

STEFAN KOPPELKAMM

Screens

Von einem erhöhten Standpunkt aus sehen wir das Panorama einer amerikanischen Stadt in der Totale. Die Kamera beginnt eine langsame Kreisbewegung und zoomt auf ein mittelgroßes Gebäude, Schnitt. Wir sehen jetzt einen Ausschnitt der Fassade, die Kamera zoomt an ein Fenster heran, Schnitt. Wir sehen, etwas von oben, den unteren Teil des Fensters, die nicht ganz herabgelassene Jalousie lässt eine schmale, dunkle Öffnung frei, Schnitt. Die Kamera, ganz nah, befindet sich nun in Höhe des Fensterbretts und zoomt auf die dunkle Öffnung. Zunächst ist alles dunkel, dann werden Details einer Inneneinrichtung schwach sichtbar, die Kamera bewegt sich durch den Raum, wir erkennen eine Frau, die unter einer Decke auf einem Bett liegt; neben dem Bett steht, angeschnitten, ein Mann mit nacktem Oberkörper.

Die als kontinuierlich empfundene Bewegung des Blicks in der Anfangssequenz von Alfred Hitchcocks *PSYCHO*, die auf einem Hausdach über der Stadt beginnt und im Inneren eines Zimmers endet, ist von äußerster Künstlichkeit, da sie »übermenschliche« Fähigkeiten voraussetzt. Diese Szene tradiert einen literarischen Topos, der bereits in Alain-René Lesages Roman *Le Diable Boiteux* von 1707 auftaucht, indem der Held mit Hilfe des Teufels von oben in die Häuser hineinschauen und so immer neue Geschichten über ihre Bewohner erzählen kann.¹ Lesages Romanfigur vertritt hier offensichtlich den weit verbreiteten Wunsch der Stadtbewohner, »hinter die Kulissen« zu schauen und Einblicke in die unterschiedlichsten Lebensverhältnisse zu bekommen.

Diesem Wunsch, visuelle Barrieren zu überwinden, kommt die großstädtische Architektur des 21. Jahrhunderts sehr weit entgegen: Wer mit der Bahn durch eine Stadt fährt, kennt den Blick aus erhöhter Position und kurzer Distanz in die Fenster von Wohnhäusern und Bürogebäuden, die bei tief stehender Sonne bis in die hintersten Winkel ausgeleuchtet sind.

Für mich waren solchen Beobachtungen Auslöser meines hier auszugsweise vorgestellten fotografischen Projekts *SCREENS*. Die flüchtigen Eindrücke addierten sich in meinem Kopf zu Bildern, die sich jedoch nicht ohne weiteres fotografisch umsetzen ließen. Das, was mir vorschwebte, setzte die Überwindung der Fußgängerperspektive voraus, erforderte die Suche nach Standpunkten in gegenüberliegenden Häusern oder den Einsatz von Hebebühnen sowie ein ausgewogenes Verhältnis von Außenlicht und Innenbeleuchtung.

¹ Vgl. Sharon Marcus, *Seeing through Paris, 1820–1848*. In: Barbara Miller Lane (Hg.), *Housing and Dwelling. Perspectives on Modern Domestic Architecture*. New York 2007, S. 125.

Hopper: Die Kunst des indiskreten Einblicks

Mir wurde bald klar, dass ich nicht der erste sein konnte, der solche Beobachtungen gemacht hatte. Bei der Recherche nach Vorläufern meines Vorhabens wurde ich zunächst bei Edward Hopper fündig, der während seiner Fahrten mit der New Yorker Hochbahn zu Bildern wie *Night Windows* (1928) oder *Room New York* (1932) angeregt worden war: »[...] schnelle Blicke in Büroräume, die so flüchtig waren, dass sie frische, lebhaft Eindrücke in meinem Gedächtnis zurückließen.«² Beide Bilder wirken wie Momentaufnahmen, die mit einem Teleobjektiv aus einem gegenüberliegenden Haus fotografiert wurden. Dem fotografischen Blick entspricht auch die scheinbare Zufälligkeit des räumlichen und zeitlichen Ausschnitts: In *Night Windows* sehen wir nur die Rückseite einer sich bückenden weiblichen Figur, in *Room in New York* ein Paar in einem erleuchteten Wohnraum bei geöffnetem Fenster, er im Sessel Zeitung lesend, sie, leicht abgewendet, berührt mit dem rechten Zeigefinger die Tasten eines Klaviers.^[Abb. 01]

