

katja bose  
Diplomarbeit zur

**Konstruktion psychologischer Räume**  
(Übergänge zwischen filmischen Wirklichkeiten)

Videoarbeit\_Dokumentation



*t(raum)<sup>3</sup>*

Dezember\_2003

---

Ambition_eine Einleitung	1
Reduktion_eine Idee	3
Produktion	9
Quellennachweis	12
Filmografie	13
Danksagung	14
Eidesstattliche Versicherung	15
Storyboard	16

## *ambition*\_eine Einleitung

Die Entscheidung zum Diplom eine filmische Arbeit abzugeben, hat sich relativ früh abgezeichnet, da mich sowohl die Rezeption als auch die Erstellung von bewegten Bildern während des Studiums vordergründig interessiert haben. Eine kontinuierlich fachliche Entwicklung in Richtung klassischer Filmproduktion habe ich allerdings nicht verfolgt. Nach ersten Erfahrungen bei Kurzfilm-Projekten enttäuschten mich die Abhängigkeiten, denen solche Produktionen zwangsläufig unterworfen sind, nachhaltig. Vor allem der organisatorische Aufwand hat sich mir selten in einem vertretbaren Verhältnis zur künstlerischen Arbeit dargestellt. Lösen konnte ich diesen Konflikt nicht. Infolge dessen entstanden überschaubare kleine Produktionen, die schnell befriedigende Ergebnisse lieferten, und dokumentarische Videos, die sich problemlos umsetzen ließen. Letztere boten den Vorteil, formale Anforderungen anhand des Themas (Promotion-video) bzw. in Abhängigkeit von den Gegebenheiten (Projektdokumentationen) ausrichten zu können. Letztendlich begeistert mich jedoch der künstlerische Aspekt audiovisueller Medien, etwas *anders* zu erzählen, etwas *anders* darzustellen, neue Ausdrucksformen zu finden. – Das treibt mich immer wieder vor die Leinwand oder hält mich magisch an Bildschirmen fest. Die Möglichkeiten des Bildes, die Konstruktion des kinematografischen Raumes und die experimentelle Auseinandersetzung mit diesem analytischen Blick sind daher Ausgangspunkt meiner Abschlussarbeit geworden.



---

**Lasset von Eurem Erfahrungsbegriffe eines Körpers alles, was daran empirisch ist, nach und nach weg: die Farbe, die Härte oder Weiche, die Schwere, selbst die Undurchdringlichkeit, so bleibt doch der Raum übrig, den er (welcher nun ganz verschwunden ist) einnahm, und den könnt ihr nicht weglassen.**

## *reduktion*\_eine Idee

Inspirationsquelle für diese Herangehensweise war das Zitat Immanuel Kants. Die Worte sind aus ihrem Zusammenhang gerissen. Sie dienen mir insofern mehr als aphoristische Äußerung und sind nicht zwangsläufig als Verweis auf Kants metaphysische Philosophie anzusehen. Sie enthalten die zwei Gedanken, anhand derer ich inhaltliche und formale Aspekte entwickelt habe: die Frage nach dem Wesentlichen verbunden mit der Idee einer konsequenten Reduktion.

Inhaltlich bedeutete dies, die Dramaturgie auf die geringstmögliche Anzahl von Schauplätzen und Charakteren einzugrenzen. Minimiert man die Geschehnisse/das Konfliktpotential derart, bleibt letztendlich die Darstellung von Emotion als Handlungsvorgabe übrig. Ebenso bin ich bei der Ausarbeitung der Rolle vorgegangen. Traditionell entwickelt man eine Figur in allen Facetten. Es wird ein Charakter festgelegt, zu dem korrespondierend Attribute des Erscheinungsbildes hinzugefügt werden. Häufig entsteht sogar eine komplette fiktive Biografie, die Grundlage für spätere, handlungsrelevante Motive sein kann. (Vgl. Field 2000: 21 ff.) Dem entgegen gesetzt folgte ich der Überlegung, wie ein Mensch zu beschreiben wäre, verzichtete man auf die Verwendung aller augenscheinlichen Eigenschaften. In der filmischen Darstellung lässt sich eine solche Prämisse nur bedingt umsetzen. Die Kostüme sind reduziert, Accessoires fehlen. Nichts gibt Hinweise darauf, wer sie ist, an welchem Ort sie sich befindet oder warum.

