

sich unsichtbar, im anderen dagegen lässt der Rahmen nur noch das Medium in seiner Verfasstheit sehen.»²⁵

Das Konzept des Fensters wäre folglich das bevorzugte der Realisten, die mit ihren Filmen eine Sichtweise auf eine Welt eröffnen, die jenseits der Umgrenzungen der Bilder weitergeht; während die Formalisten eher abgeschlossene filmische Kosmen erschaffen, die klare Grenzlinien ziehen und von keinem Außen oder von einem weiterführenden, unbekannten, offenen Umraum umgeben sind. Beide Konzepte können somit als Qualitäten von diegetischen Wirklichkeiten, ihren Räumen und Topografien gesehen werden.

2.3 Leo Braudy: Die Welt im Bild

Bei der Differenzierung zwischen einem offenen Fensterblick und einer deutlich begrenzten Rahmung filmischer Wirklichkeiten wurden die Beschreibungen der damit verbundenen ästhetischen Architekturen und Konstruktionen von Diegesen und Räumen durch Leo Braudy weiter zugespitzt. In seinem 1976 erschienenen Buch *The world in a frame: What we see in films* unterteilt er Filme verschiedener Genres nach ihrer Zugehörigkeit zur *offenen* und *geschlossenen* Form.²⁶ Erstaunlicherweise finden bei ihm jedoch die Überlegungen eines wichtigen filmtheoretischen Vordenkers keinerlei Würdigung, obwohl diese für sein Konzept wegweisend waren: die Leitdifferenz zwischen *cadre* und *cache*, die André Bazin einige Jahre zuvor entdeckt und erstmals systematisch beschrieben hat.²⁷ Bazin gruppierte Filme nach zwei klar erkennbaren Formen von Filmästhetiken, nämlich nach einer, die der Malerei nahesteht und den Rand des Filmbildes als stabile Rahmen (*cadre*) begreift, und einer, die als genuin filmisch zu verstehen ist, bei welcher das Bild einen Ausschnitt (*cache*) zeigt und jederzeit etwas anderes außerhalb der beweglichen Kadrierung sichtbar werden kann. Höchstwahrscheinlich von dieser Einteilung inspiriert entwickelt Braudy sein Begriffspaar nicht nur anhand einzelner Werke, sondern er benennt namhafte Regisseure, die aufgrund dominanter visueller Stile der *offenen* beziehungsweise der *geschlossenen* Form zugerechnet werden können. Dabei handelt es sich ihm zufolge um keine antagonistischen Herangehensweisen:

25 Ebd., S. 25 (Herv. i. O.). Für eine Einführung in die theoretische Geschichte dieser beiden Konzepte siehe ebd., S. 23–48.

26 Vgl. Leo Braudy: *The world in a frame: What we see in films*, Chicago/London: University of Chicago Press 1984, S. 44–51, S. 94–103 und S. 117–124. Siehe auch T. Elsaesser/M. Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, S. 27ff. In der Dramentheorie hat Volker Klotz bereits 1960 die Kategorien der *offenen* und der *geschlossenen* Form als idealtypische dramatische Aufbauprinzipien beschrieben. Bei Braudy taucht sein Name jedoch nicht auf. Im Folgenden erscheint mir Braudys Ansatz für den Film dienlicher. Vgl. Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München: Hanser 1960.

27 Vgl. André Bazin: *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 224–230. Das genaue Datum seines darin erschienenen Textes »Malerei und Film« (»Peinture et cinéma«) ist unbekannt. Erstaunlich ist die fehlende Erwähnung bei Braudy vor allem deshalb, weil er Bazin an anderen Stellen in seinem Buch kurz nennt.

»The open and the closed film are part of a historical and aesthetic continuity, not antagonists but collaborators in the way of films have changed our way of looking at the world. My distinction between the two marks different significant points on a continuum, formal methods that have a historical definition and become more and more mingled as films pass into the 1950s and 1960s. The distinction does not explain films, nor is it meant to substitute for them. But it does attempt to talk about films through the way they impose structures of perception upon the audience and how such structures reverberate on levels of meaning and subject matter that otherwise have no visual equivalent.«²⁸

