

Wenn es darum geht, das Kleine in den Blick zu nehmen, dann spielt der Film dabei eine besondere Rolle. Denn zu seinen herausragenden Leistungen gehört, die Dinge nicht nur aufzuzeichnen, sondern auch spezifisch medial zu erfassen. Das gilt auch – und ganz besonders – für die kleinen Dinge. Die folgenden Überlegungen setzen sich mit dieser auffälligen Aufmerksamkeit des Films für das Kleine auseinander. Der Schwerpunkt liegt dabei auf einer zentralen Operation des Films, nämlich der Großaufnahme, ihrer Größen- und Maßeinheit sowie der damit zusammenhängenden und durch sie zum Ausdruck gebrachten Ästhetik. Ausgehend von einer kleinen Einheit, der einzelnen Einstellung, sollen Form und Funktion der filmischen Dingwahrnehmung diskutiert werden – immer entlang der Frage, wie dadurch das Kleine um- und aufgewertet werden kann.

I.

Als neuartiges Wahrnehmungsphänomen ist die filmische Großaufnahme früh erkannt worden. Ihr besonderes ästhetisches Potential beschreibt Hugo Münsterberg 1915 folgendermaßen: «Eine völlig neue Perspektive tat sich auf, als die Manager des Filmspiels die Großaufnahme [...] einführten. [...] Das ist ein Wendepunkt für unsere Aufmerksamkeit. [...] Unsere Aufmerksamkeit wird in das uns umgebende Leben projiziert.»¹ Auffällig ist bereits hier der Bezug auf das Leben, das durch das Prinzip der Großaufnahme nicht nur näher, sondern ganz neu betrachtet werden kann. Noch deutlicher hebt Béla Balázs diesen Gedanken 1924 hervor, wenn er die Großaufnahme zum grundlegenden filmischen Spezifikum erklärt:

Die Großaufnahmen sind das eigenste Gebiet des Films. In den Großaufnahmen eröffnet sich das Neuland dieser neuen Kunst. Es heißt: «das kleine Leben». Doch auch das größte Leben besteht aus diesem «kleinen Leben» der Details und Einzelmomente, und die großen Konturen sind meist nur das Ergebnis unserer Unempfindlichkeit und Schlamperei, mit der wir das Einzelne verwischen und übersehen.²

Die kleinen Dinge, die Einzelheiten und Details, aus denen sich alles, was wir als Großes wahrnehmen, zusammensetzen, bleiben uns in der Alltagswahrnehmung zumeist verborgen. «Doch die Lupe des Kinematographs», so Balázs, «bringt uns die einzelnen Zellen des Lebensgewebes nahe, lässt uns wieder Stoff und Substanz des konkreten Lebens fühlen».³ Das Kleine wieder zu Tage zu fördern und in unser Bewusstsein zu rücken, ist die große Leistung des Films. Als optische Apparatur dringt er tiefer in die Schichten des materiellen Lebens ein als es der flüchtige Blick könnte. Ermöglicht werden dadurch Ansichten und Perspektiven, die über das naturwüchsige Sehen hinausgehen: Was zunächst unbedeutend erscheint, kann vergrößert und dadurch überhaupt erst kenntlich gemacht werden.

Dafür ist es aber erst einmal nötig, das Einzelne aus seiner Umgebung herauszulösen. Hatte sich die Kinematographie in ihren Anfängen zunächst darauf konzentriert, das Geschehen in der Totale zu zeigen, also einen Ablauf oder eine Begebenheit in unveränderter, gleichbleibender Perspektive zu präsentieren, setzt um die Jahrhundertwende das Experimentieren mit dem Wechsel von Einstellungsgrößen ein. Zu den frühesten Beispielen für den Einsatz der Großaufnahme zählen die Arbeiten des britischen Filmpioniers George Albert Smith. Sein Interesse an der Möglichkeit, das in der Gesamtschau verborgene Detail hervorzuheben und in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken, zeigt sich auffällig in den Werken *As Seen Through a Telescope* (1900) und *Grandma's Reading Glass* (1900). Beide Filme vermitteln die Faszination des mikroskopischen Blicks über den diegetischen Einsatz von Vergrößerungsinstrumenten: im ersten Fall eines Teleskops, im zweiten einer Lupe. Deutlich wird dabei zunächst die kinematographische Fortentwicklung eines visuellen Untersuchungsinteresses, das das Kleine über optische Apparaturen zu entdecken und zu ergründen versucht und dabei enorm an Blickschärfe gewinnt. Insofern steht der Film in der Tradition eines wissenschaftlichen Forschungsstrebens, aus dem er hervorgeht und das er selbst vorantreibt. Diesen Aspekt hebt Siegfried Kracauer nachdrücklich hervor, wenn er erklärt:



1 und 2 *As Seen Through a Telescope*. George Albert Smith, GB 1900.