Abb. 01
Edward Hopper
NIGHT WINDOW, 1928



² Sheena Wagstaff, *Edward Hopper*. Katalog zur Ausstellung. London, Köln 2004, S. 232.

Hopper greift mit seinen Fensterbildern gängige ›Einblicks‹-Erfahrungen des modernen Stadtbewohners auf, die jedoch in der Fotografie seiner Zeit nicht thematisiert wurden. Als Fotografien konkreter, lokalisierbarer Situationen hätten seine Bilder vermutlich einen Tabubruch dargestellt, als Gemälde stellten sie eine Verbindung zu neuen Seherfahrungen her, ohne auf spezifische Personen oder Orte zu verweisen. Dabei dreht der Maler das klassische Fenstermotiv, das – wie etwa Adolph Menzels Bild in der Alten Nationalgalerie Berlin (*Blick aus dem Schlafzimmer des Künstlers in die Ritterstraße*, 1847) – nur den Blick aus dem Fenster kennt, erstmals um und macht durch die Ausrichtung des Blicks ins Innere des Gebäudes das Fenster zum Schaufenster (*Pharmacy*, 1927).

In den folgenden Jahrzehnten ist dieses semantisch wie visuell attraktive Thema der Ein- und Ausblicke auch im Spielfilm immer wieder aufgegriffen worden. Ob bei Alfred Hitchcock, bei Michelangelo Antonioni oder bei Jacques Tati: Immer dient die Rahmung und Vergitterung des Bildraums zugleich der Verdeutlichung und Thematisierung der Beobachterperspektive.

Hitchcock: Systematik des voyeuristischen Blicks

Dass der Blick in fremde Fenster zwar sozial und moralisch heikel, aber zugleich unwiderstehlich ist, wenn er sich anbietet, macht Alfred Hitchcock in *REAR WINDOW* zum Thema.³ Aus seiner Wohnung in einem New Yorker Hinterhaus beobachtet der Fotoreporter Jeff, der mit gebrochenem Bein im Rollstuhl sitzt, mit Teleobjektiv und Fernglas das Leben der Nachbarn im gegenüberliegenden Haus. Die moralische Fragwürdigkeit seines Verhaltens wird mehrfach von seiner Haushälterin Stella thematisiert. Eine Rechtfertigung erhält Jeff erst, als seine Beobachtungen zur Aufklärung eines Mordes führen. Diese nachträgliche Bestätigung sorgt zugleich für die Entlastung der Zuschauer, die während des Films zu Jeffs Komplizen geworden sind.

Fast jeder Film zwingt seine Zuschauer in die Rolle des Voyeurs: Wir schauen Menschen in den privatesten und intimsten Situationen zu, wenn sie sich lieben, wenn sie sich streiten, wenn sie leiden, wenn sie sterben. Diese zentrale Eigenschaft des Mediums

macht Hitchcock durch einen Kunstgriff bewusst: Indem er die verschiedenen Geschichten, die sich im Haus gegenüber abspielen, nicht direkt zeigt (er könnte sie ja auch direkt in den jeweiligen Wohnungen auf-

3 Hitchcock sagte dazu in seinem Gespräch mit François Truffaut: »Ich wette, daß von zehn Leuten, wenn Sie am Fenster gegenüber eine Frau sehen, die schlafen gehen will und sich auszieht, oder auch nur einen Mann, der sein Zimmer aufräumt, daß von zehn Leuten neun nicht anders können als hinschauen. Sie könnten wegsehen und sagen: Das geht mich nichts an. Sie könnten die Läden schließen. Aber nein, das tun sie nicht, sie schauen hin so lange wie möglich.« François Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München 2005, S. 212.

