ADINA LAUENBURGER

DAS UNSCHÄRFEBILD

Medientheorie einer Wissensform

BÜCHNER

DAS UNSCHÄRFEBILD

Diese Publikation ist im Rahmen des Internationalen Kollegs
für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie der Bauhaus-Universität
Weimar entstanden und wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für
Bildung und Forschung gefördert.

Schriften des
Internationalen Kollegs für
Kulturtechnikforschung und
Medienphilosophie

Band 39
Eine Liste der bisher erschienenen Bände findet sich unter
www.ikkm-weimar.de/schriften

Internationales Kolleg für
Kulturtechnikforschung und
Medienphilosophie

Adina Lauenburger

DAS UNSCHÄRFEBILD

Medientheorie einer Wissensform

BÜCHNER-VERLAG
Wissenschaft und Kultur

Adina Lauenburger
Das Unschärfebild
Medientheorie einer Wissensform

ISBN (Print) 978-3-96317-183-3
ISBN (ePDF) 978-3-96317-698-2

Copyright © 2019 Büchner-Verlag eG, Marburg
Zugl.: Univ. Diss., Bauhaus-Universität Weimar
Satz und Umschlaggestaltung: DeinSatz Marburg
Bildnachweis Umschlag: Makroaufnahme mit Spiegelung,
Fotografie der Autorin (Ausschnitt)

Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den Verlag geschützt. Jede Verwertung ist ohne die Zustimmung des Verlags unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über http://dnb.de abrufbar.

www.buechner-verlag.de

Can one ›step‹ into the same touch twice?

Mladen Dolar

Inhalt

Danksagung 8

Einleitung 9
Vorbemerkung 9 • Gegenstand 12 • Methode 16

I Vorstellungen vom kinematografischen Bild 23

1.1 Schichtbilder 27
Überblendung 27 • Beliebiger Raum 40

1.2 Mehr oder weniger? 44
Bemächtigungen 44 • Vorstellen | verstellen 52

1.3 Textil- und Medienbilder 58
Schleier 58 • Bildgrenzen 68 • Lichträume 78 • Ornament 84

1.4 Licht- und Datenbilder 97
Raster 97 • Reflexion 103 • Refraktion 110 • Relation 119

II Unschärfen und Medien 125

2.1 Techniken 125
Wissen und Ordnung 126 • McLuhan I: Taktilität 128

2.1.1 Pfuschen (fuss | fuzz) 135
Schwanken | versagen (fuseln) 141 • »focus or fuzz« 150 •
Verunreinigen | schwellen (Pfütze | Bausch) 161 •
Affinität | Affizierung 171 • Auflehnen | mildern (trouble | flou) 172 •
Nachlassen 188 • Photogénie 194 • McLuhan II: Taktik 204

2.1.2 Technē 213

2.2 Medien 233

2.2.1 Teilen 233

Schneiden | steigern 235 • Schwächen | mehren 243 •
Durchdringen | distanzieren 249 • Entschärfen | verbinden 263

2.2.2 Erleiden 270

Vergeistigen | pathologisieren 271 • Empfangen | erkennen 281

Schlussbemerkung 309

Bibliografie 311

a) Monografien und Aufsätze 311

b) Lexika 322

Abbildungsnachweis 325

Danksagung

Dieses Buch ist die durchgesehene Fassung meiner Dissertationsschrift, die ich 2018 an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar erfolgreich eingereicht und verteidigt habe. Mein großer Dank gilt daher zuallererst den Betreueurn und Gutachtern der Arbeit, die mich zu jeder Zeit – geduldig und vorbehaltlos – unterstützt und bestärkt haben: Prof. Dr. Lorenz Engell und Prof. Dr. Bernhard J. Dotzler.

Die Arbeit am ›Unschärfebild‹ begann mit einem DFG-Stipendium am Graduiertenkolleg *Mediale Historiographien* und erfuhr eine Vertiefung durch meine wissenschaftliche Mitarbeit am *Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie* (IKKM), dem ich insbesondere für die freundliche und großzügige Bezuschussung der vorliegenden Publikation zu großem Dank verpflichtet bin. Mein Dankeschön gilt allen ehemaligen Kollegiat*innen, Kolleg*innen sowie Gastwissenschaftler*innen für unzählige gemeinsame Arbeitstreffen und Gespräche.

Ich danke ebenfalls den ehemaligen Kolleg*innen am Lehrstuhl für Medienwissenschaft der Universität Regensburg sowie den Studierenden für Neugier und Inspiration. Ein herzlicher Dank geht außerdem an die Initiator*innen und Mitstreiter*innen des DFG-Netzwerks *Filmstil zwischen Kunstgeschichte und Medienkonvergenz*.

Für ihre wegweisenden inhaltlichen Anregungen in der Endschreibphase, ihre Begeisterung, Ermutigung und Freundschaft danke ich zuletzt und vor allem Nina Wiedemeyer und Solveig Ottmann sowie Maurice Lahde, dem ich zudem den allergrößten Dank für das präzise und urteilssichere Endlektorat schulde.

Einleitung

Vorbemerkung

Zugrunde lag meinem Forschungsinteresse ehemals die Faszination für das analoge Videobild und seine visuellen Erscheinungsformen – vornehmlich im Kontext des Spielfilms und zunächst dann, wenn es sich als Film im Film zu erkennen gab. Das Bekenntnis zur Visualität der elektromagnetischen Aufzeichnung, die gemessen an den Standards der Kinematografie und etablierten Sehgewohnheiten hinter einer fotochemischen Aufnahme ›irgendwie‹ zurückblieb, brachte ›Video‹ in den 1970er und frühen 1980er Jahren als Motiv in den Film. In der auffallenden visuellen Differenz lag ein Reiz für bestimmte Narrative. Und der soziokulturelle Hintergrund des jungen Mediums stellte die thematische Klammer für diese Narrative bereit: auf der einen Seite das quasidokumentarische Realzeitbild (Homevideos oder Videoüberwachungsbilder), auf der anderen der Fernsehmonitor, auf dem oder genauer: *durch* den man ein ›virales‹, dem – ikonisch betrachtet – Unsichtbaren angehörendes ›Reales‹, also entweder Übersinnliches oder Psychopathologisches in die Erzählung einbrechen ließ. Also nicht nur über die visuellen Werte, sondern auch über die motivische Klammerung wurde Video nicht nur als Störbild, sondern als Sinnbild der Störung in das Repertoire aufgenommen – und zwar meist als Störung der zivilen Ordnung. Dieser Störungsbegriff wurde aber nicht erst mit der Integration der Bilder in den Film auf Video übertragen, als ziviler Ungehorsam wurde bereits die Videokunst um 1970 aufgefasst, insbesondere von den Künstlern selbst.[1]

Mit der narrativen Nutzung des Mediums wurde aber auch die ›klassische‹ Filmerzählung einer Veränderung unterworfen. Wollte man außerdem nicht

1 Vgl. das Kapitel »Revolten und Revisionen« in: Osswald, Anja (2003): »Sexy Lies in Videotapes«. Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970 bei Bruce Nauman, Vito Acconci, Joan Jonas. Berlin, S. 46–65.

