

## Die Maßgabe der Einstellung, die Grenze des Films Stanley Cavell betrachtet *Gertrud*

ULRIKE HANSTEIN

*Mein Beitrag bestimmt den Ein- und Ausschluss des kadrierten Bildes als medientechnische Bedingung und als ästhetische Formgebung des Films. Argumente für die limitative Aufnahme des Films lassen sich aus Stanley Cavells Theorie der kinematografischen Wirklichkeitskonstruktion beziehen. Im Rahmen seiner epistemologischen Bildreflexion verleiht Cavell der ästhetischen Bestimmungsleistung des Films selbst Nachdruck. In welcher Weise filmische Formen das Darstellungsvermögen des Mediums spezifizieren, erschließt Cavell an Carl Theodor Dreyers letztem Film ›Gertrud‹ (Dänemark 1964). Lange statische Einstellungen exponieren in ›Gertrud‹ das apparatgestützte Bild als begrenzte, kontingente Perspektive. In ›Gertrud‹ erreicht die Verwendungsweise der Einstellung eine raum-zeitliche Maßgabe. Eingehende Analysen von Gertrud widmen sich den Beziehungen zwischen dem im Bildfeld Sichtbarem und dem Off. An der sukzessiven Bestimmung von Sichtbarem und Entzug erweist sich eine formale Befragung des Darstellungsvermögens.*

Eine Geschichte der Filmtheorie ließe sich als eine von Konzepten der Entgrenzung verfassen: Béla Balász und Dziga Vertov berufen sich auf die entkörperlichte Dynamik des Kamera-Auges. Walter Benjamin bespricht die Sprengung raumzeitlicher Kontinuität. Jean Epstein kennzeichnet unmittelbare Wirkungen zwischen dem fotografischen und dem psychischen Automatismus. Und Gilles Deleuze bestimmt die intrinsische Veränderung des kinematografischen Bildes, das Raum und Zeit als Bezugsgrößen einer Bewegungswahrnehmung in unab-schließbarem Übergang hält. Die filmische Hervorbringung von Bildlichkeit und Bewegung begreift Deleuze nicht als zeichenhaft verweisende Struktur. Die unab-lässige Bildkonstitution und -auslöschung des Films ist kein einfach begrenzbarer Gegenstand der theoretischen Reflexion. Vielmehr steht die in den universalen Bilderfluss eingelassene Wahrnehmung als Prinzip für den Bezug zwischen Bewusstsein und Welt.

Diese (Bild-)Theorien des Films, die Subjekt-Objekt-Grenzen durchkreuzen oder der Aufhebung raum-zeitlicher Setzungen zusprechen, haben jedoch ein Double. Aufweisen lässt sich auch eine Geschichte von Überlegungen zur perspektivischen Beschränkung und zur limitativen Aufnahme des Films. So bedenken bei-

spielsweise André Bazin, Pascal Bonitzer oder Noël Burch den unaufhebbaren Bezug des Bildes auf ein spezifisches Ungesehenes: das Off. Die Frage nach dem Maß der Bilder nimmt mein Beitrag auf mit Überlegungen zum Ein- und Ausschluss des kadrierten filmischen Bildes. Die Auseinandersetzung über Grenzbeziehungen im Sichtbaren möchte ich mit Stanley Cavells Thesen zum Fotografischen führen und mit Carl Theodor Dreyers letztem Film *Gertrud* (Dänemark 1964).

In seiner frühesten filmphilosophischen Studie *The World Viewed* trägt Cavell mehrfach Anmerkungen zu Dreyers Kino ein.<sup>1</sup> Einleitend gilt es, Cavells bildtheoretischen Einsatz und seine Bestimmung der apparativen Realitätsübertragung zu rekapitulieren. Im kritischen Nachvollzug von Cavells Film-Lektüre und mit Sequenzanalysen möchte ich dann die These belegen, dass in *Gertrud* der Gebrauch der Einstellung eine raum-zeitliche Maßgabe erreicht. Die Einstellung ist als filmästhetisches Verfahren aufzufassen, das das Verhältnis von Sichtbarem und Entzug sukzessiv bestimmt. Inszenierungen der Bildgrenze und des Imaginationsraumes im Off lassen sich als mit dem Film gegebene Deutung des Vermögens und der »Reichweite« des Bildes verstehen. Eingehende Analysen von *Gertrud* widmen sich daher den Beziehungen zwischen dem im Bildfeld sinnlich Gegenwärtigen und dem Off. An der Anordnung und dem Ausschluss des Wahrnehmbaren – den bildgebenden Verfahren des Films – erweist sich eine formale Befragung des Darstellungsvermögens.

### Einstellung und Ansicht

Mit bildtheoretischen Aussagen über den Film erscheint das Problem, wie der Gegenstand zwischen chronofotografischer Stillstellung und der Bewegungssillusion der Filmerfahrung zu bestimmen ist. Um sowohl der Technik als auch der kinematografischen Wahrnehmungsszene Geltung zu verleihen, möchte ich die Einstellung als kritische Kategorie anführen. Klärungen lassen sich zunächst aus dem medientechnischen Verfahren beziehen. Einerseits ist eine Einstellung durch die Dauer bestimmt: Es ist ein im kontinuierlichen Aufnahmevorgang der Kamera belichtetes Stück Film. Andererseits steht »Einstellung« für die optische Organisation des Bildes, für die Einstellungsgröße. Festgelegt wird sie durch den Abstand der Kamera zu Darstellern oder Gegenständen sowie durch die technischen Gegebenheiten des Objektivs. Mit der entfalteten Dauer zwischen zwei Schnitten und der montierten Folge von Einstellungen vergegenständlicht sich für den Zuschauer die filmisch entworfene Welt. Dabei schreiben die je bestimmten Ausschnitte und ihre Anschlüsse räumliche, zeitliche und erzählerische Positionierungen ein. Die technische Einstellung des Films ist – darauf hat Gertrud Koch hingewiesen –

---

<sup>1</sup> Siehe Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, London 1979.

zugleich ein intentionaler Akt.<sup>2</sup> Sie zeigt immer bestimmte Bezugnahmen auf Objektwelten, spezifische Einstellungen zum Bild und damit auch Bedingungen und Geltungsansprüche visueller Darstellungen an.