In seinem Bemühen ums Kleine ist der Film den Naturwissenschaften vergleichbar. Wie sie zerlegt er materielle Phänomene in winzige Partikel und macht uns dadurch für die ungeheuren, in den mikroskopischen Konfigurationen der Materie aufgestauten Kräfte empfänglich. [...] Ist es wirklich verwunderlich, dass ein Medium, das der Hingabe des 19. Jahrhunderts an die Wissenschaft so viel zu verdanken hat, Merkmale aufweist, die für die wissenschaftliche Einstellung charakteristisch sind?⁴

Weiterhin, und das ist für die innovative Kraft von George Albert Smiths Entdeckung entscheidend, kann der Film das Vergrößerungsbild zu anderen Bildern in Beziehung setzen. Er gewinnt dadurch eine Perspektivvielfalt, aus der heraus sich kleine narrative Einheiten entwickeln können. Ihre Dynamik erhalten diese mikro-dramaturgischen Verläufe allein durch das Visuelle, durch eine Blicklenkung, die keines erklärenden Zusatzes bedarf.

In *As Seen Through a Telescope* entwickelt sich die Handlung aus einer Totalen, die einen Mann mit einem Teleskop auf einer Straßenszene zeigt. Im Folgenden wechselt diese Ansicht zu einer subjektiven Einstellung; es vollzieht sich also eine Transformation vom Blickenden zum Erblickten. (Abb. 1–2)

Der Filmzuschauer erkennt durch diesen Umschlag nicht nur das forschende Sehen einer Figur, sondern auch die Auswahl dessen, was in den Blick genommen wird. Zusätzlich betont durch eine Irisblende wird offenbar, worauf sich das Interesse des Teleskop-Beobachters richtet: auf den leicht angehobenen Rock und den Fuß einer Dame, die sich bei Zuschnüren des Stiefels von ihrem Begleiter helfen lässt. Es ist die Großaufnahme dieses physischen Details, das den Blick der Figur als einen erotischen ausweist. Sie macht den voyeuristischen Reiz der Blickausrichtung aus, der sich von der Figur mit dem Teleskop auch auf den Filmzuschauer überträgt.

Eine andere, gleichsam spielerische Perspektive offeriert *Grandma's Reading Glass*. Während *As Seen Through a Telescope* sich vom Großen zum Kleinen bewegt, ist die visuelle Anordnung der Einstellungen hier genau umgekehrt. Der Film beginnt mit der Großaufnahme eines Zeitungsausschnitts, zeigt also zunächst das durch ein Vergrößerungsglas betrachtete Fragment, bevor der Umschnitt die betrachtende Figur, einen kleinen Jungen mit der Lupe, in der Totalen präsentiert. Auffällig ist weiterhin die Diversität der Details. Immer wieder blickt das Kind durch das Vergrößerungsglas, um die kleinen Dinge näher wahrzunehmen: ein Uhrwerk, einen Vogelkäfig, das rollende Auge der Großmutter, den Kopf eines Kätzchens. (Abb. 3–6)

Deutlich wird in dieser Reihung des Kleinen, dass der kindliche Blick keinen Unterschied zwischen belebten und unbelebten Dingen macht. Ebenso wie das Kätzchen dem Betrachter seinen Kopf zuneigt, scheint auch die Taschenuhr ein Gesicht zu haben, aus dem heraus sie uns anschaut. Béla Balázs spricht «von der lebendigen Physiognomie, die alle Dinge haben», und betont:

Das Kind kennt diese Physiognomie gut, weil es die Dinge noch nicht ausschließlich als Gebrauchsgegenstände, Werkzeuge, Mittel zum Zweck ansieht, bei denen man nicht verweilt. Es sieht in jedem Ding ein autonomes Lebewesen, das eine eigene Seele und ein eigenes Gesicht hat. Ja, das Kind und der Künstler, der die Dinge auch nicht benützen, sondern darstellen will.⁵

Den Vergleich des kindlich-neugierigen Betrachtens mit dem künstlerischen Blick überträgt Balázs wenig später auf das besondere Vermögen der Kinematographie: «Es gibt keine Kunst, die so berufen wäre, dieses «Gesicht der Dinge» darzustellen, wie der Film. Weil er nicht nur eine einmalige, starre Physiognomie, sondern ihr



3-6 *Grandma's Reading Glass.*
George Albert Smith, GB 1900.

geheimnisvoll-geheimes Mienenspiel zeigen kann.»⁶ Deutlich wird hier der Hinweis auf die Medienspezifität der Filmkunst, auf ihr besonderes ästhetisches Potential. Denn anders als das Theater kann der Film einen Gegenstand aus seiner Umgebung herauslösen und ihm so eine eigene Bild- und Blickmacht zugestehen. Und anders als die Malerei oder die Fotografie ist der Film dazu in der Lage, das kleine Ding in Bewegung zu zeigen, wobei sich diese Bewegung sowohl im Bild also auch zwischen den Bildern vollziehen kann.

II.

