

## **Ausweichende Bilder: Visuelle und narrative Strategien im aktuellen Weltkino**

Mein Forschungsprojekt zu den ausweichenden Bildern des Kinofilms in Marburg beschäftigt sich insbesondere mit folgenden Fragen: Wie entziehen sich filmische Bilder visuellen und narrativen Funktionalisierungen? Wie arbeiten sie seitens der Ästhetik und Dramaturgie anders, gar neu und wie rekurrieren sie dabei natürlich auch auf Vorbilder? Wie betreiben sie gar eine Art der Verweigerungshaltung, ein Ausweichen, gegenüber und innerhalb gängiger Repräsentations- und Erzählstrategien?

Filme des zeitgenössischen Weltkinos, die international meist auf Festivals zu sehen sind, ermöglichen diese Beobachtungen seit einigen Jahren verstärkt. Spätestens ab Mitte der Nuller Jahre zählen hierzu, quasi in Vorreiterfunktion, Filme von Lisandro Alonso, Lav Diaz, Carlos Reygadas, So Yong Kim, Albert Serra, Bradley Rust Grey und Apichatpong Weerasethakul, um nur einige zu nennen. Diese Filme sollen sowohl auf ihre ästhetischen als auch narrativen Merkmale und Muster untersucht werden. Forschungsziel ist dabei u.a., Stilmerkmale dieses neuen Visualisierens in Wechselwirkung mit seinen Erzählstrategien zu bestimmen und sie als Erweiterung der Grenzen des konventionellen Erzählfilms einzusetzen.

Zur Orientierung – in meiner Analyse unterscheidet sich zwischen den ästhetischen und narrativen Ausweichungen dieser Bilder:

Innerhalb der ästhetischen Ausweichungen beziehe ich mich dabei hauptsächlich, ganz dem Bildmedium geschuldet, auf das bildlich-darstellerisch Arbeitende.

Hierunter fallen zum einen Bildkompositionen mit Hang zu Kippbildern und Tiefenambivalenzen sowie Undeutlichkeiten. Das Was und Wo der filmischen Abbildung steht hier in Frage. Technisch können darunter sowohl Bewegt- als auch Standaufnahmen fallen, beide ermöglichen Einstellungen im Sinne von kippenden Auf-, Wisch- und Durchsichten. In den Aufsichten kann vor allem das Graphisch-Werden des Raums mithilfe von Spiegelungen, Gittern u. ä. angeführt werden. In den Durchsichten wäre man eher bei der Frage danach, wie die vorhandene Perspektive kippt. Der Schwenk, der Zoom und das Hell-Dunkel können hier ebenfalls zu Ergebnissen führen.

Die Filmbilder werden dabei als Fortentwicklung des kunsthistorischen Begriffs des Fernbildes nach Konrad Fiedler verstanden. Die genannten bildkompositorische Mittel wie Schärfe und Unschärfe, Fläche und Tiefe werden innerhalb der dem Medium eigenen zeitlichen Dimension und in Konzentration auf die Kameraarbeit verhandelt. Sie werden so anhand dessen, was sie rein bildtechnisch betrachtet liefern, und insbesondere eben auch jenseits ihres narrativen Diskurses, analysiert. Dazu werden u.a. kunstwissenschaftliche und wahrnehmungspsychologische Studien von Konrad Fiedler, Alois Riegl und Rudolf Arnheim hinzugezogen und in die Medienwissenschaft anhand des Schlüsselbegriffs des bewegten Fernbildes übertragen. So liefert z.B. das Stilmittel der Kamerafahrt neue Bildlichkeiten zwischen Durch- und Aufsicht. Ein Flächen-Tiefen-Paradoxon, das innerhalb der Kunstgeschichte als Nah-Ferne-Diskurs existiert, lässt sich dabei innerhalb der Bildsequenzen beobachten. Hier treffen sich die von Alois Riegl einst beschriebenen optisch-fernsichtigen und plastisch-nahsichtigen Eigenschaften neu. Fragen nach haptischer Visualität, dem

Optisch-Unbewussten sowie ästhetischer Immersion, eben auch mit Hilfe der auditiven Ebene, schließen sich an.

