

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

montage AV: Figur und Perspektive (2)

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/269>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. (Hg.): *montage AV: Figur und Perspektive (2)*, Jg. 16 (2007), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/269>.

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

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation
16/1/2007

Figur und Perspektive (2)

Inhaltsverzeichnis

Editorial zum Themenschwerpunkt ›Figur und Perspektive‹ (2)	3
<i>Jacques Aumont</i> Der Point of View	13
<i>Edward Branigan</i> Die Point-of-View-Struktur	45
<i>Edward Branigan</i> Fokalisierung	71
<i>Jörg Schweinitz</i> Multiple Logik filmischer Perspektivierung Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe	83
<i>Margrethe Bruun Vaage</i> Empathie Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm	101
<i>Nicola Dusi</i> Zorro. Ein transmedialer Held Übertragung, Neudeutung und Remake einer Figur	121
<i>Lihi Nagler</i> Allegorien der Kulturkämpfe Die Doppelgänger-Figuren in DER ANDERE (1913) und DER STUDENT VON PRAG (1913) und ihre Remakes von 1930 und 1926	141
<i>Herbert Schwaab</i> Act without performance Cavells filmphilosophische Überlegungen zur Figur im klassischen Hollywoodkino	167
<i>Natascha Drubek-Meyer / Nikolai Izvolov</i> Textkritische Editionen von Filmen auf DVD. Ein Diskussionsbeitrag	182
Zu den Autoren	200
Impressum	202

Editorial

Figur und Perspektive (2)

Es ist die Figur, die in vieler Hinsicht als ein Leitfaden des filmischen Erzählens (aber nicht nur des filmischen) dient. Sie bietet während der Rezeption überwiegend den Brennpunkt der Aufmerksamkeit und der emotionalen Einbindung von Zuschauerinnen und Zuschauern. Das ist im vorangegangenen Heft von *Montage/AV* theoretisch vielfältig facettiert, analysiert und diskutiert worden. Einige Autoren haben dabei – freilich eher am Rande – schon auf das Phänomen der *filmisch-narrativen Perspektive* verwiesen. Diesem Thema möchte nun das aktuelle Heft in einer Reihe von Aufsätzen eingehender seine Aufmerksamkeit zuwenden.

Die Frage nach der *Perspektive* ist, wie man den Begriff auch eingrenzen mag, stets zentral, nicht allein für das (filmische) Erzählen, sondern vor allem für die narrative Konstruktion von Figuren. Denn der narrativen Konstruktion im Ganzen ist ja von vornherein eine bestimmte Perspektive auf die Figur eingeschrieben. Diese ist alles andere als eine Äußerlichkeit. Sie berührt letztlich die Substanz der Figur. Denn wir Zuschauer erleben Filmfiguren anders als wir Menschen im alltäglichen Umgang erleben. Letztere lernen wir in der praktischen Interaktion kennen, die es erlaubt, uns – bestimmt durch die *eigene* *«Perspektive»*, die eigenen Interessen, Vorlieben, Maßstäbe und Erfahrungswerte allmählich, vielfach in einem längeren widerspruchsvollen Prozess – ein *eigenes Bild* des Gegenübers zu entwerfen, das man dann durch *eigene Aktivitäten* wie Nachfragen oder praktisches Erproben des hypothetischen Bildes im gemeinsamen Handeln interaktiv überprüfen, korrigieren oder verfeinern kann.

Filmfiguren hingegen gehören dem medialen Dispositiv an, das unser Erleben im Kino oder vor dem Bildschirm leitet. Das heißt, die Figuren sind für alle, die den Film sehen, bereits durch die Narration *«vorperspektiviert»*. Natürlich begegnen wir auch ihnen mit unseren Augen und unseren Dispositionen, wir mögen sie vielleicht mehr oder weniger, fühlen uns ihnen nahe oder auf Distanz, erschließen sie auf Grundlage unserer differenten Erfahrungen unterschiedlich tief und mit unterschiedlichen Akzenten; aber jene Merkmale, durch die eine Figur filmisch narrativ konstituiert – und im Kontext der Gesamterzählung funktionalisiert – ist, bleiben unhintergebar. Jeder Versuch, mehr über sie zu erfahren als der Film zu erfahren gibt, muss scheitern.

Der zuerst von Hugo Münsterberg (vgl. 1996, 51–70) formulierte Gedanke, dass der Film seinem Publikum mentale Arbeit abnimmt und psychische Funktionen wie die Aufmerksamkeitskonzentration (via Großaufnahme) oder die Erinnerung (via Flashback) dem Film gleichsam physisch einschreibt und die Zuschaueraktivität (über den unwillkürlichen Nachvollzug) auf diese Weise im Kern vorprogrammiert – dieser Gedanke gilt *cum grano salis* auch für die Perspektive, aus der eine Figur durch den Film konstruiert worden ist. Jean Luc Godard lässt in *LES CARABINIERS* (*DIE KARABINIERI*, F 1963) seinen kleinen Soldaten ein Kino besuchen. Dort erblickt dieser auf der Leinwand eine attraktive Blondine im Bade. Offenbar von erotischem Interesse gepackt, verlässt er seinen Sitz und stürmt zur Leinwand, wo er versucht, aus erhöhter Perspektive zu sehen, was die vom Film präsentierte visuelle Perspektive, der Blickwinkel der Einstellung, nicht sehen lässt. Er sucht einen Blick auf den nackten Körper der Frau hinter der Vorderfront der Badewanne, die die Sicht versperrt, zu erhaschen. Natürlich scheitert er kläglich und erreicht nur, dass die Leinwand herabstürzt, während der Film ungerührt auf dem dahinter liegenden Mauerwerk mit unveränderter Perspektive weiterläuft. Nicht anders verhält es sich mit jeder Art von Informationen, die der Film uns vorenthält oder die er aus einem bestimmten ›Blickwinkel‹ heraus auf eine bestimmte Art und Weise einfärbt. Die vom Film präsentierte Perspektive ist – anders als im Alltag – nicht durch reale Interaktion hintergebar.

Wie massiv unser Bild von Figuren, unser Wissen über sie durch die jeweils filmisch vorgeprägte Perspektive geleitet wird, erscheint besonders dort schlagend erkennbar, wo extreme oder überraschende Konstruktionen vorliegen. So kann man sich kaum dagegen erwehren, Eisensteins und Pudowkins ›reaktionäre Bourgeois‹ hochgradig unsympathisch zu empfinden (selbst dann nicht, wenn man Fragen an das dahinter stehende Geschichtsbild haben mag), da beide Filmemacher ihre Perspektive auf die Gesellschaft in die visuelle Perspektive der Bilder einschreiben. Ein aus Untersicht gefilmtes Gesicht, das aus solchem Blickwinkel zur Hälfte von einem feisten Doppelkinn ausgefüllt wird – das ergibt in unserer Kultur nahezu automatisch einen unintelligenten, unsympathischen, Abneigung produzierenden Ausdruck. Der Blickpunkt bestimmt hier also direkt den narrativen Standpunkt des Films. Aber auch in einem komplexeren Sinne ist die (Erzähl-)Perspektive entscheidend. Wenn eine Geschichte wie in Akira Kurosawas *RASHOMON* (Japan 1950) in mehrfachen Varianten aus unterschiedlicher figuraler Perspektive erzählt wird, dann wird mit einem Schlag klar, in welchem Maße die Konstruktion derselben Figuren in den unterschiedlich perspektivierten Varianten differiert, so dass sie sich sogar von Unschuldigen in Schuldige wandeln können, ohne dass wir

Zuschauer eine Chance zur endgültigen, zuverlässigen Entscheidung bekommen müssen. Das zeigt: Die Perspektive aus der (audiovisuell) erzählt wird, ist konstitutiv. Außerhalb der repräsentierten Perspektive(n) gibt es keine Realität der Figur.

