

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



Dieses Objekt ist durch das Urheberrecht geschützt. Sie sind berechtigt, das Objekt in jeder Form zu nutzen, die das Urheberrechtsgesetz und einschlägige verwandte Schutzrechte gestatten. Für weitere Nutzungsarten benötigen Sie die Zustimmung der Rechteinhaber\_innen. Um weitere Informationen zu erhalten, konsultieren Sie <http://rightsstatements.org/vocab/InC/1.0/>.

# 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 Kameraschwenks . . . . .	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

II)

EPISTEMISCHE RÄNDER  
MULTIPLER SICHTBARKEIT

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*

I) Kinematografische Ränder

Das Verhältnis von Wissen und Sehen in der Situation der Filmsichtung – und damit auch in der konkreten Rezeptionserfahrung – scheint immer ein verschobenes zu sein. Stellt man zunächst die Frage, wer hier sieht, so fällt die Antwort in der Regel leicht: Es ist der Zuschauer, der in das Kino(-gebäude) gegangen ist, um eben dort einen Film zu *sehen*. Fragt man jedoch nach der Instanz des Wissens während der Aufführung, so scheint man – sei es implizit oder explizit – einer Perspektive verpflichtet, in der es der Film ist, der als Träger des Wissens in Erscheinung tritt. Denn es sind die ausgewählten Bilder und Töne, die darüber verfügen, was für den Zuschauer sichtbar und hörbar wird. Und entsprechend ist es auch diese audiovisuelle Verlaufsform, die Bedeutung und Sinn der Publikumswahrnehmung prägt. Was der Zuschauer über den Film weiß, so könnte man sagen, weiß er sehenden Auges nur von diesem selbst. Er befindet sich und ist gefangen – wie Stephen Heath dies artikuliert – „in a founding ideology of vision as knowledge“<sup>1</sup>. Wollte man in dieser Konstruktion, die Wissen und Sehen phänomenal gleichsetzt, aber kausal voneinander unterscheidet, nach einem Rand fragen, so wäre es die filmische Rahmung selbst: auf der einen Seite die Auswahl und die Begrenzung der Bewegungsbilder, durch die das Auge ebenso informiert wie isoliert wird; und auf der anderen Seite der schwarze Rahmen, der sich in das Dunkel des Kinosaals fortsetzt, um den Zuschauer gänzlich von der kinematografischen Apparatur vereinnahmt sehen zu lassen.<sup>2</sup>

---

1 Heath, Stephen: *Questions of Cinema*, Bloomington/IN 1981, S. 9f.

2 Für Christian Metz ist das Dunkel des Kinoraums und die sensomotorische Arretierung des Zuschauers eine Grundvoraussetzung des Films, um seine interpellative Wirkung zu entfalten: „[...] the cinema requires a silent, motionless spectator, a *vacant* spectator, constantly in a sub-motor and hyper-perceptive state [...]“. Metz, Christian: *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*, New York 2001 [Paris 1977], S. 96. Für ein Verhältnis zwischen dem Dunkel des Kinosaals und dem Wissen des Films, das sich abseits dieser klaren ideologiekritischen Position bewegt und zuerst und vor allem nach dessen Realisierung als Illusionsraum durch den Zuschauer fragt, vgl. Voss, Christiane: „Die leibliche Dimension des Mediums Kino“, in: Bösch, Frank / Borutta, Manuel (Hg.): *Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne*, Frankfurt/M. 2006, S. 63–80.

Dies bringt zumindest den Vorteil eines klar benennbaren Untersuchungsgegenstandes mit sich: den Film als Träger von Bedeutung, der sich für das gesamte Publikum auf ein und dieselbe Weise realisiert. Die Klarheit dieser Aufteilung geht dann allerdings gänzlich auf Kosten des Zuschauers vor der Leinwand, der sich zu einer weitreichenden Passivität verurteilt sieht. Über die grundlegendsten Einsichten in die Modalitäten einer Filmsichtung und einen verständigen Nachvollzug der Bewegungsbilder reicht sein epistemologisches Vermögen kaum hinaus. Ihn nicht zur *Tabula rasa* oder zum „victim or dupe of narrational illusion-making“<sup>3</sup> verkommen zu lassen, bedeutet dann im Gegenzug, ihm selbst und seinem Sehen ein Wissen zuzusprechen. Eine solche „Aktivierung“ des Zuschauers lässt sich aber nicht schlicht als eine Arbeit des Publikums auffassen, die zwar als eigenständige Leistung verstanden wird, jedoch nur, um den Film entlang seiner objektiven Merkmale zu realisieren.<sup>4</sup> Im Ausgang von einem wissenden Sehen, das Christiane Voss mit Michael Polanyi als eine spezifische Ausprägung von „tacit knowledge“<sup>5</sup> auffasst, muss sich der Film nun selbst als ein durch die Zuschauer geformter Gegenstand und als „das Ergebnis einer aktiven Formung von Erfahrung“<sup>6</sup> verstehen lassen.

Das bringt den Nachteil mit sich, von *dem* Film im eigentlichen Sinne nur noch in Bezug auf ein je eigenes „Zur-Welt-sein“<sup>7</sup> sprechen zu können. Der Film als Gegenstand einer spezifischen Wahrnehmung und ihres Wissens kann sich in Anbetracht der zentralen Aspekte der Rezeption zwar auf eine weitreichende Übereinkunft mit den unterschiedlichen Erfahrungsweisen seines Publikums – „informed by the full history and carnal knowledge of our acculturated sensorium“<sup>8</sup> – verlassen. Daneben zeichnet er sich jedoch auch durch eine, wenn auch randständige, epistemologische Differenzierung aus. Denn weder stimmt das Sehen und Hören des Zuschauers entlang eines je eigenen Wissenshorizontes gänzlich mit der Intentionalität des Films überein, noch geht es vollständig in einer intersubjektiven Einigung mit anderen Zuschauern auf. Oder, wie Juliane Rebentisch dies auf den Punkt bringt: „So banal das klingen mag: Die Konstitution einer ‚filmischen Welt‘

3 Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, Madison/WI 1985, S. 29.