Neben Jean Renoir haben auch die Brüder Lumière oder Roberto Rossellini Filme der offenen Form hervorgebracht; neben Fritz Lang können Georges Méliès oder Alfred Hitchcock zu den Regisseuren der geschlossenen Form gezählt werden.²⁹ Bei allen Verschiedenheiten ihrer Werke sind die grundlegenden Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Offenheit und Geschlossenheit oberflächlich leicht nachvollziehbar. Die visuelle Gestaltung der geschlossenen Filme erweckt typischerweise den Eindruck, dass nichts dem Zufall überlassen wurde und alle Dinge und Personen genaue Orte und Rollen im Plot und in der Diegese besitzen. Die Regisseure der geschlossenen Form schaffen dafür durch wohlüberlegte Settings und Architekturen begrenzte Innenräume und Wirklichkeiten, die vornehmlich geometrisch strukturiert sind, die ihre Protagonisten von Umräumen absondern und aus denen es kein Entkommen gibt:³⁰

»Die Welt des Films (die Diegese) schließt auf sich selbst, weist nirgends über sich hinaus auf ein Außerhalb, während der Film in der offenen Form ständig über sich hinaus in die nicht-diegetische Welt reicht. Die offene Form bietet also einen Ausschnitt aus einer Realität, die unabhängig von der Kamera zu existieren scheint. [...] Diese Filme erzeugen den Eindruck, als würden die Dinge in ähnlicher Form weitergehen, auch wenn die Kamera nicht weiterläuft, als würde sich die Welt jenseits des Kameraausschnitts im Fluss befinden und fortsetzen. Die geschlossene Form ist zentripetal und strebt nach innen, die Totalität der Welt endet an den Grenzen des Bildrahmens. Die offene Form ist dagegen zentrifugal und strebt nach außen, hier steht der Rahmen (als Fenster) eher für einen veränderbaren Ausschnitt aus einer potenziell grenzenlosen Welt.«³¹

Die Wirklichkeiten der geschlossenen Filme besitzen nach Braudy folglich strukturelle und räumliche Qualitäten, Kräfte und Bewegungen, die als spezifische Wahrnehmungsstruktur beobachtet und verstanden werden können. Zum einen entwickelt sie sich bei bestimmten Regisseuren zu einem markanten Kennzeichen, zum anderen wird

28 L. Braudy: *The world in a frame: What we see in films*, S. 46.

29 Vgl. ebd., S. 47ff. Siehe auch T. Elsaesser/M. Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, S. 27f.

30 Braudys Beispiele sind hier u.a. DAS CABINET DES DR. CALIGARI (D 1920, R: Robert Wiene), METROPOLIS (D 1927, R: Fritz Lang) und PSYCHO (USA 1960, R: Alfred Hitchcock). Vgl. L. Braudy: *The world in a frame: What we see in films*, S. 48.

31 T. Elsaesser/M. Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, S. 28. Zur Unterscheidung zwischen *zentripetal* und *zentrifugal* vgl. A. Bazin: *Was ist Film?*, S. 225.

sie auch über die Werke verschiedener Filmemacher hinweg zu einem gemeinsamen Merkmal unterschiedlicher Gattungen und Genres.

Nach Braudy wird deutlich, dass die Kohärenz der Geschlossenheit auch eine bestimmte Form des Sehens mit sich führt. Die Zuschauer werden dabei gewissermaßen selbst zu Opfern des Einschlusses, wenn ihnen von Anfang an ein programmatischer Blick auferlegt wird, der ihr Verhältnis zur gezeigten Welt und ihren Protagonisten bestimmt: »Often a closed film begins with a series of images that defines its nature, teaching its audience how to watch its particular world.«³² Der Blick des Zuschauers auf die geschlossene Form ist ein gelenkter, vorgeformter. Dabei kann die Zuschauerperspektive zwischen einem totalen, allwissenden Überblick und einer klaustrophobischen Identifikation mit einzelnen Charakteren schwanken. Kennzeichnend sei oftmals ein besonderer Voyeurismus, eine Mischung aus Freiheit und Zwang, wenn der Zuschauer bemerkt, dass er ein gefährliches oder verbotenes Geschehen frei betrachten, aber zugleich den Blick nicht davon abwenden kann.³³

Braudy zufolge tendieren geschlossene Filme zu bestimmten Schauplätzen und entsprechenden Helden, beispielsweise zu solchen, die unfreiwillig in Gefangenschaft geraten:

»The accused in the courtroom, the traveler in the haunted house, the innocent in the prison or the insane asylum, the victim in a natural disaster – all are variations of the basic closed-film situation. Like such characters, we in the audience are trapped without the possibility of transcending or understanding why this has all happened, unless we identify with the director who has brought this world into being.«³⁴

Die in Einschließungsmilieus oder in Ausnahmezuständen gefangenen Protagonisten der geschlossenen Filme begeben sich auf die Suche nach individuellen Auswegen und subjektiven Wahrheiten. Im Gegensatz zur offenen Form liegen diese nicht in einer Welt außerhalb der persönlichen Situation: »The truth of the closed film is the truth of subjectivity.«³⁵