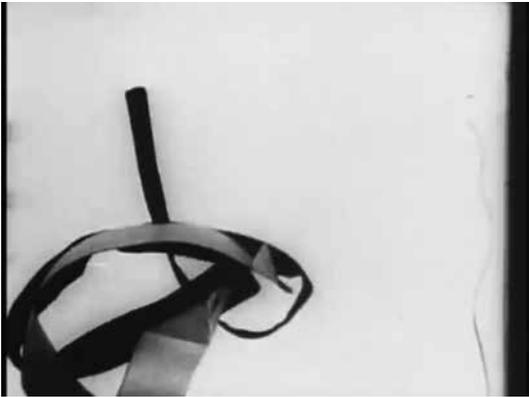
Die Dinge haben ein Eigenleben, und der Film hat ein besonderes Gespür dafür. Dieser Ansicht ist im Anschluss an Béla Balázs auch Edgar Morin, der den Dingen eine «Seele, das heißt subjektive Gegenwärtigkeit»⁷ zugesteht. Alles, was uns im Alltag am Zauber der Dinge entgeht, kann der Film wieder beleben und beseelen:

Im täglichen Leben sind Glasmenagerien, Nippessachen, Taschentücher, Möbel als Erinnerungsträger gewiss bereits so etwas wie kleine, herabgeschraubte Gegenwartserlebnisse, und wir bewundern manche Landschaften, die von Seele durchweht scheinen [...] Der Film geht weiter: Er bemächtigt sich der täglich herumgestoßenen, verachteten Dinge, die gewohnheitsmäßig als Werkzeuge gebraucht werden, und erweckt sie zu neuem Leben.⁸

Der Film, so Morin, löst die Dinge aus ihrem funktionellen Zusammenhang. Er widmet ihnen seine ganze Aufmerksamkeit und wendet sie dadurch noch einmal um. Damit einher geht ein Souveränitätszuwachs: Die Dinge werden nicht nur lebendig, sondern auch eigenständig. Sie gewinnen an Autonomie, insofern sie sich unabhängig von den Menschen zu behaupten beginnen. Sehr deutlich führt das Hans Richters 1928 entstandene Film *Vormittagsspuk* vor. Zu sehen sind verschiedene Dinge, die gegen ihre Gebrauchsfunktion rebellieren: Hüte fliegen umher, ein Gartenschlauch entrollt sich selbsttätig, eine Fliege weigert sich, ordentlich gebunden zu werden. (Abb. 7–9)

Die Objekte werden nicht länger vom Menschen benutzt, sondern entwinden und entziehen sich ihm. Sie tanzen umher, ohne dass sie kontrolliert oder zweckmäßig geordnet werden könnten. Nicht länger dem Nutzwert unterworfen, zeigen sie die ihnen eigene Dynamik: Keine Hand wird mehr gebraucht, die sie führt oder verwendet, kein menschlicher Körper, dem sie sich anpassen oder dem sie sich unterwerfen müssten. Das Aufbegehren der Dinge ist somit auch eine Befreiungsgeste. Gängige Hierarchien werden umgestürzt, wenn sich das scheinbar Banale von der Peripherie ins Zentrum verschiebt, wenn es vom Unbeachteten und Belanglosen zum eigentlichen Bedeutungsträger wird. Die Dinge haben nun nichts Dekoratives mehr: Sie sind kein Beiwerk, sie sind die Sache selbst.

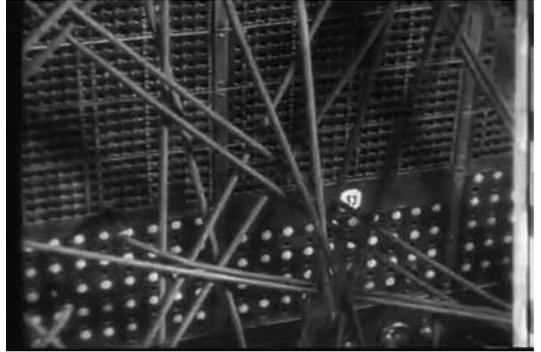
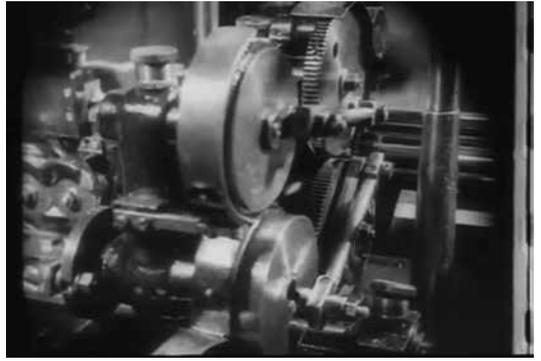
Der Film nimmt die Dinge wahr, und er nimmt sie ernst. Möglich wird dadurch nicht nur eine Aufwertung der gewöhnlichen Objekte, sondern darüber hinaus auch ein tiefer gehender Einblick in die Verfasstheit von Strukturen und Relationen des Alltagslebens. In welchen Umwelten wir leben, wie sie angeordnet sind und durch welche Mechaniken sie angetrieben und am Laufen gehalten werden, das kann der Film durch seinen scharfen Blick für die kleinsten Elemente und Bewegungsabläufe sichtbar machen. Walter Benjamin stellt diese besondere Leistung des Films heraus, wenn er sie in Analogie zur Psychoanalyse bringt. Ebenso wie die Psychoanalyse die verborgenen Dynamiken des Alltäglichen hervorzutreiben versucht, um sie dadurch bemerkbar und beobachtbar werden zu lassen, bemüht