4 Im Falle der Narrations-Theorie David Bordwells wird die Zuschaueraktivität zwar zum Programm seiner Arbeit erklärt, sie beschränkt sich aber auf das Lesen gesetzter *cues*, die dem Film seine Eindeutigkeit und letztlich auch wieder seine dominante Rolle belässt. Andere Weisen des Nachvollzugs werden hierdurch zu Abweichungen von dieser Eindeutigkeit und lassen sich nur noch als Fehlleistungen – „inadequate knowledge“ – interpretieren. Vgl. ebd., S. 39.

5 Vgl. hierzu v.a. Polanyi, Michael: *The Tacit Dimension*, New York 1966.

6 Voss, Christiane: *Der Leibkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*, München 2013, S. 121.

7 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1974 [Paris 1945], S. 10.

8 Sobchack, Vivian: „What my Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh“, in: dies.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley/London 2004, S. 53–84, hier: S. 63.

ist gebunden an das, was für die ZuschauerInnen jeweils die ‚Welt‘ eines Films ausmacht, was ihnen an ihm jeweils signifikant erscheint.“<sup>9</sup>

Filmtheoretisch findet dies seinen Ausdruck in einem dialogischen Rezeptionsverständnis. So spricht Vivian Sobchack von der Filmerfahrung als einer Gestalt, die sich im Zusammenspiel von Filmkörper und Zuschauerkörper etabliert, ohne dabei vollständig in einer der Positionen aufgehen zu können:

There are always two embodied acts of vision at work in the theater, two embodied views constituting the intelligibility and significance of the film experience. The film's vision and my own do not conflate, but meet in the sharing of a world and constitute an experience that is not only intrasubjectively dialectical, but also intersubjectively dialogical.<sup>10</sup>

Als intersubjektiver Dialog begegnen *und* verfehlen sich Zuschauer und Film und machen die vollständige Einheit zu einem Ideal der Annäherung. Der Zuschauer bildet zwar das „*cinesthetic subject*“<sup>11</sup>, das den Film durch seine Wahrnehmung und Verkörperung realisiert. Aber der Film ist zugleich das persönliche Erleben dieses „Leihkörpers“<sup>12</sup>, der ihn auf eine je eigene Art und Weise realisiert. Für den einzelnen Rezipienten bedeutet dies dann auch, dass seine Sichtung letztlich arbiträr wird. Sie muss sich als eine mögliche unter potenziell anderen verstehen. An die Stelle des Publikums als homogener Erfahrungseinheit gegenüber der Leinwand tritt ein heterogenes Feld unterschiedlicher Weisen des Sehens und Hörens, das den Film in seinen Erscheinungsweisen multipliziert. „*E unibus pluram*“<sup>13</sup>, lautet entsprechend die Formel einer virtuellen Mehrgestaltigkeit, die sich nicht nur durch ihre Überschneidungen, sondern ebenso durch ihre Unterschiede gekennzeichnet sieht. Francesco Casetti spricht die Filmsituation deswegen als einen doppelten Dialog an, der sich nicht nur zwischen Zuschauer und Leinwand, sondern ebenso zwischen den hieraus hervorgehenden Filmerfahrungen abspielt:

Parallel dazu etabliert sich auch ein Dialog auf Distanz mit anderen Zuschauern, die sich auf denselben Weg begeben haben: Es bildet sich eine *Verstehensgemeinschaft*, die

9 Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/M. 2014 [2003], S. 199.

10 Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton/NJ 1992, S. 24.

11 Vgl. Sobchack 2004 (wie Anm. 8), S. 67.

12 Bei dem Begriff des Leihkörpers handelt es sich um eine theoretische Zuspitzung des Rezeptionsmodells bei Sobchack. Vgl. Voss 2013 (wie Anm. 6), S. 117: „Meine These ist, dass es der Zuschauerkörper in seiner geistigen und sensorisch-affektiven Resonanz auf das Filmgeschehen ist, [...] was der Leinwand allererst einen dreidimensionalen Körper *leiht* und somit die zweite Dimension des Filmgeschehens in die dritte Dimension seines spürenden Körpers kippt.“

13 In Anbetracht des Fernsehens und seiner Bedeutung für die US-amerikanische Literatur übernimmt David Foster Wallace dieses Wortspiel, um die Multiplikation von Rezeptionsweisen gegenüber dem Sichtsgegenstand zu formulieren. Vgl. Wallace, David Foster: „*E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*“ (1993), in: ders.: *A supposedly fun thing I'll never do again. Essays and Arguments*, London 1998, S. 21–82, hier: S. 23.

dem Gedanken des Films und seines Autors folgt und sich grundlegend unterscheidet von der generischen Kollektivität des Publikums, das einer filmischen Darbietung einfach beiwohnt. Ein Dialog mit dem Film und seinem Autor auf der Suche nach einem Sinn; ein Dialog mit den anderen Zuschauern auf der Suche nach einer Gemeinschaft [...].<sup>14</sup>

Beide Dialoge erschöpfen sich nicht in der Übereinkunft der Wahrnehmungen, sondern erkennen auch ihre Differenzierungen an, um den Zuschauer selbst als Wissenden am Film zu beteiligen. Sie konstituieren auf diese Weise einen gänzlich anderen Rand als ihn die klare Rahmung der Bewegungsbilder und ihre epistemologische Vorherrschaft über den Zuschauer anbieten. An die Stelle der Vereinnahmung des Zuschauerblicks durch das Wissen des Films treten mehrere Filmerfahrungen. Und neben der Verlässlichkeit einer weitgehenden Übereinkunft der Rezeptionen etabliert sich hierdurch auch ein ebenso konstitutiver wie diffuser Bereich von Differenzen, der zwischen den verschiedenen Wahrnehmungsweisen verläuft. Das epistemische Potenzial des Zuschauers etabliert eine unscharfe Zone, in der sich der Film und seine Zuschauer zwar ein und dieselbe Visualität zu teilen scheinen, diese aber jeweils auf unterschiedliche Weise zu sehen wissen.