nur Monitore abfilmen, sondern auch kaderfüllendes Videomaterial in einen Film integrieren, wurde die sichtbare Differenz der visuellen Werte durch den Kopiervorgang auf Zelluloid noch verstärkt. Diese schon im Ansatz uneinheitliche, auch dem Dispositivwechsel geschuldete Bilderkonstellation brachte eine große medientheoretische Gemengelage und die Frage hervor, ob es eine – zudem nicht evolutionsgeschichtlich argumentierende – Mediengeschichte geben könnte, in der die technologisch gänzlich unterschiedlich erzeugten Bilder nicht über die Mediendifferenz, sondern ein Gemeinsames: ein Mediales statt Technologisches gedacht werden könnten. Diesen kleinsten gemeinsamen Nenner fand ich in der Unschärfe. Bei der Definition der Unschärfe erwies sich nun die immer wiederkehrende technologische Begründung als vordrängend – und lästig. Zudem zeigte sich, dass auch das Unscharfe bereits einem ähnlichen, von der Fotografie stammenden Axiom untersteht: »In Handbüchern und fotografischen Fachzeitschriften kennt man die Störungen des fotografischen Bildes unter vielen Namen: ›falsche Phänomene‹, ›Fehlerscheinungen‹, ›Anomalien‹, ›lästige Störungen‹, ›sekundäres Bild‹, ›rätselhafte Phänomene‹, ›desaströse Effekte‹, ›Hexerei‹, ›parasitäre Aufzeichnungen‹ und ›Feinde‹.«[2] Um den um sich greifenden Störungsbegriff von einzelnen Medientechnologien losgelöst betrachten zu können, nahm ich daher Zuflucht in solchen Ansätzen, die die ›Selbstähnlichkeit von Medien‹[3] und ein hierin eingelassenes Reinheitsgebot[4] zurückweisen. Das Unscharfe sodann schon etwas verallgemeinert als Widerstand gegen dieses Medienapriori aufzufassen und in Stellung zu bringen, war daher ein naheliegender und auch gefährlicher, letztlich aber richtungsweisender Kurzschluss. So ergab sich hieraus zunächst die Idee, mittels der Videobilder und eines davon abstrahierten Unschärfebildes die Filmgeschichtsschreibung um Aspekte des Ungleichzeitigen und Unzeitge-

2 Geimer, Peter (2002): Was ist kein Bild? Zur »Zerstörung der Verweisung«. In: ders. (Hg.) (2002): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt/M., S. 313–341, hier: S. 322 f.

3 Vgl. Rodowick, D. N. (2007): The Virtual Life of Film. Cambridge, S. 86.

4 Vgl. Thorburn, David/Jenkins, Henry (Hg.) (2003): Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition. Cambridge; Fossati, Giovanna (2009): From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition. Amsterdam, S. 20: »If we consider transition as an inherent property of media, technological hybridism is its necessary characteristics. As a consequence, the very idea of the purity of a medium (the analog vs. the digital) should be reconsidered and, eventually, abandoned.«

mäßen sowie Wiedergängerischen zu bereichern und damit aufzuzeigen, dass Bilder mit vergleichbaren optischen *und* strategischen Funktionen zu jeder Zeit, also auch schon vorher im Film zu finden sind. Der erste Teil des Buches stellt das Resümee dieser Forschung anhand zweier Filme Josef von Sternbergs dar. Auch die Konzepte Ungleichzeitigkeit, Anachronismus sowie – bezugnehmend auf das obige Zitat von Peter Geimer – Parasitismus wurden auf diese Weise in die Argumentation hineingetragen, aber schließlich medientheoretisch neu verortet. Davon handelt der zweite Teil. Denn es stellte sich heraus, dass der Medienbegriff, genauer: der gesamte Mediendiskurs ausgehend von der Frage der Störung selbst geteilt, um nicht zu sagen: gespalten ist. Dass nun diese Spaltung für Diskurse im Allgemeinen gilt und darum jedem Diskurs eigentlich ein Unschärfeparadigma zugrunde liegt, dies wurde zur übergeordneten Hypothese. Und von dieser Hypothese führte der Weg zurück zu einer Medientechnik, die ein Hybrid aus Fotografie und Computertechnik, aber keine einfache digitale Fotografie ist. So fand ich in der Bildlichkeit der plenoptischen Fotografie die Möglichkeit, Unschärfe nicht mehr als Abfallprodukt einer Festlegung des Schärfebereichs, sondern als ihr vorausgehende und im Diskreten arbeitende Gesamtheit von Bildinformationen aufzufassen – aus der, so die Übertragung der Mathematik auf die Diskurstheorie, *nachträglich* zweidimensionale Flächen (in der Fotografie) oder Regelwerke (im Diskurs) heraus und ›scharf‹ gezogen werden. Ein Sinnbild für die Befragung solcher Medienvorstellungen, die dann auch als Diskurspraktiken enttarnt werden, fand ich daher im dort mathematisch hergeleiteten Substanzbegriff: »We think of early vision as measuring the amounts of various kinds of visual ›substances‹ present in the image (e.g., redness or rightward motion energy). In other words, we are interested in how early vision measures ›stuff‹ rather than in how it labels ›things.‹«[5] Das Videobild als medienspezifische Klammer musste so im finalen Text- und Theoriegebäude – trotz gelegentlicher Anspielungen und Verweise – der Frage nach den Medien des Diskurses weichen. Und so wurde für die vorliegende Zusammenfassung der Forschungsergebnisse auch die Passage, die vom Video- zum Unschärfebild genommen wurde, aber ein anderes Buch hervorgebracht hätte, übersprungen.

5 Adelson, Edward H./Bergen, James R. (1991): The Plenoptic Function and the Elements of Early Vision. In: Landy, Michael S./Movshon, J. Anthony (Hg.) (1991): Computational Models of Visual Processing. Cambridge, S. 3–20, hier: S. 3.

Gegenstand

Vorausgesetzt wird, dass in unterschiedlichen und nicht immer benachbarten Diskursen eine einvernehmliche Vorstellung über Unschärfe vorherrscht, in der sie nicht nur den Platz des Fehlerhaften, sondern auch der Ausnahme, des Peripheren, Uneindeutigen, Uneinheitlichen oder Abgetrennten, kurz: eines Grenz-, Sonder- oder Einzelfalls einnimmt. Obwohl Begriffe, die Unscharfes bezeichnen, im engeren Umfeld von Medientechnologien nur noch zur Benennung des Standardausfalls in Anspruch genommen werden, ist mir in mehr als zehn Jahren intensiver Unschärfeforschung eines niemals untergekommen: der Normalfall der Unschärfe. Keine Handvoll Bücher zur Unschärfe gibt es übrigens im deutschsprachigen Raum.[6] Da die technologische Begründung inzwischen nicht nur hier dominiert, kann als besonders problematische Programmatik die mit der Neuzeit aufkommende Vorrangstellung des Auges als Erkenntnisinstrument angesehen werden. Denn die hieraus folgende Semantik lautet: ›unscharf‹ sei gleichbedeutend mit ›ungenau‹. Mit dieser Festlegung auf das Ungenaue wird Unscharfes mit einem Nominativ belegt: es wird zu *der* Unschärfe, die alles aus der Ordnung Fallende in einem beherbergen soll. Dieser Nominativ vertuscht nun, so die These, die im Diskurs vorherrschenden Normative, denn beide, die Regelwerke oder Vorschriften sowie die Vereinheitlichung des Mannigfaltigen unter einem Oberbegriff wie Unschärfe täuschen gewissermaßen über die uneinheitliche Fügung, das Gespaltensein eines jeden Diskurses hinweg. Die vorliegende Arbeit behauptet nun dreierlei: a) Hinter dem Nominativ verbergen sich mehrere Unschärfediskurse, auch, aber nicht ausschließlich solche zu Wahrnehmung und Erkenntnis, b) diese Diskurse enthalten entgegen ihrem Phänotyp nicht nur ein exaktes Wissen, dieses insbesondere in optische Unschärfen *verführerisch* bis *aufrührerisch* gehüllte Wissen *über* Wissensordnungen kann c) die Auszeichnung spezifischer Bilder *der* Unschärfe – genannt Unschärfebilder – sein. Und die Herausforderung besteht darin, zwei Abstraktionsstufen plausibel zu machen: den Sprung von einem bloß unscharfen Bild zu einem im Sichtbaren ver-

6 Vgl. Smid, Tereza (2012b): Poetik der Schärfenverlagerung. Marburg; Ullrich, Wolfgang (2002): Die Geschichte der Unschärfe. Berlin; Wellmann, Marc (2005): Die Entdeckung der Unschärfe in Optik und Malerei. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zwischen dem 15. und dem 19. Jahrhundert. Frankfurt/M.

wirklichten Unschärfebild sowie die Abstraktion vom visuellen in ein theoretisches Unschärfebild. Die herangezogenen unscharfen Bilder zeichnen sich so bereits dadurch aus, dass sie mit Unschärfen durchsetzte Bildformen sind, die *von* Unschärfen als Klassifizierung handeln, während das Unschärfebild in einem theoretischen Sinne um die Kardinalfrage kreist, ob es überhaupt um ein Wissen *über* Unschärfe oder nicht zuletzt um ein Ringen *mit* unscharfem Wissen geht (das man Diskurs nennt).

