrovskij. Eine solche Inszenierung wäre nur möglich, wenn keine „Illusion hergestellt werden soll und das künstlerische Ganze hinter dem effektvollen Gesamteindruck zurücktritt.“¹³ Damit ist er sicherlich auf der Höhe seiner Zeit und beschreibt gut die aktuelle castorf'sche Dekonstruktion, bei der zusehends allerdings selbst der Effekt ausbleibt.

Piotrovskij formuliert allerdings in seinem Essay „Die Kinofizierung des Theaters“ die Möglichkeit des theatralischen Raumes, mit cineastischen Mitteln Wirkung zu erzielen, die den eigenen Wirkungshorizont im Allgemeinen übersteige. Somit bietet er eine Art intermedialer Anleitung zu einem filmischen Theater. Interessant ist dabei, wie der dreidimensionale Raum des Theaters mit den Raumordnungsstrategien des Films bewältigt und paradoxerweise durch Begrenzung erweitert werden kann.

14 Adrian Piotrovskij, Die Kinofizierung des Theaters, S. 199.

15 Adrian Piotrovskij, Die Kinofizierung des Theaters, S. 199.

16 Adrian Piotrovskij, Die Kinofizierung des Theaters, S. 199.

17 Adrian Piotrovskij, Die Kinofizierung des Theaters, S. 202.

18 Boris Ejchenbaum, *Ist der Film eine Kunst? Diskussionsbeitrag*, in *Poetika Kino*, S. 186–188, hier S. 187.

19 Jan Mukařovský, *Zur Ästhetik des Films*, in *Poetika Kino*, S. 356.

20 Jan Mukařovský, *Zur Ästhetik des Films*, S. 353–367, hier S. 356.

Zunächst konstatiert Piotrovskij den „Zerfall des einheitlichen dramatischen Aktes in eine Folge schroff ablösender Episoden.“ Für diese „Neuerung“ des (damals) zeitgenössischen, avantgardistischen Theaters sei „die direkte Relevanz des Kinos [...] unbestritten.“¹⁴ Jene Neuerungen betreffen somit neben der Struktur der Inszenierung Licht, Bühnenbild und Dekoration.

Piotrovskij dokumentiert am Beispiel einer meyerholdschen Inszenierung des *Revisor* von Gogol die Umsetzung der filmischen Mittel. Zuvor schon hätte sich eine „kinematographische Beleuchtung“ im „avantgardistischen Theater eingebürgert“.¹⁵ Dieser „gebündelte Lichtstrahl“ von „Jupiterlampe und Scheinwerfer“ hätte wiederum zum „Zerfall des einheitlichen dramatischen Aktes“ durch Fragmentierung zu „Episoden“ beigetragen.¹⁶

Während er die traditionelle Theaterdekoration als „statisch“ beschreibt, die filmische aber als „dynamisiert“, gelänge im *Revisor* zunächst durch das „Spiel auf künstlich verkleinerter Spielfläche“ eine verdichtete, „geradezu kinematographische Einstellung“. Im Sprung von dieser limitierten Fläche auf den gesamten Bühnenraum im Verlauf des Stückes sei der Überhang von der „Großaufnahme zum Gesamtbild“ gelungen. In dem augenblicklichen Ausspielen einer „Traumsequenz“ bzw. der Erinnerung an einen Tanz durch die Schauspieler habe man mit dem Mittel der „Rückblende“ eine „Montage von verdinglichten Metaphern“, eine assoziative „Filmtechnik des modernen Eizenstejnschen und expressionistischen Kinos“ erzeugt.¹⁷

Zentral aber sind die Begrenzung auf eine räumliche „Einstellung“ und der Effekt der Montage durch den „Zoom“ aufs Gesamtbild. Jenen Effekt der Entgrenzung nach der Nahaufnahme auf den vormals ja nur imaginierbaren Raum außerhalb der „Großaufnahme“, beschreibt wiederum Jan Mukařovský als ein Mittel zur Bildung des *filmischen Raums* an sich.