## II) Mediale Mehrgestaltigkeit

Man hat es hierdurch mit Rändern zu tun, die sich als abstrakte Konsequenzen verstehen, die aus theoretischen Vorannahmen gezogen werden. Darüber hinaus können sie sich aber kaum zum Ausdruck bringen. Andere filmische Realisierungen, die nicht mit der eigenen übereinkommen, lassen sich weder der Leinwand noch den anderen Zuschauern im Kinosaal ablesen. Und das eigene Sehen und Hören als eine ebenso konkrete wie eindeutige Erfahrung, die man am eigenen Leib macht, kennt keinen anderen filmischen Ausdruck als den selbst wahrgenommenen, der geformt ist durch das eigene „Wissen, das mit Evidenz einhergeht und solche produziert, jedenfalls keinen Raum für Skepsis gewährt.“<sup>15</sup> Wieso sich also weiterhin mit diesen Rändern auseinandersetzen, die höchstens in einem an den Kinobesuch anschließenden Gespräch hervortreten, für die konkrete Sichtung jedoch unsichtbar bleiben? Oder anders gefragt: Wie soll sich der Film als Gegenstand der Rezeption dann letztendlich nachvollziehen lassen, wenn man sich nicht auf die Singularität einzelner Filmerfahrungen beschränken will,<sup>16</sup> wenn man zugleich aber auch die Kontinuität einer angenommenen oder unterstellten Einigung

14 Casetti, Francesco: „Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche“, in: *Montage/AV*, Bd. 19, Nr. 1, 2010, S. 11–35, hier: S. 23. (Hervorhebung M.S.)

15 Voss 2013 (wie Anm. 6), S. 124.

16 Eine Situation, die Roland Barthes treffend als „*die unmögliche Wissenschaft vom einzigartigen Wesen*“ bezeichnet hat. Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt/M. 1989 [Paris 1980], S. 81.



der einzelnen Sichtungen meidet und sich den Rändern der divergierenden Wahrnehmungsweisen widmet? Eine solche Erfahrung und Beschreibung wissenden Sehens an seinen Rändern scheint letztlich nur als Paradox zu haben zu sein. Als eine filmische Wahrnehmung, in der sich etwas zum Ausdruck bringt, was es zugleich auch nicht ist, um im selben Moment als die eigene *und* eine andere Realisierung erlebbar zu werden. Oder, wie Gilles Deleuze dies in Bezug auf das Werk Lewis Carrolls formuliert:

Der gesunde Menschenverstand besteht in der Behauptung, daß es in allem eine genau bestimmbare Richtung, einen genau bestimmbaren Sinn gibt; das Paradox jedoch besteht in der Bejahung zweier Richtungen, zweier Sinnprägungen zugleich.<sup>17</sup>

Nun lassen sich aber gerade für das gegenwärtige Kino Momente ausweisen, die sich genau einer solchen Verschränkung unterschiedlicher Perspektiven verschrieben zu haben scheinen. Zumal lassen sich Filme benennen, die sich selbst auf unterschiedlichen Ebenen als eine paradoxe Mehrgestaltigkeit inszenieren. Sie erweisen sich darin als an der Vereinzelung der Zuschauerposition geschult und verleihen den epistemologischen Rändern nicht nur theoretische, sondern auch erfahrungsspezifische Bedeutung. Unterschiedliche Perspektiven als zeitgleiche Realisierung ansprechend, findet dieses Kino nicht nur zu einer veränderten Adressierung seiner Zuschauer, sondern verleiht dem wissenden Sehen selbst einen sowohl erfahrungswie auch beschreibbaren Ausdruck.

Der Grund hierfür scheint in einem veränderten medialen Kontext dieser Filme zu finden zu sein. Francesco Casetti entwickelt sein Argument eines verdoppelten dialogischen Rezeptionsverhältnisses angesichts einer sich wandelnden Medienlandschaft, deren Möglichkeiten filmischer Wiedergabe den Film nicht mehr nur auf die vermeintlich gemeinsame Sichtung im Kinosaal begrenzt, sondern zugleich im Kontext neuer Erfahrungssituationen verortet.<sup>18</sup> Dabei rückt vor allem eine Form sich privatisierender Sichtungen in das Zentrum der Aufmerksamkeit, die den Film zusehends zu dem Erleben eines Einzelnen machen:

The cinema is no longer only a strip of film to be passed through a projector aimed at a screen inside a public space; it is also a DVD that I play at home to relax, or a video I follow in a museum or in a gallery, or content that I download from the Internet onto my computer or my tablet.<sup>19</sup>

Der öffentliche Raum und das gemeinschaftliche Ereignis der Filmrezeption treten in Kontakt mit einem individuellen Sehen und Hören, die sich der Dunkelheit des Kinosaals entziehen und sich durch unterschiedlichste Faktoren ergänzen, informieren und entsprechend artikulieren können. Das wissende Sehen findet insofern in den neuen medialen Möglichkeiten zu einem Sinnbild und einer materiellen

17 Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns*, Frankfurt/M. 2014 [Paris 1969], S. 15.

18 Vgl. Casetti 2010 (wie Anm. 14), S. 14f.

19 Casetti, Francesco: *The Lumière Galaxy. 7 Key Words for the Cinema to Come*, New York 2015, S. 2.

Konkretisierung. Die Rezeption fokussiert sich auf den Einzelnen, während die Sichtungssituation auch andere Wissenshorizonte als die Leinwand aktivieren kann. Victor Burgin spricht in diesem Zusammenhang von einer „*cinematic heterotopia*“<sup>20</sup> und meint damit eine grundlegende Veränderung des Filmsehens durch neue Medien, insofern der Zuschauer sich nicht mehr nur auf ein allein durch den Film zur Verfügung gestelltes Wissen verlässt. Stattdessen sieht er sich eingegliedert in eine „variety of extra-cinematic practices“<sup>21</sup>, die an dem Nachvollzug und der Bedeutungsgenerierung des Films arbeiten und ihm eine je spezifische Form verleihen. Thomas Morsch formuliert diese Zusammenführung von Theorie und gegenwärtigen audiovisuellen Wiedergabemöglichkeiten in diesem Sinne als einen Einspruch gegen die epistemologische Vereinnahmung des Zuschauers durch den Film:

Aus heutiger Sicht ist vor allem auf die Vielfalt der Formen zu verweisen, das Objekt ‚Film‘ zu präsentieren und zu erleben; die möglichen Rezeptionsbedingungen eines Films haben sich durch die Proliferation neuer Medien, die als Trägermedien oder Verwertungsform fungieren können, vervielfältigt, sodass die Verabsolutierung einer einheitlichen Zuschauerposition nicht nur theoretisch, sondern auch durch die historischen Veränderungen, in deren Zug die Filmrezeption aus dem Dispositiv des Kinosaals entgrenzt wurde, obsolet geworden ist.<sup>22</sup>