Hilfreich für den zweiten Schritt wurde eine sprachgeschichtliche Betrachtung kanonischer Unschärfebegriffe des Deutschen, Englischen und Französischen. Denn nicht nur der deutsche Begriff ›Unschärfe‹ entpuppt sich bei genauerer Betrachtung als ein Sammelsurium ungewöhnlicher Umwidmungen, die ein einziger Metadiskurs orchestriert: der der Aufklärung. So kann gezeigt werden, dass der Sehsinn, gar Referenzen auf Bilder oder Bildmedien erst um 1800, teils auch erst mit Fotografie und Bewegtbildmedien hinzu, aber nicht immer in den Vordergrund der Wortbedeutungen tritt. Und die Unschärfebegriffe erweisen sich bei der Vergrößerung des Repertoires als belastbar bis an die Grenzen semantischer Möglichkeiten. Diese gänzlich unterschiedlichen, über viele Jahrhunderte teils kontinuierlich, teils sprunghaft ausdifferenzierten Begriffe und Wortbedeutungen – das war die größte Überraschung – bergen auch ein Wissen um ihren Bedeutungswandel: ein Wissen, das der Abstraktions- und Medienform Unschärfebild zufließt. Eine Bedeutungserweiterung oder -verschiebung wurde so nicht selten als Ausdruck historisch bedeutsamer gesellschaftlicher Veränderungen oder Medienumbrüche kenntlich, und die jeweilige semantische Ausprägung zeigt sich dann als Indiz einer Gefahreneindämmung, und hierin wird das Unschärfewort zu einem wahren Schwellenphänomen. Es fungiert daher hin und wieder bloß als vorübergehende Herberge, ganz nach dem Motto: Was unscharf ist, richtet sich nicht ein, es wird berichtigt. Die Objekte der Unschärfe sind aus dieser Perspektive Bruchstück, Rest oder Rückstand, die tradierte Ontologie ist wohl auch daher die ›Rückständigkeit‹.

Nur unter der Annahme einer »Ordnung des Diskurses«[7] aber bringt nun eine Bergung solcher Rück- und Restbestände ein Wissen hervor. Ein dich-

7 Vgl. Foucault, Michel (1991): Die Ordnung des Diskurses [1972]. Frankfurt/M.

tes Gewebe von *Ausschlüssen* unterfüttert die Vorstellungen von Unschärfe spätestens seit dem 17. Jahrhundert – so stellt es sich sprachgeschichtlich dar –, und neben der Verwerfung zeigt sich in Anlehnung an Foucault besonders wirksam das *Verbot*. Zum Mittel wird, eben so, wie es Foucault für den Diskurs beschreibt, neben der allgemeinen Grenzziehung die begriffliche und schließlich konzeptionelle *Entgegensetzung*. Diese Reihenfolge ist von Bedeutung. Und die Operationen der Auftrennung, die den Diskurs ›sauber‹ halten sollen, lassen sich begriffsgeschichtlich insbesondere an der Auseinander-Setzung von Schärfe und Unschärfe nachvollziehen. So sich das Gewebe als Metapher für die zur Diskussion stehenden Wissensordnungen geradewegs aufdrängt, lassen sich jetzt unterscheiden, und man stelle sich beide bildlich vor: für den Diskurs ein nahezu transparenter Netzstrumpf mit Laufmaschen, an denen sich die Gegenkonzepte vertikal aufreihen wie Perlen auf einer Strumpfnaht, und für alle Arten von Unschärfeparadigmen ein grobmaschiges, löchriges Fangnetz. Über diesen metaphorischen Zugriff verbinden sich auch der erste, phänomenologische und der zweite, medientheoretische Teil des Buches.

In den abgesicherten Wissensbeständen, die Diskurs heißen, ist aber nicht nur der Ausfall (siehe oben) vorprogrammiert, anhand der Unschärfeparadigmen zeigt sich zuallererst ein Gefälle bei den Gegenkonzepten, das zu einer diskursiven Ökonomie gehört, welche in der Beschäftigung mit Unschärfen aller Art in den Mittelpunkt methodischer Überlegungen rückt. So erkennt Michel Foucault im System der Ausschlüsse ein auf ein Außen projiziertes Transparenzbegehren: ein Begehren nach »ruhige[r], tiefe[r] und unendlich offene[r] Transparenz«.[8] Und er kehrt hierfür das Fensterparadigma um. So sind es diese brüchigen Denkbilder, die sich den ikonischen Zugriffen sperren, die bei der Lektüre Foucaults in die nachfolgenden Denkwege eingeflossen sind: hier also eigentlich die Projektion des Außen ins Innere und sämtliche Durchlässe – Anähnelungen – vom Ausgeschlossenen zum Einschließenden, die zusammengenommen Diskurs *sind*. Von solchen Durchlässen wird unentwegt die Rede sein, um nun gerade die Diskursfähigkeit des Unschärfebildes zu belegen, im konkret bildlichen wie im hiervon abstrahierten Sinne. Und eine weitere Metapher Foucaults gibt den Ton an: der *Einschnitt*. Das, was eben »jene gefährliche Ordnung des Diskurses«

8 Ebd., S. 10.

im Inneren beschreibt, ist nicht seine institutionalisierte, sondern seine ›einschneidende‹ Gestalt. Dieses Schneidende braucht nach dualistischen Vorstellungen einen Widerstand. Und was wäre besser als Heilungsversprechen geeignet als das Nichtschneidende, auch bekannt als das Unscharfe. Dass das ins Außen projizierte Widerständige dem Inneren entspringt und daher beständig gebannt werden muss, liegt eben laut Foucault darin begründet, dass man mit der Setzung eines ›Anfangs‹ sicherstellt, »›daß der Diskurs in der Ordnung der *Gesetze* steht; daß man […] über seinem Auftreten wacht; daß ihm ein Platz bereitet ist, der ihn ehrt, aber *entwaffnet* […].‹«[9] Mit dem Anfang, dem Ausschluss, wird ein regelrechtes, ganz und gar regelhaftes ›Prozessieren‹ gegen Unscharfes innerhalb der Mehrheitsdiskurse, selbst im Zentrum ihrer Historisierungen kenntlich. Für das Miteinander von Einschneidung und Entwaffnung werden sich Leitfiguren der Verschärfung und Entschärfung finden, sodass mindestens die Gegenkonzepte Schärfe und Unschärfe als gleichberechtigte Diskursträger in neuem Licht erscheinen.

Der Schnitt aber ist aus mehreren Gründen zentraler Gegenstand der Untersuchung. Um die anfänglich mit dem Unschärfebild geplante Methode der Geschichtsschreibung in eine Medientheorie zu überführen, braucht es ein potentes Unschärfeparadigma. Diese Potenz wird in Auseinandersetzung mit Medienbegriffen und -diskursen im letzten Teilkapitel als mediale Eigenschaft erkennbar, *zer-teil-end* und *mit-teil-sam* zugleich zu sein. Und hierbei werden diskursive Praktiken und Medientheorie deckungsgleich. Anders als bei der Schärfe ist diese Disposition in der Unschärfe nicht unmittelbar gegeben. Einige Unschärfebegriffe deuten zwar semantisch selbst auf einen *Zwiespalt*, auch ist das Unschärfeparadigma, das sich sprachgeschichtlich ergibt, *zweiteilig*. Dieses stete Geteiltsein der wiederum aus Teilungen gewonnenen Unschärfediskurse, das zur Klärung der Stellung des Unscharfen innerhalb des abendländischen Denkens beitragen kann, begründet aber nicht das Unschärfebild. Die Potenz des Unschärfebildes ergibt sich eher aus einer Spur des Anstoßes, einer taktilen Dimension, die die Spaltung des Diskurses provoziert. Oder wie Hans-Jörg Rheinberger schreibt: »Es ist das Verschiebende, die treibende Materialität der Spur, welche die Bedeutung des Verschobenen