Stichworte für die materielle und mediale Besonderheit des filmischen Bildes möchte ich aus Cavells medienphilosophischen Überlegungen beziehen. In *The World Viewed* führt Cavell für den Status des filmischen Bildes mehrfache Bestimmungen an. Er bespricht die fotografische Referenz auf die Objektwelt, die medientechnische Transkription und die automatisch umgeformte, animierte Realität der kinematografischen Bilder. Damit begründet er die einzigartige Stellung des Films zwischen wiederholbarer Aufzeichnung und ephemerer Aufführung. Mit seiner Bestimmung des Films als Abfolge automatischer Weltprojektionen («a succession of automatic world projections»<sup>3</sup>), reiht sich Cavell begrifflich und konzeptuell in die Tradition Bazins ein. Bei Bazin findet sich beispielsweise die Erklärung: »Der Film stellt sich stets als eine Folge von Wirklichkeitsfragmenten in Bildern dar, auf einer rechteckigen, in ihren Ausmaßen festgelegten Fläche, wobei Ordnung und Dauer des Gezeigten den ›Sinn‹ bestimmen.«<sup>4</sup>

Bazin widmet sich vor allem in seinen Analysen des italienischen Nachkriegskinos dem Realitätsgehalt beziehungsweise dem Objektivismus des Bildes. Er wendet sich gegen lineare filmgeschichtliche Modelle und die Ableitung stilistischer Veränderungen aus technischen Erfindungen. Als Einschnitte einer formal-ästhetischen Geschichte des Films führt Bazin unterschiedliche Realismus-Konzeptionen des Bildes an. »Unter ›Bild‹ verstehe ich ganz allgemein alles, was die *Darstellung* auf der Leinwand dem dargestellten Gegenstand hinzufügen kann. So vielfältig dieser Anteil ist, man kann ihn im wesentlichen in zwei Gebiete unterteilen: die Gestaltung des Bildes selbst und das Hilfsmittel der Montage (die ja nichts anderes ist als die Anordnung der Bilder in der Zeit).«<sup>5</sup> Bazin zufolge lassen sich in der Filmgeschichte zwei überbrückende, einander entgegen stehende Konzeptionen der Darstellung aufweisen: Das Bild wird entweder als ästhetische Anordnung begriffen, die der Realität etwas hinzufügt oder als eine, die sie enthüllt.

An den Filmen von Orson Welles und dem italienischen Nachkriegskino weist er auf, dass die Entwicklung realistischer Bildtypen die Beziehungen zwischen Zuschauer, Dargestelltem und Wirklichkeit keineswegs vereinfacht, sondern verkompliziert: »Das Bild – seine äußere Struktur, seine Organisation in der Zeit –

2 Siehe Gertrud Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Frankfurt am Main 1992.

3 Cavell 1979 (wie Anm. 1), S. 146.

4 André Bazin: *Der filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung*. In: ders.: *Was ist Film?* [Paris 1975], übers. von Robert Fischer und Anna Düpee, hg. von Robert Fischer, Berlin 2004, S. 295–326; hier S. 312–313.

5 André Bazin: *Die Entwicklung der Filmsprache*. In: ders.: *Was ist Film?* [Paris 1975], übers. von Robert Fischer und Anna Düpee, hg. von Robert Fischer, Berlin 2004, S. 90–109; hier S. 91. (Hervorhebung im Original.)

verfügt, weil es sich auf einen größeren Realismus stützt, über sehr viel mehr Mittel, die Wirklichkeit zu beugen und von innen her zu verändern.<sup>6</sup> Entscheidend für Bazins Nachdruck auf den wesentlich realistischen Ausdrucksformen des Kinos ist die automatische Institution des Bildes. Das fotografische Verfahren bedingt beim Betrachter eine ›Wirklichkeitsübertragung‹ zwischen dem Gegenstand und seiner Darstellung.<sup>7</sup>

Während Bazin in seine Thesen zum Fotografischen auch wahrnehmungspsychologische Deutungen einbezieht,<sup>8</sup> findet Cavell hier vor allem sein Projekt einer ontologischen und epistemologischen Bildreflexion vorformuliert. An Bazins Überlegungen knüpft Cavell abwägend und differenzierend an, wenn er die Rolle der Realität bei der Erzeugung des fotografischen Bildes befragt. Die fotografische Grundlage des Films – so Cavell – schafft einen von den tradierten Künsten abweichenden Wirklichkeitsbezug. Sie stiftet ein nie zuvor dagewesenes Verhältnis zwischen der Anwesenheit und der Abwesenheit eines Gegenstandes. »Auf einem Foto sehe ich Sachen, die in Wirklichkeit nicht vor mir sind. [...] Das Objekt spielt bei der fotografischen Aufnahme eine ganz andere Verursacherrolle als bei der Entstehung eines Gemäldes. Die Darstellung betont die Identität des Gegenstandes, daher kann man von einem Abbild reden. Eine Fotografie hingegen betont die Existenz des Gegenstandes und zeichnet sie auf, daher mag man auch von Transkription reden. [...] Weil ich sehe, was nicht vor mir ist, weil meine Sinne den Beweis einer gar nicht existierenden Wirklichkeit wahrnehmen, nenne ich den Film ›ein bewegtes Bild des Skeptizismus‹.«<sup>9</sup>

Das filmische Bild beunruhigt die Auffassung des Anwesendseins seiner Betrachter. Es bekundet unsere Abwesenheit von der filmischen Welt als Bedingung ihres Erscheinens. Den Eindruck und die anhaltende Popularität des Kinos führt Cavell darauf zurück, dass wir hier Erfahrungen der Getrenntheit und Distanzierung beziehungsweise eines durch Ansichten gewonnenen Bezuges auf die Welt wiedererkennen – Erfahrungen der Begrenztheit unserer Erkenntnisfähigkeit also, für deren philosophische Formulierung bei Cavell Verweise auf Nietzsche, Heidegger oder Wittgenstein stehen. Die filmische Bildfolge vergegenwärtigt eine sinnlich zugängliche und bedeutungsvoll bestimmte Realitätskonstruktion. Als halluzinatorische oder imaginäre Anschauung hält sie Erfahrungen bereit, die dem Erleben der nicht mit Gewissheit zu sichernden Bezugnahme auf den anderen und die Objekte der Welt gleichen. Für Cavells Einschätzung der alltäglichen und phi-

6 Ebd., S. 108–109.

7 Siehe André Bazin: *Ontologie des photographischen Bildes*. In: ders.: *Was ist Film?* [Paris 1975], übers. von Robert Fischer und Anna Düpee, hg. von Robert Fischer, Berlin 2004, S. 33–42.

8 Zu den psychologischen Bestimmungen in Bazins Theorie des Fotografischen siehe Jonathan Friday: *André Bazin's Ontology of Photographic and Film Imagery*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 4 (2005), S. 339–350.

9 Stanley Cavell: *Denken – Was heißt das in der Fotografie?* In: ders.: *Nach der Philosophie. Essays*, hg. von Ludwig Nagl, Kurt R. Fischer, Berlin 2001, S. 171–186; hier S. 173–174. Siehe auch Cavell 1979 (wie Anm. 1), S. 188–195.

losophischen Belange des Films ist grundlegend, dass er die skeptizistische Beunruhigung des Denkens nicht als erkenntnistheoretisches Extrem begreift. Vielmehr ist sie eine mögliche und im Rahmen menschlicher Erfahrung auch wahrscheinliche Haltung des Zweifels.