Aber nicht nur für die Theorie und die Situation des Zuschauers, sondern auch für den zeitgenössischen Film und seine Inszenierung lässt sich eine besondere Relevanz dieser Veränderungen konstatieren. Weil sich der Film mittlerweile als Teil der sich verändernden Filmmutzung versteht, hat sich ein Kino entwickelt, dem diese mediale Vielfalt selbst zur Form geworden ist. Wenn im Folgenden zwei Szenen aus Wes Andersons *The Grand Budapest Hotel* (USA/D 2014) besprochen werden, so aus dem Grund, um damit einen Vertreter dieses Kinos vorzustellen, der sich selbst als eine paradoxe und mit sich selbst uneinige Gestalt inszeniert. Noch dem Kinosaal und dessen rezeptiven Rahmenbedingungen verschrieben, tritt er seinem Publikum als an der neuen Medienlandschaft geschult entgegen. In beiden Szenen wird dies anhand seiner konkreten Rahmung deutlich. Ihr prominenter Einsatz markiert dann aber weniger eine epistemologische Eindeutigkeit, die das Sehen des Zuschauers zu dem Wissen des Filmes macht. Vielmehr stellen sich die Szenen in den Dienst einer Randerfahrung, die das wissende Sehen im

20 Burgin, Victor: „Interactive Cinema and the Uncinematic“, in: Koch, Gertrud / Pantenburg, Volker / Rothöhler, Simon (Hg.): *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Wien 2012, S. 93–107.

21 Ebd., S. 107.

22 Morsch, Thomas: „Filmische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Körper, Sinnlichkeit und Ästhetik“, in: *Montage|AV*, Bd. 19, Nr. 1, 2010, S. 55–77, hier: S. 56. Morsch formuliert dies in Anlehnung an Hansen, Miriam: „Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere“, in: Williams, Linda (Hg.): *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, Brunswick/NJ 1994, S. 134–152.

Kontext anderer potenzieller Realisierungen verortet, um diesem auch im Kinosaal seinen Platz zuzuweisen.

### III) Letterboxes

So spielt die Schachtel Zeichen: als Hülle,  
Schirm, Maske *steht sie für* das, was sie verbirgt  
oder schützt und gleichwohl bezeichnet [...].<sup>23</sup>

Ein zentrales Motiv in *The Grand Budapest Hotel* sind die Gebäck-Kreationen der Konditorei Mendl, die das fiktive Grand Hotel und seine Gäste mit den begehrten Süßwaren versorgt. Das Prunkstück der Feinbäckerei ist die Courtesan au Chocolat – drei übereinandergestellte und mit Schokoladenmousse gefüllte Brandteigkugeln, die mit einem farbigen Zuckerguss überzogen sind (Abb. 1). Es sind diese ebenso grotesken wie anmutigen Leckereien, in denen die Besprechungen von Andersons Film ihren symbolischen Ausdruck finden. Denn in den Süßwaren spiegelt sich ein Verständnis des Films wider, das sich auf dessen Zugehörigkeit zum „smart cinema“<sup>24</sup> als einer Charakterisierung des Regie-Stils Andersons konzentriert. Akzentuierte Farbkontraste und Symmetrien zur Organisation des Bildraums, planimetrische Einstellungen und eigenwillige Kamerabewegungen sowie deren Montage sind hierfür die prominentesten Markierungen, anhand derer sich die filmische Handlung in den für Anderson typischen Modus unbeschwerter Künstlichkeit versetzt. Häufig formuliert sich dieses Urteil auch als eine Kritik, und die instabile Zuckerskulptur wird zum Motiv eines unterstellten Ästhetizismus. Die bunte Glasur, die über den Brandteig gezogen ist, entspreche der „quirky sensibility“<sup>25</sup>, mit der Anderson den filmischen Handlungsraum in ein „Puppenhaus“ verwandle, um durch seine Filme Einblicke zu geben in „cinematic worlds that are both familiar and inauthentic representations of reality.“<sup>26</sup> Im Fall von *The Grand Budapest Hotel* würde dies zu einem Problem, verschwinde doch unter der dick aufgetragenen Zuckerschicht aus einer ebenso durchplanten wie artifiziellen Bildgestaltung die Referenz an die Zwischenkriegszeit eines historischen Europas, in der sich der Film, wenn auch fiktiv, verortet. Was für *The Royal Tenenbaums* (Regie: Wes Anderson, USA 2001) Geltung beanspruchen kann, trifft hierdurch in besonderer

23 Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt/M. 1981 [Paris 1970], S. 65.

24 Vgl. u. a. Sconce, Jeffrey: „Irony, Nihilism and the New American ‚Smart‘ Film“, in: *Screen*, Bd. 43, Nr. 4, 2002, S. 349–369. Die Rolle Andersons für das Smart Cinema wird allerdings weniger durch diesen Artikel selbst, sondern viel eher durch Arbeiten betont, die sich mit dem Œuvre Andersons beschäftigen. Vgl. hierzu v. a. Kunze, Peter C. (Hg.): *The Films of Wes Anderson. Critical Essays on an Indie Icon*, New York 2014. Die dort versammelten Artikel kommen beständig auf diese Zuschreibung zurück.

25 Vgl. v.a. MacDowell, James: „Wes Anderson, Tone and the Quirky Sensibility“, in: *New Review of Film and Television Studies*, Bd. 10, Nr. 1, 2012, S. 6–27.

26 Vgl. Wilkins, Kim: „Cast of Characters: Wes Anderson and Pure Cinematic Characterization“, in: Kunze 2014 (wie Anm. 24), S. 25–37, hier: S. 34.