9 Ebd., meine Hervorhebung.

umstößt.«[10] Dieser Anstoß nimmt Ausgang an der Verschärfung. Und hier kommt der unscharfe Phänotyp endlich zu seinem Recht: Zur Entschärfung braucht es nämlich *Trübung* (erstes Unschärfeparadigma), also – und dabei im schroffsten Gegensatz zum japanischen Denken[11] – den *Schmutz*. In Raumkategorien ausgedrückt, heißt Transparenz also: Zu viel Nähe ist unerwünscht. Das auf Distanzverringerung zielende Transparenzversprechen von Diskursen, das auch die gültigen Medienvorstellungen umklammert hält, ist hier zurückgewiesen. Aus der Perspektive des Diskurses wäre der Gegensatz der Distanzverringerung die Distanzierung (der romantische Fernblick mitsamt der auratischen Wiederbelebung der Ferne wäre daher diskursgerecht), aus der Perspektive des Unschärfebildes ist es aber die *Ansteckung*, Affizierung (zweites Unschärfeparadigma). Mit dem Schmutz öffnet sich die Dimension eines Taktilen, aber der Verschärfung selbst begegnet man nun mit einer *Infektion*. Der Vorwurf des Parasitären, der Medien immer dann trifft, wenn Transparenz aussetzt, wenn sie also ihr Medien-Sein unfreiwillig hervorkehren, schließt an diese Seite des Unscharfen an, die das Wissen des Unschärfebildes auszeichnet. Da die meisten Unschärfebegriffe dieses semantische Feld ausgiebig bedienen, wird also zu klären zu sein, in welchen Kontexten einmal eine Verknüpfung von Trübe und Schmutz, ein andermal von Taktilität und Infektion eintritt.

Methode

Es geht also darum, zu zeigen, warum Teilung gerade für die Medientheorie grundlegend ist: mustergültig verkörpert im binären Code. Im technologischen Sinne der Technik besteht eine Dichotomie bereits in der Unterscheidung der ›echten‹ von ›unechten‹ Dichotomien.[12] Demnach bestünde eine unstrittige Dichotomie etwa zwischen Abbild und Wirklichkeit, unter die Pseudodichotomien müsste man aber Oberbegriffe wie Transparenz und Opazität sowie Tiefe und Fläche zählen, auf die Schärfe- und Unschärferelationen chronisch bezogen bleiben. Letztere zeichnen sich dadurch aus, dass

10 Rheinberger, Hans-Jörg (2001): Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas. Göttingen, S. 10 f.

11 Vgl. Tanizaki, Jun'ichirō (2010): Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik [1933]. Zürich.

12 Den Hinweis auf die Notwendigkeit einer solchen Unterscheidung verdanke ich Daniel Uhlig.

sie Hilfskonstruktionen und füreinander durchlässig sind, während die erste einer Setzung gleichkommt. Diejenigen Teile einer Pseudodichotomie aber, die eine echte Dichotomie auszusetzen wüssten, würden in den Rang eines Metadiskurses aufsteigen. Ebendies ist bei Transparenz, Tiefe und Schärfe geschehen, insbesondere in ihrer festen Kopplung aneinander: Unter dieser Voraussetzung erscheint unter anderem das Abbild als Wirklichkeit. Auf welche Weise aber Transparenz-, Tiefen- und Schärfediskurse ihre Herrschaftsbereiche untereinander aufteilen, wird eben am strategischen Zerwürfnis zwischen Schärfe und Unschärfe offenbar.

Ein Leser, der sich darüber Aufschluss erhofft, wann, auf welche Weise und zu welchem ästhetischen Zweck Unschärfen im Film Anwendung finden, wird enttäuscht werden. Über den Spezialfall der Schärfenverlagerung gibt es die vielschichtige Abhandlung von Tereza Smid.[13] Zwar überlappen sich die Quellen dieser und der vorliegenden Abhandlung gelegentlich, im Zuge des diskursanalytischen Erkenntnisinteresses sind die Ergebnisse jedoch maximal verschieden. So wird zuerst von einer linear verlaufenden Fortschrittsgeschichte Abstand genommen, auch wenn sie als eine an der Technikgeschichte orientierte Historiografie möglich wäre. Anders als Smid gehe ich daher von einer grundlegenden Ungleichzeitigkeit von Entwicklungen und medialen Praktiken aus, die es zuletzt unmöglich machen, von einer ›natürlichen‹ Hinwendung zur Schärfe zu sprechen. Obwohl eine solche gelegentliche Hinwendung nicht einmal geleugnet werden kann, man schaue nur auf die aktuelle und anhaltende Bewerbung von High-Definition-Technologien, muss man sie doch im Kontext von Zusammenhängen betrachten, von denen etwa Fortschrittseuphorie, ökonomischer Vorteil oder Zwang nur die plakativsten sind – und hier sind nachträgliche historische Transfers zwischen verschiedenen Mediengeschichten noch nicht einmal eingerechnet. So ist zum Beispiel eine Schlussfolgerung wie die von Smid, wonach die unscharfe Richtung der Fotografie des ausgehenden 19. Jahrhunderts keinen Einfluss auf die Kinematografie ausgeübt habe, da der Zuschauer angeblich »uneingeschränkt scharfe, korrekt belichtete Aufnahmen [verlangte]«, unbedingt zu vermeiden.[14] Überdies fällt in der Studie von Smid auf, dass als Beispiele gerade

13 Smid 2012b.
14 Ebd., S. 56.

des frühen Films nur solche in Erscheinung treten, denen eine *absichtsvolle* Anwendung von Unschärfe im Zuge einer gewollten *und* – das ist entscheidend – technisch ausgeführten Umschärfung unterstellt werden kann. Im vorliegenden Zusammenhang wird dagegen von absichtsvoller Unschärfe nur dann gesprochen, wenn ein Autor oder eine Quelle eine Unterscheidung zwischen willentlicher und unbeabsichtigter Unschärfe vornimmt, nicht jedoch, um ein allgemeingültiges Qualitätsmerkmal zu benennen. Auch ist die Frage nach der technischen Realisierbarkeit im Rahmen einer Diskursanalyse zweitrangig, denn gerade eine technikgeschichtliche Argumentation lädt dazu ein, eine Unschärfe für berechtigt und historisch wertvoll zu halten, sobald sie Ausdruck einer ästhetischen Entscheidung ist. Daher ist es immer wieder gerade die Stilfrage, die den Blick verstellt – nicht zuletzt, weil ein narrativer Mehrwert vorausgesetzt wird.

Mit dem Unschärfebild geht es daher nicht nur um die Ordnungen des Diskurses, sondern im vorangestellten Fallbeispiel auch um ein Wissen *des* Films. Wobei es sich um ein vieldeutiges und problematisches ›des‹ handelt. Eine umfassende epistemologisch geführte Forschung setzt auf räumliche Ordnungsprinzipien und ein Raumwissen des Films. So heißt es im Sammelband *Wissensraum Film*:

> Wie also lässt sich das Wissen des Films methodisch erfassen, wie kann es analysiert und beschrieben werden und auf welche Weise lässt es sich gegenüber anderen Dimensionen des Films abgrenzen und spezifizieren? Der vorliegende Band schlägt vor, zur Beantwortung dieser Frage einen Umweg über Konzepte des filmischen Raums einzuschlagen. Auf diese Weise soll vor allem der Grundannahme Rechnung getragen werden, dass Wissen wesentlich auf Prozessen der Organisation und Formgebung beruht, dass es sich also – statische oder dynamische, jedenfalls aber geregelte – räumliche Anordnung beschreiben lässt.[15]

Welche Faktoren in diesem Ansatz zueinander kommen, sind nun aber nicht der Raum und das Wissen, sondern die Anordnung und die Regel, sodass er

15 Pause, Johannes (2014): Die epistemischen Motoren des Kinos. In: Gradinari, Irina/Müller, Dorit/Pause, Johannes (Hg.) (2014): Wissensraum Film. Wiesbaden, S. 13–35, hier: S. 17.