Perspektive und Figur sind aber in Erzählungen, literarischen wie filmischen, noch in einem anderen Sinne miteinander verbunden. Filme werden vielfach *aus der Perspektive einer Figur* oder abwechselnd – wie im eben erwähnten Beispiel von Kurosawa – verschiedener Figuren erzählt (ohne dass damit der optische Blickpunkt gemeint wäre). Häufig macht sich zudem eine Erzählerspektive bemerkbar, die ohne den Filter einer (privilegierten) zwischengeschalteten figuralen Perspektive auskommt. Am einflussreichsten ist hier wohl Gérard Genette mit seiner Terminologie von der *Fokalisierung* (vgl. Genette 1998, 132–138 sowie 241–244). Vor allem die «interne Fokalisierung», also jene Form der narrativen Perspektivierung, die sich – grob gesagt – an den Wissens- und Wahrnehmungsstand einer Figur anlehnt, und uns Zuschauer die Ereignisse Zug um Zug gemeinsam mit der Figur, «aus ihrer Perspektive», erleben lässt, weist dabei einen Doppelbezug auf, der unter dem Aspekt der Figurenkonstruktion besonders relevant ist. Zum einen präsentieren intern fokalisierte Erzählungen Informationen über das Geschehen und über andere Figuren, zum anderen lassen sie uns gleichzeitig viel über die Fokalisatorfigur selbst, über ihr Wissen und ihre Art die Welt zu erleben und zu sehen, kennen lernen. Aber auch die beiden anderen Varianten «Null-Fokalisierung» und «externe Fokalisierung» definieren sich in Hinsicht auf die Figur als Fixpunkt des Erzählens. Bei Ersterer haben wir es mit einem vom Wissen, Erleben und Wahrnehmen der Einzelfigur(en) abgelösten Erzählen zu tun, das sich gleichsam auf einer Metaebene (plural und variabel) perspektiviert und tendenziell allwissend präsentiert, wobei es punktuell die unmittelbare Perspektive der erzählenden Instanz einbrechen lässt; bei Letzterer mit einem extern fokalisierten Erzählen, das statt Allwissenheit eher Nichtwissen ausstellt – und zwar Nichtwissen in Hinsicht auf das Denken, Fühlen, den Wissensstand und die Motivlage der Figur. Für die Art, wie über und mit Figuren im modernistischen Kino der 60er und 70er Jahre erzählt wird, ist diese Art der Fokalisierung ausschlaggebend. Wer etwa über die Figurenkonstruktion bei Antonioni sprechen mag, wird allenthalben darauf stoßen, dass es hier ein filmisch vorstrukturierter Rezeptionsimpuls ist, mehr über das Innenleben, über die Motivlage der Hauptfiguren zu erfahren. Im Grunde ist es dieses Interesse, das uns durch den Film leitet. Man kann in solchen Fällen möglicherweise ohne den Terminus «externe Fokalisierung» auskommen, aber kaum ohne auf die hinter diesem Begriff stehende Art der narrativen Perspektivierung der Figur einzugehen.

So einsichtig mit dem Gesagten die Bedeutung des Zusammenhanges von ›Figur und Perspektive‹ belegt sein dürfte, so diffus – dieser Einwand drängt sich spätestens jetzt auf – bleibt doch das, was eigentlich unter ›Perspektive‹ zu verstehen sei. Tatsächlich ist ›Perspektive‹ ein hochgradig metaphorischer Begriff, der sich in unterschiedlichen Zusammenhängen immer neu, different akzentuiert und auf verschiedene Kontexte bezogen auflädt, der mithin polysemisch ist. Die Bedeutung des Wortes reicht vom lebendigen Winkel des Schauens (optischer Blickwinkel) über die erzählerische Perspektive, in dem Sinne wie davon auch in Hinsicht auf literarisches Erzählen die Rede ist, bis hin zu allgemeineren Metaphern, die eher auf das Weltbild, die Ideologie eines Menschen (der Figur oder einer übergeordneten Instanz) zielen, die dessen Wahrnehmung und Denken leiten, also seine weltanschauliche Perspektive bestimmen.

Diese hier nur anzudeutende Bedeutungsvielfalt produziert natürlich immer wieder theoretische Probleme, wenn es um die Schärfung des Begriffs geht. Das ist schon der Fall, wenn es ausschließlich um die erzählerische Perspektive und dies nur im Kontext literarischer Narration geht. Alle im Zeichen des Strukturalismus vorgenommenen Versuche, für eine so komplexe, also extrem vielschichtige und dabei historisch äußerst dynamische Materie, wie es das literarische Erzählen ist, eindeutige und trennscharfe Begriffssysteme zu schaffen, mussten zwangsläufig scheitern. Bewährt hat sich unseres Erachtens vor allem Genettes Begrifflichkeit, die – sofern man sie mit leichter Hand und im methodenkritischen Wissen um ihre Grenzen – benutzt, in der konkreten analytischen Arbeit helfen kann, narrative Eigentümlichkeiten einzelner Narrationen aufzudecken und sprachlich zu fassen. Wenn darüber hinaus regelmäßig Versuche unternommen werden, diese Begrifflichkeit weiter zu schärfen oder zu ersetzen – wie es etwa Chatman mit seinen die Genette'sche Fokalisierung ersetzenden Kategorien ›slant‹, ›filter‹, ›center‹ und ›interest-focus‹ (Chatman 1990, 139–160) tut – so tragen diese viel zum Problembewusstsein im Feld der narratologischen Kategorienbildung bei und lenken den Blick auf theoretische Defizite der Vorgänger, erweisen sich bei genauerer Hinsicht aber kaum widerspruchsfreier und trennschärfer als die kritisierten Vorbilder.

Diese Problemlage multipliziert sich noch einmal mit dem Film als audiovisuellem Medium des Erzählens. Denn der Film kennt ›Perspektive‹ eben nicht nur im metaphorischen Sinne, er weist nicht nur in dem Sinne eine Erzählperspektive auf wie die Literatur auch, sondern er zeigt eben auch Bilder, die naturgemäß eine bestimmte visuelle Perspektive auf den Bildraum (oder in ihn hinein) verkörpern. Diese Art der ›Perspektive‹ ist nun aber keinesfalls sorgfältig abtrennbar von der narrativen Perspektive (der Fokalisie-

rung). Denn entsprechend perspektivierte Einstellungen können einerseits in Point-of-View-Strukturen geraten und so die optische Perspektive einer Figur repräsentieren, sie erlangen aber andererseits auch ganz allgemein als Informationsträger unmittelbare narrative Bedeutung, nicht nur dort, wo sie wie bei Eisenstein durch extreme Blickwinkel Figuren charakterisieren. Es bietet sich daher an, eine Anregung von François Jost ausbauend,¹ eine grundlegende Unterscheidung zu treffen zwischen einer *handlungslogischen* Fokalisierung (oder Perspektivierung), die durch die Logik der gesamten Plot-Organisation geregelt wird, und einer *perzeptionslogischen*, vor allem *bildlogischen* (ggf. aber auch *tonlogischen*) Perspektivierung. All dies mag wiederum helfen, die narrative Konstruktion von Filmfiguren genauer zu analysieren. Denn zu sehen, was die Figur gesehen hat – es in einer Point-of-View-Einstellung gleichsam mit ihren Augen zu sehen –, das kann einen bedeutungsvollen Unterschied ausmachen gegenüber jenem Fall, in dem man visuell nur indirekt am Erleben der Figur teilhat. Meist ist es aber angebracht, in umgekehrter Richtung zu argumentieren: Der Point of View wird vielfach als Mittel der Subjektivierung des filmischen Erzählens überschätzt.

Das vorliegende Heft von *Montage/AV* taucht nun im Hauptteil tief in die Theoriediskurse um Perspektivierung resp. Fokalisierung ein. Nahezu alle im Heft zu diesem Thema vertretenen Texte leisten einen Beitrag zur begrifflichen Differenzierung und systematischen Beschreibung des vielschichtigen Gegenstandes, der mit dem Begriff der ‹Perspektive› für die Theorie der Filmnarration ins Spiel kommt. Dabei überlagern sich verschiedene theoretische Ansätze und Begriffssysteme. Es ist nicht unsere Absicht, eine verbindliche Terminologie zu propagieren; interessanter für die theoretische Durchdringung des Phänomens ist die von den jeweiligen Autoren vorgenommene sachliche Aufgliederung des Untersuchungsgegenstandes. Dennoch kreisen die ersten vier Beiträge aus unterschiedlichen Blickwinkeln um die Differenzierung zwischen einer handlungsorientierten und einer bild-/tonorientierten Logik des Erzählens.

Es entspricht der Tradition der Zeitschrift, dass in den Themenheften auch ‹Theorieklassiker› erstmals in sorgfältiger deutschsprachiger Edition zugänglich gemacht werden. Wir würden uns freuen, wenn dies – ebenso wie die Lek-

1 In Anlehnung an Genettes Terminologie verwendet François Jost (1984; 1989) den Begriff ‹focalisation› abstrahierend vom physischen Ausdruck im Film, in unseren Worten: geregelt durch die gesamte Handlungslogik. Er ergänzt dies nun durch ein Begriffspaar, das auf die perzeptionslogischen Aspekte von filmischer Perspektivierung zielt: ‹ocularisation› (für die visuelle, die bildlogische Perspektivierung) und ‹auricularisation› (für die tonlogische Perspektivierung).

türe der eigens für dieses Heft verfassten Studien – dazu anregte, noch mehr als bisher mit *Montage/AV*-Themenheften im Seminar zu arbeiten. Der Status des Theorieklassikers betrifft diesmal gleich drei Texte: Jacques Aumonts erstmals 1983 erschienenen Aufsatz «Der Point of View», der aus dem Französischen übersetzt wurde, sowie die aus dem Amerikanischen übertragenen zwei Texte von Edward Branigan.

