

Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V.
(Hg.)

montage AV 3/1/1994

1994

<https://doi.org/10.25969/mediarep/264>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. (Hg.): *montage AV 3/1/1994*, Jg. 3 (1994), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/264>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

montage/av
3/1/1994

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation



	Editorial	2
Kessler/Lenk/Müller	Christian Metz und die Enunziation. Einleitende Anmerkungen zur Übersetzung	5
Christian Metz	Die anthropoide Enunziation	11
Bill Nichols	Geschichte, Mythos und Erzählung im Dokumentarfilm	39
Christof Decker	Grenzgebiete filmischer Referentialität. Zur Konzeption des Dokumentarfilms bei Bill Nichols	61
Ulrike Hick	Die optische Apparatur als Wirklichkeitsgarant. Beitrag zur Geschichte der medialen Wahrnehmung	83
Hans J. Wulff	Die Maisfeld-Szene aus NORTH BY NORTHWEST. Eine situationale Analyse	97
	Forum Spannung	
Karl Sierek	Spannung und Körperbild	115
Thomas Rothschild	Bild und Geschehen	122
Reinhold Viehoff	...few people know what it is	126
Peter Ohler	Zur kognitiven Modellierung von Aspekten des Spannungserlebens bei der Filmrezeption	133
Hans J. Wulff	Aktcharakteristik und stoffliche Bindung	142
Georg Maas	Der Klang der Bilder. Ein Streifzug durch neue Bücher zum Thema Filmmusik	147
	Zu den Autoren	156

Editorial

Die komplexen Interaktionen zwischen Zuschauern, Texten und Kontexten stellen sich in der neueren medientheoretischen Diskussion als der zentrale Fragenkomplex heraus. Es scheint ein Punkt erreicht zu sein, an dem die Grenzen partikulärer Entwürfe sichtbar werden und eine vermittelnde, aber auch kontroverse Diskussion zwischen den theoretischen Orientierungen und beteiligten Disziplinen not tut. Die Spanne der relevanten Ansätze ist sehr groß, sie reicht von textzentrierten zu kognitivistischen, von dispositiv-orientierten zu neoformalistischen, von strukturell-linguistisch bis zu experimentell-psychologisch basierten Modellen. Vom ersten Heft an hat sich *montage/av* zur Aufgabe gemacht, diese verschiedenen Ansätze vorzustellen und die Diskussion zwischen ihnen anzuregen. Im vorliegenden Heft wird dieses Bestreben fortgesetzt. Die einzelnen Artikel untersuchen zwar sehr unterschiedliche Gegenstände, loten dabei aber immer wieder die Frage des Verhältnisses zwischen Medium, Rezipient und Umfeld aus - als diskursive, intertextuelle, kognitive oder kulturelle Beziehung.

Mit dem Beitrag von Christian Metz präsentieren wir im Vorabdruck einen Teil der demnächst erscheinenden deutschen Übersetzung seines letzten Buches *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*. Metz, der mit seinen zunächst an der strukturalen Linguistik und dann an der Psychoanalyse orientierten Ansätzen die internationale Filmtheorie seit den sechziger Jahren entscheidend prägte, entwickelt hier einen Begriff der "filmischen Enunziation", der nicht mechanisch sprachliche Modelle auf den Film anwendet, sondern diesem spezifischen Medium adäquat ist. Filmische Enunziation wird daher von Metz - in Abgrenzung zur Semiopragmatik - vor allem als Prozeß innerhalb des filmischen Textes gefaßt.

Die Artikel von Bill Nichols und Christof Decker beschäftigen sich mit Fragen des Verhältnisses zwischen filmischen Darstellungsweisen und sozialer Realität anhand des Dokumentarfilms *Unnach*. In seinem Artikel nutzt Nichols die Dimensionen Geschichte, Mythos und Narrativität, um filmische Realitätsbezüge zu beurteilen. Seine Vorgehensweise hat den Vorzug, weder von einem enggefaßten Genrebegriff des Dokumentarfilms noch von einer a priori gesetzten Trennung zwischen Dokumentarfilm und Fiktion auszugehen, sondern beide im Hinblick auf die theoretische Frage des Verhältnisses

zwischen filmischer Darstellung, Zuschauer und sozialer Ordnung zu orten. Nichols fokussiert dabei seine Fragestellung auf die Repräsentation des Körpers im Film: Der Körper wird zum Referenzpunkt für die Darstellung von Realität und Mythen. (Mit der Übersetzung dieses Textes greifen wir ein Thema aus Heft 2/1/1993 wieder auf: In seinem Artikel "Elvis: Body of Knowledge" hatte dort John Fiske den Körper als Ort der Auseinandersetzung um Wissen, Wahrheit und Macht in der Populärkultur gedeutet.)

Decker setzt sich in seiner Überblicksdarstellung mit Nichols' Theorie kritisch auseinander und zeigt Anknüpfungspunkte und Differenzen zwischen diesem Ansatz und den Standpunkten des Neoformalismus und den *cultural studies* auf. Für Decker kann der Dokumentarfilm als Prüfstein für die Filmtheorie überhaupt dienen. Die von Nichols aufgeworfenen Fragen der historischen Referentialität, der Ideologie und der rhetorischen Kommunikationsformen sind dabei von zentraler Bedeutung, müßten jedoch mit Überlegungen zur empirischen Rezeption verbunden werden.

Ulrike Hick untersucht die Camera Obscura im historischen Kontext als ein Dispositiv des Sehens. Unter Rückgriffen auf den philosophischen Diskurs der Zeit zeigt sie, wie die optische Apparatur zum Modell der menschlichen Perception wurde und so einen signifikanten Wandel in den Vorstellungen von Wahrnehmung und Subjektivität markiert. An diesem Beispiel vermag sie die Historizität der Wahrnehmung aufzuzeigen und tritt damit statischen Modellen von anthropologischen Konstanten entgegen.

Die Diskussion um "Spannung im Film" zielt wiederum auf die Frage, wie eine bestimmte Sorte von Interaktion zwischen Text und Zuschauer zu konzipieren ist. Die Auseinandersetzung darüber wird mit dem Artikel von Hans J. Wulff sowie mit den Diskussionsbeiträgen von Peter Ohler, Thomas Rothschild, Karl Sierck, Reinhold Viehoff und Hans J. Wulff fortgesetzt. Wir freuen uns, daß der Schwerpunkt in Heft 2/2/1993 diese kontroverse Resonanz hervorgerufen hat. Sehr verschiedene Interessen am Gegenstand und unterschiedliche methodische Vorgaben werden hier ersichtlich, so daß das Forschungsfeld der Spannungsanalyse sowohl zwischen Rezeptionsästhetik und -geschichte wie zwischen empirischer Rezeptionsforschung und Fragen der filmischen Dramaturgie bzw. der Repräsentation aufgespannt erscheint.

Mit der Sammelbesprechung von Georg Maas zum Thema Filmmusik schließlich setzen wir die Reihe von Berichten über besondere Bereiche und Topoi der Film- und Fernsehwissenschaft fort.

Dieses Heft ist nicht als Themenheft konzipiert worden, dennoch wird in den unterschiedlichen Beiträgen ein gemeinsames Bemühen spürbar: Film und Medien nicht statisch und nicht als Demonstrationsbeispiele für vorgefertigte

Theorien aufzufassen, sondern sie als lebendige, multidimensionale Prozesse zu begreifen. Darin spiegelt sich auch die Lebendigkeit und Offenheit der Film- und Fernsehtheorie heute, die, auch wenn sie globalisierende Modelle verabschiedet hat, sich dennoch nicht entsagt, größere, über enge disziplinäre Grenzen hinausweisende Fragen nach den Zusammenhängen der Medien mit sozialen, kulturellen, psychischen und historischen Prozessen zu stellen.

montage/av 3/1/1994
Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation

Impressum

Herausgeber: Wolfgang Beilenhoff (Bochum), Jörg Frieß (Berlin), Frank Kessler (Nijmegen), Britta Hartmann (Potsdam), Stephen Lowry (Braunschweig), Eggo Müller (Potsdam), Hans J. Wulff (Berlin), Peter Wuss (Potsdam)

Trägerin: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Berlin

Redaktionsanschrift: c/o Hans J. Wulff, Lotter Straße 17, D-49492 Westerkappeln, Telefon: 05404/5266

Erscheinungsweise: zweimal jährlich (Mai/November) mit einem Umfang von ca. 150 Seiten

ISSN: 0942-4954

copyright: für die Beiträge bei den Autoren, für das Heft bei den Herausgebern

Titelillustration: NORTH BY NORTHWEST (USA 1959, Alfred Hitchcock)

Druck: Offset-Druckerei Gerhard Weinert GmbH, Berlin

Preise und Abonnement:

Einzelheft DM 20,- (im Postbezug plus DM 5,- Versandkosten), Jahres-Abonnement DM 40,- frei Haus (Übersee: DM 50,-), Jahres-Abonnement für Studierende DM 30,- frei Haus (Übersee: DM 40,-) bei Einsendung eines gültigen Studiennachweises. Jahres-Abonnements verlängern sich um je ein weiteres Jahr, wenn sie nicht mindestens drei Monate vor Ablauf schriftlich gekündigt werden.

Anzeigen: Es gilt Anzeigenpreisliste Nr. 2, Anzeigenvertretung: Jörg Frieß

Vertrieb: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Eisenbahnstr. 46/47, D-10997 Berlin, Telefon: 030/611 61 65

Bankverbindung: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Postbank Berlin, Kto.-Nr. 1902 78-101, BLZ 100 100 10

Frank Kessler, Sabine Lenk, Jürgen E. Müller

Christian Metz und die Enunziation

Einleitende Anmerkungen zur Übersetzung

I.

"Kuck mal, wer da spricht!" - das ist, etwas salopp formuliert, die Problematik, mit der sich die Studien zur filmischen *énonciation* befassen. Der Begriff entstammt der Linguistik und wurde von Emile Benveniste geprägt. Kurz gefaßt, geht es um das folgende: Gewissermaßen in Ergänzung zu der Saussureschen Unterscheidung von *langue* und *parole* trennt Benveniste bei sprachlichen Äußerungen zwischen dem Akt, der sie hervorbringt, (der *énonciation*) und dem eigentlichen "Text" (dem *énoncé*). Die *énonciation* ist somit einmal als Produktion zu verstehen, dann als Übergang von der virtuellen Instanz des Sprachsystems zur konkreten, individuellen, tatsächlichen Äußerung, schließlich als eine *Aneignung*, die die Instanz des *Sprechenden* (und korrelativ die des Adressierten) voraussetzt.

Der letztgenannte Aspekt hat eine Reihe wichtiger Konsequenzen: Die Anwesenheit des Sprechenden im Innern seiner Rede ist konstitutiv für die *énonciation*. Sie manifestiert sich vor allem über die Deixis, d.h. über Zeichen, die auf den Sprechenden und seine Situation zurückverweisen. Das sind zunächst die Pronomen der ersten und zweiten Person, "ich"/"du", aber auch die Zeitformen des Verbs, lokale und temporale Adverben usw. Darüber hinaus wird so auch das Problem der "Subjektivität" in der Sprache wieder thematisiert. Unter anderem läßt sich das Subjekt der *énonciation* (das "Ich", das sich äußert) vom Subjekt des *énoncé* (das "Ich im Text") unterscheiden.¹

Im Zuge seiner Überlegungen zur *énonciation* prägt Benveniste noch zwei weitere, auch für die Filmtheorie wichtige Begriffe. In der Untersuchung zu den Zeitformen französischer Verben (1966, 237-250) kommt Benveniste zu

1 Vgl. zum Gesamtkomplex der *énonciation* vor allem Benveniste 1966, 237-250, 258-266 und 1974, 79-88. Die Trennung von Subjekt der *énonciation* und Subjekt des *énoncé* ist unter anderem für die Lacansche Psychoanalyse von Bedeutung. Diese Problematik wurde in den siebziger Jahren auch von der psychoanalytisch inspirierten Filmtheorie aufgegriffen. Vgl. dazu den Abriß in Lapsley und Westlake 1988, 49ff.

dem Befund, daß es neben der *énonciation* in der Form des *discours*, in der der Sprechende sich deutlich manifestiert, auch noch eine andere Form gibt, die der *histoire*, in der "die Ereignisse sich selbst zu erzählen scheinen" (ibid., 241). Diese Bemerkung war von großer Tragweite für die Filmtheorie der siebziger Jahre, die hierin die wesentlichen Merkmale des "transparenten Erzählkinos" (vor allem dem Hollywoodscher Prägung) erkannte.²

Die Problematik der *énonciation* erscheint somit zunächst in der Filmtheorie im Rahmen der vor allem auch ideologiekritischen Auseinandersetzung mit einem Kino, das die Spuren seiner Produktion verwischt. Dem manipulativen, den Zuschauer gerade durch seine "Selbstverständlichkeit" zurichtenden Hollywood-Film wird ein Kino entgegengesetzt, das seine *énonciation* markiert, sichtbar macht. Deshalb auch das erneute Interesse an den Theorien Brechts.

Außer diesem sehr wichtigen Theoriestrang beschäftigt sich auch die Narratologie in mehr oder weniger direkter Weise mit dem Problem der *énonciation*. Ihr geht es dabei vor allem um die Produktionsinstanz des Textes, die in verschiedenen Gestalten, als Erzähler, impliziter Autor usw., auftritt. In diesem Zusammenhang wird dann auch die einfache Gegenüberstellung von *discours* und *histoire* deutlich ausdifferenziert (vgl. u.a. Genette 1969, 49-69).

In den achtziger Jahren wird die Diskussion um die *énonciation* erneut aufgenommen, nun aber vor allem in einer pragmatischen Perspektive. Die in erster Linie deiktisch aufgefaßte Theorie der *énonciation*, die wohl am konsequentesten Francesco Casetti (1986) ausgearbeitet hat, versucht nun die Beziehung zwischen Film und Zuschauer innerhalb eines eng umrissenen begrifflichen Rahmens zu analysieren. Mit genau dieser Position setzt sich Christian Metz in seinem Buch *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* kritisch auseinander.

II.

Wie nun die Benvenisteschen Begriffe übertragen? Eric de Kuyper und Emile Poppe (1980, 85-96) lassen sie in ihrer konzisen und überaus nützlichen Einführung in die Problematik unübersetzt. Dominique Blüher und Margrit Tröhler (1990) entscheiden sich - mit guten Gründen - für "das Aussagen" und "das Ausgesagte". Robert Riesinger übersetzt mit "Aussageform"/"Aussage" und weist darauf hin, daß in der Fachliteratur *énonciation* auch mit "Äußerung", "Äußerungsakt", "Aussageweise" oder "das Aussagen", *énoncé* mit "das Ausgesagte" oder "Äußerung" übertragen wird (vgl. Odin 1990, 144,

2 Auch Metz hat in seinem Text *Histoire/Discours (Note sur deux voyeurismes)* (1977, 111-120) dieses Thema aufgegriffen.

Anm. 14). Im Englischen findet man "enunciation"/"utterance" (bisweilen auch "the enounced").

In unserer Übersetzung wollten wir die Struktur der beiden Begriffspaare *énonciation/énoncé* und *énonciateur/énonciataire* auch im Deutschen kenntlich machen und haben daher den Weg über an das Französische angelehnte Neologismen gewählt: "Enunziation"/"Enunziat" und "Enunziator"/"Enunziatär" (sowie in der Verbform: "enunzieren"). Ein Nachteil ist hierbei sicherlich der artifizielle Charakter dieser Begriffsbildung, bei der es keinerlei Verbindung mehr mit der Alltagssprache gibt - das genau ist der Grund, warum beispielsweise Dominique Blüher und Margrit Tröhler eine andere Lösung gewählt haben. Uns schien jedoch, daß es gerade für eine Übersetzung des Buchs von Metz wichtig ist, den systematischen Zusammenhang der Begriffe herauszuarbeiten. Dies wird nun (wie im Französischen) durch den allen Termen gemeinsamen Wortstamm gewährleistet. Den Begriff der *marque d'énonciation* übersetzen wir mit "(Enunziations-) Markierung".

Das zweite Begriffspaar, das Benveniste in diesem Zusammenhang einführt, *histoire/discours*, haben wir mit "Geschichte"/"Diskurs" wiedergegeben. Das mag zwar aufgrund der Mehrdeutigkeit dieser Ausdrücke bisweilen zu Verwirrungen führen, doch können diese im Französischen, wenn auch etwas anders gelagert als im Deutschen, ebenfalls auftreten.

Ein weiteres Problem stellt sich schließlich mit drei von Metz eingeführten Begriffen. Um auch terminologisch der Gefahr einer anthropomorphen Auffassung der Enunziation aus dem Weg zu gehen, wählt er statt *énonciateur* und *énonciataire*, die durch ihre Suffixe noch allzu leicht als eine Art "Person" aufgefaßt werden können, die "unpersönlichen" Ausdrücke *foyer* oder *source* für den produktiven Pol der Enunziation sowie *cible* für den rezeptiven Pol. Hinsichtlich des erstgenannten verwendet Metz im Text selbst überwiegend *foyer*. Im Wörterbuch findet man dazu unter anderem die folgenden Übersetzungsvorschläge: Herd, Feuerstätte, Brennpunkt, Mittelpunkt, Heim. Deutlich ist, daß Metz diesen Pol weder rein punktuell noch rein statisch fassen will und daher auf die doppelte Metaphorik von (Brand-) Herd und Brennpunkt zurückgreift, die in dem französischen Wort *gleichzeitig* aufscheint. Die Alternative *source* erscheint seltener, weil für Metz hier noch zu stark die Idee eines Ursprungs mitklingt. Für die deutsche Übersetzung schien uns "Herd" allerdings wenig brauchbar, zumal in der Zusammensetzung "Enunziationsherd". Wir haben uns daher nach langem Zögern zu einer Lösung entschlossen, die es ermöglicht, den Gedanken eines nicht-punktuellen, nicht-statischen Produktionspols zu evozieren, allerdings - gegen die Intention von Metz - auch den Ursprungsgedanken in sich trägt: Wir haben den Ausdruck "Quelle" durchgängig als Übersetzung für *foyer* gebraucht und den Alternativbegriff *source* mit "Sitz" wiedergegeben. Gegen diese Lösung las-

sen sich selbstverständlich eine Reihe von berechtigten Einwänden vorbringen, doch schien sie uns in diesem Zusammenhang letztlich als die brauchbarste. Den Ausdruck *cible* geben wir mit "Ziel" wieder (im Wörterbuch findet man: Schießscheibe, Zielscheibe). Die Überlegung, diese drei Ausdrücke unübersetzt zu lassen, haben wir verworfen, weil dies unseres Erachtens die Lesbarkeit des Textes zu sehr beeinträchtigt hätte.

III.

Dem nachstehend als Vorabdruck veröffentlichten Text zur *anthropoiden Enunziation* kommt im Rahmen des Metzschen Konzepts der Enunziation eine Schlüsselfunktion zu. Er begründet als einleitendes Kapitel des Buchs zur *unpersönlichen Enunziation* die theoretische Basis der darauffolgenden Analysen enunziativer Figuren. Metz grenzt darin die Enunziation von Figuren und Fakten der (empirischen und 'wirklichen') Kommunikation, etwa "Sender-" und "Empfängermodellen", ab und verweist auf den trügerischen und irreführenden Charakter anthropomorpher Konnotationen, die sich im allgemeinen an die Begriffe von Enunziator und Enunziatär knüpfen. Er macht mit allem Nachdruck deutlich, daß das Konzept der Enunziation weder grundlegend *deiktisch* (d.h. anthropomorph) noch *persönlich* (im Sinne der so bezeichneten Pronomina) ist. Es gilt vielmehr, das Risiko von Anthropomorphismus, linguistischer Ettiketierung sowie des (Ab-)Gleitens der Enunziation in Richtung der Kommunikation zu vermeiden. Enunziator und Enunziatär sind filmisch-textuelle, rekonstruierbare Figuren, die keinesfalls mit dem empirischen Autor und Zuschauer verwechselt werden dürfen. So gesehen informiert uns die eher metadiskursive denn deiktische Enunziation *nicht* über bestimmte Gegebenheiten *außerhalb* des filmischen Texts, sondern vielmehr *über den Text*, der in sich selbst seine Quelle und seine Zielrichtung trägt.

Diese Prämisse bildet den Ausgangspunkt einer äußerst differenzierten Analyse enunziativer Figuren, die im Medium Film zu finden sind. Metz verfolgt dabei weniger das Ziel (wie es etwa Casetti mit seinen vier Begriffsbestimmungen des enunziativen Apparats vorgeschlagen hat: 1. die "sogenannten objektiven Ansichten", 2. die "Interpellation", 3. die "sogenannten subjektiven Ansichten", 4. die "irrealen objektiven Ansichten"), mit einem umfassenden System panoramisch das Ganze des Feldes abzudecken, vielmehr geht es ihm darum, eine größere Zahl enunziativer Figuren in ihrer Einzigartigkeit detailliert und sehr präzise zu erforschen. Dies geschieht in dem Bewußtsein, daß sich die Enunziation nicht auf einzelne lokalisierte (anthropoide) "Markierungen" reduzieren läßt, sondern daß sie koextensiv in jedem Film vorhanden ist und an der Komposition einer jeden Einstellung mitwirkt.

Metz bereitet über die Auseinandersetzung mit der anthropoiden Enunziation die Bühne für eine Analyse der enunziativen Orte im Film, deren Hauptrubriken hier nur aufgelistet werden können und deren Relevanz für die Filmtheorie und -analyse allein durch eine sorgfältige Lektüre des gesamten Bandes erschlossen werden kann. Metz untersucht die folgenden enunziativen Figuren mit ihren Prozessen: adressierende Stimmen im Bild und Blicke in die Kamera; außerhalb des Bildes befindliche Stimmen der Adressierung und verwandte Geräusche; schriftliche Adressierungen und adressierende Titel; verdoppelte Leinwände und "Rechtecke im Quadrat"; Spiegel; das Zeigen des Dispositivs; Film(e) im Film; subjektive Bilder und Töne, "Point of View"; Ich-Stimme und verwandte Töne; gerichtet-objektiver Modus, Enunziation und Stil sowie schließlich sogenannte "neutrale" Bilder und Töne. Allein schon diese Liste macht deutlich, daß es nicht möglich ist, der Komplexität des Metzchen enunziativen Universums in einem kurzen und einleitenden Kommentar auch nur annähernd gerecht zu werden. Wir müssen den interessierten Leser daher auf die entsprechenden Kapitel der demnächst erscheinenden vollständigen Ausgabe des Bandes verweisen.³

Dennoch sei im folgenden noch ein kleiner Hinweis gestattet, der auch eine Verbindung zum vorangegangenen Heft von *montage/av* knüpfen will. Auch wenn intermediale Prozesse keinen zentralen und deutlich markierten Schwerpunkt der unpersönlichen Enunziation darstellen, so finden sich bei Metz eine Reihe verstreuter Bemerkungen zu Rolle und Bedeutung von Medialität und Intermedialität für die filmische Enunziation. Als Indiz für diesen Sachverhalt mögen z.B. einige der am Ende des ersten Kapitels formulierten Fragen (zum kinematographischen Dispositiv, zur filmischen *mise en abîme*, zum Zeigen der filmischen Eigenschaften im Film) oder der wiederholte Rekurs auf die Ergebnisse der medientheoretischen und ästhetischen Forschungen von Jacques Aumont dienen. Auch wir können Metz nur beipflichten, wenn er darauf insistiert, daß die filmtheoretische Diskussion der siebziger und achtziger Jahre zur *Autoreflexivität* im Film häufig zu kurz griff, indem sie das bloße Zeigen einiger Elemente des filmischen Dispositivs, wie etwa der Kamera (die ohnehin niemals *die* autoreflexive Kamera eines Films sein kann, da es ihr nur über den Einsatz eines Spiegels möglich wäre, sich selbst zu filmen) bereits als - ideologisch motivierte und 'kritische' - Reflexivität wertete. Vielmehr müssen Filmtheorie und -analyse hier auf das *Wie* der medialen Repräsentation zielen und dürfen sich nicht damit begnügen, lediglich die präsentierten Apparate des Dispositivs aufzulisten.

3 Unter dem Titel: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus (Oktober 1994).

Wenn eines der Hauptmerkmale der filmischen Enunziation darin liegt, daß sich der filmische Text *selbst* und *direkt* kommentiert und daß dieser mittels visueller und akustischer Komponenten zu sich selbst kommt, dann lassen sich in der Tat eine Reihe von *intermedialen* Enunziationsmarkierungen herausarbeiten, die diesen (textuellen) Prozeß initiieren. Metz führt in seinem Inventar dieser Markierungen und Figuren selbst so manches Beispiel an und spricht etwa von der enunziativen Funktion von Stimme(n), Ton und Musik sowie von schriftkonstituierten (Zwischen-)Titeln, medialen Konstruktionen der *mise en abîme*. Er hat somit in seinem Buch eine Spur intermedialer Enunziationsfiguren gelegt. Es böte sich an, in Form einer - gewiß 'gegen den Strich' seiner dominanten Argumentationen gerichteten - weiterführenden Lektüre dieser Thematik zu folgen.

Wir hätten Christian Metz noch gerne gefragt, was er davon hielte, sein Repertoire enunziativer Figuren um eine zwölfte Rubrik intermedialer Prozesse zu erweitern. Leider werden wir auf diese und eine Reihe anderer Fragen, die im Verlauf unserer Arbeit an und mit seinem außergewöhnlichen Buch auftauchten, nun keine Antwort mehr erhalten können. - Doch richten wir den Blick nach vorne: Zunächst einmal gilt es, die elf Rubriken der *unpersönlichen Enunziation* mit ihren paradigmatischen Analysen zur Kenntnis zu nehmen. Wenn dies im kommenden Herbst auch in deutscher Sprache möglich sein wird, dann wäre dies für den Anfang ein erster und vermutlich nicht ganz unbedeutender Schritt.

Literatur

- Benveniste, Emile (1966) *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard.
 --- (1974) *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard.
- Blüher, Dominique / Tröhler, Margrit (1990) Gespräch mit Christian Metz. "Ich habe nie gedacht, daß die Semiologie die Massen begeistern würde". In: *Filmbulletin*, 2, pp. 51-55.
- Casetti, Francesco (1986) *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milano: Bompiani.
- Genette, Gérard (1969) *Figures II*. Paris: Seuil.
- Kuypers, Eric de / Poppe, Emile (1980) Discours, Énoncé en Énonciation. Een situering van drie onvertaalde termen. In: *Seminar semiotiek van de film. Over Christian Metz*. Nijmegen: SUN, pp. 85-96.
- Lapsley, Robert / Westlake, Michael (1988) *Film Theory: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Metz, Christian (1977) *Le signifiant imaginaire*. Paris: UGE (10/18).
- Odin, Roger (1990) Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre. In: *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Hrsg. v. Christa Blümlinger. Wien: Sonderzahl, pp. 125-146.

Christian Metz

Die anthropoide Enunziation*

Das, was wir gewöhnlich Enunziation nennen, ist nicht allein Gegenstand einer Vielzahl unterschiedlicher Theorien, sondern enthält selbst mehrere unterschiedliche Konzepte (wobei erstgenanntes Phänomen sicherlich auch zu letztgenanntem beiträgt). Zwei dieser Konzepte wurden in Greimas' und Courtés' *Dictionnaire* verdeutlicht¹: die Enunziation ist zugleich *Produktion* und *Übergang*, ein Übergang von einer virtuellen Instanz (z.B. dem Code) zu einer realen Instanz. Aber es gibt noch ein drittes Konzept, welches bei Benveniste und Jakobson - und im Bereich der Narratologie bei Gérard Genette - das erste ist.²

Der Begriff "Enunziation" bezeichnet (mit Benveniste, für den das Paar ICH/DU auf die "Korrelation der Subjektivität" verweist) die Anwesenheit von menschlichen Wesen, oder genauer gesagt, von Subjekten an den beiden 'Enden' des Enunziats. Gewiß, die Narratologie wird nicht müde, beständig darauf hinzuweisen, daß der Enunziator und der Enunziatär abstrakte und strukturelle Instanzen, "Orte", sind, daß es unangebracht und dumm wäre, sie mit dem "empirischen" Sender und Empfänger (Autor, Leser...) zu verwechseln, daß sich die Enunziation theoretisch und praktisch von der *Kommunikation* unterscheidet und so fort. Jean-Paul Simon, der als einer der ersten in unserem Bereich diese Fragen aufgegriffen hat, äußert sich besonders klar zu diesem Punkt: das Konzept der Enunziation postuliert kein "vollständiges" und

* Dieser Text bildet das erste Kapitel von Christian Metz' Buch *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck 1991. *montage/av* dankt Méridiens Klincksieck und NODUS-Publikationen für die freundliche Genehmigung zum Vorabdruck des ersten Kapitels. Der gesamte Band wird im Herbst 1994 in einer deutschen Übersetzung von Frank Kessler, Sabine Lenk und Jürgen E. Müller bei NODUS in der Reihe *Film und Medien in der Diskussion* erscheinen. Der Übersetzer des ersten Kapitels dankt Frank Kessler, Sabine Lenk und Robert Riesinger herzlich für wertvolle redaktionelle Vorschläge und für die sorgfältige Durchsicht des vorliegenden Textes.

1 Francesco Casetti (1983) hat dies bemerkt; vgl. Greimas/Courtés 1979, 125f.

2 Vgl. Genette 1972, 226. Man kann dort lesen, daß Genette der Narration im Vergleich zur linguistischen Enunziation einen "parallelen" Status beimißt (so seine Worte) und daß dieser seiner Ansicht nach wesentlich mit dem Aspekt der "Subjektivität in der Sprache", wie ihn Benveniste definiert hat, zusammenhängt.

"transzendentes", sondern ein "kodierte und kodierendes" Subjekt.³ Aber wir müssen diese Beschwichtigungsrituale nicht wörtlich nehmen oder sie bis zu ihrem Ende verfolgen. Wenn es unstrittig ist, daß im allgemeinen der Erzähler nicht mit dem Autor verwechselt werden darf (um nur ein Beispiel zu nennen), dann laufen wir ebensowenig Gefahr, die Momente der Enunziation selbst, die wir rein textuell fassen, als eine Art von Personen zu begreifen. Wir können uns diese nur über *Instanzen der Inkarnation* vorstellen, die gewöhnlich ihren realen Platz im Übermittlungsprozeß besitzen: so kann man mir noch so viel vom *Enunziatär* erzählen, wenn ich allerdings schlichtweg das verstehen will, was man mir sagt, denke ich unmittelbar an den Zuschauer, der mit dieser Rolle des *Enunziatärs* (in der Theorie oder durch ein Wunder) verschmolzen wird. Die *Enunziation* besitzt etwas Anthropoides.

Es wäre deshalb eigentlich nicht nötig, auf den enunziativen Apparat die Merkmale seiner Inkarnationsinstanz zu übertragen, wie es diejenigen Narratologen tun, die, nachdem sie irgendeinen *idealen Leser* (sei er nun implizit oder immanent, etc.) definiert haben, uns dann detailliert dessen Reaktionen mittels eines human- oder roman-psychologischen Vokabulars beschreiben. Überdies besitzen Worte wie "Enunziator" und "Enunziatär" mit ihren Suffixen anthropomorphe Konnotationen, die sich kaum ausschalten lassen und die sich in bestimmten Bereichen - insbesondere dem des Kinos, wo alles auf Maschinen gründet - als Ärgernis erwiesen haben. Wenn wir die physische Einschreibung der Enunziation in den Text anvisieren, sollten wir besser auf Namen von Gegenständen/Dingen zurückgreifen. Ich schlage dafür - vorläufig - folgende Begriffe vor: "Sitz oder Quelle der Enunziation" und "enunziatives Ziel, Destination oder Intention". (Das menschliche Subjekt taucht auf, sobald jemand die Quelle oder das Ziel *besezt hat*.) Schon Albert Laffay bemerkt⁴ sehr treffend, daß man im Film mit seinen "ultraphotographischen Interventionen" und seinen verschiedenen Manipulationen eine "virtuelle linguistische Quelle", einen "Bilder-Zeiger", eine "fiktive Person" (wohlgemerkt: *fiktiv*), einen "Zeremonienmeister", einen "großen Bilder-Macher" [*grand imagier*] und schließlich eine "Struktur ohne Bilder" findet. (Wobei letztere Bemerkung äußerst scharfsinnig ist.)

Die Instanzen der Inkarnation korrespondieren nicht auf eine rein homologische Weise mit den enunziativen Momenten. So befindet sich der sogenannte und (komischerweise) *real* apostrophierte Zuschauer, den man ausschließlich

3 Vgl. Simon 1979, 96; vgl. auch Simon 1978. - Die Ursprünge dieses Bandes liegen in einer Dissertation, *L'énoncé dans l'énonciation: l'objet filmique et la place du spectateur dans le signifiant cinématographique*, die 1975 abgeschlossen wurde. Diese Arbeit zielt sowohl auf die Marx Brothers als auch auf die filmische Enunziation im Allgemeinen.

4 Vgl. Laffay 1964, 71 u. 80-83.

auf der Seite des Ziels vermuten würde, sowohl auf der Seite der Quelle, indem er mit der Kamera identifiziert wird, als auch auf der Seite des Ziels, indem ihn der Film anblickt. Diese zweite Bewegung des Reflexes wurde von Marc Vernet sehr präzise umrissen: Die dritte fiktive Dimension der Leinwand kreiert einen perspektivischen Punkt, der sich auf uns richtet, "einen anonymen Blick, der die duale Beziehung zwischen Zuschauer und Bild zerbricht und negiert".⁵ Der Zuschauer erwiese sich demzufolge zugleich als ein ICH und ein DU. Es wird allerdings sogleich deutlich, daß die Aussagekraft dieses Vorschlages begrenzt ist: dies als ein erstes Zeichen der Unzulänglichkeiten, die mit dem Gebrauch von Personalpronomen einhergehen, von Pronomina, die lediglich eine Orientierung in Richtung einer *deiktischen Konzeption der Enunziation im Kino* angeben können, welche, wie mir scheint, nur in sehr begrenztem Maße an die Realitäten des Films angepaßt werden kann. Diese Theorie ist nichtsdestoweniger die gängigste auf dem genannten Gebiet. Sie bleibt häufig implizit, sogar oftmals mehr oder weniger unbedacht, und wir finden sie - zum ersten Mal überzeugend artikuliert und sich ihrer selbst bewußt - beim herausragenden zeitgenössischen Forscher der filmischen Enunziation, Francesco Casetti.⁶ Er faßt die Hauptkonfigurationen der Enunziation zusammen, die er mittels "exekutiver Hyperphrasen" differenziert und deren Ganzes eine Art *deiktischer Formel* konstituiert. So ergibt sich für den Blick in die Kamera: "ICH (= Enunziator) und ER (= Personnage/Figur) blicken DICH (= Enunziatär) an"; und ebenso verhält es sich bei den großen "Formen", welche die Enunziation hervorbringt.

Aber kann nicht ein ICH zu einem DU und dann wiederum zu einem ICH werden? Diese Frage kann sowohl an den Psychoanalytiker (dessen Antwort vorzusehen ist) als auch an den Linguisten (für den die Reversibilität der beiden ersten Personen zu deren Definition gehört) gerichtet werden.

Diese Reversibilität erweist sich als ein starkes Argument mit Blick auf den *mündlichen Austausch*, der prototypischen Form des Benvenisteschen "Diskurses" in Opposition zur Geschichte und nach dem Urteil desselben Autors als Ausgangspunkt aller Reflexionen zur Enunziation.⁷ In einer Konversation gewinnt man den Eindruck, daß man Quelle und Ziel der Enunziation *sehen*

5 Vernet 1980, 232.

6 Vgl. insbesondere Casetti 1983 und 1990 (italienisches Original 1986), die ich häufiger zitieren werde. Vgl. ebenfalls den trefflichen didaktischen Abriss *Analisi del film* (1990), den er gemeinsam mit Federico di Chio verfaßt hat.

7 Vgl. "Les relations de temps dans le verbe français" (1959) aufgenommen in Benveniste 1966. Auf Seite 42 des Buches führt der Autor den Begriff *Diskurs [discours]* ein, nachdem er *Geschichte [histoire]* definiert hat. Er erwähnt dort an erster Stelle die gesprochene Sprache und gleich danach diejenigen geschriebenen Texte, die diese reproduzieren oder imitieren (Romandialoge, Briefwechsel etc.).

oder sogar berühren kann, wengleich sie sich in Wirklichkeit diesem Kontakt entziehen, da beide lediglich in Form von grammatikalischen Pronomen bestehen. Wir haben diese hier erneut mit ihrer Inkarnationsinstanz, mit den beiden konversierenden Personen verwechselt: Das, was wir als Quelle der Enunziation erachten, ist ein anderes, simultanes und mimisch-gestisches Enunziat des sprechenden Subjekts, d.h. derselben Person. Und daher rührt die Konfusion. Es bleibt der Sachverhalt, daß das Maß an Reversibilität der enunziativen Pole im mündlichen Gespräch sein Maximum erreicht: Die Inkarnationsinstanzen sind reale menschliche Körper, die auf eine erstaunliche Weise zwei Modalitäten von Präsenz kumulieren: Die Präsenz des einen für den anderen und die Präsenz an ein und demselben Ort im Augenblick ihrer Äußerungen (man beachte den Unterschied zum schriftlichen Austausch, zur Mitteilung auf dem Anrufbeantworter etc. und insbesondere zur Literatur, zum Kino, zur Malerei). Die Reaktionen des Enunziatärs können mittels der parallel vorhandenen und ihr logisch vorausgehenden Manege des Hörens und Sprechens die Äußerungen des Enunziators modifizieren und re-programmieren. Kurzum, die Theorie der Enunziation entstand vor allem aus außergewöhnlichen Situationen und deren strukturellen Eigenschaften, aus Situationen, die allerdings sehr häufig in unserem Leben auftauchen.

Die Reversibilität der Personen bietet mit Blick auf *geschriebene Dialoge*, Transkriptionen und andere Worterzählungen eine schwächere Argumentation. Bekanntlich haben Benveniste⁸ und die literarische Narratologie⁹ ihr Augenmerk hierauf gerichtet. In all diesen Fällen gibt es kein reales feed-back mehr des Ziels auf die Quelle, sondern (schriftliche) Enunziate, die andere (mündliche) Enunziate nachahmen und deren Retroaktion imitieren. Diese Imitation wird durch die Identität des globalen Codes der Sprache gewährleistet, wobei insbesondere die Identität der deiktischen Begriffe, die im allgemeinen sowohl im Mündlichen als auch im Schriftlichen dieselbe Form haben, diesen falschen Eindruck verstärkt.

Es gäbe sicherlich noch viele dieser Zwischen-Fälle, mit denen sich die Pragmatik, die bekanntlich auf alles Menschliche zielt, beschäftigt. Wie etwa das

8 Vgl. zur Frage der Schriften, welche die Situation eines mündlichen Austausches imitieren, die vorangehende Fußnote. Im selben Absatz fügt Benveniste hinzu, daß dies auf eine große Zahl von Texten zutrifft.

9 Vgl. Genette 1972, 189-203 ("Récit de paroles"). Der Bericht [*récit*] von wörtlicher Rede bildet den einzigen Fall, wo ein literarischer Text in der Form von *showing* und nicht in der Form von *telling* (um die berühmte angelsächsische Unterscheidung aufzugreifen) organisiert ist. Er begnügt sich damit, zu "kopieren" (1972, 190), die Worte schriftlich zu fixieren, von denen er berichten will. (Deshalb können wir entsprechend der Logik der Genetteschen Konzeption mit Blick auf diese Textpassagen eigentlich nicht mehr von einem *récit* sprechen.)

ICH in einer offiziellen Ansprache, auf welches von niemandem eine Antwort erwartet wird, obgleich der Sprecher allen bekannt ist, oder das ICH in einem signierten Flugblatt, etc. Wir gelangen schrittweise zur "Geschichte", wo die Reversibilität der Personen verschwindet, da im Prinzip allein die dritte Person verwendet wird. Die "historische Enunziation", um eine weitere Formel von Benveniste¹⁰ zu gebrauchen, besitzt keine Markierungen. Im Sinne von Casetti bedeutet dies, daß die Enunziation in bestimmten Fällen "vorausgesetzt", durch die schlichte Anwesenheit eines Enunziats postuliert wird, oder - in der Fiktion - "diegetisiert" wird. (Aber auf dem anderen extremen Pol des Spektrums von Variationen kann sie selbst *enunziert* werden.)¹¹

Bevor ich weiter voranschreite, möchte ich noch kurz an einige grundlegende Elemente der eigentlichen Deixis der gesprochenen Sprache erinnern. Ich werde das Beispiel der französischen Sprache wählen und mich, da die genaue Liste deiktischer Phänomene je nach Linguist variiert, auf die gängigsten Erscheinungen, Personal-, Possessiv- und Demonstrativpronomina,¹² Zeit- und Ortsadverbien und die Zeiten des Verbs beschränken. Dabei werde ich nicht aus den Augen verlieren, daß weitgehende Überschneidungen zwischen den Kategorien der deiktischen und der anaphorischen Formen bestehen; ich werde deshalb vorläufig den Begriff "Index" verwenden, um beide abzudecken, ohne dabei zu vergessen, daß die Anaphern und Kataphern des Films, für die sich Michel Colin¹³ sehr interessierte, schon früh von Jean-Paul Simon¹⁴ und später von Paul Verstraten¹⁵, Lisa Block de Behar¹⁶ und anderen untersucht wurden.

Es lassen sich zunächst doppelte Indices von "einfachen" Indices unterscheiden. Erstgenannte verfügen über jeweils eine Form für den Diskurs und über eine andere für die Geschichte: "gestern/tags zuvor", etc. ("Gestern" ist deik-

10 Benveniste 1966, 239, im Artikel "Les relations de temps dans le verbe français".

11 Vgl. Casetti 1990, 45 sowie 47f (*énonciation énoncée*), 46 und 49 (*énonciation diégétisée*), 46 (die in den 'Voraussetzungen' [*présupposés*] des Films vorgetäuschte Enunziation, die in diesem Fall ihr Geheimnis bis zu einem gewissen Grade wahrt). Wie wir sehen können, übernimmt Casetti einige Begriffe von Greimas.

12 Und natürlich auch auf die korrespondierenden Adjektive.

13 Einerseits in besonderer Weise in Colin 1980, mit Blick auf John Sturges' *LAST TRAIN FROM GUN HILL* (1958) und andererseits in zahlreichen Abschnitten seiner Bücher (1982-83; 1985 und 1992). (Die letzte Arbeit, 1988 vollendet, konnte leider nurmehr posthum erscheinen.)

14 Vgl. Simon 1981.

15 Vgl. Verstraten 1988; zum "pseudo-deiktischen": 99. Die überzeugend durchgeführte Analyse geht von den Konzeptionen von Greimas, Michel Colin und (weniger direkt) von meinen Überlegungen aus. - Der hier behandelte Film *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN* (Max Ophüls) stammt aus dem Jahre 1948.

16 Vgl. Block de Behar 1990. Dort findet sich auch eine sehr präzise Studie des Films *INTERVISTA*.

tisch, wohingegen "tags zuvor" anaphorisch ist; letztgenanntes bezieht sich nicht mehr auf einen Umstand der Enunziation, sondern auf eine vorausgehende Information, die im Enunziat enthalten ist.) Andere Indices hingegen behalten ein und dieselbe Form für die Geschichte und den Diskurs bei, wie z.B. die Personal- und Possessivpronomina der dritten Person und alle Demonstrativa: auf "dies" zeigt man mit dem Finger, ebenso wie es im vorangehenden Satz angezeigt werden kann. Die Unterscheidung zwischen den "doppelten" und den übrigen Indices findet offensichtlich keine Entsprechung in den Begriffen, die ausschließlich im Diskurs (Personal- und Possessivpronomina der beiden ersten Personen) oder ausschließlich in der Geschichte (*passé simple* oder *passé antérieur*) verwendet werden. Die Frage der Verdoppelung der Form stellt sich nur bei denjenigen Begriffen, die zwei Funktionen besitzen.

Zweite grobe Differenzierung: bestimmte deiktische Elemente *verändern* - entsprechend der Umstände der Enunziation - *für ein und denselben Referenten ihren Signifikanten*, während andere dies nicht tun. In einem Gespräch heißt Herr Durand ICH, während er spricht, aber DU, wenn Herr Dupont mit ihm spricht. Der 18. Juli wird "morgen" genannt, wenn wir uns am 17. Juli schreiben, aber "gestern", wenn es der 19. Juli ist, etc. Diese Kategorie entspricht ungefähr den "reflexiven Kenn-Zeichen" der Sprachphilosophen: Die einzigartigen Merkmale einer jeden Enunziation (deren "Kennzeichen" und deren Auftreten) reflektieren sich wechselseitig - so sagt man zumindest - bis in den wörtlichen Sinn des Enunziats. Um wissen zu können, auf welchen Ort *hier* hinweist, muß man wissen, wo der Satz dieses Mal ausgesprochen wurde. Diese Elemente gehören in der Tat zur Gruppe der deiktischen Indices par excellence (sie sind vielleicht sogar die einzigen dieser Art)¹⁷, denn bei ihnen findet sich ein besonderer Referenz-Mechanismus und sie enthalten die Schlüsselwörter ICH und DU (die auch von Casetti genannt werden). Die genannten Indices vermitteln uns Informationen über die Enunziation *durch die Enunziation selbst*, sie sind deshalb - im Gegensatz zum Buch oder zum Film - untrennbar mit bestimmten Veränderungen der Wirklichkeit verbunden. Wir finden dort natürlich Personal- und Possessivpronomina der beiden ersten Personen; in den Verben die Triade Präsens/Vergangenheit/Futur, um ein und dasselbe Datum entsprechend dem Zeitpunkt des Sprechens zu markieren; in den Adverbien "gestern/heute/morgen" oder "hier/dort" für ein und denselben

17 Entsprechend liegt für Benveniste die Definition der deiktischen Wörter darin, die raum-zeitlichen Beziehungen mit Blick auf ein ICH zu organisieren und zu perspektivieren. Es handelt sich demzufolge um Begriffe, deren Signifikant sich für einen identischen Referenten entsprechend der Redesituation verändern wird. So Benveniste (1966, 262) in "De la subjectivité dans le langage" (urspr. 1958).

Ort oder "rechts/links"¹⁸ usw. Diese Transformationsbegriffe stehen im Gegensatz zu anderen, deren Signifikanten nicht für einen einzigen Referenten variieren, auch wenn sich die Koordinaten der Enunziation verändern, d.h. wenn der Satz etwa später, an einem anderen Ort oder durch jemand anderen geäußert wird. Dies gilt z.B. für das a-temporale Präsens ("Die Erde ist rund.") oder für alle Demonstrativa, außer für diejenigen, die sich in Paare des Typs "nah/fern" sowie auch des Typs *dieser hier* und *jener dort* gruppieren.

Dieses Kurz-Exposé sollte lediglich die außerordentliche Genauigkeit des deiktischen Dispositivs beleuchten, auch wenn es auf seine einfachsten Grundzüge reduziert wurde. Wir finden alle diese Prozesse in den Dialogen eines Tonfilms; ein Sachverhalt, der uns nicht überrascht, sind doch die gesprochenen Worte *en bloc* aufgezeichnet. Wir finden sie auch in den Dialog-Teilen eines Romans, da die imitierende Transkription, von der ich sprach, immer möglich ist. Ist es dagegen von Belang, ein ICH - dessen strukturelle Zwänge ich gerade (andeutungsweise) erläutert habe, *wobei diese Zwänge auch seinen Sinn ausmachen* - als globale Quelle eines Films oder eines Romans zu bezeichnen, ebenso, wie eines jeden nicht interaktiven Diskurses? Von einem ICH zu sprechen, das bereits vergangen ist, bevor es präsent wird und welches der Enunziation und dem Leser-Zuschauer keinerlei Möglichkeit der Modifikation zugesteht, es sei denn die - rein äußerliche - Veränderung, das Buch zu schließen oder den Ausschaltknopf des Fernsehers zu betätigen? Gianfranco Bettetini¹⁹ bezeichnet Diskurse dieser Art (und damit die Mehrheit der klassischen Texte) als ausschließlich "in eine Richtung orientiert" [*monodirectionnels*]. Ich werde diese Bezeichnung beibehalten.

Überdies müssen wir bei diesen vorbereiteten und dann unveränderlichen Diskursen zwischen solchen von linguistischer Art (z.B. literarische Erzählungen) und solchen von audiovisueller Art unterscheiden. In letzteren müssen sich die Worte - die natürlich unseren alltäglichen Äußerungen sehr nahe kommen können - mit dem Bild verbinden, sie sind nicht die einzigen übermittelnden Instanzen, ihnen entgleitet teilweise der *Körper* des Textes. In einem Roman ist nichts gesprochene Rede, sondern wird alles Schrift, aber die Sprache bleibt dennoch souverän, und das Idiom wird nicht verändert; so ist die Sprache des Textes zugleich die gesprochene Sprache der Figuren und die der Leser. Der Diskurs ist von "nachgeahmten" deiktischen Elementen ebenso wie - insbesondere in den Abschnitten der "Geschichte" - von Anaphern durchsetzt. Beide werden oftmals durch ein und dasselbe Wort (wie z.B.

18 Dies gilt nicht für alle Verwendungen dieser Beispiele; vgl. etwa: "Ich werde mich auf die rechte Seite des Fahrers setzen", wo der Anhaltspunkt (der Fahrer) ein Drittes bedeutet, dessen "rechte Seite" unabhängig von den Ortsveränderungen des ICH und des DU ist.

19 Vgl. Bettetini 1984, 98.

das/dies) ausgedrückt, um weiterhin den Eindruck einer Einheit bestehen zu lassen. Die spontane Wahrnehmung des Unterschieds zwischen Geschichte und Diskurs wird oft durch diese anaphorisch-deiktischen Begriffe vernebelt, da sich der Diskurs, wenn wir uns an diesen halten wollten, durch die simple funktionelle Rotation um eine Stufe ohne Veränderung irgendwelcher Signifikanten in Geschichte verwandeln würde, wobei die Rolle der Situation mechanisch durch die des Kontextes ersetzt würde. (In der Terminologie der Pragmatik würde man dies als eine Substitution des Kontextes durch den Ko-Text bezeichnen.) Außerdem ist die Anapher in ihrer schriftlichen Form weniger weit von der Deixis entfernt, da sie auf der Basis von "Situationen" operiert, die selbst reine Produkte des Enunziats sind. Als Diskurs kann im Romandialog eine Figur von "*diesem Hund*" sprechen, wenn wir aus dem Buch wissen, daß sich im Augenblick einer im Zimmer befindet; als "Geschichte" kann der Erzähler desselben Romans "*dieser Hund*" sagen, wenn er sich auf den vorangehenden Satz bezieht, in dem wir erfahren hatten, daß sich in diesem Augenblick ein Hund im Zimmer befand: in einem Fall haben wir es mit einer rekonstituierten Deixis, im anderen Fall mit einer gewöhnlichen Anapher zu tun.

Die Geschichte kann demzufolge die Gestalt eines Diskurses annehmen oder eine vage Zwitterform evozieren. Andererseits - denn die Dinge sind zwar miteinander verbunden, aber dennoch verschieden - erweckt der geschriebene Text immer in unterschiedlichen Graden den Eindruck einer enunziativen Präsenz. Er schließt in sich ein Element der deiktischen Enunziation ein, die uns die vertrauteste ist. (Die linguistische Theorie der Enunziation hat nicht ganz zufällig als Theorie der Deixis begonnen.) Dies gilt *umso mehr* für den reinen "mündlichen Text", wie wir ihn bisweilen im Radio hören und wie es ihn seit Jahrhunderten in der Tradition der *Aöden* und anderer Erzähler gibt.

"Wenn dies (zu mir) spricht, dann spricht jemand" - dies ist die allgemeine Auffassung, auch wenn es sich dabei um ein Buch handelt. Aber das filmische Äquivalent dieser inneren und unmittelbaren Gewißheit ist alles andere als gesichert. "Wenn es Bilder zu sehen gibt, dann hat sie jemand arrangiert" - dies findet nicht unbedingt die Zustimmung der Massen. Der Zuschauer schreibt Filmdialoge spontan einer eingefügten Instanz zweiten Grades zu; und dies gilt auch für die Worte eines eventuell vorhandenen Off-Erzählers oder eines anonymen und quasi souveränen Kommentators, die einem noch vagen und ungewissen Ort der Enunziation zugerechnet werden, welcher ein wenig von Bildern durchtränkt, oder zumindest von diesen verschleiert ist. (Man vergleiche zu diesem Punkt die Bemerkungen von André Gaudreault²⁰, die mir sehr zutreffend scheinen.) Der Zuschauer kann niemals etwas anderes tun als

20 Vgl. Gaudreault 1987, 17f.

annehmen, daß die erste, wahre Enunziation die des Laffayschen "Großen Bilder-Machers" sei, der die Bilder und sogar die Stimmen (*und die Stimmen als Bilder*) ordnet, wobei dessen global extralinguistische Gangart kein Gefühl einer personalisierten enunziativen Präsenz aufkommen läßt. Aber in den meisten Fällen denkt der Zuschauer nicht im geringsten an den Bilder-Macher. Er glaubt allerdings auch nicht daran, daß sich die Dinge von selbst zeigen: *Er sieht einfach Bilder*. André Gardies, der (ebenso wie ich) nichtsdestoweniger Anhänger einer Theorie der Enunziation im Kino ist, hat zeitweilig sehr starke Zweifel²¹ und erklärt, daß das Konzept der filmischen Enunziation vielleicht nur eine anthropomorphe Metapher sei. André Gaudreault weist darauf hin²², daß eine linguistische Äußerung automatisch einer bestimmten Person - sei diese nun zu identifizieren oder nicht - zugeschrieben wird und daß diese Gewißheit ins Wanken gerät, sobald wir es mit nicht verbal-sprachlichen Enunziaten zu tun haben. Wir müssen uns übrigens daran erinnern, daß das Verb "*énoncer*" in der französischen Alltagssprache nur für den Sprech- oder Schreibakt verwendet wird (man vergleiche dazu etwa die Wendung: "die Darlegung [*l'énoncé*] des Problems") und somit der Überzeugung Ausdruck verleiht, daß die einzig wahre Sprache [*langage*] die Verbal-Sprache [*langue*] sei. Wenn David Bordwell den Begriff Enunziation für die Filmwissenschaft ablehnt²³, dann bedient er sich übrigens eines sehr ähnlichen Arguments, nämlich dem der nicht-linguistischen Eigenschaft des Objekts. Dieses Argument ließe sich durch Gérard Genettes Bemerkungen untermauern²⁴, daß der Film keine Erzählung sein kann, da er nicht verbalsprachlicher Natur ist.

Diejenigen, die der Ansicht sind, daß "Enunziation im Kino" etwas bedeutet, dürfen dieses in der Tat sehr starke Argument nicht auf die leichte Schulter nehmen. Es zwingt uns zu einer wichtigen Modifikation: nämlich von einem enunziativen Apparat auszugehen, der nicht grundlegend deiktisch (und damit anthropomorph) ist, nicht *persönlich* (wie die so bezeichneten Pronomina) und der das eine oder andere linguistische Dispositiv nicht aus zu großer Nähe initiiert. Die linguistische Inspiration bietet bekanntlich aus der Ferne die besseren Chancen. "Der Film markiert seine Beziehung zum Publikum oftmals dadurch, daß er betont, ein Film zu sein (ein aus Bild- und Tonaufnahmen bestehendes Objekt), ohne dabei auch nur das geringste Indiz von Subjektivität ins Spiel zu bringen." So Pierre Sorlin²⁵; er fährt fort: "In einer großen Zahl von Filmen verweisen Enunziationsmarkierungen auf kein dahinterliegendes Subjekt." Wenn sich im Kino die Enunziation im Enunziat zu erkennen gibt,

21 Vgl. Gardies 1984.

22 Vgl. Gaudreault 1984, 87.

23 Vgl. Bordwell 1985, 16-26.

24 Vgl. Genette 1983, besonders 12 und 29.

25 Vgl. Sorlin 1987. Die beiden zitierten Sätze finden sich auf den Seiten 43 und 49.

dann geschieht dies nicht oder zumindest nicht prinzipiell durch deiktische Markierungen, sondern durch *reflexive Konstruktionen*. (François Jost hat in einem Artikel, auf welchen ich am Ende dieser Erörterungen zurückkommen werde²⁶, eine sehr ähnliche Idee geäußert.) Der Film erzählt uns von sich selbst (oder vom Kino) oder von der Position des Zuschauers²⁷; es findet also diese *Verdoppelung* der Äußerung statt, ohne welche in keiner Theorie überhaupt nur die Rede von einer Enunziation sein kann. Wir verdanken Robert Stam nach seiner Dissertation aus dem Jahre 1975 zwei Bücher von hoher Qualität, welche die "Reflexivität" in dieser sehr breiten Weise definieren.²⁸ Die deiktische Verdoppelung, die darin besteht, zugleich (und in fiktiver Weise, wenn es sein muß) drinnen und draußen zu sein, ist nicht die einzig mögliche. Die interne metafilmische (oder metadiskursive) Verdoppelung kann auch zum reinen Selbstzweck eine vollständige enunziative Instanz enthalten. Diese *Doppel-Schichtung* kann, wie ich zu zeigen versuchen werde, viele reflexive, aber auch kommentierende Formen annehmen, die wir häufig genug im Film antreffen, um sie mit der gängigen Nomenklatur der enunziativen Sachverhalte zu fassen. Film im Film, *off-* oder *in-*Adressierung, subjektives Bild, Schuß-Gegenschuß, Flashback, etc. Das Beispiel des Kinos fordert uns (ebenso wie einige andere Beispiele) dazu auf, unser Konzept der Enunziation zu erweitern; der Filmtheorie böte sich damit die Möglichkeit (?), auf die Semiologie und allgemeine Linguistik zurückzuwirken. Es ist sicherlich nicht überraschend, daß die bestehenden und so unterschiedlichen Typen des Diskurses auch unterschiedliche Enunziations-Dispositive anbieten, und es wäre sicherlich trivial, dies festzustellen, wenn die Enunziation nicht in manchen Köpfen auf recht automatische Weise an die Deixis gebunden wäre. Oder, anders gesagt, was ist die Enunziation *überhaupt*? Sie ist nicht immer und notwendigerweise ein "ICH-HIER-JETZT", sondern ganz allgemein die Fähigkeit vieler Enunziante, sich stellenweise zu fälteln, hier und da als Relief zu erscheinen, sich kleine Häutchen abzuschuppen, in die einige Indikationen einer *anderen Natur* (oder eines anderen Niveaus) eingraviert sind und die sich auf die Produktion und nicht auf das Produkt beziehen bzw. die - wenn wir es so formulieren wollen - in das Produkt von der anderen Seite her hineingewoben sind. Die Enunziation ist der semiologische Akt, durch den bestimmte Teile

26 Vgl. Jost 1980.

27 Der Begriff "Autoreflexivität" im Kino (wobei mir übrigens *auto* redundant erscheint) wurde unter einer breiteren Perspektive als in den üblichen enunziativen Studien (im technischen Sinne des Wortes) gründlich von Reynold Humphries (1982) am Beispiel der amerikanischen Filme von Fritz Lang untersucht. Dies geschah ebenfalls in einer französischen Dissertation auf der Basis der theoretischen Schriften der Zwanziger und Dreißiger Jahre zum Kino, die vom jungen japanischen Forscher Takeda Kiyoshi verfaßt wurde (Takeda 1986).