7–9 *Vormittagsspuk*.
Gerhard Richter, D 1928.

sich der Film um eine Offenlegung des Optisch-Unbewussten. Durch die ihm eigene Tiefenperspektive erreicht er eine Analysierbarkeit der Dinge und ihrer Beziehungen, die in dieser Exaktheit vorher nicht zu haben war. Es ist dieser andere Blick, der ganz neue Einsichten in Aussicht stellt:

Indem der Film durch Großaufnahmen aus ihrem Inventar, durch Betonung versteckter Details an den uns geläufigen Requisiten, durch Erforschung banaler Milieus unter der genialen Führung des Objektivs, auf der einen Seite die Einsicht in die Zwangsläufigkeiten vermehrt, von denen unser Dasein regiert wird, kommt er auf der anderen Seite



10–12 *Der Mann mit der Kamera.*
Dziga Vertov, UdSSR 1929.

dazu, eines ungeheuren und ungeahnten Spielraums uns zu versichern! Unser Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt in Zehntelsekunden gesprengt, so dass wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen.⁹

Ein Beispiel dafür, wie der Film die Antriebskräfte des Alltagslebens vorzuführen und dadurch erst kenntlich zu machen versteht, ist Dziga Vertovs Werk *Der Mann mit der Kamera* (1929). Vertovs Film befasst sich mit dem Großstadtleben,

genauer: mit dem, was es im Innersten zusammenhält. Dabei werden wechselnde Orte aufgesucht und verschiedene Dinge gezeigt: die Innenräume der Wohnungen samt ihrer Einrichtungen, Straßenbahndepots und Schienenstränge, Fabriken und Förderbänder, Telefonanlagen und Schaltzentralen, Druckereien und Zeitungen, Schaufenster und Dekorationselemente, Friseursalons und Schminkutensilien, Kneipen und Biergläser. (Abb. 10–12)

Alle diese Räume und Elemente werden jedoch nicht als geschlossene Szenarien präsentiert, sondern stets aufs Neue fragmentiert: Das, was als Zusammenschluss bekannt und vertraut erschien, wird durch das Auflösen in seine Bestandteile, durch das «Aufsprengen», wie Benjamin formuliert, als Mikrostruktur wahrnehmbar.

Immer wieder demonstriert Vertov dabei ungewöhnliche Blickwinkel. Die Großaufnahmen der Einzelteile, etwa der Maschinenelemente, gehören dazu, weiterhin extreme Auf- und Untersichten, Zeitlupe und Zeitraffer, rasante Kameraschwenks, Freeze Frames, Stoptricks und Doppelbelichtungen. Ganz klar handelt es sich dabei um Positionen und Perspektiven, die nur das filmische, nicht aber das menschliche Auge einnehmen kann. Staunend erkennt der Filmzuschauer eine Blickvielfalt, die die herkömmlichen Sichtmöglichkeiten überschreitet und durch diese Abweichung eine neue Erkenntnisdimension eröffnet. Dabei geht es nicht darum, etwas Auffälliges besonders zu betonen oder hervorzuheben, sondern es als visuelle Beobachtung überhaupt erst zu generieren, wie Benjamin unterstreicht:

Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung. Und so wenig es bei der Vergrößerung sich um eine bloße Verdeutlichung dessen handelt, was man «ohnehin» undeutlich sieht, sondern vielmehr völlig neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein kommen, so wenig bringt die Zeitlupe nur bekannte Bewegungsmotive zum Vorschein, sondern sie entdeckt in diesen bekannten ganz unbekannte [...]. So wird handgreiflich, dass es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht.¹⁰

Sobald wir die uns umgebende Umwelt mit der Kamera betrachten, tritt sie uns anders entgegen. Und sobald wir die Wirklichkeit durch die optische Apparatur des Films erfassen und vermessen, zeigt sie sich uns in neuer Gestalt. Der Film bringt unsere Vorstellung des Raum-Zeit-Kontinuums durcheinander. Er führt uns eine alternative Sichtwelt vor, die der gewöhnlichen Alltagswahrnehmung vollkommen widerspricht. Wenn wir jedoch das Ungewöhnliche zur Kenntnis nehmen, wenn wir die Perspektive wechseln und uns andere Ansichten aneignen, dann dringen wir über das Abstrakte zum Konkreten vor.

III.

Das ästhetische Prinzip der Formwerdung der Dinge betrifft nicht nur die visuelle, sondern auch die akustische Ebene. Mit der Einführung des Tons erweitert sich die filmische Relation von Realität und Repräsentation um eine neue Dimension. Das Kleine kann nun nicht nur bildlich, sondern auch klanglich vergrößert werden. Hatten uns die Dinge zuvor nur angeblickt, können sie nun auch zu uns sprechen. Schon früh, nämlich ganz zu Beginn der Tonfilmtechnologie, verbindet Béla Balázs große Hoffnungen mit dieser neuen Entwicklung. Ihre medialen Möglichkeiten beschreibt er 1930 in *Der Geist des Films* folgendermaßen:

