

Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“
herausgegeben von Barbara Gronau und Kathrin Peters

Periphere Visionen. Wissen an den Rändern von Fotografie und Film

Herausgeber*innen: Marcel Finke, Heide Barrenechea, Moritz Schumm

Paderborn: Wilhelm Fink, 2018

Gestaltung: Jenny Baese



Der Text dieser Publikation ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Keine Bearbeitung 4.0 International. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA. Fotos und Abbildungen mit anderen Nachweisen sind ausgenommen.

INHALT

BARBARA GRONAU, KATHRIN PETERS Vorwort zur Schriftenreihe	7
--	---

HEIDE BARRENECHEA, MARCEL FINKE, MORITZ SCHUMM Einleitung, Periphere Visionen, Wissen und die Denkfigur des Randes	9
--	---

I) RÄNDER DES VISUELLEN

EMMANUEL ALLOA An den Rändern der Sichtbarkeit.	27
--	----

VOLKER PANTENBURG Die Peripherie abtasten. Zum Blickregime des horizontalen Keraschwenks	43
--	----

MARTINA DOBBE „Was eigentlich interessiert, scheint immer gerade neben oder hinter dem Gezeigten zu liegen.“ Ausgestellte Un/Sichtbarkeiten der Fotografie	61
---	----

MARCEL FINKE Glas, Glanz, Gleißeln. Randbemerkungen zur Fotografie	77
--	----

II) EPISTEMISCHE RÄNDER MULTIPLER SICHTBARKEIT

EVA WILSON Hinter den Spiegeln. Virtualität, Rekursion und virtuelle Bilder im 19. Jahrhundert.	97
---	----

EILEEN ROSITZKA Corpographische Koordinaten. <i>Zero Dark Thirty</i> und <i>United 93</i> zwischen Sehen, Hören und Wissen.	113
MORITZ SCHUMM „The beginning of the end of the end of the beginning has begun.“ Sehen und Wissen an den Rändern von Wes Andersons <i>The Grand Budapest Hotel</i>	127
ANTONIA VON SCHÖNING Ränder des Urbanen. Zur Politik des städtischen Raums bei Michel de Certeau und Bruno Latour	145
 III) WISSEN UND BILDPOLITIKEN DES RANDES	
LILIAN HABERER Stateless State. Marginale Bewegungen, Handlungsformen des Fiktionalen und Politischen in Eric Baudelaires <i>Letters to Max</i>	165
HEIDE BARRENECHEA Hybride Sichtbarkeit. Irritierende Uneindeutigkeiten in der frühen palästinensischen Bildnisfotografie	185
KATHRIN PETERS Bilder des Protests. Über die „Woman in the Blu Bra“ und relationale Zeugenschaft	205
HANNO BERGER Pascals Wette, die Revolution und <i>V for Vendetta</i>	223
BILDNACHWEISE	237
ZU DEN AUTORINNEN UND AUTOREN	241

I)

RÄNDER DES VISUELLEN

VOLKER PANTENBURG

DIE PERIPHERIE ABTASTEN.
ZUM BLICKREGIME DES HORIZONTALEN
KAMERASCHWENKS

I)

Was ist eine periphere Vision? Welche Perspektiven auf Zentrum und Peripherie eröffnet es, den Rand und das Sehen aufeinander zu beziehen? Die Formulierung kann ganz allgemein auf den randständigen Blick verweisen, auf die Praxis, von einem (vermeintlich) marginalen Standpunkt aus auf ein (vermeintliches) Zentrum zu blicken und damit die Prioritäten und Hierarchien des Beobachtens und Auswertens in neue und andere Verhältnisse zu bringen. Als „periphere Vision“ lässt sich auch etwas charakterisieren, das nur flüchtig, aus dem Augenwinkel wahrgenommen wird – darin deutet der Begriff ein vielschichtiges Regime „verteilter Aufmerksamkeit“ an, das als paradigmatisch für die Erfahrung der Moderne interpretiert werden kann.¹ Im folgenden Text möchte ich den Begriff jedoch ganz buchstäblich verstehen und mich einer filmischen Operation widmen, in der ein Blick nicht *von* der Peripherie, sondern *auf* sie visuelle Gestalt annimmt. Gemeint ist der horizontale Kameraschwenk, eine Operation, die auf den ersten Blick so gewöhnlich und unschuldig wirkt wie jede andere auch. Allerdings gehört es zur Definition des Kameraschwenks, dass er eine Relation von Zentrum und Peripherie begründet und ihr sichtbare Konturen verleiht. Der Standpunkt, von dem aus geschwenkt wird, verändert sich dabei nicht – ansonsten hätte man es mit einer Kamerafahrt zu tun. Vielmehr tastet die Kamera den Horizont ab und behauptet sich in diesem Akt als Ausgangs- und Mittelpunkt der Blickbewegung. Möglicherweise steckt in einer solchen Beschreibung jedoch bereits eine unzulässige Annahme. Schließlich kann „der Horizont“, von dem die Rede ist, nicht vorausgesetzt werden, sondern ist einzig als Effekt und Resultat der schwenkenden Bewegung zu verstehen. Er variiert je nach dem Ort, an dem ich das Stativ aufstelle, ist radikal auf den jeweiligen Blickpunkt bezogen. Dennoch ist die Denkfigur des Horizonts produktiv, denn sie ruft Vorläufer und konzeptuelle Blaupausen des Kameraschwenks auf, unter denen das Panorama wohl den bekanntesten darstellt.² Der Schwenk (*pan*, *panoramique*) beerbt und modifiziert dieses Blickregime. Er löst

1 Vgl. Löffler, Petra: *Verteilte Aufmerksamkeit. Eine Mediengeschichte der Zerstreuung*, Berlin 2014.

2 Vgl. Koschorke, Albrecht: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt/M. 1990; Ottermann, Stephan: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt/M. 1980.

horizontal gleitende, panoramatische Ausschnitte aus der Wirklichkeit heraus und fügt sie – zumindest im Fall des 360-Grad Schwenks – zu einem geschlossenen Kreisbogen zusammen.

Die in diesem Text erprobte Konzentration auf eine einzelne, klar umrissene Kamerabewegung verfolgt ein strategisches Ziel. Sie soll gewährleisten, dicht an der konkreten Operation bleiben zu können und in einer Reihe von mikrologischen Schlaglichtern etwas über die spezifische Art und Weise herauszufinden, wie die Bewegung der Kamera eine je eigene Dynamik freisetzt. Im Folgenden sollen sich Beobachtungen zu insgesamt vier Schwenks mit allgemeiner gefassten Überlegungen zur Herkunft, Kultur- und Technikgeschichte dieser Operation abwechseln. Ein besonderer Fokus liegt dabei auf der Frage, wie sich der Kameraschwenk zur Unterscheidung von dokumentarischen und fiktionalen Weltentwürfen verhält.³ Wie prozessiert die gleichmäßige horizontale Bewegung die Spannung zwischen Vorgefundenem und Konstruiertem? Wie konfrontiert sie die Kontingenz des nüchtern registrierenden Blicks mit einer starken ästhetisch-technischen Setzung?