28 Vgl. Stam 1981 und 1985.

eines Textes uns diesen als Akt erscheinen lassen. Es ist nicht nötig, auf den komplizierten und nahezu unnachahmlichen Mechanismus der Deixis zu rekurrieren. Die möglichen Markierungen der Enunziation sind sehr unterschiedlich. Bei der Orchestermusik liegt eine derartige Markierung z.B. im charakteristischen Timbre der Instrumente. Wenn die Oboe erklingt, spielt sie nicht allein ihren Satz, sie gibt sich auch als Oboe zu erkennen. Die musikalische Botschaft hat sich in zwei Informations-Schichten mit unterschiedlichem Status aufgespalten. Wenn die Figuren eines Films Ereignisse durch ein Fenster beobachten, reproduzieren sie meine eigene Situation als Zuschauer und erinnern mich so zugleich auch an das Wesen und an die Beschaffenheit dieses Geschehens - eine Filmvorführung, eine Vision* in einem Rechteck - und an meine Rolle darin. Aber die textuelle Konstruktion, die mich daran erinnert hat, ist metafilmischer und nicht deiktischer Art. Oder vielmehr ist sie bei diesem Beispiel metakinematographisch, da die rechteckige Leinwand das Kino als solches auszeichnet. Allgemein und mit François Jost²⁹ und Jean-Paul Simon³⁰ gesprochen, besitzt das Kino keine feststehende Liste enunziativer Zeichen, sondern verwendet beliebige Zeichen (wie das Fenster in meinem Beispiel) in enunziativer Weise, wobei diese Zeichen aus der Diegese extrahiert werden können und sogleich wieder zu dieser zurückkehren können. Für einen Augenblick gewinnt die *Konstruktion* einen enunziativen Wert.

Gianfranco Bettetini bemerkt zu Recht, daß sich der Film, trotz all seiner gesprochenen Worte, immer auf der Seite des Geschriebenen und niemals auf der Seite des Mündlichen befindet.³¹ Er tut dies zumindest in einem kapitalen Punkt: Der Enunziator und der Enunziatär (des globalen Werkes, nicht der eingefügten Dialoge) tauschen keine Merkmale im Verlauf des Weges aus und letztgenannter modifiziert weder seine eigenen Reaktionen und Absichten, noch die des erstgenannten. Dies trifft auch dann zu, wenn mit Nachdruck (auch das geschieht) kanonische Enunziations-Zeichen, wie die extradiegetischen Kommentare, die das Publikum mit "Sie" ansprechen, auftauchen. Aber dieses "Sie" wird niemals antworten können. (Umgekehrt erinnert dieses Beispiel daran, daß die deiktischen Elemente, seien sie auch noch so abgeschwächt, in der kinematographischen Enunziation niemals ohne Funktion

* Anm.d.Ü.: In diesem Falle schien uns dieser Begriff in Anlehnung an Zielinskis Konzept der "Audiovisionen" angebracht; vgl. dazu: Siegfried Zielinski (1989) *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek: Rowohlt.

29 Vgl. Jost 1980, 125-127; 1988, 148; 1989, 36.

30 Vgl. Simon 1979, 113. In diesem Abschnitt stützt sich Jean-Paul Simon auf einige meiner früheren Analysen (d.h. auf die Tendenz der "grammatikalischen" Markierungen, sich zu diegetisieren), um diese fortzusetzen. Vgl. dazu auch Simon 1981, 63: Das Kino kennt keine zeitlichen deiktischen Wendungen, es kann diese nur indirekt konstruieren, z.B. über den *flash-back*.

31 Vgl. Bettetini 1984, 106.

sind.) Dominique Chateau stellt fest, daß das Kino eine "unzusammenhängende Kommunikation"³² begründet, wobei sich die beiden Pole, Enunziator und Enunziatär nicht miteinander austauschen oder gar einander berühren können. Die Übermittlung ist in zwei Momente aufgespalten: in Aufnahme und Projektion, die durch verschiedene technologische und kommerzielle vermittelnde Instanzen voneinander getrennt sind. Marc Vernet beschreibt in überzeugender Weise³³ den Blick in die Kamera als Symbol der Begegnung zwischen Realität und Zuschauer, als eine Begegnung, die immer begehrt wird und dennoch zugleich mißlingt, deren Hauch wir bisweilen ganz sacht verspüren und welche das Fundament des Kinos bildet.

Ich kehre zu Bettetini zurück. Seine sehr konsequente Position mit Blick auf die genannten Probleme, die er in seinem bemerkenswerten Buch *La conversazione audiovisiva* erläutert, ist zugleich aber auch sehr paradox. Er beschreibt den Film als eine "Konversation" - so der Titel seines Buches - zwischen einem Simulakrum des Senders und einem Simulakrum des Empfängers, wobei beide dem Text inhärent sind, Konstituenten seines Enunziationsapparates darstellen, einen Austausch vortäuschen und so den Weg für spätere tatsächliche Interaktionen bereiten. In diesem Fall liegt das Paradoxon darin, die Konversations-Metapher für Diskurstypen gewählt zu haben, welche radikal von dieser abweichen; und überdies insistiert dieses subtile Werk selbst häufig auf der genannten Differenz: der Film ist nicht interaktiv, er erlaubt keine Antwort; die Konversation, von welcher Bettetini spricht, ist imaginär, um nicht zu sagen, phantastisch. Ich werde dieser - zweifellos verführerischen - Argumentation nicht weiter folgen.

So enthält der Film kein Äquivalent deiktischer Elemente, außer natürlich in der gesprochenen Rede und in den schriftlichen Elementen und außer in einer Art globaler und permanenter - und offen gesagt, sehr atypischer - Deixis, in der Form eines "Hier ist" der Aktualisierung³⁴, welches in vager Weise demonstrativ, immer stumm und anwesend ist und übrigens eher eine Eigenschaft des Bildes denn des Films darstellt. (Das Bild eines Objektes *präsentiert* uns dieses Objekt, es enthält etwas schlecht differenziert Designatives.) Abgesehen davon besitzen die bewegten und tönenden Bilder nichts, was den Zeiten der Verben, den Personal- oder Possessivpronomina, dem "dort" oder "übermorgen" ähnlich wäre. Allerdings sollten wir nicht dem Irrtum verfallen, der Film sei nicht fähig, raum-zeitliche Beziehungen dieser Art auszudrücken, er kann dies jedoch allein auf anaphorische Art und Weise, in seinem (eigenen)

32 Vgl. Chateau 1976, 2-4.

33 Vgl. Vernet 1988, 17f.

34 Ich hatte dies 1964 in "Le cinéma: langue ou langage?" (vgl. Metz 1968, 72) bemerkt, aber ohne das Phänomen deutlich auf das Problem der Enunziation zu beziehen. François Jost (1983, 195) greift diesen Sachverhalt in präziserer Form wieder auf.

Inneren, zwischen seinen verschiedenen Teilen und nicht zwischen sich und irgend jemandem oder irgend etwas. Eine geeignete Konstruktion von Bildern kann uns sagen "am darauffolgenden Tag" (man evoziert die dazwischenliegende Nacht, man weist darauf hin, daß es nur eine war, usw.), aber sie kann uns nicht "morgen" - im Sinne von: ein Tag nach dem Tag, an dem Sie diesen Film sehen - sagen. - Auf eine allgemeinere Weise wird es immer einen wesentlichen Unterschied zwischen textuellen Arrangements, welche die Figur des Autors oder des Zuschauers *evozieren*, und Wörtern wie ICH oder DU geben, die ausdrücklich die korrespondierenden Personen einer Konversation *bezeichnen*.

Francesco Casetti hält ohne Zögern daran fest, daß der Film, im Gegensatz zu allem Skeptizismus der Mehrheit seiner Kommentatoren (ich geselle mich gerne engagiert zu diesen), tatsächlich über eine gewisse Anzahl deiktischer Konfigurationen verfügt.³⁵ Er erwähnt jedoch nur zwei davon. Zunächst die technischen Spuren, die mehr oder weniger absichtlich die Bild- und Tonarbeit enthüllen und die im endgültigen Filmstreifen noch vorhanden sind: Dort findet sich in der Tat eine freilich metafilmische Enunziationsmarkierung, ein Diskursfragment zweiten Grades, das uns vom Diskurs berichtet; dieses Zeichen besitzt, abgesehen davon, daß es alles aufruft, was uns etwas zeigt oder was uns auf etwas hinweist, keinerlei deiktische Qualität. Vor- und Nachspann des Films sollen, so der Autor, ebenfalls an der Deixis teilnehmen. Mein "metadiskursives" Argument ließe sich, sobald wir vom Vor- und Nachspann sprechen, hier in trefflicher Weise wieder aufgreifen. Und überdies sind diese gänzlich sprachgebunden, sei diese Sprache nun geschrieben oder gesprochen. Freilich trifft es zu, daß Vor- und Nachspann uns, wenn schon nicht über die Wirklichkeit der Produktionstätigkeiten, dann doch über die Namen der Mitarbeiter, des Autors (würde dieser Punkt zu Konfusionen beitragen?), zum Teil über die Drehorte und zumeist über das approximative Datum des Films informieren. Aber diese Auskünfte werden uns nicht in deiktischer Form geliefert. Wenn ich mir im Jahre 1988 einen Film aus diesem Jahr ansehe, sagt mir sein Vorspann nicht "Dieses Jahr gedreht", sondern er enthält den Vermerk *1988* (wenn er ihn enthält), der von allen ohne besondere Information über die Umstände der Enunziation verstanden werden kann. Hier müssen die deiktischen Mechanismen geradezu vermieden werden, da sie in ihrer reinsten Form (variabler Signifikant für einen einzigen Referenten) dazu zwingen würden, den Filmstreifen beständig zu retouchieren. (Man möge mir diese karikaturartige Hypothese und diese ein wenig trivialen Feststellungen verzeihen, die eine Reaktion auf den Mißbrauch übertragener und ausgedehnter Bedeutungen darstellen.)

35 Vgl. Casetti 1983, 82.

Anlässlich des Vor- und Nachspans erinnert Casetti³⁶ an den inzwischen berühmt gewordenen Satz aus *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* (USA 1942), "My name is Orson Welles", der von Orson Welles selbst gesprochen wird. Die Reflexivität wird unmittelbar deutlich. Sie verbindet sich zunächst mit einer authentischen Deixis, da wir ansonsten, wenn dieser Nachspann von einem Repräsentanten der R.K.O. gesprochen worden wäre, den Satz erhalten hätten: "Sein Name ist Orson Welles." (Und damit befinde ich mich nun wirklich bei absurden Annahmen.) Der Film integriert in bewundernswerter Weise dieses Possessivpronomen in seine Gesamtkonstruktion: Die Rolle von Welles' Stimme "greift" die Erzähler-Stimme der Geschichte "wieder auf" und sättigt souverän die letzten Minuten des Filmstreifens. Aber ihrem Wesen nach ist diese deiktische Konstruktion nicht kinematographisch, sie ist rein linguistischer Art und als solche interveniert sie so effizient im Film.

Das von Francesco Casetti vorgeschlagene "System" (es ist in der Tat ein solches von großer intellektueller Kraft) ruht gänzlich auf bestimmten Kardinal-Punkten auf, die er als die grundlegenden enunziativen Konfigurationen des Kinos bzw. als "Koordinaten" der Enunziation - wie er sie nennt - betrachtet. Er ist sich natürlich dessen bewußt, daß der Film eine Vielzahl anderer enunziativer Positionen präsentiert, wie z.B. die verschiedenen Formen subjektiver Kadrierung, die Edward Branigan³⁷ mit bemerkenswerter Gründlichkeit untersucht hat und die bei Casetti wahrscheinlich als dazugehörige Varianten oder abgeleitete Fälle behandelt werden würden. Sein Ziel ist bewußt ein anderes, synoptisches und allgemeines, wie eine Luftaufnahme. Er greift wiederholt Bettetinis Vorschläge auf, aber er will das Ganze 'technischer' halten, und er ist der erste, der formalisierende Elemente vorschlägt für den gesamten enunziativen Apparat des Films, welcher in seinen großen Konturen betrachtet wird. Ich reagiere deshalb auch nicht zufälligerweise auf ihn.

Wenn wir zwei Phänomene, die das Buch getrennt untersucht³⁸, beiseite lassen, den Flashback und den Film im Film - eine andere Verbindung ein und derselben Begriffe, auf die ich noch zu sprechen kommen werde -, dann sehen wir, daß Casetti die folgende Quadriga vorschlägt³⁹:

1. *Sogenannte objektive Ansichten* (die "nobody's shots" der angelsächsischen Tradition), deren Formel lautet: ICH (Enunziator) und DU (Enunziatär), wir sehen ES (das Enunziat, die Figuren, den Film) uns an.
2. *"Interpellationen"* (d.h. Kamerablicke und unterschiedliche Anreden): ICH und ER, wir blicken DICH, der dazu bestimmt ist zuzusehen, an.

36 Vgl. Casetti 1990, 60.

37 Vgl. Branigan 1984.

38 Vgl. Casetti 1990, 137ff.

39 Vgl. Casetti 1983, 89-91 und 1990, 83-89 (Kapitel "Les quatre regards").

3. *Sogenannte subjektive Ansichten*: DU und Er sieht das, was ICH euch zeige.
4. *"Irreale objektive Ansichten"* (d.h. eigenartige Autorenblickwinkel, die keiner Figur zugeschrieben werden können, und andere Konstruktionen derselben Art): "Wie wenn DU ICH wärst."

Der zweite Fall enthält eine Variante, bei der der Enunziator nicht in das ER/SIE einer Figur, sondern in das ES der gesamten Szene gleitet, so wie es bei der Leinwand in der Leinwand, bei Spiegeln, Fenstern, spanischen Wänden, usw. der Fall ist. (Wobei mir diese Verbindung ein wenig locker vorkommt.) Die Formel lautet: "DIES ist für DICH, es ist Kino, d.h. das bin ICH." Man wird in einer von deiktischen Elementen dominierten Gesamtkonzeption die Idee von Reflexivität, "das ist Kino" bemerken - und dies in einer sehr viel stärkeren Weise, als es der Autor zugibt. Casetti erklärt zunächst, daß für ihn die Personalpronomina einfache "Äquivalenzen mit indikativem Charakter"⁴⁰ sind, aber in der Folge garnieren ausschließlich sie sein Formelbuch und artikulieren seine Partituren, bis zu dem Moment, wo man sich dessen bewußt wird, daß sie mehr als nur reine Metaphern waren und ihre Funktion die Indikation bei weitem überstieg: Casetti schreibt dann auch in der Tat gegen Ende seines Buches⁴¹: "[In der Enunziation] bemächtigt sich jemand einer Sprache [*langue*] [...]; Figuren äußern sich (die Aneignung gestattet ein ICH, DU und ES zu unterscheiden), usw.": Wir befinden uns nun (fast) in den Fängen von wirklichen Personalpronomina. - Ich werde nicht auf die anderen Aspekte des Werkes eingehen. Casettis Vorschlag ist sehr viel umfassender und erhellt mit dem Register der Metadiskurses⁴² mehr als nur einen Aspekt des Films.

Jede Konzeption der Enunziation, die zu sehr von der Deixis markiert ist, beinhaltet, sobald wir die Untersuchung der gesprochenen Rede verlassen, drei grundlegende Risiken: Anthropomorphismus, linguistische Etikettierung und das Gleiten der Enunziation in die Richtung der Kommunikation (d.h. zu realen und extratextuellen Beziehungen). Casetti erliegt diesen Versuchungen nicht oft; er warnt sogar vor ihnen, aber in der Theorie bleibt das Risiko bestehen. (Ich schreibe bewußt "das Risiko" im Singular, denn die drei genannten sind eigentlich nur eines und untrennbar miteinander verbunden.)

40 Vgl. Casetti 1983, 88.

41 Seite 142 von *Dentro le sguardo* (1986; die Übersetzung stammt von mir). In der französischen Ausgabe: *D'un regard l'autre* (Casetti 1990), befindet sich die Passage auf Seite 196: "c'est dans l'énonciation que se dévoile une subjectivité (quelqu'un s'approprie une langue) et que des personnes s'articulent entre elles (cette appropriation permet de distinguer un JE d'un TU et d'un IL)."

42 Vgl. zur Reflexivität besonders die Seiten 181-184 der französischen Ausgabe.

Zunächst gibt es im allgemeinen, wenn ein Film läuft, (zumindest) einen Zuschauer. Die Inkarnationsinstanz des Ziels ist folglich anwesend. Aber die der Quelle - der Filmemacher oder die Produktionsmannschaft - ist zumeist abwesend. Bettetini mißt dieser Dissymmetrie⁴³, ebenso wie ich, große Bedeutung bei. Denn sie ist die Ursache dafür, daß das wirkliche tête-à-tête sich in bezug auf die von der Sprache prätendierten Personen als gefälscht erweist. Es findet nicht zwischen einem Enunziator und einem Enunziatär, sondern zwischen einem Enunziatär und einem Enunziat, zwischen einem Zuschauer *und einem Film*, d.h. zwischen einem DU und einem ES statt, wobei sich deren Bedeutung in dieser Rollenaufteilung trübt, da das einzige menschliche Subjekt, das bei diesen Prozessen anwesend ist und dazu in der Lage ist, ICH zu sagen, nun gerade das DU ist. Es ist übrigens auch eine Annahme, die von allen - mit Ausnahme des besonderen Lagers der Cineasten - geteilt wird, daß der Zuschauer das "Subjekt" ist. Die Werke der psychoanalytischen Semiologie, die sich ausführlich mit dem "Zuschauer-Subjekt" befassen, geben ein beredtes Zeugnis von diesem Eindruck.

Für Casetti sind - ebenso wie für Branigan⁴⁴ - die *enunziativen Pole Rollen*, die im Verlauf der tatsächlichen Übermittlung von Körpern⁴⁵ ausgefüllt werden. Auch Bettetini gebraucht denselben Begriff.⁴⁶ Dennoch gibt es auf der Seite des Enunziators keinen Körper. Und da es zutrifft, daß Rollen (oder ihr Äquivalent in einem anderen theoretischen Rahmen) eine Inkarnation fordern - wobei das Wesen dieser Aufforderung übrigens immer ein wenig enigmatisch bleibt -, inkarniert sich der "Enunziator" in den einzig verfügbaren Körper, den Text-Körper, d.h. in eine *Sache*, die niemals ein ICH sein wird; die keinen Rollentausch mit irgendeinem DU durchführen kann, aber die eine bleibende Bild- und Tonquelle ist. *Der Film ist der Enunziator*; er ist als ein solcher *orientiert* und bedeutet eine Aktivität. Und so argumentieren auch die Leute: Das, womit der Zuschauer face-to-face konfrontiert ist, mit dem er es zu tun hat, ist der Film. Casettis Vorstellung, daß man einen Körper für den Enunziatär und den Enunziator benötige, ist von den beiden ersten Personen des Verbs in unserer Sprache inspiriert.

Nachdem die Quelle der Enunziation kein ICH ist, konstituiert sie ebensowenig das Gegenüber eines DU oder ER/ES auf der Leinwand. Das Enunziat, der Film selbst, die Figuren etc., besitzen nicht die Eigenschaften eines ER/ES, entsprechend der abwesenden Benveniste'schen "Nicht-Person". Der Film ist

43 Vgl. Bettetini 1984, 90 und 100.

44 Vgl. z.B. Branigan 1984, 40.

45 Vgl. z.B. Casetti 1983, 78 und 84 oder 1990, 50.

46 Vgl. Bettetini 1984, 110. Er spricht mit größerer Vorsicht (und von der anderen Seite kommend) vom Inkorporiert-Sein [*incorporéité*] des Enunziators und des Enunziatärs, soweit sich diese auf textuelle Größen reduzieren lassen.

nicht abwesend. ER/SIE/ES ist vor allem das Abwesende, von dem zwei Anwesende "ICH" und "DU" sprechen. Der Film, der alles andere als ein zwischen zwei Anwesende gezwängtes Abwesendes ist, erscheint vielmehr insgesamt als ein Anwesendes, das zwischen zwei Abwesende (den Autor, der nach der Fertigstellung verschwindet, und den Zuschauer, der zwar anwesend ist, seine Anwesenheit jedoch durch nichts manifestiert) gezwängt ist, denn er kann nichts über seine Ohnmacht erfahren.

Ein anderes Problem liegt in den beiden sehr wichtigen Handlungen "an-sehen" und "zu-sehen", da es sich hier ja bekanntlich um Kino handelt. Casetti gebraucht diese Verben bisweilen mit dem enunziatorischen Subjekt des ICH, so z.B. für die objektive Kadrierung den Satz: "Ich und Du, wir sehen es an." *Ich* kann in seinem Buch allein den Körper oder die Rolle des Cineasten bezeichnen. Wenn dies nun der Cineast selbst (sein Körper) sein soll, dann sieht er nichts an, er hat etwas angesehen. (Und auch dies ist noch nicht ganz zutreffend, denn er hat *gefilmt* und aus diesem Grunde etwas angesehen; der "Sender" sieht sich seinen Film nicht an, er macht ihn.) Wenn dies die wahrscheinlichste Rolle des Enunziators ist, bleibt es unverständlich, wie diese idealtypische Figur, die sich gewissermaßen im Quellgebiet des Films befindet, etwas ansehen kann; auf der Seite der Quelle gibt es nichts, das an-sehen würde; diese Quelle produziert, strahlt aus, *zeigt*. Die zwischen diesem Enunziator (im Beispiel der objektiven Kadrierung) und dem sehenden Enunziatär gezogenen Parallelen erweisen sich als ein durch die deiktischen Symmetrien eingeführter Artefakt. Die Ausrichtung an der Deixis hat dieses von einer authentischen Neuheit strotzende System, das einen großen Beitrag auf seinem Gebiet geleistet hat, mit Blick auf verschiedene Punkte in subtiler Weise verfälscht. So verliert z.B. die Konzeption des Zuschauers als *Interlocutor*⁴⁷ - entsprechend einer schon seit längerem in der Textsemiotik vorhandenen Vorstellung - in dem Augenblick ihre provozierende Kraft, wo sie dessen entkleidet wird, was sie ja gerade auszeichnet, nämlich der Vorstellung der Möglichkeit einer unmittelbaren Interaktion. Und wenn der Kino-Zuschauer schon ein Interlocutor sein muß, welchen Namen wird man dann dem Benutzer wirklich interaktiver Medien, wie sie schon existieren, geben? Wissenschaftliche Begriffe sind nicht von der Verpflichtung nach einem Minimum an Konformität mit der Alltagssprache entbunden, zumindest sollten sie nicht im Widerspruch zu ihr stehen.

Ich habe es vorgezogen, die Fixpunkte des Ziels und der Quelle mit der vagen und vorsichtigen Formel "Inkarnationsinstanzen" zu bezeichnen. Diese Formel verweist auf den Sachverhalt, daß - wenn es zutrifft, daß Quelle und Ziel im Grunde nur Orientierungen des Textes sind, welche eine *äußere* Unterstützung

47 Vgl. Casetti 1990, 20-25 (Kapitel "Du décodeur à l'interlocuteur").

fordern - diese Unterstützung trotzdem noch nicht *real* ist. Oder zumindest ist sie dies nur - und dann haben wir es endlich mit dem "empirischen" Zuschauer oder Autor, wie man ihn nennt, zu tun - in empirischen Studien und deren methodologischem Apparat von Umfragen, Fragebögen sowie der Veranstaltung experimenteller Vorführungen. Die Forschungen zur Enunziation haben indes keinen Zugriff auf derartige Methoden; sie gründen zumeist auf der Analyse von Filmen und bleiben 'intern'. Nichtsdestoweniger müssen sie sich *fortwährend eine Figur des Zuschauers vor-stellen*, und wir können in jeder Zeile dieser Bücher u.a. lesen, daß die Kamera auf den Zuschauer gerichtet ist (oder besser auf den Enunziatär, da der idealtypische Charakter des ersten Begriffs die vorgeschlagene Unterscheidung verschleiert), daß der Zuschauer auf die linke oder rechte Seite des Bildes blickt, daß er sich mit dieser und nicht mit einer anderen Figur verbunden hat, usw. Insgesamt gesehen, sind die beiden "wirklichen" Pole, Sender und Empfänger, selbst imaginär und deshalb als mentale Krücken für die Filmanalyse unerlässlich. Unter der Bedingung, daß wir uns dessen bewußt bleiben, daß dieses "Wirkliche" nur das Imaginäre des Forschers ist, sind sie nicht nur unerlässlich, sondern auch von legitimem Nutzen. Er konstruiert seinen "Zuschauer" und "Autor" in der Tat auf der Basis von zwei Informationsströmen, dem Verlauf des Films und den Reaktionen eines einzigartigen (und wirklichen...) Zuschauers, nämlich von sich selbst - eines Zuschauers, der sich überdies sagen wird, daß diese oder jene brüske und unmotivierte Bewegung des Apparates zweifellos auf eine "Intention des Autors" zurückzuführen sein muß. Es ist sicherlich zutreffend, daß es sich im Film so verhält, oder zumindest können wir uns dies nur so vorstellen; aber niemand kennt die wahre Intention des Cineasten, des Herrn X. Das Werk stellt, wie es Edward Branigan sehr treffend formuliert, *keinen Kontext*⁴⁸ bereit, keinen "frame" oder "Rahmen", in welchem wir die Figur des Autors verorten könnten. Um einen Text zu lesen, sind wir gezwungen, einen entsprechenden imaginären Autor zu produzieren, ebenso wie der Autor bei der Produktion des Textes einen imaginären Leser konstruieren mußte.⁴⁹ Diese Bemerkungen scheinen mir, ebenso wie Bettetinis Insistieren auf dem phantastischen Charakter der Protagonisten der "audiovisuellen Konversation"⁵⁰, sehr wesentlich. Ich werde auf diese noch zurückkommen.

In sehr schönen Passagen, die auf die visuelle "Interpellation"⁵¹ zielen, erklärt Francesco Casetti, daß der Ort des Enunziatärs beim Blick in die Kamera der leere Raum vor der Leinwand ist, welcher durch dieses blinde Anvisieren

48 Vgl. Branigan 1984, 40.

49 Vgl. Branigan 1984, 39.

50 Vgl. Bettetini 1984, besonders 110 und 120.

51 Vgl. Casetti 1983, 79 und 1990, insbesondere 40, 91, 100.

geschaffen wird; er bildet das einzige *hors champ**, das niemals *champ* werden kann. Diese scharfsinnige Analyse einer filmischen Konfiguration kann uns dennoch nichts garantieren (und hütet sich übrigens auch davor), was die effektiven Reaktionen der Zuschauer betrifft, die ja im Prinzip durch diesen Enunziatär repräsentiert werden und dessen Ort so bestimmt wurde. Wir hätten guten Grund zu wetten, daß sich das Publikum in seiner Mehrheit eine weitaus weniger subtile Vorstellung (oder überhaupt keine Vorstellung) vom Kamera-Blick macht und daß dessen "instinktive", affektive und visuelle Antworten entsprechend der Personen und Augenblicke beträchtlich variieren. Es gibt sicherlich bei ein und demselben Filmbild keinen Punkt auf der Leinwand (oder sogar um diese herum), der nicht der "Ort" eines oder mehrerer Zuschauer werden kann. Daher rührt die Nutzlosigkeit bestimmter empirischer Forschungen, die auf potentiell austauschbare oder nebensächliche Faktoren zielen.

Textstudium bleibt Textstudium, selbst wenn es enunziativ sein sollte. Wenn wir Informationen über das Publikum oder den Cineasten erhalten wollen, müssen wir sie vor Ort suchen und kommen nicht um Experimente oder das Versammeln von Fakten umhin. Es ist nutzlos, mit aller gebotenen Zurückhaltung bekannt zu geben, daß die Kenntnis von Enunziator und Enunziatär zumindest Wahrscheinlichkeiten oder einen allgemeineren Rahmen liefert, um die Intentionen des Autors und die Reaktionen des Zuschauers besser fassen zu können. Denn diese Voraussagen sind dermaßen allgemein, daß sie durch keine empirische Studie fundiert werden und für jeden Zuschauer falsch sein können, auch wenn sie eine partielle Tendenz ausdrücken, die von vielen geteilt wird. Dies rührt daher, daß wir es mit zwei heterogenen Stufen der Wirklichkeit zu tun haben, mit einem Text (d.h., ich wiederhole mich, einer Sache) und mit Personen, mit vielen unterschiedlichen Personen und einem einzigartigen Text. Die Pragmatik muß sich, zumindest wenn sie sich auch an den Text hält, mit dieser Einschränkung arrangieren, was nicht ehrenrührig ist, auch wenn es sie manchmal ein wenig ärgert. Der Zuschauer ist einer Vielzahl von Einflüssen unterworfen, die bei der filmischen Planung offensichtlich noch nicht anwesend waren, und es ist kein Widerspruch zugleich festzustellen, daß der Film den Enunziatär auf die rechte Seite der Leinwand "positioniert", auch wenn der Zuschauer seinen Blick auf die linke Seite gerichtet hat. (Bettetinis

* Anm. d. Ü.: Unter *champ* wird in der französischen Filmtheorie gemeinhin der repräsentierte und sichtbare Raum verstanden, der vom jeweiligen Bildrahmen konstituiert wird. Dieser Raum, der sich jenseits der Leinwand auszudehnen scheint, ist das Resultat unterschiedlichster Verfahren des kinematographischen Dispositivs. *Hors champ* bezeichnet demzufolge den *nicht* im *champ* eingeschlossenen Raum (welcher unmittelbar und direkt sichtbar ist), der aber dennoch als quasi 'natürliche' Fortsetzung desselben eine diegetische Funktion erfüllt. Zu diesen und anderen Definitionen vgl.: André Gardies / Jean Bessalè (1992) *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. Paris: Eds. du Cerf.

Theorie läßt breiten Raum für Abweichungen dieser Art.)⁵² Enunziative Forschungen bewahren meines Erachtens aus all den genannten Gründen ihre Nützlichkeit und ihre Autonomie. Ihre "realistischen" Anwendungen sind eher absichtliche Augenblicks-Illusionen, die schon aus geringem Abstand wieder explizit dementiert werden. Francesco Casetti erklärt z.B., daß das DU den *interface* gewährleistet zwischen der Welt der Leinwand und der Welt, deren begrenzter Teil die Leinwand ist⁵³ (d.h. die Enunziation, so vermutet man, wäre *wirklich* in einem Zwischen-Zustand, sie hätte wirklich ein Bein in der Welt...)⁵⁴, aber nur eine Seite zuvor hatte er uns daran erinnert, daß das empirische DU definitiv außerhalb der Reichweite des Films liegt.⁵⁵ Dies trifft sicherlich zu, aber wie verhält es sich mit dem interfazialen DU? (Der Autor ist sich hier übrigens sehr wohl des unbequemen und "bindegewebsartigen" Charakters des gesamten pragmatischen Unterfangens bewußt.)⁵⁶

Eine weitere Präzisierung erübrigt sich. Wir behaupten hier nicht, daß die enunziativen Konfigurationen keinerlei Einfluß auf das zu beobachtende Verhalten der Zuschauer haben. (Diese Hypothese ist ebenso unwahrscheinlich wie die der unausweichlichen Determination durch den Film.) Aber um den ausgeübten Einfluß zu messen, müssen wir ihn uns erst ansehen, d.h. wir müssen aus dem Text treten.

Die filmische Enunziation ist immer auch eine Enunziation über den Film. Nachdem sie eher metadiskursiv denn deiktisch ist, informiert sie uns nicht über irgendwelche Gegebenheiten außerhalb des Textes, sondern über einen Text, der in sich selbst seine Quelle und seine Zielrichtung trägt. Edward Branigan geht davon aus, daß die Narration im Spielfilm sich im Verhältnis zum Erzählten in der Position einer Metasprache befindet.⁵⁷ Wir werden allmählich sehen, daß diese "Metasprache" (man muß sie trotz allem in Anfüh-

52 Vgl. Bettetini 1984, insbesondere Kapitel 4, "La conversazione testuale", 95ff.

53 Vgl. Casetti 1990, 198ff; das letzte Kapitel des Buches mit dem Titel "L'interface".

54 Francesco Casetti gibt mehrmals in seinem Buch zu verstehen (wobei dieser Sachverhalt eines seiner großen, zugleich insistierenden und ambigen Themen darstellt), daß das DU in gewisser Weise ein Vermittler zwischen dem Film und der Welt sowie der Ort eines fortwährenden Kommens und Gehens vom einem zur anderen wäre. Aber ansonsten schließt das gesamte Werk zu Recht den empirischen Zuschauer in einer Art und Weise aus, daß der Status dieses zugleich evozierten und verschmähten Vermittlers im Ungewissen bleibt. - Gianfranco Bettetini erinnert im Gegensatz dazu ganz schlicht (aber nicht ohne Nutzen) daran, daß die Reaktionen des Destinatärs - im Gegensatz zum Prinzip des mündlichen Austausches - nicht die Abfolge des Textes verändern können (1984, 109).

55 Vgl. Casetti 1990, 197.

56 Vgl. Casetti 1990, 32.

57 Vgl. Branigan 1984, 3.

rungszeichen setzen) einmal ein *Kommentar*, einmal ein *Reflex* oder manchmal beides zugleich ist.

Zwei Freunde tauschen in einer Konversation das ICH und DU entsprechend der physischen Wirklichkeit der Abfolge ihrer Redebeiträge aus. Der Film "spricht" ganz allein und die ganze Zeit; er läßt mich nichts sagen und kann nicht aus sich heraustreten. (Er ist ein für allemal vor-fabriziert.) Wenn der Cineast, wie es Hitchcock in seinen Filmen macht, im Bild erscheint - eine dem Anschein nach zugleich reflexive und deiktische Figur -, dann sehen wir nicht den Filmemacher und Cineasten-Autor (als "externe" Instanz) Hitchcock, um eine weitere Bemerkung Branigans aufzugreifen⁵⁸, sondern einen gefilmten Hitchcock, eine Figur, ein kleines Stück des Films. Dies ist eine metafilmische Konstruktion, denn nichtsdestoweniger erkennen wir sogleich diesen Cineasten. Es kommt immer ein Augenblick, darauf insistiert Branigan, wo der Film die Bedingungen seines Entstehens nicht mehr kundtun kann und wo wir uns auf eine "unpersönliche Komponente"⁵⁹ stützen müssen. (Ich finde dies eine schöne Wendung, da sie deutlich macht, daß es sich immer noch um die Sache "Film" handelt.) Branigan kommentiert ebenfalls⁶⁰ den berühmten Vorspann Godards von TOUT VA BIEN (1972), wo wir Hände sehen, die Schecks unterschreiben. (Der Cineast wollte die Rolle des Geldes bei der Filmproduktion und unter anderem bei der Produktion seines Films zeigen...) Für den unerbittlichen amerikanischen Forscher - aber er hat in der Tat Recht und nicht diejenigen, nach deren Ansicht Filme *wirklich* "das Dispositiv zeigen können" - sind diese gern als verheerend betrachteten Bilder noch eine gewöhnliche Szene des Films, denn der Akt, der uns diese zeigt, wird selbst nicht gezeigt. Allgemeiner (und einfacher) gesagt, ließe sich festhalten, daß sich die Kamera ohne Zuhilfenahme eines Spiegels niemals selbst filmen kann (sie ist wie unsere Augen, die wir nicht sehen) und daß das prätextuelle außer-textuelle Bild* deshalb nur ein verdoppelter Text, nur ein Metatext sein kann. Bernard Leconte hat auf sehr überzeugende Weise gezeigt⁶¹, daß die reflexiven Figuren im Fernsehen

58 Vgl. Branigan 1984, 40.

59 Branigan 1984, 40; vgl. dazu auch 172.

60 Vgl. Branigan 1984, 172.

* Anm.d.Ü.: Unter *hors-texte* wird im Französischen gewöhnlich eine in einen gedruckten Text eingefügte Bild-Tafel verstanden.

61 Vgl. insbesondere Leconte 1990. Leconte führt eine neue Unterscheidung zwischen einer schlichten "televisierten" [*télévisée*] Reflektion und einer tieferen "televisuellen" [*télévisuelle*] Reflektion ein. Auf der einen Seite befinden sich zum Beispiel die zahlreichen Sendungen, deren Thema das Medium selbst ist: das Aushändigen von Auszeichnungen oder Anregungen, *live* zu telefonieren, etc.; auf der anderen Seite das Zeigen der elektronischen Macht des Mediums, wenn z.B. in APOSTROPHES Bücher den Bildschirm ausfüllen oder dann durch ein Fenster verschwinden, durch das man wiederum den Autor sieht, der sich über diese Szene ausläßt.

immer einen größeren Raum als im Kino einnehmen. Er hat schon einige von diesen beschrieben und definiert. Dahinter verbirgt sich die Annahme, daß sich das Fernsehen darum bemüht, die Gelegenheiten und entsprechenden Formen zu vervielfältigen, um uns vom Fernsehen zu erzählen.

Der textuelle Einschluß der filmischen Enunziation wird besonders bei gängigen und sozusagen anonymen Figuren deutlich. So beschreibt man uns nur ein kleines Durcheinander, wenn wir, wie so häufig, erfahren, daß sich der Enunziator vorübergehend in der "ersten sprechenden Person" der Stimme eines der Protagonisten bedient hat. Denn die enunzierte Markierung des Enunziators (siehe Casetti), die "Stimme" der Figur, die Anwesenheit einer expliziten Narration usw., ist nur ein Beispiel unter vielen unterschiedlichen metadiskursiven Fältelungen und verschiedenen Formen, welche die filmische Enunziation konstituieren und welche die verschiedenen Komponenten des Films übereinander aufschichten, so wie man eine Serviette auf unterschiedliche Weise falten kann.

Die Quelle und das Ziel sind in ihrer wörtlichen Bedeutung und in ihrer diskursiven Identität keine Rollen, sondern *Textstücke* oder Textaspekte oder Textkonfigurationen. (So hebt sich der Schuß-Gegenschuß aus einer allgemeinen Organisation der Bilder hervor.) Es handelt sich daher eher um *Orientierungen*, um Vektoren innerhalb einer textuellen Topographie und um abstraktere Instanzen, als man dies im allgemeinen zugeht.

Wenn wir vom Sitz oder der Quelle eines Textes sprechen, dann sprechen wir immer von diesem als Ganzem, von seinem Quellgebiet aus, bis in seine Talregionen - und dies in der idealtypischen Folge, in welcher er sich dort einzeichnet. In Casettis Buch ist dies *eine* seiner Seiten, die des "Sich-Machens".⁶² Die *Destination* eines Textes liegt, vom Unterlauf gesehen, stromaufwärts, dort, wo dieser sich imaginär auflöst und abgeliefert wird: Casettis Moment des "Sich-Gebens".

Letzterer wählt ein oder zweimal das Beispiel⁶³ einer berühmten Szene aus GONE WITH THE WIND (USA 1939, Victor Fleming), wo eine deutlich markierte und spektakuläre Kamerarückfahrt Scarlet - direkt nach der Schlacht von Atlanta - inmitten von Tausenden von Toten und Verwundeten, die auf dem Boden liegen, "verliert". Seiner Ansicht nach verbildlicht diese Kamerabewegung zugleich die Art und Weise, wie die Szene konstruiert ist (d.h. den Enunziator) und die Art und Weise, auf welche sie um Dechiffrierung fragt (d.h. den Enunziatär). Dies ließe sich zwar von der gesamten Sequenz sagen, aber es ist sicherlich zutreffend. Nur müssen wir, um von einer dieser

62 Im Italienischen *farsi* und *darsi* ("Sich-Geben") - Begriffe, die im Buch allgegenwärtig sind.

63 Vgl. Casetti 1990, 95-97.

Figurationen zur anderen zu gelangen, den *Text umdrehen* und ihn vom anderen Ende her betrachten, selbst wenn wir damit nur zwei gänzlich parallele Konstruktionen erhalten wollen. (Überdies entziffert der Leser im Prinzip nichts anderes als das, was der Schreiber hinterlegt hat, aber ihre entsprechenden Akte zielen dennoch jeweils in die umgekehrte Richtung.)

Ein weiterer Fall: die subjektiven Bilder. Nach Casetti⁶⁴ spielt der Enunziator bei diesen eine verdeckte Rolle; der Enunziatär dagegen wird dort noch hervorgehoben, da er sich in einer konkreten Figur, nämlich derjenigen, mit deren Augen wir das sehen, was wir sehen, "synkretisiert" und er deshalb ein Betrachter ist. Dies steht außer jedem Zweifel. Aber wenn wir den Text umdrehen, dann trifft es ebenfalls zu, daß der Enunziator in dem Maße seine alte Bedeutung zurückgewinnt, in dem die Quelle in eine Figur "gegossen" wird, die nicht allein Betrachter (wie der Zuschauer), sondern Zeiger wie der Cineast, der sich hinter ihm befindet, ist. Diese Figur hat ein Auge auf der Stirn- und auf der Rückseite des Kopfes; sie empfängt von beiden Seiten Lichtstrahlen, und wir können das Bild auf zwei verschiedene Arten nachempfinden, wie dies bei bestimmten Zeichnungen der Fall ist, bei denen Figur und (Hinter-) Grund kippen können.

Casetti ist im übrigen offen für diese Kraft der genannten "Kipp-Phänomene", wenngleich er sie nicht als solche behandelt. Er betont, daß der "Point of View" im Kino⁶⁵ der Ort der Kamera und der Ort des Zuschauers sein kann (wobei sich diese Orte übrigens überlagern können, ohne dabei jemals miteinander zu verschmelzen), so daß sich die Enunziation insgesamt in ein *Zeigen* und in ein *Sehen* aufspaltet. Ich möchte aus einer psychoanalytischen Perspektive hinzufügen, daß der Effekt der primären Identifikation mit der Kamera darin liegt, sie in einen retroaktiven Vertreter des zukünftigen Zuschauers zu verwandeln (André Gaudreault hat dieses Konzept sehr gut herausgearbeitet)⁶⁶ und daß die projektiven/introproduktiven Eigenschaften dieser Maschine, die zugleich Aufzeichnungsapparatur und eine gerichtete Waffe ist, sie ebenso ambivalent wie die Ansicht selbst machen, von der man nicht sagen könnte, ob sie nun aktiv oder passiv ist, da sie zugleich empfängt und beleuchtet. Daher rührt eine Symmetrie, eine *Reversibilität* von Quelle und Ziel, von der ich einige Beispiele genannt habe und die vielleicht die Ursache für den theoretischen Rekurs auf deiktische Elemente ist, da diese in der Sprache auch reversibel sind. Aber es handelt sich hier um zwei sehr unterschiedliche Reversibilitäten, selbst wenn es in unserer Sprache keine zwei Wörter gibt, um sie zu unterscheiden. In einem Fall vertauschen die Signifikanten im physischen Sinne

64 Vgl. Casetti 1990, 88.

65 Vgl. Casetti 1983, 81f.

66 Vgl. Gaudreault 1984, 93.

ihren Ort und beginnen sich wirklich zu bewegen; im anderen Fall kehrt der Zuschauer oder Analytiker, ohne auch nur irgend etwas zu berühren, seine Blickrichtung um.

Der Kamera-Blick, von dem ich sprach, ist ein weiteres frappierendes Beispiel. Er ist offensichtlich eine Figur des Ziels. Der Destinationspunkt koinzidiert vorübergehend mit dem Ort der Kamera (da er betrachtet wird), und es geschieht recht selten, daß man sich auf so explizite Weise um die Empfangsinstanz des Films bemühen würde, d.h. daß der Zuschauer direkt durch eine diegetische Intervention angegangen wird. Aber diese Konstruktion betont in den Augen der Zuschauer-Figur die für einen Augenblick deutlich figurative Quelle, die sich mit dem Vektor dieses Blicks verbindet und ihn verdoppelt. Nachdem Casetti diesen Sachverhalt bemerkt hat, geht er davon aus, daß sich das ICH einen Gesprächspartner geschaffen hat (woher auch die starke Anwesenheit des DU rührt) und von diesem profitiert, um sich umfassend selbst zu bestätigen.⁶⁷ Aber dies wäre bereits die Skizze eines kleinen Romans, dessen Figuren sich in der Suche nach psychischen Wohltaten zu übertreffen suchen. Und in der Tat, wenn der reale oder imaginäre Zuschauer und Forscher (der immer noch als ein wirklicher gilt...) den Text in dieselbe Richtung wie der diegetische Betrachter drehen, dann dient letztgenannter sowohl als Quelle wie auch als Ziel, denn er befindet sich unter dem Feuer (!) der Kamera. Und wenn wir den Text mental in dieselbe Richtung wie die Kamera orientieren, dann wird diese das Ziel des Betrachters und generiert zugleich den Blick selbst, da sie die Kamera ist und daher die Quelle des Ganzen bildet.

Wir können nicht behaupten, daß alle Enunziationsfiguren reversibel sind. Wenn ich einige hervorgehoben habe, die dies sind, so geschah das, um den zugleich abstrakten und textuellen (perzeptiven) Charakter der beiden "Orte", welche ich im Augenblick Quelle und Ziel nenne, zu verdeutlichen. Diese sind nicht wie Enunziator und Enunziatär fiktive Personen; sie sind - genau genommen - auch keine Dinge, sondern Richtungen innerhalb der Geographie des Films, vom Analytiker aufgedeckte Orientierungen. Denn es trifft in einem gewissen Sinne zu, daß sich die Aktivität des Films gänzlich zwischen zwei Polen oder zwei *plots* entfaltet, da es notwendigerweise diejenigen gibt, die ihn gemacht haben, und diejenigen, die ihn sich ansehen - wie auch immer deren Benennung nun lauten mag. Aber sobald sie sich in einen spezifischen Punkt des Films einschreiben, wird es wichtig, die Trasse dieser nunmehr entpersönlichten und in den Zustand einer Landschaft mutierten Spur zu beschreiben. Selbst wenn sich der Cineast mittels der Off-Stimme einer Figur, eines anonymen und alles beherrschenden Kommentators an uns wendet, resultiert daraus im Text eine verbale Reise auf einer Einbahnstraße, deren

67 Vgl. Casetti 1990, 197f.

Quelle dieses unergründliche Organ ist und welche sich angesichts des Fehlens einer "Ziel-Markierung" (wenn wir die Abwesenheit eines jeden diegetischen Zuhörers voraussetzen) auf der gesamten Oberfläche des Bildes verbreitet hat und es wie ein Belag überzieht.

Im Gegensatz zu den vorhergehenden, ist diese Figur nicht reversibel, sie markiert allein die Quelle: die "Bewegung" der Stimme macht nur in eine Richtung Sinn (wenn ich so sagen darf), und es gibt kein Mittel, den Text umzudrehen, da keine kohärente Konstruktion denkbar ist, in welcher die Off-Stimme das Ziel wäre. Nicht-reversible Figuren sind zahlreich und gängig. Zu ihnen zählen gewiß alle filmischen *Adressierungen* (als halb-diegetische Off- und In-Stimme, als Titel und Texte). Ebenso - ohne Vollständigkeit behaupten zu wollen - die bereits erwähnten "objektiv irrealen" Kadrierungen, welche spürbar deformieren, aber nicht auf eine Figur bezogen werden können und deshalb mit einer direkten Intervention des "Autors" korrespondieren. Das klassische und immer wieder aufgegriffene (und insbesondere von François Jost nuancierte)⁶⁸ Beispiel sind die systematischen Gegen-Schüsse von Orson Welles. Hier kann der Begriff der Orientierung beinahe wörtlich verwendet werden, da das Enunziations-Zeichen aus einem ungewöhnlichen Koeffizienten der Bildneigung besteht. - Die "Manier" eines Werkes ist ein fortwährender Kommentar dessen, was das Werk sagt. Dieser ist freilich ein nicht entwickelter Kommentar, der im Bild *eingeschlossen* ist. Er bildet einen nicht komprimierbaren Koeffizienten einer enunziativen Intervention und den Geburtsakt der metatextuellen Geste, die noch zur Hälfte in dem eingeschlossen ist, was sie uns in Kürze zeigen wird. Ebenso ist dieser in noch ungeteilter Form die Präfiguration eines "Stils". - Aber mit Blick auf Quelle und Ziel wollte ich lediglich festhalten, daß beide immer nur aus Bewegungs-Formen oder wahrnehmbaren (audiovisuellen) Positionen bzw. aus Formen von Anhaltspunkten bestehen, die es uns gestatten, diese Bewegungen und Positionen zu beschreiben.

Die Validität, welche die textuellen Enunziations-Studien auszeichnet, könnte bis zu einem gewissen Grad mit der der semio-psychoanalytischen Forschung verglichen werden. Hier wie dort geht man davon aus, im Besitz des notwendigen Instrumentariums an Kenntnissen und Methoden zu sein, wobei der gesamte Wert der Arbeit von persönlichen Fähigkeiten des Analytikers abhängt, denn er ist Forscher und zugleich mit dem Film auch *Gegenstand* der Forschung. Er kann behaupten, daß das spezifische Vergnügen am Spielfilm in einem fetischistischen Prozeß der Bewußtseinsspaltung, in einer Mischung von Glauben und Unglauben gründet. Er braucht dafür keine Probanden zu

68 Vgl. Jost 1983, 198f.

* Anm.d.Ü.: Vgl. dazu die Seiten 154-159 im französischen Original.

befragen, die eine derartige Frage ohnehin kaum beantworten könnten. Es handelt sich hier um eine generelle oder präziser um eine *generische* Wahrheit. Sie betrifft DEN Zuschauer. Jeder kann sie in sich selbst finden, und sie sagt uns - zum Beispiel - nicht, ob der Glaube bei diesen oder jenen unmittelbar zum Unglauben führt und ob im Gegensatz dazu bei anderen der Unglaube dominiert. Darin liegt nicht der geringste Widerspruch. Die generische Feststellung behält, wie ich denke, ihre übergeordnete Relevanz gegenüber ihren Varianten oder örtlichen Modalitäten. Aber um den Kreis dieser Fluktuationen, die untrennbar mit dem Auftreten der "realen Zuschauer" verbunden sind, zu schließen, sind allein empirische Methoden geeignet, da auch die Fragestellung eine rein empirische ist. Und genau an diesem Punkt hat der generische Zuschauer - der ebenso wie der Enunziatär der Pragmatik eine Figur des Analytikers ist - nicht mehr viel zu sagen.

Ich werde mich deshalb auf das Terrain zurückbegeben, wo er etwas zu sagen hat, und mich dem Studium einer Enunziation widmen, die sich selbst akzeptiert und die darauf verzichtet, aus dem Film zu springen, um die Folgsamkeit des Publikums zu kontrollieren. Kurzum, ich kehre zurück zur *textuellen Enunziation* im strikten Sinne, die mit dem Text und allein mit diesem verbunden ist. Wir haben gesehen, daß Francesco Casetti ein System mit vier präzise definierten Begriffen vorschlägt, welches das Verdienst besitzt, panoramisch das Ganze des Feldes "abzudecken" und welches, so scheint mir zumindest, gegenwärtig im Rahmen der ihm eigenen Logik kaum verbessert werden kann. Mich reizt hingegen eine andere Vorgehensweise, die nicht im Widerspruch zu Casettis Vorschlag steht und die sich (am Anfang) nicht um die allgemeine Disposition der enunziativen Orte kümmert, sondern die darauf zielt, eine größere Zahl davon im Detail und in ihrer Einzigartigkeit zu erforschen. Diese Zahl bleibt jedoch weit unterhalb dessen, was uns die Filme anbieten. Denn die Enunziation reduziert sich, wir müssen erneut daran erinnern, nicht auf lokalisierte und quasi-unverbundene "Markierungen" (dies wäre die anthropoide Konzeption: Fußabdrücke und Spuren von Zehen des halb-menschlichen Subjekts, das außen-innen plaziert ist), sondern sie ist koextensiv in jedem Film vorhanden und wirkt an der Komposition einer jeden Einstellung mit; selbst wenn sie nicht immer markiert ist, ist sie immer am Werk.

Warum sollten wir, nachdem wir uns bei dieser mobilen Topographie engagiert haben, z.B. nicht mit Blick auf den klassischen "Film im Film" (welcher selbst in vielerlei unterschiedlichen Modalitäten besteht, von denen wir einige umreißen werden) die Anwesenheit einer fremden profilmischen Instanz unterscheiden, da diese Szene aus einem anderen Film, der gerade gedreht wird, in spürbarer Weise die Wirkung des zweiten Films auf den ersten Film beeinflussen wird? Warum sollten wir nicht denjenigen Sequenzen, die den

kinematographischen Apparat, einen Film *en abîme** oder, im selteneren Fall, dessen Eigenschaften zeigen, ein (distinktes) Los zuweisen? Warum sollten wir uns nicht fragen, welches die Elemente des Dispositivs sind, das wir sehen: zeigt man uns Sonnenlicht oder will uns das gefilmte Motiv (mit einer schon ganz andersartigen Geste) an die Flachheit der Leinwand erinnern? Wendet sich der Film in expliziter Weise an den Zuschauer und wenn ja, in Form einer Off- oder In-Stimme. - Ich werde im folgenden das Feld dieser und anderer Enunziationsfiguren durchlaufen und mein Augenmerk auf die wechselnde Geographie der Blickwinkel richten, unter denen sich der Text seinem Zuschauer präsentiert und dabei den Akzent eher auf Beschreibung denn auf mögliche Systematisierungen legen. Ich werde mich ohne Streben nach Vollständigkeit auf die gängigsten Konstruktionen beschränken, die die Filme verwenden oder die häufig verwendet werden und die zu einer Art kollektivem und *geregeltem* Erbe gehören, wie dies oftmals schon deren Namen (*hors champ*, *Zwischentitel* etc.) bezeugen. Diese Namen spiegeln eine ganze Tradition wider, die wir bisweilen präzisieren oder redefinieren müssen, aber die ich auf keinen Fall per Dekret ablehnen möchte. Die Marschroute, die ich gewählt habe, wird mich - im Eilschritt - zu einem paar Dutzend enunziativen Orten führen, die ich unter zehn Rubriken sowie eine elfte falsche (ich werde dies erläutern) gruppiert habe. Aber nun geben wir die Bühne frei für die erste!

Aus dem Französischen von Jürgen E. Müller

Literatur

- Aumont, Jacques / Leutrat, Jean-Louis (eds.) (1980) *Théorie du film*. Paris: Albatros.
- Benveniste, Emile (1966) *Problèmes de linguistique générale*. Tome I. Paris: Gallimard.
- Bettetini, Gianfranco (1984) *La conversazione audiovisiva. Probleme dell'emunziazione filmica e televisiva*. Milano: Bompiani.
- Block de Behar, Lisa (1990) *Approches de l'imagination anaphorique au cinéma*. In: *Iris* 6,1, pp. 235-249.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Branigan, Edward (1984) *Point of View in the Cinema*. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton.
- Casetti, Francesco (1983) *Les yeux dans les yeux*. In: *Communications*, 38, pp. 78-97.
- (1990) *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon. [Ursprünglich (1986) *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Milano: Bompiani.]
- Casetti, Francesco / di Chio, Federico (1990) *Analisi del film*. Milano: Bompiani.

* Anm.d.Ü.: Unter *mise en abîme* (*abyme*) wird in der Filmwissenschaft gemeinhin (in Anlehnung an Heraldik und Literaturtheorien) ein *Verdoppelungs-* und *Spiegeleffekt* verstanden, der z.B. dann auftritt, wenn eine Geschichte eine Geschichte von jemandem erzählt, der eine Geschichte erzählt.

- Chateau, Dominique (1976) Vers un modèle génératif du discours filmique. In: *Humanisme et entreprise*, 99, pp. 1-10.
- Colin, Michel (1980) La dislocation. In: Aumont/Leutrat 1980, pp. 73-91.
- (1982-83) *Structures linguistiques / Structures filmiques*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle.
- (1985) *Langue, film, discours. Prolégomènes à une sémiologie générative du film*. Paris: Klincksieck.
- (1992) *Cinéma, télévision, cognition*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- Gardies, André (1984) Le su et le vu. In: *Hors Cadre*, 2, pp. 45-65.
- Gaudreault, André (1984) Narration et monstration au cinéma. In: *Hors Cadre*, 2, pp. 87-98.
- (1987) *Système du récit filmique*. Ms. (Vortragstext). Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle.
- Genette, Gérard (1972) *Figures III*. Paris: Seuil.
- (1983) *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- Greimas, Algirdas Julien / Courtés, Joseph (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Humphries, Reynold (1982) *Fritz Lang, cinéaste américain*. Paris: Albatros.
- Jost, François (1980) Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation. In: Aumont/Leutrat 1980, pp. 121-131.
- (1983) Narration(s): en-deçà et au-delà. In: *Communications*, 38, pp. 192-212.
- (1988) Mises au point sur le point de vue. In: *Protée* 16,1-2, pp. 147-155.
- (1989) *L'Œil-caméra*. 2. erw. u. erg. Aufl. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Laffay, Albert (1964) *Logique du cinéma. Création et spectacle*. Paris: Masson.
- Leconte, Bernard (1990) La télévision regarde la télévision. In: *Revue du Cinéma*, 463.
- Metz, Christian (1968) *Essais sur la signification au cinéma*. Tome I. Paris: Klincksieck.
- Simon, Jean-Paul (1978) Référence et désignation. Notes sur la deixis cinématographique. In: *Regards sur la sémiologie contemporaine* (Travaux du C.I.E.R.E.C. XXI), pp. 53-62.
- (1979) *Le filmique et le comique*. Paris: Albatros.
- (1981) Remarques sur la temporalité cinématographique dans les films diégétiques. In: *Cinéma de la modernité. Films, théories*. Dirigé par Dominique Chateau, André Gardies & François Jost. Paris: Klincksieck, pp. 57-74.
- Sorlin, Pierre (1987) A quel sujet? In: *Actes sémiotiques. Bulletin* 10,41, pp. 40-51.
- Stam, Robert (1981) *O espetáculo interrompido. Literatura e cinema de demistificação*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e terra.
- (1985) *Reflexivity in Film and Literature - From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Takeda, Kiyoshi (1986) *Archéologie du discours sur l'autoréflexivité au cinéma*. Diss. Paris: Ecole des Hautes Etudes / Université de la Sorbonne Nouvelle.
- Vernet, Marc (1980) Clignotements du noir-et-blanc. In: Aumont/Leutrat 1980, pp. 222-233.
- (1988) *Figures de l'absence*. Paris: Eds. de l'Etoile.
- Verstraten, Paul (1988) Raconter sa propre tragédie: "Lettre d'une inconnue". In: *Iris* 5,1, pp. 95-106.

Bill Nichols

Geschichte, Mythos und Erzählung im Dokumentarfilm*

Der Dokumentarfilm befolgt wortgetreu die juristische Bestimmung *habeas corpus*. "Man muß den Körper haben" - ohne ihn kommt der juristische Vorgang zum Stillstand. "Man muß den Körper haben" - ohne ihn fehlt der primäre Referent dokumentarischer Tradition: der (die) reale(n) soziale(n) Akteur(e), von dessen (deren) Beteiligung an der Geschichte die Rede ist. In zugespitzter Form stellt der Dokumentarfilm die stets aktuelle Frage, wie man mit Menschen umzugehen hat, wie sie zu repräsentieren sind bzw. wie der menschliche Körper als filmischer Signifikant entsprechend seinem Status im Ensemble sozialer Bezüge dargestellt werden kann.