Der Tonfilm wird unsere akustische Umwelt entdecken. Die Stimmen der Dinge, die intime Sprache der Natur. Alles, was außerhalb des menschlichen Dialogs noch mitspricht, noch zu uns spricht in der großen Lebenskonversation und unser Denken und Fühlen

ununterbrochen tief beeinflusst. [...] Der Tonfilm wird uns tiefer hineinhorchen lehren. Er wird uns lehren, die Partitur des vielstimmigen Lebensorchesters zu lesen. Wir werden die besonderen Stimmcharaktere der einzelnen Dinge als Offenbarungen besonderen Lebens erkennen.¹¹

Allerdings bemerkt Balázs zugleich, dass der Tonfilm in seinem frühen Stadium die Schwelle zur Kunst noch nicht überschritten hat. Mehr Zusatz als notwendiges ästhetisches Mittel, mehr Attraktion und Spektakel als genuin künstlerisches Prinzip ist der Ton als akustische Ausdrucks- und Entdeckungskraft des Kinos im Übergang von den 1920er zu den 1930er Jahren noch unterentwickelt. Das ästhetische Potential, das es zukünftig auszuschöpfen gilt, bindet Balázs dabei sehr deutlich an das Prinzip der Isolierbarkeit des Kleinen und Einzelnen: «Erst wenn der Tonfilm das Geräusch in seine Elemente zerlegen kann, erst wenn er die intimen Einzellaute herausheben und mit Tongroßaufnahmen uns nahebringen kann [...], dann erst wird der Tonfilm zur neuen Kunst werden.»¹²

Es ist die akustische Großaufnahme, die durch das Herauspräparieren des einzelnen Klangs über das Aufzeichnen des Geräuschganzen hinausgeht und dadurch erst ein präzises Erfassen der Dinge ermöglicht. Zur mikroskopischen tritt nun die mikrofonische Wahrnehmung hinzu, wobei beide Prinzipien einer umfassenden Sinnesschärfung dienen. Was das für die Entwicklung der filmischen Objektkultur bedeutet, lässt sich sehr schön in Jacques Tatis *Playtime* (1967) beobachten. Denn die Vernehmbarkeit des Kleinen bindet sich hier unüberhörbar an eine akustische Mikroästhetik, zeigt also ein feines Gespür für die Sprache der Dinge. *Playtime* entwirft eine Welt der Moderne, deren Technikfuturismus sich in gläsernen Fassaden und transparenten Architekturen, in automatisierten Abläufen und geregelten Steuerungssystemen manifestiert. Alles scheint gleichförmig und funktional, klar strukturiert und perfekt organisiert. Inmitten dieser Präzisionslogik treten nun die eigentlich exakt eingepassten Dinge hervor und verschaffen sich auf eindruckliche Weise Gehör.

Deutlich wird das gleich zu Beginn des Films in einer längeren Sequenz, die sich im Inneren eines hochmodernen Bürogebäudes abspielt. Dort befindet sich, gleich

13 *Playtime*. Jacques Tati, F 1967.



im Eingangsbereich, eine imposante Kommunikationsapparatur, deren Schaltanlage aus einer komplexen Anordnung von unterschiedlichen Bedienelementen besteht. Die Tasten und Knöpfe, die der uniformierte Angestellte nun zu bedienen versucht, lösen die seltsamsten Laute aus. (Abb. 13)

Überdeutlich ist das Klicken und Klacken des Druckmechanismus zu hören, weiterhin empört aufheulende Übertragungssignale, schrille Funktöne und dumpfe Maschinengeräusche. Die kleinen Dinge werden auffällig bis ins akustisch Aufdringliche. Ihre Sprache fügt sich nicht ein in eine ungeordnete Klangmasse, sondern hebt sich davon ab, um als eigenes Timbre erkennbar zu werden. Möglich wird das durch die akustische Großaufnahme, also die Hervorhebung eines Lauts aus der ihn umgebenden Geräusch-Totalität. Tatsächlich findet eine profunde Verschiebung statt, die den dinglichen Objekten eine Stimmgewalt zugesteht, hinter der die Artikulationsfähigkeit des Menschen zurücktritt. Diese Umkehrung zeigt sich besonders darin, dass die Dialoge der menschlichen Figuren bis zum unverständlichen Gemurmel zurückgeschraubt werden. Ihre Gespräche verlagern sich vom bedeutungstragenden Vordergrund in die Geräuschkulisse des Hintergrunds, wo sie allenfalls noch als undeutliches Nuscheln zu vernehmen sind. Damit geben die vorgeblich souverän handelnden Subjekte ihre Funktion als dominierende Bezugsgröße der Sinngenerierung ab. Die Erstinstanz sind nun die Objekte, die von Bedienelementen zu Hauptcharakteren werden.