Ausgehend von der *perspectiva artificialis* der Malerei, deren Veränderung er vom 15. bis zum 20. Jahrhundert nachzeichnet, diskutiert Jacques Aumont zunächst eingehend die Polysemie des Begriffs «Point of View» als Metapher des Blicks, wobei er auch die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bestehende literarische Auffassung der narrativen Perspektive in sein filmtheoretisches Modell integriert. Er unterscheidet vier Bedeutungen des Ausdrucks bei seiner Übertragung auf den Film: den *Kamerastandpunkt* in Bezug auf den betrachteten Gegenstand, der im Kino schon früh als variabler eingesetzt worden ist; die *Ansicht*, die (meist) einen zentralperspektivisch organisierten Fluchtpunkt in sich birgt und den Widerspruch zwischen flächigem Bild und räumlicher Tiefe beinhaltet; die *narrative Perspektive*, die im Erzählkino immer mehr oder weniger einen Blick repräsentiert, sei es den des Filmemachers oder den einer Figur; und die *mentale Haltung*, die er prädikativ nennt, da sie immer in einer gewissen Weise eine Wertung ins Spiel bringt, ein Urteil des «Autors» über seine Figuren, das nicht nur diese, sondern bisweilen die gesamte filmische Darstellung überformt. Anhand vielfältiger Beispiele legt Aumont dar, dass der Weg vom Kinematografen zum Kino gekennzeichnet ist vom Bemühen um die Anordnung und Justierung von konkurrierenden Erzählinstanzen und verschiedenen Sichtweisen auf ein Ereignis – ein Spannungsfeld, in dem sich die Blicke der Figur, des Autors und des Zuschauers überlagern und zwar in der doppelten Perspektivierung der Narration und des imaginären Bildraumes.

Edward Branigans Text «Die Point-of-View-Struktur» ist die deutsche Übersetzung des gleichnamigen Kapitels aus seinem 1984 erschienen Buch *Point of View in the Cinema*. Dieser in den USA viel gelesene Text widmet sich einer minutiösen Strukturanalyse von Anwendungsvarianten des Point of View. Dafür entwirft Branigan ein Schema aus sechs Elementen, die eine klassische Point-of-View-Struktur kennzeichnen, und analysiert anhand zahlreicher Filmbeispiele, auf welche unterschiedlichen Weisen diese Grundelemente filmisch realisiert werden oder welche Effekte das Auslassen oder Verschieben einzelner Elemente hat, wie in solchen Fällen dennoch Kohärenz geschaffen werden kann oder wie und mit welchen Folgen mit der Struktur absichtsvoll gebrochen wird. Nachhaltig unterstreicht er, wie wichtig der gesamte Kontext (in der Relation zwischen Kamera, Figur und Objekt – in Verbindung mit

der Hypothese des Zuschauers über diese Relation) dafür ist, dass ein Bild als Point-of-View-Einstellung gilt und dass sich die Erzählperspektive selbst ohne einen Schnitt ändern kann. Mit Hingabe geht Branigan abschließend dem kreativen Umgang mit solchen Strukturvarianten wie dem retrospektiven, dem prospektiven oder dem verzögerten Point of View nach.

Während Branigan in diesem Text klar bei der bildlogischen Ebene des Themas ansetzt, wendet er sich in dem zweiten hier aufgenommenen Text – die Übersetzung des Kapitels «Fokalisierung» aus seinem 1992 veröffentlichten Buch *Narrative Comprehension* – unter ausdrücklichem Bezug auf Genettes Fokalisierungsbegriff vor allem Fragen der filmischen Inszenierung einer *Erlebensperspektive* (die nicht mit der visuellen Perspektive der Point-of-View-Struktur verwechselt werden darf) zu, und damit der zweiten Seite jenes Paares, das wir mit den Begriffen von bild- und handlungslogischer Perspektivierung resp. Fokalisierung zu erfassen suchen.

Jörg Schweinitz (Potsdam) sucht in seinem Beitrag, den Fachdiskurs resümierend, eben dieses Begriffspaar grundsätzlicher auszuarbeiten und geht auch auf den Sinn der Differenzierung zwischen Erzählinstanz und Fokalisator in Hinsicht auf die filmische Narration ein. Dabei wird unter anderem die umstrittene Frage nach der Erzählerposition im Film diskutiert und die gewonnene Begrifflichkeit analytisch auf den neueren französischen Film *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT* (WAHNSINNIG VERLIEBT, F 2002, Laetitia Colombani) übertragen, dessen Attraktion im Raffinement des audiovisuellen (unzuverlässigen) Erzählens liegt, das hier vor allem auf einem Spiel mit den unterschiedlichen Facetten der Perspektive beruht.

Verbindungen zum Thema «Perspektive» stellt auch *Margrethe Bruun Vaage* (Oslo) in ihrem Aufsatz zur «imaginativen Empathie» her. Sie interessiert sich für diesen Modus der Teilhabe an Filmfiguren als einem eher episodischen (das heißt, sich während der Filmrezeption ständig neu ausdifferenzierenden) Prozess und dabei besonders für Episoden *bewusst gefühlter Empathie*, in denen die Zuschauer nicht allein nachvollziehend erfassen, in welchem emotionalen Zustand sich die Figur befindet, sondern gleichzeitig in der Lage sind, über diese Gefühle zu reflektieren. Bruun Vaages Interesse an dieser Pendelbewegung zwischen Innen- und Außenposition lässt sie nach Berührungspunkten zwischen kognitiver Theorie und Narrationstheorie fragen, und so debattiert sie unter anderem, wie Point-of-View-Strukturen und andere Formen der narrativen Subjektivierung die empathische Rezeption stützen.

In das Heft fanden drei weitere Texte Aufnahme, die nicht unmittelbar zum Thema der narrativen «Perspektive» gehören, wohl aber die im vorangegangenen Heft vorgenommene Thematisierung der filmischen Figur fortsetzen und sich

dabei aus ganz unterschiedlicher Theorieperspektive dem Phänomen annähern.

So beschäftigt sich der italienische Mediensemiotiker *Nicola Dusi* in seinem Aufsatz über <Zorro> aus kultursemiotischer Sicht mit dem Remake einer Figur. Seine Analyse dieses transmedialen Helden stellt er in einen theoretischen Rahmen, der das filmische Remake als Netzwerk von intertextuellen Ableitungen in verschiedenen soziokulturellen Kontexten erfasst und insbesondere die Beziehung zwischen Figur und narrativen Strukturen beleuchtet. Er diskutiert das Problem der <Nachbildbarkeit> im Wechselspiel zwischen Wiederholung und Variation und entwickelt das Konzept der *intermedialen Matrix der Übertragung*. Anschaulich legt er dar, wie sich die populäre Figur <Zorro> durch die Zeit und verschiedene Medien (literarische Erzählungen, Filme, Comics und Fernsehfilme) hindurch verändert und dennoch bestimmte distinktive Merkmale beibehält, die ihr mediale Beständigkeit und Wiedererkennbarkeit garantieren und sie als soziosemiotischen Helden charakterisieren.

Die israelische Filmwissenschaftlerin *Lihì Nagler* widmet sich in ihrem Aufsatz den Doppelgänger-Figuren, die aus dem deutschen Stummfilmkino stammen und bis hinein in die frühen Tonfilme in Remakes wiederkehren. Der seit Kracauer etablierten soziopsychologischen Lesart, darin Symptome für die problematische deutsche Mentalität jener Zeit zu sehen, stellt sie einen Ansatz gegenüber, der in der – an die romantische Literatur angelehnten – Affinität zu Doppelgängerfiguren sowohl den Versuch sieht, das populäre Kino mit dem traditionellen Kunstbegriff zu verschmelzen, als auch eine Metapher der Verunsicherung, die gut zum gespaltenen Verhältnis passt, das viele Kunschtaffende, die sich dem Erfolgsmedium Kino zuwandten, gegenüber dem neuen Medium hatten. Naglers Text verbindet konzeptionell die historische Analyse der in der Kinodebatte zum Ausdruck kommenden gespaltenen Haltungen etablierter Künstler und Intellektueller gegenüber dem neuen Medium mit einer Filmlektüre als allegorischem Spiel.

Herbert Schwaab (Bochum) schließlich geht filmphilosophischen Überlegungen von Stanley Cavell zur Figur im klassischen Hollywoodkino nach. Dabei interessiert besonders, wie filmische Figuren zu Reflektoren für das Alltagsleben der Zuschauer werden. Nicht die narrative Funktion der Figuren steht mithin im Zentrum, sondern Momente besonderer Intensität, in denen Figuren etwas auf eine solche Weise erleben, dass es zugleich zu einer intensiven Erfahrung für die Zuschauer wird. Ein Ausgangspunkt des Arguments ist die Beobachtung, dass der Film Figuren zwar unzugänglich mache, dass diese aber gerade durch den so erlangten Status als «human something» Grundaspekte des menschlichen Seins sichtbar werden lassen. Für Cavell realisiert

sich dies besonders im klassischen Hollywood-Film, der einen Modus des <Schauspielens ohne Darstellung> etablierte. Über den Vergleich der Ansätze von Cavell und Richard Dyer sucht Schwaab herauszuarbeiten, dass gerade die Verzahnung von Star-Persona und Rolle zu einer authentischen Individualisierung führt. Das Nachdenken der Zuschauer über die Figur könne so zu einem Modus des Weltbezugs werden.