Diese Fragen nehmen in *ROSES IN DECEMBER* (1982, Ana Carrigan und Bernard Stone) eine spezifische Gestalt an.¹ *ROSES* versucht, einem vergangenen Leben Bedeutung wiederzugeben - dem Leben Jean Donovans, einer Laien-Missionarin, die zusammen mit drei nordamerikanischen Nonnen von einem Todesschwadron der Regierung El Salvadors ermordet wurde. *ROSES* greift die Probleme und Fragen auf, die sich hinsichtlich der Stereotypisierung, Dramatisierung oder Mythologisierung eines menschlichen Lebens stellen. Der Film vermeidet jene ideologische regressive Reaktion, die auf die Zerstörung des Space Shuttles "Challenger" erfolgte: Hier diente ein Prozeß extremer Mythologisierung dazu, sowohl die peinliche Abwesenheit der Astronauten-Körper als auch die überwältigende Präsenz von engstimmigem Professionalismus, Kor-

* Dieser Aufsatz ist zuerst unter dem Titel "History, Myth, and Narrative in Documentary" in *Film Quarterly* 41,1, 1987, pp. 9-20, erschienen. *montage/av* dankt Bill Nichols für die freundliche Genehmigung zur Übersetzung und Veröffentlichung. Der Autor dankt Julianne Burton, Vivian Sobchack und Michael Renov für zahlreiche äußerst wertvolle Kommentare und Anregungen.

1 Mehrere Filme haben bei diesen Fragestellungen eine wichtige Rolle gespielt, z.B. das Dokumentarvideo von John Alpert *HARD METALS DISEASE, SALVADOR* (1986, Oliver Stone), *FRANK: A VIETNAM VETERAN* (1981, Frank Simon und Vince Canzoneri), *LAS MADRES DE LA PLAZA DE MAYO* (1985, Susana Munoz, Lourdes Portillo), *WITNESS TO WAR* (1985, Deborah Schaeffer), *A MAN MARKED TO DIE: TWENTY YEARS LATER* (1984, Eduardo Coutinho). Außerdem wurde ein Fernsehfilm gedreht, der sich mit Jean Donovans Leben und Ermordung beschäftigt, und ein Buch über sie verfaßt. Ich hatte jedoch noch keine Gelegenheit, diese beiden Texte einzusehen.

ruption, Spektakel und bürokratischer Unmenschlichkeit zu kompensieren. Die sieben Astronauten wurden als zeitlose Ikonen für das kollektive Gedächtnis "eingefroren". In *ROSES* wird der abwesende Körper der ermordeten Jean Donovan wieder in die Geschichte eingesetzt [*re-placed*], anstatt ihn in ätherische Ewigkeit zu verschieben [*dis-placed*].

ROSES IN DECEMBER weckt unser Verlangen, eine barbarische Handlung zu verstehen, um ein komplexes Gewebe von "Predigten" über die Beziehung zwischen Individuum und Gemeinschaft, das Wesen des religiösen Zeugnisses und des Dienstes am Menschen, die - zumindest in Lateinamerika bestehende - Verbindung von Religion und Revolution, sowie die ethischen/politischen Dimensionen des Todes und seines Gedenkens zu entfalten. Durch seine quasi-narrative Geschlossenheit - er beginnt mit der Ausgrabung von Donovans Körper aus einer unmarkierten Grabstelle und endet, ein Jahr später, mit der gefühlsbetonten "Abschiedszeremonie" zu Ehren neuer Volontäre für den Kirchendienst in Zentralamerika - bietet der Film ein Gedenken an Jean Donovan und widmet sich ihrer christlichen Einstellung. Auf diese Weise kann der Film eine Zuschauerinvolvierung erzeugen und befriedigen, und zugleich läßt er uns erkennen, daß eine vollständige Befriedigung nur durch weitere Handlungen in der historischen Welt, auf die der Film verweist, erzielt werden kann. Die erste Szene verwendet Archivmaterial, das die Entdeckung der Grabstelle und die Ausgrabung der vier Frauenkörper dokumentiert. Die teilweise bereits verwesten Überreste beunruhigen den Zuschauerblick zutiefst. Die Kamera verletzt Tabus, indem sie diesen Akt der Graböffnung, der die Toten erneut dem Blick der Lebenden preisgibt, ausführlich zeigt. Jeder dieser Körper ist greifbares Zeugnis eines Selbst, das nicht mehr in der imaginären Einheit des Subjekts eingebunden ist, nicht mehr aktiv Handelnder ist, sondern lediglich ein auf brutale Art entseelter Überrest, der Zeugnis über die Handlungen anderer ablegt.

Darüber hinaus ist *ROSES IN DECEMBER* eine komplexe Mischung aus (1) Dokumenten wie z.B. Amateur-Aufnahmen, mündlichen Aussagen von Freunden, filmischem Nachrichtenmaterial über die Exhumierung und öffentlichen Erklärungen von offizieller Seite, (2) narrativen Strategien wie beispielsweise die imaginative Rekonstruktion des Verbrechens und die von den Filmemachern vorgenommenen Nachforschungen (weniger um festzustellen, wer es getan hat, als vielmehr, um herauszufinden, was man aus einer solchen Situation, in der ein Mord geschehen ist, lernen kann) und (3) mythologisierenden Strategien einer Ikonographie der Verehrung sowie moralischen Überlegungen zum Thema persönlicher Opferhaltung, altruistischem Dienst am Menschen und dem Potential selbstgewählter Märtyrerschaft. All diese Elemente lassen sich natürlich nicht nur bei *ROSES* finden, auch ist der Film in seiner gesamten Struktur nicht gerade bahnbrechend. Er demonstriert jedoch

exemplarisch, wie der menschliche Körper durch ein Geflecht aus Materialien repräsentiert werden kann, die im Film einen toten Menschen vertreten.

Wie kann der Körper eines Individuums im Dokumentarfilm repräsentiert werden? Mit welcher Begrifflichkeit können wir den Körper - seine Erscheinung und seine Handlungen - mit Bedeutung füllen? Wenn all unser Wissen innerhalb von konzeptuellen Rahmen oder Diskursen, innerhalb von Domänen des Verstehens existiert, dann trifft dies sicherlich auch auf unsere Kenntnis des menschlichen Körpers zu, soweit dieser für uns selbst wie auch für andere Bedeutung und Signifikanz trägt. *ROSES IN DECEMBER* weist auf drei Möglichkeiten hin, die m.E. allen Dokumentarfilmen zugrundeliegen. Der Film hält alle drei in einer komplexen Schwebelage und vermeidet die Probleme, die bei der Betonung einer der Möglichkeiten zu Lasten der anderen zwei entstehen. Diese drei möglichen Bezugsrahmen sind (1) der Verweis auf den historischen Körper eines sozialen Akteurs, (2) die Repräsentation einer narrativen Figur und (3) die Transformation des Körpers durch die Ikonographie des Heroischen oder Mythischen. So stellt *ROSES* z.B. den Körper Jean Donovans als lebende Person, als narrative Figur und als exemplarische Persona wieder her, ohne jedoch einen dieser Aspekte auf Kosten der anderen zwei hervorzuheben. Herkömmliche Biographien, die so gerne als "Ein Leben" präsentiert werden, bewegen sich mit der glatten Form ihrer narrativen Dramatik konträr zum wechselhaften Verlauf des realen Lebens. Sie sollten besser "Eine Erzählung" [*a story*]* genannt werden. Ihre Einheit und Geschlossenheit sind unvereinbar mit der Offenheit und Inkohärenz gelebten Lebens. *ROSES IN DECEMBER* dagegen operiert in der Kluft zwischen einem gelebtem und einem erzählten Leben. Den fiktionalen Historienfilmen vergleichbar, erzählt uns *ROSES* eine Lebensgeschichte, ohne die Distanz zwischen den beiden Bezugsrahmen zu verdecken; die Geschlossenheit bleibt unvollständig und das Gefühl historischer Kontingenz besteht weiterhin. *ROSES* widmet sich unmittelbar der Frage, wie der Körper darzustellen ist, wie der in der Geschichte situierte Mensch innerhalb eines Textes, der als Erzählung strukturiert ist und zur Mythenbildung beiträgt, strukturiert oder präsentiert werden kann.

Im Gegensatz zu fiktionalen Historienfilmen sehen sich Dokumentarfilme nicht mit einem "überzähligen" Körper konfrontiert. Sobald ein Schauspieler eine historische Person verkörpert, deutet bereits die bloße Anwesenheit seines Körpers auf die Kluft zwischen dem Text und dem Leben, auf das er sich bezieht. Ein zweites Individuum nimmt den Platz ein, den ein anderer besetzt hatte, doch kann keiner der beiden zum jeweils anderen werden, noch diese

* "A Story" - eine Geschichte oder eine Erzählung. Hier wird "story" als "Erzählung" übersetzt, damit der deutsche Begriff "Geschichte" durchgängig zur Übersetzung des englischen Begriffs "History" dienen kann [Anm. der Übers.].

Unmöglichkeit durch schauspielerische Leistung ignorieren. Im Dokumentarfilm besteht das umgekehrte Problem, einen Körper zu wenig zu haben. Innerhalb eines narrativen Feldes muß der Film einen historischen Menschen (Agent sozialer Aktivität) als Figur (Agent narrativer Funktionen) repräsentieren und zwar innerhalb eines mythischen oder kontemplativen Feldes als Ikone oder Symbol (Empfänger identifikatorischer Aktivitäten).

Persönliche Begegnungen mit mythischen Figuren wie z.B. berühmten Persönlichkeiten oder Stars können uns ähnlich erschüttern wie die Konfrontation mit einer Leiche: Ihre Körper repräsentieren den Platz, an dem wir gewöhnlich eine Fülle von Bedeutungen verorten, doch in der Realität ist dieser Platz beängstigend leer. Stars und Models, also Menschen, deren mythischer Status eher auf ihrer häufigen Erscheinung in "Vehikeln" statt auf ihren persönlichen Leistungen im historischen Bereich beruht, können "in Person", "leibhaftig" seltsam leer und ausdruckslos erscheinen. Die Körper von Stars und Models aus der Werbebranche sind der lebende Schauplatz eines getarnten Zum-Objekt-Machens [*objectification*]. Paradoxerweise werden ihre realen Körper verdinglicht, damit Möglichkeiten der Präsentation eines idealen Selbst suggeriert werden können. Doch welcher Art ist dieses Selbst, das in Form einer Ikone, eines Objektes oder, noch schlimmer, einer Ware präsentiert werden muß? Wie der Akt klassischer Ölgemälde sind solche Körper dazu verdammt, niemals sie selbst zu sein. Dies ist eine vorgespielte Form des Todes, eine Art Selbst-Kasteiung oder -Repression. Obwohl Star und/oder Model "aufgemacht" statt "aufgebahrt", geschminkt statt einbalsamiert, in Pose gestellt oder präsentiert statt begraben und durch das fixierte Abbild eines Fotos eher wiederbelebt denn exhumiert werden, erfährt der Körper eine Behandlung, die auf verstörende Weise den Prozessen eines Begräbnisrituals ähnelt. Um den Körper zur Ikone oder zum Ideal zu machen, muß ihm ein Teil des historisch Kontingenten entnommen werden. Wir können die Abwesenheit des Provisorischen, der Kontingenz spüren, wenn auch nicht so stark wie die Abwesenheit des Lebens, wenn wir dem Tod in Form einer Leiche begegnen. Die Verdinglichung ist vollkommen; eine Mythologisierung könnte folgen.

Der mythische Status historischer Figuren beruht nicht auf der Repräsentation ihrer Körper an anderer Stelle, sondern auf ihrer politischen oder ethischen Situierung in der Geschichte selbst sowie auf der Art und Weise, wie Texte - z.B. Dokumentarfilme - diese Situierung vornehmen. Bei sozialen Akteuren wie Jean Donovan (oder Charlie Clements, der Ex-Air-Force-Pilotin, die zunächst Ärztin und Quäkerin wurde und dann ein Jahr lang die Landbevölkerung El Salvadors medizinisch behandelte - die Hauptfigur in Deborah Schaeffers WITNESS TO WAR) liegt die mythische Qualität des Lebens in dem zweidimensionalen Raum von Geschichte und interpersonaler Identifikation, der uns in narrativer Form dargestellt wird. Bei Stars und Models bewegt sich das

Mythische im zweidimensionalen Raum von Narrativität und psychischer Identifikation, verstärkt durch die imaginäre Referenz auf Historisches. Daraus folgen sehr unterschiedliche Beziehungen zwischen dem Körper und unserer psychischen Beteiligung an seiner Repräsentation.

Da *ROSES IN DECEMBER* sich mit einem verstorbenen Menschen befaßt, kann der Film seinen zentralen Charakter lediglich als strukturierende Abwesenheit darstellen, die als narrative Figur (individualisiertes Subjekt einer Reihe von narrativen Prädikaten) und als exemplarische Persona wiederherzustellen ist. Hier unterscheidet sich *ROSES* stark von Interview-Dokumentarfilmen wie *THE LIFE AND TIMES OF ROSIE THE RIVETTER* oder *BABIES AND BANNERS*, die beide weniger das Leben eines Menschen als vielmehr eine historische Episode rekonstruieren, wobei sie lange nach dem Ereignis vor allem Aussagen von Zeitzeugen heranziehen. (Hinsichtlich Struktur und "Stimme" ist *ROSES* jedoch eher den Interview-Filmen zuzuordnen als ihren selbst-reflexiveren und experimentelleren Nachfolgern.²)

ROSES ähnelt Spielfilmen, die ein verloschenes Leben rekonstruieren wollen und dazu an einem Punkt beginnen, der uns fragen läßt: "Wie ist es dazu gekommen?" In diesem Sinne weist *ROSES* eine leichte strukturelle Ähnlichkeit zu Filmen wie *YOUNG MR. LINCOLN* (1939, John Ford), *THE POWER AND THE GLORY* (1933, Preston Sturges) und *MISHIMA* (1985, Paul Schrader) auf. Noch stärkere Analogien bestehen zu *CITIZEN KANE* (1941, Orson Welles), insbesondere in der Betonung des Enigmatischen, im Einsatz eines größtenteils unsichtbaren Reporters, der weit reist, um einen Einblick in das Innenleben der Personen zu erhalten, die die Figur kannten, in der Vielzahl der Stimmen und Beweisquellen und in der katalytischen, elektrisierenden Kraft, die dem Moment des Todes innewohnt. Ein wichtiger Unterschied besteht aber darin, daß der Reporter in *ROSES* zwar manchmal sichtbar, jedoch zu keiner Zeit identifiziert wird (wir sehen Co-Regisseurin Ana Carrigan), anstatt identifiziert, aber selten sichtbar zu sein wie im Falle der fiktiven Figur des "Thompson". Dieser Unterschied resultiert aus verschiedenartigen filmischen Praktiken: einerseits der dokumentarischen Praxis der beobachtenden Filmemacher, deren Verzicht auf Identität ihre Funktion als stellvertretende Zuschauer fördert (wir sehen das, was wir gesehen hätten, wenn wir tatsächlich vor Ort gewesen wären), und andererseits der narrativen Praxis, den Blickwinkel einer individualisierten Figur einzunehmen (wir sehen das, was Thompson sah, als er

2 In "The Voice of Documentary" habe ich vier Grundstrukturen des Dokumentarfilms, die in Beziehung zur Stimme des Filmemachers gesetzt werden, beschrieben. In vielerlei Hinsicht ist dieser Artikel eine Fortsetzung des früheren, indem er erneut den Körper thematisiert. Allerdings liegt hier die Betonung nicht auf dem Körper des Filmemachers. Eine solche Fokussierung würde uns zum persönlichem Essay, zum Tagebuch und zu zahlreichen experimentellen Formen führen.

vor Ort war). Der nur minimal dargestellte Körper eines untersuchenden Subjekts verstärkt die Behauptung eines Films, Zugang zum Realen, zum Historischen zu haben, ohne auf stark individualisierten, subjektivistischen oder selbst-reflexiven Interpretationen zu bestehen.

Natürlich wird diese Unterscheidung in vielen Filmen nicht starr aufrecht erhalten. Einige Dokumentarfilme nähern sich stärker der narrativen Praxis von *CITIZEN KANE*, wobei der Filmemacher oder die Filmemacherin selbst zu einer Figur wird und unsere Beteiligung an der Welt des Films von ihrem oder seinem subjektiven Standpunkt aus erfolgt. Ein besonders verblüffendes Beispiel findet sich in Jon Alperts *HARD METALS DISEASE*, worin Alpert, genau wie Ana Carrigan, seine eigene Präsenz als Forschender zugibt, doch dabei nicht so sehr zum Ersatz-Zuschauer als vielmehr selbst zur Filmfigur und zum sozialen Akteur wird. Er entwickelt diese Tendenz über die aktivistische Form hinaus, die z.B. Michael Rubbo in seinen Filmen des National Film Board of Canada eingenommen hat.³ Alpert, der sowohl Ton als auch Bild selbst auf Videoband aufgezeichnet hat, wird hier selbst zu einem Beteiligten. Er ist eine zentrale Handlungsfigur von *HARD METALS DISEASE*, in dem es um die Bemühungen von Frank Johnson und weiteren Opfern geht, andere Arbeiter vor dieser Industrie-Krankheit zu bewahren. Die Kamera nimmt, ähnlich der stark subjektivierten Kamera in *LADY IN THE LAKE* (1946, Robert Montgomery), den Platz einer Filmfigur ein. Der von seiner Handkamera repräsentierte Alpert scheint als Voice-Off *innerhalb* des Bildkaders bzw. *in diesen hinein* zu sprechen, sozusagen als eine/r von vielen Figuren oder sozialen Akteuren und nicht so sehr als Voice-Over *aus dem Bildkader heraus* bzw. von einem Platz *außerhalb dessen*, wie es traditionell der Kommentator als "Stimme Gottes", der Interviewer oder der Augenzeugen-Journalist tut. Nur gelegentlich erhaschen wir einen Blick auf Alpert, wenn sein Arm durch den Bildkader wedelt, doch die Einbeziehung seiner eigenen Kommentare und die Reaktionen anderer auf ihn lassen die Kamera zu einer Figur mit transparentem Körper werden und machen den Filmemacher ebenso sehr zu einem sozialen Akteur wie die Personen, die er filmt. Der Effekt überzeugt weitaus stärker als in *LADY IN THE LAKE*, wo die Abwesenheit des Schauspielers-Körpers im narrativen Rahmen unsere Identifikation behindert.

Alperts Beteiligung als narratives und soziales Agent wird deutlich durch eine Sequenz illustriert, in der Frank Johnson und einige andere Arbeiter nach

3 Rubbos Filme für den NFB wie z.B. *WAITING FOR FIDEL* (1974) und *SAD SONG OF YELLOW SKIN* (1970) betonen seine Rolle des neugierigen, ein wenig einfältigen Forschenden, mit dem sich die Zuschauer identifizieren sollen, während sie zugleich über dessen Grenzen, Schwächen oder Vorurteile in Kenntnis gesetzt werden. In *NOT A LOVE STORY: A FILM ABOUT PORNOGRAPHY* (1981) - ebenfalls ein NFB-Dokumentarfilm - nimmt Bonnie Klein eine ähnliche Position ein.

Mexicali fahren, um die Arbeiter einer Valenite-Zweigstelle (d.h. jener Gesellschaft, die sie zu diesem Zeitpunkt bereits vergiftet hat) von den sie bedrohenden Gefahren in Kenntnis zu setzen. Frank kommt zunächst nicht weiter: die mexikanischen Arbeiter sprechen kein Englisch. Doch dann hört man plötzlich Alpersts Stimme in Spanisch. Er übersetzt Johnsons Warnungen, wobei in seiner Stimme ebensoviel Leidenschaft mitschwingt wie in der Johnsons. Hier gibt keiner vor, unbeteiligter Beobachter zu sein. Kurz danach trifft die Polizei ein und nimmt die Arbeiter mit zur Wache. Alpert versucht, den gesamten Ablauf filmisch festzuhalten. Als Johnson entlassen wird, ist Alpert da, um ihn zu begrüßen. Während Johnson an dem sich langsam bewegenden Alpert vorbeigeht, berichtet er, daß die Polizei ihm unmißverständlich klargemacht habe, er solle sich nach Hause begeben. Seine Gestik entspricht der eines Menschen, der erfolgreich von einem Vorhaben abgehalten wurde.

Alpert interveniert: "Aber du wolltest doch mit den Arbeitern sprechen." Stumm blickt sich Johnson in Richtung Kamera und Alpert um. Schnitt. Wieder sprechen wir mit den Arbeitern draußen vor der Fabrik! Wir sehen das Ereignis, an dem Alpert teilnimmt und das er gleichzeitig mit Hilfe seines eigenen visuellen Feldes, der Kamera, an uns überträgt. Viele Dokumentarfilmer schneiden ihre eigenen Fragen heraus. Daran ist nichts auszusetzen: Sie fügen so den Geschichten der Interview-Partner nichts hinzu. Doch Alpert nimmt die Rolle eines Interviewers gar nicht ein; er ist Beteiligter, nicht Beobachter. Seine Arbeit lädt zu weiterer Beschäftigung mit der essayistischen Dokumentarfilm-Tradition und mit den ausgeprägten Modulationen der dokumentarischen Form ein, die durch die "1. Person Singular-Stimme" des Filmemachers zustande kommen.⁴

ROSES IN DECEMBER wahrt die Fiktion, die Kamera sei ein nicht-teilnehmender bzw. ein beobachtender Zeuge. Der Film bemüht sich, die Merkmale und Bedingungen gelebten Lebens festzuhalten, doch ist sein erstes Hindernis bereits der Tod, mit dem der Film beginnt. Der Körper - ein Terminus, dem die gewaltige Ambiguität innewohnt, sowohl aktives Agent als auch inaktives Objekt zu sein, Lebensblem und Todesbeweis* - muß neu beseelt werden, damit wir uns mit ihm beschäftigen können. Seiner Oberfläche muß Bedeutung eingeschrieben, seine Form in der Geschichte verankert werden.

In ROSES ist diese "Einschreibung" hauptsächlich dem *Menschen Jean Donovan* verhaftet, die ihr Leben in einem Land verlor, dessen Regierung wenig Skrupel hat, dieses Leben auszulöschen, und betrifft weniger die *Persona*

4 In ihrem Aufsatz "Democratizing Documentary: Modes of Address in the Latin American Cinema, 1958-1972" hat Julianne Burton einige Möglichkeiten der "1. Person Singular-Stimme" im Dokumentarfilm untersucht.

* "body" = Körper und Leiche [Anm. der Übers.].

"Jean Donovan", die die Umwandlung eines menschlichen Körpers in ein transzendentes, mythisches Bild repräsentiert. Dieses mythische Bild erfährt im narrativen Kino seine Apotheose als Star: als säkulare Gottheit, die eine Idealisierung der Erscheinung - Aussehen, Benehmen, Bewegungen, die Art, sich in Raum und Zeit zu bewegen - repräsentiert, mit der wir uns identifizieren können.⁵ Doch am wichtigsten und zudem paradox ist, daß ROSES den Körper von Jean Donovan in Form einer komplizierten Balance aus Mensch, Persona und narrativem Agent reinkarniert, wobei ihn keine dieser Möglichkeiten allein fassen kann. Die visuelle Substanz [*substance*] des historischen Menschen liefert die semiotische Substanz [*sub-stance*] für eine narrative Figur und mythische Persona.⁶

ROSES IN DECEMBER mobilisiert alle drei Achsen, an denen entlang der menschliche Körper konzeptualisiert werden kann. Diese Achsen - der Terminus "Achse" ist eine geometrische Metapher für etwas, das genaugenommen ein poetischer oder ideologischer Akt semiotischer Konzeptualisierung ist - können als das substrukturelle Gerüst eines jeden Filmes gedacht werden. Ich stelle sie mir rechtwinklig zueinander vor: (1) der narrative Bereich motivierter Zeit mit dem Körper als kausalem Agenten, (2) der indexikalische Bereich historischer Zeit mit dem Körper als sozialem Akteur und (3) der mythische Bereich der Zeitlosigkeit mit dem Körper als identifikatorischer Ikone (zusammen mit einer untergeordneten "primären Identifikation" mit den projizierten Bildern als solchen).⁷ Als vierten Bereich, der eher in reflexiven und experimentellen Dokumentarfilmen als in ROSES wirksam ist, könnte man den Be-

-
- 5 Stephen Heath unterscheidet Person, Schauspieler, Handelnder/Agent, Charakter, Star und Figur und hat dies ausführlich in seinem Aufsatz "Body, Voice" (1981) diskutiert. "Figur" bezeichnet dabei eine Repräsentationsform, die die Achsen der Geschichte, der Erzählung und des Mythos' so verbindet, daß sie destabilisiert werden. Eine weitere nützliche Diskussion dieser Begriffe leistet Barry King in seinem Aufsatz "Articulating Stardom" (1985).
 - 6 Die Unterscheidung zwischen *substance* als der materiellen Faktizität und *sub-stance* als dem Träger von etwas stammt von Kenneth Burke bzw. Frank Lentricchia. Die vergleichbaren Konzepte der "Metapher, die gemeint ist" von Gregory Bateson und der in meinem Buch *Ideology and the Image* erläuterten "Systeme zweiter Ordnung" verweisen ebenfalls auf diese Auflösung einer selbstverständlichen Präsenz in kontextabhängige Paradoxien, die allein innerhalb eines dialektischen Bildes auflösbar sind.
 - 7 Der indexikalische Bereich subsumiert hier das, was ich insbesondere in *Ideology and the Image* als Exposition bezeichnet habe. Das indexikalische Bild und der expositorysche Diskurs entkommen beide dem Illusionismus einer Erzählung, die ihre Produktion verhüllt. Sie bestätigen ihren Status als Diskurs, verweisen aber auch auf einen Bereich außerhalb ihres eigenen Rahmens. Während die Exposition auch in fiktionalen Texten anzutreffen ist (eine Voice-Over-Erzählung ist ein gutes Beispiel), lenkt das Indexikalische, wo immer es auftritt, unsere Aufmerksamkeit nicht nur auf sich selbst als Repräsentation, sondern kraft seiner Ähnlichkeit auch auf das, was es repräsentiert.

reich des Ironischen oder Poetischen nennen; er könnte als ein Arrangement dieser drei Achsen repräsentiert werden, das durch distanzierende Mittel oder formale Strategien des Textes von den ursprünglichen Bezügen abgelöst wird.⁸ Diese Achsen bilden die konzeptuelle Basis für die strukturellen und stilistischen Merkmale, die Form - also die konkrete Materialisierung von Inhalt - erzeugen. Sie stellen eine Prä-Figuration der physischen Körpertopographie dar und nicht so sehr ein Repertoire der Stile (diese entstehen eher im Gefolge dieses ersten Konzeptualisierungsvorganges). Ebenso wie klassische Tropen - beispielsweise Metapher und Ironie - eine prä-figurative Basis für die Darstellung der Geschichte bilden, so bieten diese Achsen einen prä-figurativen Bezugsrahmen für die Repräsentation des Körpers.⁹

Betrachten wir die Erzählung als Achse "X", die Achse der Handlungsgestaltung. In ihrer klassischen Form unterdrückt die narrative Linie Differenzen und erzeugt Geschlossenheit. Sie führt zu Lösungen. Widersprüche tauchen auf und verzweigen sich nur, um überwunden zu werden. Identifikationen und Referenzen richten sich aus an einer fortlaufenden Kette von Ereignissen, Handlungen und Rätseln, die zügig (oder gemächlich) einem Schluß entgegenstreben. Komplexe Strategien "narrativer Arbeit", d.h. rhetorischer Überredungs- und Illusionierungskunst, treiben die Geschichte auf ihr Rendezvous mit dem Schlußpunkt zu, der als diffuses Ziel bereits im Anfang angelegt war.

-
- 8 Es ist außerdem möglich, diese vier Achsen in Beziehung zu den vier wichtigsten Tropen der Rhetorik zu setzen. Das Historische würde dann mit der Metonymie korrespondieren, die Erzählung mit der Metapher, das Mythische mit der Synekdoche und das Ironische mit der Ironie; vgl. White 1973.
- 9 Im Anschluß an die Konzeptualisierung dieser drei Achsen werden die Parallelen zu Hayden Whites Vorstellung einer Prä-Figuration der Geschichtsschreibung deutlicher, und zwar weniger hinsichtlich der spezifischen Kategorien - sie unterscheiden sich entsprechend der Differenz zwischen der Historiographie des 19. Jahrhunderts und der zeitgenössischen Dokumentarfilmpraxis - als vielmehr hinsichtlich der Annahme eines Bereichs der Prä-Figuration überhaupt. Fragen des Stils und der Form sind erst zu klären, nachdem der Text im Verhältnis zu den drei Achsen verortet wurde. Der Beteiligung des Filmemachers liegt kein bewußter Akt zugrunde, sondern der gleiche "poetische Akt", den White den Historikern zuschreibt, wenn diese sich prä-figurativ innerhalb der Möglichkeiten eines linguistischen Feldes verorten. Seine Definition von geschriebener Geschichte bedarf nur einer geringfügigen Modifikation, um auf den Dokumentarfilm übertragen werden zu können: "[...] eine verbale Struktur in Form eines narrativen prosaischen Diskurses, der vorgibt, ein Modell oder Ikon vergangener Strukturen und Prozesse zu sein, um zu erklären, was sie waren, indem sie sie repräsentieren" (1973, 2). Dieser letzte Halbsatz veranlaßt White zudem, eine über eine Seite lange Fußnote anzufügen, in der er sich der schwierigen Realismusproblematik zuwendet. Hinsichtlich der indexikalischen und historischen Elemente der Fiktion gleicht Whites Betonung der künstlerischen Elemente der realistischen Historiographie hier meiner Beschäftigung mit den narrativen und mythischen Elementen des Dokumentarfilms.

Als Achse der Referentialität führt uns die "Y"-Achse zurück zum Historischen. Das stets unbeendete und kontingente Historische liegt rechtwinklig zur narrativen Geschlossenheit. Als geschlossenes System scheint die Erzählung Konflikte zu lösen, die aber innerhalb des historischen Bereichs ungelöst bleiben. Indexikalische Referentialität durchbricht die hermetische Abgeschlossenheit der Erzählung und bewirkt, daß wir uns den in starkem Maße konkret lokalisierten Situationen und Praktiken zuwenden, aus denen eine Geschichte sich entwickelt.

Die "Z"-Achse liegt rechtwinklig zu den anderen zwei Achsen, wobei sie eine dritte Dimension etabliert, die sich zusammensetzt aus Mythos, Schauspiel und Identifikation mit dem Bild als Objekt des Schauens. Die "Z"-Achse unterstützt eine Form des Stillstands, wie sie Mythos und Schaulust gemein ist: Identifikation entzieht sich dem zeitlichen Ablauf der Geschichte oder der Erzählung. Sie versucht einen einzigen Moment zu ergreifen und zu verewigen. Wenn dieser Prozeß entsprechend stark ausgeprägt ist, blockiert er sowohl die Erzählung als auch die historische Referentialität. Paradoxerweise entspricht dies natürlich auch einem Moment unserer gewöhnlichen Art und Weise, Erzählungen und Geschichte zu erfahren. Wichtige Momente auf dieser Achse betreffen das klassische Hollywood-Kino, die Repräsentation von Frauen als fetischisierten Lustobjekten und das transzendente Star-Image. Wie Laura Mulvey (1980) erörtert, kann diese Identifikationsachse sogar den narrativen (oder expositorischen) Fluß anzuhalten drohen, so daß das mythische oder ikonische Objekt narrativ motiviert werden muß (z.B. als Showgirl).

Solche Fixierungen der Identifikation widersprechen den Unbeständigkeiten der Geschichte. Sobald eine lebende Person als ewiges Symbol mythisch komplettiert wird, verliert sie ihre provisorische Position innerhalb des historischen Feldes, wie André Bazin (1985) feststellt. Das Historische erstarrt im Mythischen. In ähnlicher Weise erstarrt der soziale Akteur zum spezifizierbaren Typus, er wird insofern zum "Charakter", als er ein bestimmtes Repertoire von Eigenschaften aufweist, die eine spezielle, konventionalisierte Konzeption des Menschlichen exemplifizieren.

Wenn man die geometrische Metapher etwas weiter ausdehnt, dann können Texte entlang jeder dieser Achsen sowohl negative als auch positive Werte annehmen. Ein gegebener Text kann die scheinbare Vollständigkeit und totale Präsenz anfechten, die gemeinhin mit positiven Werten assoziiert wird. Die "klassische" Erzählung, der Körper als Ikone, Mythos oder Gottheit, Referentialität als direktes, komplettes Eins-zu-Eins-Verhältnis: Jede dieser Konzeptionen gerät ins Schwanken, wenn der Text sich zum anderen Ende der Achsen hinbewegt: (1) die Gegen-Erzählung der Moderne; (2) die Selbst-Referentialität eines *Diskurses*, der aus der Sprache ein Gefängnis macht; eine signifizierende Praxis, deren Logik und Bedeutung im Spiel mit den Differenzen liegt,

die sie selbst produziert; und (3) die textuelle "Figur" der Zerstreung, die eine perfekte Deckung von Mensch (sozialer Akteur), narrativem Agenten und filmischem Charakter, Persona oder Star verhindert. Mit sehr unterschiedlichen Ergebnissen richten mittlerweile viele Filmemacher ihr Interesse auf diesen "negativen Raum".¹⁰ Negative Werte entlang dieser Achsen führen jedoch nicht zur Abschaffung von Interferenz-Mustern zugunsten einer dekonstruktivistischen Eintönigkeit: Auch diese Texte tragen deutliche Widersprüche in sich, die uns auf verschiedene Art ansprechen. Darüber hinaus brechen sie die geometrische Metapher auf, indem sie die Idee eines Ursprungs oder Zentrums verwerfen, also einen Null-Punkt, den weniger experimentelle Arbeiten durch ihr Vertrauen in die Codes des Realismus setzen.

Jeder Dokumentarfilm wird sein eigenes Koordinaten-Gefüge entlang dieser Achsen haben. Allgemein läßt sich sagen, daß die meisten Dokumentarfilme die "Y"-Achse der historischen Referenz betonen, während fiktive Filme die "X"-Achse narrativer Handlungsstruktur bevorzugen. Zwei weitere Filme, die sich ebenfalls gedanklich mit dem menschlichen Körper auseinandersetzen, sind nützlich, um sich die Balance der verschieden gewichteten Achsen in ROSES vor Augen zu führen: Stan Brakhages THE ACT OF SEEING WITH ONE'S OWN EYES (1971), ein lang anhaltender, poetischer, hartnäckig prüfender Blick auf die Leichen in einem Pittsburger Leichenschauhaus, und Robert Gardners FOREST OF BLISS (1985), eine formalistische Wiedergabe von Bestattungsritualen in der indischen Stadt Benares. Beide konzentrieren sich auf die poetische Wiederaufarbeitung der indexikalischen Verbindung zwischen Bild und Referent und vermitteln eigentlich kein Gefühl narrativen Wirkens. (In FOREST OF BLISS lassen sich noch letzte erzählerische Spuren entdecken, doch Gardner lehnt es ab, Szenen in enger Anlehnung an aktuelle Ereignisse zu strukturieren und setzt keine Untertitel ein, welche die von ihm so sorgfältig synchron aufgezeichneten Dialoge erklären würden.) Brakhage gelingt eine wirkungsvolle Meditation über den Anblick des menschlichen Körpers hauptsächlich dadurch, daß er so standhaft jegliche mythische oder narrative Dimension ablehnt.

10 Zwei hervorragende feministische Beispiele für solche "negativen Untersuchungen" sind Kay Armatages SPEAK BODY (1979) und Brenda Longfellow's THE TWO MARILYN'S (1987). Armatage präsentiert die Stimmen von Frauen *off screen*, während wir Teile ihrer Körper sehen und ihren Erfahrungen mit Abtreibungen zuhören. Longfellow beschäftigt sich mit dem kulturellen, maskulinen Gebrauch der Körper "unserer Marilyn" - der Kanadierin Marilyn Bell, die als erster Mensch den Lake Ontario durchschwamm - und "ihrer Marilyn" - der Marilyn Monroe, deren Körper eine vollkommen andere Zusammenstellung von Haltungen und Vorstellungen repräsentiert. Der Film benutzt Archivmaterial und Neuinszenierung, um den normalen dramatischen Bogen - die Betonung des Mittelteils von Bells Schwimmstrecke im Gegensatz zu Einstieg oder Ankunft - umzukehren und mit den mythischen Bedeutungen zu brechen, die jede dieser Marylins umgeben.

Gardner dagegen vermittelt eine ausbeuterische oder subversive Haltung, indem er Ansätze identifikatorischen oder narrativen Engagements anbietet, die er jedoch nicht weiter unterstützt. (Sein Film kann ebenso als Ausbeutung sozialer Akteure gelesen werden, die als "Material" für seinen eigenen Poetizismus¹¹ erhalten müssen, wie auch als resolute und subversive Weigerung, den ethnographischen Aspekt dieser Bemühungen zu rechtfertigen, indem er Ereignissen keine kulturelle Bedeutung zuweist.) Brakhage läßt narratives und mythisches Engagement nicht zu, während Gardner höchstens Ansätze einer Erzählung anbietet und eine anti-mythische Dematerialisierung des Körpers nur andeutet. SALVADOR (s.u.) subsumiert den historischen Menschen gänzlich im narrativen Rahmen. ROSES läßt alle drei Bereiche ineinander übergehen, so daß die Identifikation mit einer Figur und das Bewußtsein narrativen Wirkens auf eine poetische Struktur treffen, die aus dem historischen Material geschaffen wurde.

Obwohl sich ROSES IN DECEMBER um narratives Wirken und eine exemplarische Figurencharakterisierung bemüht, vermeidet er doch Stereotypen und mit männlicher Schaulust verbundene Probleme des Voyeurismus oder Fetischismus. Laura Mulvey und Gaylyn Studlar haben die These aufgestellt, daß Sadismus und Masochismus ihre jeweils eigene Erzählung erfordern. Aber auch die Historie erfordert Erzählung (vgl. Mulvey 1980; Studlar 1985; White 1980). Erklärungen erfolgen immer in Form von Erzählungen (als Ketten von kausalen Ereignissen, die zeitlich angeordnet sind), und einige enthalten die psychischen Untertöne, die Mulvey und Studlar konstatieren. Doch ROSES interessiert sich weniger für eine sadistische oder masochistische Geschichte als vielmehr dafür, eine Erklärung für die mutwillige Beendigung eines Lebens zu finden.

Durch Handlungen, die zumeist beschrieben statt gespielt werden - da dieses Porträt von ihr erst nach ihrer Ermordung erstellt wird -, erhält Jean Donovans Leben im Film eine narrative Kohärenz. Wir erfahren, daß sie eine fröhliche Kindheit hatte, wie sie Freunde gewinnt, ihr Leben genießt, daß sie dann ihre Prioritäten ändert, sich intensiv um andere kümmert, eine wichtige Beziehung hat, sich den Armen in El Salvador widmet und deswegen von regierungstreuen Soldaten vergewaltigt und umgebracht wird. Private Filmaufnahmen, Schnappschüsse, filmisches Archivmaterial und die Aussagen anderer müssen die narrative Handlungslinie nachzeichnen, die Donovan in der Retrospektive selbst gelebt zu haben scheint. Das gelingt auch, nicht so sehr aus irgendeinem

11 Liest man Gardners FOREST OF BLISS als Ausbeutung, so kontrastiert der Film auf eine faszinierende Art und Weise mit dem äußerst moralisierenden Film NOT A LOVE STORY. Wenn NOT A LOVE STORY eine ethnographische Pornographie ist, dann ist FOREST OF BLISS eine pornographische Ethnographie.

psychopathischen Grunde, sondern hauptsächlich aufgrund der von White vorgeschlagenen Erklärung:

Wenn jede abgeschlossene Geschichte, wie auch immer wir diese vertraute, doch konzeptuell schwer faßbare Einheit definieren, eine Art Allegorie ist, auf eine Moral verweist oder Ereignisse, egal ob reale oder imaginierte, mit Bedeutung belegt, die diese als einfache Aufeinanderfolge nicht besitzt, dann läßt sich feststellen, daß jede historische Erzählung den latenten oder manifesten Zweck hat, die von ihr thematisierten Ereignisse zu *moralisieren* (1980, 14f; Herv.i.O.).

In der Anfangssequenz aus Nachrichtenmaterial, das die Entdeckung der Grabstelle und die Ausgrabung der vier Körper zeigt, kündigt ROSES IN DECEMBER sehr deutlich seine Absicht an, etwas über die historische Welt auszusagen. Der Voice-Over-Kommentator (John Houseman) erklärt uns, daß der Film von Jean Donovan sprechen wird, der Person, die in El Salvador aus Gründen starb, die zum Teil in ihrer eigenen Vergangenheit liegen und zum Teil in der Geschichte dieses Staates - in der Kollision von individuellem Altruismus und staatlichem Autoritarismus.

Der historische Realismus - der ein Effekt der indexikalischen Qualität des fotografischen Bildes und der Konventionen dokumentarischer Formen ist - erhält seinen deutlichsten Ausdruck in dem Wochenschau-Material, mit dem der Film beginnt. Die klinische Natur des Kamera-Blickes bzw. -Starrens ist zutiefst beunruhigend. Der Anblick von Körpern, die mit Seilen aus ihrem Grab gezogen werden, um dann schwerfällig auf den staubigen Boden zu sacken, die physischen Überreste von etwas, das einmal ein Menschenleben gewesen war, ist nur schwer erträglich. Solche Bilder belegen die Problematik des "professionellen Blicks".¹² Welcher ethische (oder politische) Standpunkt erlaubt solch einen Blick? Vivian Sobchack stellt fest:

Der professionelle Blick ist von ethischer Ambiguität gekennzeichnet, von technischer und maschinenhafter Kompetenz angesichts eines Ereignisses, das nach anderer, humanerer Reaktion verlangt [...]. Das Bemühen darum, ein klares und unverstelltes Bild zu erhalten, und der Glaube daran, daß es möglich sei, dieses Bild, diese Repräsentation von menschlicher Voreingenommenheit, Perspektive und Ethik zu befreien und es so zu "objektivieren", schreibt sowohl der menschlichen Sterblichkeit als auch dem visuellen Tabu unauslöschlich den

12 Vivian Sobchack (1984) beschreibt sechs verschiedene visuelle Formen, in denen die Begegnung von Filmemacher und Tod oder Sterben gefaßt werden kann und die alle unterschiedliche ethische Implikationen beinhalten. Der "professionelle Blick" ist eine dieser Formen.

professionellen Blick mit der ihm eigenen problematisch-ethischen Perspektive ein (1984, 298).¹³

Wenngleich *ROSES IN DECEMBER* dieses Wochenschau-Material mehrfach wiederholt, weigert sich der Film jedoch, den professionellen Blick gutzuheißen. Statt dessen bietet er eine zusätzliche, moralische Reaktion, die Tatsachen und Bewertung, Körper und Bedeutung vermischt und den durch klinischen Professionalismus oder Voyeurismus entstandenen Bruch zwischen dem Selbst und dem anderen heilt. Die Struktur des Films als Klagelied gibt dem Leben seine Würde zurück, die ihm von dem Wochenschau-Material so drastisch versagt wurde. *ROSES* situiert die Person als historisch handelnde, ohne sie lediglich in eine Funktion imaginärer Identifikation zu transponieren. Historische Situierung und Kontingenz bleiben als aktive Kräfte erhalten.

In Ansätzen, aber ohne sie völlig zu übernehmen, wendet *ROSES* auch die Strategie einer kontrollierenden Stimme an, die Ordnung in die widersprüchlichen Stimmen innerhalb des Textes bringt. Eine solche Eindämmungsstrategie ist dafür verantwortlich, daß ein Film wie *CITIZEN KANE* lediglich den Anschein eines Durcheinanders zeigt, denn letztlich weist die narrative Triebkraft des Films selbst - der *Auteur* "Orson Welles" - den ungleichen Aussagen und Beweisen ihren Platz zu. *ROSES IN DECEMBER* verbindet mehrere Stimmen, ohne sie gänzlich einer Bedeutung oder einem Thema anzupassen. Sogar John Housemans Voice-Over-Kommentar ist auf ein Minimum reduziert und keineswegs ein ironisches, Rätsel lösendes Äquivalent zu Welles abschließender Kamerafahrt auf das in Flammen aufgehende "Rosebud"-Emblem.

Eine heterogene Mischung autorisierter Stimmen versorgt den Film mit Information und destabilisiert den Eindruck eines einheitlichen, fiktiven Raumes. Donovans Briefe, die ihr Bruder vor laufender Kamera liest, sowie Auszüge aus ihrem Tagebuch, die Susan Stevens im Voice-Over liest; private Aufnahmen von einer reitenden Jean - in Zeitlupe - mit dem Voice-Over-Kommentar ihrer Reitlehrerin; die Aussagen ihres Freundes, anderer Freunde und ihrer Eltern über ihre Persönlichkeit und ihre Lebensanschauung; kontextualisierende Passagen, die Archivmaterial sowie speziell für den Film aufgenommenes Material verwenden, um auf die Geschichte militärischer Repressionen und Gewalt in El Salvador anzuspielen, Presse-Interviews und öffentliche Aussagen hoher U.S.-Amtsträger wie dem damaligen Außenminister Alexander Haig

13 Vgl. auch Schudson (1978), der die These vertritt, daß der "professionelle" oder "objektive" Reportagecode sich ironischerweise herleitet von einem Vertrauensverlust in die Gegebenheit der Welt - eine Geisteshaltung, die in Folge des Ersten Weltkriegs entstand. Wenn die Welt schon offen für Manipulationen ist, dann ist es besser, sich abseits zu halten und bloße "Fakten" zu berichten. Objektivität wird so zu einem internen Code als Maßstab für das professionelle Verhalten, unabhängig von den Wertvorstellungen, die den Fakten zugeschrieben werden.

oder UN-Botschafter Jean Kirkpatrick - all diese Stränge tragen zu einer Bezugsebene logischer Ordnung bei, ohne jedoch völlige Geschlossenheit zu erreichen. Kirkpatrick's Behauptung (die vier Frauen seien nicht "bloß Nonnen", sondern "politische Aktivistinnen" gewesen - als wäre das, selbst wenn es stimmen würde, Grund genug für eine Gruppenexekution) übt eine Art Sog aus, wie man ihn aus Interviews vieler Emile de Antonio-Filme kennt. Die Gültigkeit der Bemerkung kann innerhalb des sie umgebenden Rahmenwerks nicht aufrechterhalten werden; sie führt einen neuen konzeptuellen Rahmen ein und annulliert ihn gleichzeitig, indem sie seine groteske implizite Logik bloßlegt.

Die radikale Kraft von Frederic Jamesons Behauptung über die Natur der Geschichte wird in diesem Film - auf unausweichlich parteiische Art - in Form der Kluft zwischen dem Diskurs der Regierungsvertreter und den Ereignissen, die sie wegzurationalisieren versuchen, *veranschaulicht*:

Geschichte ist *kein* Text, keine Narration, weder als Schlüsselerzählung noch sonstwie. [...] Geschichte [ist] das, was schmerzt, was das Begehren zurückweist und individueller wie kollektiver Praxis [...] unerbittliche Schranken setzt (1988, 29 und 91; Herv.i.O.).

Ein Überschub bleibt bestehen. Ein Teil davon ist die Frage nach der inneren Subjektivität, die *ROSES IN DECEMBER* in den Raum stellt, jedoch nur, um sie unvollständig zu lassen. Eine fiktionale Erzählung kann eher die Frage beantworten, was es heißt, in einem bestimmten Körper zu leben, eine bestimmte Persona darzustellen, sich auf der Trennlinie zu bewegen, die das mythische oder schauspielerische Moment der körperlichen Präsentation eines Selbstbildes von solchen narrativen Momenten unterscheidet, die sich auf die Handlungen einer Figur beziehen. Die Verkörperung von Figuren durch andere Menschen (soziale Akteure) bindet uns an die Oberfläche der Subjektivität, dergestalt daß sich innere Befindlichkeiten auf der Haut des Akteurs zeigen müssen. Doch wie der Roman verfügt auch das Kino über Möglichkeiten, subjektive Befindlichkeiten hervorzurufen, die sich stärker im Innenleben abspielen. Das ganze Gewicht des kinematographischen Apparates kann zur Errichtung einer fesselnden Subjektivität eingesetzt werden (Rückblenden, Erinnerungen, subjektive Einstellungen, Musik, Toneffekte - diese und andere Kunstgriffe können dazu dienen, 'Subjektivität' zu erzeugen). Barry King stellt fest:

Die Projektion von Innerlichkeit hat immer weniger ihren Ursprung im Schauspieler, sondern gehört in zunehmendem Maße zum Entscheidungsbereich der Regie oder der Montage. Während der Film die Schlüsselposition des Schauspielers oder der Schauspielerin im Signifikationsprozeß bekräftigt, kann die formative Kraft des Mediums ihn gleichermaßen darauf beschränken, nur noch Träger von Effekten zu sein, die er bzw. sie nicht herstellt oder nicht herstellen kann (1985, 45).

Ein wichtiger Aspekt der Erzeugung imaginärer Innerlichkeit durch den kinematographischen Apparat findet im außerfilmischen, doch kinematographischen Diskurs über Stars statt. Dieser Diskurs - in Form von Fan-Magazinen, Klatsch-Kolumnen, Presseveröffentlichungen, populären Biographien etc. - verleiht den disparaten Rollen, die ein Star spielt, eine durchgängige Einheit, indem er die charakterliche Konsistenz des Stars betont. Ironischerweise können sich Dokumentarfilme mit Betonung der "Z"-Achse des Mythischen nicht auf einen solchen Diskurs als Hilfsmittel verlassen (es sei denn, es handelt sich um einen Dokumentarfilm über einen Star oder eine ähnliche kulturelle Heldenfigur). Sie können nur den außer- oder nicht-filmischen Diskurs heranziehen, der Menschen umgibt, deren historische Rolle öffentlich beachtet wird. Größere Suggestivkraft hat allerdings der eigene Diskurs, den solche Dokumentarfilme über diese Menschen erzeugen, um der von ihnen konstruierten Filmfigur größere Kohärenz zu verleihen.

Ein Film wie *ROSES* verbindet also zwei Elemente, die im klassischen Hollywood-Film und seinem unterstützenden Apparat gewöhnlich getrennt bleiben. Einerseits repräsentiert er die Codes des sozialen *Rollenspiels*, mit denen ein Mensch sich selbst vor anderen darstellt. Diese Codes bewegen sich nahe an den Schauspiel-Codes des Realismus. Andererseits erzeugt der Film *Aussagen* über die charakterologischen Dimensionen dieser sozialen 'Performance' bzw. dieses Lebens. Aussagen, die für den Film herangeholt werden und dazu bestimmt sind, ein Bewußtsein von einer komplexen, individualisierten Persönlichkeit im Verhältnis zu ihrer Geschichte herzustellen, kontrastieren mit Aussagen außerhalb von fiktionalen Filmen, die jedoch innerhalb des kinematographischen Apparates erzeugt werden. Im letzteren Fall produzieren solche Aussagen quasi mythische Identifikationsfiguren (oder Figuren voyeuristischer, fetischistischer oder masochistischer Faszination) durch die Zirkulation von Klatsch oder populärem Wissen und durch die Förderung solcher Praktiken wie Imitation und Emulation, der Nachahmung von Kleidung, Gestik und Sprechweise. (Für viele seiner Augenzeugen-Interviews benutzt *ROSES* auch eine reich ausgestattete, sorgfältig ausgeleuchtete und komponierte *mise-en-scène*. Diese Strategie unterstreicht die quasi-narrative Fabrikation einer Filmfigur, ohne jedoch die Anbindung dieses Prozesses an die historische Person Jean Donovan aufzulösen.)

ROSES IN DECEMBER verbindet den Körper Jean Donovans wieder mit der Vorstellung eines komplexen Charakters, ohne dazu auf ahistorische Modi mythischer Formulierung zurückzugreifen. Donovans Leben wird weder als Rolle gespielt (durch die schauspielerische Leistung eines anderen), noch in die Apotheose erhöht (indem es aus der Geschichte herausgelöst wird). Das interpretative Feld, das in *ROSES* durch die Aussagen anderer sozialer Akteure hergestellt wird, durchbricht die imaginäre Einheit der Figur. Während des

ganzen Films bleibt die äußerliche, in seiner historischen Umgebung bestehende exzentrische Identität des Subjekts offensichtlich.

Der Dokumentarfilm nimmt traditionellerweise eine ambivalente Haltung gegenüber inneren Verfassungen ein - besonders im *cinéma vérité*, wo Körperoberfläche und Äußerungen eine aufgeladene Wichtigkeit des Natürlichen erhalten -, doch eines der sich wiederholenden Themen in neueren Arbeiten wie *ROSES* besteht im Bemühen, Innerlichkeit zu strukturieren. In scharfem Kontrast zum Film *28 UP* (1985, Michael Apted), einer feature-langen Kompilation aus vier Interview-Komplexen über die Dauer von 21 Jahren, drangsaliiert *ROSES IN DECEMBER* seine Figuren nicht, um ihre Charaktere zu verdeutlichen. Statt dessen tendiert *ROSES* zu einer subjektiveren Beschwörung von Innerlichkeit, die uns mit Hilfe von Identifikationsprozessen für ihn einnimmt.

ROSES bietet vor allem eine imaginative Rekonstruktion der letzten Stunden von Jean Donovan in El Salvador - beginnend bei ihrer Fahrt zum Flughafen, um die anderen Nonnen abzuholen, über ihre Festnahme an einer Straßensperre, ihre Entführung und Vergewaltigung bis zur kaltblütigen Exekution. All dies ist in eingefärbtem Schwarzweiß aufgenommen und benutzt dramatische Kamera-Einstellungen, um eine bedrohliche Spannung zu erzeugen. Die Sequenz verläßt sich deutlich auf den kinematographischen Apparat, um Marker für "Innerlichkeit" zu setzen, und beruht weniger auf schauspielerischen Leistungen zur Repräsentation der vier ermordeten Frauen. De facto kann niemand [*no-body*] die Körper ersetzen, die historisch ausgelöscht wurden. Niemals sehen wir individualisierte Filmfiguren oder die Gesichter irgendwelcher Schauspieler. Das einzige Zeichen menschlicher Aktivität, das wir während dieser ganzen Sequenz sehen, ist eine einzelne Hand auf dem Lenkrad eines Kleinbusses. Narrative Handlungen sind nur minimal mit schauspielerischen Vorgängen verbunden. Der kurze Blick auf die Hand ist eigentlich kaum mehr als ein physischer Marker zum Standort narrativen Wirkens. Die Mörder sind strikt de-individualisiert; sie erhalten keine Nahaufnahmen, keine Dialoge, keine körperlichen Bewegungen, die als Zeichen von Expressivität gelesen werden könnten. Genaugenommen sind sie überhaupt nicht sichtbar und ihre implizierte Präsenz dient lediglich dazu, den Eindruck zu vermeiden, das Ereignis würde sich aus sich selbst heraus entwickeln.

Wegen des Dilemmas der vier überzähligen Körper würde eine schauspielerische Wiedergabe stark verwirren. Fiktives Schauspiel würde sich vom indexikalischen Vertrag entfernen, der einer dokumentarischen Rezeption zugrunde liegt. Diese fast unsichtbaren Schauspieler sind kaum mehr als das, was Heath "beseelte Wesen" [*animated entities*] genannt hat, um das Fehlen einer Individualisierung zu betonen, die als das eigentliche Merkmal des narrativen Agenten/Schauspielers gelten kann. Die Sequenz bringt den Körper Jean Donovans an den Ort, an dem der Film anfängt und dem Bedeutung zuzuschreiben es gilt

und dabei erzeugt sie eine subjektive Sicht darauf, wie bestimmte historische Individuen mit dem Moment ihres eigenen Todes konfrontiert werden.

Diese Sequenz steht in aufschlußreichem Gegensatz zu einer parallelen Sequenz in *SALVADOR*, Oliver Stones dramatischer Darstellung der jüngeren salvadoreanischen Geschichte, wie sie ein amerikanischer Journalist - gespielt von James Woods - als Augenzeuge erlebt hat. Woods Figur ermöglicht eine "Sie-sind-dabei"-artige Aufbereitung historischer Ereignisse - ähnlich wie Thompson in *CITIZEN KANE*. Der Mord an Erzbischof Romero passiert z.B. gleich, nachdem Woods und seine salvadoreanische Freundin die Kommunion empfangen haben. Er wird Augenzeuge der darauf folgenden Massenverstümmelung, als Regierungstruppen die Trauernden bei Romeros Begräbnis attackieren, und er stellt uns den liberalen, doch labilen amerikanischen Botschafter vor, der im entscheidenden Moment gegenüber seinen Ratgebern kapituliert und dem salvadoreanischen Militär Zugriff auf amerikanisches Kriegsmaterial gewährt, das diese zur Verteidigung gegen die Hauptoffensive der Revolutionäre benötigen.

Unter Woods Bekannten ist eine forsche junge Frau, die mit den Armen und Versehrten arbeitet. Sie bleibt ziemlich am Rande der filmischen Entwicklung, bis sich der Film von Woods entfernt, wie er das schon bei anderen Figuren getan hatte, um ihr eine Zeitlang zu folgen. Der gewählte Moment ist natürlich ein entscheidender: Er beginnt damit, daß sie zum Flughafen fährt, begleitet sie wieder, als sie und die drei Nonnen abfahren, und schließt mit ihrer brutalen Vergewaltigung und Ermordung durch Soldaten in Zivilkleidung. In der nächsten Szene (wir wissen jedoch nicht, wieviel Zeit vergangen ist) wird ihr Grab entdeckt, der Botschafter trifft ein, erteilt Anweisungen und drückt seine Empörung aus - und stellt die Hilfe ein, die er später wieder bewilligen wird. Die Körper werden mit Seilen aus ihrem gemeinsamen Grab gezogen, und James Woods kommt hinzu, um die Leiche der jungen Frau in seine Arme zu nehmen und ihren Tod zu betrauern.

Die Sequenz wirkt unheimlich. Zum einen, weil sie nicht erwartet wird (wir haben nur minimale Hinweise darauf, daß diese Figur Jean Donovan repräsentiert), und zum anderen, weil das Ereignis - insbesondere die Entdeckung und Exhumierung - mit Kameraeinstellungen und Dialogen dargestellt wird, die dem Nachrichten-Archivmaterial in *ROSES* verblüffend ähneln. Doch trotz dieser Ähnlichkeit entsteht eine völlig andere Wirkung.

In *SALVADOR* dient der Tod der Figur hauptsächlich dazu, uns Aufschluß über die Erzählung zu geben, insbesondere über den Charakter des Protagonisten - sein Mitgefühl und seine Anständigkeit entgegen eines äußeren Scheins und der unmoralischen Charaktermerkmale der ihn Umgebenden. "Cathy", die Jean Donovan-Figur, fungiert als "Helfer" [*donor*]. Sie verleiht der Figur des Helden

Komplexität, indem sie den moralischen Kontrast zwischen ihm und der salvadoreanischen Regierung verschärft. Stone unterstreicht diesen letzten Punkt, indem er die Vergewaltigung ausführlich bebildert. ROSES erwähnt sie nur verbal. Stone geht sogar so weit, in einem günstig plazierten Lichtstrahl zu zeigen, wie einer der Frauen die Bluse aufgerissen wird. Der Blick auf ihre entblößten Brüste schockiert und lenkt vom Thema ab. Dieses Bild läßt beunruhigende Fragen nach dem Voyeurismus und Sensationalismus im Film entstehen. Der Schockeffekt aus ROSES IN DECEMBER, wo wir sehen, wie vier tote Körper aus dem Boden gezogen werden, wird durch eine voyeuristische und sadistische Inszenierung ersetzt, die offen ist für all jene Kritiken an der Darstellung weiblicher Figuren als Objekte des Blickes, die ROSES so geschickt vermeidet.