Auch im weiteren Verlauf der Sequenz setzt sich diese Lautfähigkeit der Dinge auf bemerkenswerte Weise fort. Das Klacken der Schuhsohlen auf dem spiegelglatten Boden etwa gehört dazu (denn tatsächlich hören wir es als raumfüllendes Geräusch, noch bevor die Figur, deren Schritte es in Gang setzen, selbst im Bild erscheint), weiterhin auch der wunderbare Dialog der Sitzmöbel im Warteraum. Die Eigenwilligkeit der Dinge ist hier bis ins Extreme gesteigert: Kaum berührt man die Sessel, geben sie seufzende Laute von sich, kaum gerät man in Kontakt mit ihnen, scheinen sie stöhnend zu antworten. Besonders eindrücklich zeigt sich das in dem Moment, in dem Monsieur Hulot und ein weiterer Besucher sich einander grüßend zuneigen, die eigentlichen Lautgesten jedoch freundlich schnaufend von den Sitzgelegenheiten vollführt werden. Im Folgenden ist dann jener Besucher beim Warten auf seinen Termin zu sehen, während die Gegenstände ihre Stimme erheben. Alles, was wir nun hören, sind die Töne der kleinen Dinge. Der sirrende Reißverschluss der Aktentasche, das zuschnappende Pastillendöschen, der klackende Kugelschreiber, das pfeifende Nasenspray-Fläschchen: All diese Alltagsobjekte produzieren Artikulationen, deren Beredsamkeit die Aussagekraft der sprachlosen Menschen bei weitem übertrifft. Erneut zeigt sich, wie die Dinge mittels der Großaufnahme ihrem Verwendungszweck enthoben und in einen anderen Zustand überführt werden können. Isoliert aus dem großen Ganzen zeigen sie ihr kleines Leben – eines, das nicht länger dem Menschen untergeordnet ist, sondern ganz eigenen Gesetzen gehorcht.

IV.

Eine andere filmische Möglichkeit, die Dinge hervortreten zu lassen und sie dadurch dem Betrachter ganz nah vor Augen zu führen, ist das Herausheben der Objekte durch stereoskopische Bildverfahren. Schon früh, nämlich im Jahr 1947, begeistert sich Sergej Eisenstein für die ästhetischen Gestaltungsmittel des 3D-Films:

Eine unterschiedliche Vorausberechnung bei der Aufnahme zwingt das Bild [...] zu einem sich materiell auf den Zuschauer zubewegenden, real fühlbaren dreidimensionalen Volumen zu werden. Und das, was wir bisher als Bild auf der Leinwandfläche zu sehen gewohnt waren, [...] «dringt» in uns mit einer zuvor nie so ausdrucksstark realisierbar gewesenen «Heranfahrt».¹³

Besonders fasziniert zeigt sich Eisenstein angesichts des Umstands, dass der «Vordergrund aktiv hervortritt, ausbricht und sich abhebt».¹⁴ Er sieht darin eine ungeahnte Möglichkeit, die Dinge auf intensive Weise erfahrbar zu machen, ja sie bis zum simulierten taktilen Sinneseindruck fühlbar werden zu lassen. Auch wenn es sich dabei nicht um eine Großaufnahme im klassischen Sinne handelt, ist der produktionstechnische Effekt der Vergrößerungssillusion durchaus vergleichbar, denn «praktisch beruhte eine derartige Einstellung auf der extrem forcierten Hervorhebung des Vordergrunds, der [...] supernah aufgenommen wurde».¹⁵ In der Folge übersteigt und übertrifft das 3D-Kino die Bestrebungen des zweidimensionalen Films, nämlich seine «räumlichen Bestrebungen als «physisch» wahrnehmbare Realität [zu] vermittel[n]».¹⁶

Was Eisenstein in den 1940er Jahren als ästhetische Erweiterung des Kinos begreift, was er euphorisch begrüßt und als intensiviertes Wirklichkeitserleben feiert, scheint sich heute, im digitalen Zeitalter, allmählich einzulösen. Auffällig ist dabei, dass sich das Heraustreten der kleinen Dinge ungleich geschmeidiger vollzieht, als es im attraktionsgeladenen 3D-Kino der 1950er Jahre noch der Fall war. Waren dort die Objekte auf spektakuläre Weise auf den Betrachter zugeschossen, hat sich ihre Bewegungsdynamik im zeitgenössischen digitalen 3D-Film entschleunigt. Hier geht es weniger um einen plötzlichen Überwältigungseffekt, sondern mehr um ein langsames, graduelles Herauslösen der Dinge aus dem strukturierenden Bezugsfeld des flächigen Leinwandbildes.

Deutlich zeigt das etwa in Alfonso Cuaróns 3D-Film *Gravity* (2013), dessen Auftaktsequenz eine Szenerie des entgrenzten Raums entwirft. In einer langen, ungeschnittenen Einstellung zeigt sich die dunkle Tiefe des Weltalls, darin die entfernten Umrisse des Erdballs, ein Space-Shuttle und mehrere Astronauten. Während zwei von ihnen, Dr. Ryan Stone und Matt Kowalski, mit Reparaturarbeiten an der

14 *Gravity*. Alfonso Cuarón, USA 2013.