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

Weise auch auf *The Grand Budapest Hotel* zu: „In the fashion of a diorama, a doll-house or an antique store display window, Anderson arrays and fetishistically accumulates disparate historical objects and forces them into one plastic plane and narrative universe.“<sup>27</sup>

In Abhängigkeit von dem spezifischen Regie-Stil Andersons wird *The Grand Budapest Hotel* als eine ‚konditorische‘ Kinematografie und damit als (legitimer)<sup>28</sup>

27 Gorfinkel, Elena: „The Future of Anachronism. Todd Haynes and the Magnificent Andersons“, in: de Valck, Marijke / Hagener, Malte (Hg.): *Cinephilia. Movies, Love and Memory*, Amsterdam 2005, S. 153–167, hier: S. 163.

28 Anderson gibt als primäre Inspirationsquelle des Films das Werk Stefan Zweigs an. Vgl. Anderson, Wes / Prochnik, George: „A Conversation with Wes Anderson“, in: *The Society of the Crossed Keys. Selections from the Writings of Stefan Zweig. Inspirations for The Grand Budapest Hotel*, London 2014, S. 7–26; Anderson, Wes / Zoller Seitz, Matt: „The Third Interview“, in: Zoller Seitz, Matt (Hg.): *The Wes Anderson Collection. The Grand Budapest Hotel*, New York 2015, S. 175–202, hier: S. 185. Vor allem in Bezug auf Zweigs autobiografische Schrift *Die Welt von Gestern*, stellt sich Andersons Regie-Stil in den Dienst einer Erfahrung, die den gesamten Film als nostalgische Erinnerung auffassen kann. Vgl. v. a. Zweig, Stefan: „Die Welt der Sicherheit“, in: ders.: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt/M. 2014 [Stockholm 1942], S.15–44. Dabei ist es dann gerade das von der Kritik geäußerte Wissen um die Zwischenkriegszeit, das der Film antizipiert, um sich als eine ebenso romantisierende wie einschränkende Erinnerung an die Vergangenheit zu artikulieren. Die Flaggen der ZigZag-Brigaden sind ebenso rosafarben wie das Grand Budapest Hotel und seine Umgebung. Aber wovon der Film nichts wissen will, weiß der Zuschauer als die Runen zu sehen,



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

oder illegitimer) Ausdruck von Weltgeschichte aufgefasst. Ein Blick auf die Verpackung dieser Süßigkeit kann dies aber auch als eine Artikulation von gegenwärtiger Kinogeschichte verstehen, der eine zeitgenössische Medienlandschaft und ihre epistemologischen Differenzierungen zur Form geworden sind. Die Süßware ist kunstvoll in eine Box eingelassen, deren Wände und Deckel am Verpackungsband wie an der Schnur gezogen gefällig zur Seite fallen, um den Blick auf das Hauptwerk preiszugeben. Und ebenso erweist sich *The Grand Budapest Hotel* selbst als eine raffinierte Verschachtelung. Denn noch bevor man zur Haupthandlung gelangt, wird der Film durch ein in sich gebrochenes *Mise en abyme*-Spiel eröffnet. Im Drehbuch als gegenwärtige Handlung beschrieben,<sup>29</sup> beginnt der Film mit dem Besuch einer jungen Frau auf einem Friedhof in der fiktiven Stadt Lutz. Vor dem Denkmal eines Schriftstellers, der auf der Inschrift schlicht als „Author“ benannt wird, hält die Protagonistin inne (Abb. 2). In ihren Händen hält sie ein Buch, das den Titel des Films trägt und auf der Rückseite ein schwarz-weißes Porträt des Autors wiedergibt. Durch einen Schnitt wechselt der Film in eben diese Fotoaufnahme und gibt sie nun in Farbe als eine Interview-Situation aus dem Jahr 1985 wieder. Mit Unterbrechungen und Störungen durch einen kleinen Jungen liest der Autor einen vorbereiteten Text, der darüber aufklärt, das ein Schriftsteller nicht ex

---

die den nach der Macht greifenden Nationalsozialismus bedeuten. Die Schlussbemerkung wird hierauf noch einmal zurückkommen.

29 Vgl. Anderson, Wes: *The Grand Budapest Hotel*. Screenplay by Wes Anderson, London 2014, S. 3.



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

nihilo erfinde, sondern seine Werke der Umwelt verdanke (Abb. 3). Dem allgemeinen Statement folgt der persönliche Bericht über die Entstehungsgeschichte seines Buches *The Grand Budapest Hotel*, das in eine Bildwelt aus dem Jahr 1968 führt. Erneut ist es der Autor – nun allerdings als junger Mann –, der als Gast des Grand Budapest Hotels die Bekanntschaft von dessen Besitzer Zero Moustafa macht. Bei einem gemeinsamen Abendessen beginnt Moustafa dem Autor seine Lebensgeschichte zu erzählen (Abb. 4), wodurch man schließlich zur Haupthandlung des Films gelangt: den Ereignissen um den Concierge M. Gustave H. und seinen „Lobby Boy“ Zero im Grand Budapest Hotel des Jahres 1932. Diese Bewegung durch unterschiedliche Zeiten und Räume, die den Zuschauer zur eigentlichen filmischen Haupthandlung führt, wird durch die Seitenverhältnisse der Bilder, die das Geschehen einrahmen, verdeutlicht und visuell akzentuiert:

The ratio is about 1:1.85 for the present frame story and for the 1985 passage, when the author begins to recount meeting Mr. Moustafa. Their 1968 meeting is enacted in 1:2.40, the anamorphic widescreen aspect ratio. The central story, taking place in the 1930s, is presented in an approximation of classic 1:1.33, or 4:3, imagery.<sup>30</sup>

Einem solchen Umgang mit der Rahmung des Films entspricht nun weniger ein apparatives Kalkül, das den Zuschauer subtil durch das Leinwandgeschehen vernimmt. Ganz im Gegenteil lenkt *The Grand Budapest Hotel* die Aufmerksamkeit

30 Bordwell, David: „Wes Anderson takes the 4:3 Challenge“, in: Zoller Seitz 2015 (wie Anm. 28), S. 237–249, hier: S. 246.