Einen letzten Beitrag drucken wir – seiner Aktualität wegen – schließlich außerhalb unseres Schwerpunktes *Figur und Perspektive* ab. *Natascha Druzbek-Meyer* und *Nikolai Izvolov* stellen einen neuen, von ihnen entwickelten Ansatz zur historisch-kritischen Edition von Spielfilmen vor. Ausgehend von der Überzeugung, dass Filmeditionen auf DVD sich an vergleichbaren Kriterien orientieren müssten wie Editionen von Texten, schlagen sie in Anknüpfung an die literaturwissenschaftliche Schule der Textologie vor, das audiovisuelle Material in zwei Kategorien, *textus* und *apparatus*, zu organisieren, von denen die erste den Film in seinen verschiedenen Versionen enthält, die andere Drehbücher, archivarisches Referenzen und weiteres Material, das zur Kommentierung des Films herangezogen werden kann. Der Aufsatz leistet einen wichtigen Beitrag zu einer Diskussion, die mit der Trierer Konferenz *Celluloid Goes Digital: Historical-Critical Editions of Films on DVD and the Internet* im Jahre 2003 begonnen wurde, seitdem aber kaum zur Herausbildung eines neuen Arbeitsfeldes geführt hat.

Jörg Schweinitz und Margrit Tröhler

Literatur

- Chatman, Seymour (1990) *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Cinema*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Genette, Gérard (1998) *Die Erzählung* [franz. 1979/1983]. München: Fink.
- Jost, François (1984) Le regard romanesque: ocularisation et focalisation. In: *Hors Cadre* 2, S. 67–85.
- (1989) *L'œil-caméra: entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Münsterberg, Hugo (1996) *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Film*. Hg. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema.



Eine visuelle Perspektive, die auf sich aufmerksam macht: Dustin Hoffman und Anne Bancroft in THE GRADUATE (USA 1967, Mike Nichols)

Jacques Aumont

Der Point of View¹

Kennzeichnend für das Quattrocento-Gemälde ist, dass es sich auf einen Punkt hin anordnet, der sich im Bild selbst nur selten materialisiert. In ihm konvergieren die Linien der Zentralperspektive, die auf der Bildfläche auftreffen. Der Schnittpunkt dieser Geraden im unendlichen Raum, der Fluchtpunkt, markiert als seinen – geometrischen – Gegenpol zugleich die Position des Malerauges. Auf diese Weise verknüpft die *perspectiva artificialis* den unendlichen Raum in der Abbildung mit dem Standpunkt des Menschen vor dem Bild, und gemäß dieser Verknüpfung ist die Darstellung organisiert.

Aufgrund einer bemerkenswerten Metonymie wird der geometrische Gegenpol des Malerauges bisweilen mit dem gleichen Ausdruck bezeichnet wie dieser: Point of View. Die Geschichte der Malerei, wie sie seit etwa hundert Jahren geschrieben wird, hat immer wieder versucht, die Wandlungen dieses ›Point of View‹ zu verfolgen: die allmähliche, zögerliche Herausbildung der technischen Regeln der Zentralperspektive; die deutlich ›humanistische‹ Prägung sowohl dieser Technik als auch der Beziehung des Gemäldes auf einen Blick, der es konstituiert (den des Malers, dessen Stelle dann der Betrachter einnimmt); und schließlich die Auflösung des einen wie des anderen um die Jahrhundertwende.

Wesentlich in dieser Periode der räumlichen Darstellung ist somit der unweigerliche Zusammenhang von Bild und Betrachter, genauer noch, die *Symmetrie* zwischen beiden. Foucault und Lacan haben in ihren inzwischen klassischen Beschreibungen aufgezeigt, dass sich die Blicke von Maler und Betrachter unmöglich kreuzen können.² Außerdem möchte ich an die Logik erinnern, mit der das ›klassische‹ Französisch, bis zum 18. Jahrhundert etwa, mit dem Ausdruck *point de vue* auch den Ort bezeichnete, an dem man einen Gegenstand

1 [Anm. d. Hg.:] Der Text wurde 1981 verfasst und erschien unter dem Titel «Le point de vue» in *Communications* 38, Themenheft «Énonciation et cinéma», 1983. Für eine früher geplante deutsche Veröffentlichung hat Jacques Aumont 1992 noch einige Ergänzungen und Erläuterungen hinzugefügt, die in die vorliegende Fassung eingegangen sind.

2 [Anm. d. Übers.:] Aumont verweist hier auf Foucaults Analyse von Velazquez' «Las meninas» (Foucault 1966, 19–31) sowie auf Lacan «Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse» (Lacan 1973, Kap. 8 und 9).

zu platzieren hatte, um ihn besser sichtbar zu machen: wunderbare Mehrdeutigkeit der Sprache, die den grundsätzlichen Dualismus von Betrachter und Betrachtetem festschreibt.

Die Fotografie hat all diese Points of View in ihrem Dispositiv «absorbiert». Wie die Malerei setzt auch die fotografische Abbildung die Wahl eines Ortes für das Kamera-Auge voraus und ebenso eine *gute* Platzierung des Gegenstandes.³ Darüber hinaus ist das Objektiv im Allgemeinen so konstruiert, dass es automatisch ein Bild mit zentralem Fluchtpunkt erzeugt. Auch der Film ist als fotografisches Medium bis in die Bildgestaltung hinein geradezu besessen von der Metapher des Blicks, des Point of View.

Doch das ist nicht alles. Etwa zur selben Zeit, da die Malerei lernt, die Möglichkeiten der zentrierten Darstellung zu beherrschen, beginnt auch die Literatur, ähnliche Phänomene zu entdecken: einerseits die Komplexität der Beziehung zwischen Ereignissen, Orten, Situationen und Charakteren, zum anderen den Blick, den die Erzählinstanz darauf wirft. Die moderne Literatur schließlich ist eine des Point of View, nachgerade fixiert auf das Problem der Unterscheidung zwischen dem, was explizit dem Autor, und dem, was den Figuren zugeschrieben werden kann.

Zum großen Teil ist es gerade diese literarische Tradition, die das «klassische» Kino zum Erben eines narrativen Systems macht, das seinen Höhepunkt wohl im 19. Jahrhundert erreicht. Es thematisiert in aller Deutlichkeit sowohl den Erzähler und seinen Blick als auch sein Auftreten in Gestalt des Autors oder einer seiner fiktionalen Figuren.

Der Weg vom Kinematografen (oder Kinetoskop) zum Kino ist weitgehend gekennzeichnet von dem Bemühen um die Anordnung, die Justierung von konkurrierenden Erzählinstanzen und verschiedenen Sichtweisen auf ein Ereignis. In der Geschichte der filmischen Darstellung nimmt die Entdeckung des narrativen Potenzials eines Bildes, das einem Blick assimiliert ist, zweifellos eine Schlüsselstellung ein. Es ist im Übrigen bekannt, wie sehr das Kino in seiner klassischen Periode diesen Blick zum Autor wie zur Figur hin hypostasiert hat.⁴

3 Man denke an die für die frühe Fotografie (also immerhin für den Zeitraum eines halben Jahrhunderts) notwendige lange «Pose» sowie an die eigens dafür konstruierten, Folterinstrumenten ähnelnden Vorrichtungen.

4 Man findet symptomatische Beispiele dieser Hypostasierung in der ganzen von der *politique des auteurs* inspirierten Literatur, vor allem in ihrer «MacMahonistischen» Ausprägung, so z.B. bei Michel Mourlet. In einer sehr viel nüchterneren Form und mit einer weit produktiveren Wendung begegnet man dem gleichen Anliegen in den frühen Texten Raymond Bellours, z.B. in «Le Monde et la distance» und vor allem in «Sur Fritz Lang» (beide aufgenommen in Bellour 1980). [Anm. d. Übers.:] Das «MacMahon» ist ein Pariser Kino, das sich Anfang der

Somit zeichnet sich eine doppelte Trennungslinie ab, die einerseits zwischen einer direkten (im Bild) und einer indirekten (in der Erzählung) Gestaltung eines Point of View verläuft und andererseits diese Points of View den verschiedenen Instanzen zuschreibt, denen sich Blicke zuordnen lassen: der Figur, dem Autor und dem Zuschauer, der beide betrachtet und sich selbst beim Schauen zusieht.⁵

Dem ist noch hinzuzufügen – und das gilt nicht nur für die französische Sprache –, dass der Ausdruck *point de vue* sich auch metaphorisch ausweiten lässt: Dann bezeichnet er eine Meinung, die davon abhängt, unter welchem Licht man eine Sache betrachtet, welches Urteil man sich über sie bildet, und dies bestimmt letztlich auch die Art und Weise, in der man von ihr erzählt und sie darstellt. Keiner der bisher unterschiedenen Points of View ließe sich in den Dienst des letztgenannten stellen.