reduzierte Dramaturgie



Szene eins

Die Protagonistin existiert als ein weitgehend von Äußerlichkeiten befreites, verallgemeinertes Subjekt – als Reflektion ihres Innenlebens, ihrer Psyche, ihres Konstruktes. Das ausgelassene Motiv mag die Handlung unzulänglich oder fragmentarisch erscheinen lassen, dient aber gleichermaßen der angestrebten Verallgemeinerung. Einer Auseinandersetzung à la 'sie fühlt sich so, weil ihr das und das passiert oder nicht passiert ist' bedarf es nicht. Der emotionale Zustand, in dem sich die Figur zunächst befindet, existiert autonom.

Konstruktion von Individualität

Den US-amerikanischen Einflüssen folgend stellt sich Individualität – vor allem durch die mediale Vermittlung sozialer Leitbilder – als extrem hoher Stellenwert im westlichen/westeuropäischen Kulturkreis dar. Das ermöglicht dem Einzelnen einen großen Freiraum bezüglich der Verwirklichung seiner Wünsche und Lebensvorstellungen, führt aber auch zu einer unablässigen Auseinandersetzung der eigenen Persönlichkeit mit den konformistischen Aspekten dieser Gesellschaft. (Ein Konformismus, der nicht durch staatliche Einschränkungen entsteht, sondern wiederum medial konstituiert wird.) Während einerseits utilitaristische Ideale propagiert werden, unterliegt das Subjekt dennoch oder gerade zwangsläufig Forderungen nach Flexibilität und Produktivität. So entsteht ein groteskes Spannungsfeld zwischen 'Sei wie Du bist!' und 'Reagiere anpassungsfähig!', aus dem existentielle Frustrationen resultieren. In der Ausgabe der *Grundlagen der Psychologie* (Krech/Crutchfield u.a. 1992: 119) aus dem Jahre 1992 heißt es

Unsere Ära war bis dahin [Anm. 80er Jahre] gewöhnlich als das „Zeitalter der Angst“ charakterisiert worden, aber das verstärkte Auftreten (oder vielleicht die wachsende Erkenntnis) depressiver Tendenzen hat eine Reihe von Beobachtern zu der Behauptung veranlaßt, daß wir in eine Phase eingetreten seien, die treffender als „das Zeitalter der Melancholie“ zu kennzeichnen wäre.

Angst ist ein sachverhaltsbezogener Zustand. Endogene Depressionen treten wiederum ohne offenkundige Ereignisse als Ursache auf.

emotionale Struktur

Eingang in meine Arbeit haben allerdings weniger medizinisch-therapeutische Erkenntnisse gefunden, sondern hauptsächlich das Empfinden Betroffener. Es gibt selbstverständlich unterschiedliche Indikationen für affektive Störungen wie Depression, Manie oder Persönlichkeitsstörungen wie Borderline. Zahlreiche populärwissenschaftliche Bücher sowie Kompendien, Foren etc. im Internet geben dazu Auskunft. Trotzdem finden sich gemeinsame 'Bilder', die meines Erachtens nach auf vergleichbare Emotionen hinweisen. Zu nennen sind die Unfähigkeit zur Kommunikation, das In-sich-selbst-gefangen-sein und eine starke Diskrepanz zwischen dem Innen und Außen bis hin zu Auflösung von Identität.

- Nein. Ich bin depressiv. Depression heißt Zorn. Es geht darum, was man mir angetan hat, wer dabei war und wem man die Schuld gibt.

literarische Zugänge

- Und wem geben Sie die Schuld?

- Mir.

[...]

Ein nörgelnder Expressionist  
eingeklemmt zwischen zwei Trotteln  
Die wissen gar nichts-

Ich hab mich noch immer freigeboxt

Schlusslicht einer langen Reihe literarischer Kleptomane  
(ein bewährter altehrwürdiger Brauch)

Diebstahl ist der heilige Akt  
Am Kreuzweg zum Ausdruck

Ein Schwall von Ausrufezeichen kündigt den baldigen  
Nervenzusammenbruch an  
Ein Wort aufs Papier und wir haben das Drama

Für die Toten schreib ich  
die Ungeborenen

Nach 4 Uhr 48 ist alles gesagt

Dann ist Schluss mit dieser widerwärtigen trüben  
Geschichte eines Verstandes eingesperrt in ein fremdes  
Körperwrack völlig verblödet vom bösartigen Geist der moralischen  
Mehrheit

Ich bin seit langem schon tot

(Kane 2002: 220 f.)