### Die Fotografie als welthaltiger Ausschnitt

Der fotografische ›Realitätssinn‹ und das vom Film eingesetzte Verhältnis der Betrachtung lassen sich mit Cavells Überlegungen zur Kamera näher erläutern. Als Ermöglichungsbedingung der filmischen Wirklichkeitskonstruktion benennt Cavell die unhintergehbare Äußerlichkeit der Kamera. Die aufnehmende Kamera ist dem Sichtbaren, das sie erzeugt, notwendig entzogen.<sup>10</sup> Obwohl es möglich ist, sie als Gegenstand im Bildfeld durch Spiegel oder ähnliches anzuzeigen, kann sie nie als Bilderzeuger in den Blick geraten. Von der Welt, deren Existenz sie feststellt, bleibt sie getrennt. Die Kamera ist außerhalb ihres Gegenstandes, so wie wir – das ist die von Cavell vorgebrachte Analogie – außerhalb unserer Sprache sind. Das Sagen bleibt selbst unaussagbar, wir müssen immer *etwas* sagen. Den Ort unseres Sprechens können wir dem anderen nicht vollständig und bedeutungsvoll bezeichnen.

Filmische Welten sind also unter der Bedingung einer Grenzziehung des Apparates gegeben. Im Raum des Kinos bildet die Leinwand für den Zuschauer eine kategoriale Grenze: Sie ist Aufnahme­fläche des Lichts der Projektion und zugleich eine Abschirmung von der Welt der festgestellten visuellen Objekte.<sup>11</sup> Das filmische Bild hält eine Welt in unaufhebbarer Distanz und birgt sie. Denn im Gegensatz zur abschließenden, auf das Dargestellte bezogenen Begrenztheit des Tafelbildes sieht Cavell mit der Fotografie eine Erfahrung des Ausschnitthaften gegeben. Bei der Betrachtung einer Fotografie wird das Sichtbare als Segment eines kontinuierlichen Zusammenhanges wahrgenommen und gedeutet. Die Welthaltigkeit des fotografischen Bildes erweist sich in denkbaren, möglichen Anschlüssen. Der Betrachter nimmt die Aufnahme als unvollständige, von unsichtbaren, doch vorhandenen Nachbarschaften umstellte Ansicht: »The world of a painting is not continuous with the world of its frame; at its frame, a world find its limits. We might say: A painting *is* a world; a photograph is *of* the world. What happens in a photograph is that *it* comes to an end. [...] The implied presence of the rest of the world, and its explicit rejection, are as essential in the experience of a photograph as what it explicitly presents. A camera is an opening in a box: that is the best emblem of the fact that a camera holding on an object is holding the rest of the world away.«<sup>12</sup>

10 Siehe Cavell 1979 (wie Anm. 1), S. 126–127.

11 Ebd., S. 24–25.

12 Ebd., S. 24. (Hervorhebung im Original.)

Die Fotografie erlaubt eine Erfahrung von Auswahl und Ausschluss als den Bedingungen der Aufnahme. Der Film gestaltet das Verhältnis von visuell Gegebenem und Entzug über die Kadrierung und die Montage. Als Verfahren legen sie die Eigenschaften und die Dauer von Betrachtungsebenen fest. Sie strukturieren so ein veränderliches Verhältnis zu den sichtbaren und im Außerbildlichen evozierten Räumen, Objekten und Personen. Die Projektionen des Films verwirklichen eine Abfolge unterschiedlicher Einstellungen (im Sinne distinkter Einstellungsgrößen), die jeweils mit der physisch begrenzten Leinwand zur Deckung kommen. Beim Tafelbild ist die Beziehung des Dargestellten zur Beschränkung der Darstellung festgelegt und die abgebildete Welt findet am Rahmen ihr Ende. Demgegenüber vergegenwärtigen die Bildfolgen des Films erscheinende und verschwindende, je begrenzte Ansichten. Die Grenzen der Leinwand beschließen also nicht die Form der projizierten Bilder. Da die unterschiedlichen Einstellungen die Projektionsfläche immer in ihrer ganzen Ausdehnung füllen, kennzeichnet Cavell die Ränder der Leinwand als Umgrenzung eines Fassungsvermögens, als Gerüst beziehungsweise Rahmen. Von Bazin übernimmt Cavell die Beschreibung der Kino-Leinwand als Gussform.<sup>13</sup> In die materiell festgelegte »Höhlung« der Leinwand passen sich unterschiedliche Bilder ein. Der stete Wandel der automatisch bewegten Ansichten überwindet den dauernden Zusammenschluss von Dargestelltem und Rahmung.

### Kadrierung und Off

Die filmische Einstellung bestimmt den Ausschnitt des Raumes und die Komposition der sichtbaren Elemente bezogen auf den festgelegten Rahmen des Bildformats. In der medientechnisch strukturierten Wahrnehmungsordnung des Kinos fällt die Kadrierung mit der Grenzziehung zwischen zwei Raummodalitäten zusammen. Sie markiert die vom Zuschauer im sinnlichen Erfahren überbrückte Trennung von faktischem Kinosaal und dem Leinwandlichen: dem audiovisuell entworfenen Bildraum.<sup>14</sup> Die Inszenierung filmischer Räume beruht auf dem simultanen Bezug von Bildfeld und Off sowie auf ihrem in der Zeit entfalteten gegenseitigen Bestimmungsverhältnis. An der Geschichte filmischer Formen lassen sich unterschiedliche Verwendungsweisen der Einstellung und veränderliche Verknüpfungsregeln offen legen. Für das frühe Kino (1896–1917) haben André

13 Cavell spricht von »mold« und bezieht sich damit auf Bazins Ausdruck »moulage«. In der deutschen Übersetzung wird Bazins Metapher als »Abdruck« und »Lichtgußform« wiedergegeben. André Bazin: Theater und Film. In: ders.: Was ist Film? [Paris 1975], übers. von Robert Fischer und Anna Düpee, hg. von Robert Fischer, Berlin 2004, S. 162–216; hier S. 184.

14 Siehe dazu Hartmut Winkler: Der filmische Raum und der Zuschauer. »Apparatus«–Semantik–»Ideology«, Heidelberg 1992, S. 41–42. Doris Agotai: Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum, Bielefeld 2007, S. 52–54.

Gaudreault und Tom Gunning einen Repräsentationsmodus der bühnenhaften Gegenüberstellung beziehungsweise der visuellen Attraktion aufgewiesen.<sup>15</sup> Kennzeichnet ist diese Präsentation durch frontale statische Einstellungen, die einen Schauplatz kontinuierlich zu sehen geben. Wie die fixierte Schauanordnung des Proszeniums im Theater öffnet sich der geschlossene, in seinen Grenzen unveränderliche Bildraum nur zum Betrachter hin.