4 „Die Megaphone auf den Straßen und der surrende Projektor im dunklen Saal – das ist unsere Stadtkunst.“¹⁸

Zunächst erklärt Mukařovský in seinem Beitrag „Zur Ästhetik des Films“ den zweidimensionalen Schauspieler auf der Leinwand zu einem „Bestandteil des projizierten Gesamtbildes“. Dies könne man mit der Malerei vergleichen, wo ja ein „Protagonist“ ebenso mit den Farben verschmelze. Schon zur Zeit der Barockmalerei habe es ein dezidiertes Spiel mit der Perspektive gegeben, ein Aus-dem-Bild-Verweisen: durch Richtung von Gesten, Bewegungen usw. „Grundlage des Filmraums ist also [laut Mukařovský, R. D.] der illusionistische Bildraum“²⁰.

- 21 Jan Mukařovský, Zur Ästhetik des Films, S. 359.
- 22 Jan Mukařovský, Zur Ästhetik des Films, S. 361.
- 23 Jan Mukařovský, Zur Ästhetik des Films, S. 359.
- 24 Jan Mukařovský, Zur Ästhetik des Films, S. 359.
- 25 Jan Mukařovský, Zur Ästhetik des Films, S. 359.
- 26 Jan Mukařovský, Zur Ästhetik des Films, S. 359.
- 27 Jan Mukařovský, Zur Ästhetik des Films, S. 358.
- 28 Jan Mukařovský, Zur Ästhetik des Films, S. 360.

Konkret nennt Mukařovský zwei Hauptmerkmale des filmischen Raums, die beide der Malerei entlehnt seien: den Einstellungswechsel und die Großaufnahme. Durch den Einstellungswechsel würde sich Einheit durch eine Anreihung von Ausschnitten ergeben: so könne man „einzelne [illusionistische] Bildräume empfinden, die auf der Leinwandfläche als Bilder einzelner Ausschnitte eines einheitlichen, dreidimensionalen Raumes vorgeführt werden.“²¹ In einer Semiotik des Bildausschnitts vergleicht er eine *Filmsequenz* mit einem *Satz*: „Zeichen des literarischen Raums nämlich ist das Wort, Zeichen des Filmraums hingegen die Einstellung.“²² Zwar wüsste man beim ersten Wort / bei der ersten Einstellung noch nicht sicher, welcher ein Sinn sich zum Schluss des Satzes / der Sequenz ergeben wird, doch helfe uns ein „Bewusstsein der Einheitlichkeit des Raums“²³ semantisch erschließbare Erfahrungen zu machen. Die „Vorstellung dieses Raums gewinnt an Bestimmtheit mit dem Fortschreiten der Bildfolge“²⁴, so Mukařovský. „Filmraum“ hat nach diesem Verständnis „Raumbedeutung“ insofern, als dass er durch „sukzessive Bilder [...] illusionistischer Raumausschnitte“ Teilzeichen aneinander reiht, „deren Summe den ganzen Raum [...] [,bezeichnen]“²⁵. Einstellung für Einstellung / Wort für Wort bildet sich ein Bedeutungsraum, in dem, verschieden kombinierbar, Aussagen getroffen werden können: „[Der Film] ist durch keines seiner Bilder ganz gegeben; jedes Bild aber wird begleitet von dem Bewusstsein der Einheitlichkeit des Raums, und die Vorstellung dieses Raums gewinnt an Bestimmtheit mit dem Fortschreiten der Bildfolge.“²⁶

Mukařovskýs zweite „Bedingung“ für die Herstellung eines filmischen Raums ist die Großaufnahme. Sie umgibt ein noch nicht gezeigter Raum, eine „noch geahnte Raumbedeutung, [die] tatsächlich tausende von Möglichkeiten birgt.“ So verweist er auf das Beispiel einer Hand, die nach einem Revolver greift und ihn abfeuert, ohne dass wir sehen auf wen oder was. „Nur dort“ so Mukařovský, „wo wir ein intensives Bewusstsein vom außerbildlichen Raum haben, kann man von einer dynamischen Großaufnahme sprechen.“²⁷ Diese Dynamik ist es, die den filmischen Raum vom theatralischen unterscheidet. Denn, noch einmal, der theatralische Raum verberge nichts, sei traditionell starr: „Diese Polysemie der Großaufnahme wird gerade dadurch möglich, dass der Raum, in den dieser Revolver gerichtet ist und seine Kugel abfeuert, im Moment der Projektion der Großaufnahme noch eine geahnte Raumbedeutung ist, die tatsächlich ‚Tausende von Möglichkeiten‘ birgt.“²⁸ In diesen Möglichkeitsräumen entsteht Kino.