Sarah Kane war britische Theater- und Drehbuchautorin. In ihrem letzten Stück verarbeitete sie Erfahrungen aus der Behandlung während einer Depressionsphase im Sommer 1998. Im Vorwort der deutschen Gesamtausgabe schreibt David Creig: „4.48 Psychose zeigt die äußerste Verdichtung in Kanes Werk. Der Kampf des Ich um seine Unversehrtheit hat sich verlagert: vom Bürgerkrieg zur Familie, zum Paar, zum Individuum und schließlich in das

Sarah Kane

Theater der Psychose: des Bewusstseins selbst. [...] Kanes Stücke haben das Ich stets als problematische und veränderliche Entität gezeigt, die die eigenen Grenzen bekämpft, ausweitet und transformiert“. (Kane 2002: 14)

Birger Sellin

Eine ähnlich prägnante, in ihrer Aussagekraft poetische Sprache fand ich in den Texten Birger Sellins. Eindringlich, ohne Interpunktion und durchsetzt mit Wortschöpfungen beschreibt der seit dem zweiten Lebensjahr schwer autistisch Behinderte seine Situation. Erstmals vermitteln konnte er sich seiner Umwelt 1990. Zu diesem Zeitpunkt ist er bereits siebzehn Jahre alt und „lernt“ schreiben mit Hilfe der Gestützten Kommunikation. Das heißt eine Vertrauensperson unterstützt ihn physisch und emotional soweit, dass er sich auf die Benutzung einer Tastatur konzentrieren kann. Die von Rosemary Crossley Ende der 70er Jahre entwickelte Methode ist wissenschaftlich umstritten, da sich Testergebnisse unter Forschungsbedingungen bisher als nicht annähernd vergleichbar mit Einzelfallberichten erwiesen haben. Eine kurze Zusammenfassung zu diesem Thema bietet der Artikel von Adrienne Biermann Gestützte Kommunikation – Facilitated Communication unter <http://www.uni-leipzig.de/~gbpaed/artikel/biermann.htm>

eines ist irre  
insichsein ist ein toter zustand  
ohnesichsein ist einsamkeit  
weder das insichsein noch das ohnesichsein können  
leben  
reine zustände gibt es nicht  
ewig findet ein wechsel statt in mir  
und sogar in ruhe arbeiten zwei mächte die nicht  
zusammenfinden  
25.12.92

(Sellin 1993: 209)

kastenwesen, ohnemichmensch, außenwelt, unruhemachtuntiefe, ausderseelewesen sind Begriffe, die ich Birger Sellins Wortschatz entnommen habe, um das Storyboard und die Protagonistin mit wenigen Worten zu kontextuieren. (Vgl. Titelblatt des Storyboards im Anhang)

Vorangegangene Ausführungen dienen sicher dem Zugang zur Handlung des Films. Wichtiger erscheinen mir jedoch die formalen Überlegungen. Beziehe ich Reduktion auf die Betrachtung von Film und Video, bedeutet dies zunächst, sie als Komposition einzelner Bilder in Raum und Zeit zu begreifen. Mein Augenmerk liegt in *t(raum)<sup>3</sup>* bei der Betrachtung des kinematografischen Raumes. Der Titel des Videos beruht demgemäß auf einer mathematischen Formulierung. *t* als physikalisches Formelzeichen für Zeit; und  $(...)^3$  verkörpert die Volumenberechnung eines Würfels. Ambivalent erscheint der Exponent 3 darüber hinaus als Hinweis auf die in drei Erscheinungsformen inszenierte Figur. Mit der Betonung des Volumens durch die Verwendung des Wortes *raum* ergibt sich ein Wortspiel, welches einen direkten inhaltlichen Bezug herstellt und gleichzeitig die tranceartige Charakteristik des Kinos anspricht. Abgesehen davon erschien mir die Verwendung eines nicht sprechbaren Titels reizvoll, um den formalen Aspekt zu betonen.