nehmen), sondern sie durch die Wohnungsfenster aus einiger Entfernung beobachtet, gibt er ihnen eine Rahmung, die ihren Status als ›Schauspiel‹ oder ›Tableau‹ akzentuiert.^[Abb. 02]



Abb. 02a
REAR
WINDOW
Screenshot

Wir sehen die Welt des Hinterhofs immer doppelt kadriert: durch das Fenster des Fotografen und dann durch weitere Fenster in kleine private Welten hinein. Obwohl Hitchcock uns wenig zeigt (das frisch verheiratete Paar zieht vor unseren Augen das Rollo herunter), erzeugt er im Zuschauer das Gefühl, etwas Unerlaubtes zu tun (zumindest wurde das 1954, als der Film zum ersten Mal vorgeführt wurde, von vielen Kinobesuchern so empfunden). Indem er nur Fragmente von Handlungen zeigt, regt er erst dazu an, die Lücken im Geschehen mit eigenen Bildern zu ergänzen. Ein besonders gelungenes Beispiel für diese elliptische Erzählweise – und ein Beispiel für Hitchcocks eigenwilligen Humor – ist die kurze Szene mit dem Hubschrauber: Jeff beobachtet, wie sich zwei Frauen auf einer höher liegenden Terrasse zum Sonnen hinlegen. Ihre Köpfe verschwinden hinter der Brüstung, auf der einen Moment später ihre Pyjamas abgelegt werden. Das, was Jeff, als Stellvertreter der männlichen Zuschauer, gerne sehen würde, wird ihm vorenthalten. Stattdessen fliegt im selben Moment ein Hubschrauber über die Terrasse: Wir können uns also vorstellen, was der Pilot zu sehen bekommt. Neben der Perspektive des Erzählers ist es in *REAR WINDOW* der Blick Jeffs, durch den die Handlung perspektiviert wird. James Stewart entfaltet dabei ein ganzes Repertoire gestisch-mimischer

Varianten des Schauens,⁴ vom interessierten Hinblicken (Halsrecken, Fokussieren) bis zum schuldbewussten Wegschauen, vom of-

4 Tatsächlich erscheint das mimische Repertoire James Stewarts auch bei mehrmaligem Ansehen des Films um einiges differenzierter als es von Hitchcock selbst in seinem Gespräch mit François Truffaut unter Verweis auf das Kuleschow-Experiment beschrieben wird. Vgl. Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, a. a. O., S. 211.

fenen bis zum versteckten Beobachten (Jeff zieht sich mit dem Fernglas in den Schatten zurück). Einmal zieht ein Blick den Blick eines Anderen nach sich: Jeff beobachtet den Komponisten im Nachbarhaus an seinem Klavier; dieser wird plötzlich auf etwas aufmerksam, was draußen passiert; er richtet sich auf und blickt durch das Fenster in Richtung des gegenüberliegenden Hauses. Jeff wird neugierig, folgt diesem Blick – und wird erstmals auf das Ehepaar aufmerksam, das im Folgenden eine Rolle spielen wird.^[Abb. 03–04]