Fassen wir nun die verschiedenen Bedeutungen des banalen Ausdrucks ›Point of View‹ noch einmal zusammen und versuchen dabei, den Bezug zum Film deutlich zu machen:

1. Da ist zunächst der Punkt, von dem aus man schaut (PoV 1): also der Ort der Kamera in Bezug auf den betrachteten Gegenstand. Das Kino hat schon sehr früh gelernt, ihn von Einstellung zu Einstellung zu verändern oder durch eine Kamerabewegung auszudifferenzieren. Charakteristisch für den Spielfilm ist die Vielfalt und Variabilität dieses Point of View.
2. In Korrelation hierzu haben wir die Ansicht, die von einem bestimmten Point of View aus aufgenommen wurde (PoV 2): Der Film ist ein durch die Zentralperspektive organisiertes Bild. Hauptproblem hierbei ist der Widerspruch zwischen einem zweidimensionalen Eindruck (die ausgefüllte Bildfläche) und der Illusion räumlicher Tiefe.⁶
3. Dieser Point of View wird ständig auf einen narrativen Point of View

1960er Jahre auf einige wenige Hollywood-Regisseure spezialisiert hatte. Am Eingang zeigte eine Tafel »Die vier Asse des MacMahon« – Fritz Lang, Joseph Losey, Otto Preminger und Raoul Walsh. Die Betreiber des Kinos waren mit der Zeitschrift *Présence du cinéma* verbunden, zum Teil auch als Redakteure.

- 5 Ich komme hierauf zum Ende dieses Aufsatzes noch einmal zurück. An dieser Stelle erlaubt es mir die Vielzahl bedeutender Beiträge zu diesem Thema, mich kurz zu fassen. Neben den Klassikern (Metz 2000; Baudry 1978) siehe den Abschnitt »Sujet de l'énonciation et double identification« in Simon 1978, 113–119. Vgl. auch Aumont 1989; Gaudreault 1988; Gaudreault und Jost 1980; Jost 1987.
- 6 Die Empfänglichkeit für diesen Widerspruch ist durch die Hegemonie des »transparenten« Erzählkinos weitgehend verschwunden. Wie lebhaft sie noch zum Ende der Stummfilmzeit

(PoV 3) bezogen; die Einstellung beispielsweise ist im Erzählkino immer mehr oder weniger die Repräsentation eines Blicks, sei es der des Filmemachers oder der einer Figur.⁷ Auch in diesem Punkt ist die Geschichte des Erzählkinos die der Erarbeitung und des Festschreibens von Regeln, wie ein PoV 1 und der daraus resultierende PoV 2 mit einem narrativen Point of View verknüpft werden können.

4. Das Ganze wird schließlich durch eine mentale (intellektuelle, moralische, politische usw.) Haltung überdeterminiert, die das Urteil des Erzählers über das Ereignis repräsentiert. Dieser Point of View (PoV 4, den wir «prädikativ» nennen werden) bestimmt vor allem die Fiktion selbst (in Form beispielsweise der Urteile des «Autors» über seine Figuren, die einen guten Teil dessen ausmachen, womit sich die Filmkritik gewöhnlich beschäftigt). Er interessiert mich hier aber nur insoweit, als er auch Konsequenzen für die Darstellungsarbeit selbst haben kann und bisweilen deren filmischen Träger (um nicht gleich vom Signifikanten zu sprechen) überformt.

Aufgrund ihrer anhaltenden Bedeutung wollen wir schließlich auch die historischen Vorgänger des nach so vielen Seiten offenen Begriffs «Point of View» zusammenfassend betrachten. Ich habe bereits angedeutet, dass die Malerei vom 15. bis zum 20. Jahrhundert zunächst die Regulierung, dann die Mobilisierung des Point of View betreibt: von seiner Einrichtung bis zu seiner exzentrischen Verlagerung im Barock; von seiner Verflüssigung in der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts bis zu dem Augenblick, als ihn der «analytische» Kubismus zunächst vervielfacht und schließlich fallen lässt. Und an diesem Punkt kommt der Film ins Spiel.

Nehmen wir nur ein Beispiel: Degas, der die Arbeit des Malers (aber auch des Bildhauers – man denke an seine wunderbaren Bewegungsstudien, die Pferdestatuetten) als das Erfassen jenes Moments, «jenes Bruchteils eines Augenblicks, der die Andeutung der gesamten Bewegung enthält» (Cohen 1979, 28), beschreibt. Wir haben somit eine Auffassung des Gemäldes als einer Art

war, bezeugt auf beeindruckende Weise der Anfang von Arnheims *Film als Kunst* von 1932 (vgl. Arnheim 1974).

- 7 Das gilt auch für die anderen Darstellungsparameter, welche die Definition des PoV 2 impliziert. Siehe hierzu Bellours Überlegungen zur Problematik des Sehenden und des Gesehenen in dem bereits erwähnten Artikel über Lang sowie, in anderer Form, in der 1969 erschienenen Analyse von *THE BIRDS* (DIE VÖGEL, Alfred Hitchcock, USA 1963; Bellour 1980, 81–122). Ergänzend dazu ist es lehrreich zu sehen, wie einseitig Autoren wie Jost 1980 – das gilt nicht mehr für Jost 1987 – und Vanoye 1989 den Begriff «Point of View» auffassen: Bei ihnen geht es immer um den Blickpunkt der Erzählinstanz.

Momentaufnahme (wir wissen, dass Degas auch Fotograf war). Doch gleichzeitig gibt es nur wenige Bilder, die stärker komponiert sind als die seinen – mehr montiert, wie Eisenstein sagt –, und zwar nicht nur als Wiedergabe einer Bewegung, sondern auch als Ausdruck eines Gefühls, einer Bedeutung, eines plastischen Effekts. Die doppelte Funktion des Kaders – willkürliche Begrenzung eines Ausschnitts aus der Wirklichkeit und Rahmung eines komponierten, bedeutungssatten, montierten Bildes – bezeichnet, wie Bazin erkannt hat,⁸ innerhalb der Malerei selbst den Gegensatz zwischen Fotografie und Film, insofern als der Film die Kunst der mehrfachen Momentaufnahme ist.

Zum anderen bemühen sich, wie bereits erwähnt, im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts die literarischen Avantgarden unter anderem darum, den narrativen Prozess innerhalb des fiktionalen Texts selbst zur Erscheinung zu bringen, indem sie beispielsweise, wie James oder Proust, eine ihre Rolle reflektierende («self-conscious») Erzählerfigur einführen, oder, wie Conrad, einen «central reflector». So erscheint das Erzählkino genau in dem Moment, in dem die Literatur die Erfahrung des Zur-Schau-Stellens, der Diversifizierung und der Mobilisierung des Point of view auslebt. Die Anleihen, die es bei diesen literarischen Vorbildern macht, lassen sich jedoch keineswegs als einheitliche Linie beschreiben; vielmehr hat man den Eindruck, dass das Kino in der «klassischen» Periode auf seine eigene Weise die Probleme der Figur und des Point of view wiederentdeckt und so an den Roman des 19. Jahrhunderts anknüpft. (Zwischenzeitlich inspirieren die Experimente, die den europäischen Film der 1920er Jahre kennzeichnen, sogar in einer Art Gegenbewegung eine neue Generation von Schriftstellern, von Joyce bis Dos Passos.)⁹

Das Kino, soweit es eine darstellende Kunst ist – also seit es sich vom Schau-stellerbetrieb auf Jahrmärkten und anderswo gelöst hat, um Kunst zu werden –, ist somit Teil dieser doppelten oder dreifachen Geschichte: Malerei, Fotografie, Literatur. Man mag sich wundern, dass das Theater in dieser Liste fehlt: Das hängt damit zusammen, dass, wie sich im Folgenden zeigen wird, der Point of view im Film nur wenig mit dem im Theater gemein hat, der eher ein Problem der Architektur ist. Zum anderen hat die Geschichte der Filmform

8 Vgl. «Theater und Film» von 1951: «Degas und Toulouse-Lautrec, Renoir und Manet haben das Phänomen der Photographie (prophetisch sogar: des Films) zutiefst und in ihrem Wesen begriffen. Mit der Photographie konfrontiert, begegneten sie ihr auf die einzig sinnvolle Art: mit der dialektischen Bereicherung ihrer Maltechnik. Sie verstanden die Gesetze des neuen Bildes besser als die Photographen und lange vor den Filmregisseuren, und sie waren es, die sie zuerst verwendeten» (Bazin 2004, 207).