Außenwand des Raumschiffs beschäftigt sind, löst sich eine Schraube, die dem menschlichen Zugriff zu entgleiten droht. Es ist dieses kleine, unscheinbare Ding, das nun langsam aus dem tiefen Raum auf den Filmzuschauer zuschwebt, um vom kaum sichtbaren Teilchen zum überdeutlich wahrnehmbaren Element zu werden. Auf einmal erscheint das Schraubchen zum Greifen nah – auch wenn es nicht unsere, sondern die Hand des Astronauten Kowalski ist, die es schließlich umfasst, um es vom Vordergrund in den hinteren Raumbereich zurückzuführen. (Abb. 14)

Ein kleiner Moment nur, und doch ganz groß: Hier vollzieht sich eine besondere Erfahrung, hier tut sich die ästhetische Erhabenheit des Kleinen auf. Dabei ist es nicht allein das Herausfallen beziehungsweise -schweben aus dem Rahmen, das ein Gefühl des Überstiegs vermittelt. Die erhabene Erfahrung ergibt sich vielmehr aus einer Transformation, die das Ding losgelöst von allen vertrauten definitiven Maßstäben und Messwerten erscheinen lässt. Spürbar wird in dieser prozessualen Entfaltung die Unbestimmtheit von Größenordnungen, Bewegungsdynamiken und Kräfteverhältnissen. Die Schraube kann vom kleinen zum großen, vom schweren zum leichten, vom fallenden zum schwebenden Objekt werden. Seines gewöhnlichen Funktionszusammenhangs enthoben gleitet das Ding wie ein übernatürliches Wesen durch den Raum – befreit von Materialität und Konkretion, losgelöst von jeglicher profanen Implikation.

V.

Während der 3D-Film die Dinge bildästhetisch näher erscheinen lässt, sie gleichzeitig aber auch entrückt, zeigt eine andere aktuelle filmische Tendenz, wie die Objekte als Fragmente der Alltagsrealität verarbeitet und produktiv gemacht werden können. Dabei handelt es sich um eine medientechnische Entwicklung, die nicht die große Leinwand, sondern die kleinen Kameras und Bildschirme betrifft, die wir in unseren Smartphones immer und überall mit uns führen. Im Zeitalter der Verbreitung von kamerafähigen Mobiltelefonen werden wir von Bildbetrachtern zu Bildgestaltern, von Filmkonsumenten zu Filmproduzenten. Denn die mobilen Kleingeräte lassen uns die Dinge nicht nur näher sehen, sondern auch ganz anders aufnehmen. Durch die allzeit verfügbare Handykamera kann jeder noch so kleine Moment sofort eingefangen und fixiert werden, kann gerade das Beiläufige und Flüchtige umstandslos aufgezeichnet und bearbeitet werden. Möglich wird dadurch eine Form der Zeugenschaft, die im alltäglichen Kleinen den Zugang zur Wirklichkeitserkundung und Welterschließung findet. Die Affinität des Films zum Alltäglichen beschreibt Siegfried Kracauer in den 1960er Jahren folgendermaßen:

Von den kleinen Zufalls-Momenten, die dir und mir und dem Rest der Menschheit gemeinsame Dinge betreffen, kann in der Tat gesagt werden, dass sie die Dimension des Alltagslebens konstituieren, diese Matrize aller anderen Formen der Realität. Es ist eine sehr substantielle Dimension. [...] Als Produkte von Gewohnheiten und mikroskopisch kleinen Wechselwirkungen bilden sie ein elastisches Gewebe [...]. Filme tendieren dazu, dieses Gewebe des täglichen Lebens zu entfalten [...]. So helfen sie uns, unsere gegebene materielle Umwelt nicht nur zu würdigen, sondern überall hin auszudehnen. Sie machen aus der Welt virtuell unser Zuhause.¹⁷

Was Kracauer hier als filmisches Vermögen herausstellt, nämlich die spezifisch mediale Fähigkeit, sich an die Alltagsdinge zu heften und sie so erst sicht- und auslegbar zu machen, erscheint im digitalen Zeitalter enorm gesteigert. Denn dadurch, dass das Handy allzeit zuhanden ist, macht es die Dinge auf besondere Weise handhab-

bar. Nicht nur ist die Kamera, die wir im Smartphone stets bei uns tragen, mobiler geworden. Auch das, was sie aufnimmt, kann ohne zeitliche Verzögerung oder räumliche Separation bearbeitet und betrachtet, verteilt und vernetzt werden. In der Folge entsteht eine mobile Erfassung der Kleinen, eine bewegliche Art des Filmemachens, das sein Rohmaterial jenseits der Studios sucht und in der Routine des Alltags findet.

Als Beispiel für diese Form der filmischen Alltagsproduktion sei hier die digitale Plattform *Vine* genannt. *Vine* ist die Abkürzung für «Video Network» und der Name einer kostenlosen Handy-App, die im Januar 2013 veröffentlicht wurde und seitdem ein eigenes soziales Netzwerk ausgebildet hat. Das Prinzip ist ebenso einfach wie kompakt: Die Nutzer der App drehen Videos mit einer maximalen Länge von sechs Sekunden, die von der Software in eine Endlosschleife überführt werden. Die fertigen Filme werden dann über die *Vine* Plattform veröffentlicht und sind dort abrufbar und vernetzbar. Auffällig ist an diesen sehr kurzen Filmen, dass sie sich auf das Gewöhnliche konzentrieren und dabei Mikronarrative ausbilden, die in ihrer Sicht auf das Kleine ganz neue Perspektiven erkennbar werden lassen. Häufig handelt es sich dabei um kurze Alltagsszenen, die durch den Loop allerdings gleichsam gedehnt werden. Was unserer Aufmerksamkeit im Moment des Geschehens und Aufzeichnens entgeht, das kann durch die wiederholende Dauerschleife anders gesehen und dadurch vielleicht überhaupt erst bemerkt werden.