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

des Zuschauers auf seine bildliche Ausdehnung und nutzt sie für seine erzählerischen Zwecke, um ein historisierendes Spiel unterschiedlicher Zeiten mit je eigenen Visualitäten zu inszenieren. Denn der Film und seine Haupthandlung werden erst durch eine mehrfache Verpackung aus unterschiedlichen Letterboxes erfahrbar. Man kann dies auf der einen Seite als kinematografische Behauptung einer Gleichsetzung verstehen: Durch alle Verpackungsschichten realisiere sich das Geschehen im Jahre 1932 dann auf ein und dieselbe Weise, wobei sich jede Erzählebene mit den anderen die Haupthandlung im Inneren der 4:3-Letterbox teilt. Diese Feststellung scheint ihre Geltung zumindest für den ebenso zentralen wie abstrakten Plot behaupten zu können – „a series of connected actions, with textual structure configured in terms of matched situations“.<sup>31</sup> Zugleich aber – und entgegen dieser behaupteten Übereinstimmung – werden die unterschiedlichen Rezeptionen vor allem in der Differenz ihrer Erfahrung bzw. Erfahrbarkeit vorgeführt. Es handelt sich um voneinander getrennte Räume und Zeiten, die den Blick auf *The Grand Budapest Hotel* auf je eigene Art eröffnen und ansonsten nur wenig bis nichts voneinander wissen. Das Lesen des Buches auf einem Friedhof als Reminiszenz an seinen verstorbenen Autor verbürgt ein anderes Erleben als die schriftliche Fixierung eines Gesprächs in einem heruntergekommenen Hotel. Und ebenso ist die Erzählung unterschieden von den Vorgängen, auf denen sie beruht.

31 Altman, Rick: *A Theory of Narrative*, New York 2008, S. 2f.

Noch bevor er im eigentlichen Sinne beginnt, wird der Film hierdurch als eine Randerscheinung bezeichnet. Die konkreten Ränder des Films werden zu den Rändern mehrerer und divergierender Rezeptionen, aus denen sich die Haupthandlung zusammenfügt. Für den Zuschauer geht *The Grand Budapest Hotel* in diesem Sinne auf Distanz. Denn das diegetische Nacheinander der Eingangssequenz eröffnet sich ihm als die paradoxe Gleichzeitigkeit mehrerer divergierender Perspektiven auf das Werk, das immer auch ist, was es nicht sein kann. Als Film ist es zugleich ein geschriebenes und gelesenes Buch, das sich über die Dauer der Haupthandlung seine Kapitelstruktur bewahren wird. Und es ist darüber hinaus auch ein Gespräch zwischen dem Autor und dem Erzähler, deren Schreiben und Erinnerung sich das Werk jeweils verdankt. Die Eröffnungssequenz präfiguriert auf diese Weise das Sehen. Die filmische Verlaufsform wird sich nicht in einer verlässlichen Eindeutigkeit erschöpfen, sondern auf den Rändern verschiedener, diegetischer Rezeptionen balancieren. Die Zuschauenden werden letztendlich selbst Teil dieses diegetischen Spiels, indem ihr Nachvollzug des Films keine Entscheidung über die Richtigkeit oder Falschheit der einzelnen Perspektiven treffen kann. Entlang dieser fehlenden Eindeutigkeit ist man sehenden Auges eine weitere filmische Realisierung neben potenziell anderen und wird entsprechend in der äußersten Box der filmischen Inszenierung verortet – dem Kinosaal.

#### IV) Knowledge is Key

Durch das diegetische Spiel seiner Eröffnungssequenz inszeniert *The Grand Budapest Hotel* das Sehen und Hören seines Publikums auf den Rändern gleichzeitiger und voneinander abweichender Realisierungen. Die weitere Handlung scheint exakt von dieser Spannung zu leben, die das Sehen auch weiterhin zwischen unterschiedlichen (diegetischen) Perspektiven changieren und oszillieren lässt, ohne je eine endgültige Entscheidung treffen zu können. Eine weitere Szene verlegt diese Ränder nun auch direkt in den Kinosaal und zwischen die Sitzplätze des Publikums. Denn man hat es mit einer Bildverkettung zu tun, die sich – entlang eines Wissens, das man entweder hat oder nicht – als eine mehrfache Lesbarkeit nachvollziehen lässt, anhand derer sich das eigene Sehen immer wieder von dem anderer Zuschauender unterscheidet.

Die angesprochene Szene bildet ein eigenständiges – wenn auch vergleichsweise kurzes – Kapitel in der Gesamtstruktur des Films: Zu Beginn des letzten Drittels und nach einem geglückten Gefängnisausbruch sieht sich M. Gustave genötigt, einen Telefonanruf zu tätigen. Indem er förmlich um die Unterstützung und die Dienste der Society of the Crossed Keys bittet, setzt er eine Kettenreaktion in Gang, in der ein Anruf den nächsten auslöst: M. Gustave wendet sich an den Concierge des Excelsior Palace (M. Ivan), dieser ruft seinen Kollegen M. Georges im Chateau Luxe an, der sich wiederum mit dem Palazzo Principessa und M. Dino verbinden lässt, damit sich anschließend die Concierges der Hotels Côte du Cape (M. Robin) und Ritz Imperial (M. Martin) die (Telefon-)Klinke in die Hand geben können.





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

Abgesehen von dem ersten Gespräch mit M. Ivan, das als Beginn der Verkettung eine leicht abweichende Inszenierung bietet, folgt die Bildführung einem festen Montage-Muster. Jede Sequenz beginnt mit einem Standbild, das einen Zimmer-schlüssel mit Namenszug des jeweiligen Hotels vor dem Hintergrund einer Postkar-te mit lokalen Sehenswürdigkeiten wiedergibt. Daran anschließend wird der Con-cierge im Einsatz gezeigt, um das Berufsbild eines um alle Angelegenheiten eines Hotels bemühten Multitalents vorzuführen: Er weist den Weg für die Gäste, leitet Kindergeburtstagsfeiern, schmeckt die Gerichte der Küche ab, ist für die Feuerbe-kämpfung zuständig und rettet Leben auf dem Tennisplatz. Von seiner aktuellen Aufgabe wird er von seinem Lobby Boy abgezogen, der durch dezentes Schulter-klopfen und Flüstern auf sich und das eingehende Telefonat aufmerksam macht. Mit einem immer wiederholten „take over“ des Concierge übernimmt der Schüler die Rolle seines Meisters und imitiert dabei auch dessen Habitus. Ein Schnitt zeigt den Concierge anschließend an der Hotel-Rezeption und am Telefon. Nach Ab-schluss des eingegangenen Gesprächs zieht sich eine transparente Lochblende um seine Gestalt zusammen, während er sich mit dem nächsten Hotel in Verbindung setzt, um damit die nächste Bildfolge anzustoßen (Abb. 5).