9 Vgl. die bemerkenswerte Studie zu diesem Punkt im ersten Teil von Cohen 1979.

– ich spreche hier nicht von der Geschichte des Kinos – praktisch nichts mit der des Theaters zu tun.¹⁰

Wie man sieht, ist die Frage des Point of View alles andere als nur *eine* Frage; sie umschreibt vielmehr ein ganzes Knäuel von Problemen, die im Zentrum einer jeden Theorie stehen, die der doppelten, d.h. narrativen und darstellenden Natur des Films Rechnung tragen will. Und dabei haben wir uns bisher auf das Spektrum der Points of View beschränkt, die auf der *Seite des Films* zu finden sind, ohne zu untersuchen, wie jeder von ihnen auf symmetrische Weise die Sicht des Zuschauers bestimmt (oder zu bestimmen versucht). Diese Frage wird selbstverständlich – teils mehr, teils weniger unvermittelt – im Folgenden immer wieder auftauchen.¹¹

Es soll hier nicht darum gehen, ein allgemeines und abstraktes Modell auszuarbeiten, das dieses Knäuel theoretisch aufzulösen vermöchte. Auch würde mich schon die Tatsache davon abhalten, dass bislang keine Untersuchung auf diesem Gebiet über erste tastende Versuche hinausgekommen ist. Das gilt selbst für Autoren, die über ein weit besseres linguistisches oder logisches Verständnis verfügen als ich. So bin ich im Grunde davon überzeugt, dass man – zumindest derzeit – kein transhistorisches Modell der ›Filmsprache‹ entwickeln kann.

Mein Ziel ist also lediglich, anhand einiger Beispiele die grundsätzliche, von den Parametern der Narration und der Darstellung bestimmte Dualität des Films in Hinblick auf den Point of View zu verdeutlichen. Diese Dualität wird im Allgemeinen im Reden über Film unter dem impliziten Vorwand zum Verschwinden gebracht, dass er als eine in Bildern (und Tönen) erzählte Geschichte konzipiert ist und man daher den Darstellungsphänomenen ausreichend Rechnung trägt, wenn man sie auf diese Geschichte, oder besser noch: auf die Narration bezieht.

Beispiel: In CET OBSCUR OBJET DU DÉsir (DIESES OBSKURE OBJEKT DER BEGIERDE, F 1977, Luis Buñuel) wird eine Frauengestalt von zwei Schauspielerinnen verkörpert, wobei das Prinzip, das den jeweiligen Wechsel bestimmt, so komplex ist, dass man es nur schwer durchschaut. Viele Zuschauer mögen den Wechsel gar nicht bemerkt haben; doch auch die andern hatten, so glaube ich, trotz dieser Ungewöhnlichkeit kein Problem damit, den Film als ganz ›normaler‹ Erzählung zu verstehen – oder zumindest als eine, deren Anomalie nur dem oft zitierten ›Surrealismus‹ Buñuels geschuldet ist. Ein weiteres Beispiel: Das

10 Wenn die Geschichte des Kinos die des Theaters berührt, dann vor allem über die Schauspieler, also eher auf einer ökonomischen oder soziologischen als auf einer ästhetischen Ebene.

11 Diese Fragestellung ist inzwischen vor allem von der Semiopragmatik (z.B. Casetti, 1990; Odin 1983, 1988) behandelt worden, aber auch von Christian Metz 1997.

«primitive» Kino erscheint heute oft als eine Serie «unzusammenhängender» Tableaus, so dass die narrativen Abläufe schwer zu verstehen sind. Seinerzeit wurden die Vorführungen jedoch durch einen Kommentator begleitet, der nicht nur die Ellipsen in der Erzählung ausfüllte, sondern auch, wo notwendig, den dargestellten Ort benannte und damit verhinderte, dass man etwa den Schlupfwinkel der Räuber mit dem Palast des Königs verwechselte.¹²

Die beiden Beispiele (und hundert andere, die ebenso leicht zu finden wären) sollen lediglich unterstreichen, dass die Institution Kino gewissermaßen spontan der Narration den Vorrang vor der Darstellung einräumt. Dies wird, offenbar sogar mit der gleichen Spontaneität und Selbstverständlichkeit, auch noch von neueren theoretischen und analytischen Arbeiten bestätigt. Man muss nur eine Reihe von (Text-)Analysen betrachten, um zu sehen, dass fast alle – und zwar unabhängig von ihrer Qualität – sich einseitig auf die Analyse der Handlung konzentrieren, dies zu Lasten einer Untersuchung der darstellenden Ebene, deren Analyse nur betrieben wird, wenn sie Wasser auf die narratologischen Mühlen gießt.¹³ Was die Theoretiker angeht, so haben die kürzlich vorgeschlagenen Begriffe wie «filmischer Text» (Casetti 1990), «kommunikative Dynamik» (Colin 1985) oder, paradoxerweise, «parametrische» Analyse (Chateau und Jost 1979) die gemeinsame Eigenschaft, einzig – und zwar per Definition – die narrative Kraft des Bildes (und sei sie *dysnarrativ*) zu betrachten.

Schließlich wird diese große Konkurrenz (oder Zusammenarbeit) zwischen Narration und Darstellung von einer zweiten überlagert und ausgeweitet: Die Rede ist von dem Gegensatz zwischen all den partiellen (narrativen und dargestellten) Points of View, die wesentlich der Ordnung des Imaginären zugehören, und jenem Point of View, dem wir die Nummer 4 gegeben haben und der in dem Versuch zum Ausdruck kommt, dem Bild einen Sinn *einzuschreiben*, wobei das Register des Symbolischen ins Spiel kommt. Viele Bestandteile einer Erzählung und der (visuellen wie auditiven) Darstellung können Gegenstand einer solchen Kodierung sein, die sie zum Ausdruck eines Point of View macht. Alle plastischen¹⁴ Werte, alle ikonischen Parameter, viele Elemente der

12 Zur Narration im «primitiven» Kino siehe z.B. Burch 1990 oder Gaudreault 1988.

13 Das gilt selbst für die besten Autoren, wie sich leicht überprüfen lässt. Umso bemerkenswerter ist gerade in den Analysen von Marie-Claire Ropars, die explizit das Problem des «filmischen Schreibens», der «*écriture filmique*», behandeln, die Sorgfalt, mit der sie Aspekte der Darstellung herausarbeitet (vgl. Ropars-Wuilleumier 1990). Ähnliches gilt auch z.B. für Vernet 1988 oder Leutrat 1988.

14 [Anm. d. Übers.:] Aumont verwendet hier den Begriff «plastisch» im Sinn der (französischen) Bildsemiologie, die damit elementare konstitutive Bildelemente wie Licht- und Farbwerte bezeichnet, im Unterschied zu den dargestellten Figuren oder Gegenständen. Vgl. Aumont und Marie 2001, 159.

Narration können Träger solcher Bedeutungswaleurs sein – vom Kamerawinkel bis zur Farbe, von der Typisierung der Schauspieler bis zur Übernahme eines sozialen Gestus durch den Film.

Ich habe bereits gesagt, dass ich mich außerstande sehe, ein Modell, eine allgemeine Lösung für diese Probleme vorzuschlagen. Allerdings bleibt die Möglichkeit, sie mit Blick auf die Geschichte (die des Films und darüber hinaus die der Darstellung) zu erörtern. Selbstverständlich kann ich in diesem kurzen Text keine wirklich historische Arbeit vorlegen. Dazu kommt, dass ich mich auf eine so genannte «Geschichte des Kinos» stütze, die, wie uns immer deutlicher bewusst wird, aus kaum mehr als Annäherungen besteht.¹⁵ Im Folgenden handelt es sich also um eine Reihe von mehr oder weniger willkürlichen Sondierungen im weiten Korpus der Filme und der sie begleitenden Theorien – nur zum Zweck, die permanenten und die veränderlichen Beziehungen zwischen diesen «Points of View» zu umreißen.

Betrachten wir die ersten Inserate für die Vorführungen des Cinématographe Lumière (oder seiner Konkurrenten): Die Filme werden angekündigt als «lebende Photographien», «lebende Bilder» oder, in den meisten Fällen, einfach nur als «Ansichten», als «*vues*». Was wäre treffender? Der Film war zunächst ein Bild, ein PoV 1, nämlich der der Kamera, der einen PoV 2 in Gestalt einer Kadrierung erzeugt.