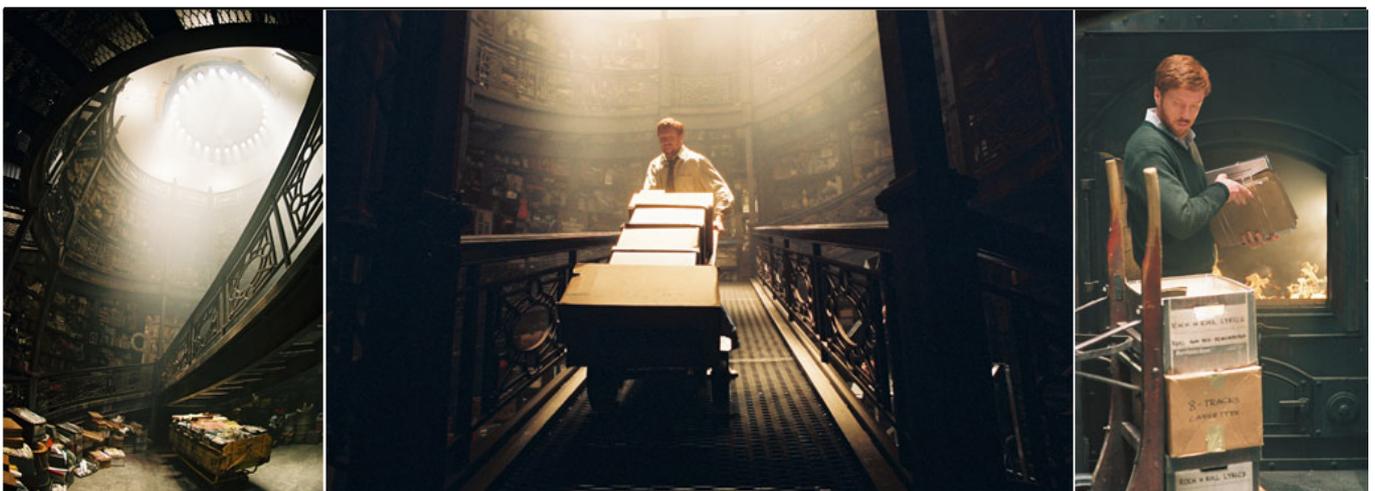
formale Reduktion

Titel

*t(raum)<sup>3</sup>* reflektiert die Darstellung komplexer psychologischer Räume – dazu zähle ich Filme wie *Persona* oder *Repulsion* – aber auch die Architektur des Geistes, wie sie beispielsweise genreuntypisch in *Dreamcatcher* eingesetzt wird. In einer eindrucksvoll fotografierten Szene wird dem Zuschauer hier das immense Erinnerungsvermögen des Protagonisten in Form einer riesigen Bibliothek illustriert.

Die Imagination, das Erinnern, im weitesten Sinne Denkprozesse sind in meiner Videoarbeit virtuell in dem diffusen Assoziationsfeld der Backsteinwand ausgedrückt. Gegenständliches erscheint lediglich nach einem Prinzip der Notwendigkeit.

virtuelle / materielle  
Filmarchitektur



*Dreamcatcher*\_Lawrence Kasdan\_2003

Übergänge

Desweiteren beschäftigte ich mich mit Filmen, in denen die Protagonisten zwischen Realitäts- oder Wahrnehmungsebenen wechseln. Sie treten dabei von einer Darstellungsebene in eine andere. Exemplarisch lassen sich diese Filme in drei Kategorien einteilen. Sie stellen entweder Bezüge zur Malerei (*The Dutch Master*, *La Sindrome di Stendhal*), zum Kino (*Purple Rose of Cairo*, *Last Action Hero*) oder zur Psychologie (*The Fury*, *Contact*) her. Die erste Gruppe erfasst dabei die sinnliche Rezeption von Kunstwerken und erweitert die Gemälde in den filmischen Raum. Die Film-im-Film-Narrationen arbeiten reflexiv. Sie greifen entweder mediengeschichtliche Exkurse auf oder transportieren genrespezifische Strukturen. Am interessantesten erweist sich die letzte Sammlung, da die Etablierung psychologischer bzw. virtueller Räume am stärksten durch technische Entwicklungen geprägt ist. In der Diplomverteidigung werde ich umfangreicher darauf eingehen.

