

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Band: 55 (2013)
Heft: 329

Artikel: Rück-Sicht auf Darstellbarkeit : zur Ästhetik aund Aussagekraft der Rear Projection
Autor: Binotto, Johannes
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864106>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

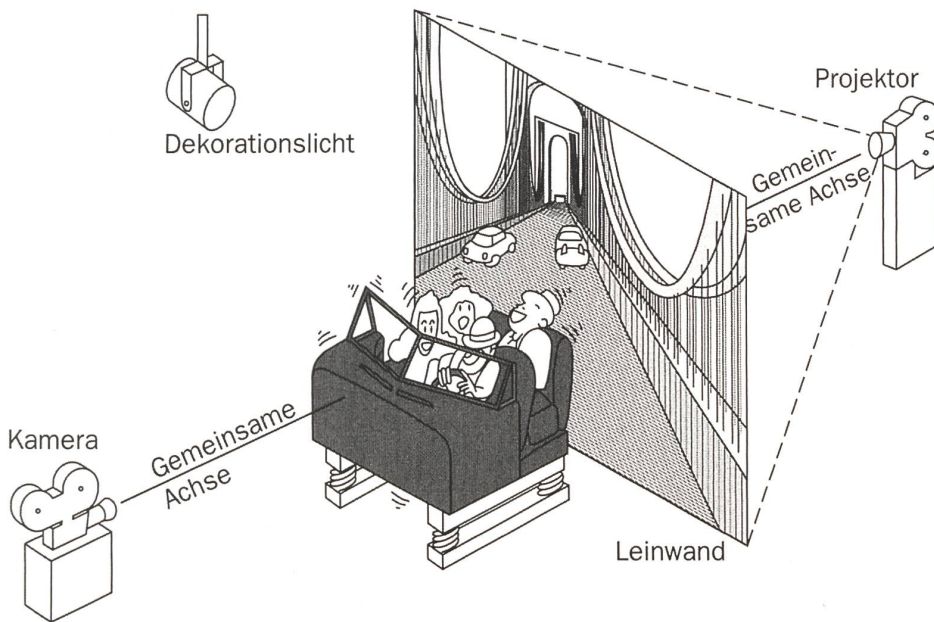
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Rück-Sicht auf Darstellbarkeit

Zur Ästhetik und Aussagekraft der Rear Projection



Rear Projection, Rückprojektion oder auch Hintergrundprojektion – so nennt man in der Fachsprache des Films jenes alte Verfahren, um im Studio Aussenaufnahmen zu simulieren. Anstatt sich in der realen Natur zu bewegen, agieren die Schauspieler vor einer Leinwand, auf welche Landschaftsaufnahmen projiziert werden. Indem man nun die Akteure filmt, wie sie sich vor dieser simulierten Landschaft bewegen, soll im fertigen Film der Eindruck erzeugt werden, sie befänden sich tatsächlich in jener freien Natur, die man im Hintergrund sieht. Entwickelt und beim Patentamt angemeldet hatte das Verfahren der deutsche Ingenieur und Erfinder *Josef Behrens* bereits in den späten zehner Jahren des letzten Jahrhunderts und liess es 1935 in einer für den Farbfilm verbesserten Version erneut patentieren. Die Technik sollte denn auch Furore machen, nicht nur in Behrens' Heimat, wo etwa *Fritz Lang* sie für *METROPOLIS* virtuos benutzte, sondern vor allem im klassischen Hollywoodkino, wo sie den Look einer ganzen Generation von Filmen prägte. Wer kennt sie nicht, all jene Szenen, etwa aus dem Film noir der vierziger Jahre, wo die Leute im Auto sitzen und man durchs Fenster die Häuserzeilen der Grosstadt vorbeiziehen sieht, die offensichtlich nicht wirklich da, sondern nur eine Projektion, ein blosser Abglanz der Realität sind. Neunmalkluger Zuschauer von heute grinsen gerne ob der Fadencheinigkeit solcher Trickerei, und so gilt denn auch das Verfahren der Rear Projection bis heute als blosser Behelfsmässigkeit, die man einzig dazu benutzte, um die Unwägbarkeiten, den technischen und finanziellen Aufwand von Aussenaufnahmen zu vermeiden. Hätten es die Filmemacher besser gekonnt, dann hätten sie es bestimmt anders ge-

macht – scheinen all jene überzeugt zu sein, die dem Medium Film per se Naturalismus unterstellen und die darum in der oft himmelschreienden Künstlichkeit der Rückprojektion nur einen Makel erkennen können.

Irritationen

Was aber, wenn die Rear Projection gar nicht realistisch erscheinen will, sondern vielmehr daraufhin zielt, mithilfe ihrer Künstlichkeit bewusst unsere Wahrnehmung zu irritieren? Die Rückprojektion wäre dann – wie in der treffend paradoxen Formulierung des Berliner Filmwissenschaftlers *Sulgi Lie* – eine «antiillusorische Illusionstechnik».