Ein Video mit dem Titel «Simple Pleasures Café»¹⁸ beispielsweise zeigt den Schatten einer kleinen Stehlampe auf der Wand eines Cafés, weiterhin die Umriss eines Vorhangs, gerahmte Fotografien, einen Lichtschalter und die oberen Lehnen von zwei Sesseln. Hier ist es das Flüchtige und Ephemere einer Kleinstbewegung (das leichte Tanzen des Vorhangs, die Kombination von statischen und kinetischen Schattenwürfen, die Anordnung der Bilder und Objekte, die Verschränkung von Innen und Außen), das einen Übergang vom Alltäglichen zum Ästhetischen markiert. Ein anderer Film, betitelt mit «#vinyet #bee #flower» zeigt eine Biene in Großaufnahme, die an einem im Wind schwankenden Blütenstiel entlang klettert. Indem dieser kurze Clip die vor uns liegende Welt in den bewussten Bereich unserer Wahrnehmung erhebt, entkleidet er das Banale von seiner Beiläufigkeit. Hier wird die natürliche Welt zur Anschauung gebracht – ganz ohne großen Spannungsbogen, ganz einfach im kleinen, herausgelösten Moment. (Abb. 15–16)

Dabei befördert die Apparatur durch die Begrenzung der Aufnahmedauer und die gleichzeitige temporale Streckung des Aufgenommen ein Gefühl von Grenzenlosigkeit. Wenn es darum geht, wie Kracauer schreibt, »unsere gegebene materielle Umwelt nicht nur zu würdigen, sondern überallhin auszudehnen«, dann leistet die kleine Anwendung des Smartphones einen großen Beitrag zu diesem Unternehmen. Denn sie ist nicht nur das Zeichen einer neuen Praxis der Alltagserkundung durch das Auge der mobilen Kamera, sondern auch Ausdruck der Ausbreitung von Bewegtbildern über vormals begrenzte Produktions- und Rezeptionsbereiche hinaus. Eine zentrale Rolle spielen dabei Ubiquität und Konnektivität. Handyfilme beziehen sich nicht auf das Dispositiv des Kinos, sondern auf die Bedingungen der mobilen Bildschirme und Betrachter: Ihre Bilder lernen laufen, indem man sie herumträgt. Jenseits der großen Dramaturgien haben sie es mit der kurzen Aufmerksamkeitsspanne und dem verringerten Produktionsaufwand zu tun. Ihr Fluchtpunkt ist das Vorläufige und Flüchtige, eine Art volatile Visualität, die durch die Möglichkeit der internetbasierten Verknüpfung eine neue, kaleidoskopartige Struktur der Sichtbarkeit auszubilden vermag. Denn durch Unabgeschlossenheit der Momentaufnahmen und die Ausdehnungsfä-



15-16 *Vine*

higkeit des Netzes wird die Entfaltung unseres Wahrnehmungsvermögens prozesual vorangetrieben, wird unser Blick nicht nur geschärft, sondern auch erneuert und erweitert. Insofern sind diese kleinen Filme, intensiver noch als ihre Kino-Vorgänger, tatsächlich dazu in der Lage, «aus der Welt virtuell unser Zuhause zu machen» – ein Zuhause, das wir uns über mikroästhetische Verfahren zu eigen machen.

Anmerkungen

- 1 Hugo Münsterberg, «Warum wir ins Kino gehen [1915]», in: *Philosophie des Films. Grundlagentexte*, hg. v. Dimitri Liebsch, Paderborn 2006, S. 27–36, hier S. 30–31.
- 2 Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924], Frankfurt am Main 2001, S. 49. (Balázs 2001)
- 3 Ebd.
- 4 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [1960], Frankfurt am Main 1985, S. 82. (Kracauer 1985)
- 5 Balázs 2001 (wie Anm. 2), S. 59.
- 6 Ebd.
- 7 Edgar Morin, *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*, Stuttgart 1958, S. 77.
- 8 Ebd.
- 9 Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936/1939)», in: ders., *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt am Main 2002, S. 351–383, hier S. 375.
- 10 Ebd., S. 375–376.
- 11 Béla Balázs, *Der Geist des Films* [1930], Frankfurt am Main 2001, S. 115.
- 12 Ebd.
- 13 Sergej Eisenstein, «Über den Raumfilm [1947]», in: ders., *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, Leipzig 1988, S. 196–260, hier S. 201.
- 14 Ebd.
- 15 Ebd.
- 16 Ebd., S. 207.
- 17 Kracauer 1985 (wie Anm. 4), S. 394.
- 18 Online unter <https://vine.co/v/bnFwEF-VLzxF>