bei aller Attraktivität vorab weitere Fragen aufwirft. Warum nämlich heißt dieser Ansatz überhaupt ein Umweg (über den Filmraum)? Die Antwort scheint zunächst einfach zu sein, denn natürlich untersteht die kinematografische Räumlichkeit einer anderen Logik als das menschliche Raumempfinden, und auch die Ordnungsprinzipien heben sich davon ab. In diesem Umweg aber, den die Auseinandersetzung mit kinematografischen Raumvorstellungen nehmen soll, versteckt sich zuallererst eine der Methode eigenen Räumlichkeit. Ein Umweg heißt er aber auch deshalb, weil er – nicht ohne Gewinn – ein *Dahinter* oder *Jenseitiges/Jenseits*[16] des Raums, des Films oder der Ordnung bergen soll. Gäbe es aber methodologisch einen Ausweg – eine Ausflucht – aus dem Umweg? Denn die Frage, die mit dem Unschärfebild aufkommt, lautet: Gibt es eine Wissensform, die die Verräumlichung des Wissens aussetzt? Denn das Wissen, das der Film selbst bereithält, ist ja stets mehr als dasjenige »im, durch und über Film«[17], mehr als die Prä-, Kon- oder Refiguration bestehender Wissensbestände.[18] Problematisch erscheint ein Raumwissen gerade aus Sicht des Unschärfebildes auch darum, weil dem Wissen ein zeitlich bedingter Verfall unterstellt wird, der im Raum gebannt sein soll. Hier kommen wir also der eigentlichen Dichotomie auf die Spur, die zu Schlüssen wie der von einem Raumwissen jenseits historischer Zeitlichkeit führt. Die Idee ist dabei immer gleich: Als gangbare Methode gilt die Überführung des »zeitliche[n] Nacheinander[s] in räumliches Nebeneinander«.[19] Und was leistet hier der Film? Die Antwort lautet: die erneute Temporalisierung des so verräumlichten Wissens. Gesteigert findet sich dieses Denken daher in der Annahme, prozessuale Wissensräume seien ›proto-filmisch‹.[20]

Und dann ist da noch ein Wissen *des* Films, welches das Sehen (und nichts weiter) zu *sehen* gibt, denn andernfalls wäre es immer nur eine *Darstellung* so oder so figurierten Wissens. Ein solches Wissen findet sich etwa im Verhältnis des Films zum Weiß:

---

16 Vgl. Frahm, Laura (2010): Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen. Bielefeld; Fahle, Oliver (2000): Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre. Mainz.

17 Pause 2014, S. 22.

18 Ebd., S. 25.

19 Wentz, Daniela (2014): »Moving pictures of thought«. Diagrammatisches Schließen im Kino. In: Gradinari/Müller/Pause 2014, S. 39–59, hier: S. 43.

20 Ebd.

> Im Bild des bodenlosen Weißen scheint die Kinematografie hinter eine ihrer wesentlichen Leistungen zurückzugehen, die Illusion räumlicher Tiefe. Auf einmal gibt es keine Relationen mehr, keine Koordinaten, die das Sehfeld strukturieren. Das Bild der Schneelandschaft gleicht der planen Fläche und weist auf sie zurück. Es wirft den Blick von der Leinwand auf die Leinwand. Und es macht deutlich: Hier stehen die Erscheinungsbedingungen von Objekt und Bewegung zur Disposition. Wenn der Film sich ins Weiß begibt, dann beschäftigt er sich mit seiner eigenen Medialität. […] Dabei verschränkt er die dem Weißen inhärenten Grundsätze von Generativität und Produktivität mit ihren Gegenseiten, den Prinzipien von Zerstörung und Zusammenbruch.[21]

Die Produktivität einer solchen Lesart steht außer Frage, und im Verlaufe der einen oder anderen Argumentation werden vergleichbare Analogien nützlich sein. Doch was zu vermeiden ist, ist eine wie hier geführte Argumentation über Gegensätze: vordergründig ist es der zwischen Tiefe (Tiefenillusion) und Fläche (Bildträger, Leinwand). Doch die Rückübertragung von Degeneration (Zusammenbruch, Zerstörung) in Ganzheit und Leistungsfähigkeit (Generativität, Produktivität) setzt einmal mehr voraus, dass Fläche und Weiße negativ veranlagt sind und erst positiv umgewertet werden müssen.

Das Feld ist hiermit umzäunt. Was Gegensatz ist, soll als Gekoppeltes gezeigt werden. Wessen Gegenstück die Unschärfe ist, wird dabei zur Gretchenfrage. Jede Wendung, die der Text im Folgenden vollführt, richtet sich gegen einen wie eben skizzierten ›positiven‹ Wissensraum, der auf binären Schemata aufbaut. Am Beispiel von »Turners Linsentrübung« zeigt Peter Geimer, wie das gelingen kann. Mit diesem beispielhaften Text über historische Beispiele, Unschärfen in scharfe Wissenssysteme übertragen zu wollen, möchte ich meine methodischen Überlegungen beschließen. Geimer zeichnet zunächst die Entstehung des *Atlas der Ophthalmoscopie* nach, den der Augenarzt Richard Liebreich 1863 veröffentlichte. Es handelt sich um die Katalogisierung verschiedener Erkrankungen des Augenhintergrundes mit-

21 Gotto, Lisa (2014): Was weiß der Film vom Weiß? Filmisches Wissen zwischen Gestaltbildung und Gestaltauflösung. In: Gradinari/Müller/Pause 2014, S. 137–153, hier: S. 137 f.

tels grafischer Darstellungen in 12 Tafeln und 59 Figuren.[22] Der Atlas selbst ist angelegt als »›strenges Porträt‹« der Beobachtungen Liebreichs, »wie er sie im Augenspiegel gesehen und erfahren hatte«, nicht als »mechanische Reproduktion des Objekts«.[23] Abgebildet ist im ›strengen‹ Sinne also die Verschaltung einer dreifachen medialen Verrauschung: Die erste rührt aus der Differenz zwischen dem Objekt und dem Medium der Beobachtung, dem Augenspiegel, die zweite aus der zwischen der Erscheinung des Objekts im Spiegel und der eigenhändigen Zeichnung, die dritte aus der zwischen der Zeichnung und der Übertragung durch den Lithografen. Die Trübungen der Linse, so meint Liebreich, kämen so ohne jede Idealisierung zur Anschauung.[24] Diese Rauschunterdrückung gesteht nun Liebrich dem ›Künstlermedium‹ Turner nicht zu. Nachdem Liebreich Turners Bilder 1872 in London erstmals wahrnimmt, erkennt er eine Chronologie erkrankungsbedingter Fehlleistungen, die nach seiner medizinischen Einschätzung 1831 beginnen – die Sehschwäche Turners war hinreichend bekannt, und Liebreich musste sich also zur ›Begutachtung‹ nicht nur aufgerufen, sondern berufen fühlen, glichen doch bestimmte Artefakte im Spätwerk des Malers aufs Genauste den Trübungen, die er in seinen Atlas ›eingetragen‹ hatte. Heute sind wir gewohnt, darauf weist Geimer hin, die Abbildungen im Atlas als »autonome Formen« wissenschaftsgeschichtlicher Zusammenhänge wahrzunehmen, Liebreich jedoch galten sie als »Normalfall seines Umgangs mit Bildern«.[25] So kommt es, dass er dem Maler seine eigene Erkenntnismethode unterstellt und ihn zum »exakte[n] Protokollant[en] seiner Linsentrübung, eine[r] mimetische[n] Malmaschine« erklärt,[26] was bedeuten würde, dass die verfälschte Wahrnehmung der Natur im Bild korrekt, also ohne weitere Verzerrung wiedergegeben wäre. Das Paradox dieser Annahme entging Liebreich, so polemisiert Geimer: »Liebreich hat leider nicht weiter ausgeführt, wie man sich Turners Arbeitspraxis in diesem Stadium der inneren Zerrissenheit vorzustellen hat. Wir müssen uns einen Künstler denken, dessen Hand unentwegt etwas anderes auf die Leinwand brachte als das, was sein Auge

22 Geimer, Peter (2013): Derrida ist nicht zu Hause. Begegnungen mit Abwesenden. Hamburg, S. 140–173, hier: S. 140.
23 Ebd., S. 145.
24 Vgl. ebd., S. 146.
25 Ebd., S. 146 f.
26 Ebd., S. 157.