das „geknickte“ Bild

Nachfolgende Überlegungen beziehen sich direkt auf die Materialität des Films. Die Umsetzung mit Hilfe von Videotechnik und die Integration in ein digitales Medium ist insofern nicht wirklich reflexiv. (Dazu müsste man wohl eher ein Video mit dropouts gestalten, aber das ist schon wieder eine andere Idee ...)  
Meine Vorstellung des „geknickten“ Bildes beruht nämlich auf der Projektion des 8, 16 oder 35 mm-Materials. Beispiele für den reflexiven Umgang mit der Technik visueller Medien sind zahlreich. Ingmar Bergmann lässt *Persona* mit einer Aneinanderreihung von Filmschnipseln, nur framewise oder mit ihrer Perforation eingefügten Bildern sowie der abstrakten Darstellung des Apparates selbst anfangen; unmittelbare Eingriffe am Negativ durch Einritzen oder das Auftragen von Lösungsmitteln sind mir aus der Fotografie bekannt. Ich dachte über die Verwendung eines in sich perspektivisch verzerrten Bildes nach. Da sich beispielsweise ein geknicktes Dia in der Projektion derart präsentieren würde und das Bild einfach durch die Manipulation des Bildträgers seine charakteristische Flächigkeit verliert. In *t(raum)*<sup>3</sup> öffnen die auf die Wände „projizierten“ Totalen vom Meer den Filmraum. Das gleiche Verfahren führt am Ende der vierten Szene den Blick wieder in das Zimmer zurück und entlarvt die Abhängigkeit von Innen und Außen ebenso wie die mediale Transparenz der Bilder.

## *produktion*\_arbeit

Während grundlegende Ideen anfangen, sich in komplexen Bildvorstellungen zu manifestieren, machte mich Christian Schult auf die Gegebenheiten des Turmzimmers im *gaswerk* aufmerksam. Der Raum erwies sich auf den ersten Blick als gefundenes Puzzlestück der Geschichte. Größe, Form und die Vielfältigkeit der Strukturen, die an ein zerbröckeltes Ganzes erinnern, boten die ideale Projektionsfläche für das Innenleben der Figur. Darüber hinaus ermöglichte die Höhe des Zimmers – man gelangt über die Leiter an der Südwand auf die Galerie im Turm – interessante Kameraperspektiven und eine vom Set getrennte Beleuchtungsebene. Weitere Auffälligkeiten wie der Zugang über die Treppe sowie die Leiter nach Oben oder die Backsteinwand öffnen den Ort in einer ungewohnten Mehrdimensionalität, die bewusst „angespielt“ worden ist.

Ende Juli drehten wir einige Tage im *gaswerk*, Anfang August zwei Tage an der Ostsee. Die Produktion im geschlossenen Raum erfolgte konzentriert nach den im Storyboard festgehaltenen Einstellungen, die entweder exakte statische Aufnahmen oder aufwendige Kamerabewegungen erforderten. Auf sogenannte Mastershots wurde verzichtet. Abgesehen von den mit zwei Kameras aufeinander abgestimmten Totalen, entstand das Bildmaterial der Szene „Am Meer“ mit der Flexibilität einer „befreiten“ Handkamera. Neben den am Storyboard orientierten Detailaufnahmen und Totalen konnten so unmittelbar vorgefundene Eindrücke einfließen. An einem weiteren Drehtag wurde die Bluebox im Videostudio der Fakultät Medien genutzt.