Besser noch: Schon 1894, noch vor der Veranstaltung im «Salon indien» des «Grand Café» hatte Edison auf seinem Gelände in West Orange die berühmte «Black Maria» konstruiert, ein Studio mit einem zu öffnenden Dach, in dem die «Ansichten» zum Kinetoskop kommen mussten, bevor die Kamera selbst ins Freie gehen würde. Das «lebende Bild» wurde dort in der immergleichen frontalen Kadrierung (die Kamera war fest installiert) vor einem Hintergrund aus geteilter Pappe aufgenommen. Zwei Jahre später, 1896, ließ Dickson, ein abtrünniger Mitarbeiter Edisons, auf dem Dach eines Gebäudes am Broadway das Studio der American Mutoscope Co., der zukünftigen Biograph, einrichten. Und zwar ebenfalls unter freiem Himmel, jedoch mit einer Verbesserung: Die in einer schweren Kabine eingeschlossene Kamera konnte auf Gleisen zur Studiobühne hin bewegt werden, wodurch ein Kadrierungswechsel zwischen

15 Und das trotz der Fortschritte, die seit gut fünfzehn Jahren [Anm. d. Übers.: bezogen auf den Zeitpunkt der Abfassung des Texts, 1981] zu verzeichnen sind. Doch gerade die seriösen historischen Werke zeigen dabei die Probleme auf: Die Bücher von Brownlow (1968) oder Deslandes (1966) und Deslandes/Richard (1968) machen – beiläufig, doch sehr nachdrücklich – vor allem auch die Lücken in unseren Kenntnissen sichtbar. So Deslandes, der mangels verlässlicher Quellen darauf verzichtet, den «Patentkrieg» von 1898 zu behandeln, oder Brownlow, der die unwiderruflichen Verluste von Stummfilmen der Universal konstatiert.

zwei Einstellungen möglich wurde (und sogar eine Kamerafahrt, doch scheint man zu jener Zeit keinen Gebrauch davon gemacht zu haben).¹⁶

Filmemachen bedeutete für eine gewisse Zeit, die Kamera irgendwo aufzustellen und das Bild zu *kadrieren*.

Was danach kommt, ist bekannt: Zunächst ging es vor allem um die Mobilisierung des Kaders. Man hat seit längerem hervorgehoben, dass diese Mobilisierung weit mehr über die Montage als über Kamerabewegungen erreicht wurde.¹⁷ Für dieses Beinah-Paradox lässt sich, durch den Vergleich zweier nahezu zeitgleich entstandener Produktionen, ein erhellendes Beispiel anführen: Zunächst wären da «Ansichten» in der Art der «Hale's Tours», bei denen man eine Kamera vorn auf der Lokomotive oder auf der hinteren Plattform eines Zuges montierte und dann kontinuierlich filmte. Zum anderen haben wir die ersten – berühmten – kurzen Abenteuerfilme, die aus mehreren Einstellungen bestehen (wie der weithin bekannte *THE GREAT TRAIN ROBBERY* von Edwin S. Porter und dessen britischer Vorläufer *A DARING DAYLIGHT BURGLARY*, beide von 1903). Im Fall der «Hale's Tour» erhalten wir, trotz des ständigen Wechsels der Landschaft, nur *eine*, im Prinzip endlos dauernde Einstellung.¹⁸ Im Gegensatz hierzu ziehen die beiden genannten Filme, auch wenn sie kaum an die Starrheit des Kaders rühren (und somit geradezu zwangsläufig zur Entstehung der «Theatralität» im *Film d'Art* oder in Griffith's Biograph-Filmen hinführen), die – kapitale – Konsequenz aus der Natur der kinematografischen *vue*: Da sie einen Ablauf hat, also Zeit involviert, gehört sie wesentlich (Bazin würde sagen: ontologisch) zur Ordnung der Erzählung: Sie erzählt – und es gibt keinen Grund, warum diese Narration am Ende der Einstellung abbrechen sollte.

Die Etappen der filmischen Entwicklung eines narrativen Point of View sind mit den Namen Porter und vor allem Griffith verbunden: mythische Namen, die ein Kranz von Legenden umgibt und die ich hier weder einer genauen Studie noch gar einer Kritik unterziehen kann. Ich möchte vor allem hervorheben, dass mit dieser Entwicklung auch der dargestellte Raum, und zwar für lange

16 Zur «Black Maria» und den ersten dort aufgenommenen Filmen vgl. Hendricks 1959. Zum Mutoscope Studio vgl. die Abbildungen in Deslandes/Richard 1968, 282 sowie Brownlow/Kobal 1979.

17 Metz hat 1967 in seinem Artikel «Montage et discours dans le film» (Wiederabdruck in Metz 1972) die ästhetischen und semiologischen Konsequenzen hieraus gezogen, wobei er frühere Bemerkungen Mitrys systematisiert.

18 Zur «Hale's Tour» vgl. Brownlow/Kobal 1979, 48–49. Man könnte hier auch die berühmte «erste Kamerafahrt» des Lumière-Kameramanns Alexandre Promio in einer venezianischen Gondel nennen. Mitry (1965, 151) hat auf hervorragende Weise demonstriert, dass diese bewegte Einstellung weder das Äquivalent einer «echten» Kamerafahrt ist noch das einer Montage innerhalb einer Einstellung.

Zeit, seine Kohärenz verliert. Denn obgleich die Montage in der Tat schon bald auf effiziente und eindeutige Weise Anhaltspunkte für zeitliche und kausale Beziehungen lieferte, lässt sich dies für den in aneinander gereihten Einstellungen dargestellten Raum nicht behaupten. Um bei den bereits angeführten Beispielen zu bleiben: Von *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (wo die raumzeitliche Entwicklung nur in groben Zügen nachvollziehbar ist) bis zu einem beliebigen Griffith-Film von 1911 oder 1912 (*AN UNSEEN ENEMY* oder *THE BATTLE* beispielsweise) ist der ›Fortschritt‹ entscheidend: Die Griffith'sche Erzählung benötigt keine Vermittlung, keinen Kommentar: Alles ist deutlich. Doch diese Filme haben die Fragmentierung des Raums noch nicht wirklich assimiliert. Obwohl eine (allerdings recht rudimentäre) Konvention besteht, die den seitlichen Abgang der Figuren aus dem Bild regelt,¹⁹ steht jeder Schauplatz sozusagen semiautonom für sich, ohne dass die Kohärenz des gesamten diegetischen Raums garantiert wäre. Weder gibt es starke Konventionen, wie später die klassischen Anschlussregeln, noch einen mehr oder weniger direkten Zugang (etwa mit Hilfe einer Totalen) zum globalen räumlichen Referenten.

Versuchen wir diese Beobachtungen anders zu formulieren. Zu jener Zeit wird sich das Kino zunächst bewusst, dass die Aneinanderreihung von Points of View in Form von Kadrierungen verschiedener Orte einen chronologischen Ablauf erzeugt, eine Erzählung, deren Modalitäten sich rasch verfeinern. So zum Beispiel in der zweiten Fassung von *ENOCH ARDEN* (1911), wo Griffith mit der Beziehung zwischen einer Einstellung und einem Blick, zwischen einem Blick und einer Figur experimentiert: Die Reihung solcher Bilder führt zu einem narrativen Point of View.

Um beim Beispiel von Griffith's System zu bleiben: Hier hat man einen relativ vielschichtigen narrativen Point of View. Die Erzählung besteht im Wesentlichen daraus, den Figuren in einer externen Fokalisierung zu folgen (was in den ›obligaten‹ Verfolgungs- oder Rettungssequenzen sehr deutlich wird); gelegentlich aber fällt der narrative Point of View in interner Fokalisierung mit dem der Figur zusammen. So wartet in *ENOCH ARDEN* Annie Lee am Strand auf die Rückkehr ihres Gatten: Plötzlich nimmt ihr Gesicht den Ausdruck des Entsetzens an, sie streckt die Arme aus; in der folgenden Einstellung sieht man Enochs Schiffbruch. (Zugegeben: hier von interner Fokalisierung zu reden, schließt einen gewissen Glauben an Telepathie ein.) Noch deutlicher ist vielleicht die Szene in *THE BATTLE*, in der der von Panik ergriffene junge Mann seinen Posten verlässt. Die nächste Einstellung zeigt den Schützengraben ohne ihn, repräsentiert also seinen Blick.