Instruktiv ist in diesem Zusammenhang ein Moment aus *Alfred Hitchcocks VERTIGO*, in dem die Rückprojektion nicht bloss angewendet, sondern als technisches Verfahren erklärt wird. Der von *James Stewart* gespielte Privatdetektiv *Scottie*, traumatisiert vom gewaltsamen Tod jener Frau, die er hätte beschützen sollen, wird im Traum von bedrückenden Erinnerungen heimgesucht. In einem dieser Traumbilder sehen wir *Scottie* in Richtung der Kamera schreiten, während sich hinter ihm nichts als monochrome Schwärze auftut. Doch während *Scottie* im Dunkeln auf der Stelle zu treten scheint, wechselt unversehens der Hintergrund. Das monochrome Schwarz wird mit Filmaufnahmen jenes Friedhofs vertauscht, auf den *Scottie* einst seine Ermittlungen geführt haben. Wir sind zurück am Ort des Geschehens. Doch die Illusion bleibt fadencheinig. Gerade weil die Umgebung erst verspätet, erst nachträglich "eingblendet" wird, erkennen wir sie als das, was sie ja auch in Wahrheit ist, nicht

physische Realität, sondern blosser Hintergrundprojektion. Dabei ist es ebenso stimmig wie sinnig, dass dieser Moment der Desillusionierung, in dem das Verfahren der Rückprojektion mitsamt seiner ganzen "Technizität" aufgedeckt wird, ausgerechnet in einer Traumsequenz zu finden ist. Denn der Rückprojektion war schon immer etwas Traumhaftes eigen, bereits da, wo sie vorgab, reale Natur zeigen zu wollen. Die Welt des Films, die an sich schon blosser Phantasie ist, wird durch das Verfahren der Rückprojektion nur noch traumartiger. So verändert denn auch diese Sequenz in *VERTIGO* nachhaltig die Wahrnehmung des gesamten Films. Aufmerksam gemacht auf die Künstlichkeit dieser Rückprojektion, wird man nachträglich auch die frühere Szene des Films, auf die hier Bezug genommen wird, mit anderen Augen betrachten müssen, war doch auch diese schon mithilfe von Rear Projections gestaltet. Nicht nur dass wir der im Traum wiederkehrenden Erinnerung an jenen Moment auf dem Friedhof nicht trauen können, der erinnerte Moment selbst war nur eine Täuschung, nur eine aus Rückprojektionen gefertigte Illusion. So ist es mithin, als ob dieser Traum in der Filmmitte den gesamten Film kontaminieren würde. Dass alles, was auf *Scotties* Albtraum folge, wahrscheinlich nur dessen Verlängerung sei, hat bereits der Filmemacher *Chris Marker* in seinen Notizen zu *VERTIGO* überzeugend dargelegt. Tatsächlich aber scheint rückblickend auch das, was *Scotties* Traum vorausging, immer schon nur Traum gewesen zu sein. Denn die illusorischen Rückprojektionsbilder, wie sie den Traum auszeichnen, hatten von allem Anfang an, wenn auch weniger offensichtlich, den Film bestimmt.

Die Kehrseite der Bilder

Zu dieser Entsprechung von Filmtechnik und Traumzustand passt denn auch der Umstand, dass sich der Begriff der Rear Projection wie eine eigenwillige Übersetzung jenes Ausdrucks liest, den Sigmund Freud in «Die Traumdeutung» verwendet. Man findet in Freuds Auflistung der für den Traum typischen Verfahrensweisen neben Begriffen wie «Verdichtung» und «Verschiebung» auch den schillernden Ausdruck «Rücksicht auf Darstellbarkeit». Damit meint Freud zunächst nur, dass der Traum nicht anders könne, als sich in Bildern darzustellen. Wie in den Bilderrätseln eines Rebus' – so das Beispiel, das Freud heranzieht – verwandeln sich auch im Traum komplexe Vorstellungen in visuelles Material, das es wieder in Wortvorstellungen zurückzuübersetzen gelte. Diese Bedingung, sich nur in Bildern ausdrücken zu können, mag einem als Beschränkung und Nachteil erscheinen. Statt dass sich die eigentliche Bedeutung des Traums unmittelbar mitteilen würde, finden wir diese immer nur verändert vor, entstellt. Was aber, wenn gerade erst durch diese Entstellung etwas Unerhörtes sichtbar gemacht und freigelegt wird? Was, wenn die Entstellungen des Traums eigentliche Entstellungen sind, Momente, in denen etwas offenbar wird, sich etwas unverstellt kundtut? Was also, wenn man «Rücksicht auf Darstellbarkeit» wortwörtlich liest, so wie Freud selbst verschiedentlich vorgeführt hat, dass Wörter immer genau und auf alle Nuancen hin zu lesen seien? So liesse sich «Rücksicht» nicht bloss als Rücksichtnahme, als Beschränkung verstehen, sondern wörtlich auch als eine Rück-Sicht, als verkehrter Blick, als Blick von hinten. «Rück-Sicht auf Darstellbarkeit» würde dann implizieren, gleichsam hinter das Phänomen der Darstellung zu steigen, sich die Kehrseite der Darstellbarkeit selbst anzuschauen.

Diese Situation wäre vergleichbar mit jener, die man auf dem berühmten Gemälde «Las Meninas» von Diego Velázquez antrifft. Dort sieht man nicht nur eine Szene am Hofe König Philipps IV. von Spanien, auch Velázquez selbst, der diesen Moment malend festhält, ist mit auf diesem Bild. Darüber hinaus sieht man auch die Rückseite jener Leinwand, die er bemalt. Damit ist es, als würde dem Maler in diesem vieldiskutierten Meisterwerk gleichsam das paradoxe Unterfangen gelingen, im Bild über das Bild hinauszugehen. Die Rückseite der Leinwand, die ins Gemälde hineinragt, ist auch die Kehrseite des betrachteten Gemäldes. Die Darstellung zeigt zugleich auch ihre eigene Rück-Sicht, die rückwärtige Sicht auf das, was Darstellbarkeit überhaupt erst ermöglicht, in Form jenes Gestells, auf dem die Leinwand aufgespannt ist.