II)

Der Beginn von James Bennings Film *Him & Me* (USA/CA/BRD 1982) stellt einen der erstaunlichsten Schwenks der Filmgeschichte dar (Abb. 1–2). Die erste Einstellung dieses Films konfrontiert die kristalline Klarheit und Einfachheit der schwenkenden Bewegung mit einer Irritation, die durch zwei ebenso einfache und klare Beschriftungen des abgebildeten Raumes zustande kommt. In der Transkription des Films sind die knapp 50 Sekunden so beschrieben: „A 1942 Hudson parked in front of an old factory. // Milwaukee 1942 // View changes 90 degrees to the left, ending with the East River and the New York skyline. // New York 1980“.⁴

Bennings Schwenk führt eine paradoxe Relation vor, die aus der Logik dokumentarischer Gesten herausfällt. Es ist, so könnte man sagen, eine Montage, die sich als Schwenk verkleidet. Die Einstellung überspringt die 900 Meilen zwischen

3 Der Text geht zurück auf Überlegungen, die auf Einladung von Harun Farocki und Antje Ehmann beim 2. Berlin Documentary Forum im Juni 2012 angestellt wurden. Er ist Teil einer offenen Serie von Untersuchungen zum horizontalen Kameraschwenk. Weitere Publikationen: „Panoramique. Panning over Landscapes“, in: Girot, Christophe / Truniger, Fred (Hg.): *Landscape, Vision, Motion*, Berlin 2012, S. 121–137; „Back and Forth. Beobachtungen zum horizontalen Kameraschwenk“, in: Steinmüller, Nina / Rathgeber, Pirkko (Hg.): *BildBewegungen / ImageMovements*, Paderborn 2013, S. 158–177; „Kameraschwenk. Stil – Operation – Geste“, in: Blunk, Julian / Kammerer, Dietmar / Kaiser, Tina u.a. (Hg.): *Filmstil. Perspektivierungen eines Begriffs zwischen Ästhetik, Praxis und Theorie*, München 2016, i.E. Siehe auch meinen kurzen Artikel zum Lemma „Schwenk“, in: *Wörterbuch kinematografischer Objekte*, hg. von Marius Böttcher, Dennis Göttel u.a., Berlin 2014, S. 138–139.

4 Benning, James: *Fifty Years to Life. Texts from Eight Films by James Benning*, Madison 2000, S. 2. Die Publikation war um 2005 als PDF auf der Website des Filmemachers herunterzuladen, ist aber inzwischen dort nicht mehr zu finden.

Milwaukee (Bennings Geburtsort) und New York (der Stadt, in der Benning 1980 lebte) ebenso mühelos wie die 38 Jahre zwischen 1942 (Bennings Geburtsjahr) und 1980 (der Gegenwart des Films und seines Regisseurs). Um den Schwenk in eine autobiografische Fiktion zu verwandeln, lässt Benning drei Ebenen der filmischen Syntax aufeinanderprallen. Den Ton, der vom ländlichen Klingeln einer Bahnschranke zum urban wimmelnden Stadtsound wechselt; die Bewegung von der alten Fabrik hin zur Skyline; die zeitlichen und räumlichen Indizes durch die Schrift im Bild. Bennings Regelverstoß führt ins Zentrum des Schwindels, den eine unvorhergesehene Kombination dokumentarischer und fiktionalisierender Gesten oft erzeugt. Gilberto Perez hat im Filmbild eine Überkreuzung zweier temporaler Logiken erkannt, die zugleich eine Überkreuzung fiktionaler und dokumentarischer Anteile impliziert: „What has been is documentary, what comes into being is fiction; a movie is a fiction made up of documentary details.“⁵ In diesem Fall heißt dies: *What has been* ist ein unspektakuläres Stück Land in der Nähe New Yorks um 1980 herum. *What comes into being* ist eine subjektive Geschichte, die knapp 40 Jahre überbrückt. Das Dokument erhält eine fiktionalisierende Beschriftung (und bleibt dabei, wie könnte es anders sein, ein Dokument). Ex negativo lässt sich ein erstes Axiom des Schwenks aus dieser kurzen Einstellung ableiten. Die Konvention des Schwenks entspricht der des aristotelischen Theaters: *Ein* kontinuierlicher Raum, *eine* ungeteilte Zeit. Béla Balázs hat bereits 1930 eine treffende Beschreibung dieser Eigenschaft gegeben: „Die panoramierende Kamera [...] lässt uns aus dem Raum gar nicht heraus. Der Raum bleibt immerfort im Bild und wird nur abgesehen, abgetastet nach den Objekten.“⁶ Das Wort „abtasten“ erinnert an die Nähe zum kriminalistischen Diskurs, auf die später näher einzugehen sein wird: Der Schwenk ist eine Geste der Spurensicherung, die auf der Aufzeichnung eines zusammenhängenden Terrains basiert. Dies und jenes (sagt der Schwenk) gehört einem gemeinsamen Zusammenhang vor der Kamera an. Bennings simples Verfahren allerdings bürstet den Schwenk gegen den Strich. Es treibt ihm die Einheit von Raum und Zeit aus. Von der Evidenzproduktion des Schwenks spricht diese Einstellung im Modus einer ebenso flagranten wie eleganten Lüge.

III)

Wer sich für einzelne Bewegungsoperationen wie den Kameraschwenk interessiert, kann kaum auf existierende Forschung zurückgreifen. „Camera movement has usually been considered too elusive to be analysable“,⁷ schreibt David Bordwell 1977. In einem Nachschlagewerk zum *Early Cinema* argumentierte Tom Gunning

⁵ Perez, Gilberto: „The Documentary Image“, in: ders.: *The Material Ghost. Films and their Medium*, Baltimore 1998, S. 29–49, hier: S. 34.

⁶ Balázs, Béla: *Der Geist des Films*, Frankfurt/M. 2001 [1930], S. 59.

⁷ Bordwell, David: „Camera Movement and Cinema Space“, in: *Ciné-Tracts*, Nr. 2, 1977, S. 19–25, hier: S. 19.



Abb. 1: Eine Montage, die sich als Schwenk verkleidet. Filmstill aus *Him & Me* (Regie: James Benning, USA/CA/BRD 1982).

vor einigen Jahren ähnlich: „Camera movement has generally been subordinated in filmmaking and film theory to editing as a way of changing camera viewpoint.“⁸ Die von Gunning und Bordwell, aber auch anderen Theoretikern⁹ verzeichnete Lücke ist überraschend: Trotz einer gut einhundert Jahre langen Tradition der Filmtheorie gibt es kaum Untersuchungen zur Kamerabewegung.¹⁰ Zwar kommen Theorien regelmäßig auf das allgemeine Bewegungsprinzip des Kinos zu sprechen, aber die existierenden Ausführungen operieren meist sehr weit weg von oder zu nah an der materiellen Praxis von Kamera, Stativ, konkreter Bild-Bewegung. Zu weit weg, wie in den allgemein-philosophischen Reflexionen zum *Bewegungsbild*,

8 Gunning, Tom: „Camera Movement“, in: *Encyclopedia of Early Cinema*, hg. von Richard Abel, New York 2010, S. 92–95, hier: S. 92.

9 Ein weiterer zentraler Text in diesem Zusammenhang ist Sobchack, Vivian: „Toward Inhabited Space: The Semiotic Structure of Camera Movement in the Cinema“, in: *Semiotica*, Bd. 4, Nr. 1/4, 1982, S. 317–335.

10 Eine (allerdings dezidiert auf das Erzählkino konzentrierte) Ausnahme wäre etwa Nielsen, Jakob Isak: *Camera Movement in Narrative Cinema – Towards a Taxonomy of Functions*, PhD-Dissertation, University of Aarhus, 2007, online als PDF zu finden unter URL: https://pure.au.dk/portal/files/52113417/Camera_Movement_0910.pdf (letzter Zugriff: 24. August 2015).