zuvor gesehen hatte. Was beim Anblick der Dinge draußen noch merkwürdig verunstaltet erschienen war, sah auf der Leinwand plötzlich ganz normal und geordnet aus.«[27] Und ein Weiteres war mit Liebreichs Zirkelschluss vorausgesetzt, nämlich »dass Kunstwerke Träger eines abrufbaren Wissens sind, das ihren künstlerischen Funktionen vorausgeht oder von diesen einfach unabhängig ist«.[28] Auch in welche wissenschaftlichen Erkenntniszusammenhänge des 19. Jahrhunderts sich Liebreichs Thesen glücklich einzufügen schienen, führt Geimer aus. Und es zeigt sich, dass auch gegenteilige Ansichten denselben diskurstragenden Prämissen folgen, auch wenn man meint, sich davon abzugrenzen. Dass der Diskurs also, wie oben behauptet, nach solchen teilenden Prinzipien organisiert ist, die aufgeteilten, getrennten Diskurswege aber ›geteilt‹ werden, jetzt im verbindenden Sinne, ist hiermit von Geimer mustergültig belegt. In John Ruskins Entwurf eines ›idealen Malers‹ nämlich erkennt Geimer nichts weiter als die Verkehrung der Argumentation: »Während Liebreich in seiner Turner-Exegese alles Ästhetische von den Werken des Malers abziehen wollte, um sie als bloße Notation eines Augenkranken zu betrachten, war es bei Ruskin gerade umgekehrt das von allem Faktenwissen entschlackte Werk, das zur vollen Höhe der Kunst auflief.«[29] Zur Güte der Exegese Geimers (und damit der Methode) zählt, dass er weitere Rückbezüge zu kunsthistorischen Debatten des 20. Jahrhunderts ziehen kann. So demonstriert Ernst H. Gombrich in einem Vortrag von 1953 die wegweisende Imaginationskraft der Künstler der Moderne an nichts Geringerem als einem trüben Medium.[30] Weiteres ließe sich folgern – etwa mithilfe des Unschärfebildes.

27 Ebd., S. 156.
28 Ebd., S. 149.
29 Ebd., S. 164.
30 Vgl. ebd., S. 167–171.

I Vorstellungen vom kinematografischen Bild[31] *oder* Sonderfall Josef von Sternberg

An Josef von Sternbergs Filmen der frühen 1930er Jahre kann ein Mediendenken gezeigt werden, das überall dort ›greifbar‹ sogar im Wortsinne wird, wo sich Mediales als Spur im Sichtbaren des Films mitteilt. So lässt sich die These formulieren, die die Untersuchungsgegenstände, die Erkenntniswege des ersten Teils der vorliegenden Abhandlung sowie die Rekapitulation von Medienbegriffen und -theorien im zweiten Teil vorschreibt. Eine Reihe von Fragestellungen ist in dieser These begründet: Welches Sichtbare des Films ist betroffen? Wie ist eine Spur definiert und wie kann sie zur lesbaren Mitteilung für einen medialen Zusammenhang werden? Wie ist wiederum ein Mediales definiert, das sich als Spur äußert? Welche Eigenschaften verbergen sich hinter der Zuordnung, als Spur ›greifbar‹ zu sein? Zuletzt, in welchem Verhältnis stehen das Sichtbare einer medialen Anordnung, Spur und Mediales zum Denken, oder besser gesagt, in welcher Konstellation begründen sie eine Form des Denkens? Auch für das Akustische, das sei angemerkt, wäre eine derartige Mitteilsamkeit beschreibbar, aufgrund der Natur des Untersuchungsgegenstandes soll aber der Fokus auf den Äußerungsformen des Visuellen liegen.

Um etwa das Mediale des Films, das wie jedes Mediale – so heißt es – notwendig im Verborgenen agiert, zur Anschauung zu bringen, bedarf es eines anderen Mediums, eines Hilfsmittels. Jene Medien, welche vorgeben, Inhalte ungehindert und ohne Verfälschung hindurchfließen zu lassen, heißen *transparente*. Ein ganzer Verbund ›transparenter‹ Medien liegt mit dem Dispositiv des Kinos vor. Spiegelbildlich zu dieser Vorstellung ist ein Mediales definiert, das nicht in einem Sender-Empfänger-Sinne ›vermittelt‹, sondern das Vermittelte vom Vermittelnden trennt und gewissermaßen

31 Vgl. Zucker, Carole (1988): The Idea of the Image. Josef von Sternberg's Dietrich Films. Rutherford.

›zurückwirft‹. Dieses heißt trüb – oder auch *opak*. Trübe und Opazität, das sei vorausgeschickt, bilden im vorliegenden Zusammenhang keine Synonyme, eine Opazität kann aber, wie wir sehen werden, als Steigerung einer Trübungsform herausspringen. Den Referenzrahmen für den zweiten Medienbegriff bildet – wenn auch nicht im Ansatz, so doch in der Konsequenz – Sybille Krämers auf Sigmund Freuds Medienanalogien gründende Vorstellung vom »Medium als Spur«: dem Hervortreten der »nicht-instrumentelle[n] Dimension« des Mediums, nicht seiner reproduzierenden, sondern produktiven Anteile.[32] Für einen solchen hervor- und gewinnbringenden Widerstand wird in der aktuellen Medientheorie das Insistieren der Materialität des Basismediums (einer Technik oder Technologie) verantwortlich gemacht. Nicht erst bei Henri Bergson Ende des 19. Jahrhunderts aber wird ein ›dichtes‹ Brechungs-/Reflexionsmittel – er nennt es »Zentrum der Indeterminiertheit« – als Voraussetzung für die menschliche Wahrnehmungsfähigkeit beschrieben, das eine Spur als ›Bild‹ im Virtuellen erzeugt und gerade deshalb von einem Übertragungsmedium zwischen Wahrnehmbarem und Wahrnehmungsorgan wie der Luft etwa, die ja für das Transparente Pate steht, unterschieden ist:

> Wenn ein Lichtstrahl aus einem Medium in ein anderes übergeht, ändert er gewöhnlich seine Richtung. Aber die spezifische Dichtigkeit der beiden Medien kann so sein, daß bei einem gegebenen Einfallswinkel eine Brechung nicht mehr möglich ist. Dann tritt totale Reflexion ein. Es bildet sich von dem leuchtenden Punkte ein virtuelles Bild, das gewissermaßen die Unfähigkeit der Lichtstrahlen, ihren Weg fortzusetzen, symbolisiert. Diesem Phänomen ähnelt die Wahrnehmung.[33]

Der medientheoretische Rahmen, aber auch die historische Perspektive sind hiermit gesetzt. Die folgenden Überlegungen werden in unterschiedlichen Anteilen und auf verschiedenen Diskursebenen von solchen Ideen einer Unterbrechung des referenziellen Informationsflusses zugunsten einer

32 Krämer, Sybille (1998): Das Medium als Spur und als Apparat. In: dies. (Hg.) (1998): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt/M., S. 73–94, hier: S. 83 ff.

33 Bergson, Henri (1991): Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist [1896]. Hamburg, S. 22.

Bewusstseins- oder genauer: Wissensform handeln. Eine dieser Diskursebenen ist die historische, sodass auch Referenzen wie Bergsons Wahrnehmungstheorie als selbst historisierende überhaupt erst in den Blick kommen.

Die Annahme einer Fundamentaldifferenz zwischen transparenten und opaken Medien legitimiert außerdem ein weiteres Erkenntnisinteresse. Bei beiden Bestimmungen medialen Wirkens oder Medien-Seins handelt es sich nicht um exakte Gegensätze; sie bezeichnen eher zwei funktionale Seiten eines anscheinend in sich homogenen Medienbegriffs, die aber im Verlauf teils unvereinbarer Theoriebildungen getrennt wurden. In dieser behaupteten Entkopplung und Entgegensetzung dieser (und anderer) Qualifizierungen gründet – so die übergeordnete Hypothese – eine eigene Mediengeschichte, die anhand eines singulären Phänomens nachgezeichnet werden soll: anhand der wiederholten Verwerfung oder Bannung des Trüben, die mindestens zwei sich nur punktuell berührende Unschärfeparadigmen hervorgebracht hat. Auch davon sowie der hieraus resultierenden dialektischen Prägung des Medienbegriffs, die auf immer neuen Bühnen aufgeführt wird, soll das Nachfolgende handeln.