So verstanden wäre denn auch die von Freud postulierte «Rück-Sicht auf Darstellbarkeit» alles andere als ein Mangel, sondern vielmehr ein Mehrwert des Traums: Nicht nur dass uns der Traum Bilder, Darstellungen vormacht – er liefert zugleich auch eine Reflexion über deren Funktionsweise. Der

Traum ist somit, nicht trotz, sondern gerade in seinem Hang zum Visuellen, ein Erkenntnisinstrument, das erlaubt, innerhalb des Imaginären über das Imaginäre nachzudenken. Der Traum führt uns mit seiner «Rück-Sicht auf Darstellbarkeit» nicht nur die Bilder vor, die der psychische Apparat projiziert, sondern macht uns zugleich klar, dass sie nichts anderes als Projektionen sind. Die Illusionen sind zugleich auch deren eigene Analyse.

Und doch wäre es naiv anzunehmen, ein solch selbstreflexiver Blick hinter die Kulissen der Darstellung verschaffe dem Subjekt eine kritische Distanz zu den Bildern. Eher gilt umgekehrt, dass man sich so nur noch tiefer verstrickt. So wie man sich in Velázquez' Bild immer mehr verliert, je mehr man hinter seine Leinwand zu blicken glaubt, so ist auch der Traum und mithin das Unbewusste nicht dadurch bezähmt, dass man seine Mechanismen erkennt.

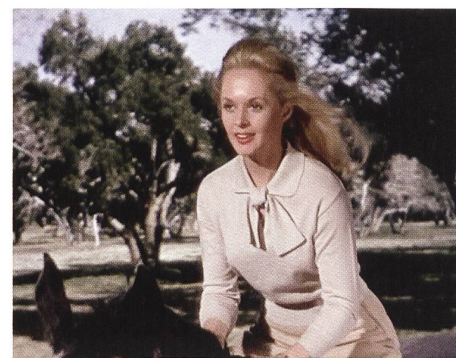
Nicht umsonst impliziert denn auch die hier vorgeschlagene Lesart von «Rück-Sicht auf Darstellbarkeit» ein räumliches Problem. Denn wo soll sich der Betrachter befinden, wenn er eine «Rück-Sicht auf Darstellbarkeit» einnimmt? Positioniert er sich vor, innerhalb oder jenseits der Darstellung? Paradoxerweise wohl an allen drei Orten gleichzeitig. Das Unbewusste kenne kein Nein, heisst es bei Freud. Das gilt eben auch für seine Räumlichkeit. Es ist überall und nirgends, vor, hinter und im Bild zugleich. Und die «Rück-Sicht auf Darstellbarkeit» zeigt nichts anderes als eben diese räumliche Omnipräsenz.



Neben sich

Genau solche «Rück-Sichten auf Darstellbarkeit» sind denn auch die Rückprojektionen in *VERTIGO*. So wie sich in dessen Kriminalstory unablässig Täuschung mit Realität zu jenem schwindelerregenden Taumel vermischt, von dem der Titel spricht, so sind auch die Bilder selbst allesamt doppeldeutig. Sie sind Entstellungen im zweifachen Sinn: Sie täuschen eine reale Umgebung vor, in der sich die Hauptfigur bewegt. Zugleich aber stellen sie durch ihre Künstlichkeit, durch ihre Gemachtheit klar, wie sehr dies alles nur eine Phantasie, nur der Traum der Hauptfigur ist.

Später, mit *MARNIE*, wird Hitchcock sogar noch vehementer den psychischen Ausnahmezustand seiner Hauptfigur über die filmische Technik abbilden. Die offensichtlichen Rückprojektionen im Film, die die zeitgenössischen Kritiker einst so peinlich berührten und von ihnen als Beleg für Hitchcocks Antiquiertheit genommen wurden, entpuppen sich als perfektes Mittel, die Seelenzustände der Protagonistin darzulegen. So wie die merkwürdig verrutschten Rückprojektionen ist auch die Figur selbst nicht recht bei sich, ist aus den Fugen geraten. Über die Rückprojektionen spielen Hitchcocks Filme gleichsam ein doppeltes Spiel, wie Elisabeth Bronfen gezeigt hat: Wenn sich der Suspense bei Hitchcock daraus ergibt, dass der Zuschauer die Verstricktheit der Figuren in ihre Illusionen nicht nur miterlebt, sondern zugleich auch durchschaut, so ist der Kinozuschauer selbst in eben dieser Spannung befangen, dass er die vom Regisseur verwendeten visuellen Tricks als solche erkennt, aber sich trotzdem und gerade deswegen auf sie einlässt.



Diese buchstäblich hintergründigen Rückprojektionen bei Hitchcock zitiert denn auch François Truffaut in seiner Hommage *LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIR*. Wenn Jeanne Moreau als rachsüchtige Witwe im Zug zu ihrem nächsten Opfer reist, zeigt sich die Landschaft durch ihr Abteilfenster als offensichtlich fingiert. Was als Mangel an Realismus erscheint, ist ein Mehrwert an Charakterisierung: Die Rückprojektionen zeigen besser als jede wortreiche Erklärung, wie sehr sich die Protagonis-

tin in einer ganz eigenen Welt befindet. So wie die Inszenierung keine Rücksicht nimmt auf die Realität, so wird auch die Braut in Schwarz keine Rücksichten nehmen, um ihre Rachephantasie gegen alle Gesetze der Wahrscheinlichkeit zu verwirklichen.