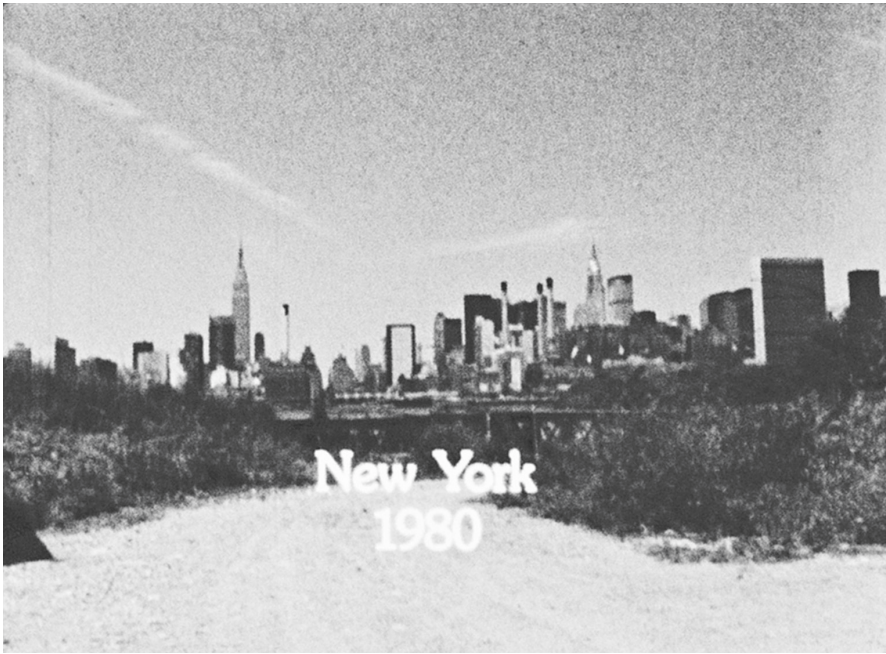


Abb. 2: Eine Montage, die sich als Schwenk verkleidet. Filmstill aus *Him & Me* (Regie: James Benning, USA/CA/BRD 1982).

die von Bergson hin zu Deleuze und über ihn hinausweisen. Zu nah dran, wie im Handbuchwissen für Kameraleute, das den Schwenk voraussetzt und als verfügbares Werkzeug in eine Pragmatik des Drehens integriert.

Die Kluft zwischen diesen Polen hat mehrere Gründe. Der erste liegt in der eigentümlichen Flüchtigkeit der Operation. Um sie analysieren zu können, müsste man die Bewegung still stellen, und im Moment der Stillstellung wäre sie als Bewegung suspendiert. Zudem lässt sich die Wirkung einer Montage durch den Abdruck von Standbildern zumindest annäherungsweise darstellen, während die Bewegung eines Schwenks faktisch nur als Bewegung reproduzierbar ist. Die Montage stellt darüber hinaus eine *starke* Geste des Zusammenhangs dar, eine konfliktöse, abrupte Kopplung von Einstellungen. Die Bewegung der Kamera dagegen markiert schwerer zu beschreibende Übergänge, fließende Entwicklungen, schrittweise Sukzession. Häufig ist das Mittel der Montage in die Nähe des argumentativen Zusammenhangs gerückt worden. Der Schwenk dagegen wäre eher so etwas wie ein Hinweis.¹¹

¹¹ Mehr zu den Möglichkeiten und Problemen analytischer Zugriffe auf Kamerabewegung schreibe ich in meinem Aufsatz: „Surface Movement. Kamerabewegung und Videographic



Abb. 3: Der Schwenk als Grundierung der fiktionalen Welt.
Filmstill aus *The Country Doctor* (Regie: D.W. Griffith, USA 1909).

IV)

Ein Blick zurück ins Jahr 1909. An einem Tag im Frühjahr fährt David Wark Griffith mit seinem Filmteam und den Schauspielern vom Firmensitz der American Biograph Company in der New Yorker 14th Street hinaus in das ländliche Connecticut.¹² Gemeinsam mit seinem Kameramann Billy Bitzer dreht er dort die Außenaufnahmen zu *The Country Doctor*, einem von 131 Kurzfilmen von je einer Rolle Länge, die der Regisseur allein im Jahr 1909 für die Produktionsfirma produziert hat.¹³ Pedro Costa hat in einem lesenswerten Vortrag Griffith – neben

Film Studies,“ in: Holl, Ute / Kaldrack, Irina (Hg.): *Oberflächen und Interfaces. Ästhetik und Politik filmischer Bilder*, Paderborn 2016, i.E.

12 Tom Gunning führt als Produktionsdaten den 29. und 30. Mai sowie den 7. Juni an. *The Country Doctor* ist für Gunning das Beispiel für „Griffith’s strongest use of camera movement“. Gunning, Tom: *D.W. Griffith & the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, Chicago 1991, S. 214.

13 Diese Zahl gibt Luc Moullet an. Vgl. Moullet, Luc: „Éh oui! Griffith était marxiste!“ (2007), in: ders.: *Piges choisis (de Griffith à Ellroy)*, Paris 2009, S. 271–275.



Abb. 4: Der Schwenk als Grundierung der fiktionalen Welt.
 Filmstill aus *The Country Doctor* (Regie: D.W. Griffith, USA 1909).

Mizoguchi Kenji, Ozu Yasujiro und Charlie Chaplin – als einen der „greatest documentary directors“¹⁴ bezeichnet, aber in der üblichen Filmgeschichtsschreibung wird seine Arbeit meist weit entfernt vom dokumentarischen Pol des Kinos verortet. Sein Name steht für die Entstehung eines Erzählkinos, in dem der narrativ-fiktionale Zusammenhang zwischen verschiedenen Einstellungen ins Zentrum und die dokumentarischen Anteile in den Hintergrund rücken. Zugleich (und damit eng verbunden) entsteht in den Jahren um 1910 eine vertikal integrierte ökonomische Struktur von Produktion und Rezeption, die fast vollständig um die Pole von Erzählung und Fiktion konstruiert ist.¹⁵

Griffiths Kino, auch und gerade in den unzähligen One-Reelern des Jahres 1909, kennt Melodramen, Verfolgungsjagden, Gangstergeschichten, ein Spekulantendrama, das zugleich eine konzise Analyse des Kapitalismus ist, und vieles

14 Costa, Pedro: „A Closed Door that Leaves us Guessing“, in: *rouge*, Nr. 10, 2007, online unter URL: http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html (letzter Zugriff: 24. August 2015).

15 Unter „vertikaler Integration“ wird die ökonomische Konzentration von Produktion, Filmverleih und Kinobetrieb in einem Unternehmen verstanden, wie sie die großen Studios in den 1910er Jahren zu verfolgen begannen. Das wichtigste Buch zur Position Griffiths in dieser Entwicklung ist weiterhin Gunning 1991 (wie Anm. 12).

mehr.¹⁶ Es ist ein Kino der montierenden Bezüge, der Relationen zwischen Räumen und Zeiten. In den Biograph-Filmen, in denen es noch kaum Close-Ups gibt, bevorzugt Griffith die tableau-artige, statische Inszenierung. Eine Einstellung entspricht oft einem Raum, und zwischen diesen Räumen vermittelt – trennend und verbindend zugleich – die Montage mit überraschender Kühnheit. Durch einen Schnitt können angrenzende Räume aufeinander bezogen werden, und die enorme Ausweitung von Montageoptionen in den kommenden Jahren macht es möglich, dass in *Intolerance* (Regie: D.W. Griffith, USA 1916) ein einziger Schnitt Jahrtausende zueinander in Beziehung setzen und parallelisieren kann.¹⁷

Umso erstaunlicher sind vor diesem Hintergrund die beiden ausgedehnten Schwenks, die am Beginn und Ende von *The Country Doctor* stehen (Abb. 3–4). Sie stechen aus dieser Poetik, aber auch aus dem gesamten Frühwerk Griffiths radikal heraus. Irritierend lange haftet der Blick der Kamera an einer Landschaft, die uns im einführenden Zwischentitel als „Peaceful Valley of Stillwater“ vorgestellt wurde. Ein Baum links, ein diagonal in die Tiefe führender Weg, vereinzelt Häuser im Hintergrund. Dies ist, trotz ihrer sprechenden Apostrophierung als fiktives „Stillwater“ im Zwischentitel, eine basal-dokumentarische Einstellung: eine Lumière-Komposition, perspektivisch gestaffelt in Vorder- und Hintergrund. Üblicherweise wäre dies die Bühne für einen Auftritt. Aber nach etwa zehn Sekunden setzt sich die Kamera etwas unsicher in Bewegung und beginnt so gleichmäßig wie möglich nach rechts zu schwenken. Statt Bewegung im Bild zu registrieren (indem ein Auto, ein Mensch, ein Tier erschiene) gerät das Bild selbst in Bewegung und lässt den gerade etablierten Schauplatz links liegen. Erst nach beinahe 40 geduldigen schwenkenden Sekunden landet die Einstellung auf dem Haus, aus dem die Hauptdarsteller kommen. Sie werden das folgende Melodram um die Krankheit zweier Kinder bestimmen. Eines der Kinder – die Tochter des Arztes – muss sterben, weil der sich um ein anderes krankes Mädchen aus einfachem Hause kümmert, das ebenfalls an Diphtherie leidet. Der Schwenk, so scheint es, verbindet den dokumentarisch-registrierenden Ausgangspunkt mit dem Drama und der Erzählung, die sich, von ihm eingerahmt, anschließend abspielt. Aber er ist mehr als ein bloßer Auftakt oder Establishing Shot. Er bringt auch das Allgemeine und Dauerhafte – Landschaft, Klima, Atmosphäre – mit dem Besonderen und Singulären dieser einen Geschichte zusammen.