Dabei benennt Braudy zum einen einzelne Genres, die in bestimmten Epochen mit spezifischen geschlossenen Milieus hervorstechen: die engen sozialen Welten der Komödien der 1930er-, die Gefängnisfilme der 1950er- oder die Katastrophenfilme der 1970er-Jahre;³⁶ zum anderen sind es besondere Fortbewegungsmittel, die geschlossene Innenräume und visuelle Begrenzungen schaffen: die Hotels oder Kreuzfahrtschiffe in den Gesellschaftskomödien der 1930er-Jahre, die Autos in Roadmovies wie *BONNIE AND CLYDE/BONNIE UND CLYDE* (USA 1967, R: Arthur Penn), in welchem das Fahrzeug zu einem gesetzlosen Innenraum wird, der einerseits für die schnelle Flucht hilfreich ist, andererseits für die Protagonisten letztlich zur Falle wird, oder die Zugfilme – Braudy erwähnt u.a. *SHANGHAI EXPRESS* (USA 1932, R: Josef von Sternberg) und *THE LADY VANISHES/EINE DAME VERSCHWINDET* (UK 1938, R: Alfred Hitchcock) – die in ihrer räum-

³² L. Braudy: *The world in a frame: What we see in films*, S. 47.

³³ Ebd., S. 49f.

³⁴ Ebd., S. 53f.

³⁵ Ebd., S. 51.

³⁶ Vgl. ebd., S. 54.

lichen Geschlossenheit und während der Fahrt durch Landschaften und Gesellschaften kein Entkommen zulassen:

»The closed films that take place primarily on trains [...] restate the paranoid premises of enclosed films in general: there is no escape, and yet all the answers are here as well, if you are wise enough to look for them. No one is a real prisoner on these trains because everyone in the film is a prisoner of its universe.«³⁷

Nach Braudy lassen sich die offene und die geschlossene Form nicht nur einzelnen Filmemachern, sondern auch Ländern und ihren Filmkulturen zuordnen. So kommen ihm zufolge geschlossene Filme traditionell aus Deutschland, England und Amerika, während die offenen eher in Italien und Frankreich zu finden sind.³⁸

In den 1950er- und 1960er-Jahren ist laut Braudy ein Wandel zu beobachten, der dazu führt, dass die geschlossene Form ein letztes Mal aufblüht, um dann in eklektischeren, hybrideren Produktionen mit offenen Stilelementen und Strukturen vermischt zu werden. Dabei spielen, so Braudy, vor allem technische, aber auch narrative und kulturelle Aspekte eine Rolle.³⁹ Aus technischer Sicht sind es die zunehmende Verbreitung des Farbfilms, des Widescreen-Formats sowie neue, leichtere Kameras und mobiles Equipment, welches die Filmemacher aus den Studios holt und ihnen erlaubt, an offenen Örtlichkeiten zu drehen.⁴⁰ In Amerika gehen die von Braudy beschriebenen kinematografischen und stilistischen Veränderungen einher mit dem Aufkommen des *New Hollywood* und seinen Autorenfilmmern, die das herkömmliche Hollywoodkino und konventionelle Genreerwartungen reflektieren und transformieren; in Europa sind es neue Strömungen wie die *Nouvelle Vague* und Regisseure wie François Truffaut, Jean-Luc Godard, aber auch Federico Fellini, Michelangelo Antonioni oder Ingmar Bergman, welche die bisherige Filmkultur modernisieren, mit Genremerkmalen experimentieren und nach neuen Ästhetiken suchen:⁴¹ »These directors strikingly affected the general cultural understanding of films because they made audiences aware of films as aesthet-

37 Ebd., S. 56.

38 Vgl. ebd., S. 97.

39 Der von Braudy beobachtete Wandel des Verhältnisses zwischen geschlossenen und offenen Formen geht einher mit dem Aufkommen des modernen Films. Siehe hierzu z.B. Lorenz Engell: *Bilder des Wandels* (= *Serie moderner Film*, Bd. 1), Weimar: VDG 2003, S. 8-21; sowie Oliver Fahle: *Bilder der Zweiten Moderne* (= *Serie moderner Film*, Bd. 3), Weimar: VDG 2005, S. 26-37. Zudem können Braudys Analysen auch mit den Veränderungen zusammengebracht werden, die Gilles Deleuze in seinen Kinobüchern im Übergang vom Bewegungs- zum Zeit-Bild beschrieben hat; siehe z.B. zur *Nouvelle Vague* und zu Hitchcock Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 264-288.