Diese Sequenz in SALVADOR "authentiziert" die Erzählung auch, indem sie diese an die Rekonstruktion eines historischen Ereignisses koppelt. Jean Donovans Tod dient in ROSES vorwiegend dazu, uns etwas über diesen Menschen zu erzählen, insbesondere über die Art ihres Lebens und die Gründe für ihre Ermordung. Die Betonung liegt darauf, was der Film uns über ein Leben vermitteln kann, und nicht umgekehrt, wie ein Leben für den Film funktionalisiert werden kann: In SALVADOR wird das Ereignis zu einem Beispiel für das fiktionale Universum und seine Figuren; es bleibt in einem diegetischen Rahmen eingeschlossen, den es nur metaphorisch überwindet (*wie* im wirklichen Tod, *wie* der wirkliche Tod Jean Donovans), anstatt als Filmbilder einen tatsächlichen Tod zu dokumentieren. Der Film kann ohne Unterbrechungen auf seiner narrativen Achse voranschreiten, ohne anzuhalten, um die Frage zu erörtern, der ROSES sich widmet. Es ist nur einer von vielen fiktionalen Todesfällen - mächtig in seiner Wirkung, informativ in seiner Platzierung, beunruhigend in seiner Repräsentation, doch auf fundamentale Weise der historischen Sphäre enthoben, auf die er metaphorisch verweist.¹⁴

Die Repräsentation des menschlichen Körpers in einem Dokumentarfilm muß im Verhältnis zur narrativen Figur, zur mythischen Ikone und zum *sozialen* Agenten plaziert werden. Der Versuch, persönliche Bedeutung und subjektive

14 Vivian Sobchack macht eine ähnliche Unterscheidung in ihrer Beschreibung der Repräsentation des Todes im Kino: "Wenn der Tod eher als ein fiktiver denn als realer dargestellt wird, wenn seine Zeichen so strukturiert und angeordnet sind, daß sie ironisch und symbolisch fungieren, dann ist davon auszugehen, daß nur das *Simulakrum* eines visuellen Tabus verletzt worden ist. Wenn jedoch der Tod als realer repräsentiert wurde, wenn seine Zeichen so strukturiert und eingesetzt sind, daß sie indexikalisch fungieren, dann ist ein visuelles Tabu verletzt worden, und die Darstellung muß Wege finden, diese Verletzung zu rechtfertigen" (1984, 291). Dies ist exakt die Strategie von ROSES: Der Film offeriert eine umfassende Rechtfertigung für den Anblick, mit dem er beginnt, die Ausgrabung der vier Körper.

Erfahrung zu konstruieren, treibt ROSES in die imaginäre Kohärenz von tatsächlichem Menschen und fiktionaler Ikone. Dennoch besteht ROSES auf der Demontage genau dieser Kohärenz. Für den Dokumentarfilm handelt die Person als geschichtlicher und nicht als narrativer Agent, unabhängig davon, wie beharrlich wir dem Ersten mit Hilfe des Zweiten Bedeutung zuweisen. Die Gestaltung dieser Relation repräsentiert ein Krisenmoment im Dokumentarfilm. Die vollständige ideologische Kohärenz der Erzählung könnte sich aufdrängen und die Person in die imaginäre Form der narrativen Figur stoßen; der kinematographische Apparat zur Erzeugung des Schauspielers-als-Star könnte die Verbindung zwischen diesem Menschen und seiner/ihrer geschichtlichen Bezugsebene auflösen, oder der rohe, ungeordnete Fluß der Geschichte könnte das textuelle System überwältigen und den Menschen dem sinnlosen Strudel des Anekdotischen und Episodischen subsumieren.

ROSES IN DECEMBER vollführt einen schwierigen Balanceakt. Jean Donovan erhält die Attribute einer Filmfigur (die sich hier um die Reise als spiritueller Odyssee, den gefährlichen Dienst für die Armen als potentieller Pfad zur Märtyrerschaft und die begleitenden Rituale von Zeugenschaft und Selbstentfaltung gruppieren) und einer mythischen Ikone (hier assoziiert mit Merkmalen der Hingabe, Aufopferung und Barmherzigkeit), doch sie bleibt auch als Agent innerhalb der historischen Arena situiert, in die uns die Hartnäckigkeit der indexikalischen Geräusche und Bilder des Films ständig zurückversetzt. Das Resultat unterminiert die imaginäre Solidität des Fiktiven und Mythischen und bestätigt die notwendige Allianz zwischen Widerspruch und Geschlossenheit in der Erzählung, zwischen Vollständigkeit und dem Imaginären im Mythos. Ein Moment des Widerstands stellt sich ein. Spannungen verschaffen sich Geltung, die die lineare Anordnung Mensch/Figur/Ikone als eine Verletzung des Körpers der sozialen Akteure erscheinen lassen. Solche überschreitenden Identifikationsmomente und fetischistischen oder voyeuristischen Momente der Schau lust tragen ein Potential zur Unterbrechung und Beendigung des temporalen Flusses in sich. Sie überschreiten insbesondere das historische Feld, das alle Versuche vereitelt, es festhalten zu wollen, wie kurz diese Momente auch sein mögen.

Die Bergung der sieben Körper aus dem Space Shuttle "Challenger" war extrem peinlich. Die offensichtlich verdunsteten Körper erforderten außerordentliche Akte des Gedenkens und der Mythologisierung. Sobald diese vollbracht sind, benötigen solche Mythen keine physischen Körper mehr, kein durch Zeit und Raum limitiertes Fleisch und kein Blut, keinen Charakter und keine Subjektivität, keine tatsächlichen Leistungen und keine Zeugenschaft

anderer.¹⁵ Während die Rückkehr des historischen Körpers Jesus' seinen Status als Christus, Sohn Gottes markierte, signalisierte die Rückkehr dieser sieben Körper ihren Status als allzu menschliches Fleisch, der Veränderlichkeit der Zeit unterworfen, anstatt diese zu transzendieren. Im Gegensatz dazu bedeutete die Bergung von Jean Donovans Körper keine Blamage - außer für ihre Mörder -, sondern Anklage. Die Bergung aller vier Körper leitete einen Prozeß der moralischen, rechtlichen und politischen Urteilsprechung ein, den dieses komplexe Dokumentar-Amalgam aus Geschichte, Mythos und Erzählung erzeugen soll. Wenn ein politisches Unbewußtes durch den Text von ROSES IN DECEMBER fließt, so ist es eines, das mit der Geschichte eines einzelnen Lebens eine Affirmation des utopischen Impulses hervorruft, der, weder imaginär noch mythisch, in der geschichtlichen Sphäre selbst angesiedelt ist.

Aus dem Amerikanischen von Elke Brechmann

Literatur

- Bazin, André (1985) The Stalin Myth in Soviet Cinema [1950]. In: Nichols 1985, pp. 29-40.
- Burton, Julianne (1984) Democratizing Documentary: Modes of Address in the Latin American Cinema, 1958-1972. In: *"Show Us Life": Towards a History and Aesthetic of the Committed Documentary*. Ed. by Thomas Waugh. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press.
- Heath, Stephen (1981) Body, Voice. In: Ders.: *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 176-193.
- Jameson, Frederic (1988) *Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns*. Reinbek: Rowohlt.
- King, Barry (1985) Articulating Stardom. In: *Screen* 26,5.
- Mulvey, Laura (1980) Visuelle Lust und narratives Kino [1975]. In: *Frauen in der Kunst*, Bd. 1. Hrsg. v. Gisliind Nabakowski et al. Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 30-46.
- Nichols, Bill (1981) *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1983) The Voice of Documentary. In: *Film Quarterly* 36,3, pp. 17-30. (Wiederabdruck in: Nichols 1985, pp. 258-273).
- (ed.) (1985) *Movies and Methods. Vol. II*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Schudson, Michael (1978) *Discovering the News: A Social History of American Newspapers*. New York: Basic Books.

15 Im Gegensatz zum Titelseiten-Bericht des Desasters selbst erhielt zum Beispiel der Seetransport der gefundenen Überreste zur Dover Air Force Base in Delaware für "eine den Familienwünschen entsprechende letzte Behandlung" nur eine kleine Notiz von zwei Absätzen - versteckt auf der letzten Seite der *New York Times* vom 25. April 1986.

- Sobchack, Vivian (1984) Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary. In: *Quarterly Review of Film Studies* 9,4, pp. 283-300.
- Studlar, Gaylyn (1985) Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema. In: Nichols 1985, pp. 602-621.
- White, Hayden (1973) *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- (1980) The Value of Narrativity in the Representation of Reality. In: *On Narrative*. Ed. by W.J.T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press.

Christof Decker

Grenzgebiete filmischer Referentialität

Zur Konzeption des Dokumentarfilms bei Bill Nichols

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, daß in dem Moment, da durch die Digitalisierung medialer Informationen und durch die Vervielfältigung der Fernsehkanäle das Zeitalter der Simulation vollends erreicht zu sein scheint, eine Renaissance zumindest des amerikanischen Dokumentarfilms zu beobachten ist. Dieser wird seit den späten achtziger Jahren im Kino für ein anwachsendes Publikum wieder salonfähig und läßt in unterschiedlichen Ausprägungen der Intertextualität - d.h. in einer Rückkehr zu Mischformen der Nach-Inszenierung, des Interviews und der teilnehmenden Beobachtung - die Problematisierung der Grundbegriffe des Realen, Fiktionalen und seiner Interdependenzen aktuell werden.¹ Sowohl im Bereich der Filmproduktion als auch aufgrund der steigenden Beachtung durch den akademischen Markt zeigt sich, daß der Dokumentarfilm als klassifikatorische Kategorie und als ein Phänomen Bestand hat, das auf eine spezifische Weise mit Wirklichkeitsbezügen zusammenhängt und innerhalb der Filmtheorie einer eigenständigen Verhandlung bedarf. Ob es dabei eine Theorie des Dokumentarfilms geben kann, die ihren Gegenstand als autonomes Feld zu reklamieren imstande ist, und wenn ja, wie diese auszusehen hätte, ist jedoch genauso unklar wie die Frage nach den sich durch die Digitalisierung des filmischen Repräsentationsfundaments umstrukturierenden Konstitutionsbedingungen des Genres. Im Unterschied zum Spielfilm, der durch die Innovationen der *special effects* mitunter an expressivem Potential gewinnt, wird der Dokumentarfilm durch Veränderungen im technologischen, ökonomischen oder politischen Umfeld seiner Produktion oftmals auf seine gesellschaftlichen Funktionen und auch auf die Grenzen seines Geltungsanspruchs zurückverwiesen. Das ist für die Auseinandersetzung mit dem Genre nichts Neues, bekommt aber durch den absehbaren Wandel der Authentizitätskriterien filmischer Repräsentation eine unmittelbare Aktualität. Neben die Frage der Praxis, wie sich ein filmisch oder fernsehmedial vermittelter Diskurs mit Kriterien der Historizität, der Referenz auf Außerfilmisches und der

1 Vgl. Williams 1993 und Arthur 1993, die sich auf THE THIN BLUE LINE (1983, Ertol Morris), ROGER AND ME (1989, Michael Moore), PARIS IS BURNING (1990, Jennie Livingston), SHERMAN'S MARCH (1986, Ross McElwee), LIGHTNING OVER BRADDOCK (1988, Tony Buba) u. a. beziehen.

Beweisführung über politische Ereignisse auseinandersetzen kann, tritt für die Theorie das Anliegen, welchen Gegenstandsmerkmalen sich eine analytische Behandlung der Filme widmen sollte.

Wie sich die Spezifik des Signifizierens und der außerfilmischen Referentialität für den Dokumentarfilm darstellt, ist innerhalb der amerikanischen Theoriebildung vor allem durch Bill Nichols herausgearbeitet worden. Sein Ansatz, der eine Verbindung von formalistischen, ideologiekritischen und kulturtheoretischen Modellen versucht, soll in diesem Aufsatz vorgestellt und perspektiviert werden. Er repräsentiert nicht nur eine breit angelegte Erörterung unterschiedlicher Argumentationsstrategien des Dokumentarischen, sondern auch das Bemühen, diese mit einer Theoriebildung zu verbinden, die ihren gesellschaftlichen Ort reflektiert und Paradoxien, die dem Gegenstand und seiner Behandlung innewohnen, nicht im 'wissenschaftlichen Primat' der scheinbaren Widerspruchslosigkeit einebnet. Dabei ist es schwierig und letztlich vielleicht nicht hilfreich, die Eigenständigkeit einer Theorie des Dokumentarfilms zu postulieren, wie dies bei Nichols implizit vorgenommen wird. Das Genre und seine enge Anbindung an institutionelle, politische und soziale Praktiken stellt jedoch - so die Ausgangsthese - den Prüfstein für jeden filmtheoretischen Ansatz dar, da es eine *adäquate* Berücksichtigung der formalen *und* gesellschaftspolitischen Aspekte der Filme erforderlich macht, die in abgewandelter Form auch für Spielfilme gelten muß.

I.

In der neueren Filmtheorie hat sich eine pragmatische Wende vollzogen, die, wie von Stephen Lowry (1992) ausgeführt, nach den psychoanalytisch und poststrukturalistisch geprägten Ansätzen nun dem neoformalistischen zum Durchbruch verholfen hat. In der Formulierung ihres exponiertesten Vertreters David Bordwell² soll sich eine Theorie durch vier Kriterien auszeichnen: innere Kohärenz, empirische Breite, Ausschlußfähigkeit und eine Beachtung historischer Veränderungen (vgl. Bordwell 1985, xiii). Dieser Katalog findet bei Bill Nichols ein Echo, der für eine Theorie des Dokumentarfilms veranschlagt, daß sie alle strukturellen Elemente eines Films erfassen müßte, sich durch eine logische, analytische und explizierende Konsistenz auszeichnen und das Wissen um die historische Kontingenz der wissenschaftlichen Arbeit mit dem

2 Am neoformalistischen Projekt sind - im Rahmen der Publikationen und öffentlichen Debatten - neben David Bordwell auch Kristin Thompson und Janet Staiger beteiligt. Da sich Nichols in seiner Auseinandersetzung mit einer "historischen Poetik" des Kinos vor allem auf Bordwell bezieht, werden die Beiträge von Staiger und Thompson hier nicht weiter ausgeführt. Vgl. zum methodischen Programm jedoch auch Thompson 1988 und die Überblicksdarstellung von Wulff 1991.

Bewußtsein über deren institutionelle Zweckbezogenheit verbinden sollte (vgl. Nichols 1991, xii/xiii). Eine Konzentration auf isolierte, dabei als symptomatisch erachtete Details oder eine pure Übernahme des kritischen Instrumentariums aus einer benachbarten Disziplin reichen nach Nichols für eine adäquate Theorie nicht aus. Diese müßte sich statt dessen stärker an die behandelte Filmpraxis anlehnen. Beide Positionen sind Ausdruck einer Unzufriedenheit mit Theorieansätzen der späten sechziger und siebziger Jahre, die sich im Netz ihrer komplizierten Sprachspiele von dem zu entfernen schienen, was 'eigentlich' ihr Gegenstand sein sollte, und die dem Film ein diffuses Potential der ideologischen, geschlechtlichen oder psychischen Subjektpositionierung zuschrieben (vgl. Bordwell 1989a; 1989b; Nichols 1991). Während Bordwell seine Arbeit als methodologisches Gegenmodell zu den dominanten poststrukturalistischen Positionen versteht, strebt Nichols allerdings eine Vermittlung zwischen der Untersuchung von Bauprinzipien des filmischen Textes und ihrer übergreifenden gesellschaftlichen Relevanz an.

Lowry nimmt in seinem Beitrag zu den kognitionspsychologischen und psychoanalytischen Subjektkonzeptionen und den divergierenden Theorierichtungen, die auf sie zurückgreifen, eine Skizzierung des Publikums vor, bei der auf der einen Seite der beherrschte, rationale und zweckorientierte Zuschauer steht, auf der anderen ein von unbewußten Trieben gebeuteltes, irrationales und ideologischen Positionszuweisungen ausgeliefertes Subjekt. In der Tat ist an jenen Modellen, die kybernetische oder konstruktivistische Analogien für die Akte der Filmrezeption zugrundelegen, die Faszination an der von Emotion und Interpretation scheinbar freien Datenverarbeitungsmaschine auffällig. Die Sinnfigur des Computers als Wahrnehmungsapparat und als Programmanwendung durchzieht die Überlegungen zum Verstehen der Filme oder auch zur kulturellen Produktion im allgemeinen. Bei Bordwell etwa erreicht der fiktionale Film, daß das Publikum seine sensorischen Kapazitäten auf eine spezifische informationelle Wellenlänge einstellt und vorhandene Daten in eine Fabel übersetzt; der Zuschauer ist eine hypothetische Entität, die bestimmte Operationen ausführt und je nach Bedarf Unterprogramme aufruft (vgl. Bordwell 1985, 46f). Die problematischen Prämissen des neoformalistischen Ansatzes sind dabei das Ausklammern der affektiven Leistungen und das außerhalb des theoretischen Horizonts liegende Vorwissen der Zuschauer (vgl. Lowry 1992, 115). Darüber hinaus ist, wie Nichols ausführt, auch die Annahme einer von geschlechts-, klassen- und identitätsspezifischen Kriterien gereinigten Datenverarbeitung eine Abstraktion, die das theorierelevante Feld von dynamischen, kontextgebundenen und einer kontroversen Verhandlung unterliegenden Erzählungen unzulässig beschränkt:

Bordwell proposes a poetics, or science, that comfortably excludes feminist theory and regards the viewer as a sexless, genderless, classless, stateless, "hypothetical entity." He also biases viewer activity to favor information

processing over parallel acts of engagement (empathy, identification, scopophilia, etc.) and interpretation (Nichols 1989a, 502).

Die Zusammenführung der Analyse filmischer Erzählformen mit den bewußten, unbewußten und intersubjektiven Verständigungsprozessen stellt sich für die Verbindung der poetologischen und kulturtheoretischen Ansätze demnach als ein zentraler Ansatzpunkt dar. Ihre Verschränkung muß letztlich Gültigkeit für Filme mit fiktionaler *und* dokumentarischer Appellstruktur haben, doch soll im Zusammenhang dieses Aufsatzes der Dokumentarfilm im Mittelpunkt stehen. Dessen Verhandlung hat Bill Nichols in den vergangenen zwanzig Jahren - mit einem Schwerpunkt auf amerikanischen Produktionen - vorgenommen und zuletzt in *Representing Reality* kontinuierlich und umfassend betrieben (vgl. Nichols 1980; 1981; 1983; 1993). Seine Arbeit versucht, die kognitionspsychologischen Annahmen einer aktiven Sinnkonstitution durch die Zuschauer mit den Bereichen der auf Lacan rekurrierenden Psychoanalyse, des Feminismus, der Peirceschen Semiotik und der Ideologiekritik zu verbinden, ohne dabei die Film- und Fernsehtexte wie die gesellschaftliche Determiniertheit der Sinnstiftungsprozesse aus den Augen zu verlieren. Seine Theorie des Dokumentarfilms gründet auf drei Prämissen: 1. daß die indexikalische Referenz der Bilder die Zuschauer über den Film auf die außerfilmische Realität verweist, d.h. daß die aktive Sinnbildung diesen Bezug mit einschließt; 2. daß der Realitätseffekt einem historischen Wandel unterliegt, der sich in unterschiedlichen Repräsentationsmodi niederschlägt; und 3. daß die dokumentarische Kodierung einen Wissenszuwachs verspricht, der als lustvoll besetztes Objekt die Realitätsrepräsentation mit einem Machtpotential ausstattet (vgl. 1991). Das Dokumentarische entsteht damit durch die Überschneidung von drei Ebenen: einer *institutionellen*, die einen spezifischen Wirklichkeitseffekt autorisiert und verwaltet, einer *textimmanenten*, die das Wissen und die sozialen Akteure in spezifische Ordnungen und Kausalverhältnisse der Sicht- und Hörbarkeit bringt, und einer *zuschauerbezogenen*, die als Erwartungshaltung eine spezifische Lust am Wissen voraussetzt. Die Kodierung des Genres erfolgt innerhalb einer Zuschauer-Text-Interaktion, sie ist aber nach Nichols, sobald das Dokumentarische etabliert wird, vom Fiktionalen primär durch den Verweis auf die Historizität des Außerfilmischen unterschieden. Der Dokumentarfilm postuliert eine Agentur, die über Informationen und Wissen verfügt, einen Text, der es vermittelt, und ein Subjekt, das es erwerben kann (vgl. 1991, 31).

Eine Ablösung des Verstehens vom Interpretieren und emotionalen Aufnehmen ist für Nichols nicht möglich, da der Film und seine strukturellen Momente im Rezeptionskontext in ein soziales Gewebe integriert sind, das mit seinen widersprüchlichen und widerstreitenden Kräften den außerfilmischen Bezug weder einheitlich noch allgemeingültig herstellt, sondern den Prozeß des Verstehens oder Lesens bereits durchwirkt hat. Auch die Repräsentationsmodi sind

in diesem Sinn nicht als eindeutige Leseanweisungen zu verstehen. Sie stellen sich vielmehr als wandelbare Strategien dar, die in einem gesellschaftlichen Umfeld an der diskursiven Auseinandersetzung über Realitätswahrnehmungen partizipieren. Nichols verbindet im Unterschied zu Bordwell die Informationsverarbeitung des Subjekts mit einem gesellschaftlich relevanten Aspekt der Zweckhaftigkeit und der existentiellen Erfahrung:

For humans, information processing is linked to purpose on more than one level and more than locally. Aspects of a sign, or of the syuzhet, are brought into pertinence, foregrounded, purposefully. The qualities made pertinent by the ground, by the context marked out by the constraints of a discursive formation and the history of the subject, have to do with rhetoric, ideology, contradiction, and struggle. In science and in culture, the interpretant and its ground (the signifier and its context, the syuzhet and style) do not anchor denotative truths so much as existential meanings (1989a, 507).

Nichols isoliert dabei für den Dokumentarfilm vier Repräsentationstypen, die zugleich eine historische Entwicklung implizieren: den *expositorischen* der direkten Ansprache, den *beobachtenden* der postulierten Nichtintervention, den *interaktiven* und den *reflexiven* oder meta-dokumentarischen. Jeder Modus behauptet sich auf eine spezifische Weise im grundsätzlich von allen eingenommenen Feld der Rhetorik: Die Textstrukturen werden argumentativ geordnet, mit einer eigenen Logik versehen und in ein Netz von materialbedingten, emotionalen oder demonstrativen Beweisen eingebunden, das die Marker der Authentizität und Plausibilität verteilt (vgl. 1991, 32-75). Damit manifestiert sich in der dokumentarischen und zumeist an Erzählkonventionen des realistischen Textes angelehnten Appellstruktur nicht nur ein argumentativer Entwurf über historische und soziale Phänomene, sondern auch ein imaginäres Szenarium der Sprecherpositionen, der implizierten Subjektivitäten und der Stimmen, d.h. eine Modellierung kommunikativer Konstellationen. Die Untersuchung der Ethik des Dokumentarischen wendet sich den Organisationsprinzipien dieser Konstellationen zu: hierbei interessiert nicht nur das *Wie* der Blickrichtungen, ebenso wichtig sind die Fragen, wer für wen spricht, wer zum Objekt des Blicks gemacht wird, und wie sich der Gegenstand des Wissens als ein geordneter und beherrschbarer herstellt (vgl. 76-103). Der Theorieansatz von Bill Nichols versucht insofern, die deskriptiven Elemente der Textanalyse mit den interpretatorischen in immer weiter ausstrahlenden konzentrischen Kreisen zu vermitteln und gleichermaßen die problematische Vorannahme einer neutralen Beobachterposition mitzudenken. Denn was für den beobachtenden Modus des *Direct Cinema* gilt, läßt sich auch auf die filmwissenschaftliche Arbeit übertragen: daß diese nicht von ihrem institutionellen und sozialen Umfeld gereinigt als transzendente behandelt werden kann. Die Vermittlungsversuche von Nichols sollen im folgenden unter Berücksichtigung seines Theoriebegriffs, der

Ideologiekonzeption, Repräsentationskategorien und des Schwerpunktes auf Körperdarstellungen ausgeführt werden.

II.

Was Nichols bei Bordwells Projekt einer formalistischen Poetik vermißt, markiert jenen theoretischen Kontext, den er mit seinen dokumentarfilmtheoretischen Konzepten einzuschließen anstrebt: Fragen nach den Manifestationen stereotyper Geschlechterrollen oder der skopophilen Ausstellung des weiblichen Körpers, Annahmen zum Verhältnis zwischen Klassenstruktur und gesellschaftlicher Macht und die filmische Legitimation oder Kritik politischer Konstellationen. Für Nichols kann die theoretische Aktivität nicht von ihrem sozialen Umfeld abgelöst und auf 'autonome' Gegenstände angewendet werden, sondern sie stellt eine politische Praxis dar, die sich unweigerlich im Kräftefeld institutioneller Praktiken positionieren muß. In seiner theoriegeschichtlichen Entwicklung zeichnet sich dabei ein beständiges Oszillieren ab: während er für die textanalytische Arbeit auf semiotische, formalistische und erzähltheoretische Ansätze zurückgreift, ist die kulturtheoretische Analyse der Klassenstruktur und Ideologie in einen marxistischen Rahmen eingebettet. Diese Mischung aus Semiotik, amerikanischem Pragmatismus und Marxismus findet sich in der ersten größeren Arbeit zur Praxis des radikalen Filmkollektivs *Newsreel* (Nichols 1980), sie zieht sich aber auch durch die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Ideologie und Bilderproduktion (im fiktionalen, dokumentarischen und ethnographischen Film) in *Ideology and the Image* bis zur Ausarbeitung seiner Dokumentarfilmtheorie in *Representing Reality*. Im Gegensatz zu poststrukturalistischen Ansätzen, die mitunter das Rationalitätspotential wissenschaftlicher Arbeit schlechthin bezweifeln, hält er dabei an Kriterien der Verifizierbarkeit fest - auch wenn er das Machtpotential des westlichen Rationalismus anerkennt und gerade für den Dokumentarfilm als zentrales Problem herausstellt. Darüber hinaus ist sein ideologiekritisches Engagement von einer pragmatischen Grundtendenz affiziert: Es bleibt ein unverzichtbares Mittel zur Analyse verschleiender und verfälschender Repräsentationsformen, aber es wird auf ein dynamisches und nicht widerspruchsfreies Prinzip des Ideologischen bezogen. Nichols orientiert sich insofern an einem Theoriebegriff, der die analytische Arbeit als eine soziale Praxis begreift, die sich auf spezifizierbare Textstrukturen bezieht, diese Strukturen aber auf einen gesellschaftlichen Kontext rückbeziehen muß, der an der Konstitution eines auf Ungleichheit, Privilegien und ökonomischer Ausbeutung beruhenden sozialen Systems partizipiert. Daß die marxistischen Erklärungsmodelle dieser Ungleichheit dabei - neben feministischen, dekonstruktivistischen u.a. - keinen Absolutheitsanspruch besitzen und sich ihre utopischen Lösungen nur durch das bessere Argument durchsetzen können, wird als Zugeständnis an die postmoderne Abnei-

gung (des amerikanischen akademischen Kontextes) gegen Vereinheitlichungsbewegungen immer deutlicher. An die Stelle des Klassenkampfes ist eine *politics of affinity* getreten, die eine übergreifende und langfristige Gemeinsamkeit des 'Klasseninteresses' auszuschließen scheint.

Für Nichols' Theorie des Dokumentarfilms zeigt sich demnach zweierlei: zum einen, daß der Dokumentarfilm für ihn vor allem als ein Mittel der politischen Information und (marxistischen) Aufklärungsarbeit zum theoriwürdigen Gegenstand wird; zum anderen, daß die Veränderungen der marxistischen Kulturtheorie für die Theoriebildung beständig mitreflektiert werden - vor allem, da Nichols die amerikanische Linke akademisch zu begleiten beginnt, als diese sich Mitte der siebziger Jahre in einer deutlichen Krise befindet. Insofern hebt er in *Representing Reality* hervor, daß sein Theoriemodus vor allem dem Gebrauchswert der vorgestellten Konzepte erhöhen soll, während sich das kritische Interesse weniger auf starre Klassenanalysen richtet als auf die Frage, wie aus dem dokumentarfilmischen Wissen ein Machtgefälle entstehen kann und wie der menschliche Körper repräsentiert wird, d.h. wie die Historizität der individuellen Erfahrung ihren filmischen Niederschlag erhält. Diese Verfeinerung der Machtanalysen stellt eine Weiterentwicklung der ideologiekritischen Grundkonzepte dar.

Daß Nichols trotzdem immer wieder auf dem Herausstellen gesellschaftlicher Widersprüche und theoretischer Paradoxien besteht, scheint dabei zum Teil auf jene Prämisse zurückzugehen, daß der Dokumentarfilm als Teilphänomen eines politischen Kampfes von Interesse sei. Denn durch die Genauigkeit der semiotischen Textanalyse wird Nichols' Ansatz von Anbeginn mit dem Dilemma konfrontiert, daß die behandelten Filme zwar als politisch unterstützenswert eingeschätzt, durch die Aufdeckung ihres diskursiven, rhetorischen und damit auch ideologischen Charakters aber in ihrer persuasiven Kraft eingeschränkt werden. Das politische Programm, dem Nichols sich verpflichtet fühlt (und das er durch die theoretische Arbeit befördern möchte), wird letztlich von der Textanalyse tendenziell unterminiert und relativiert. Die parteiergreifende Forschung verstrickt sich so in einen eigentümlichen Selbstwiderspruch, der für den appellativen Charakter des Dokumentarfilms besonders signifikant wird. Um dem Dilemma zu begegnen, versucht Nichols in *Representing Reality*, die Dokumentarfilmtheorie mit aufsteigender Komplexität auszubreiten, so daß die Definitionskriterien des Genres und die textuellen Repräsentationskategorien einen deskriptiven und pragmatischen Wert besitzen, während spätere Kapitel sich stärker der sozialen Macht des Genres widmen. Doch das Dilemma bleibt auch für die textanalytischen Kategorien als Problem virulent, denn die vorgebliche Allgemeingültigkeit der Repräsentationstypen und die Partikularität des politischen Programms kollidieren unweigerlich miteinander. Das Versprechen des Dokumentarfilms, mit gesellschaftlichen Realitäten 'umzugehen',

scheint insofern Definitionsversuche zu provozieren, die auf einer impliziten Annahme über den adäquaten und erstrebenswerten Umgang mit dieser Realität beruhen. Die potentiell vorhandene politische Sprengkraft des Genres affiziert die vorgebliche Objektivität seiner akademischen Behandlung - ein Umstand, der bei Nichols jedoch zumindest deutlich und damit auch verhandelbar wird.

Das von Nichols seiner Dokumentarfilmtheorie zugrundegelegte Ideologiekonzept ist aus zwei Gründen von unmittelbarer Bedeutung: zum einen, weil es den Versuch darstellt, die materialistische Kategorie einer körperlichen Fühlbarkeit und Erlebbarkeit historischer Prozesse, die Nichols im Anschluß an Frederic Jameson als zentrale Erfahrungsgröße voraussetzt, mit den Kriterien der filmischen Historizität (und deren ideologischer Verfälschung) kurzzuschließen; zum anderen, weil es als ideologische Funktionsmechanismen eine diskursive Subjektpositionierung postuliert, die auch innerhalb filmischer Texte durch ihre Adressierungsverfahren vorgenommen wird. Die erste Ebene thematisiert die Korrespondenz zwischen dem filmisch konstruierten, historischen Ereignis und der außerfilmischen Erfahrung - ihre Interdependenzen, Brüche, Übersetzungsdefizite und Verzerrungen -, die zweite widmet sich der sozialen Ordnung, die ein Text für Sprecherpositionen, Anspracheformen und Blickhierarchien als scheinbar natürliches System etabliert. Beide bekommen eine ideologische Funktion, wenn sie (ökonomische, interpersonale oder geschlechterspezifische) Ausbeutungsverhältnisse verschleiern oder legitimieren, aber sie bleiben dabei immer anfechtbar. Das Ideologische bei Nichols ist zwar eine allgegenwärtige Relationierungsform, diese konstituiert jedoch weder einheitliche noch eindimensionale Subjekte, sondern vielschichtige und gespaltene.

In *Ideology and the Image* stellt sich Ideologie als eine repressive Kraft dar, die spezifische Positionszuweisungen innerhalb der Gesellschaft vornimmt und bestehende Produktionspraktiken legitimiert. Nichols formuliert mit Hilfe eines Rückgriffs auf die Unterscheidung des Imaginären und des Symbolischen bei Lacan und deren Verbindung mit der durch Althusser vorgenommenen Verlagerung der Wirkungsweise des Ideologischen auf den Bereich der imaginären Beziehungen ein Ideologiekonzept, das durch die Macht der Repräsentation operiert. Diese zeichnet sich weniger durch das zwanghafte Zuweisen von Subjektpositionen aus als durch das vermeintlich Naturgegebene ihrer Darstellung: "Ideology appears to produce not itself, but the world. It proposes obviousnesses, a sense of 'the way things are,' within which our sense of place and self emerges as an equally self-evident proposition" (1981, 2).

Die soziale Ordnung mit ihren Positionsbestimmungen und die Konzeptionen des Selbst, die in der filmischen Repräsentation als Angebot vorliegen, dürfen nicht nur als selbstverständlich erscheinen, sondern sie müssen auch begehrenswert, attraktiv und lustvoll sein. Nichols postuliert diese auf Entitäten und

Identitäten beruhende Selbstwahrnehmung in ihrer verdinglichenden Qualität für den Bereich des Imaginären. Dort herrscht ein Primat der *Selbstbilder* vor, das das Ich durch Opposition und Identifikation mit Bildern der anderen bzw. mit Selbstbildern stabilisiert und in fixe Positionen bringt. Demgegenüber bleibt das Symbolische der abstrakten Sprachsysteme - gemäß der Lacanschen Unterscheidung - für Nichols einem relationalen Modell verhaftet, das die Verbindungslinien zwischen den Einheiten eines Systems in den Vordergrund stellt. Während das Symbolische damit Beziehungskriterien (zwischen Selbst und Nicht-Selbst, Bewußtem und Unbewußtem etc.) privilegiert, partizipiert das Imaginäre an der ab- und ausgrenzenden Definition von (scheinbar) autonomen Entitäten (vgl. 1981, 1-7). Die unterschiedlichen Formen der Kommunikation, Zirkulation und des Austausches innerhalb der Gesellschaft, die für Nichols den Wirkungsraum des Ideologischen etablieren, werden aufgrund der basalen Kategorien des Symbolischen und des Imaginären mit zwei unterschiedlichen Tendenzen versehen: Der imaginäre Tausch bekommt den Charakter einer Zirkulation autonomer Einheiten, deren Wert in der Maßeinheit eines generellen Mediums und in hierarchisierender Opposition zueinander aufgerechnet wird, der symbolische Tausch stellt dagegen die relationalen Verhältnisse in den Vordergrund, die die Interdependenzen des Gesamtsystems regulieren. Die Zirkulation im Bereich des Symbolischen kann für Nichols jene ideologischen Verstrickungen aufdecken und kritisieren, die im Bereich des Imaginären an das Medium des Geldes und der phallischen Macht geknüpft sind (vgl. 1981, 288).

Das Ideologische stellt sich als Mechanismus der Signifizierung dar, der sich in seiner Wirkungsweise zu verschleiern versucht und dreierlei leistet: die Verdinglichung des kommunikativen Austausches durch eine Aufrechnung diskreter Einheiten, die Fixierung eines Selbstbildes, dessen Konstitution innerhalb des sozialen Systems als lustvoll erlebt wird, und die Legitimation eines gesellschaftlichen Zustandes, der auf vielfältigen Ungleichheiten beruht:

Ideology seeks to mask contradictions and paradox inherent in a given historical situation. Capitalist ideology seeks to legitimize the accumulation of capital (social property) in the hands of the few (as private property) for the "benefit" of all. The task is impossible. To hide this impossibility, ideology must disavow the existence of class antagonism and struggle. It must do so with the signs and systems of signification at its disposal (290).

An der Grundunterscheidung des Symbolischen und Imaginären - die in ihrer radikalen Form eine für filmtheoretisches Arbeiten nicht unproblematische, weil unausweichliche Komplizenschaft zwischen Bilderproduktion und Ideologie postuliert - hält Nichols auch in späteren Arbeiten fest. Er modifiziert sie jedoch durch den Einfluß des amerikanischen Marxismus (vertreten vor allem durch Frederic Jameson oder Frank Lentricchia) dahingehend, daß einerseits neben der Kritik an bestehenden Ideologien die Notwendigkeit einer positiven

Utopie betont wird, der sich die kritische Arbeit gleichermaßen widmen soll - und die bei Nichols vor allem die Aspekte einer kommunitären und solidarischen Gemeinschaft zu haben scheint -, daß andererseits die Komplexität und Widersprüchlichkeit der ideologischen Wirkungsweisen eine stärkere Berücksichtigung erfährt (vgl. 1989b). Gegen den Vorwurf, daß die marxistische Film- und Kulturtheorie einem unzulässigen Reduktionismus anheimfalle, versucht Nichols, ein Konzept zu formulieren, das einen Totalitätsanspruch zwar aufgibt, aber an der Ausdifferenzierung der ideologieträchtigen Konzepte weiterarbeitet:

Naming the facts of existence, legitimating social practices, mythologizing cultural ideals - these operations range across the basic elements of social life and form the palpable texture of culture, the sensuous world of real material practices and of textual fabrication, that, by addressing us and the appetites they have so artfully induced, invite us to take "our place" in the relations of production and reproduction (Nichols 1989b, 261).

Für den Dokumentarfilm leitet sich aus dem Ideologiekonzept die Vorstellung ab, daß er aufgrund seiner Erzählform, die stärker einer argumentativen Logik als einer fiktionalen Architektur folgt, sowohl zur Kritik des Ideologischen als auch zur historischen Verweiskraft des Dargestellten in einer Weise beitragen kann, die der Spielfilm nicht erreicht. Nichols vertritt keine naive Abbildtheorie, aber die Gegenüberstellung eines an gesellschaftlichen Mythen arbeitenden Spielfilms und eines sich der Historizität des Materials widmenden Dokumentarfilms ist konstitutiv für seinen Ansatz. Dies geht vor allem auf seinen materialistischen Geschichtsbegriff zurück, der zumeist die einfache Formel von Jameson aufgreift - "history is what hurts" -, dabei jedoch den diskursiven Charakter der *Realitätsrepräsentation* als unhintergehbaren Zwischenschritt anerkennt. Das dilemmatische Übersetzungsdefizit zwischen existentieller Erfahrung und diskursiver Praxis ist ein zentraler Ausgangspunkt bei Nichols: "Material practices occur that are not entirely or totally discursive, even if their meaning and social value are" (1991, 109).

Der Dokumentarfilm und seine akademische Behandlung stehen dabei vor der Schwierigkeit, daß der indexikalische Verweis auf das Außerfilmische eine durch das ästhetische Material vorgegebene Kodierung darstellt und daß der Charakter einer Realitätskonstruktion - ohne Berücksichtigung des signifizierenden Umfeldes - keine höherwertige Beweiskraft beanspruchen kann: "The image stands as evidence, it reproduces what could only occur once, and yet it is *not* the model, not the thing itself, and not evidence whose ontological status is unassailable" (151; Herv.i.O.). Dennoch postuliert Nichols die Historizität des Dokumentarischen und die mythische Qualität des Fiktionalen - allerdings primär aufgrund der unterschiedlichen Erzähl-, Anspracheformen und Zuschauererwartungen. In diesem Sinn, als divergierende und historisch ausdifferenzierte Erzählweisen, sind bei ihm die Kategorien des Dokumentarischen und

Fiktionalen zu verstehen, die ihre ideologische Kraft vor allem in dreierlei Hinsicht manifestieren: durch die Konstruktion historischer Ereignisse, durch die Konzeptualisierung des menschlichen Körpers als mythisch, narrativ oder historisch repräsentiertem und durch die Aktivierung divergierender Lustpotentiale.

Die Erzählweise des Dokumentarfilms mit Hilfe unterschiedlicher Repräsentationsmodi orientiert sich bei Nichols an den jeweiligen Anspracheformen, die in filmischen Textsystemen durch spezifische Ton-Bild-Relationen und das Verhältnis zwischen Rollen des Sprechens, Anschauens, Zuhörens, Angesehenwerdens etc. definiert werden. Diese Subjektpositionen sind zwar weder eindimensional noch unausweichlich, doch bleiben sie für ihn durch ihren engen Rückschluß an das Verlangen der Selbstwahrnehmung auf seiten des Subjekts im Bereich des Imaginären wirkungsmächtig. Für den Dokumentarfilm isoliert er zwei Grundformen der Ansprache - die direkte des expositorischen Repräsentationsmodus und die indirekte des beobachtenden. Dies formuliert er zu einer Zeit, da das amerikanische *Direct Cinema* noch ein vorherrschender (indirekter) Modus ist, während einige der politischen Filme des *Radical Cinema*, denen er sich zuwendet, auf die direkte Ansprache der "klassischen" Grierson-Linie zurückgreifen (vgl. 1980). Die Unterscheidung der Anspracheformen beruht auf dem Textverfahren, das die Zuschauer entweder direkt adressiert oder nicht und das diese Adressierung durch soziale Akteure innerhalb des filmischen Raums oder durch Erzähler- bzw. Kommentarstimmen dabei mit oder ohne Lippensynchronität vornimmt (vgl. 1981, 182f). Für die direkte Ansprache entstehen damit vier Tendenzen, zum einen auf seiten des Erzählers: lippensynchron, etwa als Fernsehreporter/in vor der Kamera, spricht er oder sie als *voice of authority* in die Kamera; als *voice-over* wird sie oder er für Nichols zur 'Stimme Gottes', die illustrierende Bilder erläutert; zum anderen auf seiten der sozialen Akteure: diese äußern sich lippensynchron und direkt im Interview oder über illustrative Bilder als 'Stimme der Zeugen'. Für die indirekte Ansprache des beobachtenden *Direct Cinema* werden lippensynchrone Darstellungsformen zur Kongruenz von Bild und Ton, die im Nicht-Synchronen auseinanderfällt (vgl. die Grafik bei Nichols 1981, 183). Die Stimmenmetapher bei Nichols ist nicht nur in einem technischen Sinn als durchgängiges Stilmerkmal zu verstehen - auch wenn sie zunächst dessen besondere Relevanz markieren soll -, sie stellt vor allem eine Kategorie der sozialen Positionierung des Textes dar, der durch seine 'Stimme' auf seine Organisationsprinzipien und die von ihm gewählte Präsentation des Materials Aufschluß gibt (vgl. 1983). Die Stimme ist insofern das textuelle Adressierungsmuster des Films *und* die gesellschaftliche Relationierung seiner Parteinahme, die sich im Sprechenlassen, Fürsprechen, Überreden und Verstummen andeutet. Die Stimmenmetapher scheint ein Primat des Wortes zu implizieren. Auch wenn Nichols diesem Eindruck durch das Herausstellen einer argumen-

tativen Logik des Dokumentarfilms und durch die ideologiekritische Funktion des Symbolischen Vorschub leistet, gibt es bei ihm innerhalb der Theorie keine Hierarchie zwischen Ton/Sprache und Bild, sondern allenfalls eine persönliche Präferenz für Filme, die das Wort und die 'eigene Stimme' in den Vordergrund stellen.

Die Repräsentationsmodi stellen Organisationsformen des dokumentarischen Textes dar, die in einer historischen Abfolge stehen, aber auch synchrone Verhältnisse zueinander eingehen, und die für Nichols vor allem als unterschiedliche Modelle einer Konzeptualisierung des Historischen die Eigenständigkeit des Dokumentarfilms konstituieren. Sie bleiben alle einer realistischen Ästhetik verhaftet (auch wenn sich dies in neueren Filmen zunehmend auflöst) und entwickeln sich aus einer dialektischen Spannung, die eine 'realistische Repräsentation' durch ästhetische und technologische Innovationen an bestimmten historischen Einschnitten aufbricht und auf ihren konventionellen Charakter verweist (vgl. 1991, 32). Für Nichols richtet sich der expositorische Modus von Grierson und Flaherty gegen den Spielfilm der zwanziger und dreißiger Jahre, das beobachtende *Direct Cinema* von Leacock, Pennebaker und Wiseman gegen die moralisierende Qualität der früheren Filme, der interaktive Modus bei Rouch und de Antonio gegen die potentielle 'Stimmlosigkeit' des *Direct Cinema* und die reflexive Repräsentationsform gegen die Selbstverständlichkeit des realistischen Textes, der seine Konstruiertheit als vernachlässigbar voraussetzt. Dieses Mißtrauen gegenüber einer Transparenz des Erzählens und Repräsentierens hat nach Nichols den Bereich des Dokumentarfilms erst sehr spät in den sechziger und siebziger Jahren erreicht. Danach aber werden durch Verfahren der politischen, formalen, dekonstruktivistischen oder ironischen Reflexivität die Grundkategorien des Dokumentarfilms erörtert und erschüttert, woran einige der Filme, die in den achtziger Jahren ein neues Interesse an dem Genre wecken, partizipieren. Der *reflexive* Modus führt insofern zu einer Problematisierung des Dokumentarischen und seines Wahrheitsanspruchs, die sich überwiegend im Dialog zwischen Zuschauer und Filmtext abspielt und die das Interesse weniger auf die 'außerfilmische' Welt als auf die Qualität des Historischen als Text lenkt:

The phenomenology of filmic experience, the metaphysics of realism and the photographic image, epistemology, empiricism, the construction of the individual subject, the technologies of knowledge, rhetoric, and the visible - all of that which supports and sustains the documentary tradition is as much the focus for the viewer's consciousness as the world beyond (1991, 62).

Demgegenüber bleibt der *interaktive* Modus an eine Kommunikationsform gebunden, die innerhalb des Films zwischen unterschiedlichen sozialen Akteuren - Filmemacher/Filmemacherinnen und Filmsubjekten - in Form des Interviews stattfindet und das Wissen als ein lokales und spezifisches etabliert. Die

argumentative Logik folgt weniger einem Aufbau, der die Interviews nur als Beweise für bereits ausformulierte Thesen heranzieht, sondern sie konstituiert sich durch die interaktiven Begegnungen und die Anordnung der aus diesen Treffen gewonnenen Gesprächsfragmente. Zu einer wichtigen Frage wird neben dem Organisationsprinzip dieser Anordnung - etwa dem Charakter eines Pseudomonologs durch die visuelle und auditive Abwesenheit der fragenden Filmemacher - auch die Form der interaktiven Begegnung: Wie wird die Fragesituation strukturiert, wie entwickelt sich ein Gespräch, welche Anzeichen der interpersonalen Macht finden Eingang in den Film? Die Historizität der Referenz bezieht sich nicht nur auf den abwesenden Gegenstand, über den die Beteiligten ihre Zeugenschaft ablegen, sondern auch auf die Struktur des Interaktionsmusters, das ein bestimmtes Wissen mit Hilfe spezifischer Dialogverfahren konstituiert. Für die Stimme des Interviewers, der als unsichtbare Präsenz aus dem *Off* seine Fragen formuliert, stellt sich dabei ein paradoxes Verhältnis der Körperlosigkeit ein:

The interviewer's voice occupies space of a higher logical type: it defines and contains the messages that emanate from the historical world. It takes on the mantle of a fuller, more complete authority. But just as the image inevitably points to an absence (of the referent to which it refers, of the authoring agent behind the camera and the enunciating apparatus in toto), so, too, the disembodied voice of inquiry points to another, paradoxical absence (the absence of the interviewer from the arena of the historical present, the placement of the voice in a transcendental, ahistorical field that can only be a fiction of the text) (1991, 55).

Der *beobachtende* Modus zeichnet sich für Nichols durch eine starke Anlehnung an die Verfahren des fiktionalen realistischen Films aus, die ihm eine von den anderen Modi nicht erreichte Nähe und Unmittelbarkeit zum Geschehen ermöglicht. Die Filme verlassen sich auf die implizite Annahme einer möglichen Selbstenthüllung des Beobachteten, das wie in einem synekdochischen Verhältnis das Ganze in der kleinen, unscheinbaren Geste oder Bewegung zu enthalten scheint. Sie widmen sich der unmittelbaren Erfahrung und etablieren das Postulat eines ungehinderten Zugangs zu sozialen Prozessen, bei denen sich die Körper der Filmemacher in jede Situation begeben können und als ideale Beobachter erscheinen, deren Präsenz nicht stört. Die Struktur der Filme orientiert sich dabei im Unterschied zum expositorischen Modus weniger an einem Argument über gesellschaftliche Prozesse als an einer Aufrechterhaltung räumlicher und zeitlicher Kontinuitäten. Aufgrund dieser Kausalitätsverhältnisse, die eine Nähe zum Spielfilm markieren, und weil die beobachtende Teilnahme die Fragen des Zugangs, der 'unverfälschten Realität' und der ethischen Rechtfertigung des Zusehens zu zentralen, dabei oftmals intrafilmisch unverhandelten Anliegen macht, bleibt der beobachtende Modus für Nichols hinter dem expositorischen und interaktiven in seiner politischen Relevanz zurück.

Der *expositorische* Modus schließlich wird zu einem Referenzpunkt, an dem sich die argumentative Logik, die nach Nichols dem Genre seine spezifische Bedeutung gibt, besonders markant zeigt. Er nutzt die unterschiedlichen direkten Anspracheformen, um in den Kategorien der objektiven Beweisführung und durch die Verwendung illustrierender, belegartiger oder konterkarierender Bilder eine These zu entwickeln, die sich auf historische Prozesse und Personen richtet und einen Überzeugungsanspruch besitzt: "The viewer of documentaries in the expository mode generally holds expectations that a commonsensical world will unfold in terms of the establishment of a logical, cause/effect linkage between sequences and events" (1991, 37). Während die Rekrutierung der Stimmen und visuellen Beweise oftmals dem argumentativen Anliegen untergeordnet werden, bleibt das produzierte Wissen in jenen diskursiven Raum eingebettet, in dem die 'rhetorischen Kämpfe' eine ideologische Funktion besitzen und die zu erwartende dokumentarfilmische 'Geschichtsstunde' eine gesellschaftspolitische Wirksamkeit entfaltet.

Nichols formuliert die Repräsentationskategorien dabei immer mit einer doppelten Optik, die auf die spezifischen Möglichkeiten des jeweiligen Modus eingeht, aber die Problematik, daß jeder Text die historischen und gesellschaftlichen Prozesse in eine eigenständige symbolische Ordnung bringt, nicht vernachlässigt. Auch für das Kriterium der Authentizität kann der Dokumentarfilm seinen Anspruch nur aufgrund einer Abgleichung mit dem ihn umgebenden Kontext signifizierender Praktiken erheben, nicht weil er ein Genre ist, das die Wirklichkeit (vorgeblich) zeigt, wie sie ist. Die Ähnlichkeit zwischen der filmischen und der nichtfilmischen Information ist authentisch, ihre *historische* Authentizität bleibt jedoch an die Vorannahmen der Zuschauer gebunden - und damit an eine historisch wandelbare Größe:

The image and the text - its conventions and techniques - combine to provide the basis for our inference or assumption that the photographic image's stickiness has within it the stuff of history. There is no other guarantee than the inference we ourselves make, based, often, on very good evidence such as the similarity between the photographic image we see and others of the same subject (for public figures and well-known places and events), on explicit assurances of authenticity by the film itself, and on our familiarity with everyday conduct and how it differs from fictional representations (1991, 151).

Für Nichols bleibt es dennoch ein Anliegen, die Historizität des Dokumentarischen auf die Repräsentationsformen des Körpers zu beziehen und eine besondere Qualität des Genres zu behaupten. Sei es für Auseinandersetzungen mit der Shoah oder für den filmischen Umgang mit dem Tod, die dokumentarische Logik stellt sich ihm in wesentlichen gesellschaftlichen Fragen als angemessener dar. Diese Präferenz hat, wie gesehen, ihre kulturtheoretische Begründung und kann in ihrer Abgrenzung vom Fiktionalen mitunter einen etwas starren Charakter annehmen. Sie erscheint am fruchtbarsten im Hinblick auf die Kon-

zeptualisierung der Körperrepräsentation, die in allen filmischen Weltmodellierungen eine wesentliche Rolle spielen.

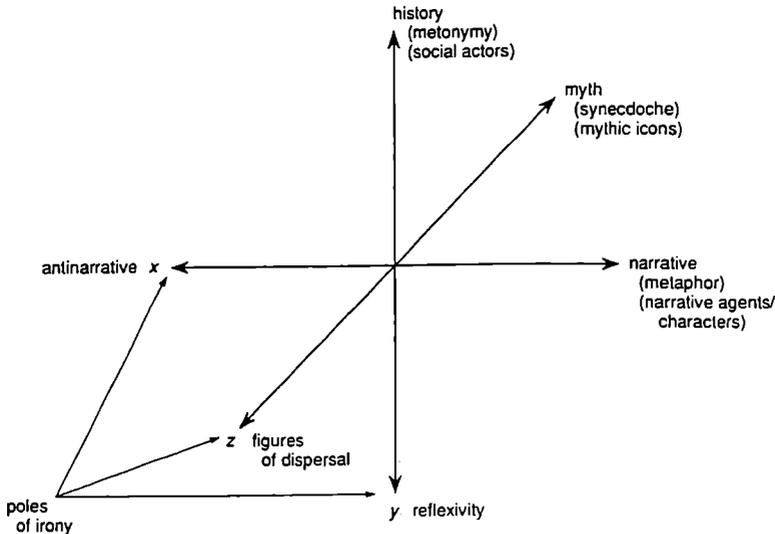
Der Körper stellt sich für Nichols als *die* zentrale Erfahrungskategorie dar, in der sich die Erlebnisse, Gefühle, Schmerzen oder Wunden der Filmsubjekte, Filmemacher und Zuschauer als solche sozialer und historischer Akteure überkreuzen. Sie begründet seinen Materialismus der Körperlichkeit, deren Repräsentation in signifizierenden Textsystemen immer einer Beschränkung und Nicht-Übersetzbarkeit unterliegt. Der Körper ist ein Ort des Exzesses, an dem die Grenzen der Erzählbarkeit, der Semiose und der historischen Sinnhaftigkeit deutlich werden. Daher ist die Frage nach der Historizität des Repräsentierten immer auch eine Frage nach der Angemessenheit der Darstellungsformen des Körpers, der sich im schlimmsten Fall durch seine unwiederbringliche Abwesenheit einer direkten Repräsentation entzieht. Die Explosion des *Challenger-Shuttles* im amerikanischen Fernsehen ist für Nichols ein solcher Moment, an dem die Vaporisierung der Körper im Kontext einer fantasierten, aber mit 'Fehlern' versehenen hochtechnologischen Machbarkeit jede filmische Darstellbarkeit übersteigt. Der Kommentar des Nasa-Kommentators während der Fernsehübertragung am 28. Januar 1986 lautet: "There seems to be a major malfunction" (zit.n. Nichols 1991, 229). Der Körper erhält in diesen Bildern eine Präsenz, die nicht unbedenklich in den Mustern des Mythischen oder des Fiktionalen erzählt werden kann, sondern einen Bezug auf das Historische verlangt. Nichols unterscheidet dementsprechend drei Achsen der Körperrepräsentation:

We can regard the body in documentary from three perspectives, each representing a different dimension of our conception of self: (1) the body of the social actor who is agent and subject of historical actions and events, situations and experiences; (2) as the body of a narrative character who is the focus of actions and enigmas, helpers and donors all propelling the narrative toward closure; and (3) as a mythic, ahistorical persona, type, icon, or fetish which serves as the object of both desire and identification (1993, 184).

Aus den divergierenden Konzeptionen des Selbst leiten sich Körperbilder ab, die Nichols mit Hilfe einer geometrischen Metapher in einem dreidimensionalen Raum verteilt, der durch die Achsen der Geschichte, des Mythos und der Narrativität definiert wird. Er versucht, die Möglichkeit einer existentiellen emotionalen Erfahrbarkeit des Körpers für die Zuschauer auszuloten und der Vermittelbarkeit seiner exzessiven, überbordenden Qualität nachzuspüren, die er als zentrale Größe des subjektiven Erlebens besitzt. Nichols postuliert implizit, daß eine historische Dimension des Nachempfindens über die Vermittlung einer *vivification*, d.h. einer Verlebendigung der subjektiven Erfahrung, anzustreben sei, die dann sowohl auf den historischen Kontext als auch auf den das Repräsentationssystem übersteigenden Exzeß verweisen könnte:

The historical context enters documentary in a distinctive way, as excess and as a subtext. To move, persuade, or convince; to address and at least appear to resolve contradiction, to bring home a sense of magnitude present *in absentia*, the text must acknowledge and work on history (1991, 235).

Die Verlebendigung der Filmerfahrung wird so zum Kriterium einer authentischen außerfilmischen Referentialität. Demgegenüber bleibt das Narrative für Nichols an die Kriterien der diegetischen Logik gebunden, während das Mythische den Bereich des Imaginären umfaßt, in dem das projektive Verlangen eine ahistorisch-transzendente Repräsentation kultureller Ideale herstellt und zu Bildern von Stars, sozialen Stereotypen und zu Fetischisierungen des weiblichen Körpers beiträgt. Die Achse des Historischen wird mit sozialen Akteuren und metonymischen Tropen verbunden, die des Narrativen mit diegetischen Charakteren und metaphorischen Stilfiguren und die des Mythischen mit einem synekdochischen Verhältnis zwischen kulturellem Ideal und mythischer Ikone (vgl. 1991, 261). Die geometrische Metapher schließt auch die Möglichkeit ein, daß sich die Körperrepräsentationen in den negativen Bereich ausdehnen: dann steht dem Narrativen die Anti-Erzählung (mit Verfremdung, multiplen Ebenen, Unlust etc.) gegenüber, der mythischen Abgeschlossenheit des Körpers seine Auflösung und dem Historischen die Erinnerung an seine Kontinenz.



History, myth, and narrative: axes of prefiguration (Nichols 1991, 261)

In diesem System der dokumentarfilmischen Koordinaten wird für Nichols in der Kollision von Reflexivität und realistischem Text ein Krisenmoment der Verlebendigung (*vivification*) denkbar, an dem die Repräsentation über sich hinausgehend eine Erfahrung des Verweisungshorizontes erlaubt - auch wenn das Inkommensurable des Repräsentierens feststeht:

What is vital is the discovery of the incommensurateness between representation and historical referent, the refusal of containment and closure, and the defiance of totalizing explanation (master narratives of every variety). The paradoxes of representation itself can come into play (the presence-in-absence of the referent, and the filmmaker; the indexical illusion of an ontological bond and the textual fact of semiotic production; the dilemma of the one who will speak for the many, saying what others might have said, yet saying it with a self-conceived rhetorical force that renders it felt and believed, not just heard; and so on). But this may lead only to a formal rather than a political reflexivity. What is needed beyond this is a vivification of existential paradox, lived contradiction itself, those tensions and conflicts that exist between the text and its world, that give form to its context and also inform the text in ways that can be apprehended (1991, 240f).

Damit kann abschließend das der Historizität des Filmischen zugrundeliegende Problem, in welchem Verhältnis die filmische Repräsentation zu ihrem historischen Gegenstand steht, im Sinn von Nichols' Ansatz als Fragenkatalog formuliert werden. Ist das Verhältnis ein *transparentes*, das die Übersetzungsleistung als Vorgang ausspart und die Möglichkeit der Welterklärung in den Vordergrund stellt; ist es ein *fiktionalisiertes*, das die sozialen Akteure einer Logik des Plots, der raum-zeitlichen Kausalität und der situationsdefinierten psychologischen Motivation unterordnet; ist es ein *idealisiertes*, das die Akteure aus ihren sozialen Kontexten herauslöst und zu transzendenten Typen (des Mutes, der Macht, Schönheit etc.) werden läßt, oder ist es ein *reflexives*, das das Inkommensurable der Repräsentation anerkennt, aber über die Verlebendigung der Erfahrung eine Konkretisierung der historischen Ereignisse versucht? Diese - hier nur plakativ aufgeführten - Fragen markieren jene Dimensionen, die Nichols für die Erörterung der Körperdarstellung ausarbeitet. Sie stellen zugleich einen Bereich seiner Theoriebildung dar, der sich in der Definition des Mythischen oder Historischen stark an übergreifende kulturtheoretische Modelle anlehnt und einer zunehmenden Abstraktion unterliegt. Damit wird das Anliegen einer Vermittlung zwischen formalistischen und kulturtheoretischen Entwürfen noch einmal deutlich: Denn obwohl Nichols den Repräsentationsmodi, den Zuschauererwartungen und der Analyse spezifischer Genre-Untergruppen (etwa des ethnographischen Films) eine konstitutive Bedeutung für seine Dokumentarfilmtheorie beimißt, wird deren Erörterung erst durch die Verknüpfung mit jener Macht interessant, die eine Repräsentation mit historischer, mythischer oder narrativer Ausrichtung entfalten kann.