Auf der Seite der narrativen Ausweichungen geht es in erster Linie um die Technik des Erzählens, um Fragen der Syntax und eines Nacheinanders; das Wie, Weshalb und Warum auf einer inhaltlichen und strukturellen Ebene stehen dabei im Zentrum. Dementsprechend unterteilen kann man in Handlungsausweichungen und den Fragen danach, ob erzählt wird oder nicht bzw. was gezeigt wird und im Sinne eines Handlungsablaufs fassbar ist. Hierunter würden beispielsweise Wirklichkeitseffektszenen fallen, die innerhalb der Narration keine offensichtliche Funktion erfüllen. Dramaturgieausweichungen würden dann im Anschluss all das betreffen, was strukturierend arbeitet und was nicht: Entzug des Aktschemas, der Plotpoints, des Zentralen Punktes und Höhepunkts – der action and réaction nach Gilles Deleuze – Bildschwellen der Anti-Dramatik/ der Leerstellen/ des Leerlaufs/ der Pausen, etcpp. Innerhalb der Figurendarstellung bezieht sich dieser Bereich auf das Wer und seinen Modus innerhalb der Handlung, also auch auf Fragen des Darstellens oder des Nicht-Darstellens oder auch Situationen von Bewegungslosigkeit und Muße der Figuren, die in Schlüsselmomenten das Handlungsparadigma aufheben oder gar Momente der Überperfektionierung des senso-motorischen Schemas betreiben, die als Störung des Modells fungieren.

### **Nun zu einem Beispiel der Umsetzung von ausweichenden Bildern im thailändischen Kino: *Sud Pralad – Tropical Malady* von Apichatpong Weerasethakul aus dem Jahr 2004**

Manchmal ist es ein Windhauch in den Blättern der Bäume und Pflanzen, im Schilf, auf dem Wasser am Rand des Dickichts ein leichtes Kräuseln, dazu brütendes, verschattetes Sonnenlicht bis flirrende Dunkelheit, durch welche orientierungslose Figuren huschen, schleichen, taumeln – der Dschungel im Film.

Dieser Dschungel und sein tropisches Klima<sup>1</sup> zeigen sich im Spielfilm in irritierenden Versatzstücken aus Bildern und Geschichten, die immer wieder konventionellen Kadrierungs- und Erzählstrukturen entkommen. Dies zumeist, indem sie im wahrsten Sinne des Wortes dschungelartige Umwege jenseits oder inmitten der vermeintlichen Haupthandlung beschreiten und dazu mit realistischen Kameraaufnahmen desorientieren.

Im Gegensatz zu einer modernistischen Agenda der Brüche sind die Bilder dieses Kinos oftmals auch die narrative Entsprechung zu optisch realistischen Kippphänomenen – mit ihnen entsteht die Möglichkeit, sowohl mit als auch jenseits der Handlung zu sehen. Die verwendeten Stilmittel brechen und negieren nicht, sie flüchten eher innerhalb und mit der Filmkonvention und erweitern diese. Es geht um Bilder, die erwarteten Zielen entkommen bzw. ausweichen. Die Wege hierhin können unterschiedliche sein.

In den Dschungelszenen werden anfangs Tätigkeiten ausgeführt, man schleicht, man sucht, man jagt – man verfolgt irgendeine Art von Ziel, die Fortbewegung scheint zumindest zu Beginn noch funktionalisiert. Beginnender bis kompletter Kontroll- und Orientierungsverlust folgen mit der Zeit, alsbald dann auch des eigenen Selbstverständnisses sowie gar des eigenen Körperempfindens – Anverwandlungen an die Umgebung, harsche Körperbehandlungen und fast schon paranoide Tarnmassnahmen sind zunehmend irritierte und selbstentäußerte Übungen der Dschungelläufer bis hin zu den Kriechimitationen eines Tieres.

---

<sup>1</sup> Wissenschaftlich korrekt ist der heutige Dschungelbegriff in Bezug auf subtropische Monsunwälder gemeint, wie sie im indischen bis asiatischen Raum anzutreffen sind. Ich nutze ihn hier jedoch in seiner breiteren umgangssprachlichen europäischen Bedeutung für sehr dichten, meist exotischen Wald (von Afrika bis Asien).

Das Ziel der ursprünglichen Handlung kommt dabei nach und nach abhanden, es scheint einzig noch eine Frage des Anwesendseins bzw. Existierens zu sein, möchte man über dramaturgische Funktionen sprechen.

Bild und Ton haben hier realistische Möglichkeiten der Darstellung jenseits eines allzu erschöpfenden Effekteinsatzes. Extreme Licht- und Schattenverhältnisse bei der Abbildung von Blättern, Wurzeln und Ästen tragen einen Großteil zur Figur-Grund-Verwirrung innerhalb der filmischen Kadrierung bei. Hinter- und Vordergrund werden austauschbar, Figuren lassen sich nicht genau erkennen, Durch- und Aufsicht<sup>2</sup> werden zunehmend ununterscheidbar. Der Dschungel ist das audiovisuelle Phänomen der Visionen und Einbildungen par excellence, er fordert die sehende Wahrnehmung gerade durch seine realistische Uneinsehbarkeit, seine Unübersichtlichkeit – ein offenes System.