Die beiden Darstellungsregime lassen sich auf größere Zusammenhänge beziehen. Der ausgedehnte, geduldige Schwenk der ersten Einstellung zeigt uns das Dokumentarische buchstäblich als Randzone des Fiktionalen. Das dokumentarische Bild bietet die Plattform, auf und vor der sich die Erzählung entfalten kann. Die Randstellung dieses Einstellungstyps erlaubt dabei zwei unterschiedliche

16 Eine kanonische Publikation zur Kapitalismus-Analyse in *A Corner in Wheat* (Regie: D.W. Griffith, USA 1909) ist Färber, Helmut: *A Corner In Wheat von D.W. Griffith, 1909. Eine Kritik*, München/Paris 1992.

17 Harun Farocki hat diese Montageentwicklung ausschnitthaft in seiner Zweikanal-Installation *Zur Bauweise des Films bei Griffith* (D 2006) vorgeführt.

Schlüsse: In gewisser Hinsicht ist in der marginalen Position die Marginalisierung der dokumentarischen Geste oder ihre Unterordnung unter das Erzählerische vor-gezeichnet. Ebenso ist aber auch die gegenteilige Lesart möglich, die im dokumentarischen Anfang und Ende das umfassendere Prinzip erkennt, in das die Erzählung wie in ein Passepartout eingefügt ist. Die dokumentarische Geste des Schwenks ist dann die Grundierung, zugespitzt: die Bedingung der Möglichkeit einer fiktionalen Welt. Das Dokumentarische wäre in diesem Sinne die allgemeine Geste des Kinos, die im Spielfilm lediglich *eine* denkbare Ausdifferenzierung erfährt. Und zuletzt lässt sich dieser Schwenk als filmhistorischer Kommentar auffassen. Wie ein Relais bringt er das frühe „Cinema of Attractions“¹⁸ in Kontakt mit dem darauf folgenden Kino narrativer Integration und stellt die schematische Opposition spielerisch in Frage, bevor sie sich überhaupt herausgebildet hat.

V)

Es ist denkbar, dass erst jetzt die Voraussetzungen gegeben sind, um im Detail mit einer Untersuchung von Kamerabewegungen zu beginnen. Seit einigen Jahren stehen erhebliche Teile der Filmgeschichte auf die eine oder andere Weise zum Studium zur Verfügung. Was mit dem Fernsehen und VHS-Kassetten begann, hat mit DVD, Streaming und Filesharing eine neue Dynamik gewonnen. Man kann Filme nun in ähnlich genauer Weise studieren, wie man Kunstgeschichte anhand von Katalogabbildungen betreibt; man kann sie stoppen, in ihnen navigieren oder sie in Loops auf Dauer stellen. Kinos macht dies ebenso wenig obsolet wie Kunstkataloge die Museen abgeschafft haben. Entscheidend aber ist, dass mit den neuen Techniken Bewegung *als Bewegung* wiederholbar wird und sich dem analytischen Zugriff anbietet. Jetzt erst, so scheint mir, kann jeder filmische Bewegungen nebeneinander stellen und vergleichen, er kann sie historisch verorten oder synoptisch arrangieren, in ihnen flüchtige, eher musikalische Größen wie Rhythmus oder Reim erkennen und beschreiben. Der „unauffindbare Text“¹⁹, als den Raymond Bellour und andere den Kinofilm in den 1970er Jahren beschrieben haben, ist nun leichter zu finden, zu katalogisieren, zu inventarisieren, wenn auch unter anderen medialen Bedingungen als denen des Kinos.²⁰

18 Vgl. Gunning, Tom: „Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde“ (1986), in: *Meteor. Texte zum Laufbild*, Nr. 4, 1996, S. 25–34.

19 Vgl. Bellour, Raymond: „Der unauffindbare Text“ (1975), in: *MontageAV*, Bd. 8, Nr. 1, 1999, S. 8–17.

20 Auf die Chancen und Risiken der Digitalisierung für die Filmanalyse und Vermittlung gehe ich ausführlicher ein in Pantenburg, Volker / Schlüter, Stefanie: „Emulsion und Pixel. Für mediale Transparenz in der Filmvermittlung“, in: Hagener, Malte / Hediger, Vinzenz (Hg.): *Medienkultur und Bildung. Perspektiven einer ästhetischen Erziehung unter digitalen Netzwerkbedingungen*, Frankfurt/M. 2015, S. 313–339.



Abb. 5: Ethik und Evidenzproduktion: Samuel Fullers Schwenk.
 Filmstill aus *Falkenau, vision de l'impossible* (Regie: Emil Weiss, F 1988).

VI)

Der dritte Schwenk, auf den ich eingehen möchte, ist noch präziser zu datieren als die Anfangs- und Schlusschwenks von D.W. Griffith und Billy Bitzer. Das Material wurde am 9. Mai 1945 bei Falkenau in der heutigen Tschechischen Republik aufgenommen. Es ist mit einer 16mm Bell & Howell-Kamera gedreht, die Sam Fuller sich von seiner Mutter nach Deutschland hatte schicken lassen. Auch die ausgebildeten Dokumentaristen der US-Army verwendeten diese kompakte und wendige Kamera, aber Fuller machte seine Aufnahmen nicht als Profi, sondern als Soldat und Amateur. Der spätere Regisseur war Mitglied der 1. US-Infanteriedivision, landläufig „The Big Red One“ genannt. In dem gleichnamigen Spielfilm hat Fuller 1980 die Geschichte dieser Division erzählt; auch die Befreiung des Lagers Falkenau, einem der fast 90 „Außenlager“ von Flossenbürg, kommt dort vor. In Emil Weiss' Dokumentation *Falkenau, vision de l'impossible* (F 1988), aus der der erstaunliche Schwenk stammt, erzählt Fuller, wie er nach der Öffnung des Lagers der Aufforderung des Captains folgt: „Do you still have that camera your mother sent you?“ I said ‚Yes, Sir.‘ – He said: ‚Get it!‘ I returned with my camera, loaded



Abb. 6: Ethik und Evidenzproduktion: Samuel Fullers Schwenk.
 Filmstill aus *Falkenau, vision de l'impossible* (Regie: Emil Weiss, F 1988).

and all that, went right into the camp, and didn't know that I was going to photograph, I was going to shoot my first movie.“

Die Handlung, die Fuller mit seiner Kamera aufzeichnet, hat Georges Didi-Huberman als „Geste der Würde“ bezeichnet. Etwa ein Dutzend gutsituierte Bürger des Dorfes Falkenau, darunter der Bürgermeister, trägt auf Befehl des amerikanischen Captains die bis auf die Knochen abgemagerten Toten aus dem Leichenhaus des Lagers. Sie kleiden die nackten Körper an und reihen sie auf dem Boden auf, laden sie auf einen Karren, ziehen sie durch das Dorf zum Friedhof und bestatten sie dort. All dies findet unter den Augen der ebenso abgemagerten überlebenden Häftlinge statt, die auf der Böschung kauern und geschlossen aufstehen, als der erste Leichnam ans Licht gebracht wird. Didi-Huberman beschreibt diese Maßnahme so:

Diese Geste der Würde sollte eine zweifache, dialektische werden: ein *Beerdigungsritual*, von dem ein sorgfältiges *Bildzeugnis* erstellt wird. Eine Geste, damit den Toten *die Augen geschlossen würden* und die Lebendigen gezwungen wären, dieses gewichtigen Moments im Gegenüber mit den Toten lange und *mit offenen Augen* gewahr zu werden.²¹

21 Didi-Huberman, Georges: „Das Öffnen der Lager, das Schließen der Augen,“ in: Schwarte, Ludger (Hg.): *Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas*, Biele-

Der Schwenk, um den es mir im Folgenden geht, ist die Reaktion auf ein Skandalon: Obwohl das Lager in unmittelbarer Nachbarschaft zum Dorf Falkenau liegt, will keiner der Bürger von dem Hunger, den Misshandlungen und Gräueltaten, den Morden gewusst haben und auch den Leichengeruch nicht bemerkt haben. „That is about the most ridiculous lie anyone could utter“, erinnert sich Fuller rückblickend in Weiss' Film. Als Dementi und Aufklärung dieser Lüge ist der gesamte Film, aber vor allem der Schwenk angelegt.