*gaswerk*

inszenierte / freie  
Kamera



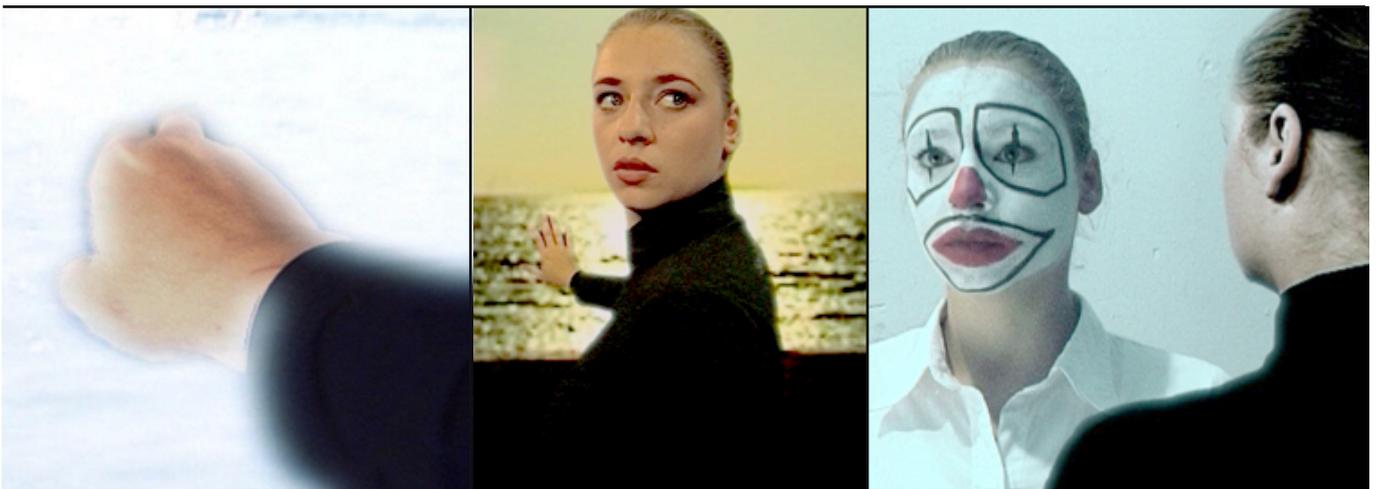
*gaswerk\_galerie\_turmzimmer*

Key

Das Bluescreen-Verfahren sollte vorrangig die Postproduktion von drei Einstellungen erleichtern. Beim Editing und Compositing des Videomaterials stellte es die größte Herausforderung dar, weil der Key weder im After Effects 5.5 (PB)<sup>®</sup> noch im Avid Express qualitativ ausreichend war. In einer langen Versuchsphase sammelten sich zwar lehrreiche Erkenntnisse; zu verwertbaren Ergebnissen führte die Arbeit allerdings nicht. Fertiggestellt wurden diese Schlüsselszenen von Saskia Bengler an dem leistungsfähigeren System Flint<sup>®</sup>. Dort übernahm sie auch die abschließende Farbkorrektur.

Farbdramaturgie

Die bereits beim Dreh berücksichtigte symbolische Farbdramaturgie einzelner Szenen wurde vertieft, aufeinander abgestimmt bzw. abweichendes Material korrigiert. Licht- und kontrastbetont mit einer leichten Emphase von Grün unterstreicht die erste Szene die lethargische Leere sowie den Antagonismus der drei erscheinenden Figuren. Das Rot des Briefes signalisiert einen plötzlichen Impuls. Die Intensität der Farbe steigert sich proportional zur Verwirrung der Protagonistin. Am Ende, wenn sich der Brief als etwas Erfahrenes dematerialisiert, geht das Rot in das Blau der darauffolgenden Szene über. Sie wacht auf und erlebt nach der Transformation des Raumes selbst eine transzendente Wandlung. Naheliegender begleitet Blau also den Übergang aus dem Schlaf. Blau als Farbe der Nacht einzusetzen ist eine Konvention, die seit der Viragierung von Stummfilmen verankert ist. Außerdem nimmt die Kolorierung bereits die monochromen Dimensionen des horizontalen Blickes Meer-Himmel vorweg. Die kurzzeitig überstrahlten Bilder während ihres Überganges von Innen nach Außen können sicherlich ebenso umfangreich interpretiert werden wie die Konnotation von Weiß zwischen Nichts und Allem tendieren kann. Natürlich spielt die Betonung des Lichts, welches zuvor hinter