Diesen Mehrwert der Rückprojektion, ihre Schiefelage zwischen *darstellen* und *entstellen*, hat auch ein Filmemacher wie *Hans Jürgen Syberberg* in seinen Filmen extensiv genutzt. Wenn in *LUDWIG – REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG* von 1972 die Titelfigur in ihrer Schlittenkutsche durch den nächtlichen Wald fährt, sieht auch der naivste Zuschauer, dass es sich bei der verschneiten Landschaft im Hintergrund nur um ein bewegtes Bild auf einer Leinwand handelt, die man hinter dem Darsteller aufgespannt hat. In einer Zeit, da Aussenaufnahmen längst kein Problem mehr sind und die Filmtechnik ungleich überzeugendere Tricks parat hätte, benutzt Syberberg das veraltete Verfahren offenbar ganz bewusst – nicht trotz, sondern gerade wegen seiner angeblichen Mängel. Indem diese Rückprojektionen ihre Künstlichkeit aggressiv hervorkehren, machen sie klar, dass es Syberberg um etwas anderes als um eine naturalistische Darstellung geht. Statt die Figur konkret geografisch zu verorten, bringen die Rückprojektionen vielmehr eine Innenwelt zur Darstellung. So wie der Schauspieler optisch sich von der Rückprojektion abhebt, so ist auch die Figur, die er spielt, eine, die der Welt abhandengekommen ist. Isoliert und in den eigenen Phantasmen befangen, erleben wir Ludwig, den ewig tagträumenden König von Bayern, als gänzlich von seiner Umgebung losgelöst, im übertragenen ebenso wie im konkret optischen Sinne.

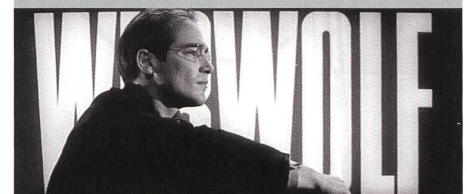


Ähnlich hat erst jüngst *Martin Scorsese* am Anfang von *SHUTTER ISLAND* Rückprojektionen (oder deren modernes Äquivalent, die digitale Blue-Screen-Technik) verwendet, um damit das Wahnhafte der Situation anzudeuten. Wenn die Umgebung, in der sich der Protagonist bewegt, vollkommen künstlich erscheint, nimmt das nur den finalen Twist vorweg, dass die Hauptfigur psychotisch und ihre Welt nur ein paranoides Konstrukt ist.



Lars von Triers virtuoses Frühwerk *EUROPA* beginnt nicht nur mit der Stimme eines Hypnotiseurs, die ganze Mise en Scène befindet sich in einem veränderten Bewusstseinszustand, mit ihrer hypnotisch immer sich in Kreisen bewegenden Kamera, vor allem aber mit den extrem stilisierten Rückprojektionen, die keinen Moment lang naturalistisch wirken wollen. Oft genug sind Vordergrund und Rückprojektion in unterschiedlichen Farbtönen gehalten, schwarzweiss das eine, farbig das andere: Sepia-braune Gesichter blicken in schwarzweisse Aussichten, und wenn sich im Schwarzweiss der Hintergrundprojektion ein Mann schneidet, leuchtet im Vordergrund grellrot sein Blut. Mitunter sind es nicht nur Aufnahmen der direkten räumlichen Umgebung, die als Rückprojektion gezeigt werden, sondern auch Detailaufnahmen, Texttafeln, mentale Bilder. Die Rückprojektion wird zum Stilmittel, das nicht mehr Kohärenz schafft, sondern vielmehr den Erzählraum konsequent aufbricht und erweitert.

Ist man erst derart für die komplexe Aussagekraft der Rückprojektion sensibilisiert, wird man auch jene Filme anders anzuschauen haben, die dieses Verfahren scheinbar sehr viel weniger bewusst nutzen als Hitchcock, Syberberg, Truffaut, von Trier oder Scorsese.



Ohne Ausweg

Auch einem B-Movie wie *Edgar G. Ulmers* legendärem *road noir* *DETOUR* wächst durch seine Rückprojektionen eine zusätzliche Bedeutungsebene zu. Die Hauptfigur, der verlumpte Barpianist Al Roberts, verstrickt sich auf seinem Weg durch den Kontinent immer mehr in unglücklichen Zufällen, die am Ende seine ganze Existenz zerstören: Der Mann, der ihn im Wagen mitnimmt, stirbt bei einem Unfall. Als Roberts unter der Identität des Toten weiterfährt und einer Frau eine Mitfahrgelegenheit anbietet, erkennt diese den Wagen wieder und verdächtigt ihn des Mordes. Schliesslich

kommt auch diese Frau in einem bizarren Unfall ums Leben, und der vormals unbescholtene Roberts hat nun endgültig Blut an seinen Händen. Die Reise quer durch Amerika, dieses sattsam bekannte Sinnbild für den optimistischen Fortschritts-gedanken der ganzen Nation, verkehrt sich hier in den ausweglosen Spiessrutenlauf, der nur immer tiefer in den Schlamassel führt. Das einstmals offene Land, durch das Al Roberts vorstösst, hält keine Freiheit mehr bereit, keinen Platz mehr für den amerikanischen Traum vom Glück. Dass Al Roberts schon von allem Anfang an ein Gefangener ist, zeigt das Filmbild schlagend: die Landschaften, die an Roberts vorbeiziehen, sind nur Rückprojektio-nen. Der Mann ist umstellt von blossen Leinwänden, die leere Strassen, einsame Motels und Tankstellen zeigen – es sind Landschaften, in die man nie wird flüchten können, weil sie nur als flaches Panoramabild existieren. Wo alles nur blosser Projektion auf einer Leinwand ist, gibt es keinen Horizont mehr, auf den man sich zubewegen, keinen Platz, an den man flüchten könnte. Statt sich auf dem Highway in ein besseres Leben zu befinden, ist Ulmers Protagonist in den perfiden Schlaufen des Umwegs (Detour) gefangen. Aus dem mit Projektionsleinwänden verstellten falschen Leben gibt es kein Entrinnen. «No Way Out» hätte der Film auch heissen können.