Im Übergang zum klassischen Kino prägten sich Konventionen der optischen Szenenauflösung durch Großaufnahmen und Naheinstellungen aus. Als narrative Schließung des Films bespricht Gunning Schnitte zwischen Bildern, die über Blick- und Bewegungsachsen der Figuren motiviert und verbunden werden. Die repräsentationale Darstellung des klassischen Kinos ordnet einen »transparenten« und beweglichen Kamerablick den örtlichen Bezügen der Figuren unter. Die apparative Blickinstanz wird so diegetisiert. Die Montage trägt die wechselnden Perspektiven als visuelle Beschreibungen von subjektiven und objektiven Wahrnehmungsweisen ein. Blick- und Bewegungsanschlüsse zwischen den Einstellungen überbrücken dabei die raum-zeitlichen Sprünge des Schnitts. Die Kontinuitätsmontage des klassischen Kinos bringt den blinden Fleck der Kamera zum Verschwinden. Mit der Folge der Bilder erbaut sich der wahrnehmbare, fiktive Handlungsraum in phantasmatischer Geschlossenheit.

Bazin grenzt für die prozesshafte Bestimmung von Bildfeld und Off zwei komplementäre Verfahren voneinander ab: *cache* und *cadre*.<sup>16</sup> Die Kadrierung und der Anschluss der Bilder können den Eindruck eines kontinuierlichen Raumes erzeugen, den die einzelnen Einstellungen allmählich erschließen. Die Kadrierung wirkt dann wie ein Sucher, der einen homogenen Zeitraum entdeckt. Diese Bestimmung eines offenen Raumes, bei dem das relative Off schrittweise zum Gegenstand des Bildes werden kann, nennt Bazin *cache*. Die Verwendung der Einstellung kann jedoch auch eine Anordnung isolieren und die Umgebung ausschalten. Die Einstellung wird dann als absolute Rahmung erfahren, als *cadre*. Die Bilder stellen zwischen sich dann keine Anschlüsse her, sondern ermessen ihre Differenz. Die Erfahrung raum-zeitlicher Bezüge ist nicht mehr die eines Ganzen, das immer umfassender ansichtig wird. Wahrnehmbar werden vielmehr Zäsuren, Leerstellen, unentscheidbare Abstände zwischen den Bildern.

Deleuze analysiert Einstellungsfolgen, die nicht durch die imaginative Fortsetzung der gezeigten Bewegung zu überbrücken sind, als »falsche Anschlüsse« und

15 Eine konzise Darstellung der Ausarbeitungen von Gaudreault und Gunning bieten die Beiträge beider Autoren in Thomas Elsaesser, Adam Barker (Hg.): *Early Cinema. Space-Frame-Narrative*, London 1990.

16 André Bazin: *Malerei und Film*. In: ders.: *Was ist Film?* [Paris 1975], übers. von Robert Fischer und Anna Düpee, hg. von Robert Fischer, Berlin 2004, S. 224–230; hier S. 225. Zu den Funktionen der Kadrierung und des Off siehe auch Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, [Paris 1983], übers. von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt am Main 1997, S. 27–35.

»irrationale Schnitte«. <sup>17</sup> Deleuze zufolge führt im modernen Film die differenzierende Verknüpfung der Bilder eine neue Form des Intervalls ein. Das Intervall ist hier ein Mittel, das den unsichtbaren Raum zwischen zwei Einstellungen wahrnehmbar werden lässt. Es evoziert etwas wesentlich Außerbildliches und umgibt die sichtbaren Geschehnisse mit einem absoluten Off. Die ausgedehnten Intervalle und die Diskontinuitäten zwischen den Einstellungen ziehen die Möglichkeiten des Bildes in Zweifel.

### Die Schließung des Bildes in *Gertrud*

Bei Cavell wie auch bei Deleuze steht als Musterfall für eine isolierende Bestimmung des Bildfeldes das filmische Werk von Dreyer. In Dreyers wohl bekanntestem Film *La Passion de Jeanne d'Arc* (Frankreich 1928) akzentuieren die Großaufnahmen und verkanteten Einstellungen von Räumen die Begrenztheit des Bildes. Die fragmentierenden Ansichten von Körpern, Gesichtern und Schauplätzen trennen hier die einzelnen Einstellungen voneinander ab. Die Aufnahmewinkel, Einstellungsgrößen und Anschlüsse der Bilder sind nicht durch personale Blickachsen oder örtliche Bezüge begründet. Sie setzen die einzelnen Bilder in ein Verhältnis der Inkompatibilität. In *La Passion de Jeanne d'Arc* wird die raumbildende Funktion der Bildfolge unterboten und so als Mangel erfahrbar.

In *Gertrud* wird die Endlichkeit des filmischen Bildes in anderer Weise bedeutet: Dreyer dramatisiert hier durch lange kontinuierliche Aufnahmen den Wandel der Zeit und Bewegungsformen in geschlossenen Innenräumen. Die Dauer der einzelnen Einstellung scheint das Verhältnis der Kamera zum Sichtbaren zu vergegenständlichen. In den anhaltenden Einstellungen tritt die Kadrierung gegenüber der Figurenaktion hervor. Die Einstellung als »Raumbild« wird vom Zuschauer als bedeutungsvolles Element des wahrnehmbar Erscheinenden und dessen Variation in der Zeit erfahren. Die nachfolgenden Analysen von *Gertrud* werden dabei zwei Verfahren aufweisen: Plansequenzen mit Kamerabewegungen, die sich der Figurenaktion anheften, und statische Einstellungen von Interieurs.

Wären Filme wie Musikstücke mit Anweisungen für das Tempo, die Dynamik und den Ausdruck versehen, so erschiene »morendo« als zutreffende Angabe für *Gertrud*. Das verhaltene Schauspiel, das sparsame visuelle Geschehen und das Gewicht der distanzierend gesetzten Worte scheinen die Sinnlichkeit und Bewegung der filmischen Form selbst zum Erliegen zu bringen. Dreyers Film ist die Adaption eines Bühnenstückes von Hjalmar Söderberg aus dem Jahre 1906. Die Züge der Hauptfigur und ihr Konflikt zwischen Begehren und Ehe, zwischen Seelenleben und gesellschaftlicher Konvention hängen der Literatur des 19. Jahr-

---

<sup>17</sup> Siehe Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*. Kino 2, [Paris 1985], übers. von Klaus Englert, Frankfurt am Main 1997, S. 233–236.

hunderts an: Die Story von *Gertrud* überführt die unbedingte Gefühlsmacht Emma Bovarys in die Selbstveränderung Noras – die Frau wählt die Isolation, nimmt Abschied vom Puppenheim.