Fuller beginnt die Aufnahme auf den Häusern des Dorfes, bewegt die Kamera langsam nach rechts und landet unmittelbar auf der Böschung mit Stacheldraht, durch die das Lager eingezäunt ist (Abb. 5–6). „One shot, no cut“, betont er, „I just pan from the houses and the field of brush there to the camp! It's one pan. You can see how close it is.“ Bewusst oder aus einer spontanen Eingebung heraus produziert Fuller im Schwenk einen Bildbeweis dafür, dass die Bewohner des Dorfes, entgegen ihrer beharrlichen Leugnung, von dem, was im Lager geschah, gewusst haben *müssen*. Es geht also darum, die unerträgliche Co-Präsenz von Lager und Dorf, zivilem Leben und brutalem Sterben, im Schwenk festzuhalten und der Nachwelt zu überliefern. Es liegt nahe, den einerseits juristischen, andererseits ethischen Einsatz dieses Schwenks mit dem Axiom zusammenzubringen, das Luc Moullet in einem Text über Fullers Spielfilme geprägt hat: „La morale est affaire de travelling.“ Godard hat den Satz wenig später aufgegriffen und umgekehrt: „Kamerafahrten sind eine Frage der Moral.“²² Genau dies gilt auch für Fullers Schwenk. Er ist nüchterne Ausmessung und Darstellung einer räumlichen Nähe, aber wird in diesem speziellen Kontext zugleich Ausdruck einer Einstellung und Haltung.

VII)

An dieser Stelle einige Sätze über das Blickregime, in das sich der Kameraschwenk historisch einreihet. *Panoramique* (frz.), *Pan* (engl.): Wie bereits angeführt, ist die Verwandtschaft zum Panorama der Terminologie unmittelbar eingeschrieben. „Pan“ ist das griechische Wort für „Alles“. Im Panorama wie im Schwenk hat der Wunsch nach umfassender Umschau und Allsicht seine ästhetische Entsprechung gefunden. Die Grenzenlosigkeit dieses Wunsches korrespondiert mit der kontinuierlichen Suspendierung des Rahmens in der Schwenkbewegung. Wie durch die Bewegung des Kopfs kann der Bildinhalt nach und nach erweitert werden, ohne an einen Rand zu stoßen, wie dies bei einer starren Einstellung der Fall wäre: Neugier, Voyeurismus, Wunsch nach visueller Inbesitznahme finden hier ihre apparative Form. Das Spezifische an diesem Blick ist, dass er von einem Punkt ausgeht und

feld 2007, S. 10–45, hier: S. 31. Didi-Huberman hat seine Auseinandersetzung mit Fullers Falkenau-Material fortgesetzt in seinem Buch *Remontagen der erlittenen Zeit. Das Auge der Geschichte II*, München 2014 [Paris 2010], S. 11–82.

22 Das Zitat stammt aus Moullets frühem Text „Sam Fuller sur les brises de Marlowe“ (1959), in: ders. 2009 (wie Anm. 13), S. 87–99, hier: S. 91.

die perspektivische Rundschau an diesen Ursprung rückgebunden ist. Der Überblick bleibt in dieser Hinsicht punktuell und subjektiv, die objektivierende Allsicht ein Phantasma.

Diese Beobachtung lässt sich auf die Differenz des dokumentarischen und des fiktionalen Impulses beziehen: Der Wunsch, alles sehen zu wollen, ist ein Grundaffekt des dokumentarischen Arbeitens, er charakterisiert das aufklärerische Ethos, das sich im Kameranäherungsapparat fortsetzt. Dem visuellen entspricht also ein epistemisches Regime. Sehen wollen bedeutet, einer wirkungsvollen abendländischen Konvention zufolge, wissen wollen. Aber nicht nur der Begriff, auch die Praxis der Aufklärung ist zweischneidig; ein Film wie Harun Farockis *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (BRD 1988) handelt von dieser Dialektik. Das „Alles“ im „Pan“ kann sowohl im Dienst dokumentarischer Aufklärung stehen als auch mit dem Ziel aggressiver Investigation auftreten. Nicht immer lässt sich beides sauber trennen, so wie auch die ästhetisch genussvolle Selbstüberhebung im Panorama und der disziplinarische Auftrag des Panopticons parallel zueinander existieren.

VIII)

Carl Ethan Akeley, geboren am 19. Mai 1862, war Bildhauer und Forscher, Sammler und Erfinder. Er gilt als die wichtigste Figur in der Geschichte der Taxidermie. Vor Akeley war es üblich, ein Tierfell mit Stroh oder Watte auszustopfen. Akeley dagegen ging dazu über, das erlegte Tier zunächst als Skulptur möglichst naturalistisch nachzubilden und das Fell oder die Haut anschließend eng an die entstandene, lebensecht wirkende Form anzuschmiegen. Zahlreiche Expeditionen führten ihn nach Afrika; darunter 1909 eine zusammen mit Theodore Roosevelt im Auftrag des American Museum of Natural History in New York unternommene Forschungsreise. Aus den erlegten Tieren und der mitgebrachten Fauna gestaltete er die revolutionäre African Hall, die nach ihm benannt ist.

In der filmwissenschaftlichen Literatur werden Akeleys unterschiedliche Interessen und Initiativen plausibel auf einen gemeinsamen Kern bezogen: „The motion picture for Akeley was but one medium in a broad repertoire of artistic endeavor that had a singular and coherent source of motivation: to make a faithful record of the natural world.“²³ In seiner „preservative obsession“ ging es dem Forscher darum, die Erscheinungen der Welt festzuhalten, die verfließende Zeit medial aufzuhalten. Konsequenterweise erfand Akeley eine Kamera, die praktikabel und wendig genug für den Einsatz auf Expeditionen und Safaris sein sollte. Robert Flaherty benutzte zwei Akeley-Kameras, um *Nanook of the North* (USA/F 1921/22) zu drehen, William Wellman verwendete sie für den Fliegerfilm *Wings* (USA 1927).

Aber auch die Akeley-Kamera befriedigte den dokumentarischen Drang des rastlosen Forschers nur zur Hälfte. Ähnlich wichtig wurde die Erfindung eines

23 Alvey, Mark: „The Cinema as Taxidermy: Carl Akeley and the Preservative Obsession“, in: *Framework. The Journal of Cinema & Media*, Bd. 48, Nr. 1, 2007, S. 23–45, hier: S. 23f.