Zweifellos war die Entscheidung, in *DETOUR* den weiten Westen nur als Rückprojektion aufschei-nen zu lassen, weniger künstlerischen Überlegun-gen geschuldet, sondern vielmehr ökonomisch be-dingt durch das minimale Budget des Films. Und doch bringt das filmtechnische Verfahren dem Film eine ganz eigene und hintergründige Volte, unab-hängig davon, ob von den Filmemachern bewusst intendiert oder nicht. So wie sich durch die dem Traum eigene «Rück-Sicht auf Darstellbarkeit» eine unbewusste Mehrdeutigkeit einstellt, über die das Bewusstsein des Träumers keine Kontrolle hat, so besitzen auch die Hintergrundprojektionen im Kino eine Eigendynamik, die bereits an sich die Filme mit Vieldeutigkeiten aufladen. Die Rückpro-jektion ist mithin kein neutrales Verfahren, son-derm vielmehr in sich selbst schon eine Aussage, die jeden Film, in dem sie auftaucht, kommentiert, dif-ferenziert, nicht selten gar subvertiert.



So wird etwa das glückliche Ende in *Delmer Daves' DARK PASSAGE*, wenn Humphrey Bogart und Lauren Bacall in einem Lokal in Südamerika endlich glücklich vereint sind, dadurch konterka-riert, dass die exotische Aussicht nur das Bild auf einer Leinwand ist. Das Happy End existiert nur als Vorstellung, als Projektion.

Ins Phantasma einsteigen

Diese Ausdrucks-kraft des filmtechnischen Verfahrens gilt umso mehr, wenn es derart virtuos eingesetzt wird wie etwa in den Melodramen *Douglas Sirks*. Bei ihm wird die Rückprojektion zum Emblem für die Gefangenheit seiner Figuren in künstlichen Welten. Die texanischen Ölfelder, die in *WRITTEN ON THE WIND* an der Windschutz-scheibe von Dorothy Malones Wagen vorbeirasen, oder die idyllische Winterlandschaft, die man aus dem Fenster von Rock Hudsons Klause in *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* sieht, der Himmel, durch den die Flieger aus *BATTLE HYMN* oder *THE TARNISHED ANGELS* kreisen, und auch die exotische Inselwelt, durch die sich Zarah Leander in *LA HABANERA* kut-schieren lässt – sie alle sind nur Rückprojektionen, blosser Imitationen des Lebens, wie es der Titel von Sirks letztem Film formuliert.



In Sirks *MAGNIFICENT OBSESSION* stellt ein geläuterter Playboy jener Frau nach, die er kurz zu-vor zur Witwe gemacht hat. Bei einem Taxistand kommt es zum Disput. Die Frau will sich den Ret-terphantasien des impertinenten Mannes nicht fü-gen. Sie reisst sich los und steigt in ein Taxi. Doch während der Moment, da die beiden ins Auto stei-gen, noch am Ort, *on location* gedreht worden ist, wurde dessen unmittelbare Fortsetzung im Stu-dio gefilmt: Der Mann folgt der Frau und bedrängt sie nun im Fond des Autos. Sie wehrt ihn ab und steigt auf der anderen Seite des Taxis wieder aus, zur Strasse hin, wo sie von einem vorbeirasenden Wagen mitgerissen wird. Dieser Unfall ereignet sich vor einer Rückprojektion. Was das Bild also vorführt, ist, wie die Frau vom realen Schauplatz ins Auto und von dort in die Illusion der Rückpro-jektion umsteigt. Die Welt wird verlassen, und man landet in deren Imitation. Damit aber wird diese Se-quenz zu einem bösen Kommentar für den ganzen Film: Die Frau, die sich gegen den Mann wehrt, der in ihr nur ein Objekt sieht, das es zu beschützen und zu erobern gilt, verheddert sich schliesslich doch fatal in dessen Phantasien. Indem sie aus dem Taxi in die Rückprojektion aussteigt, steigt sie in Wahrheit in einen Traum ein. Sie begibt sich in ein Phantasieszenario, in dem der Mann sich nun endgültig als Retter und Liebhaber wird aufspie-len können: Wegen des Unfalls erblindet die Frau, der Mann aber wird sich ihrer annehmen, wird sie zunächst heimlich umsorgen, sie schliesslich verführen und ihr am Ende gar das Augenlicht zu-rückschenken. Was auf der Oberfläche als grandiose Liebesgeschichte daherkommt, ist in Wahrheit eine Vergewaltigungsphantasie, in der der Mann die Frau restlos von sich abhängig macht. Wenn am Ende die Protagonistin wieder sehen kann, beginnt sie zu weinen. Doch ist naiv, wer dies einzig für Trä-nen des Glücks hält. Vielleicht weint sie auch, weil die Aussicht von ihrem Spitalfenster aus nur wieder Kulisse, nur wieder eine Rückprojektion ist, eine Fälschung, inszeniert und imaginiert von dem Mann, der sie nun vollends zur Gefangenen in sei-ner Scheinwelt gemacht hat. Wiederum fungieren die Rückprojektionen in diesem Albtraum als des-sen «Rück-Sichten auf Darstellbarkeit». Sie sind nicht nur integraler Bestandteil des Traums, son-

dem weisen zugleich durch ihre Fadenscheinigkeit den Traum als solchen aus. Sie sind gleichermaßen Teil der Konstruktion und Instrument der Dekonstruktion, doppelbödige Mittel der Ent-stellung.