III.

Bill Nichols geht im Rahmen seiner Dokumentarfilmtheorie auf die wesentlichen Definitionsparameter des Genres ein: Fragen der Repräsentation, der rhetorischen Figuren, der Mischung von Argument und Beweis, des realistischen Fundaments oder der ethischen Besetzung der filmisch konstruierten kommunikativen Relationen. Doch lassen sich eine Reihe von Einwänden formulieren, die für die weitere Theoriebildung klärungsbedürftig erscheinen. Zunächst ist es fragwürdig, daß Nichols bei der textorientierten Definition des Genres mit Hilfe eines Katalogs etablierter Filme die Frage der Kanonisierung völlig ausspart. Dahinter verbirgt sich als methodisches Problem sowohl die Notwendigkeit einer genaueren Abgrenzung der Filme, die *nicht* zum Kanon des Dokumentarfilms gehören sollen, als auch das schwierigere Anliegen zu beantworten, wodurch Filme angesichts einer ausufernden Produktion überhaupt den Status *kultureller Repräsentativität* erlangen können. Die fehlende Verhandlung der Kanonisierungskriterien bedeutet insofern, daß die eigene Auswahl als unbedenklich vorausgesetzt wird und nicht mehr gerechtfertigt werden muß. Gerade für das amorphe Genre des Dokumentarfilms droht mit dieser unausgeführten Privilegierung des jeweiligen impliziten Kanons (der oftmals für Fragen der Definition eine zentrale Rolle spielt) eine Zersplitterung nach persönlichen und politischen Präferenzen, die als Problem der Theoriebildung zumindest ansatzweise thematisiert werden muß. Darüber hinaus zeichnet sich *Representing Reality* durch den gravierenderen Mangel aus, daß es über keine angemessene institutionelle Unterscheidung zwischen der Dokumentarfilmproduktion im Bereich des Kinos und des Fernsehens verfügt. Während das Fernsehen in *Ideology and the Image* noch für die Ideologieproduktion eine gewisse Bedeutung erlangt, bleibt es für die spätere Dokumentarfilmtheorie von Nichols in seiner Spezifik unterbelichtet. Ein Unterscheidungskriterium, wie für die Repräsentationsmodi, historischen Referenzen und politischen Funktionen zwischen den Bereichen des Fernsehens und des Kinos zu differenzieren wäre, geht aus *Representing Reality* nicht hervor.

Diese tendenzielle Vergrößerung der institutionellen und produktionskontextuellen Bedingungen des Genres erscheint auch für die Repräsentationstypologie als nicht unproblematisch. Der Katalog von expositorischen, beobachtenden, interaktiven und reflexiven Modi der Repräsentation stellt eine Klassifikation dar, die einen großen heuristischen Wert besitzt, da sie grobe Linien der Wandlung des Genres und die Spezifik der jeweiligen Organisationsformen erfassen hilft. Er wird jedoch in dem Augenblick unzureichend, wo er eine Stringenz der historischen Entwicklung zu implizieren oder eine eindeutige Etikettierung einzelner Filme zu erlauben scheint. Die klassische Gegenüberstellung von amerikanischem *Direct Cinema* und französischem *Cinéma Vérité* etwa beruht auf der Prämisse, daß die amerikanischen Filme durchgängig

beobachtend, die französischen von Anbeginn interaktiv gewesen seien. Die Variabilität der Repräsentationsmodi und die verschiedenen Interaktionsformen im *Direct Cinema* lassen eine solche Dichotomisierung nur bedingt zu. Es muß also betont werden, daß die meisten Filme ihre Struktur in Mischverhältnissen finden und daß der Wandel von Repräsentationsmodi keine teleologische historische Linearität impliziert. Vielmehr sind neben der Veränderung auch die Gleichzeitigkeiten der Modi interessant, und dabei vor allem die Frage, wie sich im jeweiligen historischen Kontext eine Hierarchisierung ihrer Autorität einstellt, d.h. wodurch ihre synchrone Relationierung organisiert wird. Es ist außerdem zu überdenken, ob es einen eigenständigen 'reflexiven' Modus geben kann. Reflexivität stellt sich eher als eine Textstrategie dar, die alle Modi betrifft, aber nicht zum ausschließlichen Organisationsprinzip (wie das Beobachten oder das expositorische Argumentieren) wird. Es könnte ergiebiger sein, für die in Frage stehenden Filme einen *intertextuellen* Modus auszuarbeiten.

Der aus der Peirceschen Semiotik übernommene Begriff der indexikalischen Referenz, der ein Kausalverhältnis von Gegenstand und Zeichen zugrundelegt, gerät bei Nichols zu einem Unterscheidungskriterium zwischen dokumentarischen und fiktionalen Formen, das eine Privilegierung der historischen Referenz des Dokumentarischen erlauben soll. Obwohl ausdrücklich keine Wirklichkeitsspeichernde Ontologisierung des Filmmaterials vorgenommen wird, zeigt sich bei ihm ein (der klassischen Abbildtheorie nicht unähnliches) Verlangen nach einer unverfälschbaren, d.h. letztlich nicht diskursiv, sondern materialbedingt beweisbaren Anschlußfähigkeit des Filmischen an das Reale. Das Dokumentarische wird, ähnlich wie in Kreimeiers Formulierung der "Falsifizierbarkeit des Dokumentarischen" (1993, 404), mit einer Autonomie belegt, die es (und Nichols weist selbst darauf hin) nicht besitzt. Damit stellt sich eine Dichotomisierung und definatorische Gegenüberstellung des Fiktionalen und Dokumentarischen ein, die auch hinsichtlich der historischen Referentialität der Realitätsrepräsentationen problematisch ist, denn durch die besondere Qualität der indexikalischen Referenz soll auch die historische Verweiskraft eine andere sein. Dem Spielfilm wird in diesem Sinn die Möglichkeit abgesprochen, mehr zu sein als die Realität Film, die er zeigt, obwohl doch gerade die Ideologieproduktion im Bereich des Imaginären eine herausragende Kraft besitzen soll (vgl. dazu auch Paech 1990/91, 24). Diese beiden Annahmen, daß das Dokumentarische eine indexikalisch begründete Autonomie besitzt und daß das Fiktionale nicht auf ein abwesendes, historisch und sozial wirksames Ereignis zu verweisen imstande ist, sind Annahmen, die in der Theoretisierung des Dokumentarfilms von Beginn an auftauchen. Sie werden jedoch weder dem Zeichenstatus der dokumentarischen Repräsentation noch der kommunikativen Funktion des Fiktionalen gerecht. Es erscheint daher sowohl für die Behandlung des Dokumentarischen als auch für die Ausweitung der Arbeiten von Nichols auf andere Genres notwendig, die Ansätze zu den

Modellierungen kommunikativer Konstellationen in den jeweiligen Repräsentationsmodi mit jener bei ihm noch unausgeführten Agenda einer Rezeptionsforschung zu *verbinden*, die sich in den Annahmen zur Appellstruktur, zu den Anspracheformen und zu den Strategien der außerfilmischen Referentialität andeutet.³ Die kommunikative Funktion der unterschiedlichen Appellstrukturen kann sich erst durch die Verbindung des impliziten Zuschauers mit dem empirischen in ihrer ganzen Bandbreite abzeichnen und wird dann vielleicht auch eine Dichotomie des Fiktionalen und Dokumentarischen aufgrund textimmanenter Kriterien hinfällig machen. Der empirische Zuschauer wird bei Nichols jedoch weder konzeptuell noch in seiner historischen Verortung zu einer relevanten Größe, so daß auch dessen Widerstandspotentiale gegenüber ideologischen Zugriffen eigentümlich unausgeführt bleiben.

Eine Berücksichtigung der Repräsentationsmodi sollte demnach durch die Analyse des Verhältnisses zwischen dokumentarischem Appell und medialer Organisation von öffentlichen Meinungsbildungsprozessen ergänzt werden (vgl. Heller 1992, 44). Dann können auch die *Interdependenzen* zwischen historischer und sozialer Referentialität des fiktionalen und dokumentarischen Textes im Bereich der institutionellen und diskursiven Öffentlichkeiten auf ihre Beschaffenheit und ihr Potential hin befragt werden. Eine kulturtheoretische Erweiterung der formalistischen Filmanalyse, die sich den kommunikativen Prozessen in politischen und kulturellen Öffentlichkeiten zuwendet, arbeitet mit der Spannung, daß in diesen die definatorische Unterscheidung zwischen dokumentarischen und fiktionalen Formen einen strategisch bedeutsamen, aber nicht exkludierenden Wert besitzt (vgl. zur politischen Öffentlichkeit Habermas 1985, 390-444). In ähnlicher, wenn auch nicht auf Öffentlichkeiten bezogener Form hat dies Janet Staiger als filmtheoretisches Projekt vorgeschlagen (vgl. Staiger 1992). Es nimmt spezifische Richtungen der britischen *Cultural Studies* auf und zeichnet sich durch eine implizite Absage an globalisierende Aussagen über die Wirksamkeit oder Unwirksamkeit ganzer Textsorten aus. Statt dessen versucht es, eine Historisierung kontextgebundener und variierender *Lesestrategien* vorzunehmen und diese in ihren unterschiedlichen Ausprägungen zu rekonstruieren. Die Synthetisierungsleistungen formalistischer, historischer und soziologischer Aspekte sind erheblich und sicherlich erst in Umrissen erkennbar, die interpretatorische Arbeit nimmt jedoch als zu historisierende Aktivität dabei einen wesentlichen Platz ein.

3 Nichols verweist zwar auf die Wichtigkeit des interpretativen 'Kampfes', hat seinerseits aber noch keine Arbeiten vorgelegt, die sich diesem konkret widmen (auch wenn er in *Representing Reality* auf *Zuschauererwartungen* ausführlich eingeht) (vgl. dazu 1993, 190).

Dies ist auch das Anliegen von Nichols, doch ergeben sich aus der Vernachlässigung der konkreten Zuschaueraktivität Verkürzungen, die dem Dokumentarfilm tendenziell eine zu starke Exklusivität zusprechen. Ob das 'Urmuster' einer argumentativen Logik des Genres wirklich so fest im Diskurs der Rationalität eingebettet ist, oder wie sich vielleicht gerade durch die parallellaufende Referenz fiktionaler und dokumentarischer Filme auf historische Prozesse eine kreative Spannung ergeben kann - das sind Fragen, die keine ausführliche Erörterung erfahren. Insofern bleibt es letztlich unklar, inwiefern die von Nichols vorgelegte Theorie des Dokumentarfilms eine Autonomie ihres Gegenstands behaupten kann und behaupten sollte. Denn obwohl er seine Darstellungsformen des Körpers auf den Dokumentarfilm bezieht, ist es offensichtlich, daß sie ebenso für den fiktionalen Film gelten, der seine Schwerpunkte im (metaphorischen) Koordinatensystem geometrischer Achsen nur anders gewichtet. Insofern scheint die besondere Bedeutung von Nichols' Ansatz neben der Ausdifferenzierung der dokumentarfilmischen Text- und Repräsentationsverfahren vor allem in der Erarbeitung eines Modells zu liegen, das die formalen und ideologischen Dimensionen filmischer Texte im Hinblick auf ihre symbolische Kodierung des geschlechter- und klassenspezifischen Körpers zu konzeptualisieren hilft. Daß die Kategorien des Historischen, Mythischen und Narrativen dabei einer präziseren Ausformulierung bedürfen, kann hier nicht weiter erörtert werden, besitzt jedoch für eine Theorie, die den historischen Referenzcharakter zum konstitutiven Angelpunkt macht, eine vor-dringliche Relevanz. Aufgrund der zunehmenden Digitalisierung von visuellen und auditiven Informationen und des sich damit verändernden Status' von Abbild, Original und Kopie ist es darüber hinaus notwendig, die konkreten Manifestationen einer rezeptionsbedingten gesellschaftlichen Funktion der Filme in politischen und kulturellen Öffentlichkeiten zu einem gleichwertigen Anliegen der Theoriebildung zu machen. Bill Nichols liefert dazu einen theoretischen Rahmen, der durch die Analyse der rhetorischen Anspracheformen des Filmtextes, der lustvollen Selbstwahrnehmung des Subjekts und der ideologischen Instrumentalisierung des Wissens nicht nur im Bereich der Dokumentarfilmtheorie Beachtung verdient.

Literatur

- Arthur, Paul (1993) Jargons of Authenticity (Three American Moments). In: Renov 1993, pp. 108-134.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- (1989a) Historical Poetics of Cinema. In: Palmer 1989, pp. 369-398.
- (1989b) *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.

- Habermas, Jürgen (1985) *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Heller, Heinz-B. (1992) Ästhetische Strategien als Politik. Aspekte des Fernsehdokumentarismus. In: *Montage/AV* 1,1, pp. 37-47.
- Kreimeier, Klaus (1993) Dokumentarfilm, 1892-1992. Ein doppeltes Dilemma. In: *Geschichte des deutschen Films*. Hrsg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes & Hans Helmut Prinzler. Stuttgart/Weimar: Metzler, pp. 391-416.
- Lowry, Stephen (1992) Film - Wahrnehmung - Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. In: *Montage/AV* 1,1, pp. 113-128.
- Nichols, Bill (1980) *Newsreel: Documentary Filmmaking on the American Left*. New York: Arno Press.
- (1981) *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1983) The Voice of Documentary. In: *Film Quarterly* 36,3, pp. 17-30.
- (1988) The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems. In: *Screen* 29,1, pp. 22-46.
- (1989a) Form Wars: The Political Unconscious of Formalist Theory. In: *South Atlantic Quarterly* 88,2, pp. 487-515.
- (1989b) Ideological and Marxist Criticism: Towards a Metahermeneutics. In: Palmer 1989, pp. 247-275.
- (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- (1993) "Getting to Know You...": Knowledge, Power, and the Body. In: Renov 1993, pp. 174-191.
- Paech, Joachim (1990/91) Zur Theoriegeschichte des Dokumentarfilms. In: *Journal Film*, 23, pp. 24-29.
- Palmer, R. Barton (ed.) *The Cinematic Text. Methods and Approaches*. New York: AMS Press.
- Renov, Michael (ed.) (1993) *Theorizing Documentary*. New York/London: Routledge.
- Staiger, Janet (1992) *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Thompson, Kristin (1988) *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Williams, Linda (1993) Mirrors Without Memories. Truth, History, and the New Documentary. In: *Film Quarterly* 46,3, pp. 9-21.
- Wulff, Hans J. (1991) Das Wisconsin-Projekt: David Bordwells Entwurf einer kognitiven Theorie des Films. In: *Rundfunk und Fernsehen* 39,3, pp. 393-405.

Ulrike Hick

Die optische Apparatur als Wirklichkeitsgarant

Beitrag zur Geschichte der medialen Wahrnehmung

1. Transparenzillusion

Es kann heute wohl als Allgemeinbesitz der theoretischen Reflexion gelten, daß der Wirklichkeitseindruck des Kinos nicht allein auf den ikonischen Charakter seiner Bilder oder gar ihre indexikalische Dimension bzw. den Aspekt einer einfachen mechanischen Reproduktion von Wirklichkeit zurückgeführt werden kann. Spätestens seit der "postsemiotischen Kinodebatte" geht man nicht mehr davon aus, daß sich mehr oder weniger im Selbstlauf eine Transparenz des Mediums zur Realität einstellt. Man reflektiert vielmehr auf eine komplexe Organisation des Wirklichkeitseindrucks beim Zuschauer aus textuellen, dispositiven und damit konventionellen Strukturen, die in ihrem konstitutiven Status nicht in Erscheinung treten und sich so als transparent darbieten.

Im Gefolge der politisch orientierten Auseinandersetzung nach '68 hat sich ein Perspektivwechsel in der semiotisch orientierten Filmtheorie vollzogen. Zuvor hatte der strukturalistische Ansatz darauf abgehoben, die Filmanalyse durch die Klassifikation kinematographischer 'Sprache' und ihrer Elemente auf eine rationale Ebene zu heben, und so die Bedeutungsproduktion der Dynamik des filmsprachlichen Systems zugeschrieben. Mit der Integration psychoanalytischer Ansätze und dem Bezug auf Althussers funktionalistischen Ideologiebegriff wurde die Subjektdimension in die theoretische Diskussion einbezogen und die Frage nach dem Verhältnis von Zuschauer und Film virulent - insbesondere danach, wie das Kino seine Subjekte konstituiert. Metz' Übergang von der "Grande syntagmatique" (1966) zum "Signifiant imaginaire" (1977) kann diese methodische Wende exemplifizieren.

Eine frühe Variante dieses theoretischen Umbruchs stellt der sogenannte Apparatus- bzw. präziser Dispositivansatz dar, der das Augenmerk auf das Kino als Gesamtensemble, als Dispositiv, gelenkt hat (vgl. Baudry 1970 u. 1975; Comolli 1980). Das Dispositiv markiert hier einen komplexen strukturellen Zusammenhang, der neben der Technologie und ihren Verfahren auch den wahrnehmenden Zuschauer mit seinen mentalen Dispositionen einbindet. Dem

methodischen Ansatz der Dispositivtheorie eignen eine Reihe von Beschränkungen. So klammert sie beispielsweise mit dem Fokussieren der Bezüge von apparativer Struktur und Betrachter Fragen zum symbolischen System wie solche nach spezifischen Bildmodi und narrativen Zusammenhängen aus. Trotz dieser Begrenzungen kann sie gleichwohl - ausdifferenziert bzw. entsprechend ergänzt und erweitert - eine fruchtbare Folie für die Untersuchung der Geschichte medialer Entwicklungsprozesse darstellen.¹ Diese können unter der Vorgabe einer dispositiven Ordnung nämlich als sich historisch ausformende Wahrnehmungskonstellationen gefaßt werden, so daß die diskursiven Fundierungen ihrer Elemente und deren Interdependenzen in den Brennpunkt der Aufmerksamkeit rücken.

Im Kontext der Dispositivtheorie wird immer wieder die Bedeutung der Zentralperspektive und die von ihr transportierte bourgeoise Ideologie hervorgehoben: die Gleichsetzung von objektivem Weltwissen und subjektivem Seh-Eindruck, vor allem aber die machtvolle Inthronisierung des Menschen im Mittelpunkt dieses Systems. Dabei wird dann ein weitgehend kohärenter historischer Bogen von der Renaissance bis hin zum Film gespannt. Es kann nicht darum gehen, die bedeutsame Funktion der Perspektive zu negieren, deren strukturelle Grundlagen zur Flächenprojektion die optische Apparatur beerbt hat. Vielmehr werden die folgenden Überlegungen einbeziehen, daß sich die Medialisierung der Wahrnehmung nicht etwa in einem linearen Evolutionsprozeß vollzogen hat, sondern von Paradigmenwechseln bestimmt gewesen ist. Ein solcher bedeutsamer Einschnitt, in dem die grundlegenden Bezugsgrößen des Wahrnehmungs- und Repräsentationssystems neu gefaßt und formiert werden, läßt sich in Anlehnung an den amerikanischen Kunsthistoriker Jonathan Crary (1990), der sich wiederum auf Foucault (1990) bezieht, für die frühe Neuzeit im Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert beobachten. Von diesem soll hier die Rede sein, konkret davon, wie sich optische Artefakte zwischen das Auge und die Wahrnehmungsgegenstände geschoben und wie bzw. in welchem Kontext sich damit die mediale Vermittlung des Sehens und zugleich das Vertrauen in die objektive Abbildungsqualität der Bildapparate historisch installiert haben. Im Zentrum wird die Camera Obscura stehen, die für nahezu zwei Jahrhunderte als Modell des *Wahr-Nehmens* fungiert hat - und diese Formulierung ist hier wörtlich zu nehmen, da das optische Instrument als Vermittler zwischen Mensch und Wirklichkeit sozusagen den 'wahren' Blick

1 Vgl. Hick 1992; dort werden am Beispiel der Baudry'schen Beiträge Potential bzw. Grenzen des Dispositivansatzes im Bezug auf eine methodische Grundierung der Vorgeschichte des Kinos diskutiert und dabei neben dem zentralen Ideologiebegriff auch die Auswirkungen der konstitutiven psychoanalytischen Grundlagen reflektiert. Zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Apparatusansatz vgl. ferner Winkler 1992 und Lowry 1992.

garantieren sollte. Eine solche Funktionsbestimmung des optischen Artefakts, die sich mit der Vorstellung von der Transparenz optischer Apparaturen fortgeschrieben und in der Benennung des 'Objektivs' ihren Niederschlag gefunden hat, gilt es insbesondere auch daraufhin zu reflektieren, inwieweit sie sich bereits in ihren Ursprüngen kulturellen Zuweisungen verdankt und sich somit als diskursive Konstruktion erweist. Die folgenden Überlegungen wollen somit akzentuieren, daß gerade die Ausleuchtung auch der ursprünglichen Areale medialer Entwicklungen einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis der gegenwärtigen Funktionszusammenhänge medialer Wahrnehmung zu leisten vermag.

2. "Nam ut pictura, ita visio" - Die Instrumentalisierung des Sehens

Wirft man einen Blick in einschlägige Quellen des 17. Jahrhunderts, so fallen eine Reihe von Darstellungen bzw. Illustrationen auf, die das Auge in Analogie zu einer Dunklen Kammer darstellen oder auch die Verwendung eines herauspräparierten menschlichen bzw. tierischen Auges gleichsam als Linse in der Camera Obscura beschreiben.

Mit der Abbildung auf der folgenden Seite aus Descartes' (1596-1650) *La Dioptrique* (1637) ist das wohl bekannteste und prägnanteste Beispiel herausgegriffen. Es zeigt den Schnitt durch einen Augapfel, in dem die durch die Linse einfallenden Lichtstrahlen wie in einer Camera Obscura ein Bild auf die Netzhaut zeichnen. Die Augentrückwand wurde entfernt, so daß die solchermaßen freigelegte Projektion von hinten betrachtet werden kann. Ähnliche Darstellungen finden sich im Verlauf des 17. und auch noch 18. Jahrhunderts bei zahlreichen weiteren Autoren.² Allen ist gemeinsam, daß sie ein vom Betrachter und seinem Körper gelöstes Auge veranschaulichen, das sie als verobjektiviertes Medium der Beobachtung vorstellen. Zunächst ist der Frage nachzugehen, wie sich diese Anschauung des Sehens resp. Wahrnehmens etabliert hat und was mit ihr an Zuschreibungen transportiert wird, bevor sich Überlegungen zu deren weitergehender Bedeutung anschließen.

Mit Johannes Keplers (1571-1630) Theorie von der *pictura*, dem Netzhautbild, wird zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine neue Sichtweise des Sehens und analog des Abbildens in der Camera Obscura inauguriert. Auch Kepler beschäftigte sich mit der Dunklen Kammer zunächst, wie es vor ihm weitge-

2 Beispielsweise bei Christoph Scheiner: *Rosa ursina sive sol*. Bracciano 1630, ii. 23 (zit. bei Crombie 1967, 61); Kaspar Schott: *Magia universalis naturae et artis*. Würzburg 1657, 202f; deutsche Ausgabe: Ders.: *Magia optica, Das ist Geheime doch naturmässige Gesicht- und Augenlehr*. Bamberg 1671, 186; Athanasius Kircher: *Ars magna lucis et umbrae*. Amsterdam 1671; Johannes Zahn: *Oculus artificialis tele-dioptricus sive tele-scopium*. Würzburg 1685, 168.

hend üblich war, im Kontext astronomischer Beobachtung. Dann allerdings vollzog sein Interesse eine entscheidende Wende, und zwar dergestalt, "daß er die Aufmerksamkeit vom Himmel und der Natur der Lichtstrahlen auf das Beobachtungsinstrument selbst lenkte: von der Astronomie zur Optik" (Alpers 1985, 91). Die direkte Motivation für seine Auseinandersetzung mit dem optischen Instrument lag in einer offenkundigen Fehlerquelle seines Abbildungsvermögens bei astronomischer Verwendung: Während einer Sonnenfinsternis erschien der Mond durchmesser kleiner als bei gewöhnlichem Vollmond, ohne daß das Gestirn doch weiter entfernt gewesen wäre oder seine Größe verändert

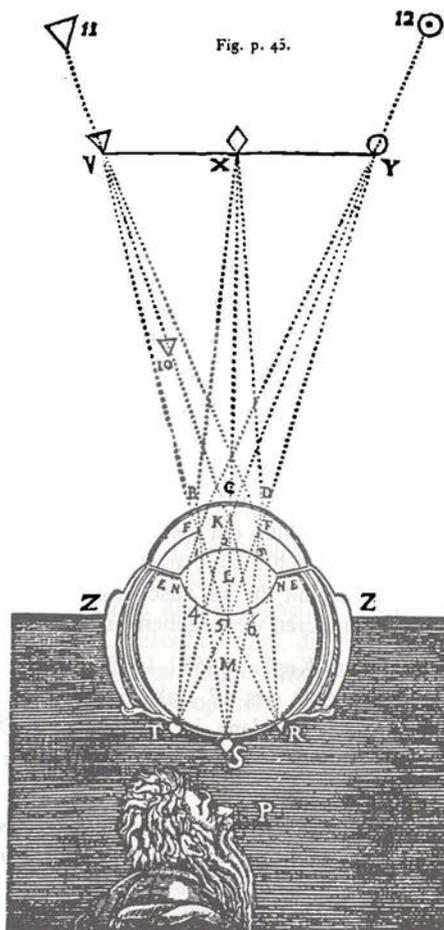


Abb. aus: Descartes (1965, 116)

hätte. Hatte man sich zuvor mit Erfahrungswissen zur Camera Obscura begnügt, ging es Kepler nun um eine theoretische Fundierung ihrer geometrischen Funktionsprinzipien. Und in diesem Zusammenhang setzte er dann Camera Obscura und Auge wissentlich und gezielt in eine strukturelle Korrespondenz zueinander: In beide fallen als geradlinig angenommene Lichtstrahlen durch die mit einer Linse versehene Öffnung. Analogisierung der geometrischen Prinzipien des Strahlenganges im menschlichen Sinnesorgan und in der Camera Obscura, Beschreibung der Brechungsvorgänge im Augapfel und Einbezug neuer Ergebnisse der Augenanatomie³ waren die Komponenten, die Kepler letztlich zu der theoretischen Erklärung haben finden lassen, wie sich auf der Netzhaut ein verkleinertes, seitenverkehrtes und auf dem Kopf stehendes Bild abzeichnet: "Das Sehen geschieht also durch das Gemälde (*pictura*) des gesehenen Gegenstandes (*imago rerum*) auf der weißen und hohlen Wand der Netzhaut."⁴

Damit ist zum ersten Mal in der Geschichte der Sehtheorie von einem optischen Bild im Auge die Rede, das allein vermittels des Bündelns aller Strahlen auf einer Oberfläche zustande kommt. Warum allerdings dieses Netzhautbild vom Menschen korrigiert, d.h. aufrecht und seitenadäquat, wahrgenommen wird, hat Kepler nicht zu erklären vermocht. Er schloß diese Frage unter Berufung auf seinen Status als 'Optikus' vielmehr gezielt aus seinen Überlegungen aus. Die grundsätzliche Trennung von optisch-physikalischem und physiopsychologischem Bereich des Sehens ist somit zunächst einmal theoretisch formuliert, und deren Beziehung wird erst im frühen 19. Jahrhundert eine grundlegende Neuformulierung erfahren.

An dem von Kepler 1604 in den *Paralipomena* ausbuchstabierten naturwissenschaftlichen Modell der exakten Abbildung äußerer Wirklichkeit im Auge als einer *pictura*, die allein durch das Bündeln von Strahlen auf die Netzhaut geworfen wird, ist zunächst besonders hervorzuheben, daß dieser Vorgang durch Unabhängigkeit vom Betrachter und damit auch dem aus heutiger Sicht eigentlichen Prozeß menschlicher Wahrnehmung charakterisiert ist. Über das Netzhautbild wird ferner nicht mehr die Realität selbst, sondern ein Abbild von ihr wahrgenommen. Die Sehtheorie vor Kepler kannte die Ausformung eines Abbildes im Auge nicht; sie ging vielmehr davon aus, daß lediglich die senkrechten Strahlen die Netzhaut reizen. *Imago rerum* oder *idola* stand für das Bild der Welt, das durch das Auge gleitet und von dort seinen Weg ins Gehirn

3 Kepler bezieht sich hier insbesondere auf Felix Platter: *De corporis humani structura et usu*. Basel 1583. Als empfindungsfähiges Organ des Gesichtsinnes wird von Platter nun eindeutig die Netzhaut definiert, während zuvor beispielsweise der kristallinen Linse diese Funktion zugesprochen worden ist.

4 Johannes Kepler: *Ad Vitellionem Paralipomena* (1604). In: Kepler 1938, 153; deutsche Übersetzung von Plehn 1921, 21.

nimmt.⁵ Die allein nach den geometrischen Gesetzen durch Licht im Auge hervorgerufene *pictura* dagegen steht über den Strahlengang zwar einerseits in eindeutiger Beziehung zum abgebildeten Gegenstand der äußeren Welt, ihrem Referenzobjekt, erlangt allerdings andererseits zugleich eine von diesem abgelöste eigenständige Existenz. "Nam ut pictura, ita visio" (Kepler 1938, 186) - Wie das Bild, so das Sehen. Das Auge ist mit Kepler als ein passives, totes 'Instrument' zur mechanischen Erzeugung von Bildern verobjektiviert, das Sehen auf diese Weise entanthropomorphisiert und von den übrigen Sinnesorganen abgesondert, oder anders formuliert: Auge und Sehen werden vom menschlichen Körper isoliert, und der Vorgang des Wahrnehmens wird als letztlich unabhängig von der körperlichen Existenz des Schauenden definiert. So treten sich nun in diesem Modell eine objektive äußere Wirklichkeit und ein autonomes, von ihr separiertes und zugleich als entkörperlicht bestimmtes Subjekt als diskrete Entitäten gegenüber.

Nachdem Kepler die Sehtäuschung von Camera Obscura und menschlichem Sehorgan, von der er ausgegangen war, theoretisch erklärt hatte, stand für ihn damit zugleich dem weiteren Vertrauen in die Wahrnehmungsqualitäten beider nichts mehr im Wege. Die Entanthropomorphisierung des Auges impliziert, daß der menschliche Maßstab relativiert und der Mensch gezwungen wird, von sich zu abstrahieren. Was hier für das Auge Geltung erlangt, steht im Kontext der Entwertung von Geo-, Euro- und Homozentrismus, die sich mit der kopernikanischen Wende, den großen geographischen Entdeckungen, der Genese optischer Instrumente wie Himmelsfernrohr, Mikroskop und Camera Obscura vollzogen hat. Der postkopernikanischen Verschiebung des Wahrnehmungshorizontes kommt für Keplers innovative Perspektive eine zentrale Bedeutung zu. Denn erst jene hatte zunächst die Defizienz des menschlichen Sinnesorgans evident werden lassen und so die Aufmerksamkeit auf das optische Gerät, damit auch auf die Camera Obscura gelenkt. Die entscheidend motivierende Rolle in diesem Kontext kam allerdings dem Teleskop zu, das Blumenberg als das "Leitfossil der kopernikanischen Formation" (1975, 717) bezeichnet hat. Und damit ist die Folie aufgespannt, auf der Kepler zu seiner mechanistischen Sicht des Sehens gefunden hat.

Die vom Licht mechanisch auf das Tableau der Camera Obscura gezeichneten Projektionen geben nun einen zufälligen Ausschnitt aus der Weltfülle wieder, der allein von einem beliebig zu wählenden Gesichtspunkt abhängig ist. Durch diesen determiniert wird gleichermaßen alles, was vor der Öffnung des Arte-

5 Hinsichtlich der innovativen Bedeutung des Netzhautbildes im Rahmen der Sehtheorie sind sich die verschiedenen Darstellungen der Forschungsliteratur einig. Doch während Crombie (1967) und Straker (1970) und in ihrem Gefolge auch Alpers (1985) Keplers Sehtheorie als revolutionär charakterisieren, sieht Lindberg (1987) in ihr nur den Höhepunkt der perspektivischen Tradition des Mittelalters.

faktes erscheint, auf seiner Projektionsfläche 'eingesammelt'. Und wenn auch diese Wiedergabe ebenso wie in zentralperspektivischen Darstellungen der geometrischen Ordnung des Strahlengangs auf einen Brennpunkt hin unterworfen ist und folglich einen homogenen Bildraum präsentiert, so basiert dieser zunächst einmal nicht mehr auf einem vom menschlichen Subjekt vollzogenen Entwurf. Die im Ausschnitt erscheinende Welt ist nunmehr lediglich Teil eines umfassenderen Ganzen, der präsentierte Bildraum folglich ein fragmentierter und über sich hinausweisender. Damit hat sich durchgesetzt, was in der Zentralperspektive Albertis als Spannungsfeld aus Partikularisierung und Totalisierung bereits angelegt gewesen ist. Denn stellt auch das zentralperspektivische Bild, von einem Standpunkt aus projiziert, einen Ausschnitt der Wirklichkeit dar, so hat es als künstlerischer Entwurf im Kontext des Quattrocento mit seiner homozentrischen kosmologischen Raumvorstellung gleichwohl virtuelle Totalität beansprucht.⁶

Die Camera Obscura bietet nun eine potentielle Folge fragmentierter Blicke auf die Wirklichkeit, die sich erst post festum zu einem *theatrum mundi* zusammenfügen lassen. Das Bild folgt nicht mehr einem vorgängigen menschlichen Maßstab, und der in ihm festgehaltene Weltausschnitt und seine räumliche Struktur erscheinen demgemäß nicht mehr als Funktion eines insofern zuvor plazierten Betrachters, daß der homogene Bildraum auf ihn hin entworfen worden wäre. Es wirkt vielmehr so, als erhalte die wiedergegebene Wirklichkeit Vorrang gegenüber dem Betrachter. Weder lokalisiert das Camera Obscura-Bild ihn eindeutig, noch zeigt es notwendig Spuren seiner Anwesenheit (vgl. Alpers 1985, 80). Demgemäß wurden denn auch die Projektionen in der Dunklen Kammer als sich gleichsam selbst abbildende Natur gefeiert, und dazu dürfte auch die vermeintlich unmittelbare Präsenz eines bewegten Bildes, das

6 Zumindest hingewiesen werden soll auch auf die entscheidende Bedeutung, die in diesem Zusammenhang der Historizität des Rahmens und seiner sich wandelnden bildstrukturierenden Funktion zukommt, die zudem in einem korrespondierenden Verhältnis zu der ebenfalls historisch determinierten Rolle des Horizontes steht. In der klassischen zentralperspektivischen Darstellung geht die Rahmung als Apriori der geometrischen Konstruktion des Raumentwurfes voraus; Rahmen und zentripetal wirkende Raumkonstruktion bilden ein Gleichgewicht. Mit der mechanisch erzielten Abbildung, die im Kontext der postkopernikanischen Öffnung des Kosmos steht, verliert die Rahmung ihren vorgängigen Status; das Verhältnis von Rahmen und Gerahmtem wird in der Folge tendenziell prekär, die vom Bildfeld ausgehende Wirkung zentrifugal. In der panoramatischen Expansion des Bildraumes im Übergang zum 19. Jahrhundert wird dies seine Entsprechung finden. - Das rahmende Prinzip bleibt mit der Kadrierung auch den Filmbildern eigen, und der Blick auf seine konventionelle Fundierung im historischen Diskurs kann einen wesentlichen Beitrag zur Dechiffrierung der ihm anhaftenden Aura des Natürlichen beitragen.

die gegebene kohärente Abfolge von Ereignissen in der Zeit vergegenwärtigt, samt seiner Farbwiedergabe beigetragen haben.

Hatte die Camera Obscura neben den anderen optischen Instrumenten den im Kontext der postkopernikanischen Horizontverschiebung stattfindenden Bruch in der Wahrnehmung evident werden lassen - daß nämlich der Unmittelbarkeit sinnlicher Anschauung nicht mehr zu trauen war -, galt sie nun gleichwohl als vergewissernder Garant der neuen Sicht auf die Welt. Indem realisiert worden ist, daß sie aufgrund derselben Prinzipien operiert wie das Auge, und diese insbesondere geometrisch erklärt werden können, gewinnt das Gerät wissenschaftliche Gültigkeit. Vor diesem Hintergrund wird von jenem Zeitpunkt an zu den Motivationen, die in die Beschäftigung mit optischen und Bildapparaten einfließen, auch das Bedürfnis zu rechnen sein, sich einer problematisch gewordenen Wahrnehmung wieder zu versichern, bzw. mit ihrer Hilfe die als begrenzt erkannten Möglichkeiten des menschlichen Auges auszuweiten.

Der 'Anschauungs'-Modus, den das optische Instrumentarium in der Folge zu gewährleisten vermag, ist indes kein unmittelbar sinnlicher mehr, sondern basiert - und dies ist entscheidend - auf theoretisch-rationaler Konstruktion. Die mittelalterliche Anschauung hatte ihre Fundierung im Kontext eines umfassenden religiösen Zusammenhangs gefunden; mit dem Harmoniestreben der Renaissance konnten trotz der sich auch hier bereits immanent entfaltenden Ambivalenz von *idea* und *imitatio naturae*, von Subjektivierung und Objektivierung, über Analogie- und Ähnlichkeitsdenken Mensch und Kosmos letztlich noch als Einheit zusammengespannt werden. Mit der postkopernikanischen Ausdeutung der Camera Obscura ist dagegen die Dissoziation von Betrachter und beobachteter Welt evident geworden. Hat die optische Apparatur die Fusion von Mensch und natürlichen Gegebenheiten einerseits gesprengt, indem sie zwischen beide getreten ist, wird ihr andererseits zugleich die Funktion zugewiesen, zwischen ihnen zu vermitteln, Garant ihrer kompensatorischen Synthese zu werden. Sie soll das Bedürfnis des hinsichtlich seiner Sinne verunsicherten Subjekts, das sie soeben aus dem Repräsentationsprozeß ausgeschlossen hat, nach einer gültigen Sicht auf die Welt einlösen. Und in diesem Sinne ist die Camera Obscura auch zum epistemologischen Modell des rationalistischen und empirischen Denkens im 17. und 18. Jahrhundert geworden.

Nicht unerwähnt bleiben soll, daß sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zudem ein Miniaturisierungsprozeß von der begehbaren, buchstäblichen Dunklen Kammer zur transportabel und zunehmend handlich werdenden Kastenkamera vollzogen hat. In diesen miniaturisierten Artefakten materialisieren sich nun endgültig Entanthropomorphisierung des Auges und Entkörperlichung des Sehens. Indem mit den neuen Box-Kameras nicht mehr der Mensch in den dunklen Raum hineintritt oder auch seinen Oberkörper hineinschiebt, wird das optische Gerät nunmehr ganz offensichtlich zum Appendix seines

Benutzers. Damit visualisiert der Apparat augenscheinlich seine Aufgabe als veräußerlichte technisch-instrumentelle Erweiterung des menschlichen Sinnesorgans. Die Miniaturisierung des Geräts eröffnet zugleich die Möglichkeit, es in der Funktion als Beobachtungs- und Zeichenhilfe zu popularisieren. Hier wird die Überschneidung von praktischer Verwendung und diskursiver Einordnung des Artefaktes offenkundig. Im 18. Jahrhundert ist denn auch ein wahres Camera Obscura-Fieber ausgebrochen.

3. Die Dunkle Kammer als *Wahr-Nehmungs-Modell*

Um die Einbettung der Camera Obscura auch in den philosophischen Diskurs der Zeit weiter exemplifizieren zu können, sei noch einmal auf Descartes' Illustration zur Formation des Netzhautbildes verwiesen. Dort werden nämlich nicht allein Strahlengang und Brechung des Lichtes bis hin zur Bildformation auf der Netzhaut veranschaulicht, das Auge in eine Camera Obscura eingebettet und so auf die ausgeführte Weise mit dieser analogisiert. Entscheidend ist vielmehr, daß darüber hinaus hinter dem durch Entfernung des Augengrundes transparent gemachten Bild im dunklen Raum - tautologisch anmutend - der *Kopf* des Beobachters sichtbar wird. Das wahrnehmende Subjekt läßt dort im Sinne Descartes', eingeschlossen in eine von der äußeren Wirklichkeit der *res extensa* abgesonderten Dunkelheit, deren geometrisch strukturiert gewonnene Wiedergabe vor dem 'inneren Auge' seiner *cogitatio* passieren. *Wahr-Nehmen*, so können wir schon aus dieser Illustration schließen, bezeichnet bei Descartes ergo nicht einen unmittelbaren sensorischen Vorgang, sondern stellt einen über die *pictura* vermittelten mentalen Prozeß des *clare et distincte percipere* dar. 'Wahrheit' wird so durch den Verstand mit seinen 'eingeborenen Ideen' geometrisch-analytisch deduzierbar und ist nicht über die trügerische Unmittelbarkeit der Sinne zugänglich.

Zuvor waren die Grundlagen gesicherter Erkenntnis außerhalb des 'Subjekts' zu finden gewesen, etwa im transzendental-anagogischen Zusammenhang des Mittelalters, aus dem jenes seine Kohärenz erfahren konnte, oder im Analogie- und Ähnlichkeitsdenken der Renaissance, die das allmähliche Auseinandertreten von Wissen und Erfahrung letztlich noch zusammenhalten konnten. Dem interiorisierten, entkörperlichten Subjekt des cartesianischen *cogito*, das nun der Welt der Objekte gegenübertritt, wird dagegen eine konstitutive Rolle im Prozeß des Wahrnehmens zugeschrieben. Fortan wird die Fragestellung richtungweisend, wie dieses von der äußeren Wirklichkeit dissoziierte, zugleich individuierte Subjekt und die Objektwelt über die Wahrnehmung wieder sicher zusammengebracht werden können: "For Descartes, one knows the world 'uniquely by perception of the mind', and the secure positioning of the self

within an empty interior space is a precondition for knowing the outer world" (Crary 1990, 43).

Setzt also auf der einen Seite die gesicherte Erkenntnis der Welt eine substantielle Trennung von *res cogitans* und *res extensa*, Beobachter und Wirklichkeit voraus, so fungiert andererseits der dunkle Innenraum der als Modell gefaßten Kamera als neutral verstandener Ort der Vermittlung zwischen beiden Instanzen. Die optische Apparatur vermag die Aufgabe eines objektiv gesicherten Blicks auf die Welt zu übernehmen bzw. für diesen zu stehen, da ihre Authentizität, wie Crary es formuliert, "beyond doubt" (Crary 1988, 32) angesiedelt werden kann - gründen ihre Operationen doch selbst auf Naturgesetzen, und zwar in Analogie zum menschlichen Auge auf denen der geometrischen Optik. Auch im Empirismus des 17. Jahrhunderts figuriert die Camera Obscura als Modell eines Erkenntnisvorganges, in dem sich äußere Wirklichkeit und entkörperlichter, interiorisierter Beobachter gegenüber treten. Locke (1632-1704) beispielsweise vergleicht den geordneten Lichteinfall in die Dunkle Kammer und dessen Projektion auf eine leere Fläche mit dem Einlassen sichtbarer äußerer Erscheinungen oder Ideen vor das urteilende innere Auge des Verstandes.

I pretend not to teach, but to inquire, and therefore cannot but confess here again, that external and internal sensation are the only passages that I can find of knowledge to the understanding. These alone, as far as I can discover, are the windows by which light is let into this *dark room*: for me thinks the understanding is not much unlike a closet wholly shut from light, which only some little opening left, to let in external visible resemblances, or ideas of things without... (Locke 1963 [1690], 152; Herv. U.H.).

Während im letzteren die im hier thematisierten Zusammenhang wesentliche Gemeinsamkeit mit Descartes zu konstatieren ist, hebt sich Locke indessen durch das Primat der Erfahrung und die Ablehnung der Annahme angeborener Ideen von jenem ab. Was sich bei Locke der leeren Tafel vor dem inneren Auge einträgt, ist ihr durch die Sinne zugeführt worden. Indem er so der sinnlichen Erfahrung zur Geltung verhilft, ebnet er einer Überwindung des strikten cartesianischen Dualismus von *res extensa* und *res cogitans* den Weg. Der Mensch tritt nun über die Sinne in Kontakt zur Welt und beginnt solchermaßen, sie zu durchdringen. Hieran wird die Aufklärung im 18. Jahrhundert anknüpfen, die jedoch ebensowenig wie Locke allein einer souveränen unmittelbaren Sinnestätigkeit das Wort reden, sie vielmehr weiterhin dem Diskurs der instrumentellen Vernunft unterworfen wird. Dominant bleibt dabei auch im 18. Jahrhundert die Beziehung zu einer begrenzten und geordneten Oberfläche, dem Tableau, auf dem die vielfältigen Objekte der Wirklichkeit der vergleichenden und konzentrierten Analyse einer vernunftbegabten Urteilskraft vom einzelnen Punkte aus unterworfen werden können. Und dieser Wahrnehmungsmodus umgreift im 18. Jahrhundert weite Lebensbereiche: August Langen hat die

Favorisierung des "umgrenzten Apperzeptionsfeldes" oder das "Prinzip der Rahmenschau" als die "Grundform der Aufnahme und Wiedergabe" für die Aufklärung des 18. Jahrhunderts herausgestellt (Langen 1965, 28); und die apotheotische Bedeutung, die die Camera Obscura und insbesondere die Guckkastenschau mit ihren idealisierten Veduten für das 18. Jahrhundert gespielt haben, vermögen dies beispielhaft zu belegen.

4. Die Camera Obscura als Dispositiv

Für die Charakterisierung des dominanten Diskurses zur Dunklen Kammer haben sich die folgenden Komponenten als grundlegend manifestiert: Es wurde evident, daß der Beobachter aus der Wiedergabe von Objekten durch die Camera Obscura herausgetreten ist, deren unmittelbarer Abbildungsprozeß sich ohne ihn vollzieht, daß das Bild damit keine Spuren einer Anwesenheit des Betrachters zeitigt, ihn nicht mehr eindeutig lokalisiert - als habe das Repräsentierte Vorrang gegenüber dem Schauenden. Zugleich wurde herauspräpariert, daß der Dunklen Kammer im philosophischen Diskurs des 17. Jahrhunderts mit der Einschätzung als Modell des Auges und der damit einhergehenden Analogisierung zum menschlichen Sehen die Funktion eines Garanten von Wahrheit zugeschrieben wird. Und sie behält auch für das 18. Jahrhundert zunächst ihre Gültigkeit. Diese Funktion jedoch basiert - dies sei noch einmal ausdrücklich hervorgehoben - keineswegs allein auf dem Modus des Bildes oder seinem Zustandekommen aus der geometrisch geordneten Projektion von Lichtstrahlen, sondern sie setzt mit der eindeutigen Dissoziation von Betrachter und beobachteter Welt zugleich eine gegenüber zentralperspektivischer Konstruktion und Weltansicht der Renaissance veränderte Zuschreibung des Subjektes voraus. Letzteres wird nun als entkörperlicht, autonom und interiorisiert charakterisiert. Erst das Zusammenspiel von Bild und Betrachter im Wahrnehmungsprozeß, ihre jeweils reziproke Fundierung im gesamten Dispositiv, vermag den Effekt der Dunklen Kammer als Wirklichkeitsgarant hervorzurufen. Gleichzeitig aber bleibt die Situierung des Beobachters in der dispositiven Anordnung selbst verborgen, indem diesem - wie die Metaebene der Betrachtung gezeigt hat - gerade nicht eine offenkundig sichtbare Position zugewiesen ist. Insofern markieren die diskursiven Veränderungen der Subjektzuweisungen, die sich mit den Repräsentationen der Camera Obscura vollzogen haben, eine Leerstelle, während sie zugleich ein fundamentales Element der historischen Dispositivkonstituierung darstellen.

Indem der Mensch zum erkennenden Subjekt einer äußeren Wirklichkeit wird, zieht er sich im selben Augenblick aus dem Feld des Beobachtens zurück. Die subjektive Affizierung des Wahrnehmungsvorganges wird so verdrängend getilgt; und eben durch das scheinbare Freisetzen dieser Subjektivität kann der

durch das Artefakt mediatisierte Blick als natürlicher erscheinen. Sichtbares und Reales werden dann in diesem Sinne gleichgesetzt. Gleichwohl stellen die Repräsentationen des Artefaktes, die den Ansichten des 'natürlichen' Sehens analogisiert werden, das Resultat eines Konstruktionsprozesses dar. Während die Camera Obscura und der sich über sie entfaltende Modus der Wahrnehmung suggerieren, daß die Wirklichkeitsbilder unter Ausschluß des Menschen hervorgebracht werden könnten, steht gleichwohl das Subjekt als intelligibles Wesen weiterhin im Brennpunkt des Dispositivs. Dieser ist nun allerdings nicht mehr ein körperlich-räumlich zu definierendes Zentrum, sondern Ausgangspunkt für eine rationale Ordnung der Welt. Denn - so formuliert Blumenberg - "wenn der Mensch die Mitte der Welt kraft seiner Vernunftleistung bleiben soll, muß er auf die physische Manifestation dieses Sachverhaltes in der Geozentrik verzichten" (1975, 244).

Anthropozentrik wird hier mithin über das Artefakt auf einer qualitativ neuen Ebene reorganisiert. Dem Verlust der anagogisch oder über Ähnlichkeiten und Harmonien begründeten Zusammengehörigkeit von Mensch und Kosmos folgt die Rekonstruktion einer von der Ratio vermittelten Einheit mit der Objektwelt. Nach der Dislokation des Menschen durch die kopernikanische Revolution ist dieser nun als rational ordnende Instanz wieder in das Zentrum des Wahrnehmungsdispositivs eingesetzt; im Wechselspiel von konsequenter Objektivierung und Subjektivierung versichert die Apparatur den Menschen aufs neue seiner Herrschaft über die Natur. Darin dürfte ein wesentlicher Faktor für die Faszination, die von der Camera Obscura ausgegangen ist, für die Schaulust an ihr begründet liegen.

Im Diskurs des 17. und großer Teile des 18. Jahrhunderts bleibt der Begriff des Subjektes der eines einheitlichen Subjektes der Erfahrung, das einer äußeren Wirklichkeit gegenübersteht. Erst wenn im frühen 19. Jahrhundert der menschliche Körper zum Objekt der wissenschaftlichen Reflexionen geworden ist, wird dies u.a. den Diskurs der Wahrnehmung einer grundlegenden Veränderung unterziehen. Denn mit den physiologischen Untersuchungen kommt die körperliche Subjektivität des Beobachters konstitutiv ins Spiel, d.h. er wird nun als aktiver Produzent optischer Erfahrung definiert. Und damit ist auch der Kontext bezeichnet, aus dem die neuen Instrumente und Verfahren der Bewegungssillusion wie z.B. Thaumatrope und Lebensrad hervorgegangen sind. Die sich hier vollziehende Interiorisierung der Wahrnehmung läßt allerdings die klassische Dualität von Innen und Außen, von Beobachter und Welt im wissenschaftlichen Diskurs kollabieren. Wenn dieses Konstitutionselement im Wahrnehmungssystem der frühen optischen Instrumente somit auch seine wissenschaftliche Gültigkeit verloren hat, bleibt es gleichwohl eine Charakteristik der der Camera Obscura nachfolgenden Bildapparate.

Literatur

- Alpers, Svetlana (1985) *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln: DuMont.
- Baudry, Jean Louis (1986a) Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus [1970]. In: Rosen 1986, pp. 286-298.
- (1986b) The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema [1975]. In: Rosen 1986, pp. 299-318.
- Blumenberg, Hans (1975) *Die Genesis der kopernikanischen Welt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Comolli, Jean-Louis (1980) Machines of the Visible. In: *The Cinematic Apparatus*. Ed. by Teresa de Lauretis & Stephen Heath. London [...]: Macmillan, pp. 121-142.
- Crary, Jonathan (1988) Modernizing Vision. In: *Vision and Visuality*. Ed. by Hal Foster. Seattle: Bay Press, pp. 29-44.
- (1990) *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass./London: MIT Press.
- Crombie, A.C. (1967) The Mechanistic Hypothesis and the Scientific Study of Vision. In: *Historical Aspects of Microscopy*. Ed. by S. Bradbury & G. L.E. Turner. Cambridge: W. Heffer & Sons.
- Descartes, René (1965) La Dioptrique [1637]. In: Ders.: *Oeuvres des Descartes*. 6. Publiées par Charles Adam & Paul Tannery. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, pp. 79-228.
- Foucault, Michel (1990) *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* [1966]. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Hick, Ulrike (1992) Kinoapparat und Zuschauer. Zur Geschichte eines Zuschauerverhältnisses. In: *Ästhetik & Kommunikation*, 80/81, pp. 189-194.
- Kepler, Johannes (1938) *Johannes Kepler Gesammelte Werke (KGW)*. 2. Hrsg. und mit einem Nachbericht von Max Caspar. München: Beck.
- Langen, August (1965) *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus* [1934]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Lindberg, David C. (1987) *Auge und Licht im Mittelalter: Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Locke, John (1963) Essay on Human Understanding [1690]. In: *The Works of John Locke*. 1. Aalen: Scientia.
- Lowry, Stephen (1992) Film - Wahrnehmung - Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. In: *Montage/AV* 1,1, pp. 113-128.
- Metz, Christian (1966) La Grande syntagmatique du film narratif. In: *Communications*, 8, pp. 120-124; dt. in: Ders. (1972) *Semiologie des Films*. München: Fink, insbes. pp. 165-198.
- (1975) Le signifiant imaginaire. Psychoanalyse et cinéma. In: *Communications*, 23, pp. 3-55; engl. in: Ders. (1982) *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 1-87.
- Plehn, F. (1921) J. Keplers Behandlung des Sehens. Nach den Paralipomena vom Jahr 1604 übersetzt. In: *Zeitschrift für ophthalmologische Optik* 8, 1920, pp. 154-157; 9, 1921, pp. 13-26, 40-54, 73-87, 103-109, 143-152, 177-182.

- Rosen, Philip (ed.) (1986) *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press.
- Straker, Stephen M. (1970) *Kepler's Optics: A Study in the Development of Seventeenth Century Natural Philosophy*. Ph.D. Thesis Indiana.
- Winkler, Hartmut (1992) *Der filmische Raum und der Zuschauer. 'Apparatus' - Semantik - 'Ideology'*. Heidelberg: Winter.

Hans J. Wulff

Die Maisfeld-Szene aus NORTH BY NORTHWEST

Eine situationale Analyse

Hitchcocks Auffassung von *suspense* nimmt die unterschiedlichen Wissensstände von Zuschauer und Protagonist als dessen besondere Charakteristik - nur dann, wenn der Zuschauer in eine Gefahr eingeweiht ist, die dem Helden droht, von der dieser aber noch nichts ahnt, stellt sich der Effekt des *suspense* ein. Ich will im folgenden zeigen, wie die segmentale Gliederung der Maisfeld-Szene¹ aus NORTH BY NORTHWEST (DER UNSICHTBARE DRITTE, USA 1959, Alfred Hitchcock) mit Veränderungen der Wissensstände von Zuschauer und Protagonist zusammenhängt. Ich werde mich dabei des Konzepts der *Handlungssituation* bedienen, das sowohl zur Modellierung der Wissensstände von Zuschauer und Protagonist herangezogen werden kann wie aber auch eine semantisch orientierte Beschreibung der Szene gestattet, die die leitenden Prinzipien der Szenenauflösung und die verwendeten filmischen Mittel motiviert. Besondere Aufmerksamkeit werde ich der Frage widmen, in welcher Beziehung situative und filmische Struktur stehen.

Ein viel reduzierteres Szenario, in dem sich *suspense* einstellen soll, läßt sich kaum vorstellen: Der Protagonist begegnet "dem Verhängnis auf einem offenen Feld in hellem Sonnenlicht" (Harris/Lasky 1979, 201). Keine Schatten, Seitengassen, Hinterhöfe. Kein Versteck für den Mörder, obwohl der Zuschauer weiß, daß der Held in eine Falle getappt ist. Tatsächlich ist es Teil der Idee zu dieser Szene gewesen, sich gegen die Klischees des Spannungsfilms zu stellen. Hitchcock sagte dazu in den Truffaut-Gesprächen:

Auf den Einfall bin ich so gekommen. Ich wollte mich gegen die Schablone stellen. Ein Mann kommt an einen Ort, wo er wahrscheinlich umgebracht wird. Wie wird das im allgemeinen gemacht? Eine finstere Nacht an einer engen Kreuzung in einer Stadt. Das Opfer steht im Lichtkegel einer Laterne. Das Pflaster ist noch feucht vom letzten Regen. Großaufnahme einer schwarzen Katze, die eine Mauer entlangstreicht. Eine Einstellung von einem Fenster, hinter dem schemenhaft das Gesicht eines Mannes auftaucht, der nach draußen

1 Die Szene wird unter ganz verschiedenen Namen behandelt - manchmal "Bakersfield scene", "bus stop scene", "plane and cornfield chase sequence" (LaValley 1972), "prairie stop sequence" (Belton 1983, 59; Brill 1988, 14), "crop dusting sequence" bzw. "episode" (Samuels 1970, 301; Naremore 1988, 213) und ähnlich.

blickt. Langsam nähert sich eine schwarze Limousine, undsoweiter. Ich habe mich gefragt, was das genaue Gegenteil einer solchen Szene wäre. Eine völlig verlassene Ebene in hellem Sonnenschein, keine Musik, keine schwarze Katze, kein geheimnisvolles Gesicht hinter dem Fenster (Truffaut 1975, 250; vgl. dazu auch Houston 1963, 161).

Allerdings ist die Szene geradezu prototypisch für die Hitchcocksche Auffassung von *suspense* - "a scene which perfectly illustrates my theories", heißt es in einem zeitgenössischen Interview (Brean 1959, 74).²

Ein Mann kommt an einen Ort, an dem er wahrscheinlich umgebracht wird: So könnte eine Beschreibung der Szene lauten. Die Vorgeschichte beginnt damit, daß Roger Thornhill, ein New Yorker Werbefachmann, von Spionen gekidnappt wird, die ihn für George Kaplan halten. George Kaplan ist, wie sich erst sehr viel später herausstellen wird, eine Erfindung des US-Geheimdienstes, eine Art Köder für die Spione der Gegenseite. Thornhill kann mit knapper Not den Spionen entkommen. Er wendet sich an die Polizei, die ihm ebenso wenig glaubt wie seine Mutter. Seine Versuche, das Geheimnis um George Kaplan aufzuklären, führen ihn in das UNO-Gebäude, in dem der Mann, mit dem Thornhill sprechen will, erdolcht wird; das Unglück will es, daß alle Indizien zu beweisen scheinen, daß Thornhill der Mörder ist.³ Er flieht nach Chicago, der letzten Adresse Kaplans folgend, die er hat. Im Zug lernt er eine gewisse Eve Kendall kennen, die, was Thornhill nicht weiß, für die feindlichen Spione arbeitet. Sie arrangiert für ihn ein Treffen mit Kaplan - an einer Bushaltestelle außerhalb der Stadt. Die folgende Szene ist die "Maisfeld-Szene". Das Treffen erweist sich als Hinterhalt: Ein Flugzeug, das scheinbar damit beschäftigt war, Insektizide zu versprühen, greift Thornhill an. Thornhill kann sich nur knapp retten, das Flugzeug rast in einen Tanklastzug und explodiert. Er flüchtet zurück nach Chicago.