Nachbearbeitung\_Flint<sup>®</sup>

den konturlosen Fenstern als einzige Konstante einer Außenwelt wahrnehmbar war, genauso eine Rolle, wie die simple Durchdringung der Wand oder der reinigende Aspekt einer veränderten Sichtweise. Im übrigen entschieden wir uns dazu, diese Sequenz kurz zu fassen, weil die Darstellung von Transformation in ähnlicher Art und Weise fest in der kinematografischen Rezeption etabliert ist. Ich denke hier insbesondere an Zeitreisende aus Kinoklassikern und Fernsehserien der vergangenen zwei Jahrzehnte oder an die Film-im-Film-Figuren, die im Licht der Projektion die narrativen Ebenen wechseln. Die letzte Szene greift die Optik einer Überwachungskamera auf, weshalb die Bilder schwarz/weiß gestaltet sind und erst zur Farbigkeit des Anfangs zurückkehren, wenn das Objektiv der Kamera überwunden ist – die Beobachtung zur Konfrontation wird.

Ende

- Field, Syd. 2000 „Teil 1 Das Drehbuch“ In: *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. München: List
- Kane, Sarah. 2000. „4.48 Psychose“ In: *Sarah Kane. Sämtliche Stücke*. Hrsg. von Corinna Brocher und Nils Tabert. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH. 2002.
- Krech, David/Crutchfield, Richard S. u.a. 1992. *Grundlagen der Psychologie. Studienausgabe. Band 6: Persönlichkeitspsychologie und Psychotherapie*. Hrsg. von Hellmuth Benesch. Weinheim: Beltz Psychologie Verlags Union.
- Sellin, Birger. 1993. *ich will kein in mich mehr sein. botschaften aus einem autistischen kerker*. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch.
- Martig, Charles. „Die Farbe der Unendlichkeit. Blau im Spannungsfeld von Transformation und Transzendenz.“ *Filmdienst* Nr. 10 (Themenheft Blau), 07.05.2002, 52-55.
- Adrienne Biermann Gestützte Kommunikation - Facilitated Communication  
<http://www.uni-leipzig.de/~gbpaed/artikel/biermann.htm>
- Katja Leonhardt Borderline-Störung  
<http://www.borderline-stoerung.de/index.htm>
- Medicine-Worldwide  
[http://www.m-ww.de/krankheiten/psychische\\_krankheiten/borderline.html](http://www.m-ww.de/krankheiten/psychische_krankheiten/borderline.html)
- Andrea Schmauder „Psychonauten auf submariner Expedition in Virginia Woolfs „Lebensmeer“ - Entgrenzungs- und Verschmelzungsphänomene in Mrs Dalloway  
<http://www.hausarbeiten.de/rd/faecher/hausarbeit/anl/13786.html>
- the internet movie data base  
<http://www.imdb.com>  
<http://www.imdb.de>

*Meshes of the Afternoon* Maya Deren, 1943  
*At Land* Maya Deren, 1944  
*Repulsion* Roman Polanski, 1964  
*Persona* Ingmar Bergmann, 1966  
*The Fury* Brian de Palma, 1978  
*Purple Rose of Cairo* Woody Allen, 1985  
*Last Action Hero* John Mc Tiernan, 1993  
*The Dutch Master* Susan Seidelman, 1994  
*La Sindrome di Stendhal* Dario Argento, 1996  
*Contact* Robert Zemeckis, 1997  
*Matrix* Andy und Larry Wachovsky, 1999  
*Frida* Julie Taymor, 2002  
*Dreamcatcher* Lawrence Kasdan, 2003

ausgewählte Filmografie

## *danksagung*

für den Anstoß, den Zuspruch, die Beratung, den Idealismus, das zusätzliche Material, die DVD-Produktion, die Unterstützung, die Zeit

Melanie und Babette Bose  
Christian Schult  
Michael Vögtlin  
Ulrike Knobloch  
Katja Vogel  
Susanne Pietsch  
Dörte Kubillus  
Gabriela Hildebrandt  
Dirk Hildebrandt  
allen Mitwirkenden

die Betreuung

Dr. phil. Ute Holl  
Prof. Jaqueline Otten  
Dipl.-Des. Wolfgang Keller  
Dipl. Kult.päd. Nicole Heidtke

## *eidesstattliche versicherung*

Ich, Katja Bose, erkläre hiermit an Eides Statt, vorliegende Diplomarbeit, bestehend aus dem Video *t(raum)*<sup>3</sup> und der Dokumentation, selbst hergestellt zu haben.

Weimar, 19. Dezember 2003