Schauplatz von *Gertrud* ist Stockholm um 1900. Der Plot verdichtet, teilweise mit Rückblenden, Episoden aus drei Liebesbindungen Gertruds (Nina Pens Rode). Alle drei Beziehungen gibt sie enttäuscht auf. Gertrud, eine ehemalige Opernsängerin, verlässt ihren Ehemann Gustav (Bendt Rothe). Er weiß ihre Forderung nach einer wahrhaftigen und absoluten Liebesbeziehung nicht zu erwidern. Diese Trennung ermöglicht Gertrud eine gemeinsame Zukunft mit ihrem Geliebten, dem jungen Komponisten Erland Jansson (Baard Owe). Jansson sucht jedoch nur eine leichtfertige Affäre und gesteht ihr, bereits gebunden zu sein. Schließlich trifft Gertrud den Dichter Gabriel Lidman (Ebbe Rode) wieder. Trotz der einstigen Nähe verließ Gertrud ihn, weil er der Kunst den Vorrang gegenüber der Liebe einräumte. Lidmans Versuch einer erneuten Annäherung weist Gertrud zurück. Sie verlässt die mit den Männern geteilte Welt Stockholms und geht nach Paris, um Studien der Psychologie zu beginnen. Ein Epilog zeigt Gertrud in hohem Alter. Vor allem aber zeigt er die Möglichkeit eines ernsthaften und gleichberechtigten Gesprächs zwischen den Geschlechtern. Einem Freund aus Paris legt Gertrud ihre Erinnerungen offen. Auf ihrem Grabstein, so erklärt sie ihm, möge *amor omnia* stehen.

Der Anfang von *Gertrud* spart einen *establishing shot* aus: Wie bei einem Bühnenstück hebt die Handlung mit einem begrenzten Schauplatz und einem Auftritt an. Aus dem Schwarzbild blendet eine Halbtotale auf, ein Innenraum, ein Mann. Die Kamera heftet sich mit einer Fahrt an seinen Gang durch das Zimmer. Er hält für einen Moment inne, auch die Kamera, die sein Rückenbild erfasst, stockt in ihrer Bewegung. Mit seiner Wendung und seinen Schritten zu einem Schreibtisch hebt die Dynamik der Blickbewegung wieder an. Frontal fährt die Kamera an den Mann heran, der nach einer halben Drehung hinter dem Tisch zu stehen kommt. Die Choreografie von Verfolgung und Halt, Wendung und Annäherung setzt eine nicht personale, doch auch nicht objektive Blickinstanz ein. Mit Christian Metz lässt sich dies als »subjektives Bild ohne Subjekt«<sup>18</sup> kennzeichnen. Die gleitende Bewegung durch das Interieur, die Ausrichtung der Aufmerksamkeit auf die Figur animiert eine selbst ungesehene, tätig-bewegte Blickinstanz.

Auf das Rufen des Ehemannes hin tritt Gertrud links durch einen Türrahmen in den sichtbaren Raum (Abb. 1). Im Folgenden gleichen geringe Kamerafahrten zu den Seiten die minimalen kinetischen Impulse der Figuren aus und halten sie »auf Mitte«. Das Paar setzt sich. Nach eineinhalb Minuten erfolgt der erste Bildschnitt zu einer Nahaufnahme seines Gesichts. Er spricht zu Gertrud, sieht links an der Kamera vorbei aus dem Kader. Die Kamera schwenkt nach links, überwindet langsam den Raum zwischen den Figuren und verstärkt visuell die Pause

---

18 Christian Metz: Die unpersonliche Enunziation oder der Ort des Films, [Paris 1991], übers. von Frank Kessler, Sabine Lenk, Jürgen E. Müller, hg. von Jürgen E. Müller, Münster 1997, S. 111.



Abb. 1: Videostill aus: Carl Theodor Dreyer: Gertrud, Dänemark 1964.

des Dialogs. Wenn die Kamera Gertruds Gesicht erreicht, setzt auch ihre Rede ein. Sie blickt links aus dem Kader. Zwischen den Figuren gibt es keine Blickbeziehung. Die visuell getrennten Figuren verbindet nur der verschleppte Dialog mit den präzise artikulierten, doch eintönig vorgebrachten Repliken. Die Naheinstellung von Gertruds Gesicht hält vor, seine Rede fällt ins Off des Bildes. Schließlich fährt die Kamera nach rechts, erfasst kurz Gustavs Sprechen, kehrt dann wieder zurück zu Gertrud, als sei es von größerer Bedeutung, ihren mimischen Ausdruck beim Sprechen und Zuhören zu bezeugen. Eine Rückfahrt der Kamera endet bei einer halbnahen Einstellung, die beide Figuren in einer Ansicht zusammenschließt. Eine stark ausgeleuchtete Stuhllehne im Hintergrund des Bildraumes bringt jedoch auch hier die Figuren deutlich auf Abstand (Abb. 2–4).

Die Montageverfahren des klassischen Kinos suchen den Blick der Kamera, der eine Abwesenheit evoziert, mit den Blickachsen und Bewegungsrichtungen der Figuren zusammenzuschließen. Beispielsweise durch das Schuss-Gegenschuss-Verfahren werden die Bilder als Folge von subjektiven und objektiven Wahrnehmungsweisen gedeutet. Die perspektivische Organisation des Bildes und der Schnitt formen imaginäre Verbindungen zwischen der apparativen Blickinstanz (der Kamera) und den erblickten Objekten. Im Alternieren von Sehen und Gesehenem verortet die Folge der Einstellungen das Wahrnehmbare. Die sinnlichen Eindrücke des Films entwerfen eine perzeptive Subjektivität in Anbindung an die filmischen Figuren.

Eine eindeutige narrative Ausdeutung des Kamerablicks bleibt Dreyer schuldig. Die Einstellungen und Bewegungen verweisen auf subjektive Wahrnehmungsakte, die jedoch nicht mit den Figuren zur Deckung kommen. Am Filmanfang schließen sich die Kamerafahrten den Gängen und dem Gespräch der Figuren an.



Abb. 2: Videostill aus: Carl Theodor Dreyer: Gertrud, Dänemark 1964.

Sie ermessen allmählich den Schauplatz. Wahrnehmbar werden im Innenraum minimale Veränderungen der Positionen und örtlichen Bezüge. Die Bewegungsimpulse und Richtungswechsel der Kamera werden durch die Unruhe der Figuren gelenkt. Die Sequenz ist hier im wörtlichen Sinne ein »Folgen«, bis zum Abwenden von der Figur oder dem Schnitt als Abbruch der bestimmten Bezugnahme über den Blick. Der Film bietet keine identifikatorische Deutlichkeit über Wechsel der Einstellungsgrößen oder *point-of-view shots*. Die Kamerabewegungen in *Gertrud* heben die Distanz zu den Körpern und Gesichtern nur selten auf. Der gewährte Abstand der Einstellungen verstärkt den Eindruck der unversöhnlichen Fremdheit zwischen den Figuren. Die Bildgestaltung bewahrt sie auch gegenüber dem Zuschauer in unaufhebbarer Isolation.