Warum nun Sternberg? Josef von Sternberg ist dem Unscharfen ohne Zweifel mehr als zugetan. Diese vermeintliche Präzision einer Unterscheidung zwischen Trübe und Unschärfe, die aus technologischer Sicht vielleicht sogar plausibel erscheint, ist indes wenig funktional, und das erste Kapitel widmet sich ausdrücklich der Ambivalenz, den begrifflichen Unschärfen sozusagen, die historische, kultur- und medientheoretische Diskurse hinterlassen haben – mit einer Einschränkung für den ersten Teil: Es geht zunächst um Debatten, welche mit Sternbergs Filmen lesbar werden. Denn es ist, wie sich hier mustergültig zeigen lässt, gerade die vermeintliche Technizität der ›bildmäßigen‹ Unschärfe, die den Blick auf ein ihr innewohnendes Historisches nachhaltig trübt. Mit Sternberg klärt diese diskursive Vernebelung hier und da auf. Drei Konzepte müssen hierfür im System ›Medium‹ sorgsam auf Ähnlichkeiten und Unterschiede untersucht werden: Trübe, Opazität und Unschärfe.

Sternbergs Filme sind aber aus einem weiteren, triftigeren Grund vorbildhaft: Mit nahezu unerschöpflichen Mitteln lässt Sternberg nämlich Unschärfen jeder Couleur immer dann im Drama wie einen eigenen Charakter des Films – und zwar buchstäblich – *hervor*treten, wenn die technolo-

gischen Standards des Films der 1930er Jahre in Perfektion zur Ausführung und natürlich Anschauung kommen sollen. Die ästhetische Überhöhung der kinematografischen Mittel wird hierbei ganz nebenbei entlarvt und die Bilder, einem ästhetizistischen Rausch gleich, verdichten sich je zu einer recht nützlichen und gut klassifizierbaren Bildform: einem Unschärfebild. Gegen diese Klassifizierung wird sich zunächst auch wenig Widerstand regen, weil es, egal in welcher Variante, einen sehr hohen Anteil bildmäßiger, heißt: technologisch bedingter oder technisch erzeugter Unschärfen enthält. Doch sollen diese Bilder, die nicht nur eingetrübt oder mit Opazitäten durchsetzt sind, sondern von Unschärfen als historischem Rest handeln, als Grundlage für weitere medientheoretische und -philosophische Überlegungen dienen.

Als Alleinstellungsmerkmal der Filme Sternbergs können insbesondere die mittels lichtbrechender Textilien ausgeführten Staffelungen von Bildräumen gelten, in denen – nach ganz und gar räumlichen Vorgaben (und nicht selten zum reinen Selbstzweck) – mannigfache mediale Effekte ›gründen‹. Die aus den *Bildgründen* resultierenden ›Bilder‹, die von der Kinematografie, aber auch von anderen Mediengeschichten handeln, werden daher *Unschärfebilder* in einem zunehmend vom Sichtbaren abstrahierten Sinne heißen. Auf diese Verschiebung vom Bildgrund zum Unschärfebild und innerhalb der Kategorie ›Unschärfebild‹ vom unscharfen Bild zur Wissensform bleibt in den kommenden Fallanalysen zu achten.

Und ein Letztes vorab: Den Film Der blaue Engel von 1930 nehme ich von der Argumentation aus, obwohl er, wie schon Gilles Deleuze feststellt, eine beherrschte und zugleich distanzierende Auseinandersetzung mit expressionistischen Stilmitteln darstellt, die als Ausgangspunkt des behaupteten Mediendenkens begriffen werden können. Allein, die Annahme einer Evolution der hier zur Diskussion stehenden Charakteristika würde die Erkenntniswege abermals behindern. So ist Der blaue Engel zweifellos ein Film, der mit dem filmischen Expressionismus ›rivalisiert‹ und bereits im Begriff ist, ihn in Form einer »Parodie« für historisch zu erklären,[34] und wegweisend für die Ästhetik, die gleich im Anschluss auf ihre Historizität überprüft wird, wäre die mittels Schleiern und Lichteffekten ins Halluzinatorische gesteigerte Bühnenszene am Ende des Films anzusehen. Doch bleibt Sternberg,

34 Deleuze, Gilles (1989): Das Bewegungs-Bild. Kino 1 [1983]. Frankfurt/M., S. 133 f.

wohl auch aufgrund der Limits in der technischen Realisierbarkeit, hinter den Möglichkeit der Folgefilme zurück, die wegen der Übersiedlung nach Hollywood und der Anpassung an die neuen Gegebenheiten der dortigen Studios gravierend ausfallen. Die Umstellung auf panchromatisches Filmmaterial und Glühlampenlicht war hier bereits abgeschlossen, die jetzt eine detaillierte Umsetzung von Farbwerten in Graustufen sowie die Arbeit mit kleineren Blenden und in dieser Kombination eine größere Tiefenwirkung der Aufnahme ermöglichte – namhafte Errungenschaften[35], die Sternberg gezielt in seinen ersten Hollywoodfilmen einsetzt, um deren Zurücknahme zugleich als ihm eigenes Stilmittel hervorzukehren. Als exemplarische Filme hierfür sind Shanghai Express (1932) und The Scarlet Empress (1934) anzusehen. Was sind nun die technischen Vorgaben und Mittel sowie Sternbergs Tricks, die die hier vorgebrachten Thesen angeregt haben?

1.1 Schichtbilder

Überblendung

Shanghai Express (1932) beginnt mit mannigfaltigen Überblendungsreihen. Schon der Vorspann überblendet stereotype Symbole, die als Ort der Rahmenhandlung den Kulturkreis China ausweisen (Schriftzeichen, Drachen etc.). Als Auftakt dient ein Bahnhofsareal, das mittels Überblendungen als Schauplatz schicksalhafter Begegnungen realisiert wird. Die Vorstellung des Filmpersonals geschieht dennoch beiläufig. Das Fahrgestell der Lok des titelgebenden Personenzuges ist in einer halbnahen Einstellung erfasst, der Aufnahmewinkel ist frontal und das Bild dominiert von horizontalen

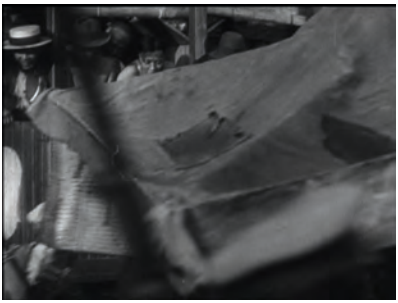
35 Vgl. u.a. Salt, Barry (2009): Film Style and Technology. History and Analysis. 3rd. Edition. London, S. 197–240 sowie in ideologiekritischer Auseinandersetzung: Comolli, Jean-Louis (1986): Technique and Ideology. Camera, Perspective, Depth of Field [Parts 3/4; 1971/72]. In: Rosen, Philip (Hg.) (1986): Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader. NY, S. 421–443; Harpole, Charles H. (1980): Ideological and Technological Determinism in Deep-Space Cinema Images. Issues in Ideology, Technical History, and Aesthetics. In: Film Quarterly 33/3 (1980), S. 11–22; Ogle, Patrick L. (1971): Deep-Focus Cinematography. A Technological/Aesthetic History. In: Filmmakers Newsletter 4/7 (1971), S. 19–33.