Abb. 03–04
REAR WINDOW
Screenshots



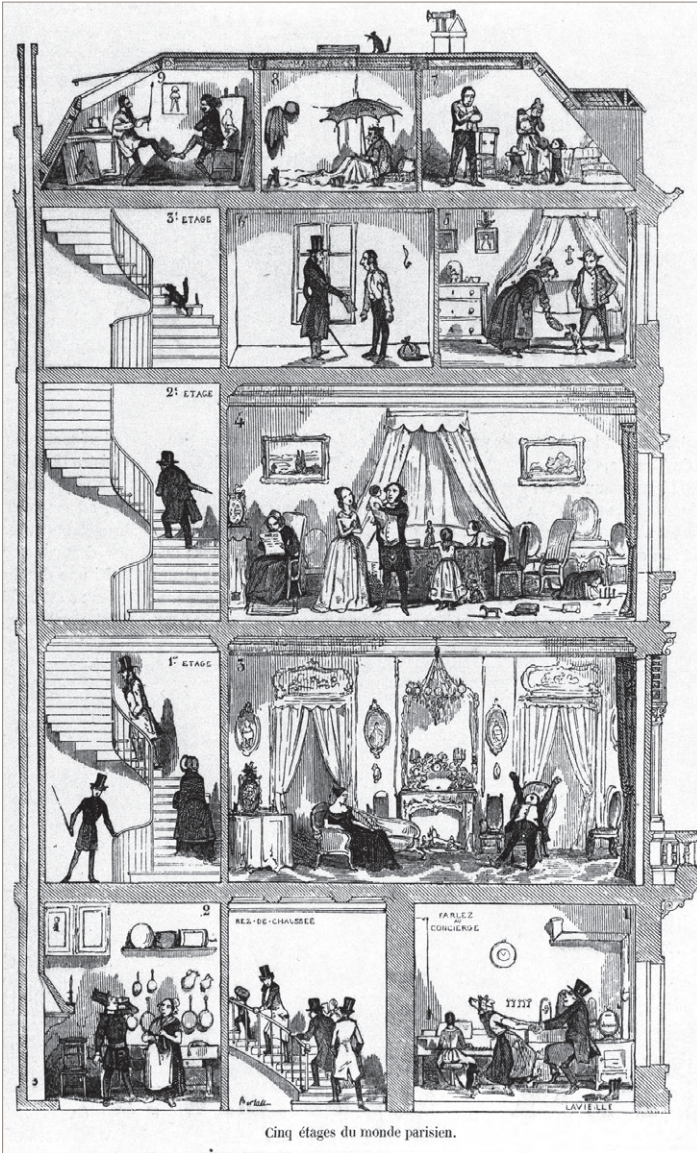
Glasarchitektur: Blick durch Fassaden

Stellte zur Entstehungszeit von Hitchcocks Film der Einblick in die Fenster der Nachbarn noch einen klaren Tabubruch (und ein strafrechtlich relevantes Delikt) dar, ist heute weniger klar markiert, ob wir überall hin- und hineinsehen dürfen, wo sich der Blick in einen Innenraum zufällig eröffnet oder wo eine transparente Fassade dergleichen Einblicke programmatisch ermöglicht. Das hat eben nicht nur mit einer zunehmenden Auflösung der Grenzen zwischen Privatheit und Öffentlichkeit zu tun, wie sie sich in den Reality Shows des Fernsehens und in Internetportalen wie Face Book manifestiert, sondern auch mit einer Weiterentwicklung der Architektur seit der klassischen Moderne, die diese Auflösung als Auflösung der Grenze zwischen Innen und Außen konstruktiv und architektonisch perfektioniert hat.

In den neuen Wohnhochhäusern von Richard Meier oder Jean Nouvel wohnen die fortschrittlichen Zeitgenossen in komplett verglasten Wohnräumen, in denen sie die Abläufe ihres privaten Alltags wie auf einer kleinen Bühne ausstellen.⁵ Damit wird ein architektonisches Konzept auf den Wohnbau übertragen, das bisher alleiniges Kennzeichen von Bürohäusern war: Die Fenster reichen von der Decke bis zum Boden, die undurchsichtigen Teile der Fassade verbergen nur noch das tragende Gerüst. Die Ansicht des Gebäudes wird dem Schnitt durch das Gebäude immer ähnlicher. Im Unterschied zum voyeuristischen Einblick durch ein Fenster, wie wir ihn aus

⁵ Jordan Mejias, Die Durchsichtigen von Manhattan. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.2.2008, S. 42.