29 Jury Tynjanov, *Über die Grundlagen des Films*, in *Poetika Kino*, S. 56–85, hier S. 65.

30 Boris Ejchenbaum, *Ist der Film eine Kunst?*, S. 187.

31 Rainer Werner Fassbinder auf die Frage eines Journalisten, warum sein doch recht „provinziell“ gemachter Film „Angst essen Seele auf“ 1974 in Cannes mit Begeisterung aufgenommen wurde.

32 Florian Rötzer, *Kino und Grabkammer. Gespräch mit Alexander Kluge* in: Christian Schulte (Hrsg.), *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge. Rohstoffe und Materialien*, Osnabrück 2000, S. 35.

Mukařovský entwirft ein plastisches, zeichentheoretisches Bild einer *filmischen Sprache*, die eben nicht durch das reine Abfilmen sondern in der Kombination / Montage entsteht (siehe auch Tynjanov: „[D]ie filmische Bewegung existiert nicht an sich, sondern als ein bedeutungshaftes Zeichen.“²⁹). Dies ist nicht nur ein formalistisches Konzept *par excellence*, sondern auch ein frühes Bekenntnis zum Filmischen im Film! Neben den bereits besprochenen Bedingungen des „filmischen Raums“, also vor allem Montage und Großaufnahme, die in der Theorie in eine textuelle, semiotische Metaphorik gebettet sind, ermöglicht der „Kulturumbruch“ des Films die Realisation formalistischer Kunstanforderungen.

So lässt sich auch die Kritik der Formalisten an Farbe und Ton im Film erklären. Alles, was die Übergänge und Brüche verwischt und verdeckt, beeinträchtigt den Film in der Fähigkeit durch Verortung bzw. Nichtverortung zu irritieren, zu berühren und zu verfremden. In der Betonung der filmischen Natur der Montage verwirklicht sich das formalistische Anliegen einer betörenden, ent-automatisierenden Kunst. Und so kann Boris Ejchenbaum mit modernistisch-utopischem Pathos sagen: „Das Radio und das Kino sind die Zeichen der neuen Kultur. Die Megaphone auf den Straßen und der surrende Projektor im dunklen Saal – das ist unsere Stadtkunst.“³⁰

5 „Der Film ist vielleicht nicht so provinziell, wie ihr es seid.“³¹

Das formalistische Verständnis von Film ist noch in der europäischen Filmavantgarde der 60er und 70er auf große Resonanz gestoßen. Das Wiederhervorbringen des von Mukařovský beschriebenen Filmsraums war ein wesentliches Anliegen der Erneuerer der *Nouvelle Vague* und des Neuen Deutschen Films. So sagt Alexander Kluge, Preisträger des goldenen Löwen von Venedig und Mitbegründer des Filmverlags der Autoren: „Durch die Montage der Bilder versuche ich, Zwischenräume zu schaffen, die nicht Bilder werden, sondern in denen ein drittes Bild entstehen kann [...]. Das ist Montage, die gar nichts mit Addition oder Multiplikation zu tun hat, sondern damit, dass sich die beiden Bilder an der Schnittstelle zerstören. Wenn das geschieht, dann ist das Kino.“³² In diesem dritten Bild und Zwischenraum verwirklicht sich unsere ursprüngliche Sehnsucht nach dem Magischen, der neuen Welt und den Sternen.

Literaturverzeichnis

Beilenhoff, Wolfgang (Hrsg.):

Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus, Frankfurt am Main 2005.

darin:

Ejchenbaum, Boris: *Die Leinwand und die Bühne*, S. 177f.

Ejchenbaum, Boris: *Ist der Film eine Kunst? Diskussionsbeitrag*, S. 186-188.

Mukařovský, Jan: *Zur Ästhetik des Films*, S. 353-367.

Piotrovskij, Adrian: *Die Kinofizierung des Theaters*, S. 199-202.

Tynjanov, Jury: *Kino – Wort – Musik*, S. 238-244.

Tynjanov, Jury: *Über die Grundlagen des Films*, S. 56-85.

Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main 1964.

Schulte, Christian (Hrsg.): *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge. Rohstoffe und Materialien*, Osnabrück 2000.