Damit wusste Joseph Conrad bereits in der Literatur zu spielen, als er die Irritation seines Afrikareisenden Marlow 1899 in *Heart of Darkness* zum Ausdruck brachte: „*Der Dampfer arbeitete sich weiter am Rand der schwarzen und unverständlichen Raserei hin. (...) Wir waren vom Verständnis unserer Umgebung abgeschnitten; wir glitten hinüber wie Phantome, verwundert und insgeheim erschrocken (...). Die Erde schien unirdisch. (...) hier blickte man auf ein Ding, das ungeheuer und in Freiheit war.*“<sup>3</sup> Bei Conrad ist es tatsächlich dieses Ding, die Raserei, das Dunkle, das sich im Dschungel verkörpert. Die filmischen Adaptionen verwischen doppelt die Grenzen von Bildern und Geschichten, von Realität und Delirium. Kontrollverlust kann zu Visionen und Halluzinationen führen – die Protagonisten und folglich auch der Zuschauer können nicht mehr zuordnen, was im Film real und was eingebildet ist. Realität und Rausch tanzen im tropischen Klima ihren eigenen Reigen.

Die beobachtende, lange Einstellung, das Flirren und Brüten des Buschs und die Laute der Natur sind es dabei immer wieder, die für zunehmende Verwirrung der Protagonisten sorgen können. Die Bilder dienen als Zustandsbeschreibungen, und entziehen sich auch und gerade in ihren existentiellen Handlungszusammenhängen einer psychologisierenden Erklärung. Sie können aus dem Gesamtzusammenhang gelöst betrachtet werden und bilden ihn doch erst neu. In all diesen Filmen passiert, was an handlungstreibenden Vorgängen passiert oder passieren könnte zumeist im Off. Das ist eine andere Konzentration, eine andere Erzählweise, eine des Nicht-Erzählens von Aktion und Reaktion, eine des stillen Schauens, Staunens und Taumelns, und wenn, dann sicherlich eine der handelnden Landschaften oder der Natur. Diese Filmbilder verbildlichen im Off eines kausalen Handlungsstrangs das On der a-kausalen Zustandsbeschreibungen.

Der „Akt des Zeigens und Ausstellens“, der auf die explizite Nutzung des visuellen Potentials des Films zielt, steht hier zwar im Vordergrund, wird aber nicht im Sinne der Attraktion und der reinen Sensation behandelt.<sup>4</sup> Im Anschluss an Sabine Nessels Aufsatz „Ferien vom Erzählen“<sup>5</sup> wird bei dieser Betrachtungsweise insbesondere die Frage nach stilistischen Brüchen und Störungen der filmischen Narration von Belang. Über einige Filme der Berliner Schule schreibt Nessel zum Beispiel:

---

<sup>2</sup> Zu den Begriffen der Durch- und Aufsicht bzgl. Kamerafahrten im Film ebenfalls ausführlicher in: Kaiser, *Aufnahmen der Durchquerung*, 2008.

<sup>3</sup> Conrad, Joseph: *Herz der Finsternis*. Zürich 2004, S. 58.

<sup>4</sup> Gunning 1996: 25

<sup>5</sup> Kaul 2009

*„Das audiovisuelle Erzählen als Errungenschaft des modernen Kinos wird darin nicht lediglich praktiziert, sondern es wird in einem nicht mehr dem Erzählen zurechenbaren Zeigen aufgegriffen, ausgestellt, verschoben, imitiert.“<sup>6</sup>*

Die gezeigten Situationen tragen nicht dazu bei, eine Geschichte zu bauen. Man sieht maximal Versatzstücke und atmosphärische Fragmente, Ausschnitte des gespielten Lebens. Alltagsbeobachtungen, Kleinigkeiten, Nebensächliches, Ablenkungen stehen im Zentrum der Handlung.

Die Filme Weerasethakuls arbeiten nun mit diesen ausweichenden Bildern, wenn er das Blattwerk des Dschungels und seine darin delirierenden Protagonisten filmt. Sein tatsächlicher Protagonist scheint gar die Vegetation des Dschungels zu sein. So ist es tiefer und immer tieferer Dschungel, den der Soldat Keng in TROPICAL MALADY erkunden muss, um den Viehbestand der Bauern zu retten. Ins dichte Grün der Natur und in ihre flirrende Hitze scheint er sich dennoch immer weniger zu verlieren als zu flüchten. Einen Landschaftsbegriff gibt es hier nicht mehr. Für Weerasethakul ist es das Blattwerk, das somatische Zustände im Sehen von Bildern provoziert. Eine besondere Art des Wahrnehmungszustands letztlich auch für die Rezeption. Das verschiedenartige Blattwerk, seine dunkel- bis hellgrünen Musterungen und Schattierungen, das Gras, der Bambus, das Rauschen der Vegetation und der Waldboden mit den Fährten eines Tieres – sie nehmen Keng auf. Lassen ihn eintreten in einen Raum der ambivalenten Formen, der ihn fiebernd, halluzinierend und zugleich hellwach macht. Und ganz nebenbei – in der Veränderung der Spuren – einzig auf der Bildebene eine Geschichte erzählt.