### Filmische Interieurs

Im Verlauf des Films richtet der Gebrauch der Einstellung eine lastende Immobilität des Visuellen aus. Vorherrschend sind statische halbtotale und halbnaher Einstellungen von frontal inszenierten Dialogen. Auf dem sichtbaren Bezug der Körper auf den Schauplatz beruht die bühnenhafte Wirkung der Rede und der gestischen Aktion. Ab der 60. Filmminute ist ein Gespräch zwischen Gertrud und dem Dichter Gabriel Lidman zu sehen. Sie begegnen sich bei einem Empfang, der zu Ehren von Lidmans Geburtstag gegeben wird. Eine Halbtotale zeigt eine sich öffnende Tür: Gertrud betritt einen hellen Salon. Ein Kameraschwenk erfasst ihren Gang durch den Raum. Aus dem Off hebt Lidmans Stimme an. Er fordert



Abb. 3 und 4: Videostill aus: Carl Theodor Dreyer: Gertrud, Dänemark 1964.

sie auf, sich zu ihm zu setzen. Erst nach dem Ende seiner Rede wird Lidman im Bildfeld sichtbar. Eine Halbtotale umschließt dann beide Personen, ihre sichtbaren Körper und hörbaren Stimmen. Lidman sitzt im Bildfeld links auf einem Sofa, rechts steht Gertrud, ihm zugewandt. Gertrud nimmt neben Lidman Platz. Mit ihrem Einhalt kommt auch die Bewegtheit der Kamera für einen Moment zur Ruhe. Dann steht Lidman auf, um das Licht im Raum teilweise zu löschen. Dabei folgt die Kamera seinem Gang in den Hintergrund des Bildraumes mit einem Schwenk und einer kurzen Fahrt.



Abb. 5: Videostill aus: Carl Theodor Dreyer: Gertrud, Dänemark 1964.

Wenn Lidman in den Vordergrund zurückkehrt und sich wieder neben Gertrud setzt, so scheint mit seinem ermatteten Niedersinken auch der bewegte Kader »einzurasten«: Eine halbnaher Einstellung zeigt im Vordergrund einen runden Tisch, dahinter auf dem Sofa Lidman und Gertrud. Begrenzt wird der Raum in der Tiefe durch eine helle geschlossene Flügeltür. Gertrud und Lidman halten zwischen sich einen Abstand, der eine zufällige Berührung unmöglich macht. Ihre Oberkörper sind einander leicht zugewandt, doch sie sehen sich nicht an. Beide blicken an der Kamera vorbei ins Off. Die statische Einstellung des Paares hält für die folgenden fünf Minuten an (Abb. 5).

Der Dialog mit den schwerfällig wechselnden Repliken wird von Lidman angetrieben. Er drängt auf eine Erklärung, weshalb Gertrud ihn einst verlassen hat. Die in der Tonhöhe und Dynamik wenig variierenden Äußerungen und der fehlende Bezug über den Blick lassen das Gespräch kaum als Interaktion erscheinen. Die Rede beider Figuren adressiert nicht den anderen in Form einer Ansprache oder eines Anspruchs. Die matt vorgebrachten Worte wirken eher wie Monologe. Sie gleichen einem lauten Für-sich- oder Zu-sich-Selbst-Sprechen. Die Reglosigkeit der Figuren in der statischen Einstellung konzentriert die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die sichtbaren Zeichen der Artikulation und des Zuhörens, auf die Stimmen und die leise aus dem angrenzenden Raum klingende Musik. Durch Redundanzen, Pausen, Abbrüche und den Übergang von Lidmans Rede in ein Schluchzen stellt die Szene die Möglichkeit eines bedeutungsvollen Gesprächs in Frage.

Die Dauer der statischen Einstellung verdichtet das visuell Gegebene und das auditive Geschehen zu einem einheitlichen szenischen Zeit-Raum. Die Einstellung stabilisiert den Ausschnitt. Sie setzt ihn absolut. Die stillgestellte Ansicht ist unveränderlicher Bezugspunkt für kleinstmögliche interne Wandlungen. Wahrnehmbar wird die sensible Phrasierung der Haltung, der Gestik, der Blicke, des Lichts, des Faltenwurfs der Kleidung, der Atembewegung, der hörbaren Worte und des entfernten Klangs eines Stückes für Violine und Klavier. Im Gespräch weist Gertrud Lidman erneut zurück. Von Lidman erfährt sie, dass Erland Jansson bei einer Feier vulgär mit seiner letzten Eroberung prahlte und ihren Namen nannte. Tief verletzt erkennt sie die Gefühllosigkeit Janssons. Am Ende der Sequenz singt Gertrud ein Lied aus Robert Schumanns *Dichterliebe* (op. 48): »Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht, ewig verlор'nes Lieb, ewig verlор'nes Lieb! Ich grolle nicht, ich grolle nicht. Wie du auch strahlst in Diamantenpracht, es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht, das weiss ich längst. Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht.«<sup>19</sup> Ebenso wie Lidmans Worte im Weinen vergingen, endet nach der ersten Strophe auch Gertruds stimmlicher Ausdruck (einer unerwiderten Liebe) in wimmernden Lauten. Dann sinkt sie ohnmächtig zu Boden.

Dreyers karges Enthüllungsdrama sah sich nach der Premiere 1964 scharfer Kritik ausgesetzt. Kommentiert wurde *Gertrud* unter anderem als »two hour study of sofas and pianos«.<sup>20</sup> Diese schroffe Bemerkung enthält den zutreffenden Hinweis, dass die filmisch entworfene Welt die Form des Interieurs annimmt. Wohn- und Innenräume bilden in *Gertrud* den unverrückbaren Gegenpart für die Aufdeckung individueller Empfindungen. Die widersprüchlichen Gefühle der Figuren finden in der material anschaulichen, bürgerlichen Lebensform ihren Ausdruck und ihre Beschränkung. Dekor und Mobiliar zeugen ebenso wie der Plot des psychologischen Kammerspiels, die Konversation im Salon und das Lied von einer Konstruktion der Innerlichkeit als historisch spezifischer Deutung einer bewussten Bezugnahme auf sich als empfindsames Selbst. Die Bilder von Sofas und Klavieren, von formell gekleideten Figuren umstellt von Leuchten, Gobelins, Gemälden, Stühlen und Tischen beharren mit einem kontemplativen Blick auf dem stofflichen Außen von Körpern und Dingen. Die insistierende Dauer der Einstellungen zeugt vom Versuch, ihren Anschein zu durchdringen und sie von innen zu begreifen. Kennzeichnen lässt sich diese Bewegungsrichtung auch an der weitgehenden Beschränkung der Handlung auf den Dialog. An die Stelle körperlicher Aktion tritt die Veränderung von Situationen durch Enthüllungen im intimen Zwiegespräch. Das »In-sich-Gehen« der Figuren ist selbst eingelassen in eine filmische Form, die ich im Folgenden als absolut bestimmte Räumlichkeit des Innen kennzeichnen möchte.