Der Welt abhandengekommen

Unübertroffener Meister im Umgang mit Rückprojektionen als Mittel der Ent-stellung ist indes *Vincente Minnelli*. Nie sind die Rückprojektionen so exaltiert, so offenkundig künstlich und so tiefgründig und selbstreflexiv wie bei ihm. *THE CLOCK* von 1945 beispielsweise erzählt von einem jungen G. I. auf Wochenendurlaub in New York. Doch die grosse Stadt ist dem naiven Burschen suspekt, erst an der Hand von Judy Garland, die er im Bahnhof Penn Station trifft, wagt er sich hinaus zwischen die Hochhäuser. Im Bus und zu Fuss erkunden die beiden die Metropole, aber die Stadt wird immer

Rückprojektion bleiben. Denn tatsächlich wurde der ganze Film auf dem Gelände der MGM-Filmstudios gedreht, und das wahre New York ist nur über Archivmaterial zu sehen. Die daraus sich ergebende Atmosphäre ist wundersam ambivalent. Zwar spielt New York in Minnellis Film eine regelrechte Hauptrolle und wird in zahlreichen, mitunter gar dokumentarisch anmutenden Szenen authentischer gezeigt als in manchem Film zuvor. Und doch bleibt das Liebespaar in seiner eigenen Zweisamkeit aufgehoben wie in einer Blase. Die Stadt läuft als Rückprojektion an ihnen vorbei, sie selber bleiben so auch im dichtesten Menschengewühl immer bei sich. Die Liebenden sind der Welt abhandengekommen. Dabei ist es von hübscher Ironie, dass die künstlichen Rückprojektionen das eigentlich Authentischere zeigen, die Grossstadt und ihre Betriebsamkeit, während sich die eigentliche Illusion im Vordergrund und zwischen den Figuren abspielt. Die Rückprojektionen funktionieren dabei ähnlich wie das enge Zeitfenster, in dem der Film spielt und auf das bereits der Titel anspielt. Die begrenzte Zeit ebenso wie die Begrenzung durch die Wände, auf denen die Rückprojektionen abgespielt werden, schaffen erst den Rahmen, in dem sich die unwahrscheinliche Liebesgeschichte zwischen den beiden Hauptfiguren entwickeln kann. Nur innerhalb dieser Zeit- und Raumkapsel ist das Glück möglich. Und zugleich machen die Rückprojektionen klar, wie illusorisch dieses kurze Glück ist. «Das ist alles nur ein Traum. Geniesst ihn, solange er dauert», sagt die Inszenierung, indem sie ihre eigene Künstlichkeit feiert und zugleich demontiert.



Don't shut me in!

Diese Spannung zwischen der Künstlichkeit als Versprechen und Desillusionierung prägt auch Minnellis *THE BAD AND THE BEAUTIFUL*. Ein Film, der unentwegt und explizit seine eigene mediale Verfasstheit thematisiert, ist es doch ein Film über die Traumfabrik selbst. Es ist die Geschichte des ambitionierten Hollywood-Produzenten Jonathan Shields, gespielt von Kirk Douglas, und wie dieser mithilfe und später auf Kosten seiner Freunde im Filmgeschäft Karriere macht. Der Film ist mithin ein Metakommentar über die Tätigkeit des Filmmachens an sich, in dessen Verlauf denn auch verschiedene Trickverfahren Hollywoods diskutiert und aufgedeckt werden. Zugleich aber benutzt Minnelli für *THE BAD AND THE BEAUTIFUL* eben jene Verfahren, die auf der Ebene der Story thematisiert werden. Damit ergibt sich ein eigenartiger Doppelleffekt: Der Film scheint vorauszusetzen, dass wir uns auf seine Tricks einlassen, während er zugleich nichts anderes tut, als eben diese Tricks zu denunzieren. Es ist dieser Doppelleffekt, welcher der Rückprojektion per se eigen ist, nämlich Darstellung und zugleich deren Subversion, deren Rück-Sicht zu sein.

Dieses Potential der Rückprojektion finden wir denn auch radikal genutzt in einer Szene, in der die von Lana Turner verkörperte Schauspielerinnen Georgia ihren ersten Erfolg mit ihrem Produzenten und Geliebten feiern möchte. Als sie von der Premierenfeier ins Anwesen des Tycoons fährt, findet sie diesen zusammen mit einer anderen Frau. Schockiert vom wahren Gesicht des Geliebten stürzt Lana Turner davon in ihr Auto, und was folgt, kulminiert in einer der zugleich artifiziellsten und beeindruckendsten Szenen in der Geschichte der Rear Projection. Die Situation ist mehr als ironisch. «Don't shut me out», fleht Lana Turner den Geliebten an, und tatsächlich wird sie ihren Willen kriegen. Denn als sie enttäuscht davonläuft, ist das nur scheinbar eine Flucht. In Wahrheit gebt sie sich vollständig in die trügerische Bildwelt des Produzenten und dessen Medium. Wenn durch die Scheiben ihres Wagens die Aussenwelt als blosse Rückprojektion zu sehen ist, geht einem auf, dass sie eigentlich gar nicht davonfährt, sondern geradewegs in jenes Universum von Projektionen hineinsteuert, deren Maschinist Jonathan Shields ist. Bei Hitchcock oder Syberberg lassen sich die Rückprojektionen noch klar als Projektionen des Seelenlebens der Figuren lesen. Bei Minnelli hingegen zeigt die Rückprojektion zwar auch den psychischen Ausnahmezustand der Figur, zugleich aber ist sie einfach sie selbst: ein Stück manipulative Filmtechnik, Teil jener Traumfabrik, vor der die Figur sich abzuwenden versucht. So scheint sich denn auch die Rückprojektion im Verlaufe dieser hysterischen Autofahrt gleichsam zu verselbständigen, geht über in ein blosses Spiel von Licht und Schatten: *cinéma pur*.