40 Vgl. L. Braudy: *The world in a frame: What we see in films*, S. 95.

41 Vgl. ebd., S. 96ff. Für einen Einblick in die Geschichte des *New Hollywood*, vor allem hinsichtlich der auch von Braudy aufgegriffenen Frage nach dem Zusammenhang zwischen Gewalt und Vergangenheit, siehe Lorenz Engell: *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 1992, S. 257-285. Für eine Einführung in das Kino der *Nouvelle Vague* siehe ebd., S. 221-255; oder auch: Richard Neupert: *A history of the French New Wave Cinema*, Madison: University of Wisconsin Press 2007; Simon Frisch: *Mythos Nouvelle Vague: Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, Marburg: Schüren 2007.

ic problems that they might not be able to figure out (the typically modernist way of determining aesthetic value).«⁴²

Vor allem in Truffauts und Godards Werken kann beobachtet werden, wie sich mit Bezug auf Hollywood-Regisseure und Genrekonventionen die offene und geschlossene Form in innovativen Ästhetiken vermischen.⁴³ Für Truffaut sind unter anderen Rossellini, Renoir und Hitchcock Vorbilder für naturalistische Milieus wie zugleich abgeschlossene Settings. Godard entwickelt seine Ästhetiken aus einem Sinn für neorealistiche Inszenierungen, aus seinem Interesse für amerikanische Genres, für Suspense und für Einschlusssituationen im Stil von Lang. So ist beispielsweise in *ALPHAVILLE, UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION/LEMMY CAUTION GEGEN ALPHA GO* (FRA/ITA 1965), eine Mischung aus Gangster- und Science-Fiction-Film, eine eigenartige flache Begrenztheit zu beobachten;⁴⁴ in *LE MÉPRIS/DIE VERACHTUNG* (FRA/ITA 1963) lässt er in einer Film-im-Film-Struktur Fritz Lang persönlich auftreten,⁴⁵ oder er arbeitet in *LA CHINOISE/DIE CHINESIN* (FRA 1967) formalistisch mit einer experimentellen Farbdramaturgie und öffnet die räumliche Abgeschlossenheit durch Blicke in die Kamera und durch direkte Addressierungen der Zuschauer.

Es würde hier zu weit führen, im Detail auf Braudys Beobachtungen dieses formalen Wandels und all die von ihm genannten Filmemacher einzugehen. Erwähnenswert ist jedoch, dass er einige Regisseure nennt, die intensiver als andere über mehrere Filme hinweg mit eigenen Konzepten Geschichten räumlicher Begrenztheit erzählten und somit für die Entwicklung der geschlossenen Form wegweisend waren:⁴⁶ so zum Beispiel Alain Resnais, der in *HIROSHIMA, MON AMOUR* (FRA/JPN 1959) oder in *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD/LETZTES JAHR IN MARIENBAD* (FRA/ITA 1961) die räumliche Abgeschlossenheit in symmetrischen, aber vielschichtigen, »kristallinen« Gedächtnisträumen zeitlich auffächerte;⁴⁷ Michelangelo Antonioni mit Filmen wie *BLOW-UP/BLOW UP* (UK/ITA/USA 1966) oder *L'AVVENTURA/DIE MIT DER LIEBE SPIELEN* (ITA/FRA 1960); oder Luis Buñuel, der beispielsweise in *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE/DER DISKRETE CHARME DER BOURGEOISIE* (FRA 1972) eine surrealistische soziale Begrenztheit inszenierte.⁴⁸

42 Vgl. L. Braudy: *The world in a frame: What we see in films*, S. 97.

43 Vgl. ebd., S. 98ff.

44 Siehe hierzu auch die Analyse von O CHEIRO DO RALO, in der ich auf die ›planimetrischen‹ Bilder eingehe. Vgl. dazu David Bordwell: »Modelle der Raumszenierung im zeitgenössischen europäischen Kino«, in: Andreas Rost (Hg.): *Zeit, Schnitt, Raum*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1997, S. 17–42.

45 Auf *LE MÉPRIS* und die ›Apartment-Szene‹ gehe ich in meiner Analyse von Beto Brants *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG/LOVE ACCORDING TO B. SCHIANBERG* (BRA 2010) näher ein.

46 Vgl. L. Braudy: *The world in a frame: What we see in films*, S. 99ff.

47 Zum sogenannten »Kristallbild« u.a. bei Alain Resnais siehe Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 95–131.

48 Noch offensichtlicher ist der Einschluss bei Luis Buñuel bereits in *EL ÁNGEL EXTERMINADOR/DER WÜRGEENGEL* (MEX 1962), auf den ich gleich näher eingehen werde.