Entlang der innerdiegetischen Bezüge und Informationen handelt es sich bei der Szene um einen elaborierten Gag, der seinen Humor einerseits aus einer zeitaufwen-digen und für den Plot überflüssigen Bildkaskade zieht. Andererseits resultiert der Witz aus dem ausgeprägten Spiel von Differenz und Wiederholung, das alle Beteilig-ten an ihrem jeweiligen Ort als typische Vertreter ihrer Zunft vorführt. Der pointier-

te Einsatz der Lochblende gibt hierbei allerdings ein Rätsel auf. Als Teil der innerfilmischen Bedeutungsgenerierung ist sie unmotiviert: sie gehört zwar der repetitiven Bildlogik an, erklärt sich aber nicht aus dieser. Sie verweist das Sehen auf einen Mangel im Verständnis der Bilder und macht deren Nachvollzug zu dem eines Unwissenden, dem sich die Bedeutung der Szene nicht erschließt. Es bedarf entsprechend eines Schlüssels, um den Bildern noch einen anderen Sinn zu verleihen.

Die Lochblende steht entsprechend für eine zweite Bedeutungsschicht, insofern ihre besondere Fokussierung nicht nur die Concierge-Figur, sondern auch den sie verkörpernden Schauspieler in das Zentrum der Aufmerksamkeit rücken kann. So ist die Rolle des M. Ivan mit Bill Murray besetzt, einem Schauspieler, der sich in *The Grand Budapest Hotel* einer nur geringen Screentime, dafür aber einer weitreichenden und allgemeinen Bekanntheit erfreut. Die filmische Rahmung kann hierdurch als Betonung dieser Konstellation aufgefasst werden, die das Erscheinen des Stars hinter dem Concierge als einen Cameo-Auftritt kennzeichnet. Somit bietet die Szene die Konkretisierung einer Wahrnehmung, die den gesamten Film als ein weitreichendes Schaulaufen bekannter Darsteller in kleinen Rollen nachzuvollziehen weiß: So wird der ältere Autor von Tom Wilkinson verkörpert, während sein junges Alter Ego von Jude Law gespielt wird. Die Rolle des Zero Moustafa im Jahr 1968 übernimmt F. Murray Abraham, während sich Tilda Swinton hinter der dick aufgetragenen Maske Madame D.s erkennen lässt – um nur einige zu nennen. Die Bildfolge der Concierges ist folglich nicht nur ein Gag, sondern zugleich der Ausdruck eines wissenden Sehens, dem der Film selbst zu dem kinematografischen Besuch eines Grand Hotels werden kann. Denn das fiktive Grand Budapest Hotel des Jahres 1932 wird dem Zuschauer als eine ebenso luxuriöse wie berühmte Institution vorgestellt, in der die feine Gesellschaft aus aller Welt ihre Zeit verbringt und sich trifft. Hinter der Figur M. Ivan den Schauspieler Bill Murray und hinter den einzelnen Rollen weitere bekannte Schauspieler zu erkennen, bedeutet dann, den Film als eine Revue passieren zu lassen und *The Grand Budapest Hotel* als filmischen Ort des Sehens und Gesehen-Werdens zu erleben, an dem unterschiedlichste Schauspieler mit ihren Gastspielen Gast spielen.<sup>32</sup>

Diesem zwar extradiegetischen, aber dennoch offenkundigen Nachvollzug lässt sich noch eine weitere, intimere und klandestinere Dimension der Filmerfahrung hinzufügen. Denn in der optischen Betonung Murrays durch die Lochblende kann man nicht nur die Rolle eines Concierge und den Cameo eines bekannten Schauspielers erkennen, sondern auch eine Hommage an ein langjähriges Ensemblemitglied. So wirkte Murray seit *Rushmore* (Regie: Wes Anderson, USA 1998) in jedem Anderson-Film mit, und auch andere Concierges lassen sich zu diesem beständigen Cast zählen. Hinter M. Georges kann man Wallace Wolodarsky erkennen, der ebenfalls seit *Rushmore* immer wieder in den Filmen Andersons erscheint, während

---

32 So lautet auch das Versprechen des Werbeplakats zum Film, auf dem sich alle Schauspieler als Porträt mit ihren tatsächlichen und den Rollennamen in dem Schlüssel- und Postregal einer Conciergerie aneinanderreihen. Alle Zimmer sind bereits belegt. Nur eine Letterbox ist noch frei, in der ein Schlüssel bereithängt.

M. Dino von Waris Ahluwalia verkörpert wird, der seit *The Life Aquatic with Steve Zissou* (Regie: Wes Anderson, USA/I 2004) häufig kleinere Rollen übernahm. Und M. Martin wird von Bob Balaban dargestellt, der auch den Erzähler in *Moonrise Kingdom* (Regie: Wes Anderson, USA 2012) gibt.<sup>33</sup> Mit einem solchen Wissen verbunden erscheint die Szene als ein verdecktes Spiel, in dem sich die Society of the Crossed Keys nicht nur als diegetischer Geheimbund vorstellt. Ist man als Zuschauer mit den Filmen Andersons vertraut, kann man sich ebenfalls als Eingeweihter fühlen, der die Mitglieder der Society of the Crossed Keys nicht nur als fiktive Gemeinschaft, sondern als tatsächliches Ensemble Andersons wiedererkennt. Man wird zum Mitwisser einer im Untergrund der Bilder wirkenden Geheimgesellschaft, mit der man sich eine filmische Lebensgeschichte teilt, die von dem Kurzfilm *Bottle Rocket* (Regie: Wes Anderson, USA 1994) bis zu *The Grand Budapest Hotel* reichen kann. Wer um diese Filme weiß, hat einen weiteren Schlüssel in seinen Händen, um den Film zu realisieren und sich als Teil eines verschworenen inneren Zirkels zu erfahren.