Abb. 05
Edmond
Texier
CINQ ÉTAGES
DU MONDE
PARISIEN
1852



REAR WINDOW kennen, geben solche Fassaden freiwillig preis, was die klassische Lochfassade noch vor den Blicken verbarg. Der Ausschnitt (die Nahaufnahme) wird durch die Totale ersetzt. Wir sehen nicht mehr nur Köpfe und Oberkörper, sondern ganze Körper und dazu all die Dinge, die bislang eigentlich kaum zu sehen waren: die Aktentaschen, die Zimmerpflanzen,

die Kabelverbindungen zwischen Computern, Druckern und Telefonen. Wir sehen, was die Menschen tun und in welchem Umfeld sie agieren. Wir sehen mehr von der ›ganzen Geschichte‹ als nur Fragmente. Wir sehen live, was bereits die Städter des neunzehnten Jahrhunderts gerne gesehen hätten.

Edmond Texiers Schnittzeichnung durch ein Pariser Mietshaus⁶ von 1852 könnte man sich übrigens gut als Anregung für Georges Perecs Roman *La vie – mode d’emploi*⁷ (1978) denken, der seiner Beschreibung eines fiktiven Pariser Mietshauses ein schnittähnliches grafisches Schema zugrunde legt, das dem Leser bei der Orientierung durch die Räume des Romans hilft. Ungewöhnlich ist auch Perecs quasi-fotografische Methode, die einzelnen Bewohner in ihren Räumen wie in Momentaufnahmen zu porträtieren. Seine Protagonisten sind in ihren Bewegungen ›eingefroren‹, sie erscheinen wie Statisten in der Welt all der Dinge, mit denen sie sich umgeben. Perecs Beschreibung beginnt in der Regel mit einer Totalen des Innenraums und schweift dann wie bei einer Kamerafahrt durch den Raum, dabei noch die nebensächlichsten Objekte detailliert beschreibend.^[Abb. 05]

Der Titel meines fotografischen Projekts SCREENS bringt diese Doppelfunktion der beschriebenen Glasfassaden – wie die des Fensters überhaupt – zum Ausdruck. Im Englischen bezeichnet der Begriff ›Screen‹ ursprünglich ein Sieb oder ein Gitter, ein flächiges Objekt also, das zugleich offen und geschlossen ist. Als Sieb dient es dazu, feste Stoffe in grobe und feine Partikel zu trennen; als Gitter kann es dazu dienen, Licht in einen Raum einzulassen und gleichzeitig vor unerwünschten Besuchern (zum Beispiel Fliegen) zu schützen. Der ebenfalls ›Screen‹ genannte Wandschirm schützt in den Interieurs des 18. und 19. Jahrhunderts vor unerwünschten Blicken. Erst mit den Laterna Magica-Vorführungen des 19. Jahrhunderts wird der Begriff ›Screen‹ zur Bezeichnung einer Projektionsfläche verwendet; später, im Zuge der technologischen Weiterentwicklung wird ›Screen‹ zur Kinoleinwand, und zum Fernseh- bzw. Computerbildschirm.⁸

Auch bei den von mir fotografierten Gebäuden hat sich das ursprünglich ausgewogene Verhältnis von Öffnung (zum Einlass von Licht, zum Hinausschauen) und Schutz (vor den Blicken der Öffentlichkeit) hin zu einer nahezu totalen Öffnung verschoben. Die Menschen vor und hinter den Fenstern treten in eine ambivalente Beziehung zueinander. Die früher einmal eindeutige Abgrenzung zwischen öffentlichem und privatem Bereich, die noch für Hitchcocks Film

⁶ Edmond Texier, *Tableaux de Paris*. Paris 1852, S. 65.

⁷ George Perec, *La vie – mode d’emploi*. Paris 1978.