Die Kamera fängt in langen Großaufnahmen verschattete bis vom Sonnenlicht beschienene Blätter und Wipfel ein, die leicht vom Wind bewegt werden. In diesen Details wird das Surren des Dschungels wie eine betörende Spannung präsentiert. Es brütet hier etwas, in jeder einzelnen Standaufnahme eines Baums oder Buschs. Extreme bewegte Untersichten von Baumwipfeln steigern diesen Eindruck noch. Schwenks in Totalen verdeutlichen die Minimalität Kengs angesichts des unermesslichen Urwalds. Eine Handkamera wiederum zeigt Großaufnahmen des nächtlichen Waldbodens einzig von einer Taschenlampe erhellt. Man wird sich nach und nach jedes einzelnen Zweigs, jeder einzelnen möglichen Spur im Dickicht bewusst. Keng wird hier zum gewieften Fährtenleser, er erliegt dem Dschungel auf andere Weise als der legendäre Europäer Kurtz, der bei Conrad dem Wahn verfällt. Die Taschenlampe Kengs fährt mit dem Lichtkegel Teilbereiche des Dschungels ab, in dem plötzlich vermutete Figurationen, seltsame Formationen von Ästen u. ä. zunehmend irritieren. Keng muss sich immer wieder Blutegel von Armen und Beinen zupfen, die physische Bedrängnis durch die Natur wird offensichtlich. Keng wird sich ihr nach und nach anverwandeln – er wird selbst Teil des Dickichts. Ein Filmraum ist es hier, der Bilder des Dschungels und einen Dschungel der Wahrnehmung auch für den Rezipienten auf einer ästhetischen und manchmal nahezu haptischen Ebene zustande bringt.<sup>7</sup>

Die ausweichenden, ambivalenten Bilder dieses Dschungels lassen somit ein ums andere Mal ihre eingängig-repräsentativen und daran anschließende narrative Funktionen weit hinter sich, und dies gerade dadurch, dass sie einer realistischen Tradition entstammen. Es geht hier

---

<sup>6</sup> Kaul 110

<sup>7</sup> Hierzu bereits an anderer Stelle ausführlicher in: Kaiser, Tina: Schärfe, Fläche, Tiefe – Wenn die Filmbilder sich der Narration entziehen. Bildnischen des Spielfilms als Verbindungslinien der Bild- und Filmwissenschaft. In: Sachs-Hombach, Klaus u.a. (Hg.): IMAGE – Zeitschrift für inter-disziplinäre Bildforschung Nr.17, Herbert von Halem Verlag, Köln, S. 128.

ebenso um haptische Nachvollzüge des desorientierten Irrs und Sehens und, wenn es besser wird, des Findens mit einer neuen Instinktsicherheit. In diesem Sinne sind die Szenen und Details des Dschungels eben auch getragen von jenen Wirklichkeitseffekten<sup>8</sup> nach Guido Kirsten, die über die klassische Handlungsfunktion hinausgehen und den Zuschauer durch das ansatzweise bis vermeintlich Überflüssige des Bildexzesses den Film anders, und ebenso realistischer für das Dschungelmotiv, rezipieren und empfinden lassen. Darüber hinaus, und wenn man mit Kirsten jenen ersten Effekt narrativ fasst, tritt ein „effet du réel“ im Sinne eines Realitätseindrucks ein. Die Bilder sind aufs Konzentrierteste auf die tatsächliche Situation des Ortes ausgerichtet, Pflanzen in allen erdenklichen Formationen, dazwischen ein paar Gestalten – im Sinne der Naturaufnahmen läuft die Tendenz in nahezu dokumentarische Echtzeit-Richtung. Sie stimulieren eine spezielle Zeitwahrnehmung auch dann, wenn sie tatsächlich gar nicht so lange andauern. Die Konzentration auf den Detailreichtum des Dschungels, im Sehen und Nicht-Sehen und dem sich daran einzig orientierenden formästhetischen Arbeiten, macht dies möglich. Die Reduktion auf das Audiovisuelle wird gar zu einem ästhetischen Befreiungsschlag für die möglichen Zustände und Geschichten sowie deren Wahrnehmungsoptionen, die diese Filmästhetik auslöst.

*Danke für die Aufmerksamkeit!*

---

<sup>8</sup> Kirsten, Guido: Filmischer Realismus. 2013. S. 169.