Obschon das eigene Sehen und Hören von der filmischen Inszenierung angeleitet wird, geht es nicht in einer prinzipiellen Erfahrungseinheit auf, die ihr Wissen einzig und allein der Leinwand verdanken würde. Vielmehr handelt es sich um ein Erleben, das man sich potenziell nur mit einigen anderen Zuschauenden teilt, um sich dadurch in verschworener Übereinkunft und als Mitwisser der Society of the Crossed Keys zu wähnen. Hier, wie auch auf anderen Ebenen des Nachvollzugs, handelt es sich jeweils um ein Sehen, das sich einem spezifischen Wissenshorizont verdankt. Es ist zugleich ein Sehen, das sich im Kontext anderer potenzieller Realisierungen verortet. Ein unwissendes Sehen erfährt sich als solches durch die transparenten Lochblenden, deren Sinn sich einem versagt, während das kinematografische Hotel und noch deutlicher die Geheimgesellschaft der Crossed Keys ihre Exklusivität gerade aus dem Umstand ziehen, dass sie beide nicht jedem zugänglich sind. Einzig die Figur des M. Robin, gespielt von Fisher Stevens, geht in dieser Logik nicht auf. Sie wirft auch weiterhin die Frage nach einem arkanen, noch weiter reichenden Wissen auf, das die kinematografische Gesellschaft vollständig zusammenführt und einen höheren Grad der Einweihung erfordert. Oder man wird Fisher Stevens noch in einem künftigen Film Andersons sehen. Wer weiß?<sup>34</sup>

33 In diese Reihe gehören auch die übrigen Concierges, deren Auftritte über den Film verteilt sind. Jason Schwarzmann, ständiges Ensemble-Mitglied seit *Rushmore*, gibt M. Jean im Grand Budapest Hotel des Jahres 1968, während Owen Wilson, der zusammen mit Anderson die Drehbücher zu dessen ersten Filmen schrieb und in ihnen mitwirkte, als Vertretung M. Gustaves das Grand Budapest im Jahr 1932 leitet.

34 Für diesen noch vertrauenswürdigeren Kreis der Eingeweihten, der die höheren Ränge der Society zu besetzen und sich eines solchen Wissens in der Sichtung versichern zu können scheint, findet die Mitwisserschaft auch einen materiellen Niederschlag. So wurden die Pins der Geheimgesellschaft mit den zwei gekreuzten Schlüsseln von Waris Ahluwalia entworfen und als Geschenk an die geladenen Gäste der Filmpremiere vergeben.

## V) Anfang und Ende

*The Grand Budapest Hotel* eröffnet durch seine einleitende Rahmung eine diegetische Vervielfachung der Wahrnehmungsweisen. Der eigentliche Film wird hierdurch zu einem Randphänomen, das sich in der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Realisierungsformen verortet, um diese weniger in ihrer Übereinkunft, als vielmehr in ihrer Differenz zu artikulieren. Für den Zuschauer fügen sich diese Perspektiven nicht zu einer geschlossenen Form zusammen, vielmehr hält der Film Sehen und Wissen zwischen den Unterscheidungen und Widersprüchen dieser Perspektiven in der Schwebelage. Der Zuschauer hat Anteil an dieser epistemologischen Mehrgestaltigkeit, insofern sie ihn ebenfalls als eine Perspektive unter anderen adressiert. Der Film als humoristische Bildkaskade, als kinematografische Form eines Grand Hotels und zugleich als heimlicher Ausdruck einer Geheimgesellschaft bildet „Verstehensgemeinschaften“ im Sinne Casettis, die sich jeweils durch ihre Differenz zu anderen Weisen des Nachvollzugs konstituieren: „In this sense, recognition is a highly creative act. We must know how to – and want to – see what is happening in front of us.“<sup>35</sup>

„The beginning of the end of the end of the beginning has begun“, meint die Figur M. Gustave H. angesichts des mit ZigZag-Fahnen behängten Hotels (Abb. 6). Die Äußerung spielt nicht nur mit einem Zuschauerwissen, das in der Beflaggung ein deutliches Bild des aufziehenden Zweiten Weltkrieges erkennt. Der Satz leitet damit auch die finale Auseinandersetzung des Filmes ein, die aus einer wilden Verfolgungsjagd und Schießerei im Hotel besteht. Vor allem aber lässt sich die komplizierte Satzkonstruktion in Bezug auf die filmische Verpackung verstehen, die sich am Ende wieder um die Handlung legt – die Erzählung ist vorbei, das Interview beendet, das Buch wird geschlossen und die Zuschauer verlassen das Kino. Der Satz benennt noch einmal diese Erfahrung einer vielfachen Rezeption (auf und vor der Leinwand), die letztlich keinen Anfang und kein Ende mehr kennt, sondern beides immer auch zugleich ist. Die zeitliche Differenz der rahmenden Perspektiven, die jeweils ansetzen wo ihre Vorgänger enden, bilden die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Rezeptionen für den Zuschauer, der sich zwischen diesen Realisierungen verortet – in einem Randbereich, in dem eine filmische Erfahrung aufhört und eine andere bereits begonnen hat.

Das Spiel mit den konkreten bildlichen Rändern – ihre Verschachtelung in der Eröffnungssequenz und ihr Verweischarakter in der prominent eingesetzten Lochblende – deutet letztlich nicht mehr auf ein Erleben, das den Zuschauer in Abhängigkeit von der Leinwand sehen und wissen lässt. An die Stelle dieser eindeutigen Bedeutungsgenerierung tritt stattdessen auf unterschiedlichen Ebenen die Betonung potenziell verschiedener Realisierungspotenziale. Die Ränder, die *The Grand Budapest Hotel* hierdurch betont, sind die Überschneidungen dieser (diegetischen

---

<sup>35</sup> Casetti 2015 (wie Anm. 19), S. 39. Zum Begriff der „Verstehensgemeinschaft“ siehe Anmerkung 14 und das dazugehörige Zitat.



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).

und tatsächlichen) Perspektiven, die den Film zugleich, aber auf unterschiedliche Weise erleben können. Und es ist dieser Balanceakt, der *The Grand Budapest Hotel* zu einem Möglichkeitsraum des Sehens und Wissens werden lässt, um darin auch die Spannung des Films zu verbürgen. So formuliert es der junge Autor im Jahr 1968. Er ist „as the expression goes, gespannt wie ein Flitzebogen, that is, on the edge of my seat.“

## 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 Chocolat 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 Montagut).

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).