-
- 2 Nach Taylor ist die Szene nachträglich von Hitchcock in das Drehbuch eingefügt worden, das er gemeinsam mit Ernest Lehman schrieb: "Als erstes erweiterte er das Skript um eine Idee, die ihm jahrelang im Kopf herumgespukt hatte, wenn er von Los Angeles nach Norden zu seinem Haus im Scots Valley fuhr und durch die eintönigen, konturenlosen Felder um Bakersfield kam, über denen unheimliche DDT-Flugzeuge ihre Desinfektionsmittel zerstäubten. Wie wäre es, wenn der Held von einem unsichtbaren Feind in so einem Flugzeug am helllichten Tag auf freiem Felde angegriffen würde? Wogegen wäre er ohnmächtiger [sic!]" (Taylor 1982, 294).
 - 3 NORTH BY NORTHWEST ist einer der sechzehn Filme, in denen Hitchcock das Motiv des *innocent-on-the-run* bearbeitet hat.

Der Unterton des Komischen

Interessant ist die Szene unter verschiedenen Aspekten. Hier stehen ihre situativen Strukturen im Mittelpunkt: Es geht um die Situationsdefinition des Protagonisten, um sein subjektives Wahrnehmungs- und Handlungsfeld sowie um die Art und Weise, wie Hitchcock die Szene visuell auflöst bzw. zum Zuschauer hin organisiert. Eine Vorbemerkung ist allerdings nötig, weil die Maisfeld-Szene nicht nur spannend ist, sondern zugleich mit ganz anderen Elementen der filmischen Kommunikation spielt.

Ein allererster Eindruck, den die Szene auslöst, ist auf die *mise-en-scène* zurückzuführen: Sie ist in höchstem Maße synthetisch und künstlich und gibt diverse Hinweise darauf, daß Akteur und Umgebung in *Dissonanz* stehen:

- Da steigt ein elegant gekleideter Mann aus einem Bus (statt aus einem Auto);
- die Bushaltestelle liegt auf freiem Felde (was soll es also für einen Grund zum Aussteigen geben);
- der Mann bleibt wartend stehen - ein seltsamer Ort für eine Verabredung! Die alltagssprachliche Situationsbeschreibung "wie bestellt und nicht abgeholt" drängt sich auf.

James Naremore führt die *mise-en-scène* der Maisfeld-Episode mit den Konzepten des Surrealismus zusammen.⁴ Er schreibt:

If, in fact, a publicity photo based on the crop-dusting episode has become one of the most famous images of world cinema, that is partly because the mere idea of this particular man-about-town running across a prairie, garbed in the same clothing he has worn in countless movie drawing rooms, produces a charge of surrealist wit (1988, 213; vgl. das Photo, 214).

Wollte man sich auf reine Beschreibung beschränken, könnte man sagen: In der Maisfeld-Szene werden die Attribute, die im Film konventionellerweise als *Einheit der Erscheinung* inszeniert werden⁵, deshalb auffällig, weil sie in Dif-

-
- 4 Die Assoziation, die Maisfeld-Szene mit "surrealistischem Witz" zusammenzubringen, ist nicht ganz abwegig. In den Truffaut-Interviews heißt es zu der Szene: "[Truffaut:] ...man sollte Ihren Filmen nie die Willkür zum Vorwurf machen, denn Sie glauben an die Religion der Willkür, Sie haben den Sinn für die Phantasie, die auf dem Absurden basiert. [Hitchcock:] Den Sinn für das Absurde praktiziere ich wie eine Religion" (1975, 250).
 - 5 Naremore spricht, in Anlehnung an Heath, von der Einheit des Körpers (*body*); vgl. 1988, 215. Ich würde mich dem allerdings nicht anschließen wollen und "Erscheinung" und "Leib" (*appearance* und *body*) sehr viel strikter trennen, wobei ich unter "Erscheinung" nicht nur solche Eigenschaften des Körpers und seiner Inszenierung in der Öffentlichkeit bezeichne, die zum biologischen Erscheinungsbild des Individuums gehören, sondern vor allem solche Mittel und Aspekte der Selbstdarstellung, die vom

ferenz zur Umgebung stehen: Akteur und Umfeld bilden keine natürliche Einheit, sondern hier hat sich ein Städter in ein ihm fremdes Ambiente verirrt.

Die Differenz eröffnet aber ein eigenes Register der Rezeption und hat eine höchst interessante Implikation: Die Dissonanz von Akteur und Umgebung, die die Szene in allen ihren Teilepisoden kennzeichnet, hat in der ersten Phase der Sequenz einen eher komischen Effekt - die Staubwolke insbesondere, die der vorbeifahrende Lkw aufwirbelt, kann man mit Blick auf den eleganten Mann lesen, der fast in Slapstick-Manier mit Schmutz überworfen wird, was nur noch mehr unterstreicht, daß er in dieser Umgebung ein Fremdkörper ist. Doch nicht nur der Akteur, auch einzelne Bilder wirken deplaziert, verweisen auf einen fremden generisch-stilistischen Kontext: Einen komischen Effekt hat insbesondere eine Einstellung, die Thornhill und den Farmer, der schließlich mit dem Bus wegfahren wird, in der Art zeigt, wie im Western die Duell-Gegner im *show-down* gezeigt werden. Der Unterton des Komischen erhält sich auch dann noch, wenn das Geschehen immer dramatischer wird. Zum Eindruck eines derartigen Schwebezustands zwischen Komik und Dramatik trägt auch die Art bei, in der Grant um sein Leben läuft, die in Kontrast zu seinem Alter steht (Naremore 1988, 214), wobei nach Naremore die Fähigkeit zu rennen, zu klettern und andere unübliche Bewegungen auszuführen, eines der verdeckten Themen des ganzen Films ist (vgl. 225). Dissonanz also als eine gleich mehrfach manifestierte poetische Qualität der Sequenz: Figur und Umgebung stehen einander ebenso entgegen wie der Akteur und seine Aktionen; und sogar die Bilder der Sequenz sind inhomogen, verweisen auf ganz verschiedene, inkompatibel erscheinende Kontexte.

Für die Tatsache, daß die Szene nicht nur spannend, sondern auch komisch ist, benötigt der Zuschauer metarezeptives Wissen: Aufgrund seiner Kenntnis von Genrestrukturen, seines Erzählungs- und Kinowissens darf er sowieso erwarten, daß Thornhill-Grant in der Szene nicht umkommen wird. Wenn der Held also nicht wirklich gefährdet ist, können Aufmerksamkeit und emotionale Aktivität auf andere Aspekte des Films gerichtet werden - so daß das Augenzwinkern des Erzählers, die Lust am Ausschmücken der absurden Situation, die plakativ-überdrehte Inszenierung selbst Gegenstände der Rezeption sind. Von diesen extradiegetischen Orientierungen des Zuschauers werde ich hier aber weitestgehend absehen und mich ganz auf die Struktur der Handlung und der in sie einbezogenen Elemente der filmischen Gestalt konzentrieren.

Subjekt beeinflusst und kontrolliert werden können. Es geht mir primär darum, die Ausdrucksmittel und -stile der Mode zu erfassen, aber auch die Bezugskategorien "Status", "Klasse" etc.

Segmentale Gliederung

Der *Schauspiel-Stil*, den Grant im ersten Teil der Szene verwendet, ist eine Art von "aktionalem Minimalismus" und basiert wesentlich auf der Stellung der Hände und geringfügigen mimischen Aktivitäten.⁶ Die Aktivität der Person ist reduziert auf die Tätigkeiten des Wartens und des Beobachtens, entsprechend reduziert ist das expressive Potential, das schauspielerisch artikuliert werden kann. Emotionale Reaktionen und Bewegungen seien in der Maisfeld-Szene "low-keyed", sagt Naremore (1988, 227). Das Ausdrucksverhalten des Schauspielers signalisiert vor allem das Maß seiner Anspannung, seine Wachheit, seine - von Unwohlsein und Unsicherheit geprägten - Versuche, sich in der fremden Umgebung zu orientieren. Und entsprechend dem Rhythmus der Handlung sinkt auch die Anspannung, die Grant zum Ausdruck bringt, am Ende des ersten Teils der Sequenz (vgl. LaValley 1972, 149; Naremore 1988, 228). Im zweiten Teil der Episode wird schauspielerisch der minimalistisch-expressive Modus dann von athletischen Aktionen abgelöst. Nach der Explosion des Flugzeugs schließlich agiert Thornhill-Grant nach kurzem Zögern entschlossen, kühl und rational.

Für die Spannungsanalyse ist die Inszenierung des Schauspielers von einigem Interesse, wird dadurch doch dem Modus Ausdruck verliehen, in dem der Akteur am Geschehen partizipiert. Der Bruch zwischen dem - überaus komisch wirkenden - minimalistisch-expressiven Stil des ersten Teils der Sequenz und der intensiven körperlichen Aktion des zweiten Teils signalisiert eine Gliederung der Sequenz in zwei (bzw. drei) Teilsequenzen, die eng mit Strukturen des Spannungserlebens zusammenhängt. Weil sich im Übergang vom ersten zum zweiten Teil das *Handlungsfeld* des Protagonisten grundlegend verändert. Der situative Rahmen, in dem er sich bewegt, wird durch den Angriff des Flugzeugs grundlegend moduliert.

Die Maisfeld-Szene ist eine *Szene* im klassischen Sinne - als Einheit von Raum, Zeit, Handlung und Personen; sie wird mit dem Auftritt des Protagonisten eröffnet, mit seinem Abgang beendet. Sie besteht aus 131 Einstellungen⁷ und ist in drei Teile gegliedert, in denen jeweils ein anderes dominantes Handlungsmotiv den Orientierungen des Protagonisten zugrundegelegt ist. Handlungsmotive bilden aber nicht nur eine Grundlage, um Teilsequenzen der Gesamtszene voneinander zu separieren, sondern sind auch in der Rezeption der Ankerpunkt für eine Fülle von Interpretationstätigkeiten: Das Handeln des Protagonisten, seine Hypothesen über die Art der Situation und seine Pläne und

6 Eine genaue Beschreibung bei Naremore 1988, 226-228.

7 Das Skript des Films ist veröffentlicht worden; vgl. Lehman 1973; das Skript der Szene findet sich auch in Gianetti (1982, 444-447); ein *shooting script* der Szene hat LaValley (1972) vorgelegt, das in Gianetti (1982, 448-471) wiederabgedruckt ist.

Absichten sind für den Zuschauer Teil der filmischen Handlungssituation und müssen in der Rezeption aufgebaut werden. Weil der Zuschauer den Personen der Handlung Motive, Absichten und ähnliches attribuieren muß und weil er das Wissen und das Denken der abgebildeten Personen simulieren muß, sind Handlungen, in die sie verwickelt sind, von größter Bedeutung: Weil Handlungen Situationen konstituieren und damit ein Sinnhorizont für die Aktivitäten der Personen greifbar ist.

(1) Teil I (##1-68) ist definiert und eingeführt als eine *Szene des Wartens* - der Protagonist wartet auf den geheimnisvollen George Kaplan, mit dem er verwechselt wird, was ihn schon einmal in größte Gefahr gebracht hat. Allerdings ist der Wissensstand von Zuschauer und Protagonist in der ersten Phase der Sequenz verschieden: Der Zuschauer weiß schon, daß Kaplan gar nicht existiert, und er weiß, daß Thornhill einer "falschen Freundin" aufgefressen ist, einer Agentin seiner Gegner. Für den Zuschauer ist die Szene *vorbestimmt* als Gelegenheit für ein mögliches Attentat, als Falle, in der eine tödliche Gefahr auftreten wird.

Es gelten also zwei verschiedene Situationsdefinitionen: Protagonist und Zuschauer konturieren das Handlungs- und Erwartungsfeld nach verschiedenen Gesichtspunkten und auf der Basis verschiedener Eingewiehltheit in die Geschichte, in die Thornhill hineingeraten ist. Diese Konfiguration von Wissensständen entspricht genau den Bedingungen für *suspense*, wie Hitchcock sie vorgegeben hat und die im zweiten Teil der Szene nicht mehr eingelöst sind.

(2) Teil II der Szene (##65-124)⁸ ist der *Mordversuch*, den ein anonymen Mörder vom Flugzeug aus unternimmt und der mit dem Tod des Killers endet. Die Handlungsstruktur besteht im wesentlichen in einer Interaktion von Mordversuchen und Maßnahmen, mit denen sich Thornhill zu retten versucht. Diese Gegenmaßnahmen umfassen ein Ensemble sehr verschiedener Aktivitäten des Helden (Wegrennen, Sich-Verstecken, Deckung-Suchen, Autos-Anhalten). Den *Attacks* des Antagonisten steht so eine Kette von *Rettungsversuchen* des Protagonisten gegenüber. Der zweite Teil der Sequenz ist also eine *Doppelreihe* von Handlungsversuchen, die komplementär aufeinander bezogen sind. Für eine narrative Strukturuntersuchung ist die zweite Phase der Sequenz von besonderem Interesse, sind doch deren Elemente als "Kampf" und "Flucht" klassische narrative Motive. Die ganze zweite Phase ist nach dem Muster von

8 Die Einstellungen ##65-68 sind doppelt verortet; es handelt sich um eine Alternation von Bildern Thornhills (*Halbnah*) und *POV-shots*, die den ersten Anflug des Flugzeugs zeigen. Die Doppelverortung ist darum nötig, weil sich im Verlauf dieser vier Einstellungen der Wechsel der Situationsdefinition vollzieht.

"Gefährdung/Verfolgung und Errettung" sogar eine *geschlossene narrative Einheit*.⁹

(3) Teil III der Szene (##125-131) ist eine *Flucht*. Damit wird der narrative Hauptstrang wieder erreicht - Thornhill ist weiterhin auf der Flucht.

Die Inszenierung folgt deutlich der Situationsdefinition des Protagonisten - nicht nur im ersten, sondern auch im zweiten Teil der Szene. Es handelt sich um eine *Alternation*, die den Protagonisten und das, was er sieht oder beobachtet, zeigt. Entsprechend der Situationsdefinition des Helden: Wartet Thornhill auf einen Unbekannten, sucht der Blick Thornhills das Umgebungsfeld "panoramatisch" daraufhin ab, wo diese erwartete Person auftreten kann. Das heißt beispielsweise, daß jedes Auto von größtem Interesse ist. Viele Verstecke bietet der Umgebungsraum ja nicht, so daß Kaplan kaum überraschend auftreten kann. Wird Thornhill im zweiten Teil vom Flugzeug attackiert, ist die Aufmerksamkeit auf ganz anderes gerichtet - das Umgebungsfeld muß dann nach möglichen Verstecken abgesucht werden. Um diesen Wandel der Wahrnehmung des Handlungsraumes durch den Helden geht es hier vor allem.

Iterativität

Sowohl die Warte- wie die Anschlags-Teilszene umfassen mehrere Durchläufe, mehrere *Handlungsversuche*. Es wird in beiden Teilszenen *iterativ* die Geltung der jeweiligen Situationsdefinition und damit eines Problemlösungsraums verstärkt. Der Szenenwechsel ist auch der Wechsel zweier wiederholter Reihen. In beiden Reihen wird in jedem Handlungsversuch gegenüber den vorhergehenden sowohl *variiert* wie auch *gesteigert* (akzeleriert), so daß in jeder Variation eine Auflösung der jeweiligen Teilsituation näherzurücken scheint.

Diese dramaturgische Devise hat in den beiden Hauptteilen der Sequenz gleichermaßen Geltung:

- (1) In der "Warte-Phase" folgt mehreren Autos, die auf der Straße an Thornhill vorbeigefahren sind, ein Lastwagen, der eine so gewaltige Staubwolke

9 Dies läßt sich auch daran ablesen, daß Borringo sein "Suspensemodell", das einen Gleichgewichtszustand am Beginn in Gefährdung und schließlich in die Katastrophe oder in den wiederhergestellten Gleichgewichtszustand übergehen läßt, gerade auf diese Phase der Sequenz anwenden kann (1982, 128). An anderer Stelle spricht Borringo auch von dem Dreischritt "Verfolgung-Zusammentreffen-Rettung" als der einheitlichen Handlungsgliederung dieser Szene; vgl. Borringo 1982, 130. Inwieweit die Gesamtsequenz im Sinne der Proppschen narrativen Funktionen eine *Prüfung* sein soll, wie Borringo an gleicher Stelle behauptet (1982, 129 u. 154), scheint wenig plausibel zu sein - ist doch ganz unklar, wem gegenüber Thornhill die Prüfung ablegt und was sein Gewinn sein wird.

aufwirbelt, daß Thornhill für Sekunden nichts mehr sehen kann; schließlich kommt ein Auto hinter dem Maisfeld hervor, der erwartete Fremde (für den Zuschauer auch berechenbar als: möglicherweise der Mörder) scheint Gestalt anzunehmen.

- (2) In der zweiten Phase dann beginnt der Mordversuch mit "einfachem Überfliegen"; als dieses erfolglos bleibt, setzt der anonyme Pilot ein Maschinengewehr ein; als Thornhill sich im Mais zu verbergen versucht, folgt den Gewehrangriffen eine Attacke mit Pestiziden, so daß sich auch das Versteck im Mais als unsicher bzw. sogar als tödliche Falle erweist.
- (3) Thornhills Gegenwehrmaßnahmen bestehen zum einen in Fluchtbewegungen - Wegrennen, Sich-vor-dem-Angreifer-Verbergen -, zum anderen in Versuchen, Hilfe zu holen, indem er Autos anzuhalten versucht.¹⁰ Abgestimmt auf die Mord- erfolgen auch die Rettungsversuche mehrfach, und es stellt sich dabei heraus, daß alle Möglichkeiten, sich vor dem Angreifer zu verbergen, "unsicher" sind.

Die variierende Wiederholung ist ein universelles Prinzip, das in der Erzählung dazu dient, dem Rezipienten "Erlebniserneuerung, Erlebnisverstärkung" (Lüthi 1975, 91) zu ermöglichen. Die Vergeblichkeit des Rettungsversuchs verstärkt den Eindruck der Bedrohung des Helden durch das Flugzeug. Das Gefühl von *Intensivierung*, das eine Handlungssequenz wie die zweite Phase der Maisfeld-Szene bereitet, hängt eng damit zusammen, daß dem Zuschauer die Aussichtslosigkeit der Lage des Helden nur um so deutlicher bewußt wird, in je mehr Versuchen, sich zu retten, er gescheitert ist. Die These ist: Die mehrfache Folge von Mord- und Rettungsversuchen unterstreicht die Ernsthaftigkeit der Gefahr und moduliert so die Wahrscheinlichkeit, mit der der Zuschauer erwarten kann, daß der Protagonist noch entkommen mag.

Doch es ist ja nicht schlichte Repetition, die zu diesem Effekt führt, sondern auch eine Verschärfung des Konflikts bzw. des Kampfes. Für die Modalität der Erzählung ist dies von größter Bedeutung: Das Prinzip der *Wiederholung* ist in der Märchenforschung des öfteren in Verbindung gebracht worden mit der *Extremisierungstendenz*, die zu den elementaren Darstellungsmustern zähle, mit denen das Märchen seine erzählte Welt exponiere. Dies ist nicht nur eine Dramatisierungstechnik; Schmitt schreibt in seinem Buch über Märchenfilme sehr richtig:

Zu bedenken ist aber, daß das Herbeiführen von Extremsituationen für das Märchen elementar ist, weil diese aus der Konfliktlage resultieren, die das Märchen im Kern realistisch aufbaut und auf wunderbare Weise löst; insofern sind

10 Borringo spricht hier von "Scheinrettungsphase", was mir nicht ganz richtig zu sein scheint; vgl. 1982, 140. Vielmehr geht es doch darum, daß der Protagonist einen Rettungsversuch unternimmt, der - wie jeder Handlungsversuch - mißlingen kann.

Extremisierungen also auch *Teil des Sinnmodelles*, und nicht nur als besondere Technik mündlicher Erzählweise, anzusehen (1993, 115; Hervorhebung von HJW).

Der zweite Teil der Maisfeld-Szene trägt so auch Eigenschaften des Märchens¹¹: Durch Wiederholung und Steigerung wird eine solche Extremisierung der Situation erreicht, daß ein Entweichen des Helden nicht mehr möglich scheint. Das Ende bricht denn auch mit allen physikalischen und *handlungsmäßigen Wahrscheinlichkeiten*, es ist ein "wunderhaftes" Ende einer dramatischen Situation¹², auch wenn man nach der Hälfte des Films sicher erwarten kann, daß der Held gerettet werden wird, wie aussichtslos auch immer er der Gefahr ausgesetzt sein mag.

Modus der Repräsentation

Der Repräsentationsmodus der Szene verändert sich unterderhand. Ist noch die Anfangsphase subjektiviert-realistisch, enthält schon der zweite Teil diverse Brüche mit dem realistischen Prinzip - die Bilder, die Thornhill-Grant zeigen, wie er sich, vor dem heranjagenden Flugzeug Schutz suchend, in Bodenfurchen wirft, scheinen dem Handlungsraum enthoben zu sein: Die Kamera liegt auf der Erdoberfläche auf, scheint noch unterhalb der Filmfigur lokalisiert zu sein. Die Ansicht der Szene erfolgt von einem Blickpunkt aus, daß man aus einer Bodenfurche in den Himmel hinein schaut. Der Raum, den das Bild zeigt, ist ganz auf die Vertikale eingeengt - einen Hintergrund, einen Aufriß in die Tiefe des weiten Landes gibt es nicht mehr. Die Einstellung gerät so zum *Emblem*, zum Sinnbild, das vom physischen Handlungsraum abstrahiert ist und nur noch die Kategorien repräsentiert, die für die Handlung relevant sind (vertikale Richtungsorganisation, Minimalisierung der Deckung).

Auch das Bild, das am Ende des zweiten Teils der Szene Thornhills ersten Blick auf den Tankzug zeigt, ist irrealisiert: Thornhill hat sich an den Rand des Maisfeldes vorgearbeitet, und auf der Straße sieht er, daß sich ein großer Lkw nähert. Das erste Bild zeigt Thornhill, der zur Straße hin blickt; das zweite ist eine subjektive Aufnahme. Die erste Aufnahme und der *reverse cut* aus dem Inneren des Maisfeldes entsprechen sich nun allerdings in keiner Weise. Thornhill-Grant hat keine Maispflanzen mehr vor sich, sondern steht schon am Rande des Feldes. Der zur Subjektivierung angelegte Gegenschnitt ist ungleich mehr aus der Deckung, aus der Mitte des Maisfeldes heraus gefilmt und als

11 Am Rande sei vermerkt, daß es drei Handlungsversuche sind, bis die Rettung des Helden erfolgt; die dreifache Variation eines Motivs ist wiederum aus der Poetik des Märchens deutlich belegt; vgl. z.B. Lüthi 1975, 97f.

12 Ähnlich spricht auch Wollen (1982, 20 u. 29) davon, daß das Flugzeug "miraculously" in den Tankwagen rast.

Vignette aufgebaut: Die Maispflanzen bilden einen Rahmen, in deren Mitte der Tanklastzug zu sehen ist - und für diese Rahmung gibt es überhaupt keinen entsprechenden visuellen Anhaltspunkt in der Einstellung davor. Über die Interpretation der Anomalie, die das Bild enthält, läßt sich streiten - ob man es unter dem Aspekt "der Dominanz der Handlung" oder unter dem der "Irrealisierung" des Abbildungsmodus' fassen will. Im einen Fall folgte man der These, daß unsere "visuelle Verarbeitung [...] so storyfixiert zu sein [scheint], daß schon im Bereich der Nachbarbindungen von Einstellungen visuelle Großzügigkeit herrscht"¹³; im anderen Fall dagegen würde man das Bild wiederum als Emblem ansehen, das der Kontinuität der *point-of-view*-Montage entnommen ist und die Lage des Helden, die relevante Information, die er gerade sieht, in einem anderen als dem realistisch-kontinuierlichen Modus zur Darstellung bringt. Das wunderhafte Ende der Szene ist dann so überraschend nicht, sondern vorbereitet durch eine sukzessive Entfernung der Darstellung der Szene vom baren Protokoll der Ereignisse.

Aktivität des Helden

Die Aktivität des Helden ist in den verschiedenen Phasen der Sequenz sehr unterschiedlich und hängt eng mit der Definition der Situation zusammen. In der ersten Phase ist die Aktivität zurückgenommen und beschränkt sich im wesentlichen auf *Warten* und die *Prüfung* der Umgebung, in der die erwartete Person auftreten soll. In der zweiten Phase muß der Protagonist *sich schützen* und versuchen, *Deckung zu suchen* bzw. *Hilfe herbeizuholen*; beides sind Techniken, mit denen er sich an die Gefahrensituation adaptiert. Ist er in dieser Phase vor allem *reaktiv* auf die Aktionen des Antagonisten orientiert, wird er in der dritten Phase schließlich *initiativ* und organisiert seine *Flucht*.

Die Aktivitäten des Helden zeugen von seinem *Realitätssinn*, sie sind angemessene Reaktionen auf die jeweilige Lage. Ihm zu unterstellen, daß er "zwar dauernd zu agieren versucht, aber gerade dadurch in sein Verderben hineinstolpert", wie Borringo es tut (1982, 127), erscheint absurd und nicht haltbar zu sein. Vielmehr schätzt Thornhill sein Handlungsfeld ab und probiert die verschiedenen Möglichkeiten durch, der Bedrohung zu entkommen. Er handelt nicht blind und panikartig, wie Borringo suggeriert, sondern rational und überlegt.

Für den Eindruck der *großen Abstraktheit*, den die Maisfeld-Szene hinterläßt, aber auch für die Intensität, mit der die Bedrohung des Helden hier spürbar ist, ist zweifelsohne wichtig, daß der *Antagonist* nicht personalisiert ist: Es ist ein anonymer Pilot, der hier einen Auftrag erfüllt. Wir haben es nicht mit einer

13 Gerhard Schumm, Brief v. 11. Mai 1993.

Interaktion zu tun, in der zwei Kämpfende aufeinander treffen, sondern mit einem fast mechanisch wirkenden Geschehensablauf. Die Entemotionalisierung des Kampfes, die damit einhergeht, hängt daran, daß die Akteure ohne Emotionen, die über die pure Aktion hinausgehen, in das Geschehen involviert sind.¹⁴ Die Interaktion zwischen Prot- und Antagonisten beschränkt sich auf das Verhältnis von Aktion und Reaktion. Thornhill-Grant sollte dem Drehbuch folgend noch zu den Piloten hinaufschreien (Borrigo 1982, 132), ein Verständigungsversuch, den Hitchcock in der Filmversion dann fallengelassen hat. Und auch eine Einstellung, in der die Piloten zu erkennen waren, ist in der endgültigen Fassung des Films nicht mehr enthalten.

Point-of-View, Perspektive, Subjektivierung

Die Erwartung des Zuschauers operiert wiederum "über" den Wahrnehmungen und Orientierungshandlungen Thornhills: Durch die Vorinformationen ist der Zuschauer ja eingeweiht in das Komplott, das gegen den Helden gesponnen ist, und wird die Umgebung darum schon nach dem erwartbaren Mörder absuchen. Allerdings weiß der Zuschauer auch, daß Thornhill noch nicht weiß, daß er in eine Falle gelockt wurde, so daß für den Zuschauer auch die Frage, wann Thornhill bemerkt wird, daß man ihn töten will, ein Gegenstand der Aufmerksamkeit ist. Und es bleibt die Frage offen, von welcher Art die Attacke ist, wer sie ausführen wird usw. Hitchcock selbst äußerte sich dazu wie folgt: "The audience knows he is in danger, but when he gets off a bus at a lonely crossroad, surrounded by empty farmland, what can touch him?" (Brean 1959, 74).

Die Unschuldigkeit des Protagonisten, seine Definition der Situation, dokumentiert sich *en passant* in der Art, wie sein subjektiver Blick, der den Unbekannten sucht, das Umgebungsfeld absucht. In der Art und Weise, wie die Szene inszeniert und repräsentiert ist, wird der Situationsdefinition des Protagonisten gefolgt. Sein suchender und prüfender Blick wird in zahlreichen *point-of-view-shots* wiedergegeben.

Die visuelle Strategie, mit der am Beginn der Sequenz der Ort der Handlung eingeführt wird, ist konventionell. Am Anfang steht ein offensichtlich objektiver *establishing shot* auf die Kreuzung (#1) aus hoher Kameraposition. Schon die dritte Einstellung¹⁵ ist ein *point-of-view-shot*, und die Alternation einer

14 Zur Entemotionalisierung vgl. Wulff 1985, 98f. Zum Stichwort "Anonymisierung" ist Spielbergs *DUEL* (USA 1972) als Referenzfilm zu nennen.

15 Die eröffnenden Einstellungen etablierten nach Belton (1983, 59f) Thornhills Verhältnis zu seiner Umgebung - "i.e., his verticality as opposed to the horizontality of the landscape is established in a series of objectively descriptive cuts" (59): In letzterem irrt er.

objektiven Aufnahme mit einem *point-of-view-shot* bleibt das syntaktische Muster über den ganzen ersten Teil hinweg. In leichter Variation dominiert das *point-of-view*-Schema auch den zweiten Teil der Sequenz und ist sogar noch am Ende, bei der Flucht-Szene, spürbar. Syntaktisch ist die Sequenz damit wenig auffallend, sie nutzt ein recht normales Prinzip, eine derartige Handlungsszene visuell aufzulösen. "Hitchcock presents the world as his character perceives it", schreibt Belton (1983, 60; ähnlich Gianetti 1982, 471). Dem ist zunächst einmal zuzustimmen.

Die erste Einstellung der Sequenz genügt als *establishing shot* der Norm, ist allerdings von höchstem Interesse, weil sie nicht nur den Handlungsraum im Überblick präsentiert. Die große Höhe, aus der die Kamera den Handlungsraum präsentiert, öffnet den Raum der gesamten Szene schon am Beginn in die Vertikale hinein. Die Höhe der Kamera wird noch akzentuiert durch den Kontrast zum folgenden Bild: Hier ist die Kamera ungewöhnlich niedrig, sie liegt fast am Boden. Möglicherweise läßt sich die Kamerahöhe schon früh mit dem Blick des Mörders in Verbindung bringen - das Bild sollte aber keineswegs als subjektive Aufnahme gelesen werden. Vielmehr ist seine Leistung vielschichtig, verdeckt und raffiniert. Der Zuschauer sieht, daß der Held auf dem Präsentierteller steht (wenn man das Szenario von oben anschaut). Das Wissen, das aus dem ersten Bild gezogen werden kann, wird erst später, im zweiten Teil der Szene, wichtig werden. Der Zuschauer wird in die Lage versetzt, sich die Ansicht der Szene zu imaginieren, die der Mörder im Flugzeug sieht - und der Eindruck, daß es fast unmöglich ist, sich zu verbergen, der im zweiten Teil der Szene so wichtig ist, wird getragen von der Aufsicht auf das Handlungsfeld, die die erste Einstellung möglich gemacht hatte.

Die Situationsdefinition des Protagonisten wechselt mit der ersten Attacke des Flugzeuges, das zwar schon exponiert, aber - von Thornhill - noch nicht fokussiert worden ist. Der Situationswechsel steckt hier mitten in einer Einstellungsfolge, die syntaktisch aus einer Folge von objektiven und subjektiven Bildern¹⁶ besteht: Aus dem "Warten" wird der "Mordanschlag", wobei nicht genau festzulegen ist, wann für den Zuschauer der Übergang der Situationsdefinition vollzogen ist. Der erste Angriff erfolgt in *gedehnter Zeit*, richtet sich also in der filmischen Repräsentation nicht nach einem "chronometrischen Realismus". Hitchcock sprach in den Truffaut-Interviews auch über den zweiten Teil der Maisfeld-Episode:

Die Dauer der Einstellungen dient dazu, die verschiedenen Entfernungen zu verdeutlichen, die Cary Grant zurücklegen muß, um sich zu verstecken, und zu zeigen, daß er es gar nicht schaffen kann. Eine Szene dieser Art könnte nie ganz

16 Ich verwende "subjektiv" hier in einem neutralen Sinne - das Bild zeigt das Geschehen von dem Ort aus, den eine Person im Handlungsraum einnimmt.

subjektiv sein, weil alles viel zu schnell gehen müßte. Man muß das Näherkommen des Flugzeugs zeigen, noch bevor Cary Grant es sieht, denn wenn die Einstellung zu schnell wäre, würde das Flugzeug nicht lange genug im Bild sein, und dem Zuschauer würde nicht klar, was da passiert. [...] Ich mußte das Publikum jedesmal auf den drohenden Sturzflug des Flugzeugs vorbereiten (1975, 249).

Der *Aktivitätsmodus* der Hauptfigur verändert sich schlagartig, als ihm erst einmal klar geworden ist, daß der Angriff seinem Leben gilt. Zu den Bildern des Protagonisten und seiner Blicke treten nun die Versuche Thornhills, sich zu retten. Syntaktisch ist auch das zweite Segment der Szene mit *point-of-view-shots* durchsetzt. Es ist aber deutlich, daß man es mit anders motivierten Blicken als im ersten Teil zu tun hat, die aber ebenso im *point-of-view-shot-Schema* wiedergegeben sind. Die Unterschiede lassen sich gleich mehrfach ausmachen:

- (1) Im ersten Teil der Sequenz sind die Blicke Teil des Suchverhaltens des Protagonisten; im zweiten dagegen sind sie eingebunden in seinen Versuch, sich in Deckung zu bringen bzw. sich zu verbergen.
- (2) Im ersten Teil besteht kein Anlaß, sich dem Gegenüber nicht zu zeigen, sondern ganz im Gegenteil: Einer, der auf einen anderen wartet, gibt sich durch die Offenheit des suchenden Blicks sogar zu erkennen. Hier ist der "offene Blick" Teil einer Interaktionseröffnung. Im zweiten Teil dagegen fällt dieses interaktive Moment fort, der Blick dient nurmehr der Wahrnehmung.
- (3) In *point-of-view-shot*-Sequenzen zeigt der eigentliche *point-of-view-shot* konventionellerweise¹⁷ das Objekt, das die Aufmerksamkeit des Blickenden erregt. In einigen Bildern des ersten Teils, die leere Landschaften zeigen, fehlt ein solches Objekt ganz. Die verschiedenen Autos, die mittels *point-of-view-shot* gezeigt werden, bilden nur probeweise den Gegenstand der Wahrnehmung - die eigentliche Erwartung ist auf die Person gerichtet, die möglicherweise mit einem Auto zum vereinbarten Treffpunkt kommen wird. Im zweiten Teil dagegen ist der durch den *point-of-view-shot* repräsentierte Blick Teil der Interaktion zwischen Prot- und Antagonisten, das Flugzeug bildet das eindeutige Objekt der Aufmerksamkeit.

Das Beispiel kann so zeigen, daß das gleiche Montage-Schema zur Realisierung ganz verschiedener Handlungen verwendet werden kann. Je nachdem, in welchem Handlungsschema *point-of-view*-Montagen als Darstellungsmuster verwendet werden, werden sie mit verschiedenen Bedeutungen und Funktionen

17 Vgl. dazu neben Branigans grundlegender Arbeit (Branigan 1984) auch Möller (1978) zur syntaktischen Beschreibung von Blickmontagen.

zusammengebracht, die von der Art der realisierten Handlung abhängen und nicht vom Montage-Schema.

Landschaft: Handlungsraum und Ort

Im Übergang vom ersten zum zweiten Teil der Episode wechselt auch der Charakter der *Landschaft* als Rahmen für das Handeln des Akteurs vollständig. Aus Übersichtlichkeit wird Deckungslosigkeit, um es kurz zu sagen.

Das "flat, sunny, peaceful farmland" (Brean 1959, 74) wird durch die weiten Aufnahmen, mit denen die Szene beginnt und die im ersten Teil der Szene vorherrschen, noch *emphatisch* unterstrichen.¹⁸ Dieser Ort der Handlung, der im ersten Teil der Sequenz optimale Orientierung garantierte und einen überraschenden Angriff eines unbekanntes Gegners auszuschließen schien, erweist sich nun als Ort der höchsten Gefahr. Hitchcock äußerte sich wie folgt dazu: "Suddenly the wide, sunny countryside is not a peaceful haven but a deadly open place in which the slightest shelter means life or death" (Brean 1959, 74).

Es sind ganz andere Eigenschaften des Handlungsraums, die nun in den Vordergrund der Wahrnehmung treten: Jede Möglichkeit, sich zu verbergen, muß gesucht werden; die Charakteristika der Offenheit, der Sichtbarkeit des Feldes werden irrelevant. Ging es vorher darum, daß sich kein Antagonist verbergen konnte, müssen nun die Gelegenheiten aufgesucht werden, die den Protagonisten gegen den Mörder schützen. Es ist, als ob sich die Wahrnehmung der Landschaft in eine Inversion verkehrt hätte. Der *Handlungsraum* muß vollständig neu aufgebaut werden, obgleich der *Ort* der Handlung derselbe ist (vgl. Wulff 1992, 109).

Es geht um solche Eigenschaften, die dem Environment im einen oder anderen Falle zukommen. Anzunehmen, daß der Aktion allein aufgrund der Tatsache, daß man es mit freier Fläche zu tun hat, "in der Folge weniger Grenzen gesteckt" seien und die "'Spielzüge' der Sequenz [...] weitaus freizügiger angegangen werden" könnten, wie Borringo (1982, 126) behauptet, erscheint einigermaßen irreführend zu sein: Erst ein jeweiliger Handlungsplan, eine jeweilige Situationsdefinition selektiert diejenigen Eigenschaften aus einem Umgebungsraum, die für die Situation bzw. den Vollzug der Handlung *relevant* sind. Handlungen und Situationen gehen analytisch mit Umgebungsdaten um. Ändert sich die Situation, treten andere Aspekte des Handlungsortes in den Vordergrund und werden relevant gegenüber denjenigen, die bis dahin von Bedeutung waren.

18 Zur Emphase vgl. auch Samuels 1970, 301. Die Leere und Weite der Szenerie lassen sich unter Umständen auch als symbolisch-allegorische Qualitäten auffassen - "to emphasize the infernal world to which Thornhill has been sent" (Brill 1988, 14).

Kataphern, Hinweise

Der Wechsel der Situationsdefinition kommt aber nicht unangekündigt (entgegen der Behauptung bei Houston 1963, 161). Vielmehr macht der Farmer, der auf den Bus gewartet hat, aufmerksam auf das Flugzeug im Hintergrund der Szene. In Hitchcocks eigener Beschreibung:

Grant asks the man if he's meeting someone. The man, a laconic farmer, says nope - he's waiting for a bus. It'll come along any minute. And it does. But as it slows down, the farmer says he just noticed something interesting - a crop-dusting plane which has started work half a mile away. 'Funny,' he says. 'That plane's dustin' where there ain't no crops.' And he gets on the bus (Brean 1959, 74).

Gegen die Zurücknahme der Spannung, die Erwartung der Gefahr, und gegen die Verlangsamung des Rhythmus' ist so ein *Hinweis* auf eine situative Anomalie gesetzt, der die Aufmerksamkeit des Protagonisten und des Zuschauers neu orientieren kann, noch bevor die Situation selbst umschlägt (ähnlich Borringo 1982, 130). Hitchcock hat immer wieder mit derartigen *Kataphern* gearbeitet, Verweisen auf mögliche Gefahr, auf Anlässe von Gefährdung etc. Eine Katapher ist ein Hinweis, der vom Zuschauer aufgelöst werden muß. Wertet man nun die Beobachtung des Bauern als einen Hinweis auf etwas, das auffällt, das abweicht von der Normalität, kann man es auch nehmen als das, was die erwartete Gefahr bringen wird: Etwas, das vom Normalen abweicht, ist immer auch verdächtig.¹⁹

Mit Kataphern werden Szenenübergänge und Wechsel von Situationsdefinitionen vorbereitet. Das Objekt, auf das der Hinweis erfolgt ist, kann zum Gegenstand der Aufmerksamkeit gemacht werden, zum Anlaß von Interpretation. Der Szenenwechsel ist dann erwartend-verstehend schon vorbereitet, kommt nicht als Überraschung, sondern als Teil einer *suspense*-Strategie daher, in die der Zuschauer schon eingestimmt ist. Nun zeichnet sich der *suspense* durch den Wissensvorsprung aus, den der Zuschauer vor den Filmfiguren hat. Der Hinweis auf das Flugzeug erfolgt so im schon gesteckten Rahmen, erinnert den Zuschauer daran, daß der Held in eine tödliche Falle gelockt werden soll, daß die Gefahr auch aus der Luft kommen kann. Wiederum bilden die beiden verschiedenen Situationsdefinitionen von Protagonist und Zuschauer zwei verschiedene Bedeutungen, die dem Hinweis zugeordnet werden können: Für Thornhill ist der Hinweis des Bauern ein Hinweis auf ein außergewöhnliches Detail; für den Zuschauer ist er ein Hinweis auf den Mörder. Im Übergang von der Warte-Phase zum Mordanschlag holt die Leinwandfigur den Wissensstand des Zuschauers ein. Nur die erste Teilszene, das Warten, ist eine *suspense*-

19 Ich erinnere mich an ein Terroristenpaar, das verhaftet wurde, weil einer Lebensmittelhändlerin aufgefallen war, daß die beiden mit Handschuhen zum Einkaufen kamen.

Szene im Hitchcockschen Sinne; der eigentliche Mordversuch gehört zu einem anderen Typus von Spannungsszenen ("der Held in größter Gefahr").

Rhythmus

Im ersten Teil der Sequenz hat Hitchcock den *Rhythmus* bewußt immer weiter verlangsamt, so daß der Angriff des Flugzeugs auch als schroffer Rhythmuswechsel zum Ausdruck gebracht werden kann. Samuels, der gerade diesen Aspekt stark zu machen versucht, schrieb zu der Szene:

Lack of music and the long-held emptiness of the setting [...] create a feeling that something tremendous is coming in a film so normally galvanic. Brilliantly, Hitchcock builds suspense by exaggerating the eventlessness of the scene. [...] Soon, however, another car appears from a side road, depositing a man. Now we get a long shot of two figures at opposite sides of an immense vista. Something must surely be up! After a moment of hesitation, Grant crosses the road, an action Hitchcock shoots subjectively, thus heightening our expectations, because subjective shots invariably provide dramatic emphasis. Then exquisitely laconic dialogue assure us that this man cannot be the threat we have feared (Samuels 1970, 301).²⁰

Folgt man manchen Autoren, so hängt der rhythmische Charakter der Sequenz eng mit der im Handlungsablauf wirksamen Struktur von Wiederholung und Variation zusammen, die Auswirkungen auf den Eindruck der Geschwindigkeit und des Rhythmus' habe: "de la première à la seconde attaque, l'accélération se produit par un resserrement du nombre de plans" (Bellour 1975, 279).

Durch die Beschleunigung im zweiten Teil der Szene werde die Dynamik des Angriffs unterstrichen (Borrigo 1982, 138). Allerdings bedingt das gleiche Prinzip der Wiederholung im ersten Teil der Sequenz den Eindruck von Beruhigung, Entspannung und Verlangsamung. Der Rhythmus kann also nicht allein auf das Wiederholungsprinzip zurückgeführt werden, sondern scheint enger mit der Handlungsstruktur bzw. mit der Modalität von Handlungen zusammenzuhängen: Wird die Gefahr am Ende des ersten Teils der Sequenz fast ganz zurückgenommen, steigt sie im zweiten Teil bis auf ein Maximum an. Die anti-klimakterische Tendenz des ersten Teils führt - als eine Art von "Kontrasterlebnis" - zur Intensivierung des Eindrucks von "Gefahr" im zweiten Teil.

20 Auch Gianetti (1982, 472) nimmt die Geschehenslosigkeit der ersten Phase als Bedingung dafür, daß sich beim Zuschauer das Gefühl von "relaxation and then boredom" einstelle.

Suspense

In der Analyse der Maisfeld-Szene habe ich zu zeigen versucht, daß Situationsanalyse ein Instrument der Filmanalyse sein kann. Die Annahme, der ich dabei folge, besagt, daß die filmische Struktur mit der situativen Struktur interagiert, daß es aber *kein Determinationsverhältnis* zwischen beiden gibt. Die Maisfeld-Szene nun ist deshalb so interessant, weil sich in dem Bruch, der die Warte-Phase von der Mordversuchs-Phase der Sequenz trennt, genau ein solcher Wechsel der Situationsdefinition ereignet, ohne daß die filmischen Mittel, mit denen das Geschehen repräsentiert ist, verändert würden.

Die Ausgangsannahme ist schlicht und besagt, daß die *Definition der Situation*, die eine Person vornimmt, die Situation als ein *Handlungsfeld* konstituiert. In diesem Handlungsfeld kann sich das Subjekt handelnd, wahrnehmend und interagierend bewegen. Durch die Situationsdefinition werden Relevanzgesichtspunkte gesetzt, Objekte in Bezug zum Subjekt analysiert und funktionalisiert etc.²¹

Im ersten Teil der Sequenz nun gelten gleich zwei Situationsdefinitionen, so daß es auch zwei gleichzeitig realisierte Handlungsfelder gibt: Definition und Feld des Protagonisten und des Zuschauers. Der Zuschauer ist besser informiert als die Figur des Films, er weiß mehr, was - nach der Hitchcockschen Auffassung von *suspense* - die Involviertheit des Zuschauers steigert und intensiviert (vgl. Truffaut 1975, 62, 102, passim) und einen eigenen Typus von Spannungserleben hervorbringt. Das informationelle Verhältnis, das man *suspense* nennt, ist *reflexiv*: Zur Situationsbeschreibung, die dem Zuschauer zugänglich ist, gehört auch das Wissen, daß er mehr weiß als der Held.

Nun muß auch das Handlungsfeld des Protagonisten vom Zuschauer im Verstehensprozeß aufgebaut werden, sonst wäre er nicht dazu in der Lage, die Filmperson Handlungsmotive, Intentionen und anderes zu attribuieren. Wenn der Zuschauer weiß, daß die Situation tatsächlich eine andere ist als diejenige, die die Figur für sich entwirft, muß die Situationsdefinition des Zuschauers eine *Simulation der Situationsdefinition der Filmfigur* umfassen. Der Zuschauer ist dazu gezwungen, die Oberfläche des Geschehens "mit doppeltem Blick" zu interpretieren - bezogen auf das, was er selbst weiß, aber auch bezogen auf ein Konstrukt einer Person der Erzählung und deren Kenntnis der Handlung.

Diese Annahme gestattet zumindest eine Präzisierung der Definition von *suspense* im Hitchcockschen Sinne: Denn genau diese eingebettete Simulation unterscheidet *suspense* von "Spannung" im weiteren Sinne.

21 Eine sehr knappe, aber auch sehr aufschlußreiche Analyse des "Handlungsfeldes" findet man bei Boesch 1980, 74-95.

Literatur

- Bellour, Raymond (1975) Le blocage symbolique. In: *Communications*, 23, pp. 235-350.
- Belton, John (1983) *Cinema Stylists*. Metuchen, N.J./London: Scarecrow Press.
- Boesch, Ernst E. (1980) *Kultur und Handlung. Einführung in die Kulturpsychologie*. Bern/Stuttgart/Wien: Huber.
- Borringer, Heinz-Lothar (1980) *Spannung in Text und Film. Spannung und Suspense als Textverarbeitungskategorien*. Düsseldorf: Schwann [darin pp. 123-167 eine Sequenzanalyse der Maisfeld-Episode].
- Branigan, Edward (1984) *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin [...]: Mouton.
- Brean, Herbert (1959) Master of Suspense Explains His Art. [Interview mit Hitchcock.] In: *Life* 47, 13.7.1959, pp. 72, 74.
- Brill, Lesley (1988) *The Hitchcock Romance. Love and Irony in Hitchcock's Films*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Gianetti, Louis (1982) NORTH BY NORTHWEST: The Reading Script, the Shooting Script. In: Ders.: *Understanding Movies*. 3rd ed. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, pp. 443-472.
- Harris, Robert A. / Lasky, Michael S. (1979) *Alfred Hitchcock und seine Filme*. München: Goldmann.
- Houston, Penelope (1963) The Figure in the Carpet. In: *Sight and Sound* 32,4, pp. 159-164.
- LaValley, Albert J. (1972) Analysis of the Plane and Cornfield Chase Sequence in NORTH BY NORTHWEST. In: *Focus on Hitchcock*. Ed. by Albert J. LaValley. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, pp. 145-173.
- Lehman, Ernest (1973) *NORTH BY NORTHWEST*. New York: Viking Press.
- Lüthi, Max (1975) *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*. Düsseldorf/Köln: Diederichs.
- Möller, Karl-Dietmar (1978) Diagrammatische Syntagmen und einfache Formen. In: *Untersuchungen zur Syntax des Films. 1*. Münster: MAkS Publikationen, pp. 69-117.
- Naremore, James (1988) Cary Grant in NORTH BY NORTHWEST. In: Ders.: *Acting in the Cinema*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, pp. 213-235.
- Samuels, Charles Thomas (1970) Hitchcock. In: *American Scholar* 39, pp. 295-304.
- Schmitt, Christoph (1993) *Adaptionen klassischer Märchen im Kinder- und Familienfernsehen. Eine volkswissenschaftlich-filmwissenschaftliche Dokumentation und genrespezifische Analyse der in den achtziger Jahren von den westdeutschen Fernsehanstalten gesendeten Märchenadaptionen mit einer Statistik aller Ausstrahlungen seit 1954*. Frankfurt/M.: Haag & Herchen.
- Taylor, John Russell (1982) *Die Hitchcock-Biographie. Alfred Hitchcocks Leben und Werk*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Truffaut, François (1973) *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* [Unter Mitarb. v. Helen Schuster.] München: Hanser.
- Wollen, Peter (1982) NORTH BY NORTHWEST: A Morphological Analysis. In: Ders.: *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*. London: Verso, pp. 18-33.
- Wulff, Hans J. (1985) *Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion*. Münster: MAkS Publikationen.
- (1992) Raum und Handlung. Zur Analyse textueller Funktionen des Raums am Beispiel von Griffiths A WOMAN SCORNED. In: *Montage/AV* 1,1, pp. 91-112.

Forum Spannung*

Karl Sierek

Spannung und Körperbild

Spannung sei ein Wissen-Wollen, was war und was kommt: so der Grundtenor vieler Spannungs-Aufklärer. Spannung und Aufklärung - lange sind diese Begriffe schon verkuppelt, wesentlich länger als das gleichnamige Zeitalter. Ich möchte der daraus entstandenen Fixierung auf eine Bewegung des Geistes - eben der der Aufklärung - einen anderen Erklärungszusammenhang zur Seite stellen: Spannung als Körperempfinden, als *Körperbild*, das sich als Effekt des Erzählens durch die gegenläufigen Zeitvektoren der *Pro-* und *Retrospektion* bildet.

Der Trick, mittels Zeitverschiebung und Erzählung nicht nur körperliche Spannung, sondern körperliches Leben zu erhalten, ist schon ewig bekannt. "Herr der Zeiten", so nennt Scheherezade in der Märchensammlung *1001 Nacht* ihren König. Sie erzählt ihm Geschichten, um zu überleben. Der Tod droht und soll hinausgezögert werden. Und was wäre dafür geeigneter als das Erzählen einer Geschichte? Es ist die wohl beste Art, einen amorph bis in den Tod fließenden Zeitablauf zu gliedern; Wort für Wort, Satz für Satz, Atemzug für Atemzug zu trennen und zu verbinden, kurz: zu artikulieren. Denn was ist diese *Auflösung des Körpers*, die Scheherezade zu erwarten hat? Die Abwesenheit der Dynamik von Spannung/Entspannung, das Fehlen einer Geschichte und ihrer Erzählerin. Freiwillig hat sich Scheherezade in diese gefährliche Lage manövriert, aus der sie nur lebend entkommen kann, wenn sie von einer Nacht zur nächsten so viel Spannung in den Körper ihres Sultans induzieren kann, daß dieser sie noch einen Tag leben läßt, um das Ende der Geschichte am nächsten Tag nicht zu versäumen. Herr der Zeiten ist der Sultan allerdings nur sehr bedingt. Denn wer über die Zeit tatsächlich gebietet, sie strukturiert, das ist Scheherezade. Sie verfügt über die *Redemacht*, die erzählte *Geschichte*¹ nach ihrem Gutdünken zu gliedern, und wählt dafür ein *antizyklisches Verfahren*, das ziemlich genau jenem des Nationalökonomens Keynes entspricht. Statt sich dem natürlichen

* Die bibliographischen Verweise auf Kessler, Wulff und Wuss in den einzelnen Diskussionsbeiträgen beziehen sich auf die Artikel in *montage/av* 2,2, 1993.

1 Diese Unterscheidung zwischen Geschichte und Redemacht entspricht der von Emile Benveniste getroffenen zwischen *histoire* und *discours*; vgl. Benveniste 1966.

Fluß von Tag und Nacht (bei Keynes: Angebot und Nachfrage) anzuvertrauen, der ihr mit Gewißheit schon am nächsten Morgen den Tod brächte, erzählt sie *gegen* den Fluß der Handlungszeit. Gerade dann, wenn die Zäsur der Tageszeit einsetzt, wenn das Morgengrauen das Licht der Aufklärung in die Intrigen bringen könnte, ist sie an einer Stelle der Geschichte angelangt, die am allerwenigsten nach einer Unterbrechung ruft. Darin könnte man ein Prinzip des Erzählens erkennen, das nahe an einen der Motoren der Induktion von Spannung heranreicht. Gegen den Fluß, widerläufig, antizyklisch - das sind Momente, die zumindest eine bestimmte Art von Spannung hervorrufen: vielleicht jene, die zunächst auf die *Differenz*, auf unterschiedliche Energiepotentiale, und so zwangsläufig auch auf ihr Gegenteil, den Zustand der *Entropie*, verweisen. Scheherezade weiß besser als ihr Souverän mit dem Verhältnis von *Kontinuität* und *Bruch* souverän und als Souveräne über die Zeiten der Geschichte umzugehen. Sie verbindet, wo Trennung angesagt wäre, und trennt, wo Verbindliches sich meldet. Auch das spannt an und spannt aus. Das eine ist ohne das andere nicht denkbar. Nur wer ausspannt, kann gespannt sein, und erst der Angespannte kann sich gehen lassen, ruhen, ausspannen.

Doch nun zum Film. Auch wenn ihn mit der Literatur genau das Moment des Erzählens von Geschichten - das Narrative - verbindet, so stellt sich die Frage der Zeitspannung dennoch ganz anders: Im Unterschied zur Literatur verfügt der Film über ein *absolutes Zeitmaß*, das sich unabhängig von der frei gestaltbaren Lesezeit eines Romans oder einer Novelle entfaltet. Unerbittlich dreht sich das Malteserkreuz im Projektor und gibt den Ablauf der Ereignisse *im Augenblick* vor. Seine Gleichförmigkeit formt den unveränderlichen Rahmen für die dynamischen und wechselvollen Zeitströme im Inneren der erzählten Geschichte und ihrer Fortführung durch den Betrachter des Films. Die Abweichung vom Jetzt bleibt einzig den diskursiv eingefädelten Vor- und Rückverweisen innerhalb der Geschichte, den Spannungen und Dehnungen überlassen. Spannung und Entspannung der Zeit im Bezugsrahmen *Körper und Kino* reiben sich in ihrer lebendigen Dynamik an dem unmenschlich gleichmäßig ablaufenden Takt des Apparats, vor dem es kein Entrinnen zu geben scheint und der das Maß aller (filmischen) Dinge darzustellen vorgibt. Doch dieses rigide Zeitregime hat - wie jedes sich totalitär gebende System - seine Lücken. Eine davon ist die vom *Wunsch* und der *Erinnerung* getragene, ja gepuschte Dynamik der Zeitverschiebung.

Spannungsempfinden ist extremes Körperempfinden. Es beweist den engen Zusammenhang zwischen Verstehen und eigenem Körperbild (vgl. Rosenfield 1992, 43ff). Wer sich im Kino krümmt, stellt zunächst ein Verhältnis zu sich selbst her: Er setzt eine Beziehung zwischen eigenem Erinnern oder Wünschen und dem Bezugsrahmen seines Körpers - zwischen einem Bild-Vorher oder (virtuellen) Bild-Nachher und einem Bild-Jetzt; einem Vor-Bild (dem Film) und

einem Körperbild. Das dynamische Bewegungsmodell der Spannung im Betrachterkörper wiederholt sich im Verhältnis zwischen diesem und den Bildern und Tönen auf der Leinwand: dem *Text* im Bezugsrahmen des Kinosaaals. Als Symptom der Rede-mit-sich-selbst in einem körper-umgebenden Raum aktualisiert und verschärft Spannung erstens die Raumbeziehungen und zweitens die Zeitbeziehungen, die im Film angelegt sind. Das Bezugsfeld in beiden Fällen ist und bleibt das aktuelle Körperbild des Betrachters und seine Hülle, der Kinosaal.

Raum

Die auf die Leinwandfläche projizierte Spannung im Inneren des gezeigten *Handlungsraums* (der Diegese) läßt den Betrachterkörper nicht ungeschoren; ja sie stimuliert ihn nicht selten, spannt ihn. In einer Einstellung aus *QUÉ VIVA MÉXICO!* zeigt Eisenstein das Einkleiden eines Picadors. Ein langes Gürtelband wird ihm um die Taille gewickelt. Es ist gespannt. Vom rechten Bildvordergrund bis zum linken Bildhintergrund durchmißt es die Bildfläche und zieht den Betrachterkörper mit sich. Das Bild ist nicht auf durchstrukturierte und volle Verständlichkeit gerichtet, es eröffnet vielmehr eine weite *Leerstelle* im Bildmittelfeld, einen Zwischenbereich, in den sich das Auge einnisten kann. Eingebunden in einen erzählerisch erwartungsvollen Moment vor dem Aufbruch (er bereitet eine andere, noch zu besprechende Spannung vor: die der Zeit), arbeitet das Bild mit klaffenden *Distanzen*, die die Körper und ihre Stellung zueinander in ein dynamisches Spiel von *Diskontinuitäten* und *Brüchen* einbinden: die Körper der Leinwandfiguren und die der Filmzuschauer gleichermaßen. An die Seite des kontinuierlichen Flusses einer durchsichtig und klar ablaufenden Geschichte tritt das abrupte, brüchige, im Jetzt körperlich zu empfindende Moment des Gespanntseins. Wolfgang Kemp hat Vergleichbares in der Malerei des 19. Jahrhunderts untersucht und bringt es auf die Formel "statt Geschichte Geschehen, statt Evidenz Kontingenz, statt Sinn Sinnesdaten, statt Einsicht Spannung" (1985, 267). Spannung stellt sich in diesem klaffenden und brüchigen "Dazwischen" ein. Den Raum zwischen zwei Punkten dehnt sie aus und entleert ihn, statt ihn zu verdichten. Spannung ist extensiv und nicht intensiv. Erst nach diesem Entleeren füllt sie die Lücken mit dem Betrachterkörper, saugt ihn in dieses Vakuum und das auch in ihrer *zeitlichen*, genauer: erzählerischen Funktion. Deshalb ist zu klären, welche Brückenköpfe die zeitlich sich ausdehnenden Bögen halten - ein Wort also zur *Spannweite*:

- Sollen sämtliche erzählerischen Abläufe vom Vorspann bis zum Nachspann in die Untersuchungen der *Globalstrategien* von Spannung im gesamten Ablauf ganzer Filmerzählungen einbezogen werden? Gewiß tragen auch sie zur Spannungserzeugung bei und sind deshalb von den diver-

sen Narratologien im Kielwasser von Propps Morphologie, der Aktantentheorie Greimas' oder den von Barthes untersuchten hermeneutischen Codes damit in Zusammenhang gebracht worden.