Unzeitlich

Signifikant ist auch, wie Minnelli diese Sequenzen enden lässt, nämlich mit einer Überblendung auf die sich erinnernde Lana Turner, die klarmacht, dass es sich bei dem eben Gesehenen nur um eine bittere Reminiszenz handelt. Doch obwohl sie ihre Erinnerung mit den Männern um sie herum zu teilen vorgibt, wendet sie sich in dieser Grossaufnahme von ihnen ab und schaut nach hinten, dorthin, wo die Kamera steht. Von der Handlungslogik her gibt es keinen ersichtlichen Grund für diesen Blick nach hinten – von der Bildlogik aber umso mehr. Die Rear Projections, die wir eben gesehen haben, waren Rück-Sichten auch im zeitlichen Sinne: Der Blick richtet sich auf vergangene Bilder, von denen die Figuren nicht loskommen, in denen sie nach wie vor gefangen sind.

Die Technik der Rückprojektion, hat Laura Mulvey argumentiert, schafft eine Art von doppelter Zeitlichkeit. Was im Hintergrund zu sehen ist, wurde zwangsläufig zu einem anderen Zeitpunkt aufgenommen als jetzt, da man dessen Wiederholung als Rear Projection filmt. Diese Verschränkung von divergierenden Zeiten und die damit einhergehende «temporal dislocation» scheint analog zu dem zu sein, was Freud die «Unzeitlichkeit» des Unbewussten genannt hat. So wie im Unbewussten und mithin auch im Traum vermeintlich Vergangenes immer wiederkehrt und sich neu aktualisiert, so schafft auch die Rear Projection eine Zeitschleife, aus der man nicht mehr hinausfindet. Die Figuren bleiben eingesperrt in der Unzeitlichkeit und Immanenz des Kinobildes, so wie Lana Turner auch in ihrem Auto nicht aus den Projektionen rauskommt. Es ist denn auch kein Wunder, wenn am Ende von *THE BAD AND THE BEAUTIFUL* die drei Personen, die der skrupellose Produzent Jonathan Shields so schändlich hintergangen hat, nichts anderes tun können, als doch wieder gebannt seiner Stimme zu lauschen und sich wieder auf ihn einzulassen. So wie das Wissen um die Mechanismen des Traums nicht vor diesem schützt, sondern dessen Macht nur noch ausweitet, so gibt es auch aus der Traumfabrik kein Entkommen. «The End» steht auf der Leinwand – ein Hohn. Denn ein Ende kann es in den Zeit- und Raumschleifen der Rückprojektion nicht geben.

Das entspricht dem, was Gilles Deleuze in seinem Gespräch mit Claire Parnet als das Herausragende der von ihm so geliebten Filme Minnellis erachtet: «Minnelli hat erfunden, was ich eine echte Idee nennen möchte. Er beschäftigt sich mit der Frage: Was hat es eigentlich damit auf sich, wenn die Leute träumen? Nun, darüber ist natürlich schon viel gesagt worden. Aber Minnelli stellt eine ganz ungewöhnliche Frage, und er ist meines Wissens der Einzige, der sie so gestellt hat. Er fragt sich nämlich: Was bedeutet es, im Traum von jemand anders gefangen zu sein?»

Gefangen zu sein in einem Traum, der nicht der eigene ist, sondern der Traum des anderen –

das ist exakt das, was auch die Psychoanalyse lehrt. Freuds berühmte Analogie vom Menschen, der nicht Herr im eigenen Hause ist, bedeutet nichts anderes, als dass auch der Traum und mithin das Unbewusste, das wir im Traum am Werk sehen, nicht wirklich dem Subjekt gehört. Vielmehr kommt dem Subjekt das Unbewusste von aussen, vom anderen entgegen. Oder in Bezug auf den Traum gesagt: Gemäss der Psychoanalyse träumen wir nicht – es träumt uns. Und tatsächlich scheint Minnelli insbesondere mit seinen Rückprojektionen genau dieses Dilemma darzustellen. Das Unbewusste ist wie die Rückprojektion auf der Leinwand hinter dem Rücken der Schauspieler eine Repräsentation ihrer inneren Zustände und zugleich etwas ihnen ganz und gar Fremdes, Äusserliches, dem sie hilflos ausgesetzt sind. Der Psychoanalytiker Jacques Lacan hat dieses Dilemma in den treffenden Neologismus «Extimität» verkapselt: eine externe Intimität, das Innerste ist äusserlich und das Externe hochgradig intim.



Die letzte Grenze des Films

Zehn Jahre nach *THE BAD AND THE BEAUTIFUL* erzählt Minnelli in *TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN* erneut dieselbe Geschichte der Gefangenschaft im extimen Traum des andern. Erneut spielt Kirk Douglas die Hauptrolle, wenn er auch hier nun nicht mehr den Produzenten, sondern den neuro-

tischen Schauspieler Jeff darstellt. Wenn er sich nostalgisch an seine früheren Erfolge erinnert, schaut er sich gar einen Ausschnitt aus *THE BAD AND THE BEAUTIFUL* an, als Film im Film. Diese Mise en Abyme ist auf ihre Art natürlich auch eine Rückprojektion: Der Film von einst wird erneut projiziert, doch nicht etwa, um Distanz zu ihm zu schaffen, sondern vielmehr um zu zeigen, dass die Verstrickungen des früheren Films noch immer nicht gelöst, dass der Traum von einst noch immer nicht ausgeträumt ist. Umso signifikanter ist der Höhepunkt von *TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN*, wenn Kirk Douglas, überwältigt von einer traumatischen Erinnerung an die Untreue seiner einstigen Gattin, mit dem Auto davonrast.