Stativs, das es erlauben würde, Vögeln und anderen Tieren bei ihren oft plötzlichen und unvorhergesehenen Bewegungen zu folgen. Das Akeley-Stativ – ein weiteres der insgesamt 30 Patente, die Akeley einreichte – verfügte als erstes seiner Art über einen Kugelkopf, der eine gleichmäßige Bewegung in unterschiedliche Richtungen ermöglichte. Es war nun möglich, auf die Unberechenbarkeit der Tierbewegungen schnell und zugleich kontrolliert zu reagieren. Die Arretierung des Standpunkts erlaubte eine zuvor unmögliche Dynamisierung des Blicks, weil die Wendigkeit des Stativs potenzielle Bewegungen antizipierte. Akeley ist eine Figur an der Schnittstelle verschiedener dokumentarischer Techniken: Ausstopfen, Rekonstruktion von „Natur“ im musealen Kontext, Filmaufnahmen. Man darf dabei nicht vergessen, dass all diese Unternehmungen im Kontext kolonialistischer Projekte standen. Auch hier bewegt sich der dokumentarische Impetus der Wissenschaft im Gleichschritt mit Akten der Unterwerfung. Aber zugleich macht eine Figur wie Akeley aufmerksam auf eine noch zu schreibende Subgeschichte des Films, die eine Geschichte der Stative und Kräne, der Dollys und Steadycam-Halterungen wäre. Guido Seeber schreibt 1927 in seinem Standardwerk *Der praktische Kameramann*: „Die Aufgabe, welche das Stativ zu erfüllen hat, wird in den meisten Fällen unterschätzt.“²⁴

IX)

Schon in *Moses und Aron* (Regie: Danièle Huillet/Jean-Marie Straub, AT/BRD/F/I 1974) hat man auf die Eigentümlichkeit des Schwenks im Werk von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub aufmerksam werden können. Auf das Ausgießen des Krugs im Amphitheater und die Worte „das klare Wasser des Nils“ folgt dort ein langer Schwenk über das Bett des ägyptischen Flusses, und auch der Beginn des Films initiiert bereits eine „Panorama-Politik“, wie Ute Holl dies beschrieben hat.²⁵ *Trop tôt, trop tard* (Regie: Huillet/Straub, F/ET 1980) ist fast vollständig als Abfolge langsamer horizontaler Schwenks organisiert. Aber auch jüngere Filme wie Huillets und Straubs *Europa 2005* (I 2006) oder Straubs *O Somma Luce* (F/I 2010) stehen im Zeichen des Schwenks. Fast immer gehen die Schwenks bei Huillet und Straub ein enges Verhältnis zu Landschaften ein. Sie tasten Felder, Berghänge und Stadtansichten ab, gleiten von links nach rechts und oft auch wieder zurück. Aber darüber hinaus stellen sie der Gegenwartsbeschreibung des Schwenks im Ton und Text oft eine Vergangenheitserzählung zur Seite. Der Schwenk geht eine Allianz

²⁴ Seeber, Guido: „Das Stativ“, in: ders.: *Der praktische Kameramann. Theorie und Praxis der kinematografischen Aufnahmetechnik mit besonderer Berücksichtigung der wissenschaftlichen und Amateur-Filmerei*, Frankfurt/M. 1980 [Reprint d. orig. Ausg. Berlin 1927], S. 175–191, hier: S. 175.

²⁵ Vgl. jüngst das ausführliche Schwenk-Kapitel in Holls Studie zu *Moses und Aron*. Holl, Ute: *Der Moses-Komplex. Politik der Töne, Politik der Bilder*, Berlin 2014, S. 212–241.

mit der Historiografie ein, er konfrontiert die horizontale Bewegung mit einer vertikalen Bohrung in die Vergangenheit.

In *Fortini/Cani* (Regie: Huillet/Straub, I/UK/USA/F 1976) ist Franco Fortinis Buch *Il cani di Sinai* von 1967 die Brücke, durch die verschiedene Zeitebenen verknüpft werden. Fortini schrieb seine autobiografischen Reflexionen unter dem unmittelbaren Einfluss des Sechstagekriegs zwischen Israel und Ägypten im Juni 1967. Es ist ein ungeschützter, persönlich-politischer Bericht über das Aufwachsen eines jüdischen Intellektuellen in den 1920er und 1930er Jahren, vor dem Hintergrund des italienischen Faschismus und der Allianz zwischen Mussolini und Hitler. Und es ist eine Befragung der komplizierten Verhältnisse zwischen Arabern und Juden vor dem zeitgenössischen Hintergrund von Antisemitismus und Israelkritik, kolonialistischen Einflussnahmen und postkolonialistischen Befreiungsbewegungen. Im Film werden die Zeitebenen im Wesentlichen in zwei Darstellungsmodi überführt. Zum einen: Fortini liest aus seinem knapp zehn Jahre zuvor geschriebenen Buch, in unbewegten, geduldigen Einstellungen. Ergänzt wird diese Zeitebene durch abgefilmte Dokumente: Fernsehnachrichten vom Sechstagekrieg, Zeitungsartikel von italienischen Intellektuellen. Dem tritt ein zweiter Modus zur Seite: lange, teils unkommentierte Landschaftspanoramen, in denen Schwenk auf Schwenk folgt, „ein riesiges Atmen, das diese Landschaften sind“, wie es Straub auf der Pressekonferenz in Pesaro beschrieben hat.²⁶

An einer besonders prägnanten Stelle wechseln die zwei Darstellungsformen ineinander ab. Die Schwenks schließen an eine der Lese-Szenen an und überlappen im Ton mit ihr. Die erste Einstellung zeigt Buch und Lektüre; in der folgenden Einstellung beginnt der Schwenk, während Fortinis Stimme weiter zu hören ist (Abb. 7–8). Wir bleiben also im Modus der Lektüre, aber an die Stelle des unbewegten Kamerablicks erfolgt nun der Schwenk über die grün bewaldeten Hänge der apuanischen Alpen.

Bei Huillet und Straub kommt den Büchern und Stimmen stets die gleiche dokumentarische Valenz zu wie dem, was die Kamera sonst registriert. Das ist für den Zuschauer mitunter irritierend: Texte, Stimmen, Landschaften, Natur, jedes der Elemente ist mit dem gleichen materialistischen Nachdruck aufgezeichnet: Eine Partitur von Johann Sebastian Bach, ein Brief von Arnold Schönberg, eine Herde Schafe in einem italienischen Amphitheater. Wie die Schrift bewegt sich der Schwenk von links nach rechts, er folgt der Leserichtung und führt modellhaft vor, wie die Zeit fortschreitet. Auf dieser Ebene hat der Schwenk also etwas mit *Geschichtlichkeit* zu tun. Aber die Geschichte ist in diesen Bildern im Modus der Abwesenheit präsent. Gilberto Perez hat dies treffend beschrieben:

As much as with the remnants, the marks of the past, Straub and Huillet are concerned with the things that no longer remain, the marks that have been effaced, the past that has been buried or forgotten. In *Fortini/Cani*, the camera inspects the land-

26 „Pressekonferenz in Pesaro mit Danièle Huillet, Franco Fortini und Jean-Marie Straub zu *Fortini/Cani*“, in: *Filmkritik*, Nr. 1, 1977, S. 4–14, hier: S. 14.



Abb. 7: Mikrogeschichten von Antizipation und Vergessen.
 Filmstill aus *Fortini/Cani* (Regie: Danièle Huillet/Jean-Marie Straub, I/UK/USA/F 1976).

scape of the Apennines near Florence in a series of slow, prolonged panning shots around places where the Germans massacred large numbers of Italian partisans during the Second World War, pretty landscapes where no trace can be seen now of the blood that once was spilled here. That blood may have left no mark in these places but the camera marks them with its deliberate panning, marks them but does not appropriate them, lets us know but lets them be, for people died in these places but people go on living here too.²⁷

Wie in Godards *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (F 1966) oder Laura Mulveys und Peter Wollens *Riddles of the Sphinx* (UK 1977) durchläuft der Schwenk einen vollen Kreis und landet wieder dort, wo er begonnen hat. Aber dieser Zirkel hat andere Implikationen und ist eher mit der Zeitlichkeit beschäftigt als mit der Räumlichkeit einer geschlossenen Welt. Auch dies hat Perez bemerkt, wenn er schreibt:

When the last of these panning shots, taken at the village of Marzabotto where hundreds were killed, goes around full circle and keeps going over the same ground we have just seen, enough time has passed since we saw it, owing to the slowness of the

²⁷ Perez 1998 (wie Anm. 5), S. 260–335, hier: S. 323.