19 Text von Heinrich Heine zitiert nach Robert Schumann: Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Band 1, hg. von Max Friedlaender, Frankfurt am Main, Leipzig, London, New York 2002, S. 116–117.

20 Zur zeitgenössischen Rezeption von *Gertrud* siehe beispielsweise Elliott Stein: Gertrud. In: *Sight and Sound* 34 (1965), S. 56–58.

Abgesehen von zwei Szenen im Park sind die Schauplätze der Handlung Innenräume. Die durch Möbel und Objekte strukturierten Räume bleiben vom Außen abgetrennt. Fenster werden zwar als Lichtquelle inszeniert, jedoch übermittelt die Kamera nie ihren Ausblick. Lediglich Wandspiegel und Gemälde fügen Öffnungen – zumindest Unterbrechungen – in die kompakten Raumgrenzen ein. Plansequenzen entdecken die Türen nicht als Verbindung zum Außen, sondern als Fluchten in weitere Innenräume und als Möglichkeit für Auf- und Abtritte im sichtbaren Raum. Im Zusammenspiel von Bildgestaltung und Mise en scène werden Türen zum Scharnier zwischen Schauplätzen und Situationen. Sie tragen Veränderungen des Sichtbaren und sachte, unmerkliche »Bild- und Tonschnitte« ein. Die langen statischen Einstellungen befestigen die Räumlichkeit des Innen. Sie isolieren eine Anordnung und schalten über ihre Dauer die Umgebung aus. Die Einstellung wird zur absoluten Rahmung, zum Abschluss des filmisch konstruierten Raumes. Wenn Figuren den Kader verlassen haben, halten Einstellungen manchmal für mehrere Sekunden vor. Trotz der andauernden Projektionsbewegung nähern sich diese leeren Raumansichten Stills. In *Gertrud* werden keine Figurenbewegungen zwischen Orten gezeigt. Nur selten sind Gänge zu sehen, mit denen die Figuren in das Bildfeld eintreten oder es verlassen. Die ausgeweglosen Interieurs scheinen die Figuren zu lähmen, ihre kinetische, expressive und wortsprachliche Bewegung gerinnt in der Einstellung.

Die Ansichten von Innenräumen werden zu interiorisierten optischen und akustischen Bildern: Mit der Beschränkung und Diskontinuität des Visuellen werden über die Dauer des Films für den Zuschauer die Möglichkeiten imaginativer Ergänzungen des Sichtbaren immer weiter abgebaut. Die Isolation der einzelnen Einstellung gegenüber der vorangehenden und nachfolgenden, verfestigt so den Eindruck, dass auch die Aktualisierung weiterer Bilder die abgedichtete Ansicht nicht auf ein wandelbares Außen hin zu öffnen vermag. Die Einstellungen betonen ihren Ausschluss, ihre konstitutive Geste einer Auslöschung von Sichtbarkeit. Die Folge der Einstellungen in *Gertrud* bezieht das Bild auf ein absolutes Off. Off meint hier nicht mehr den möglichen Anschluss an das sichtbar Gegebene. Es bezeichnet keine Umgebung in kurzer, zu überwindender Entfernung, sondern einen unaufhebbaren Entzug. Die filmisch entworfene Welt kontrahiert zur Einstellung.

### Der solitäre Ort des Betrachters

Im Rückgang auf Cavells Interpretation von *Gertrud* möchte ich die Einstellungsfolgen als Subjektivierungsakte des audiovisuellen Bildes näher bezeichnen. Zu verdeutlichen ist dabei, dass die filmische Konstruktion Ich-hafter Empfindungssubjekte nicht einfach mit figurengebundenen Perspektiven übereinkommt.

In seiner Auseinandersetzung mit *Gertrud* widmet sich Cavell der Frage, in welcher Weise die Gestik der Kamera im Verlauf des Films als bedeutungsvoller Äußerungsakt erfahren wird. Als signifizierende Gesten bestimmt Cavell die Sta-

gnation der einzelnen Einstellung, die keine Begründung über den Schnitt erfährt. Sie fügt sich nicht als Segment in einen sukzessiv als kontinuierlich erfahrenen Raum. In den langen statischen Einstellungen werden die Bewegt-Bilder für Momente als Stills wahrgenommen und tragen dennoch eine Veränderung. Der Gebrauch der Einstellung exponiert die Begrenztheit der fotografischen Aufnahme. Das Verhältnis der Kamera zum Sichtbaren scheint selbst zum Geschehen des Bildes zu werden im nachdrücklichen Aufweis der kontingenten Perspektive: »The camera, once placed, is typically stilled for long minutes at a stretch, so that there is something recognizable as a frame [...]. [...The characters] pose and repose themselves against a total, simplified environment, as for a painting or a still portrait, and the result is not the commemorative or candid significance of paintings or still photographs, but the opacity of self-consciousness. The emotion conveyed is of theatricality, and the cause of the emotion lies not in the drama of the characters' words and gestures but in our sense that they are characters before themselves, that our views of them are their views of themselves. Their views are not caused by ours, by their awareness that they are being watched from outside; their awareness is of being watched from inside.«<sup>21</sup>

Theatralität steht hier für die Wahrnehmung einer Distanz zur Welt. Anlässe dafür bietet der unauflösbare Konflikt zwischen Einbildungskraft, Sinnesdaten und Ausdrucksvermögen. In *Gertrud* werden die audiovisuellen Bilder selbst gegenüber der sichtbaren Figurenaktion als Wahrnehmungsakte eines Ich-haften Bewusstseins erfahrbar. Die Folge der Einstellungen vergegenwärtigt und enthüllt spezifische Erfahrungsweisen eines Selbst- und Weltverhältnisses. Dreyers filmisches Projekt bestimmt Empfindungssubjekte im stets gefährdeten, ungewissen Bezug zum anderen. »The sense of constriction about these characters – the sense that they are limited or condemned to the same views of themselves that we are given – produces a sense that it is they who are selecting these views, as if their spiritual energies are exhausted in the effort to find some perfect or complete view of themselves to offer and to retain.«<sup>22</sup> Die filmischen Entwürfe von Selbstverhältnissen führen ein Erleben unzureichender Expression auf. Für die Figuren nimmt die Erfahrung von Subjektivität die Form der Isolation an. In der Dauer der optischen und akustischen Wahrnehmungen greift dabei ein »Innen« des Empfindens über die sichtbare Figur im Bild hinaus. Die Einstellungen vergegenwärtigen einen Ich-haften Selbstbezug als sinnlichen Zugang zur (und wandelbare Bestimmung der) filmischen Welt.