- Beginnt die Konstruktion narrativer Spannung bereits im Einstellungswechsel? Wie Bordwell - Gombich erwährend - bemerkt (Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 59), setzen bereits die Schemata des *continuity editing* Erwartungshorizonte in Gang, die auf Kommendes gerichtet sind und folglich dem Grundmuster der Spannungsdramaturgie entsprechen.

Um das weite Feld der Untersuchung zeitlicher Spannung im Film übersichtlicher zu gestalten, will ich mich auf erzählerischen Einheiten des Films auf der Ebene der Sequenz oder des Syntagmas beschränken.

Aus der aktuellen Perspektive des Betrachters im Jetzt des Filmsehens zeigen sich spannende Körper-Erregungen durch eine *Verschiebung der zeitlichen Orientierung*. Herbe diskursive Eingriffe strukturieren den im Jetzt verharrenden und gemächlich fließend erscheinenden Ablauf der diegetischen Ereignisse entweder durch Gestaltung der *Dauer* oder der *Reihenfolge* um. Ablenkend vom Augenblick, hingewandt zu einer zu erinnernden Vergangenheit, zu einer unsicheren Zukunft scheint die Gewißheit des Gegenwärtigen nicht zu genügen, um Körperspannung zu induzieren. Es zeichnet sich eine scharfe Dynamik ab, die nur eines nicht kann: im Moment zu verharren, sich mit dem Augenblick zu bescheiden. Dieser auf dem Wunsch und der Erinnerung beruhenden Dynamik scheint immer etwas am Jetzt zu fehlen. Wunsch und Erinnerung haben ihre Augen und Ohren immer woanders, 'wannanders', anders. Eine Art Zeitvektor, sind sie der Motor der Spannung aus dem *Betrachterkörper* und treiben vorwärts oder rückwärts, jedenfalls hinweg aus dem Status quo. Damit der Körper seiner inne werde, benötigt er eine Perspektive, die aus der Präsenz weist: In der Spannung wird der Betrachter-als-Körper seiner selbst bewußt und findet dergestalt sein *Körperbild*.

Das textuelle Spannungsfeld weist sich folglich als eine Kategorie der *Differenz* aus. Es hat nichts mit dem - im übrigen aus einem harmonistischen und herrschaftsstabilisierenden Kunstverständnis stammenden - Bedürfnis nach Abbau eines Kontrollverlustes zu tun. Auch die in Spannungstheorien immer wieder strapazierte - meines Erachtens szientifische oder logozentrische - Orientierung an der linearen Dynamik des Reduzierens von Wissensdefiziten liegt ihm fern. Weder Kontrolle noch Wissen *als solche* können als primäre Bezugssysteme hypostasiert werden und für das spezifische Spannungsgefühl im Kino erhalten. Gespannt *zwischen* Kontrolle und deren Verlust, Wissen und dessen Defizit, findet sich der Körper in beidem zugleich: in Kontrolle *und* Verlust, Wissen *und* Unwissen, in dem dynamischen, nicht linearen Spiel zwischen diesen Extremwerten, den Polen von Entspannung und Spannung. Es ist

die *Angstlust* an der Differenz, der Spaß am Widerspruch, an je anderen, an *Dialogizität*. Spannungskino ist keine Schwarzweißmalerei. Es kümmert sich nicht um Wissen versus Unwissen, sondern um die Grauwerte der *Wahrscheinlichkeit* und die Zwischentöne der *Möglichkeit*. Ob die Differenz zwischen Diegese und narrativem Text (*récit*), die in der filmischen Rede unmittelbar am Körper des Betrachters seine physischen Spuren hinterläßt und ihn deformiert, ob die metamorphische Ambivalenz im schwebenden Zustand der Ungewißheit als der Bewegung der Narration: Wer sich im Kino krümmt, beweist seine Lust am je anderen seines Körpers, an seinem grotesken Zerrbild.² Was mit ihm geschieht und was er geschehen *macht*, ist das schwirrende Dialogisieren eines noch leeren diskursiven Ortes mit dem diegetischen Brückenkopf im Vorher oder im Nachher, das dem Betrachter sein Körperbild im Jetzt des Saals liefert. Der Körper wird in der Zeit verankert und prospektiv vor- oder retrospektiv zurück gespannt.

Prospektion

Das *prospektiv* gerichtete diskursive Regime der Spannungsentfaltung arbeitet mit der Konstruktion von *Möglichkeiten*. Sie entfalten sich im diegetischen Kontext und werden nach den inneren Motivationsstrukturen (Genre, Figurenkodifizierung etc.) nuanciert und dosiert: nicht zuviel, um nicht sogleich im Wärmetod der Wunscherfüllung zu ertrinken, nicht zuwenig, um die Wunscherfüllung nicht durch das weiße Rauschen der sachzwänglerischen Informationsflut aus den Augen zu verlieren. Im diskursiven Kontext der Äußerungssituation des Kinosaals antworten die Betrachterdispositionen und Wünsche auf diese Möglichkeitsformen. Möglichkeit versus Wunsch: Das eine ist eine vom Text hergestellte Konstruktion, das zweite eine vom Zuschauer - durchaus auch körperlich - eingenommene Haltung.

Retrospektion

Das *retrospektiv* gerichtete diskursive Regime der Spannungsentfaltung arbeitet mit der Konstruktion von *Wahrscheinlichkeiten*. Was ist geschehen? Welche eventuell in Ellipsen verborgenen Erinnerungsspuren lassen sich nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit konstruieren? Statt antinomischen Prinzipien des Wissens und Nichtwissens werden nuancierte Grauwerte von Wahrscheinlichkeitsschattierungen entworfen, die gerade in ihrer schwierigen Faßbarkeit zunächst nicht körperliche Angstlust, sondern eher Denklust anzuregen schei-

2 So hat Bachtin die Leselust von Rabelais' Gargantua beschrieben; vgl. Bachtin 1987, 74f, 90, 104.

nen. Statt einer veritablen Spannung des Körpers rufen solche Konstruktionen - oberflächlich betrachtet - einen Kopfreiz der Differenz aus Bekanntem und im "Gedächtnis" des Films Verborgenen hervor. Daß ein Kitzel, nicht aber ein Krampf zu spüren ist, mag genau mit dieser Konzentration auf mentale oder intellektuelle Vorgänge zurückgehen, die die retrospektive Orientierung eines zu lösenden Rätsels mit sich bringt. Doch hinter der Oberflächendynamik im Feld von Wissen und Nichtwissen, Erinnern und Vergessen zeigt sich im Spiel zwischen Redemacht und Geschichte eine andere schwebende Ambivalenz. Das Verbergen und Enthüllen erweist sich als - wiederum körperlich vermitteltes - *Behalten oder Preisgeben*:

[...] und ich habe ein großartiges Geheimnis zur Bereitung dieses Kakaos, und nun bemühen sich alle Leute, mir dieses weltbeglückende Geheimnis zu entreißen, das ich sorgsam hüte (Freud 1973, 27).

Geheimnisse zurückhalten, die andere mit Gewalt entreißen wollen: Das Regulationsprinzip dieser von Freud in *Charakter und Analerotik* erzählten Geschichte könnte der diskursleitenden Strukturierung entsprechen, auf der die retrospektive Spannungsentfaltung gründet. Daß dieses analadistische Regime sich nahtlos in die diegetischen Abläufe solcher Konstruktionseinheiten fügt, braucht man wohl keinem Hitchcock-Kenner zu beweisen.

Pro und Retro

Prospektion oder Retrospektion? Läßt sich das überhaupt so klar feststellen? Häufig greifen beide Richtungen des Zeitverlaufs wie Zahnräder ineinander und zermalmen den Augenblick, in dem die Geschichte und ihre Ansicht im Kino sich soeben befindet. Der Spannungsbogen stellt sich gleichsam quer zur Zeit und verläuft vertikal im Äußerungsprozeß und seinem Produkt. Eine direkte Linie spannt sich vom Film zum Körper des Betrachters. Das Spiel von Vergessen und Erinnern, von Wunsch und Wunscherfüllung wendet sich vom innerfilmischen Handlungsablauf ab und der Rede zwischen Film und Betrachter zu. Das als Spannung empfundene Präsenzgefühl wird dergestalt erst in der engen Verflechtung von Vergangenheit und Zukunft zum eigenen Körperbild.

- Am Höhe- und gleichzeitig auch Umschlagspunkt von *THE PARADINE CASE* (USA 1947, Alfred Hitchcock) als Maddalena Anna Paradine den Mord an ihrem blinden Mann gesteht, wird die Verhandlung vertagt. Je weiter die Erzählung in die Erinnerung und in die Vergangenheit fortschreitet, desto weiter wird das augenblickliche und gegenwärtige Geschehen im Gerichtssaal in die Zukunft verschoben.
- Die Kombinatorik von Prospektion und Retrospektion in *THE SILENCE OF THE LAMBS* (USA 1991, Jonathan Demme) gewinnt im zweiten Interview der Agentin Starling mit dem Massenmörder auf nachgerade unglaubliche

Weise. Viel, viel Erinnerung hält Dr. Hannibal Lecter zurück. Für die Preisgabe fordert er die Erinnerung aus Starlings Kindheit ein, die das Geheimnis für die Prospektion und die Aussicht auf das Finden des Mörders enthält. "Gedächtnis ist das, was ich statt einer Aussicht habe", sagt Hannibal "the Cannibal".

- Und im Schluß- und Schlüsseldialog aus SABOTAGE (GB 1936, Alfred Hitchcock) heißt es:

"Ist das nicht merkwürdig? Kann sie hellsehen? Sie hat doch vorhin gesagt, Verloc wäre ..."

"... tot, Sir? Dazu muß man nach so einer Explosion kein Hellseher sein."

"Ja, aber sie hat es vorher gesagt. Oder war es doch danach? Ich weiß es nicht mehr."

Davor oder danach: Seine Durchlässigkeit und zeitliche Offenheit weist den Betrachterkörper als ein *Netz* aus, als einen, wie Foucault nach Nietzsche es nennt, Ort der Herkünfte. Deshalb pulsiert er ständig zwischen Spannung und Entspannung, Systole und Diastole - und findet darin als "Herr der Zeiten" an der Hand der Geschichtenerzählerin sein Bild.

Literatur

- Bachtin, Michail (1987) *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Benveniste, Emile (1966) *Problèmes de linguistique générale Bd. 1*. Paris: Gallimard.
- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Methuen.
- Freud, Sigmund (1973) Charakter und Analerotik. In: Ders.: *Studienausgabe. Bd. VII*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Kemp, Wolfgang (1985) Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Ders.: (Hg.) *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Köln: DuMont, pp. 253-278.
- Rosenfield, Israel (1992) *Das Fremde, das Vertraute und das Vergessene. Anatomie des Bewußtseins*. Frankfurt/M.: Fischer.

Thomas Rothschild

Bild und Geschehen

Das Reden über Spannung in den Künsten im allgemeinen und im Film im besonderen ist nicht nur deshalb so schwierig und mißverständlich, weil es an einer konventionalisierten Terminologie fehlt, gleichlautende Begriffe sehr unterschiedlich verwendet werden, sondern auch weil, wie Hans J. Wulff in seinen "Thesen zu einem Forschungsfeld" zutreffend anmerkt, einmal "Charakteristika des Werks", ein andermal "Aktivitäten des Rezipienten" gemeint sind. Dabei ist anzunehmen, daß es zwischen Werkcharakteristika und Rezeptionsmechanismen einen ursächlichen Zusammenhang gibt, den zu klären aber - zumal für den in der empirischen Psychologie meist unerfahrenen Filmwissenschaftler - äußerst problematisch erscheint. Wenn Wulff freilich ausführlich, eine Dramaturgie der Spannung müsse beschreiben, "wie Techniken der Zuschauerführung zu jenen rezeptiven Effekten führen, die man als 'Spannung' zusammenfassen kann", und dann präzisiert, der Text ließe "sich nicht ohne den dazutretenden Zuschauer beschreiben", weil die "Aktivität des Zuschauers [...] eine Komponente der Textstruktur" (97) sei, engt er "Spannung" doch wieder ein zu einem Phänomen, das sich nur von der Wirkung auf den Rezipienten her erfassen läßt. Demgegenüber stellt sich die Frage, ob Spannung nicht (auch) etwas sein kann, was sich, unabhängig von der Rezeption, objektiv am Werk beobachten und beschreiben läßt. Anders formuliert: es bieten sich für das Forschungsfeld drei Möglichkeiten an:

1. "Eine Sequenz von Textinformationen [und] eine dazugehörige Sequenz von Verarbeitungsoperationen des Zuschauers [...] bilden zusammen einen Untersuchungsgegenstand" (97f).
2. Der Effekt auf den Rezipienten dient als (unverzichtbarer?) Hinweis auf eine im Text verankerte Struktur.
3. Eine als "Spannung" definierbare Struktur läßt sich unabhängig von der Rezeption auffinden und beschreiben.

Um es mit einem konkreten Beispiel zu illustrieren: Wenn am Ende von Carol Reeds *ODD MAN OUT* der erschöpfte Held, gestützt von seiner Freundin, am Hafengitter steht und im Hintergrund Schiffe auslaufen, von denen eins für den Verfolgten die Flucht bedeuten würde, wenn dann im Gegenschuß die anonyme Polizeimacht, erkennbar an den Scheinwerfern ihrer Fahrzeuge, sich bedrohlich nähert, wenn sich der "Odd man out" also buchstäblich im Spannungsfeld zwischen Freiheit und Tod befindet - bedarf es dann des Zuschauers, der "gespannt" ist auf die Lösung (!) dieses Gegensatzes auf der narrativen

Ebene, um Spannung im Filmtext zu identifizieren und zu beschreiben? Oder wenn im selben Film der ohnedies schon als geschwächt eingeführte Protagonist, der eben einen Mann erschossen hat und dabei selbst angeschossen wurde, sich nur mit Mühe in das abfahrende Auto seiner Komplizen werfen kann und nun mit den Beinen bei der offenen Tür heraushängt, mit dem verwundeten Oberkörper auf dem Rücksitz liegt, wenn also die Spannung zwischen (von der Kamera aus) statischem Innenraum und rasch vorbeiziehendem Außenraum darüber entscheidet, wie sich das weitere Geschick des Flüchtenden gestaltet, wenn dieser dann, nachdem er aus dem erst verzögert anhaltenden Auto gefallen ist, als kleiner Endpunkt einer in die Tiefe des Bildes gezogenen Spannungslinie zu sehen ist: Muß man dann auf die Rezeption rekurrieren, um Spannung als Komponente der Textstruktur zu bestimmen? ODD MAN OUT wirft auch die Frage auf, ob man den exzessiven Gebrauch des Hell-Dunkel-Kontrasts in den Flucht- und Versteckszenen nur unter Berücksichtigung der Rezeption als Spannung bezeichnen darf. Wie denn überhaupt manche strukturelle Merkmale - etwa Kontrast, Nachbarschaft von Nicht-Vereinbarem, abrupter Wechsel - keineswegs nur eine mögliche Wirkung haben, sondern in unterschiedlichem Kontext mal komisch, mal überraschend oder mal eben spannend wirken können. Wulff formuliert in seinen Thesen:

Der Zuschauer wird vorbereitet auf mögliche kommende Geschehensverläufe, er wird eingestimmt auf das Gewebe möglicher Ereignisse, die Wahrscheinlichkeit zukünftiger Ereignisse und Verwicklungen wird verändert usw. In der Rezeption baut sich ein *Erwartungsfeld* auf, auf das die Vorverweise einwirken (98; Herv.i.O.).

Das erscheint mir für die Bestimmung von Spannungsdramaturgie einerseits zu weit, andererseits zu eng. Wulffs Beschreibung trifft nämlich auf jeglichen narrativen Text zu. (An dieser Stelle möchte ich gleich festhalten, daß ich nicht zu jenen Kritikern gehöre, für die nach Peter Wuss einhellig gilt, daß ein Film spannend sein müsse, sonst taue er nicht [vgl. 101]. Ein derart weit gefaßter Spannungsbegriff, der auf alle tauglichen Filme anwendbar sein soll, scheint mir seinerseits untauglich zu sein - jedenfalls um irgendetwas Spezifisches zu charakterisieren.) Zu eng scheint mit Wulffs zitierte Formulierung, weil sie, deklarermaßen, Spannungskonstruktionen nur im zeitlichen Ablauf textueller Prozesse zuläßt und damit die Möglichkeit solcher Spannungskonstruktionen im Einzelbild leugnet. Und auch Wuss behauptet pauschal (und sieht darin eine "wichtige Voraussetzung für das Zustandekommen von Spannung"), "daß Film stets Geschehenswahrnehmung organisiert" (ibid.). Manches spricht aber dafür, nicht nur von Spannungsstrukturen innerhalb eines Kadens zu sprechen, sondern darüber hinaus eine Wechselbeziehung zu postulieren zwischen solchen räumlichen Spannungen und den sich aus dem Geschehensverlauf ergebenden zeitlichen Spannungen. Wieder ein konkretes Beispiel: Das gespannte Seil, das in Henri-Georges Clouzots SALAIRE DE LA PEURE einen Holzbalkon

festhält, auf den der mit Nitroglycerinfässern beladene Lastwagen vor einer scharfen Kurve zurückstoßen muß, baut eine Erwartung auf. Der Zuschauer wird vorbereitet auf die Möglichkeit, ja die Wahrscheinlichkeit, daß das Seil - mit letalen Folgen für die Anwesenden - reißt. Zugleich aber bildet das Seil im Einzelkader selbst eine Spannungsstruktur - nicht anders als das Seil, das den titelpendenden ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD in Louis Malles Film hält, oder im selben Film das Seil, an dem der Protagonist sich nach dem Mord an der Hauswand herabläßt (und das ihm zum Verhängnis wird), oder auch ein gespannter Bogen in John Boormans DELIVERANCE. Man denke auch an die häufigen Einstellungen, in denen jemand, unter der Oberkante eines Wolkenkratzers, am gespannten Arm eines Menschen hängt, der nun wählen kann, ob er Retter oder Todbringer sein möchte. Sie sind, so vermute ich, auch außerhalb eines Prozesses "spannend". Die fast klischeehaft folgende Einstellung mit dem vertikalen Blick in die Tiefe macht auf einen anderen Aspekt der Spannungsdramaturgie aufmerksam: Sie ist umso wirksamer, wenn die drohende Gefahr tödlich ist. Es fällt auf, daß die Protagonisten von Spannungsfilm mit wenigen Ausnahmen - L'ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD ist eine davon - in Lebensgefahr schweben (und im eben angeführten Fall: im wahrsten Sinn des Wortes "schweben").

Auch Wuss scheint mir den Spannungsbegriff aber zugleich zu weit zu definieren. Was er für die Rezeption von Michelangelo Antonionis PROFESSIONE: REPORTER beschreibt, ist ganz generell der Prozeß des Verstehens, des allmählichen Auflösens eines "Rätsels", des Verifizierens und Falsifizierens von Hypothesen. Wenn dies aber bereits als Auflösung oder Abbau von Spannung definiert werden soll, dann wäre jeder narrative Text in der Tat durch Spannung charakterisiert und der Begriff zur Unterscheidung bestimmter Texte ungeeignet. Auch der Betrachter von Buñuels L'AGE D'OR sucht nach Regelmäßigkeiten, auch bei ihm entstehen Annahmen, wenn nicht "über den wahrscheinlichen Verlauf der folgenden Ereignisse", so doch über die Struktur und die ästhetische Logik des Werks, die sich im weiteren Verlauf bestätigen oder einer Korrektur bedürfen. Aber ist dieser Film deshalb schon spannend, oder anders gefragt: ist es hilfreich, den Spannungsbegriff auf ihn anzuwenden? Nicht nachvollziehbar blieb mir in Wuss' Argumentation, wieso durch den "intuitiven Such- oder Konstruktionsprozeß der Abduktion" Spannung "erst generiert" werden soll (107f).

Was Wuss an PROFESSIONE: REPORTER als Spannung beschreibt, ist - jedenfalls gemessen am Korpus der Filme, die gemeinhin und ganz vorwissenschaftlich als 'spannend' gelten - eher die Ausnahme. Die Regel ist der auch von Wuss im Zusammenhang mit "Spannung im engeren Sinne" genannte Genre-film, bei dem, keineswegs nur im Detektivfilm oder im Western, das "Wie" einer vertrauten Konstellation die Spannung gewährleistet. Das gilt für einen

Kriminalfilm, bei dem, wie in Fritz Langs *M - EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER*, der Täter fast von Anfang an bekannt ist, ebenso wie für einen Psychothriller à la *GASLIGHT* von George Cukor, einen Gangsterfilm wie John Hustons *KEY LARGO*, einen Western wie Fred Zinnemanns *HIGH NOON*, einen Politkrimi wie Costa Gavras' *Z* oder einen Abenteuerfilm wie *DELIVERANCE*. Viele dieser Filme aktivieren selbst dem psychiatrischen Laien vertraute Ängste, denen charakteristische Bilder zuordenbar sind: offene Plätze oder beengende Räume und Menschenansammlungen, Wahrnehmungsverzerrungen, dunkle Winkel, leere Treppenhäuser, Absturzsituationen. In diesem Zusammenhang wäre zu fragen, ob die angstvolle Spannung, die vom anonymisierten Flugzeugangriff in Hitchcocks berühmter Maisfeldszene aus *NORTH BY NORTHWEST* (vgl. Wulffs Analyse in diesem Heft) ausgeht, nicht auf reale Traumata nach den zwei Weltkriegen zurückverweist.

Zu den häufigsten Verfahren der filmischen Spannungsdramaturgie gehört der "Wettlauf mit der Zeit", oft, aber keineswegs immer, realisiert durch Parallelmontage. Wird die Polizei oder die Unterwelt den Kindermörder in Fritz Langs Klassiker schneller fassen? Kommt Hitchcocks *SECRET AGENT* seinem Kontrahenten und der Kriminalist Paulas Mann in *GASLIGHT* zuvor oder nicht? Uhren gehören zum festen Inventar von Spannungsfilmen (und haben dort unübersehbar eine völlig andere Funktion als etwa in den Traumsequenzen von Bergmans *SMULTRONSTÄLLET*), und raffiniert organisierte Verzögerungen sind weitaus häufiger als in puren Actionfilmen.

Die Fixierung der Spannungsdiskussion auf (den, wie ich meine, überschätzten) Hitchcock im allgemeinen und seine "Suspense"-Konzeption im besonderen verstellt den Blick auf andere Formen und Mechanismen der Spannung im Film, etwa jene, auf die Wuss wohl mit "atmosphärischer" Spannung" zielt. Erstaunlicherweise gehen weder Wulff noch Wuss auf die spannungsfördernde, wenn nicht -erzeugende Funktion der Filmmusik, auch der oft geradezu inflationär eingesetzten Geräusche ein. Und wie ist, mit den bislang genannten Kriterien, die Spannung jener Szene aus *KEY LARGO* in den Griff zu bekommen, in der der Gangsterboss seine zur Alkoholikerin heruntergekommene einstige Geliebte mit dem - dann nicht gehaltenen - Versprechen eines Drinks erpreßt zu singen, wohl wissend, daß das nur peinlich werden kann? Mit "Suspense" und Hitchcocks Kategorien kommt man da nicht weiter. Wohl aber vielleicht mit dem Studium von Körperhaltungen, Mimik, der Platzierung von Figuren im Raum und pragmatischen Aspekten, ohne die diese Sequenz vermutlich nicht "funktioniert". Hier aber soll das Ende offen bleiben. Schon der Spannung wegen.

Reinhold Viehoff

...few people know what it is

Zugegeben, Herr Hitchcock, es wissen wirklich nur wenige Leute, was "Suspense" genau ist. Aber man muß es offenbar nicht wissen, um es zu erleben, und man muß gewiß nicht "verbalisieren" können, was man erlebt, um das, was man erlebt, auch ganz und gar zu erleben. Aber wenn dann einige - zugegeben, nur ganz wenige (meistens sind das Wissenschaftler) - es doch meinen zu wissen und sogar "verbalisieren" können, was sie erlebt zu haben wissen: was genau wissen sie dann eigentlich und was verbalisieren sie?

Keine Frage, solche Wissenschaftler reden zuerst einmal über ihre eigenen Erfahrungen, Wahrnehmungen, Selektionen usw. beim rezeptiven Umgang mit Filmen. Nun unterscheiden sich bekanntlich wissenschaftliche und alltägliche Interessen und Handlungen dadurch, daß die wissenschaftlichen widerspruchsfrei sein sollen, intersubjektiv überprüfbar, relativ vollständig, theoretisch begründet und empirisch gehaltvoll, während die alltäglichen das nicht unbedingt sein müssen. Um diesen selbstgesetzten Ansprüchen zu genügen, müssen sich Wissenschaftler merkwürdigerweise gerade vom Gegenstand ihres Interesses wieder method(olog)isch distanzieren, also nicht über sich selbst sprechen, wie sie Spannung erleben, sondern ein theoretisches Modell bauen, das helfen kann zu erklären, was passiert (ist oder noch passieren wird), wenn jemand bei der Rezeption eines Films fühlt, denkt oder sagt: "Das ist aber spannend!" Wenn die beobachtenden Wissenschaftler selbst dieser "Jemand" sind, dann sind sie zugleich Subjekt und Objekt des Forschungsprozesses, was in der Regel dazu führt, daß sie erhebliche Schwierigkeiten bekommen, die obengenannten Kriterien für wissenschaftliches Handeln zu wahren. Wenn sie dennoch über alle Skrupel hinweg ihr Eigenes als Allgemeines präsentieren, dann wäre das die Etablierung des "Meister-Jünger"-Verhältnisses in der Wissenschaft und deren Ende als vernunftbegründeter Beschäftigung. Dann gäbe es, mit etwas anderem Zungenschlag als das Hitchcock-Zitat es meint, wirklich wieder einige wenige, die wissen, was der Fall "Spannung" ist.

Bis hierher ist das natürlich alles noch keine Frage, sondern nur die Rückversicherung für die Diskussion, daß auf dem gleichen Feld nach den gleichen Regeln gespielt wird. Das Modell, das von Wulff in einer knappen Skizze mit dem Untertitel "Thesen zu einem Forschungsfeld" vorgeschlagen wird (und dem ich hier grosso modo auch die beiden anderen Beiträge zurechne), ist im Rahmen des interaktiven Paradigmas der kognitiven Psychologie angesiedelt, d.h. Spannung ist danach immer nur als quasi interaktiver Prozeß beobachtbar, beschreibbar und als Ereignis erklärbar. Die Beschreibung der narrativen

Struktur eines Films allein kann noch nicht erklären, was Spannung ist, und auch nicht z.B. die über eine Messung des elektrischen Hautwiderstands beobachtbaren Erregungszustände von Filmzuschauern, sondern, wenn überhaupt, dann immer nur beide Phänomene in ihrer Beziehung: Medienangebot und Medienrezeption sind nach diesem theoretischen Modell sinnvollerweise gemeinsam zu analysieren. Das gleiche gilt auch für "Wissensbestände", "Schemata" usw. auf der Seite des Zuschauers und für "Spannungsanlässe" auf seiten des Films. Mit diesem Modell, das gewiß heute die elaboriertesten und angemessensten Erklärungen von "Medienhandlungen" erlaubt, sind aber einige zu berücksichtigende Konsequenzen verbunden, zwei seien ausdrücklich genannt:

(1) So etwas wie eine intentionale Struktur eines Medienangebots kann man als beobachtender Wissenschaftler nicht "außerhalb" des Modells rekonstruieren, sondern nur innerhalb. Warum? Weil ja gerade die Voraussetzung des interaktiven Paradigmas ist, daß es die intentionale Struktur eines Medienangebots immer nur im Zusammenhang mit dem interaktiven Gegenüber als Forschungsgegenstand gibt. Wenn man als Wissenschaftler solche Strukturmerkmale des Medienangebots "Film" beschreiben will - und sich dabei allein oder weitgehend auf seine persönlichen Rezeptionen stützt -, dann können diese Beschreibungen immer nur den Status von heuristischen Vermutungen, gerichteten Annahmen oder Hypothesen haben. Dieses "nur" ist nun allerdings weder eine Geringschätzung der wissenschaftlichen Arbeit an solchen Vermutungen, Annahmen, Hypothesen - schließlich fängt jeder Forschungsprozeß damit an -, noch sollte man darin eine Abqualifizierung hochentwickelter analytischer Instrumentarien der Filmanalyse sehen. Der springende Punkt ist jedoch der, daß es eben erst der Beginn eines Forschungsprozesses ist, der seine methodologische Fortsetzung in empirischen Studien finden müßte, durch die dann zu prüfen wäre, ob den Vermutungen, Annahmen und Hypothesen so etwas wie ein empirischer Gehalt für bestimmte Zuschauer eines bestimmten Films unter bestimmten Situationsbedingungen und bestimmten persönlichen Befindlichkeiten, die sich einer bestimmten Sozialisationsgeschichte verdanken, auch wirklich entspricht.

Daran kann man dann leicht sehen, daß (2) das interaktive Paradigma notwendig ein interdisziplinäres Paradigma ist. Was kann Interdisziplinarität in bezug auf das hier vorgeschlagene Forschungsfeld bedeuten? Um diese Frage zu beantworten, gehe ich auf einen Gedanken bei Wulff ein, der eine aus der Weiterentwicklung der psychodynamischen Ästhetik Berlynes bekannte Argumentationsfigur aufgreift: Durch zunehmende Konventionalisierung der Medienangebote entsteht ein ästhetischer Innovationsdruck auf die Produzenten, weil deren Medienangebote, je konventioneller sie sind, den Zuschauern immer weniger ästhetisches Vergnügen bereiten, was dann einhergeht mit einem Ver-

lust an Reputation und ökonomischen Sicherheiten für die Produzenten. Diese Hypothese impliziert, daß es sich jeweils um einen für eine Kunstform relativ kohärenten Rezipientenkreis handelt, oder - wie man heute lieber sagt - um ein Handlungssystem. Das ist wahrscheinlich eine Annahme, die so nicht zu halten ist; stattdessen wäre es angemessener, von verschiedenen Rezipientengruppen (oder Film-Handlungssystemen) auszugehen, in denen je unterschiedliche Innovationsverläufe mit je unterschiedlichen Filmästhetiken korrespondieren. Eine solch differenziertere Modellierung könnte zum Beispiel besser erklären, warum bestimmte Filme der Avantgarde immer wieder "ihr" Publikum finden, aber nie ein anderes zeitgenössisches. Wulffs These, daß die Durchsichtigkeit der Spannungskonstruktion mit dem Grad ihrer Konventionalisierung steigt und so ihre Funktion verliert, müßte demnach im interdisziplinären interaktiven Paradigma soziologisch aufgespalten werden. Als empirische Frage lautete sie dann: In welchen Gruppen innerhalb der Rezipientenschaft von "spannenden" Filmen gibt es welchen Grad von Konventionalisierung (Erwartungserwartung an das spannende Medienangebot) welcher "Spannungsanlässe" aufgrund welcher Filmästhetik?

*

Lieber Mr. Hitchcock, könnte man eine weitere vorsichtige Nachfrage zu den vorgelegten Thesen einführen, woher wußten Sie eigentlich (oder glaubten zu wissen), daß man einen Film so und so "bauen" und "zeigen" muß, damit die Zuschauer wirklich alle sagen: "Das ist aber spannend!" Oder anders gewendet: War Hitchcock¹ so etwas wie ein einfallsreicher und kreativer experimenteller Psychologe zum Forschungsgegenstand "Spannung", und wenn ja, was waren seine "Hypothesen", wie hat er sie "operationalisiert", haben sie sich empirisch bestätigt?

Setzen wir einmal voraus, daß all die "Hitchcocks", die spannende Filme produzieren, in der Regel keine wissenschaftlichen Psychologen oder Anthropologen sind, sondern naive Alltagspsychologen (also ohne ausgearbeitete psychologische Theorie im Hinterkopf ihr Metier betreiben): Wieso funktionieren ihre experimentellen Anordnungen immer wieder? Die einfachste "universelle" Lösung wäre, daß man von bestimmten anthropologischen Konstanten bei den rezipierenden Zuschauern, von fest "verdrahteten" psychobiologischen Konnexen ausgeht, die sozial so wenig überformt werden können, daß sie immer durchschlagen: Wenn man die richtigen "Reize" auswählt, kommt als Reaktion

¹ Hitchcock steht hier nur als besonders eindrucksvolles Exempel. Man könnte die Namen aller Regisseure und Regisseurinnen, Drehbuchautoren und -autorinnen, Cutter und Cutterinnen usw. einsetzen, die an "spannenden" Filmen produktiv mitgearbeitet haben.

immer "Spannung" heraus. Eine solche Annahme könnte zum Beispiel für all die Fälle gelten und überprüft werden, bei denen "Angst" erzeugt wird, etwa durch unklare, nicht beherrschbare Situationen, dunkle Straßen, Nebel, Fremdes, Überraschendes, kurz: durch Bedrohung, Ungewißheit, Hilflosigkeit - klassisch etwa in der Figur des blinden Mädchens (Audrey Hepburn) in *WAIT UNTIL DARK* (USA 1967, Terence Young). In derartigen Rezeptionssituationen können Zuschauer - gebrochen durch das jederzeit aktualisierbare Bewußtsein, daß es eine "als ob"-Situation ist, die sie betrachten - Angstgefühle und -empfindungen, selbst "Die Angst aller Ängste: die Todesfurcht" (Hermann Hesse) mit Vergnügen als "unerträgliche Spannung" erleben.

Wenn man ein solches Reiz-Reaktions-Schema nicht annimmt oder ihm eine nicht besonders umfassende und allfällige Erklärungskraft zutraut, dann kann man zumindest noch die soziale Überformung solcher "Grundbefindlichkeiten" mit in Betracht ziehen. Bezogen auf das gerade gewählte Beispiel läßt sich das sofort verdeutlichen, wenn wir uns etwa die Bedeutung der "musikalischen Codes" für besonders spannende Ereignisse in Kriminalfilmen vergegenwärtigen. Rezipienten lernen sehr rasch, daß es bestimmte "Filmmusik-Codes" für spannende und nicht-spannende Situationen gibt, und den Erfolg dieses Lernens kann jeder bei sich selbst überprüfen, wenn er einen "Krimi" im Fernsehen ohne Bild laufen läßt: Die Musik indiziert für den erfahrenen Rezipienten eindeutig, wann er das Bild wieder einschalten muß, will er das besonders spannende Ereignis - die Bedrohung des Opfers und den Mord - nicht verpassen.

Wem auch das für seine Modellkonstruktion noch nicht erklärungs mächtig genug ist, der muß notwendigerweise in dem besonders "spannenden" Medienangebot und den mit diesem Angebot für die visuelle Wahrnehmung und Wahrnehmungskonstruktion gesetzten Bedingungen eine Ursache des experimentellen Erfolgs sehen. Man könnte das, in Anlehnung an einen frühen Aufsatz von Umberto Eco, so modellieren, daß innerhalb des interaktiven Paradigmas das "Medienangebot" ein Wahrnehmungsverhältnis schafft, das die Zuschauer - im Rahmen einer gewissen Bandbreite - zu *spezifischen* Wahrnehmungscodes greifen läßt. Bei "spannenden" Medienangeboten eines Kriminalfilms bedeutet dies in der Regel, daß Wahrnehmungscodes des je individuellen, lebensweltlichen "Alltags" in das aktualisierte Rezeptionsschema "Kriminalfilm" integriert werden, mit dem vermutlich regelmäßigen Rezeptionsergebnis, daß bei vorübergehender Dominanz des Alltagscodes (z.B. Angst bei Dunkelheit) innerhalb des Medienhandlungsschemas "Kriminalfilm" so etwas wie eine Entdifferenzierung der Identität als "Zuschauer" zugunsten einer Identität als "Mitspieler" stattfindet: Identifikation ist der dafür verbreitete, wenngleich nicht glückliche Begriff.

Bekanntlich war der schon herbeigerufene Mr. Hitchcock sehr einfallsreich bei der Produktion solcher visuellen Medienangebote, die spezielle spannungsauslösende "Wahrnehmungskonstruktionen" der Zuschauer evozierten. Allerdings: wer sich nach JURASSIC PARK noch einmal THE BIRDS ansieht, hat es schwer, erneut jene Faszination und Spannung zu erleben, die solch einen Film für Generationen zu einem "Hitchcock" gemacht haben. Technische Innovationen haben bekanntlich immer (man denke nur an den Bruch zwischen Stumm- und Tonfilm) zu ästhetischen Reformulierungen der Darstellungsmöglichkeiten geführt. Nun könnte man, angeregt durch den "technischen Vermittlungsfaktor", versucht sein, durch eine systematische Aufschlüsselung aller Elemente, die an der Konstitution eines solchen spannungserzeugenden "Wahrnehmungsverhältnisses" beteiligt sind - d.h. aller Faktoren in den maßgeblichen Dimensionen (1) des Subjekts, (2) es filmischen Medienangebots, (3) der (Produktions- bzw.) Rezeptionssituation des Medienangebots und schließlich (4) der Situationsbedingungen bei der Beobachtung dieses Medienhandlungsprozesses -, dieses Wahrnehmungsverhältnis analytisch vollständig zu bestimmen. Das würde hier aber gewiß zu weit führen. Stattdessen möchte ich auf einen anderen Zusammenhang aufmerksam machen.

Wenn wir einmal in Betracht ziehen, daß etwa Filme im Fernsehen, die typischerweise für "Spannung" stehen, also Kriminalfilme, gegenwärtig zu den beliebtesten Sendungen des Fernsehprogramms zählen, dann ließe sich doch zweifeln: erstens an der "Innovationsthese" und zweitens auch daran, daß die Zuschauer immer wieder ästhetisches Vergnügen (Spannungserlebnisse) an diesen Filmen finden, zumal es seit der massenmedialen Etablierung des literarischen Genres "Krimi" bis heute beinahe keine "literarische Typenbildung" gibt, die derart stark und klar konventionalisiert ist, d.h. in der immer wieder das Gleiche nach dem gleichen Muster passiert. Daraus läßt sich die Überlegung ableiten, daß das ästhetische Vergnügen bei Rezipienten, die immer wieder spannende Filme des Genretyps "Krimi" sehen, ein Vergnügen an der Variation des Schemas sein muß - natürlich innerhalb seiner konventionellen Grenzen. Denn weil die Grenzen des Schemas sehr klar sind und weil sie objektiv nur eine endliche sinnvolle Kombinatorik erlauben, muß der eigentliche ästhetische Reiz in der *Aktivierung* dieses Schemas bestehen. Eine zukünftige "Spannungsforschung" zum filmischen Medienangebot könnte gut beraten sein, wenn sie sich eine Zeitlang darauf konzentriert, solche "Medienhandlungsschemata" der zeitgenössischen Krimiproduktion und -rezeption empirisch zu erforschen und auch das Aktivationspotential der "Schnittmenge" zwischen beiden exakt zu bestimmen versucht.

Abschließend sei eine Nachfrage zum Argumentationsgang von Peter Wuss' Beitrag erlaubt, der ja in seinen Vorschlägen präzisierend über die Thesen von Wulff hinausgeht, so daß die Konsequenzen für einen filmanalytischen Ansatz, der im interaktiven Paradigma situiert ist, deutlich werden. Wuss folgt dem Vorhaben, die Rezeption eines "Textes" als Informationsverarbeitungsprozeß zu bestimmen, genauer: als einen informationsverarbeitenden Prozeß, der eine spezifische Problemlösungssituation definiert. Problemlösungssituationen sind ein relativ alter und gut erforschter Gegenstandsbereich der Psychologie, insbesondere der Denk- und neuerdings auch der Entscheidungspsychologie. Ein klassisches Beispiel für eine Aufgabe, die in einer solchen Problemlösungssituation von einem Probanden zu lösen ist, ist der "Turm von Hanoi"². Es ist in der Tat so, daß im Kontext solcher Problemlösungssituationen (emotionale) Spannungen beim Probanden entstehen, die am ehesten dadurch (positiv) abgebaut werden, daß er eine befriedigende Lösung findet. Deshalb hat der von Wuss zitierte Psychologe Dörner auch zu Recht bemerkt, daß es (problemlösendes) Denken ohne Emotionen nicht gibt. Man muß aber die Frage stellen, ob Prozesse der Kunstrezeption tatsächlich - wie Wuss selbst anmerkt (vgl. 103) - einer solchen "Problemlösungssituation" entsprechen. Erst wenn dieser Punkt hinreichend sicher geklärt ist, kann man die Ergebnisse der psychologischen Experimente produktiv auf die Filmrezeption zu übertragen versuchen. Wuss muß die Hauptdimension der filmischen Rezeption so definieren, wie es ein Psychologe macht, wenn er ein klar umrissenes Szenario entwickelt, er schreibt deshalb: "Kunst ist ein Ort der passiven Kontrolle über eine komplizierte Situation fiktiver Art" (104).

Wenn ich diese Formulierung - aus heuristischen Gründen - übertrage auf die "Turm von Hanoi"-Situation³, dann ist doch folgendes gemeint: Es gibt einen Handelnden, der mit dem Problem der Verteilung der Holzkugeln konfrontiert ist, und es gibt zusätzlich einen Beobachter dieser Handlung, der folgendes Grundwissen über die Beobachtungssituation hat:

-
- 2 Dabei handelt es sich um eine Konstellation von drei Holzstäben. Auf einen der Holzstäbe sind sieben Kugeln von unterschiedlicher Größe so aufgesteckt, daß die größte Kugel unten und die übrigen Kugeln in abnehmender Größe darüber angeordnet sind. Aufgabe des Probanden ist es nun, in möglichst kurzer Zeit oder mit möglichst wenigen Operationen alle sieben Kugeln - und zwar geordnet nach dem gleichen Prinzip - auf einen der beiden anderen Stäbe wandern zu lassen. Dabei gilt allerdings die Bedingung, daß bei den Operationen des Umsetzens nie eine kleinere Kugel unter einer größeren sein darf.
 - 3 Wobei ich hier die Dimension außer acht lasse, daß ein erfahrener Filmzuschauer eine solche "Turm von Hanoi"-Situation nicht einfach so beobachten würde, sondern sich zugleich Gedanken darüber macht, was denn wohl diese Situation im Kontext der gesamten Spielhandlung eines Films zu bedeuten hat.

- a) Der von mir beobachtete Problemlösungsfall wird mir nur vorgespielt, damit ich es mir ansehe, d.h. in Wirklichkeit würde der beobachtete "Schauspieler" vielleicht etwas völlig anderes lieber machen, aber
- b) es gibt hinter diesem Schauspieler und der von mir beobachteten Situation noch zahlreiche andere "Produzenten", die sich das genau so ausgedacht haben und denen der Schauspieler soweit verpflichtet ist, daß er sich an ihre Maßgaben hält.
- c) Der Beobachter weiß zudem auch, daß er dazu "verurteilt" ist, "passiv" zu beobachten, er kann nicht eingreifen. Er weiß zusätzlich, aufgrund seines allgemeinen Weltwissens, daß die Lösung des "Turm von Hanoi"-Problems schwierig ist (zu sein scheint). Aber er weiß als Beobachter auch, daß diese "Problemlösung" eine dargestellte Problemlösung ist, also für den Schauspieler kein wirkliches Problem darstellt.
- d) Er kann nun für sich selbst, wie er ebenfalls aus Erfahrung im Umgang mit solchen "fiktiven" Situationen weiß, völlig entspannt "beobachten", wie der Handelnde im Film das Problem löst. Die bei ihm wahrscheinlich während der Beobachtung eintretenden "Emotionen" können zwischen "Bewunderung" oder "Mitleid" schwanken, aber immer weiß der Beobachter, daß es sich nur um die Beobachtung einer "gespielten Figur" handelt.
- e) Er kann auch die "als ob"-Haltung einnehmen und selbst versuchen, das "Turm von Hanoi"-Problem zu lösen. Aus dem Konkurrenzverhältnis zwischen Beobachter und Beobachtetem kann nun eine zusätzliche emotionale Spannung erwachsen, etwa zwischen "Frustration" und "Befriedigung". Aber immer weiß der Beobachter, daß es sich nicht um ein wirkliches Konkurrenzverhältnis handelt, sondern nur um eines mit einer "gespielten" Figur.

Bei jeder weiteren Aufgliederung der "Beobachtungssituation", in der der Film-betrachter steht, wäre man zu der Coda gezwungen: "Aber immer weiß der Beobachter, daß er eine gespielte Situation beobachtet." Wuss argumentiert nun in diesem Zusammenhang u.a. mit der Differenz von "aktiver" und "passiver" Kontrolle, wobei er lediglich die passive Kontrolle (via Vorausschau und vorwärtsgerichtete Kohärenzerwartungen) für einschlägig hält (vgl. 105). Das ist nicht vollständig, denn natürlich hat der Beobachter auch "aktive" Möglichkeiten der Situationskontrolle seiner Beobachtung: Er kann nämlich einfach das Kino verlassen oder am TV den Knopf drücken.

Peter Ohler

Zur kognitiven Modellierung von Aspekten des Spannungserlebens bei der Filmrezeption

1. Rahmung

Folgt man Hans Jürgen Wulff, so geht es bei einer kognitionstheoretisch orientierten Modellierung von Spannungserleben beim Film darum, die "psychologischen Teiltheorien aus dem Bereich der Kognition, der Emotion und der Motivation nach ihrem Beitrag zu einer Erklärung des Spannungphänomens zu befragen" (1993a, 2). In dem vorliegenden Beitrag wird diese facettenreiche und auf Integration bedachte Position eingeengt. Es wird aus kognitionspsychologischen Gründen davon ausgegangen, daß eine der psychischen Grundfunktionen die dominante Rolle zur Vorhersage des Spannungserlebens in Filmrezeptionsprozessen spielen muß, nämlich die Kognition. Alle emotionalen Prozesse, die bei der Rezeption audiovisueller Texte evoziert werden, sind der eigentlichen kognitiven Verarbeitung von Filmen nachgeordnet. Bevor eine emotionale Wirkung beim Rezipienten auftreten kann, muß der Film - zumindest rudimentär - mental in einem "Situationsmodell" (vgl. Ohler 1990; 1991) repräsentiert sein. Die Wahrnehmungs- und Gedächtnisprozesse, die dafür verantwortlich sind, fallen im Kanon der allgemeinen Psychologie unter die Rubrik "Kognition". Eine Modellierung der kognitiven Seite des Spannungserlebens ist darum Bedingung der Modellierung derjenigen emotionalen Prozesse, die durch den audiovisuellen Text hervorgerufen werden.

Die kognitive Perspektive in der Psychologie ist ursprünglich eine *allgemeinpsychologische* Perspektive, d.h. es wird das beschrieben und erklärt, was auf der Ebene kognitiver Operationen allen Menschen im Zuge ihrer Informationsverarbeitungsprozesse gemeinsam ist. Das Ergebnis kognitiver Prozesse kann dabei sehr unterschiedlich sein. Auch die kognitiven Operationen, die zu einem bestimmten Zeitpunkt bei verschiedenen Rezipienten über den mentalen Repräsentationen ablaufen, können sehr unterschiedlich ausfallen. Invariant ist dagegen das Ensemble von kognitiven Verarbeitungsmechanismen, welche Rezipienten bei ihrer Informationsverarbeitung zu nutzen vermögen.

Der hier gewählte *allgemeinpsychologische* Ansatz klammert *Persönlichkeitsfaktoren* (wie z.B. Extraversion vs. Introversion des Rezipienten) als Einflußquellen auf die Informationsverarbeitung prinzipiell aus. *Motivationale* und *emotionale* Prozesse können dagegen als energetische Komponenten der kognitiven Verarbeitungsmechanismen angesehen werden. Eine besondere emotionale Stimmungslage - sei es Angst, Erregung oder auch nur Müdigkeit -

kann dazu führen, daß eine sehr spezifische Auswahl aus den möglichen kognitiven Operationen getroffen wird oder ein sehr selektiver Zugriff auf Wissensbestände des Rezipienten erfolgt. So erschwert es der Faktor "unterschiedliche Stimmungslage", die Ausprägungen von Situationsmodellen bei Rezipienten vorherzusagen. Aus diesem Grunde präferiert der kognitive Ansatz Rezipienten mit einer eher neutralen bis moderat erwartungsvollen emotionalen Befindlichkeit.

Kognitive Analysen von Spannungsphänomenen lassen sich sowohl mit Blick auf den *Text*, als einer kalkulierten Angebotsstruktur für Informationsverarbeitungsprozesse des Rezipienten (vgl. Wulff 1993b; Wuss 1993b), als auch im Hinblick auf *Rezeptionsprozesse*, in Form aktueller Informationsverarbeitungsprozesse, vornehmen. Bei einer - aus psychologischer Seite naheliegenden - Schwerpunktsetzung auf die Rezeption muß man gewisse Ergänzungen zu der Annahme machen, die Wulff in Anlehnung an David Bordwell (1985) für eine kognitionstheoretisch orientierte *Textanalyse* formuliert: die Annahme, den "Text als Programm für seine Lektüre" (Wulff 1993a, 4) zu modellieren. Was von der Textseite ein heuristisch fruchtbares Forschungsprogramm darstellt, würde für die Analyse von Rezeptionsprozessen eine Einschränkung im Sinne einer Normierung des Rezipienten bedeuten. Der "Text inszeniert seinen Adressaten" (*ibid.*) zwar, aber er vermag ihn nicht zu determinieren. So ist zum Beispiel eine unterschiedliche Expertise im Umgang mit spannungserzeugenden Texten ein entscheidender Faktor, der unterschiedliche Lektüren desselben Textes hervorbringt: Im Vergleich zum weniger erfahrenen Rezipienten sind erfahrene Rezipienten in der Lage, einen Erwartungsraum aufzubauen, der multiple Hypothesen für den Fortgang einer Geschichte umfaßt. Desweiteren thematisiert eine rezipientenorientierte Analyse die kognitiven Funktionen, welche den Informationsverarbeitungsprozeß steuern; sie ist also im Vergleich zur Textanalyse stärker auf eine Struktur- und Prozeßbeschreibung des kognitiven Systems und weniger auf die Beschreibung textueller Strategien ausgerichtet.

David Bordwells Programm einer kognitiven Filmtheorie von Werkseite aus betont, daß Rezeptionsprozesse konstruktivistisch zu fassen seien, und meint damit, daß Dimensionen des Textes einen Hinweis- oder *Cue*-Charakter für konstruierende Prozesse des Rezipienten aufweisen. In der Wahrnehmungswelt liegt nicht die gesamte Information, sondern lediglich ein Teil, und Schemata des Rezipienten komplementieren diese Information zu einem Ganzen, zu einer Gestalt etc. Dabei unternimmt Bordwell allerdings eine Setzung, die zumindest für die Modellierung des Spannungserlebens eine Einschränkung bedeutet: Er nimmt einen *rationalistischen* Rezipienten an, dessen Informationsverarbeitungsleistungen grundsätzlich *zielorientiert* sind. Es scheint mir zweifelhaft, daß dies eine korrekte Basis für die Beschreibung des Spannungserlebens als

Teilaspekt des Rezeptionsprozesses darstellt. Ich glaube nicht, daß ein pures Regelfolgen auf seiten des Rezipienten bei der Hypothesenbildung die alleinige Basis für Spannungserleben bei der Filmrezeption sein kann. Vielmehr müssen assoziative Momente in Denk- und Gedächtnisprozessen, implizites Lernen im Verlauf einer Filmrezeption und Intuitionen in bezug auf den dramaturgischen Rhythmus eines Textes beachtet werden, wenn eine Modellierung des Spannungserlebens von kognitiver Seite gelingen soll. Die von Peter Wuss (1993a) als "perzeptiv geleitete Strukturen" bezeichneten Zeichensysteme des Films sind daher wichtige Kandidaten, deren Wirkungen im Rezeptionsprozeß es mitzumodellieren gilt.

2. Kognitive Modellierung des Spannungserlebens beim Rezipienten

Da der Rezipient beim Zuschauen die Gesamtstruktur des Films nicht überblicken kann, sondern laufend zwischen verschiedenen Schemata "switchen" muß, um dem Fluß der Informationen zu folgen, ist Spannungsanalyse notwendig Prozeßanalyse, nicht Analyse synoptischer Werkstrukturen.

Im folgenden sollen zwei wichtige Informationsverarbeitungsprozesse charakterisiert werden, die bei konventionellen Filmen (ich habe hier Hollywood-Durchschnittsproduktionen im Blick) für den Alltagsrezipienten (aber nicht unbedingt bei den Experten aus Theorie und Kritik) Spannungserleben nach sich ziehen. Es handelt sich - zumindest beim ersten Mechanismus - um Spannungsphänomene vom Typ "Suspense" (vgl. Truffaut 1989; Kessler 1993; Wulff 1993b und Wuss 1993b). Zwei analytisch voneinander trennbare, aber durchaus gemeinsam auftretende Spannungskonstruktionen sind primär für spannungsinduzierende Effekte beim Rezipienten verantwortlich:

- a) Der im Text angelegten Strategie gelingt es, die im Erwartungsraum des Rezipienten angelegten möglichen *outcomes* für den Protagonisten in ihrer Wahrscheinlichkeit "in der Schwebe zu halten".
- b) Der im Text angelegten Strategie gelingt es, systematisch den Erwartungsraum des Rezipienten zu verlassen.

Nicht nur der Experte, auch der Alltagsrezipient vermag die intendierte Spannungskonstruktion zu durchbrechen (der Film wird dann nicht als spannend erlebt), wenn es dem Text nicht gelingt, seinen Erwartungsraum zu verlassen oder wenn mögliche *outcomes* für den Protagonisten im Rezeptionsprozeß bereits zu sicheren Ausgängen reduziert sind. In diesem Zusammenhang verweist Wulff (1993a; 1993b) mit Recht darauf, daß auch textorientierte Analysen eine historische Dimension berücksichtigen müssen. Was einmal spannend war, muß nicht für alle Zeiten als spannend empfunden werden. Wenn das Gros der Rezipienten einen Erwartungsraum aufzubauen imstande ist, der

durch den Text nicht mehr überschritten werden kann oder in dem die möglichen *outcomes* für den Protagonisten nicht mehr "in der Schwebel" sind, dann funktioniert die Spannungskonstruktion nicht mehr.

Bei den meisten konventionellen Filmen der Genres Thriller, Krimi, Abenteuer/Action, aber auch bei Horror-Filmen, die nicht dominant auf Schockeffekte setzen, beruht Spannungserleben beim Rezipienten schlicht in der Etablierung und zeitlich lokalen Aufrechterhaltung einer simplen dualen Entscheidungssituation über mögliche Handlungsausgänge für den Protagonisten. Im minimalistischen Fall handelt es sich um den von Kessler (1993, 119; vgl. auch Carroll 1984, 67) angesprochenen Trivialfall von Spannung (Schafft es der Held noch, den Bus zu erreichen, oder nicht?), in der Regel jedoch ist die duale Entscheidung in komplexerer Form mit dem gesamten Plot verweben und dadurch auch an "Drehpunkten der Handlung" (*plot points*; vgl. Wuss 1993a; 1993b) am wirksamsten. Ein Beispiel einer neueren Hollywood-Produktion für diese Dichotomie stellt die Szene auf dem Mars in TOTAL RECALL (USA 1990, Paul Verhoeven) zwischen dem Protagonisten (Arnold Schwarzenegger), einer als seine Frau deklarierten Agentin (Sharon Stone) und dem vermeintlichen Arzt des "Recall"-Instituts dar. Die Spannung bezieht hier ihr Potential aus folgender dichotomer Entscheidung für den Rezipienten: "Träumt" der Protagonist jetzt das Geschehen, oder widerfährt es ihm tatsächlich? Wenn der Protagonist in einer virtuellen Realität befangen ist (der moderne Traum), dann ist die Agentin wirklich seine Frau und der Arzt will ihm helfen, wenn er sich dagegen in der Realitätsebene der Geschichte befindet, dann sind "Frau" und "Arzt" Instrumente eines großangelegten Täuschungsmanövers. Die duale Entscheidung wird während der Szene offen gehalten, und der gesamte Gang der weiteren Handlung ist vom *outcome* für den Protagonisten abhängig. Die Funktion der "Ehefrau" ist übrigens analog zu vielen "Innocent-on-the-run"-Konstruktionen von Hitchcock (vgl. Möller-Naß 1986, 358-361). Hier wie dort speist sich das Spannungserleben aus der simplen Grunddichotomie: Liebt sie ihn nun wirklich, oder ist sie nur ein raffiniert agierendes Werkzeug im Dienste der Verfolger/Täter? Spannungserleben hat dominant damit zu tun, daß der Rezipient hofft, in der aktuellen Szene den entscheidenden Hinweis zu bekommen. Die Spannungskonstruktion lebt davon, daß Regisseur und Drehbuchautor mit Informationsgehalten spielen: Der Zuschauer weiß mehr als der Protagonist, aber nicht soviel wie die "Macher" (zum Informationsgefälle zwischen Protagonist und Rezipient vgl. Wuss 1993a; 1993b). Um den Spannungsbogen über einen ganzen Film aufrechtzuerhalten, muß immer eine bestimmte Menge solcher Handlungsalternativen offen bleiben oder neu eröffnet werden, wenn andere abgeschlossen wurden.

Mit Hilfe schematheoretischer Annahmen läßt sich der Informationsverarbeitungsprozeß bei der Rezeption solcher Filme modellieren. Schemata sind in der

Kognitionspsychologie ganzheitliche Datenstrukturen, die vom Individuum dazu benutzt werden, heterogene Umweltinformationen zu organisieren und zu interpretieren. Schemata werden aktuellen Situationen unterstellt, und es gehört zur primären Aufgabe der Informationsverarbeitung, die Variablenstellen in Schemata in Deckung mit der gegebenen Situation zu bringen. Liegt *keine* Information über eine Variablenstelle vor, dann wird das Schema an dieser Stelle mit einem Voreinstellungswert (*default value*; vgl. Minsky 1985) belegt. Jede Variablenstelle eines Schemas läßt sich als statistische Verteilung möglicher Wertebelegungen für die Variable fassen. Die wahrscheinlichste Wertebelegung der Variablenstelle entspricht dem *Modalwert* dieser statistischen Verteilung (vgl. Rumelhart 1980).

Ein Schema oder ein Bündel von Schemata hat im vorliegenden Fall für die Variablenstelle "*outcome* für den Protagonisten" nun nicht einen Modalwert, sondern zwei mit nahezu gleichrangiger Wahrscheinlichkeit. Der Rezipient versucht (in einem automatischen Prozeß), im Zuge seiner Informationsaufnahme eine Entscheidung hinsichtlich der Wertebelegung vorzunehmen, er versucht, die Variablenstelle des Schemas bzw. des Schemabündels mit einer Konstanten zu belegen. Dazu sucht er Hinweisreize (*cues*) im audiovisuellen Text. Wenn der klärende Hinweisreiz wie in unserem Beispiel über eine gesamte Szene zurückgehalten wird, eine Szene, die zudem den Aspekt des *outcome* für den Protagonisten besonders thematisiert, wird die Belegungsoperation der Variablenstelle vom kognitiven System permanent "eingeklagt". Dies ist die kognitive Basis für Spannungserleben und die damit einhergehenden emotionalen Reaktionen für duale Entscheidungen im Hinblick auf den Ausgang für den Protagonisten. Der Effekt des Spannungserlebens wird noch verstärkt, wenn eine solche Wertebelegung den gesamten Weitergang der Geschichte betrifft. Hängt viel von einer Wertebelegung ab, müssen viele Variablenstellen im Bündel der aktivierten Schemata offen gehalten werden. Erst wenn eine solche Variablenstelle mit Bindungsfunktion für die Belegung vieler anderer Variablenstellen (*variable-constraints*; vgl. Rumelhart 1980) mit einer Konstanten belegt ist, kann das kognitive System Modalwerte für den Weitergang der Handlung einsetzen. Deshalb sind duale Entscheidungen für den *outcome* des Protagonisten an *plot points* für den Rezipienten potentiell besonders spannungsinduzierend.