Abb. 8: Mikrogeschichten von Antizipation und Vergessen.
 Filmstill aus *Fortini/Cani* (Regie: Danièle Huillet/Jean-Marie Straub, I/UK/USA/F 1976).

panning, that we have to make an effort of recognition: only after a few moments we have already started to forget.²⁸

X)

Mit einiger Vorsicht lässt sich das, was Perez hier über die Zeitlichkeit des 360-Grad Schwenks in *Fortini/Cani* sagt, verallgemeinern: In dem Moment, wo wir nach dem Durchgang durch die schwenkende Bewegung wieder beim Ausgangsbild landen, ist Zeit vergangen. Nicht viel, aber genug, um einen bewussten Akt der Erinnerung in Gang zu setzen. Der Schwenk ist, so könnte man formulieren, ein Aggregat zur Verwandlung von Zukunft in Gegenwart: Jeder Rechtsschwenk holt das, was sich im Off rechts der Kamera befindet, aus dem Futur ins Präsens, während alles, was links ist, aus dem Hier und Jetzt des Sichtbaren in die Vergangenheit verschwindet. Schwenks erzählen, ganz buchstäblich, Mikrogeschichten vom Werden und Verschwinden, von Antizipation und Vergessen. Mit anderen

28 Ebd.

Worten: Sie sind „geschichtlich“ im starken Sinne und begünstigen darin möglicherweise die Auseinandersetzung mit Geschichte und Geschichtlichkeit. Auch deshalb geht der Schwenk in so vielen Filmen eine Allianz mit investigativen Formen ein, die sich ganz ausdrücklich der Geschichtsforschung verschrieben haben. Man kann hier an Claude Lanzmanns *Shoah* (F/UK 1985) mit seinen Landschaften denken, deren scheinbare Unberührtheit durch die Erinnerung der Überlebenden konterkariert wird, oder an die erstaunlichen Schwenk-Filme Gerhard Friedls, *Knittelfeld* (D/AT 1997) und *Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen?* (D/AT 2004).

Das Verhältnis von Zentrum und Peripherie wird in den hier angeführten Schwenks in mehrfacher Hinsicht zum Thema. Zum einen agieren die Filme von Benning, Griffith, Fuller und Straub/Huillet selbst an unterschiedlich definierten Randpositionen des Filmischen. Sie verhandeln die Grenze zwischen dokumentarischen und fiktionalen Potenzialen der filmischen Aufzeichnung (Benning, Griffith), sie erproben – siehe Samuel Fullers Schwenk in *Falkenau* – die Möglichkeit, eine auch juristisch wirksame visuelle Evidenz zu erzeugen. Im Kino von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub bietet der Schwenk Gelegenheit, Orte und ihre Vergangenheiten, das Manifeste und Latente, Vergessene, aufeinander beziehbar zu machen. Auffällig ist zudem, dass jeder dieser Ränder sich in skeptisch-kritischer Distanz zum Erzählen entwirft. Wo das Schwenken im Erzählkino zumeist einen möglichst fluiden und eleganten Übergang von A nach B oder den Mitvollzug einer Bewegung – sei es einer Person oder eines Objekts – gewährleisten soll, bekommt die Operation hier eine frappierende Eigengesetzlichkeit und Autonomie.

Mit der kritischen Reflexion des Erzählens verbindet sich zugleich ein spezifischer Modus der Wissensproduktion. Denn einerseits schließt der Schwenk unmittelbar an die Hoffnungen an, die Theoretiker und Praktiker traditionell auf die Sequenzeinstellung (oft in irreführender Übersetzung aus dem Französischen „Plansequenz“ genannt) projizierten. In der ungeschnittenen Einstellung, so scheint es, wird uns eine einfache, rein deiktische Darstellung eines gemeinsamen Zusammenhangs, eines in der vorfilmischen Wirklichkeit gefundenen Kontinuums vorgeführt. *So ist es*, scheint der Schwenk zu sagen, so sieht das unmontierte, raumzeitliche Kontinuum aus. Aber andererseits führt die Bewegung der Kamera eine Spannung ein, die diese Form der Evidenzerzeugung konterkariert. Schwenks, so wie Kamerabewegungen insgesamt, sind Operationen zur Verwandlung von Off in On, von Unsichtbarkeit in Sichtbarkeit, von Unbekanntem in Bekanntes. Aus dem Rand wird ein Zentrum, nur um sogleich erneut zum Rand zu werden und im Off zu verschwinden. Ins Zentrum des filmischen Handelns, aber auch der analytischen Aufmerksamkeit gerückt, bringt der Schwenk seine Version (und Vision) des Peripheren zur Ansicht.

BILDNACHWEISE

Emmanuel Alloa: An den Rändern der Sichtbarkeit

Abb. 1) Ernst Mach: *Selbstschauung ‚Ich‘*, 1886, Holzstich. Entnommen aus Mach, Ernst: *Beiträge zur Analyse der Empfindungen und das Verhältnis vom Physischen zum Psychischen*, Jena 1886, S. 14.

Abb. 2) Filmstill aus *Intolerance* (Regie: D.W. Griffith, USA 1916).

Abb. 3) Tony Conrad: *The Flicker*, 1965, Lichtbestimmungsplan. Foto: Robert Adler. Entnommen aus URL, <http://bit.ly/1HtLgCh> (letzter Zugriff: 3. November 2015).

Volker Pantenburg: Die Peripherie abtasten. Zum Blickregime des horizontalen Kameraschwenks

Abb. 1 und 2) Eine Montage, die sich als Schwenk verkleidet. Filmstill aus *Him & Me* (Regie: James Benning, USA/CA/BRD 1982).

Abb. 3 und 4) Der Schwenk als Grundierung der fiktionalen Welt. Filmstill aus *The Country Doctor* (Regie: D.W. Griffith, USA 1909).

Abb. 5 und 6) Ethik und Evidenzproduktion: Samuel Fullers Schwenk. Filmstill aus *Falkenau, vision de l'impossible* (Regie: Emil Weiss, F 1988).

Abb. 7 und 8) Mikrogeschichten von Antizipation und Vergessen. Filmstill aus *Fortini/Canis* (Regie: Danièle Huillet/Jean-Marie Straub, I/UK/USA/F 1976).

Martina Dobbe: „Was eigentlich interessiert, scheint immer gerade neben oder hinter dem Gezeigten zu liegen.“ Ausgestellte Un/Sichtbarkeiten der Fotografie

Abb. 1) Christopher Williams: *Ethiopia*, 1989, Silbergelatineabzug, 28 x 35,6 cm. Entnommen aus Williams, Christopher: *Angola to Vietnam*, Gent 1989, Tafel 10.

Abb. 2) Christopher Williams: *Paraguay*, 1989, Silbergelatineabzug, 35,6 x 28 cm. Entnommen aus Williams, Christopher: *Angola to Vietnam*, Gent 1989, Tafel 19.

Abb. 3) Leopold und Rudolf Blaschka: *Coffea arabica L.*, 1894. Foto: Hillel Burger, ca. 1982. Entnommen aus Schultes, Richard Evans / Davis, William A.: *The Glass Flowers at Harvard*, Cambridge 1992 [1982], S. 103.

Abb. 4) Christopher Williams: *Caricaceae, Carica papaya Linné, Amerika, Botanischer Garten, München*, 1993, Silbergelatineabzug, 28 x 35,5 cm. Entnommen aus Williams, Christopher: *For Example: Die Welt ist schön (Final Draft)*, Ausstellungskatalog (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam), Rotterdam 1997, S. 24.

Abb. 5) Albert Renger-Patzsch: *Aloë plicatilis*, ca. 1928, Silbergelatineabzug, 16,8 x 22,8 cm. Entnommen aus Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt ist schön*, Dortmund 1992 [München 1928], Tafel 15.

Abb. 6) Christopher Williams: *Kodak Three Point Reflection Guide* © 1968, Eastman Kodak Company, 1968 (Corn), 2003, Dye Transfer Druck, 40,6 x 50,8 cm. Entnommen aus *Jeroen de Rijke and Willem de Rooij, Christopher Williams*, Ausstellungskatalog (Secession, Wien), hg. von Christian Kravagna, Köln 2006, S. 19.