Linien. In gebückter Haltung befindet sich rechts im Bild ein Arbeiter. Im Vordergrund, also in starker Nähe zum Kameraobjektiv, passieren Händler mit Bastkörben und Fahrgäste die Einstellung, jeweils oberhalb der Schulter und unterhalb der Hüfte vom Bildrand amputiert (Abb. 1–4). Es erfolgt eine langsame Überblendung zu einer weiteren Ansicht des Zuges bei identischem Aufnahmewinkel und vergleichbarer Distanz zwischen Kamera und Aufnahmeobjekt, aber deutlich höher gelegener Blickachse. Es sind ein Großraumwagen mit dem Schriftzug *Peiping-Shanghai*, zwei Abteilfenster und herausschauende Passagiere chinesischer Nationalität sowie ein Fensterputzer zu sehen. Auch hier durchqueren Personen, bestückt mit Gewehren, allerlei Handwagen, groß- und grobmaschigen Weidenkörben und Federvieh, das Bild (Abb. 5–6). Die dritte, merklich länger überblendete Einstellung hat einen veränderten, leicht nach schräg rechts gewendeten Aufnahmewinkel, der nun mehrere Waggons einfasst und die Flucht des Bahnsteigs andeutet. Die höhere Objektdichte und eine gemächliche Rückwärtsbewegung der Kamera sorgen dafür, dass die überblendeten Einstellungen und deren Inhalte unübersichtlicher als zuvor und daher vieldeutig wirken: Der Schichtung und Verwebung der Bildelemente entspringt ein regelrechtes Gewimmel, das – auch und vor allem aufgrund des Vorrangs von Bewegung im Bildvordergrund – der Darstellung eines überfüllten, beinahe beliebigen Bahnhofs angemessen scheint (Abb. 7). Als Blickbarrieren dienen nun zusätzlich opake oder halbtransparente Tücher, Schirme und Hüte. Bisher teilte sich das waagerecht fixierte und strukturierte Bild ausschließlich in Hinter- und Vordergrund; erst eine weitere Überblendung gibt einen Mittelgrund, also eine dritte Handlungsebene zu erkennen. Durch die Menschenmenge, die erstmals als Masse auftaucht, wird eine geschlossene Sänfte getragen und etwa links mittig vor einer Waggontür platziert (Abb. 7–9). Auf diese Weise, ganz nebenbei also, wird die erste Hauptfigur des Films, Hui Fei (Anna May Wong), eingeführt. Dass es sich hierbei um eine handlungstragende Person handelt, ist jedoch nur einem harten Einstellungswechsel und einem kurzem Verweilen und Umwenden der Frau in Richtung Kamera zu entnehmen: »Even though this shot presents a character who will become central to the narrative, *the frame never becomes unobstructed*; Hui Fei is barely glimpsed through the *multiplicity* of objects and figures.«[36] Die rück-

36 Zucker 1988, S. 22 f., meine Hervorhebungen.

wärts verlaufende Kamerabewegung der vorangehenden Einstellung wurde bis zu diesem Zeitpunkt, der auch das Ende des Überblendungsvorgangs markiert, beibehalten, sodass dieser geradezu unmerklich stattfand, obwohl die Aufnahme zuvor einen größeren Bildausschnitt umfasste. Die Verkürzung der Überblendungsintervalle verlief hierbei synchron zur Vermehrung der Objekte im Bildkader. Auch Shanghai Lily (Marlene Dietrich) passiert nachfolgend – ebenfalls kontinuierlich von Personen oder Gegenständen verdeckt – den Zugang zum Gleis, bevor sie in einer Großaufnahme mit halbverschleiertem Gesicht und undurchdringlichem Blick als Zentrum der Erzählung ausgewiesen wird. Dass die Protagonistinnen des Films zunächst nicht in den erwarteten Einstellungsgrößen zur Geltung kommen, sondern von der Fülle und Mannigfaltigkeit (*multiplicity*), gar der montagebedingten Flut der Objekte verdrängt und in der Vielschichtigkeit des Bildes absorbiert werden, spielt einer sich weiter differenzierenden formalen Isolation der ›gefallenen‹ Frauen zu. Innerhalb dieser ersten Einstellungen zeigt sich zwar eine systematische Entfaltung von flächiger, horizontal organisierter zu räumlicher, gar tiefenräumlicher Bildaufteilung, dennoch lässt sich weiterhin eine deutliche Präferenz für das Nebeneinander von Personen, Objekten und Situationen ausmachen, zum Beispiel auch durch die auffallende Reduktion von Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen. Das mag einerseits dem Setting des Films geschuldet sein, also der linearen Raumaufteilung eines Zuges, andererseits mündet es in einer vorläufigen Separation aller Figuren. So werden die Rahmen der Glasschiebetüren als Längsbalken genutzt, um das Bild mittig – geradezu *splitscreen*-artig – aufzutrennen und den Personen sowie Handlungsebenen separate Räume oder, besser gesagt, Bildzonen zuzuweisen (Abb. 10–11). Auch die Stoffrollos werden zum Ein- und Ausblenden von Bildteilen genutzt – im Falle des Abteils von Shanghai Lily und Hui Fei zusätzlich noch einmal zur, auch figurenpsychologisch deutbaren, räumlichen Isolierung der Protagonistinnen durch visuelle Abgrenzung (Abb. 12): Shanghai Lily betritt von rechts das verglaste Zugabteil durch eine Schiebetür, deren linker Balken das erste Drittel des Bildes abtrennt, das Hui Fei sitzend zeigt. Sie schließt die Tür und zieht mittig ein dunkles, gestreiftes Rollo herunter. Parallel dazu schwenkt die Kamera ein wenig nach rechts und ›blendet‹ Hui Fei ›aus‹. Nun wird das dritte Abteilfenster sichtbar, hinter dem die Dietrich noch einmal auftritt, um es ebenfalls zu verdunkeln.

Abb. 1–12: Shanghai Express, 1932



Die Art der vertikalen Strukturierung des Bildes durch Fenster- oder Türrahmen taucht im Film vielfach auf. Der Schnitt wird an dieser Stelle durch einen Schwenk ersetzt und mutet wie die Simulation einer Wischblende an. Zweitens erfolgt durch die mehrstufige komplette Verdunklung ein szenischer Abschluss; das Bild blendet hier ab. Diese Form der Montage funktioniert gänzlich ohne Schnitt oder Trickverfahren und – das ist das Singuläre an diesem Filmbeispiel und zugleich eine charakteristische Spielart Sternbergs – durch geschickte Materialnutzung, heißt: Platzierung der Bildgegenstände und Inszenierung ihrer Materialitäten. Auch die durchweg verschwommenen Rückprojektionen, die aus der Innenperspektive des Zuges die Abteilfenster mit Bildern von Bewegung, also mit Bewegungsunschärfen anfüllen und eine weitere heterogene Schicht im Bild anzeigen, gehören zur Materialästhetik und zum ästhetischen Programm des Films. Die Bewegungsunschärfe sorgt dafür, dass der Zug überhaupt fahrend wahrgenommen wird. Die Unschärfe der Rückprojektion ist jedoch bereits eine Unschärfe zweiter Ordnung. Ihr geht die Unschärfe voraus, die während der Filmaufnahme aufgezeichnet wird und das Resultat einer mitunter doppelten Lichtbrechung am Glas ist: am Glas des Kameraobjektivs *und* dem der Fensterscheibe. An einer Stelle des Films, die zunächst den Innenraum der 1. Klasse des *noch stehenden* Personenzuges ausschnittweise präsentiert, sind die gerahmten Bilder im Bild aufgrund der ausgeprägten (und eigentlich jeder Logik entbehrenden) Unschärfe, des fehlenden tiefenräumlichen Zusammenhangs und der überbelichtet wirkenden Taghelle, also aufgrund der maximalen technisch-materialen Unähnlichkeit am deutlichsten voneinander abgetrennt (vgl. Abb. 10). Angesichts der Kombination aus Körnigkeit und Leuchtstärke muten sie ein wenig wie Fernsehbilder an und drängen – ihrer Bestimmung als *Rück*projektionen maximal entgegen – optisch in den Vordergrund. Die vertikalen Bildobjekte im Vordergrund verwachsen außerdem wie bei der Überblendung mit dem leuchtenden Hintergrundbild, sodass der Raum dazwischen noch stärker zusammengedrängt und flach, aber auch brüchig erscheint. Die Figur-Grund-Beziehung ist mindestens irritiert. Diese Vertikalen verdoppeln sich späterhin in den stakkatoartig vorbeihuschenden Baumstämmen und vertikal verformten Gebilden auf dem bewegten rückprojizierten Bild, sodass sich in die Bewegungsunschärfe des auch aufgrund seiner Anordnung insgesamt fernsehartigen Bildes ebenfalls eine sichtbare ›Entschmelzung‹ der kinematografischen Phasenbilder hineindeuten lässt.