Die hier dargestellte rezipientenorientierte Beschreibung des kognitiven Zustandekommens eines Spannungsphänomens findet sich auch in filmdramaturgisch orientierten Arbeiten (vgl. Wuss 1993a; Carroll 1984), ist also nichts substantiell Neues. Ihr Status liegt darin begründet, daß auf dieser Basis zumindest das einfachste, aber bei konventionellen Filmen sehr häufige Spannungsphänomen formal modellierbar wird, und zwar in einer Form, die eine laborexperimentelle Untersuchung möglich macht.

Das zweite Spannungsphänomen bezieht sich, wie bereits erwähnt, auf die Möglichkeit, den Erwartungsraum des Rezipienten zu verlassen. Spannungsdramaturgie versucht, wie Wulff (1993a, 8) ausführt, "eine Manipulation der antizipierten zukünftigen Verläufe". Auf Produktions- und Werkseite ist eine Strukturbeschreibung der angelegten, aber nicht eingelösten potentiellen Erwartungen des Rezipienten möglich. Für den Verarbeitungsprozeß ist dagegen weder der Text noch seine Entfaltung im Zuge des Rezeptionsprozesses schematisch festgelegt. Dieser Vorgang läßt sich beschreiben als eine Sukzession von Verwerfungen (wenn man so will, Falsifikationen in der Welt der jeweiligen Geschichte) bisher als valide erachteter Schemata und die Suche nach neuen. Die induzierte Spannung basiert für den Rezipienten auf der systematischen Unvorhersehbarkeit des Handlungsganges, in Wendungen, die in seinem idiosynkratischen Genrewissen und seiner idiosynkratischen Repräsentation von Stereotypenstrukturen im Sinne von Wuss (1993a) noch nicht bekannt oder wieder vergessen sind. Wenn der audiovisuelle Text den Erwartungsraum des Rezipienten überschreitet, sucht der Rezipient in seinem Langzeitgedächtnis nach ähnlichen Erfahrungen. Etwas an der unerwarteten Wendung im aktuell rezipierten Film erinnert ihn an etwas Ähnliches in einem anderen Film oder auch in anderen Lebenszusammenhängen. Auf diese Weise werden weitere Schemata aktiviert, die unter Elaborierung bisher geladener Schemata herangezogen werden, um ein kohärentes Situationsmodell des Films zu konstruieren. Spannung kann mit diesem Mechanismus nur dann erzielt werden, wenn der Rezipient eine Erwartungserwartung aufbaut, daß mit seinen Erwartungen "gespielt" werden wird. Der Erwartungsbruch darf außerdem den Rahmen eines abstraktesten mental repräsentierten Schemas für Geschichten des jeweiligen Typs nicht überschreiten.

Eine schematheoretische Modellierung dieses Spannungsphänomens nimmt an, daß von den bereits geladenen Schemata nach primär assoziativen Mechanismen Zeiger (*pointer*) auf die restlichen Wissenbestände gesetzt werden, um einen Abgleich (*match*) der informationellen Cues mit gespeicherten Wissensbeständen zu erzeugen (genauere Ausführungen dieses Prozesses finden sich bei Schank 1982). Auch dieser Vergleichsprozeß läuft in der Regel automatisch ab und ist nicht das Ergebnis eines bewußten kognitiven Regelfolgens. Das kognitive System, das danach strebt, schnellstmöglich den Gang der Geschichte durch Ladung von Makrostrukturen ins Gedächtnis kognitiv global zu organisieren, befindet sich im Moment der assoziativen Gedächtnissuche in einem kognitiv unausgeglichenen, von lokalen Relationen dominierten Zustand. Dies ist der Informationsverarbeitungsmechanismus, der dem Spannungserleben in diesem Fall zugrundeliegt. Damit komme ich zu meinem letzten Punkt, ob und in welchem Ausmaß bewußtes Regelfolgen bei Prozessen des Spannungserlebens durch den Rezipienten von Bedeutung ist.

3. Die Funktion von Problemlöseprozessen bei Spannungsphänomenen

Peter Wuss (1993a; 1993b) schlägt vor, speziell für Filme mit - in seiner Terminologie - dominant "konzeptuell geleiteten Strukturen" die Angebotsstruktur des Films, seine Erzählstrategie als den Aufbau eines Problemlöseraumes zu fassen. Als innovatives Moment einer *werkseitigen* Beschreibung scheint mir diese Modellierung sehr fruchtbar. Auch bei der *Rezeption* von Filmkunstwerken, die primär auf die Vermittlung von Ideen ausgerichtet sind, spielen Denkprozesse, wie sie in der Psychologie des komplexen Problemlösens (vgl. Funke 1985) beschrieben werden, eine maßgebliche Rolle. Hiermit ist die Rezeption von Filmen gemeint, die dem um Verstehen bemühten Rezipienten ein hohes Maß an bewußter und reflektierter Informationsverarbeitung abnötigen. Weiterhin läßt sich unproblematisch konstatieren, daß Rezipienten bei "Suspense"-Genres wie dem Detektivfilm Problemräume mental repräsentieren, und zwar in der Form, wie sie sich aus der Perspektive eines Protagonisten darstellen. Wuss führt dazu aus:

"Jede Spielfilmkomposition baut [...] mit dem dort etablierten Konflikt vor dem Zuschauer eine Problemsituation auf, die einer Lösung harrt, und sie steuert dann den Zufluß an pragmatischer Information, die geeignet ist, diese *Problemlösungssituation* zu klären" (1993b, 103; Herv.i.O.).

Auch hier liegt m.E. beim Rezipienten eine Repräsentation einer *dargestellten* Problemsituation oder auch Problemlösesituation vor. Bei *konventionellen Filmen* mit dominant konzeptuell geleiteten Strukturen oder mit dominanten Stereotypenstrukturen scheint mir jedoch der Kern des Informationsverarbeitungsprozesses und das damit einhergehende Spannungserleben *nicht selbst ein Problemlöseprozeß des Rezipienten* zu sein.

Man sollte sich davor hüten, kurzschlüssig zwei Ebenen miteinander zu vermischen. Die Tatsache, daß der Rezipient eine dargestellte Problemsituation repräsentiert, bedeutet nicht, daß der Rezipient kognitiv agiert wie ein Problemlöser bei Vorlage von Aufgaben, wie sie in der Problemlösepsychologie üblich sind. Diese Lesart legen jedoch einige Stellen des Textes von Peter Wuss in *montage/av* nahe (vgl. z.B.: "Unter diesen Bedingungen wird auch die Zielsituation des Problemlösungsprozesses, vor dem der Zuschauer steht [...]"; 111.). Wuss geht es meines Erachtens darum, eine möglichst vollständige Beschreibung der Angebotsstruktur von Filmen zu leisten - und dazu gehören textseitig manifeste Wahrnehmungs- und Verarbeitungsmöglichkeiten. Sein Ansatz sollte an dieser Stelle nicht als Rezeptionstheorie mißverstanden werden, die auch die Informationsverarbeitung konventioneller Filme als Problemlöseprozeß modelliert. Der Zuschauer hat immer die Möglichkeit, sich geistig zu entspannen und filmimmanent gestellte Probleme auch durch den Film selbst lösen zu lassen. Dies wird der Alltagsrezipient in der Regel auch

tun, und er kann in dieser entspannten geistigen Haltung den Film spannend finden. Aufgaben aus der Problemlösepsychologie lassen sich in der Regel mit dieser Einstellung nicht lösen.

Die Erwartungen, die der Rezipient aufbaut, sollten nicht als Problemlösungsentwürfe modelliert werden. Problemräume sind schon bei simplen Interpolationsproblemen (vgl. Dörner 1974; Dörner et al. 1983) durch eine *bewußt abgearbeitete* Sequenz von Schritten, die zu einem Ziel führen sollen und können, spezifiziert. Bereits hier liegt ein Fall von rationalem und bewußtem Regelfolgen vor, umso mehr gilt dies bei komplexeren Problemen. Die spannungsevozierenden kognitiven Prozesse sind dagegen meist das Ergebnis *automatischer* Informationsverarbeitungsprozesse (z.B. im Fall der Wertebelugung eines Schemas bei dualen Entscheidungen). Im Fall des Verlassens von Erwartungsräumen spielen dagegen assoziative Prozesse des *reminding* (etwas erinnert mich an etwas), welche zumindest teilweise weder bewußt noch regelleitet verlaufen, eine wichtige Rolle. Die Psychologie des Problemlösens gibt hier für die Informationsverarbeitungsprozesse des Rezipienten kein geeignetes Modell ab. Sowohl bei simplen Interpolationsproblemen als auch bei den sogenannten Syntheseproblemen (bekannter Ausgangszustand; bekannter Endzustand und unbekannte Operatoren zur Transformation von Zuständen; vgl. Hussy 1993) ist es so, daß die Erreichung eines Teilziels den Problemlöser dem Endziel näher bringt. Bei diesen Formen des Problemlösens wird im Gegensatz zur Rezeption von Filmen mit Spannungskonstruktion durch Erreichung eines Teilzieles das Globalziel nicht weiter hinausgeschoben. Bei Geschichten ist dies für den Protagonisten in der Regel so, das Ziel kann sich zudem sogar dynamisch ändern. Bei der Filmrezeption ist es durchaus üblich, daß völlig neue Handlungsräume aus der Auflösung einer Dichotomie erwachsen, daß sich damit der bisherige Erwartungsraum als kognitives "Dead End" erweist. Dies ist etwas fundamental Anderes als ein mißlungener Problemlöseversuch bei Interpolations- und Syntheseproblemen, die neue Lösungsversuche nach sich ziehen. Ein weiterer Unterschied zwischen Problemlöseprozessen und der Täuschung von Erwartungen bei Filmen mit Spannungskonstruktionen besteht darin, daß man bei Problemlöseprozessen aufgrund falscher Annahmen über den Problemraum zwar Fehler machen kann, aber man wird nicht durch den informationellen Stand der Welt systematisch zu Fehlern verleitet (wie bei manchen Filmen, die den Erwartungsraum des Rezipienten überschreiten). Das Lösen sogenannter dialektischer Probleme (unbekannter Ausgangszustand; unbekannter Zielzustand und unbekannte Operatoren zur Transformation von Zuständen; vgl. Dörner et al. 1983) sind dem Prozeß des Verlassens von Erwartungsräumen in der Regel zwar ähnlicher, jedoch fehlt hier eine eindeutige Spezifikation von Zielen gänzlich, während konventionelle Filme mit dominant konzeptuell geleiteten Strukturen oder dominanten Stereotypenstrukturen in ihrer Verarbeitung durch den Rezipienten auch von einem antizipierten

Ziel her ("causa finalis"; vgl. Wuss 1993a, 110) mental organisiert werden. Konzepte der Problemlösepsychologie eignen sich also zur Modellierung werkseitiger Strukturen, die um latente Rezeptionsmechanismen angereichert sind, und zur Modellierung der Rezeption sehr offener ideenbezogener Filmkunstwerke, jedoch nicht zur Modellierung der Verarbeitung konventioneller Filme mit Spannungskonstruktionen, wie sie hier beschrieben wurden.

Literatur

- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen.
- Carroll, Noël (1984) Toward a Theory of Film Suspense. In: *Persistence of Vision*, 1, pp. 65-89.
- Dörner, Dietrich (1974) *Die kognitive Organisation beim Problemlösen*. Bern: Huber.
- Dörner, Dietrich / Kreuzig, H.W. / Reither, F. / Stäudel, T. (Hrsg.) (1983) *Lohhausen. Vom Umgang mit Unbestimmtheit und Komplexität*. Bern: Huber.
- Funke, Joachim (1986) *Komplexes Problemlösen. Bestandsaufnahme und Perspektiven*. Berlin [...]: Springer.
- Hussy, Walter (1993) *Denken und Problemlösen*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Kessler, Frank (1993) Attraktion, Spannung, Filmform. In: *Montage/AV* 2,2, pp. 117-126.
- Minsky, Marvin A. (1985) A Framework for Representing Knowledge [1975]. In: *Readings in Knowledge Representation*. Ed. by Ronald J. Brachmann & Hector J. Levesque. Los Altos, Cal: Morgan Kaufmann Publishers.
- Möller-Naß, Karl-Dietmar (1986) *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MAKS-Publikationen.
- Ohler, Peter (1990) Kognitive Theorie der Filmwahrnehmung: der Informationsverarbeitungsansatz. In: *Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989*. Hrsg. v. Knut Hieckthier & Hartmut Winkler. Berlin: Edition Sigma, pp. 43-57.
- (1991) *Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme*. Phil. Diss. Berlin: Technische Universität. (Erscheint demnächst bei MAKS-Publikationen.)
- Rumelhart, David E. (1980) Notes on a Schema for Stories. In: *Representation and Understanding: Studies in Cognitive Science*. Ed. by D.G. Bobrow & A. Collins. New York: Academic Press, pp. 211-236.
- Schank, Roger C. (1982) *Dynamic Memory: A Theory of Learning in Computers and People*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Truffaut, François (1989) *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* 13. Aufl. München: Heyne.
- Wulff, Hans J. (1993a) *Spannung und Suspense. Vorüberlegungen*. Unveröff. Ms. Westerkappeln.
- (1993b) Spannungsanalyse. Thesen zu einem Forschungsfeld. In: *Montage/AV* 2,2, pp. 97-100.
- Wuss, Peter (1993a) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Edition Sigma.
- (1993b) Grundformen filmischer Spannung. In: *Montage/AV* 2,2, pp. 101-116.

Hans J. Wulff

Aktcharakteristik und stoffliche Bindung

Aktcharakteristik der Spannung

Ich hatte in den "Thesen" das Zusammenwirken von Text und Verstehenstätigkeit des Zuschauers als "Einheit der Beschreibung" zu bestimmen versucht. Diese Annahme ist für die Beschreibung von Spannungsprozessen von größter Wichtigkeit und hat darüber hinaus Auswirkungen auf die Auffassung von "Text", die hinter diesem Konzept steht. Nicht nur, daß ich die Struktur des Textes und die Struktur der Akte des Verstehens zusammen zu sehen versuche, ich würde sogar mit Iser den Text letztendlich als ein Ensemble von Rezeptionsanweisungen auffassen:

Vollendet sich der Text in der vom Leser zu vollziehenden Sinnkonstitution, dann funktioniert er primär als Anweisung auf das, was es hervorzubringen gilt, und kann daher selbst noch nicht das Hervorgebrachte sein. [...] Gewiß ist der Text eine strukturierte Vorgabe für seine Leser; doch wie soll man sich die 'Hinnahme' dieser 'Vorgabe' denken?¹

Den Elementen des Textes wird in dieser Auffassung eine Finalität unterstellt, die Akte der Aneignung in Gang setzt, "in deren Entwicklung eine Übersetzbarkeit des Textes in das Bewußtsein des Lesers erfolgt" (Iser 1990, 176). Der Text hat in dieser Perspektive eher Anweisungs- denn Darstellungscharakter. Dieses herauszustellen, war mein Anliegen. "Spannung" läßt sich dann bestimmen als eine *Aktcharakteristik*, sie ist eine Qualität von Informationsverarbeitungsprozessen und nicht so sehr eine wie auch immer beschreibbare Struktur von Texten. Natürlich korrespondiert dem Spannungsakt ein textuelles Korrelat, ist jenes doch eben final ausgerichtet auf die Ermöglichung dieser Art von Teilnahme/Teilhabe an einem imaginierten (oder auch realen) Geschehen.

Es gilt, folgt man dieser Vorüberlegung, die Besonderheiten der Akte des Spannungserlebens gegen die anderer Akte zu bestimmen. Ich gehe davon aus, daß die emotionalen bzw. affektiven Qualitäten des Spannungserlebens zwar zentral, aber abgeleitet sind. Sie setzen die Verarbeitung von Information voraus, sind dieser gegenüber sekundär. Nun mag man einwenden, daß ein *Interesse* am Gegenstand noch grundlegender sein müsse, daß also eine motivationale Vororientierung schon geleistet sein müsse. Der Einwand ist insofern bedeutsam, als er zeigt, daß "Spannung" und "Interesse" in vielen Redeweisen nahezu synonym zu sein scheinen - zumindest die intentionale Orientierung auf

1 Wolfgang Iser (1990) *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 3. Aufl. München: Fink, pp. 175f.

einen Gegenstand und die Orientierung auf zukünftige Information sind beiden gemein. Das zeigt, ein wie elementarer Teilnahmemodus Spannung ist, und mag zugleich als Hinweis darauf gelesen werden, warum viele Untersuchungen zur Spannung so unbefriedigend bleiben. Die verschiedenen Komponenten der Zuwendung - kognitive, motivationale und emotionale - vermischen sich und wirken aufeinander ein je weiter vorangeschritten die Aneignung eines Gegenstandes ist: Ist erst einmal ein "Interesse" hergestellt, ist ein "innerer Problemraum" und ein "Erwartungsfeld" aufgebaut worden, so sind es nicht mehr primär Prozesse der Informationsverarbeitung, die die Spannung ausmachen, sondern wir haben es mit einer ganzheitlichen Erlebensform zu tun, in die entsprechend komplex alle Kräfte des Seelenlebens verwoben sind.

Die spezifischen Bedingungen des Spannungsaktes in einzelnen textuellen Strategien, in Motiven und narrativen Konstellationen und schließlich in Bauformen von Texten aufzuklären, ist die Aufgabe. Es sollte aber festgehalten werden, daß Spannung sich als *Akt* realisiert und daß alle textuellen Gegebenheiten Bedingungen und Anlässe für Operationen und Tätigkeiten von Zuschauern bilden, also nicht "Spannung" in sich selbst tragen, zumal sie auf historisch konkrete Personen und nicht auf "implizite Leser" treffen. Eine empirische Forschung zum Gegenstand wird zeigen müssen, wie sich Publika differenzieren, wie "Vorwissen" in Rezeptionen hineinwirkt usw. - Viehoff hat darauf hingewiesen, und ich nehme die Überlegung als überaus wichtigen Hinweis auf die Historizität des Spannenden, die sich allein daraus entwickeln läßt, daß eine "Textanalyse" des Spannungstextes eine Analyse der *Bedingungen* der Spannungsakte sein muß.

Akte der Aneignung verändern sich nicht nur in der Geschichte, sondern sind zudem zahlreichen aktuellen Kontextbedingungen und -variationen unterworfen. Stärker noch, als ich es in den "Thesen" geäußert habe, würde ich mich heute dafür einsetzen, die *Modulationen* von Spannungsakten aufzuklären: Kann eine Zweitbesichtigung eines "spannenden" Films wiederum "spannend" sein (eine Frage, die Viehoff völlig zu Recht aufwirft)? Kann ein Film "spannend" sein, wenn der Zuschauer vorher weiß, daß der Held unsterblich ist (wie z.B. die James Bond-Figur)? Wie verändert sich das Spannungserleben, wenn am Anfang bekannt ist, was am Ende eintreten wird (wie z.B. in Billy Wilders SUNSET BOULEVARD)? Wie verändert sich ein Spannungserlebnis, wenn derselbe Film einmal als Darstellung realen Geschehens, einmal als fingiertes Geschehen aufgefaßt wird?

Stoffliche und/oder stilistische Bindung der Spannung

Rothschild spricht sich für eine typologische Differenzierung der Spannungsphänomene am Text aus. In Sonderheit stellt er das Ikonographische gegen das

Narrativ-Szenische, mit der Annahme, daß sich hier ein eigenes Bezugsfeld von Inszenierung und Anteilnahme gleichermaßen manifestiere, das den sequentiell-prozessualen Bezugsgrößen, die Wuss und ich benannt haben, entgegensteht. (Möglicherweise lassen sich Arnheims Überlegungen zur vektoriellen Analyse der Bildkomposition in diesem Zusammenhang fruchtbar machen.)

Wichtig scheint, daß die Erwartungstätigkeit des Rezipienten im Falle der Spannung auf ein laufendes Geschehen konzentriert/fokussiert ist, deshalb spricht Wuss grundsätzlich von "Geschehenswahrnehmung". Die Entwurfstätigkeiten gelten also einem vorfilmischen/außerfilmischen Gegenstand. Man könnte mit Bühler vom *Stofflichen* sprechen, das hier bearbeitet ist, und es sind die Gesetze des Stofflichen, die es gestatten, künftiges Geschehen zu extrapolieren (Wissen um Physik, Psychologie und dergleichen mehr). Hinzu tritt generisches Wissen - wenn im Western jemand mit Stern eine Bar mit lauter finsternen Gestalten betritt, darf man ein *shooting* erwarten. Die Geschehensdarstellung kann reduziert sein auf einen Schnappschuß, der eine "spannende Lage" festhält - die unzähligen Menschen, die am Arm von anderen an Dächern hängen, mögen dies illustrieren, weil ihre Bilder "evokationsaktiv" sind: Angenommen, man zeigt eine solche kurze Szene einem Zuschauer, so darf man vermuten, daß er das Bild interpretieren und auslegen, es zum Geschehensablauf hin ausarbeiten kann, so daß sogar narrativ bedeutsame Gesichtspunkte ins Spiel geraten. Die stofflich in der Momentaufnahme gegebene Situation eröffnet Kontexte, die nicht nur auf Gesetze von Schwerkraft und Dilemmata der Verantwortung, sondern auch auf genrespezifische Erzählmuster und -motive zurückverweisen. Das besondere Geschehen, von dem ein Film handelt, steht immer in einem Horizont des schon Bekannten, woher auch immer die Vertrautheit des Zuschauers mit der gegebenen Lage stammen mag. Die Entwurfstätigkeiten des Zuschauers zielen darauf, diesen Horizont abzustecken und zu dimensionieren. Das Konzept von "Problemraum", das Wuss und ich vorgeschlagen haben, ist also sehr viel offener und diffuser, als Peter Ohler es in seinem Beitrag konstruiert - allerdings machen seine Einwände auf erhebliche Probleme aufmerksam, wollte man unserem Vorschlag im Laborexperiment nachspüren.

Etwas anderes als das gegebene, dem Stofflichen zugehörige Beispiel ist es allerdings, wenn die Erwartung des weiteren Fortgangs auf der "ästhetischen Logik des Werks" aufsitzt und aus dieser einen Strukturentwurf des folgenden Films aufreißt. Auch eine solche Tätigkeit ist nur im Prozeß bestimmbar, ist Handlungsgeschehen - weil die Elemente am Text, die derartige Spannungen aufbauen oder enthalten, im textuellen Prozeß entfaltet sind. Die Dynamisierung des Bildes durch gekippte Kamera und *jump cut*-artige Distanzverände-

rungen im Werbeclip EGOISTE ist in der Sequenz organisiert und rhythmisiert, resultiert nicht allein aus der Gestaltung des einzelnen Bildes.

Geschehensentwurf und *Strukturentwurf* bezeichnen zwei verschiedene Prozesse und beziehen sich auf zwei verschiedene Ebenen der semiotischen Grundlagen der Spannung (auf das Repräsentierte und auf das Repräsentierende, könnte man vereinfachen). Prozeßhaft sind beide. Beide sind aber auch gestalthaft, sonst wäre es unmöglich, eine Extrapolation kommenden Geschehens und/oder kommender Struktur vorzunehmen. Beide sind geistiger Natur, und beide basieren auf einer Analyse des filmischen Oberflächenmaterials. (Man mag darüber streiten, ob derartige Strukturen dem Werk innewohnen oder dem Werk zugewiesen werden, eine Frage, die schon Eco bewegt hat und die er nicht lösen konnte und die Rothschild zu Recht erneut aufwirft.)

Es ist Sache des jeweiligen Werks, ob die beiden Struktur- bzw. Tätigkeitsschichten miteinander interagieren oder nicht. Es ist also denkbar, daß die Komposition des Einzelbildes einen möglichen Zuträger zur Konstitution eines stofflichen oder eines strukturellen Erwartungsfeldes bildet. Die Verlagerung des wichtigen Geschehens an die Bildränder, die Dezentrierung der Komposition in Tony Richardsons MADMOISELLE bildet nicht nur eine Regel, die einen Stil und ein stilistisches Erwartungsfeld fundiert, sondern korrespondiert auch mit Prinzipien der filmischen und narrativen Auflösung und schließlich mit der Geschichte selbst, mit dem Ausscheren einer Lehrerin aus den geordneten Bahnen bürgerlichen Lebens (so daß man die Kadrierungsregel sogar als stilistische Metapher auffassen könnte). Eine derartige Integration der Teilstrukturen ist aber nicht immer gegeben, und sie muß nicht in jeder Rezeption realisiert werden - die einzelnen Komponenten der filmischen Signifikation können auch im Kontrast zueinander stehen oder gar unabhängig voneinander sein. Kompositionelles steht insofern *nicht notwendig* im Kontrast zu Sequentiellem, sondern es gibt einen ganzen "Hof" von Beziehungen zwischen beidem, der genauer ausgelotet werden müßte.

Bis hierhin bewegt man sich im Feld allgemeiner rezeptionsästhetischer Überlegungen und ist, darin ist Rothschild nur zu bestätigen, nicht spezifisch genug, um den Spannungsprozessen (oder den zugeordneten Werkstrukturen) auf die Spur zu kommen. Nun haben Wuss und ich versucht, die Kategorie "Geschehen" dadurch näher zu bestimmen, daß wir sie als den *Entwurf eines Problemlöserraums* beschrieben haben. Man bleibt dabei indes außerhalb des engeren Feldes der Spannungsgenres Thriller, Krimi, Abenteuer usw. und hat auch Antonionis PROFESSIONE: REPORTER als ein Beispiel für "Spannung". Allerdings ist der Vorschlag, zur Modellierung der Spannungsphänomene den "Entwurf von Problemlöserräumen" als Ausgangsannahme zu wählen, ein Versuch, gerade den scheinbaren Widerspruch zwischen einer "allgemeinen" und

einer "generischen" Auffassung aufzuheben oder zumindest durchlässig zu machen.

Für die Konstitution von Problemlöseräumen und die darüber operierenden Verstehensprozesse sind die verschiedenen Komponenten - drohende oder akute Gefahr, Verhältnis von Prot- und Antagonist, Wahrscheinlichkeiten von Verlaufsalternativen etc. - näher zu untersuchen und insbesondere an jeweiligen Beispielen *en detail* zu untersuchen. Im einen wie im anderen Fall hat man es mit ausfransenden Rändern zu tun: Nimmt man "Spannung" als eine allgemeine Modalität von Textverstehen, stellt man sie in die Nähe des elementaren Affekts des "Interesses" und abstrahiert dann von Bestimmungselementen, die gemeinhin mit "spannenden Filmen" assoziiert sind; nimmt man sie als ein genregebundenes Modell der Inszenierung (durchaus auch in dem Sinne, daß eine Rezeptionsweise instrumentiert werden muß), verliert man die allgemeineren geistigen Tätigkeiten des Verstehens aus dem Blick, auf denen das Spannungserleben fußt. Zwischen beiden Tendenzen muß vermittelt und ein Ausgleich hergestellt werden, eine Aufgabe, die bislang kaum angegangen wurde.

Georg Maas

Der Klang der Bilder

Ein Streifzug durch neue Bücher zum Thema Filmmusik

Filmmusik ist "in". Nicht nur im Tonträgermarkt, sondern auch publizistisch und in der musikwissenschaftlichen Fachdiskussion entwickelt der Gegenstand eine expansive Präsenz. Sei es die traditionsreiche Tagung des Darmstädter Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, die 1993 das Thema "Musik und Film" in den Blickpunkt stellte (s.u.), sei es die Zeitschrift *Musik und Unterricht*, die das November-Heft 1992 der Filmmusik widmete, seien es die Neuauflage des rororo-Handbuchs *Musikpsychologie*, die Zeitschrift *Musiktheorie*, musikpädagogische oder -psychologische Tagungs- und Forschungsberichte - die Symbiose von Musik und Film ist bei Musikern wieder im Gespräch. Selbst die Juristen beschäftigten sich jüngst mit der Thematik (Jürgen Berger [Hrsg.] *Musik und Film*. Baden-Baden: Nomos 1993).

Die Fülle an neueren Aufsätzen zum Themenkomplex "Film und Musik" macht es unmöglich, in vertretbarem Umfang eine kommentierte Bibliographie vorzulegen. Deshalb werden sich die folgenden Ausführungen auf deutsch- und englischsprachige Bücher beschränken, die - pars pro toto - den Rahmen gegenwärtiger Beschäftigung mit Filmmusik umreißen. Daß gerade auch für die Theoriebildung wichtige Aufsätze außen vor bleiben müssen, wird dabei in Kauf genommen.

Traditionell nimmt die amerikanische Literatur zur Filmmusik eine Schlüsselrolle ein. Die weltweite Dominanz der US-amerikanischen Filmindustrie, die geographische Nähe zur vorbildhaften Filmmusikproduktion Hollywoods, aber auch die Selbstverständlichkeit, mit der der Film in Museen und Hochschulen als Bestandteil der nationalen Kultur betrachtet wird, dürften hierfür die Erklärung liefern. In den letzten Jahren tauchten einige "alte Bekannte" unter den Buchneuerscheinungen auf, so die bewährte Arbeit von Prendergast. Obwohl schwerpunktmäßig geschichtlich orientiert, enthält sie aufschlußreiche Ausführungen zur Ästhetik der Filmmusik. Die Aktualisierung der Neuauflage betraf vor allem das Kapitel zur Technik (Synchronisation von Musik und Bild), das um einen Abschnitt zur Fernsehmusik erweitert wurde. Hinzugefügt wurde außerdem ein Teil zum gegenwärtigen Stand der Produktionstechnik (Video Post-Production, digitale Audiotechnik, Synthesizer). Damit kommt der handwerklichen Seite der Filmmusik ein Gewicht zu, wie es in der wissenschaftli-

chen Fachliteratur selten anzutreffen ist und das den Wert der Publikation weiter steigert.

Nachdem Tony Thomas die Rechte an seinem längst vergriffenen Buch *Film Score - A View From the Podium* zurückgekauft hatte, konnte es endlich wieder neuaufgelegt werden. Äußerlich präsentiert sich das Buch als Sammlung von Lebensbildern von 25 Filmkomponisten. Einige dem breiten Publikum nicht ganz so bekannte Namen mögen dabei überraschen, so die von Hans J. Salter, John Addison oder Fred Steiner. Thomas stellt in der nötigen Ausführlichkeit die Viten der Komponisten vor und weist deren Oeuvre in Form tabellarischer Filmübersichten nach. Was jedoch die besondere Bereicherung bei der Lektüre ausmacht, sind die umfangreichen Ausführungen der Komponisten selbst zur Filmmusik. Sie gingen auf die Bitte Thomas' nach einem derartigen Beitrag zurück bzw. wurden von Thomas aus früheren Publikationen der Komponisten ausgewählt. Dadurch gelingt es ihm, den Blick auf Filmmusik aus der Perspektive der "Macher" zu richten. Dies scheint mir eine wichtige Ergänzung zum analytischen Blick (bzw. Ohr) des Film- oder Musikwissenschaftlers.

Auch Christopher Palmer spürt in Einzelportraits herausragenden Vertretern der Hollywood-Filmmusik nach, sozusagen den Klassikern. Dabei spannt er den zeitlichen Bogen vom Ahnherrn Max Steiner bis zu Alex North, Elmer Bernstein und Leonard Rosenman, in denen er die letzten Repräsentanten der Hollywood-Tradition sieht. Palmer, der auch durch praktische Arbeiten bestens ausgewiesen ist - er besorgte beispielsweise die Rekonstruktion der Steinerschen Musik zu KING KONG für die Neuaufnahme 1976 -, gehört ebenso wie Thomas zu den intimen Kennern der Hollywood-Filmmusiktradition. Seine Biographien sind ebenso wie die Kommentare zur kompositorischen Seite wichtiger Soundtracks fundiert und aufschlußreich. Dennoch sollte man den Stellenwert derartiger publizistischer Arbeiten nicht überbewerten: Sie stehen in der Tradition der historischen Musikwissenschaft, Fixpunkte der Analyse sind Komponistenpersönlichkeiten und die Faktur deren Werke. Da, wo in Musikgeschichten Johann Sebastian Bach und seine *h-Moll-Messe* erörtert wird, geht es bei Palmer um Erich Wolfgang Korngold und *Herr der sieben Meere*... Dabei wird leider die Theoriebildung etwas vernachlässigt. Die Frage, wie Filmmusik funktioniert und fungiert, klingt zwar im Kontext der beschriebenen Einzelfälle an, wird aber nicht hinreichend theoretisch behandelt. Dies trifft nicht nur auf Palmers Buch zu, sondern auch auf die Monographien von Thomas und Darby und Du Bois.

Deren Gemeinschaftsarbeit kommt äußerlich überwältigend (mit einem Umfang von 604 Seiten) und zu einem Preis deutlich jenseits der "100 DM-Schwelle" daher. Abgesehen von sechs historischen bzw. systematischen Kapiteln (z.B. "From Silents to Sound" oder "The 1960s and 1970s") werden auch hier herausragende Komponisten Hollywoods in Einzelkapiteln vorge-

stellt. Der zeitliche Rahmen reicht von Max Steiner, Alfred Newman, Franz Waxman bis hin zu Henry Mancini, Jerry Goldsmith, John Williams. Die jüngste Generation bleibt ausgespart - es geht auch hier um die Klassiker. Den Umfang der Einzelkapitel nutzen die Autoren mehr als sinnvoll. Neben den obligaten Biographien und detailreichen Filmographien nebst einiger Illustrationen werden einzelne repräsentative Filmmusiken des jeweiligen Komponisten im Detail analysiert. Kurze Notenbeispiele schaffen die musikwissenschaftliche Genauigkeit der Aussage, die man in der filmmusikalischen Literatur sonst oft vermißt. Die Konzentration der Analysen auf wenige Einzelbeispiele erlaubt es, am Exemplum der Frage nachzugehen, wie der Komponist gearbeitet hat, wie der spezifische Soundtrack in das Filmganze Eingang findet. Müßig einzuwenden, daß die Berücksichtigung herausragender europäischer Filmkomponisten dazu geführt hätte, das dargestellte Spektrum dessen zu erweitern, was von Filmmusik geleistet werden kann. Kein Vorwurf an die Autoren, sondern die Aufforderung an europäische Fachkollegen, einen weiteren Band zu schreiben: über Beiträge der "Alten Welt" für die Entwicklung der Filmmusik.

Ebenfalls von eindrucksvollem Umfang liefern Limbacher und Wright einen zweiten Band ihres *Keeping Score*. Er ergänzt die gleichnamige Ausgabe aus dem Jahr 1981, die sich mit Filmmusiken der Jahre 1972-1979 befaßte. Limbacher ist ein unermüdlicher Sammler, sein Opus ist denn auch keine unterhaltensliterarische Kost, sondern dient der puren Information. Auf 916 Seiten finden sich alphabetisch geordnet Filme der Produktionszeiträume 1921-1971 und 1980-1988 mit Angabe des Produktionsjahres und -landes sowie des betreuenden Filmkomponisten. Eine zweite Rubrik ordnet die entsprechenden Filme nach Komponisten. Ein dritter Block schließlich umfaßt eine umfangreiche Filmmusik-Diskographie. Das Werk gehört angesichts seines hohen Preises weniger in den heimischen Bücherschrank als in Fachbibliotheken, wo es durchaus willkommene Hilfestellung bei Recherchen leisten kann. Sinnvoller als in Buchform wäre allerdings eine Datenbank beispielsweise auf CD-ROM. *Cinemanía* von Microsoft weist hier den Weg.

Nun sollte nicht der Eindruck entstehen, die wesentlichen Buchpublikationen der letzten Jahre seien ausschließlich im angloamerikanischen Sprachraum anzutreffen. Vielmehr lassen auch hierzulande vor allem einige Dissertationen aufhorchen. Geben wir uns aber keinen Illusionen hin: Es sind vereinzelte filmbegeisterte Musikwissenschaftler oder Musikpädagogen und musikinteressierte Filmwissenschaftler, die in der Bundesrepublik ernstzunehmende Beiträge zur Filmmusik beisteuern. Von einer Forschungslinie sind wir meilenweit entfernt. Unter den verlegten Dissertationen der letzten Jahren finden sich drei, die sich auf eigenständige Weise dem Phänomen Filmmusik annähern und erkennen

lassen, daß trotz widriger institutioneller Bedingungen durchaus interessante Forschungsbeiträge in Deutschland resp. Österreich erarbeitet werden.

Einen sehr guten Eindruck hinterläßt vor allem die Schrift von Ulrich Eberhard Siebert. Der im Untertitel versteckte Hinweis auf Hans Erdmann lenkt etwas ab von der zentralen Rolle, die Erdmann für die Arbeit Sieberts spielt. Bekannt ist Hans Erdmann vor allem durch das zweibändige *Allgemeine Handbuch der Film-Musik*, das er zusammen mit Giuseppe Becce und Ludwig Brav verfaßte (Berlin/Leipzig 1927). Durch eine Vielzahl von theoretischen Zeitschriftenbeiträgen und unterstützt durch sein Organisationstalent, kommt Erdmann aber darüber hinausgehend eine Schlüsselrolle für den Stand filmmusiktheoretischer ästhetischer Reflexion im Deutschland der Stummfilmzeit zu. Erdmann war jedoch nicht nur ein kluger und wortgewandter Theoretiker, sondern er trat auch als Dirigent und Filmmusikkomponist in Erscheinung. Siebert spürt mit regelrecht kriminalistischem Vergnügen der weitgehend unbekanntem Vita Erdmanns nach - spannende Lektüre für den Leser. Nur soviel sei hier verraten: Hans Erdmann war der Künstlernamen von Hans Erdmann Timotheos Guckel. Da dies bislang nicht bekannt war, bereitete die Recherche seines Lebens Schwierigkeiten. Das Werk Erdmanns, das von der Blütezeit des Stummfilms in die Tonfilmzeit hinübergreift, wird von Siebert sowohl in die historischen Begleitumstände der Filmgeschichte eingebunden als auch in die Filmtheorie bzw. Filmmusiktheorie der Zeit. Dadurch gewinnt das Buch auch für solche Leser an Attraktivität, die an grundlegender Information zur Filmmusik der 20er und 30er Jahre interessiert sind. Durch gute Lesbarkeit und hohe Informationsdichte kann die Lektüre nur nachdrücklich empfohlen werden: Mir fällt beispielsweise keine deutschsprachige Darstellung der Stummfilmära ein, die - wie es Siebert in seinem Einleitungskapitel gelingt - auf nur 20 Seiten derart nuanciert und genau informiert! Ein reichhaltiger Anhang mit Notenbeispielen und Abbildungen rundet die gelungene Dissertation ab, eine vorbildliche Bibliographie der Schriften Erdmanns ist von großem Wert für die weitere Forschung.

Die Dissertation von Rainer Fabich widmet sich vor allem der Stummfilmbesonderheit der Originalmusiken. Das früheste populäre Beispiel - ältere Filmoriginalmusiken sind entweder vergleichsweise unbekannt geblieben oder verschollen - ist die Musik von Camille Saint-Saëns zu dem Film DIE ERMORDUNG DES HERZOGS VON GUISE (1908). Mit dieser Musik beginnt denn auch Fabich eine Folge von acht Filmen nebst Musiken, durchweg bekannte und gern zitierte Beispiele für Originalmusiken (z.B. Meisels Musik zu PANZERKREUZER POTEMKIN, Schostakowitschs Komposition für DAS NEUE BABYLON oder Huppertz' zu DIE NIBELUNGEN). Die "analysierenden Beschreibungen" gehen dabei von den jeweiligen Besonderheiten des Films aus und folgen dadurch keinem rigiden Schema. Die Entstehungsbedingungen des Films,

ästhetische oder historische Bezugspunkte, Aussagen der Komponisten oder Notentextanalysen ergänzen einander. Neben dieser wichtigen Grundlagenarbeit wirkt der vorangestellte Theorieteil der Einleitung eher wie eine akademische Pflichtübung, in der die einschlägige Literatur aufgearbeitet wird. Zur Orientierung ist dies auch für den Leser nicht nutzlos, bloß beschränkt sich Fabich leider weitgehend darauf zu kompilieren - um in der Terminologie der Stummfilmmusik zu bleiben -, statt kritisch zusammenzuführen, abzuwägen und so möglicherweise zu einer Synthese zu gelangen.

Bei der Publikation von Gottfried Kinsky-Weinfurter handelt es sich um eine erweiterte Fassung seiner Dissertation. Äußerer Anlaß dafür war der Zugang Kinsky-Weinfurters zum Nachlaß des österreichischen (Film-)Komponisten Viktor Hruby (1894-1978). Auf der Basis des umfangreichen Notenmaterials ging Kinsky-Weinfurter der Funktion der Filmmusik nach, die diese im Kultur- bzw. Industriefilm des Dritten Reichs und später in Österreich übernahm. Der Gegenstand ist sicherlich weniger spektakulär als beispielsweise die Hollywood-Sinfonik, andererseits tritt hier unverblümt der dienende Charakter der Filmmusik und ihr keinesfalls unpolitischer Inhalt deutlich in Erscheinung. Dies belegt Kinsky-Weinfurter auch in drei ausführlichen Beispielanalysen. Selbst wenn es sich um einen Forschungsbeitrag aus österreichischer Sicht handelt und der Gegenstand ein Sonderfall innerhalb des Films bzw. der Filmmusik ist, so arbeitet die vorliegende Arbeit doch den wichtigen Aspekt des Zusammenwirkens von Film und Musik in ihren gesellschaftlichen bzw. politischen Bezügen und Abhängigkeiten auf und ist somit durchaus auf deutsche Verhältnisse übertragbar.

Ebenfalls politisch akzentuiert ist die typographisch sehr ansprechende Dokumentation des als Alban Berg-Spezialist bekannten Konrad Vogelsang über *Filmmusik im Dritten Reich*. Das Buch, bereits wenige Monate nach Erscheinen in modernen Antiquariaten günstig angeboten - warum? -, ist in erster Linie Nachschlagewerk für die Filmmusikproduktion des Dritten Reichs. Einer umfangreichen chronologischen Auflistung von Spielfilmen der Jahre 1933 bis 1945 (u.a. mit Angabe des jeweiligen Komponisten) folgt ein knappes biographisches Lexikon der wichtigsten Filmkomponisten der Zeit. In einem kurzen Anhang finden sich Materialien zum Film HITLERJUNGE QUEX (Filmmusikprotokoll, Platzeinteilung der Ehrengäste bei der Welturaufführung, Noten zu dem Filmlied *Unsre Fahne flattert uns voran*) und die Noten zu dem Lied *Auf den Straßen des Sieges* aus dem Heeresdokumentarfilm SIEG IM WESTEN. Außerdem ist eine chronologische Auswertung der Zeitschrift *Filmkurier* angefügt, die alle filmmusikalischen Beiträge der Jahrgänge 1936-1944 nachweist. Eine nützliche Hilfe bei Literaturrecherchen. In seinem ausführlichen Vorwort umreißt Vogelsang die politischen Hintergründe der Filmmusik im Dritten

Reich und verdeutlicht die musikalische Funktionalisierung sowie personalstilistische Besonderheiten durch Kommentare zu einzelnen Filmen.

So individuell gefärbt und aufschlußreich jeder einzelne der genannten Forschungsbeiträge zur Filmmusik ist, so wenig unternehmen die Autoren den Versuch, ihre Untersuchungen in den Dienst der filmmusikalischen Theoriebildung zu stellen. Hier ist nun nochmals ein Blick über den Teich nach Amerika zu riskieren, wo zwei Frauen wegweisende Veröffentlichungen vorgelegt haben. Es ist schon erstaunlich: Nachdem einst die polnische Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa in den 50er und 60er Jahren ihre vielbeachteten Arbeiten zur Filmmusik vorlegte, schien Filmmusikforschung fest in männlicher Hand zu ruhen; lediglich Helga de la Motte-Haber steuerte im deutschsprachigen Raum wichtige Publikationen bei. In den letzten Jahren haben nun gerade Frauen entscheidende, aus der Literatur herausragende Monographien veröffentlicht: Nach Claudia Gorbman (*Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London 1987) jetzt Kathryn Kalinak und Caryl Flinn.

Ebenso wie Claudia Gorbman verfolgt Kalinak in ihrem *Settling the Score* einen narrativen Ansatz, d.h. Filmmusik wird in erster Linie als Bestandteil der Filmerzählung, als Element der filmischen Textur angesehen. Ob man dazu unbedingt der Musik Sprachcharakter unterstellen muß - die musikwissenschaftliche Literatur zu diesem Thema ist schier unüberschaubar und durchaus in sich widersprüchlich -, ist fraglich. Andererseits gelingt es aber der Autorin dadurch, auch musikalische Laien mit Eigenschaften der Musik (Parametern) vertraut zu machen. Hierbei greift sie immer wieder auf eine bekannte, aber ungewöhnliche Filmmusik zurück: Bernard Herrmanns Komposition zu VERTIGO. Es schließt sich der Versuch an, den wissenschaftlichen Bezugrahmen einer Theorie der Filmmusik (bzw. der Wirkung von Musik im Film) abzustecken. Dabei holt Kalinak mit ihren Ausführungen bis zur griechischen Antike aus. Ein Kardinalproblem bleibt hierbei die Frage, wieso Musik überhaupt Gefühle hervorrufen kann und wie diese mit der visuellen Wahrnehmung verkoppelt werden. Daß Kalinak in dieser Frage Bezug nimmt auf die Psychoanalyse, ist einerseits verständlich - hier existiert zumindest eine Theorie, wie Musik und Emotion miteinander verwoben werden -, andererseits erscheint mir ein Rückgriff auf kognitivistische Ansätze erfolgversprechender. Nicht nur, daß auch die allgemeine Filmwissenschaft inzwischen kognitivistische Denkmodelle aufgreift (z.B. David Bordwell), auch die ethnologische Forschung oder die musikpsychologische Präferenzforschung zeigt, daß es "die" Musik nicht gibt, daß Umgang mit Musik oder Werturteile über sie Ergebnisse von Sozialisations- und anderen Lernprozessen sind. Mit einem Beispiel: Die schmachten-den Filmmusik-Violinen erscheinen uns in einer romantischen Szene nicht deshalb so rührend, weil hier irgendwelche Naturgesetze auf unseren Organismus

einwirken, sondern weil wir wissen, daß sie für "Gefühl" stehen und wir hier unser Vegetativum sich austoben lassen dürfen.

Solche Gedanken, dies zeigt der Fortgang der Argumentation von Kalinak, schließt die Autorin keineswegs aus. So zeigt sie sehr differenziert am Stummfilm auf, wie hier die Filmmusik funktional und strukturell einbezogen wird und wie das Publikum bereits herangezogen wird für die spätere Musikpraxis der Tonfilmzeit. Wie vielfältig dann in der klassischen Hollywood-Sinfonik filmische und musikalische Gestaltung einander durchdringen, belegt Kalinak daran anschließend mit Korngolds Komposition zu CAPTAIN BLOOD. Hiermit sind die Grundlagen gelegt, auf denen im zweiten Teil des Buches einzelne "Klassiker" analysiert werden: THE INFORMER (Steiner), THE MAGNIFICENT AMBERSONS (Herrmann), LAURA (Raksin), THE EMPIRE STRIKES BACK (Williams). Diese Analysen sind schlicht als vorbildlich zu bezeichnen. Wie genaue Beobachtung und kluge Interpretation sich ergänzen, wie Arbeit am Film und an der Partitur betrieben wird, wie dies immer wieder auf die Frage rückbezogen wird, wie sich Musik in den Dienst filmischer Narration stellt, all dies verleiht den Analysen einen hohen Rang. Unnötig, darauf hinzuweisen, daß die vorhandene Literatur sehr gut aufgearbeitet wird und alles kurzweilig und anschaulich formuliert ist. Filmbilder und Notenautographen ergänzen die Ausführungen da, wo dem Wort Grenzen gesetzt sind. Zweifellos liegt hier ein herausragendes Buch zur Rolle der Musik im Spielfilm vor.

Die auf einer Dissertation basierende, an feministischer Filmtheorie und der Ästhetik der Frankfurter Schule orientierte Publikation von Flinn geht der Frage nach, warum die klassische Filmsinfonik in ästhetischer Hinsicht so reaktionär, so unzeitgemäß und unmodern war. Flinn knüpft an die vor allem die Romantik beherrschende Sichtweise an, Musik stelle eine idealisierte Welt für sich dar, einen Gegenentwurf zur profanen Realität. Musik repräsentiert damit für Flinn Utopia, ähnlich wie es der Dirigent in Fellinis ORCHESTERPROBE angesichts des lebensbedrohenden Zusammenbruchs des Konzertsaales beschwört. Auf diesem utopischen Potential von Musik, darauf zielt die Arbeit ab, basiert auch der Einsatz romantisch beeinflusster Musik in den Hollywood-Filmen der 30er und 40er Jahre, der Hochzeit der Hollywood-Sinfonik. Aber nicht nur für das Publikum, auch für die Protagonisten der Filme kann Musik Symbol einer Utopie, einer ersehnten "heilen Welt" sein. Diesen Gedanken führt Flinn vor allem anhand einer detaillierten Analyse des B-Pictures DETOUR (1940) aus, einem mehrfach in der Sekundärliteratur herangezogenen Beispiel für Hollywoods *film noir*.

Der Ansatz von Flinn ist ausgesprochen originell, versucht neben kultur- bzw. ideologiekritischen Argumenten (Adorno, Bloch) aus psychoanalytischem Blickwinkel Aufschluß über die funktionalen Wirkungsweisen von Filmmusik zu gewinnen. Auch wenn man möglicherweise nicht in allen Punkten der

Autorin folgen möchte, so eröffnet sie doch durch ihr Vorgehen neue Einblicke, die eine Bereicherung innerhalb der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Filmmusik darstellen.

Eine weitere interessante theoriebezogene Dissertation legte in Brüssel Dominique Nasta vor, in englischer Fassung publiziert unter dem Titel *Meaning in Film*. Vor dem Hintergrund der Frage, wie sich filmische Bedeutung konstituiert, untersucht Nasta u.a. die Rolle der Musik. Dabei werden vor allem Abweichungen von der Regel des konventionalisierten Filmmusik-Einsatzes eingehend und durch Fallbeispiele konkretisiert erörtert. Der hohe Stand der französischen Filmtheorie findet sich in den Ausführungen widergespiegelt. Von besonderem Nutzen sind die verwendeten französischsprachigen Textquellen, die ansonsten kaum im deutschen oder angloamerikanischen Sprachraum berücksichtigt werden. Auch wenn in Einzelfragen Kritik angebracht ist - so wird z.B. die ästhetische Fundierung der Tonfilmpraxis in der musikalischen Stummfilmbegleitung bestritten -, so liefert die Arbeit doch zahlreiche substanzreiche und neuartige Gedanken zum Einsatz von Musik im Tonfilm.

Abschließend sei noch der jüngst erschienene Berichtband *Musik und Film* erwähnt, der Beiträge der Darmstädter Tagung 1993 des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung zugänglich macht. Der Titel macht es deutlich: Es geht nicht nur um Musik zum Film, sondern auch um Filme zur Musik. In den drei originär filmmusikalischen Beiträgen werden die Themen "Funktionen von Filmmusik" (Pauli), "Konvergenzen von Minimal Music und Film" (Prox) sowie "Filmmusik und Neue Musik" (de la Motte-Haber) angeschnitten. Unnütz zu beklagen, daß die instruktiven Filmbeispiele, die während der Tagung die Ausführungen der Referenten illustrierten, dem Band schmerzlich fehlen. Als enttäuschend empfinde ich den Beitrag von Pauli: In der dem Autor eigenen eleganten und unterhaltsamen sprachlichen Diktion werden einige wenige funktionale Aspekte von Filmmusik zu markanten Vokabeln verdichtet. Da ist dann von der "persuasiven Funktion" vor allem der ouvertürenartigen Titelmusik die Rede, von der "syntaktischen Funktion" und von der "hermeneutischen Funktion" von Filmmusik. Es ist nicht falsch, was Pauli zu sagen hat, neu ist es aber auch nicht. Und von einer umfassenden Theorie filmmusikalischer Funktionen oder Wirkungen ist Pauli weit entfernt. Doch selbstbewußte und apodiktische Formulierungen wecken beim nicht mit Filmmusik näher befaßten Lesepublikum den Eindruck, hier sei nun der definitive Stand der Filmmusikforschung wiedergegeben und mit diesen drei Funktionskomplexen sei alles diesbezügliche gesagt. Es ist bedauerlich, wenn ein Mann, der für die Filmmusikforschung im deutschsprachigen Raum unermessliche Anregungen durch seine klugen Vorträge und Publikationen beige-steuert hat, derartige Mißverständnisse provoziert und halbe Wahrheiten in die musikwis-

senschaftliche Diskussion einfließen läßt, die dann auf Jahre in immer neuen Aufsatzzitaten auftauchen werden.

Rezensierte Literatur

- Darby, William / Du Bois, Jack (1990) *American Film Music. Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*. Jefferson, N.C.: McFarland.
- Fabich, Rainer (1992) *Musik für den Stummfilm*. Frankfurt/M. [...]: Peter Lang.
- Flinn, Caryl (1992) *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Kalinak, Kathryn (1992) *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Kinsky-Weinfurter, Gottfried (1993) *Filmmusik als Instrument staatlicher Propaganda. Der Kultur- und Industriefilm im Dritten Reich und nach 1945*. München: Ölschläger.
- Limbacher, James L. / Wright, H. Stephen (1991) *Keeping Score: Film and Television Music, 1980-1988; with Additional Coverage of 1921-1979*. Metuchen, N.J.: Scarecrow.
- La Motte-Haber, Helga de (Hrsg.) (1993) *Film und Musik*. Mainz: Schott.
- Nasta, Dominique (1991) *Meaning in Film. Relevant Structures in Soundtrack and Narrative*. Frankfurt/M. [...]: Peter Lang.
- Palmer, Christopher (1990) *The Composer in Hollywood*. London/New York: Marion Boyars.
- Prendergast, Roy M. (1991) *Film Music -- A Neglected Art*. 2. erw. und aktual. Aufl. New York: Norton. /ic
- Siebert, Ulrich Eberhard (1990) *Filmmusik in Theorie und Praxis. Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann*. Frankfurt/M. [...]: Peter Lang.
- Thomas, Tony (1991) *Film Score. The Art and Craft of Movie Music*. Burbank: Riverwood Press.
- Vogelsang, Konrad (1990) *Filmmusik im Dritten Reich: Die Dokumentation*. Hamburg: Facta.

Zu den Autoren

Christof Decker, geb. 1964, promoviert am John F. Kennedy-Institut der Freien Universität Berlin im Graduiertenkolleg "Die USA und das Problem der Demokratie" zum Verhältnis von Dokumentarfilm, der Macht filmischer Repräsentationsformen und der Exploration des Privaten im amerikanischen Direct Cinema.

Ulrike Hick, Dr., geb. 1954, habilitiert am Fachbereich Neuere Deutsche Literatur und Medien der Universität Marburg, Lehrauftrag an der Universität Marburg; Veröffentlichungen zur Kinogeschichte, zu Filmästhetik und -theorie.

Frank Kessler, Dr., geb. 1957, Dozent am Institut für Film en Opvoeringskunsten an der Katholieke Universiteit Nijmegen; zahlreiche Aufsätze zu Filmgeschichte und -theorie; Mitherausgeber von "KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films" und von "Iris" Nr.12 ("Cinéma et architecture").

Sabine Lenk, Dr., geb. 1959, freie Mitarbeiterin der Cinémathèque française, Autorin von "Théâtre contre Cinéma. Die Diskussion um Kino und Theater vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich" (Münster: MAkS Publikationen 1989) und Mitherausgeberin von "KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films".

Georg Maas, Dr., geb. 1958, Wissenschaftlicher Assistent für Musik und ihre Didaktik an der Universität-GH Paderborn, Arbeitsschwerpunkte: Film und Musik, Pop-/Rockdidaktik, empirische Unterrichtsforschung; zahlreiche Veröffentlichungen, u.a. mit Achim Schudack: "Film und Musik - Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis" (Mainz: Schott 1984).

Christian Metz, 1931 - 1993, lehrte an der Ecole des Hautes Etudes Paris; wichtigste Veröffentlichungen: "Essais sur la signification au cinema" (Bd. 1: 1968; Bd. 2: 1973), "Langage et cinéma" (1971), "Essais sémiotiques" (1977), "Le Signifiant imaginaire" (1977), "L'Enonciation impersonnelle ou le site du film" (1991).

Jürgen E. Müller, Dr., geb. 1950, Universitair hoofdocent am Institut für Film- en Televisiewetenschap der Universiteit van Amsterdam; Herausgeber der Reihe "Film und Medien in der Diskussion" beim Verlag NODUS in Münster und Autor zahlreicher Arbeiten zur Filmgeschichte und zum Thema Intermedialität.

Bill Nichols, Professor für Cinema Studies an der San Francisco State University; zahlreiche Publikationen zum Film und zu Fragen zeitgenössischer Kultur; Autor u.a. von "Ideology and the Image" (Bloomington/Indiana: Indiana University Press 1981), "Representing Reality" (Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1991) und Herausgeber der zweibändigen Anthologie

"Movies and Methods" (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1976 [Vol. I]; 1985 [Vol. II]).

Peter Ohler, Dr., geb. 1956, Dozent für Psychologie am Lehrstuhl für Psychologie der Universität Passau; Arbeitsschwerpunkte: Filmpsychologie, Spielpsychologie und Kognitionswissenschaft; Publikationen zu kognitiver Film- und Medienpsychologie, Mensch-Computer-Interaktionen und zu kognitiven Aspekten des Kulturvergleichs.

Thomas Rothschild, Dr., geb. 1942, Studium der Slavistik und Germanistik in Wien, Moskau und Prag; 1968 bis 1971 Linguist, seit 1971 Literaturwissenschaftler an der Universität Stuttgart; Publikationen u.a. zum politischen Lied, zur Literatur des Zwanzigsten Jahrhunderts und zu Medienfragen.

Karl Sierek, Prof. Dr., Universitätsprofessor für Audiovision am Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg; Publikationen zu Filmtheorie, zur Theorie des Kinos und zur Filmavantgarde, u.a. "Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik" (Wien: Sonderzahl 1993), "Ophüls/Bachtin. Versuch mit Film zu reden" (Frankfurt/M.: Stroemfeld 1993); Herausgeber von "Filmtheorie UND" (Wien: PVS Verleger 1991), Mitherausgeber von "UND2. Texte zu Film und Kino" (Wien: PVS Verleger 1992).

Reinhold Viehoff, Dr., geb. 1948, habilitiert am Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften der Universität Siegen für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Allgemeine Literaturwissenschaft; Veröffentlichungen zur Literatur- und Medientheorie, Verstehensforschung, Literatur und Rundfunk und zur Gattungstheorie des Fernsehens; Herausgeber von "SPIEL. Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft".

Hans J. Wulff, Dr., geb. 1951, Akademischer Rat am Institut für Semiotik und Kommunikationstheorie der Freien Universität Berlin; zahlreiche Veröffentlichungen zu Film- und Fernsehtheorie, u.a. "Die Erzählung der Gewalt" (Münster: MAkS Publikationen 1985) und "Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film" (Münster: MAkS Publikationen 1985); Mitherausgeber von "Film und Psychologie" (Münster: MAkS Publikationen 1990) und von "Das Telefon im Film" (Berlin: Spiess 1992).