⁸ Vgl. Einträge zum Begriff ›screen‹ in der Online-Ausgabe der Encyclopedia Britannica. URL: <http://britannica.com/bps/search?query=screen>. Letzter Zugriff: 29. Juli 2009.

die Voraussetzung darstellte, löst sich auf und wird durch ein nicht geregeltes Wechselspiel zwischen Voyeurismus und Exhibitionismus ersetzt. Diese neue ambivalente Beziehung zwischen Privatheit und Öffentlichkeit kommt in Jorge Furtados Film *O HOME QUE COPIAVA* zum Ausdruck, der sich in den betreffenden Szenen ganz offensichtlich auf Hitchcock bezieht: Das, was der Protagonist vermeintlich heimlich im Haus gegenüber beobachtet, wird von der jungen Frau bewusst für ihn inszeniert.

Play Time: Leben im Schaufenster

Für das Thema der Ein- und Ausblicke ist Jacques Tatis Film *PLAYTIME* besonders ergiebig. Tati wirft einen satirischen Blick auf ein amerikanisiertes städtisches Leben, auf Menschen, die ihre täglichen Routinen dem Diktat von Stadtplanung, Architektur und Design unterordnen und sogar dazu bereit sind, ihr Privatleben in Schaufenstern wie auf Bühnen auszustellen, während sie selbst nur noch mit Hilfe des ›Fern‹-Sehers in die Welt hinausschauen. Das Fenster hat hier seine ursprüngliche Rolle völlig verloren, es dient nur noch dem Hineinsehen. Tatis Film ist nicht nur bemerkenswert als eine vorausschauende Kritik am modernen Urbanismus, sondern auch kinematografisch von besonderem Interesse. Erst wenn man *PLAYTIME* als 70 mm-Projektion auf großer Leinwand sieht, wird visuell deutlich, dass es dem Regisseur nicht so sehr um die Filmhandlung, sondern vor allem um monumentale, panoramatische und detailreiche Bilder ging, die von den Akteuren lediglich ›belebt‹ sind. Hauptakteur ist immer das Set. ^[Abb. 06]

In der Innenraumtotalen des ›Großraumbüros‹ mit seinen von oben einsehbaren Containern sind übrigens nicht alle sichtbaren Personen Schauspieler. Wie auch in einigen anderen Szenen verwendete Tati hier lebensgroße, ausgeschnittene Fotos an Stelle von Komparsen.

In der Vorliebe des Regisseurs für Totalen kommt zugleich sein Desinteresse an einem Plot im herkömmlichen Sinn zum Ausdruck. Bereits die zweite und dritte Einstellung des Films zeigen das gut: Tati zeigt uns die Totale der Wartehalle eines Flughafens etwa so, wie wir sie wahrnehmen würden, wenn wir selbst dort wären. Es gibt keine Protagonisten, die uns nahe gebracht würden; in den beiden festen Einstellungen sind alle Personen gleich wichtig. Wir können uns mit dem Ehepaar links im Vordergrund befassen oder uns fragen, ob sich die drei Damen ganz am Ende des Raums irgendwann bewegen werden. (Überraschenderweise bewegen sie sich irgendwann tatsächlich, jedoch so spät, dass wir schon längst überzeugt sind,

dass es sich um Puppen handelt.) Wir achten entweder auf eine weibliche Flughafenangestellte, die ganz links im Bild eine Toilettentür öffnet, um Handtücher nachzufüllen, oder wir richten unsere Aufmerksamkeit auf eine Gruppe uniformierter Schulmädchen, die gerade am anderen Ende des Gebäudes die Halle betritt.

Auch bei der Wohnhausszene ist es ähnlich. Wenige feste Einstellungen zeigen zwei Etagen eines modernen Hauses mit insgesamt vier komplett verglasten Wohnräumen, in denen sich synchron ähnliche Szenen abspielen. Diese Sequenz ist im Grunde eine Aneinanderreihung ›lebender‹ Bilder, von ›moving stills‹. Die Kamera bewegt sich nicht, es bewegen sich nur die Akteure auf ihren Bühnen. Die Choreografie der Vielen in ihren standardisierten Bewegungsmustern ersetzt die Entwicklung von ›einzigartigen‹ Geschichten vermeintlicher Individuen.