Marcel Finke: Glas, Glanz, Gleißern. Randbemerkungen zur Fotografie

- Abb. 1) Erwin Blumenfeld: *Selbstporträt*, ca. 1942–47, Silbergelatineabzug, ca. 30 x 24 cm. Privatsammlung, © The Estate of Erwin Blumenfeld.
- Abb. 2) Saul Leiter: *Snow*, 1960, Farbfotografie, ca. 35,6 x 27,9 cm. © Saul Leiter Foundation, Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York.
- Abb. 3) Mike Mandel, Larry Sultan: Bildtafel aus dem Fotobuch *Evidence*, 1977, 20 x 25 cm. © Mike Mandel, © Larry Sultan, Courtesy Galerie Thomas Zander, Köln.
- Abb. 4) Hiroshi Sugimoto: *Orinda Theater*, 1992, Silbergelatineabzug, ca. 43 x 54 cm. © Hiroshi Sugimoto, Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco.

Eva Wilson: Hinter den Spiegeln. Virtualität, Rekursion und virtuelle Bilder im 19. Jahrhundert

- Abb. 1) Ein mittels *DeepDream*-Algorithmus manipuliertes Foto der Podenco-Hündin Human, die 2012 als Teil von Pierre Huyghes Arbeit *Untilled* (2011–12) auf der dOCUMENTA (13) in Kassel zu sehen war (privates Foto).
- Abb. 2) Jacques Lacans *Zwei Spiegel-Schema*. Lacan entlehnte das optische Modell aus einem Experiment des Physikers Henri Bouasse. Entnommen aus Lacan, Jacques: *Das Seminar, Buch 1. Freuds technische Schriften (1953–54)*, Olten und Freiburg/Br. 1978, S. 162.
- Abb. 3) Philip Carpenter: *Brewsters patentiertes Kaleidoskop*, 1820. © Science Museum / Science & Society Picture Library, London.
- Abb. 4) David Brewster: *Linsenstereoskop*, 1856. Entnommen aus Brewster, David: *The Stereoscope. Its History, Theory and Construction, with its Application to the Fine and Useful Arts and to Education*, London 1856, S. 67.
- Abb. 5) Underwood & Underwood: *The Stereograph as an Educator. Underwood patent extension cabinet in home library*, 1901. © Library of Congress Prints and Photographs Division, Stereograph Cards collection, Washington.

Eileen Rositzka: Corpographische Koordinaten. *Zero Dark Thirty* und *United 93* zwischen Sehen, Hören und Wissen

- Abb. 1 und 2) Paranoia als affektiv-räumliche und sensorische Erfahrung in *Zero Dark Thirty* (Regie: Kathryn Bigelow, USA 2012).
- Abb. 3, 4 und 5) Indirekte Erfahrbarkeit und Ränder in *United 93* (Regie: Paul Greengrass, F/UK/USA 2006).

Moritz Schumm: „The beginning of the end of the end of the beginning has begun.“
Sehen und Wissen an den Rändern von Wes Andersons *The Grand Budapest Hotel*

Abb. 1) Courtesan au Chocobar und Verpackung. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel*
(Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 2) Besuch auf einem Friedhof in Lutz. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel* (Regie:
Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 3) Interview mit dem Autor im Jahr 1985. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel*
(Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 4) Erzähler und Autor im Grand Budapest Hotel des Jahres 1968. Filmstill aus *The
Grand Budapest Hotel* (Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 5) The Society of the Crossed Keys. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel* (Regie:
Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 6) „The beginning of the end of the end of the beginning ...“. Filmstill aus *The Grand
Budapest Hotel* (Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).

Antonia von Schöning: Ränder des Urbanen. Zur Politik des städtischen Raums
bei Michel de Certeau und Bruno Latour

Abb. 1) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 8–9.

Abb. 2) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 48–49.

Abb. 3) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 102–103.

Abb. 4) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 150–151.
Ausschnitt (Foto: Jean-Baptiste Montagu).

Lilian Haberer: Stateless state. Marginale Bewegungen, Handlungsformen des Fik-
tionalen und Politischen in Eric Baudelaires *Letters to Max*

Abb. 1) Filmstill aus *Letters to Max* (Regie: Eric Baudelaire, F 2014). © Eric Baudelaire
Studio.

Abb. 2) Eric Baudelaire: *Foundations*, 2004/2005, C-Print, Diasec, Eiche, 110 x 140 cm.
© Eric Baudelaire Studio, Courtesy Galerie Greta Meert, Brüssel.

Abb. 3) Filmstill aus *Letters to Max* (Regie: Eric Baudelaire, F 2014). © Eric Baudelaire
Studio.

Abb. 4) Eric Baudelaire: *The Abkhazian Anembassy*, Bergen Kunsthall, 2014. © Eric Baudelaire
Studio, Courtesy UC Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive, San Francisco.

Abb. 5) Filmstill aus *Letters to Max* (Regie: Eric Baudelaire, F 2014). © Eric Baudelaire
Studio.

Heide Barrenechea: Hybride Sichtbarkeit. Irritierende Uneindeutigkeiten in der
frühen palästinensischen Bildnisfotografie

Abb. 1) Johannes Krikorian: *Najla Krikorian*, 1921, Silbergelatineabzug, 13,6 x 8,8 cm,
Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.

Abb. 2) Johannes Krikorian: *Najla Krikorian*, 1921, Silbergelatineabzug, 13,6 x 8,8 cm,
Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.

- Abb. 3) Johannes Krikorian: *Aida Krikorian*, 1938, handkolorierter Silbergelatineabzug, 8,3 x 13,3 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
- Abb. 4) Johannes Krikorian: *Eva, Alfred and Fouad Merhej dressed up in oriental traditional clothing*, 1932, Silbergelatineabzug, 13,2 x 8,3 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
- Abb. 5) Johannes Krikorian: *Children of Merhej and Krikorian*, 1932, Silbergelatineabzug, 14 x 9 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
- Abb. 6) Khalil Raad: *Khalil Raad's children, Ruth and Georges with Aida Krikorian*, 1931, handkolorierter Silbergelatineabzug, 8,7 x 13,7 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
- Abb. 7) Khalil Raad: *Tourists dressed up in traditional clothing*, 1910, Silbergelatineabzug, 14,4 x 10 cm, Fouad El Khoury Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.

Kathrin Peters: Bilder des Protests. Über die „Woman in the Blue Bra“ und relationale Zeugenschaft

- Abb. 1) Filmstill aus dem CNN-Bericht, Dezember 2011. Entnommen aus Ebner, Florian / Wicke, Constanze (Hg.): *Cairo. Open City. New Testimonies from an Ongoing Revolution / Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Leipzig 2013, S. 182.
- Abb. 2) Kairo, 20. Dezember 2011, Protestmarsch von Frauen zum Pressesyndikat, Foto: Aly Hazza'a. Entnommen aus: Ebner, Florian / Wicke, Constanze (Hg.): *Cairo. Open City. New Testimonies from an Ongoing Revolution / Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Leipzig 2013, S. 183. Abb. 4.
- Abb. 3) Jonathan Rashad: *The Dragged Woman*, Protestmarsch zum Verteidigungsministerium, Kairo, 27. April 2012. Entnommen aus URL, <https://www.flickr.com/photos/drumzo/6976322408/in/photostream/> (letzter Zugriff: 24. November 2015).
- Abb. 4) El Teneen: Graffito mit dem Motiv der „Women in the Blue Bra“, Tahrir Platz, 10. Februar 2012, Courtesy El Teneen.
- Abb. 5) Carlos Latuff: *Masked Avenger*, 11. Januar 2012. Entnommen aus Ebner, Florian / Wicke, Constanze (Hg.): *Cairo. Open City. New Testimonies from an Ongoing Revolution / Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Leipzig 2013, S. 183. Abb. 6.

Hanno Berger: Pascals Wette, die Revolution und *V for Vendetta*

- Abb. 1) Eine neue Zeitrechnung kündigt sich an. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).
- Abb. 2) Die Konfrontation scheint unvermeidlich. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).
- Abb. 3) Die alte Zeit wird verabschiedet. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).
- Abb. 4) Die Explosionen erhellen den Bildraum. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).