Offensichtlich zitiert Minnelli dabei jene Szene mit Lana Turner aus dem Vorgängerkino, und Kritiker haben denn auch schnippisch bemängelt, der Regisseur mache hier bloss dasselbe wie in *THE BAD AND THE BEAUTIFUL*, nur farbiger, lauter und länger. Tatsächlich aber erleben wir hier nicht nur eine quantitative, sondern auch eine qualitative Steigerung: Wiederum haben wir eine Frau im Auto, die kreischend den Projektionen des Mannes ausgesetzt ist, doch nun sitzt dieser selbst mit ihr im Wagen. Nicht nur, dass er seine Umgebung hilflos in seine Alpträume verstrickt, er selbst ist nicht Herr dieses Traums, sondern auch nur dessen Spielball. Doch wenn er es nicht ist, der diesen Traum träumt, wer träumt ihn dann? Es träumt, das Kino selbst.

«Jeff, we're in Rome! Not at the house on the hill!», versucht ihn seine Freundin zu erinnern. Aber sie hat natürlich Unrecht. Die Akteure befinden sich weder in Rom noch in einem Haus in Kalifornien, sondern im unmöglichen Unort oder Abort des Traums, in einem Traum, den man nicht selbst träumt, sondern in dem man geträumt wird. Die Figuren sind nicht auf einer Strasse von Rom, sondern im Studio vor einer Rückprojektionsleinwand.

«Racing down the hill, seeing that wall dead ahead!» ruft Jeff. Der Träumer versucht, in die Wand vor ihm zu fahren, den Tod anvisierend – Dead ahead. Doch die Wand, auf die Kirk Douglas zusteuert, kann nie erreicht werden, eben weil sie nur als Rückprojektion auf der Wand existiert. Mehr noch: Diese «wall dead ahead» ist letztlich nichts anderes als die Kinoleinwand, vor welcher der Zuschauer sitzt und auf die *TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN* projiziert wird. Es ist die Wand, auf der und dank der der Film überhaupt erst existieren kann. Sie zu durchbrechen ist im Film nicht möglich, ausser um den Preis, dass der Film aufhört, die ganze Kinoapparatur zusammenbricht. Und doch ist der Betrachter dieser Szene immer schon jenseits dieser ultimativen Grenze des Kinos. Die aggressiv ausgestellte Unnatürlichkeit der Rückprojektionen, die nur noch Farbschlieren und Lichtblitze zeigen, vor denen sich das Auto um seine eigene Achse dreht, verunmöglicht es, die Darstellung für echt zu nehmen. Was wir sehen, ist bereits die Kehrseite der Darstellung, die Rück-Sicht der Kinoleinwand.



Und doch: So wie das Wissen um die Mechanismen der Traumarbeit vor den Träumen selbst nicht schützt, so verlieren auch Minnellis Bilder durch die Entlarvung ihrer Künstlichkeit nicht an Gewalt. Im Gegenteil: Gerade indem sie ihre eigene Konstruktion blosslegen, besiegeln die Traum-bilder in einem letzten diabolischen Kniff ihre Allmacht. So ist denn auch das Ende der Szene von einer grausamen Ironie. Der erschöpfte Kirk Douglas, dem Wahn scheinbar entronnen, rollt mit seinem Auto unter einem kleinen Wasserfall hindurch. Und wenn ihm das Wasser über das Gesicht rinnt, ist dies ein Sinnbild tiefster Befriedigung. Statt die letzte Wand durchbrochen zu haben, badet die Filmfigur ihren Körper im Schleier des Wassers. Das Imaginäre wird nicht überwunden, man lässt sich von ihm überfluten. Und auch diese Ansicht wird sich in einer letzten Überblendung wieder auflösen, wird von neuen Filmbildern über- und weggeschwemmt. Die Kehrseite der Bilder zu beschauen, bedeutet nur, dass man sich schon gänzlich in ihnen drin befindet. Das Unbewusste kenne weder Zeit noch das Nein, heisst es bei Freud. Das Kino auch nicht. Die Projektion geht immer weiter, zurück zum Start.

Johannes Binotto

Literatur:

Elisabeth Bronfen: «Screening and Disclosing Fantasy: Rear Projections in Hitchcock.» In: *Hitchcock Annual Anthology* (erscheint demnächst)

Freud: *Die Traumdeutung. Gesammelte Werke II/III*. Frankfurt a. M., Fischer, 1942

«L'Abécédaire de Gilles Deleuze». Filmgespräch zwischen Gilles Deleuze und Claire Parnet. Regie: Pierre-André Boutang, 1988

Sulgi Lie: *Die Aussenseite des Films*. Zürich, diaphanes, 2012

Laura Mulvey: «A Clumsy Sublime» In: *Film Quarterly* Vol. 60, No. 3 (2007), S. 3

Dominique Paini: «Les égarements du regard (À propos des transparences chez Hitchcock)» In: *Hitchcock et l'art: Coïncidences fatales*. Mailand, Mazzotta, 2000. S. 51–78