Die Verwendung der Einstellung in *Gertrud* ist für Cavell ein Beispiel, wie spezifische Gebrauchsweisen etwas über die allgemeinen Bedingungen der filmischen Bedeutungsstiftung zu erkennen geben. Seine Interpretation des Films begreift er als sprachlichen Nachvollzug der Aufklärung, die Kunstform und Einzelwerk über einander geben können. Wenn Cavell von einer Ontologie des Fotografischen oder des Films spricht, so führt er zugleich eine methodische Kritik des Geltungsanspruches

21 Cavell 1979 (wie Anm. 1), S. 204–205.

22 Ebd., S. 206.

an. Die Bestimmung des Films als Medium konzipiert Cavell als unabschließbar. Seiner Auffassung nach ist ein Medium nicht durch apparative Bedingungen und technische Verfahren determiniert, sondern es wird durch Verwendungsweisen konstituiert – durch die fallweise Verwirklichung bestimmter Möglichkeiten, die etwas im/durch das Medium als bedeutungsvoll erfahrbar werden lassen. »[T]he aesthetic possibilities of a medium are not givens. [...] I feel like saying: The first successful movies – i.e., the first moving pictures accepted as motion pictures – were not applications of a medium that was defined by given possibilities, but the creation of a medium by their giving significance to specific possibilities. [...] A medium is something through which or by means of which something specific gets done or said in particular ways.«<sup>23</sup>

Die Auseinandersetzung mit Merkmalen einer Kunstform sieht Cavell an die Betrachtung konkreter Verwendungsweisen verwiesen. Die Formen und der Gebrauch konstituieren das in einem Medium Realisierbare. Die Verwirklichung von bedeutungsvoll erfahrbaren Ausdrücken sind ebenso wie die Akte der Interpretation fallweise-bestimmende Bewegungen.

Mit Cavells filmtheoretischen Reflexionen lassen sich für Überlegungen zum Maß der Bilder zwei Anhaltspunkte eintragen: erstens die Befragung ihres kategorialen und epistemologischen Status und zweitens die Untersuchung der Bedingungen, die im Verhältnis zum Betrachter Bedeutung mit konstituieren. Für das Darstellungsvermögen des kinematografischen Bildes bleibt zu ermitteln, welchen Aufschluss die sinnlichen und rationalen Erfahrungsgehalte des Films über das ästhetische Medium geben können. Angeleitet von dieser Frage möchte ich für Dreyers filmische Form die bestimmende Funktion der Einstellung an der letzten Szene pointieren.

Dreyer beschließt seinen Film, abweichend von Söderbergs Textvorlage, mit einem Epilog (ab der 103. Minute). Die Sequenz markiert einen Zeitsprung und zeigt die gealterte Protagonistin im Gespräch mit einem Freund. Ebenso wie in zwei vorangehenden *flashback*-Szenen finden sich hier leicht überstrahlte *high-key* Aufnahmen, die unscharfe Konturen und wenig Plastizität aufweisen. Diese formale Reminiszenz, die Ähnlichkeiten zu den »inneren Bildern« der Rückblenden ausbildet, lässt die Schlusszene uneindeutig werden. Ob es sich um ein Geschehen der diegetischen Realwelt, um ein retrospektives oder visionäres Schauen handelt, bleibt unentscheidbar.<sup>24</sup> Auch der Dialog konstruiert Wechsel der Zeitperspektive. Der lineare Ablauf der Bilder ist mit einer wortsprachlichen Wiederholung und einer Vorwegnahme des Zukünftigen synchronisiert. Gertrud liest laut ein Gedicht, das sie als junge Frau schrieb. Dann verabschiedet sie ihren Gast mit den Worten: »One day your visit will be just a memory like all the other memories that I keep. Occa-

23 Ebd., S. 31–32.

24 Ein Kommentar zur Zeitlichkeit dieser Szene findet sich in Raymond Carney: *Speaking the Language of Desire. The Films of Carl Dreyer*, Cambridge, New York 1989, S. 328–341.

sionally I revive the memories and become absorbed in them and I feel as if I stare into a dying fire.«<sup>25</sup>

Eine Schuss-Gegenschuss-Montage zeigt die zögernde Trennung. Gertrud und ihr Gast verabschieden sich mit einem langsamen Winken über die Distanz eines großen, beinahe leeren Raumes hinweg. Die letzte Einstellung des Films erfasst Gertrud hinter einer leicht zum Zuschauer geöffneten Tür. Mit dem Schließen der Tür verschwindet die Figur im Off des Bildes. Mit einer langsamen Fahrt entfernt sich die Kamera von der geschlossenen Tür und erweitert den Ausschnitt des sichtbaren Raumes. Die Bewegung endet und eine statische Einstellung erhält für mehrere Sekunden die Ansicht des unbelebten Interieurs. Zur leisen Streichermusik tritt ein Glockenläuten. Es führt im stillstehenden Bild ein Metrum für die vergehende Zeit ein. Zum andauernden Läuten blendet die letzte Einstellung ins Schwarz.

Die geschlossene Tür sperrt auch den Zuschauer aus, den ungesehenen Gast der filmischen Innenräume. Das leere Bild ist ein Entzug. Es trägt für den Zuschauer einen distanzierenden Abstand ein. Es markiert die Unverfügbarkeit des Betrachteten als Bedingung der kinematografischen Wahrnehmungsordnung. Die letzte Einstellung exponiert die räumliche und zeitliche Begrenztheit als Kondition des Films. Die sinnliche Verbindung zu den Wirklichkeitsoptionen der Bilder ist durch deren Dauer und Zeitmaß mitentschieden. Die bewegten Projektionen des Kinos sind wie Gertruds Erinnerungsbilder zugleich Reanimation und Verlöschen: »Occasionally I revive the memories and become absorbed in them and I feel as if I stare into a dying fire.«<sup>26</sup> Dreyers filmische Form setzt über die Dauer und die Anschlüsse der Einstellungen Erfahrungen der Bewahrung und des Verschwindens des Bildes frei. Für den Zuschauer schließt die Wahrnehmung der Projektionen einer abwesenden Welt auf zu der einer sich auszehrenden Zeit. »[I]t isn't that filmic cinema, like lived time, is memory in the making. Under the rule of cinematographic speed, of retentive evanescence, or in other words under the optical lure of movement's own virtuality in projection, it is rather that the memory trace is time in the making; time coming forth as image, where what you see is what you lose.«<sup>27</sup> Als Zuschauerin kommt man nicht umhin, in der letzten Einstellung von *Gertrud* eine filmische Geste der Entsagung zu erkennen – »Ich grolle nicht«.

---

25 Dialog in der 110. Filmminute, zitiert nach der englischen Untertitelung der DVD. Carl Theodor Dreyer: *Gertrud*, London, British Film Institute Video Publishing 2006.

26 Ebd.

27 Garrett Stewart: *Framed Time. Toward a Postfilmic Cinema*, Chicago, London 2007, S. 3.