Diesem Umgang mit Raum und Bewegung entspricht der Umgang des Regisseurs mit der Zeit: Mit Tati als distanziertem ›Reiseführer‹ durch die moderne Welt besuchen wir ein neu eröffnetes, mondänes Restaurant. Nach einer Weile haben wir das Gefühl, dass wir die Eröffnung in Echtzeit erleben. Es gibt keine wirkliche Geschichte, keinen Plot, nur eine episodische Aneinanderreihung kleiner Geschichten, die uns das Gefühl vermitteln, wir könnten sie selbst so erleben. In einem neueren Kontext betrachtet, der unter anderem durch die ›kinematografischen‹ Fotografien Jeff Walls oder durch Videoarbeiten an der Grenzlinie zwischen bewegtem und unbewegtem Bild, zum Beispiel die von Gary Hill, bestimmt ist, erhält Tatis Film eine überraschende Aktualität.



Abb. 06
PLAYTIME
Screenshot

SCREENS

Bei meinem eigenen fotografischen Projekt fasziniert mich die Vorstellung, dass eine Serie solcher ›Fensterbilder‹ in der Addition das Panorama einer ganzen Gesellschaft ergeben könnte, eine Beschreibung unseres Lebens zwischen Arbeit (Verwaltung, Politik, Wissenschaft, Forschung, Produktion), Freizeit (Restaurants, Hotels, Fitnessstudios) und Wohnen, eingeordnet in das strenge Raster der Glasfassaden. Die bisher entstandenen Fotografien sind erst ein Teil eines solchen, zugegebenermaßen sehr umfassend angelegten Projekts.

Dass sich ein solches Projekt nicht schnell fertig stellen lässt, liegt schon an dem Aufwand, mit dem die Realisierung jedes einzelnen Fotos verbunden ist. Das beginnt bei der Suche nach geeigneten Objekten (für Hinweise auf ein geeignetes Fitnessstudio mit Glasfassade bin ich dankbar!), geht weiter mit der Suche nach Kamerastandpunkten in den Wohnungen oder Büros gegenüberliegender Häuser und endet bei der Nachbearbeitung der Fotos. Da es bei der Vielzahl von ›Akteuren‹, die auf meinen Bildern unabhängig voneinander agieren, nicht den einen ›richtigen‹ Augenblick, den ›moment décisif‹ im Sinne von Cartier-Bresson gibt,⁹ werden Szenen, die nicht zur gleichen Zeit stattgefunden haben, in einem einzigen Bild vereint. Die Fotos stellen also in komprimierter Form dar, was sich in einer guten halben Stunde ereignet hat.

Auf meinen Fotografien sehen wir nicht nur unterschiedliche Arbeitswelten – großzügige Büros, in denen auch nachts noch gearbeitet wird (Werbung, Architektur) oder kleine Büros, deren Fensteranzahl uns die Stellung der hier Tätigen innerhalb der Hierarchie verrät –, sondern auch, was die Menschen tun und wie sie agieren. Wir beobachten stereotype Konstellationen und Interaktionen: Chef und Sekretärin, Wissenschaftler und Laborantin, ein telefonierender Mann, am Fenster stehend, denn nicht nur individuelle Arbeit, sondern auch Sitzungen finden auf offener Bühne statt. Unterschiedliche soziale Rollen werden durch Tätigkeiten, Körpersprache und die Beziehungen der Körper zueinander sowie durch Kleidung und Attribute sichtbar. Die städtischen Fassaden werden zu Schaufenstern der Arbeits- und Lebenswelten, zu Additionen unzähliger Bildschirme oder Projektionsflächen für die immer gleichen Filme.

⁹ Interessanterweise ist allerdings auch Cartier-Bressons viel zitierter ›Augenblick‹ bereits als ein Moment der Verdichtung konzipiert. Vgl. die »Zitatensammlung« in: Susan Sontag: *Über Fotografie*. München 1980, S. 173–192, hier S. 175.