19 In Aumont 1980 habe ich versucht, diese Konventionen im Einzelnen zu analysieren.

Dem allwissenden Erzähler kann man schließlich alle Totalen zuschreiben, einige der Detailaufnahmen von Gegenständen, die zu den stilistischen Kennzeichen von Griffith gehören, und natürlich all die Zwischentitel, welche die Handlung kommentieren, vorwegnehmen oder charakterisieren. Derartige Titel (vom Typ «Zur gleichen Zeit in Zypern» oder «Später»), wie sie während der ganzen Stummfilmzeit in Hülle und Fülle zu sehen sind, werden dann in *UN CHIEN ANDALOU* (F 1928, Luis Buñuel) beispielhaft persifliert. Doch gleichzeitig mit dieser Klarheit und Beherrschung des Erzählens kommt, gewissermaßen als deren Kehrseite, durch die Kamerabewegung die komplexe Natur des narrativen Point of View zum Vorschein. Weil die Konstruktion des filmischen Raums die Zeit impliziert, desgleichen auch Anordnungen oder topologische Relationen (wie etwa konzentrische oder aneinander anschließende Räume), muss der kinematografische Point of View auf eine *Sequenz* von Einstellungen und nicht auf eine unbewegte *vue* bezogen werden. Im Unterschied zur Malerei ist der Point of View im Film als eine geordnete und wohl dosierte Serie zu verstehen. Und das «primitive» Kino ist eben noch weit entfernt davon, diese Ordnung und dieses Maß gefunden zu haben. Das Bemühen um ein kohärentes Verständnis des Raumes in einer Sequenz würde sich beispielsweise an gewissen deskriptiven Momenten zeigen (wie man weiß, ist dank der zeitlichen Natur des kinematografischen Signifikanten die Funktion der Beschreibung, die ja ein Innehalten der Zeit der Handlung impliziert, im Film keineswegs selbstverständlich). So in *THE BIRTH OF A NATION* (USA 1915, D.W. Griffith) in einer Folge von Einstellungen mit zwei langen Kameraschwenks, die das Schlachtfeld zeigen.²⁰

Bevor sich einigermaßen festgeschriebene Regeln entwickelten, mit denen das klassische Kino die Darstellung des Raums zu rationalisieren versuchte (ich werde darauf nicht weiter eingehen, da sie ausgiebig und von verschiedenen Seiten her untersucht worden sind),²¹ lässt sich der Vorrang, den man der Klarheit der Erzählung einräumte, fast während der gesamten Periode des Stummfilms nachweisen – zuweilen in geradezu karikierender Form. So in *THE CHAMBER MYSTERY* (USA 1920, Abraham S. Schomer), wo die Dialoge, ähnlich wie bei Comics, in «Sprechblasen» auf grauem Hintergrund erscheinen, so dass die sprechende Figur zum Teil (manchmal auch zur Gänze) verdeckt wird.²² Gleichzeitig aber kristallisiert sich langsam ein neues Anliegen heraus:

20 In dem von Pierre Sorlin für *L'Avant-scène Cinéma* (Nr. 193–194, 1977) erstellten Schnittprotokoll sind dies die Einstellungen 310–317 (vgl. auch die Abbildungen S. 33). Im selben Heft findet sich auch ein Schnittprotokoll zu dem oben angeführten Film *THE BATTLE*.

21 Vgl. vor allem Bordwell/Staiger/Thompson 1985.

22 Deutelbaum 1975 gibt eine Beschreibung des Films sowie einige Abbildungen. Man erinnere

Nun geht es darum, in der Narration, aber auch im Bild, einen Point of View der Erzählinstanz zum Ausdruck zu bringen, der über das einfache Spiel mit den verschiedenen Abstufungen beim Zusammenfallen von Erzähler und Figur hinausgeht.

Der Keim dieses «prädikativen» Point of View und seines Ausdrucks im Bild findet sich schon bei Griffith. Auch ohne vom übertriebenen Schminken zu sprechen, durch das man beispielsweise den Bösewicht kennzeichnete (und das noch der Ordnung des Profilmischen angehört), könnte man hier die Anstrengungen Griffith' anführen, die sorgfältig platzierten Lichtquellen zu Bedeutungsträgern zu machen. In *THE DRUNKARD'S REFORMATION* (1909) bezeichnet das vom Kamin ausgehende Leuchten das familiäre Glück der Figuren. In *PIPPA PASSES*, aus dem gleichen Jahr, experimentieren Griffith und Bitzer mit Kaschs und komplexer Beleuchtung, um das sanfte Morgenlicht auf dem engelhaften Gesicht der Heldin oder, genauer, das Engelhafte dieses Gesichts herauszuarbeiten.²³ In späteren Filmen wird Griffith diese Lichteffekte bis zum Extrem steigern, zum Beispiel in den Szenen am Flussufer in *THE WHITE ROSE* (1923). Doch zur gleichen Zeit werden sie Bestandteil eines festen und banalen Repertoires: in Form des Heiligenscheins aus blonden Locken von Mary Pickford oder, besser noch, als obligater Nimbus um das Gesicht der Garbo.

Doch nicht in Hollywood, das in den meisten Fällen die Experimente mit dem Licht schon bald auf ein paar Stereotype reduzierte,²⁴ sondern im europäischen Kino der 1920er Jahre finden sich die deutlichsten (ich sage nicht: die vollendetsten) Beispiele für einen Diskurs des Bildes. Es handelt sich um verstreute Versuche verschiedener Schulen und Epochen, die ich hier nicht alle aufführen kann. Ich beschränke mich auf drei Beispiele:

sich, dass die Klagen über das Übermaß an Zwischentiteln eines der Lieblingsthemen der «intellektuellen» Filmkritik der 1910er und 1920er Jahre war; vgl. die sehr symptomatischen Ausführungen von Lindsay 1922, 189–190.

23 In dem 1925 erschienenen Buch von Griffith' Frau Linda Arvidson (1969) findet man erhellende Anekdoten zu beiden Filmen sowie zur Lichtführung.

24 Selbst bei den großen amerikanischen Stummfilmregisseuren ist die Suche nach dem ausdrucksvollen Bild in letzter Instanz immer den Beschränkungen der Wahrscheinlichkeit unterworfen. Hierfür liefert King Vidor in einem Interview mit Kevin Brownlow für dessen Fernsehserie über Hollywood ein gutes Beispiel: In der Sequenz des Angriffs im Bois Belleau in *THE BIG PARADE* (1925) gibt er das Mörderische des Geschehens dadurch wieder, dass den Bewegungen der Soldaten ein einförmiger und unerbittlicher Rhythmus aufgeprägt wird – und Vidor rechtfertigt diese Idee, indem er sich auf entsprechende historische Ereignisse beruft.

Der Caligarismus

Oder das, was man meistens als Expressionismus bezeichnet (ein ebenso bequemes wie vages Etikett, das bereits in den 20er Jahren in Umlauf war). Bezieht man sich auf die gleichnamige Strömung in der Malerei und später in der Literatur, so ist diese Benennung nicht sehr treffend. Sie ist allerdings auch nicht uninteressant, wenn man sie auf ihre Etymologie zurückführt. Dann nämlich beinhaltet ›Expressionismus‹ die Idee eines mehr oder weniger unmittelbaren *Ausdrucks* von präzisen und besonderen Bedeutungen im Film, die im Allgemeinen auf malerische Weise zustande kommen.²⁵

Erstes Kennzeichen dieser Schule ist also, wie man weiß, ihr Piktoralismus und, korrelativ hierzu, der eigentümliche Bezug zur dargestellten Welt. Man betrachte, wie in *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (D 1920, Robert Wiene) auf einer gemalten Kulisse eine Ansicht der Stadt zu sehen ist, in der ein Jahrmarkt stattfindet: Das Bild ist offensichtlich von mittelalterlichen Darstellungen beeinflusst, in denen die Stadt als kegelförmige Anhäufung von Häusern erscheint, ohne dass man um eine perspektivistische Wiedergabe bemüht wäre; vor dieser Kulisse, auf einer Art Bühnenpodest, sind einige (schräg angeordnete) Jahrmarksattribute wie Drehorgelspieler und Karussell aufgebaut, von der Stadt gleichzeitig ein- und ausgeschlossen, so dass sich ihre Beziehung nicht ohne weiteres in topografische Begriffe fassen lässt. Innerhalb dieser ihrerseits architekturehaften Kulisse wird der reale Raum, in dem sich die Statisten bewegen, von einer Bildästhetik bestimmt, die unter anderem dazu tendiert, jeglichen potenziellen perspektivischen Effekt zu negieren und zu blockieren (siehe die Einstellungen im Inneren von Caligaris Wohnwagen).

Diese an der Malerei orientierte Bildästhetik bestimmt, zumindest tendenziell, die gesamte Darstellung: von der Schminke (die aufgemalten Haare von Werner Krauss, die Bemalung der Körper in *GENUINE*, D 1920, Robert Wiene) bis zur Gestik (der willenlose Körper Conrad Veidts in *CALIGARI*, die gequälte Gestalt Hans von Twardowskis in *CALIGARI* und *GENUINE*), von der ›überkadrierten‹ Einstellung (wie in *DER LETZTE MANN*, D 1924, Friedrich Wilhelm Murnau, oder *HINTERTREPPE*, D 1921, Leopold Jessner) bis hin zu einer ›psychotischen‹ Montage von Fragmenten (der Mord an der Pfandleiherin in *RASKOLNIKOW*, D 1923, Robert Wiene). So lässt sich auch das Paradox erklären, dem man immer wieder begegnet: Einmal werden alle deutschen Stummfilme als ›expressionistisch‹ eingeordnet (vgl. das unvermeidliche Beispiel *DER LETZTE MANN*), dann wieder erkennt man diesem oder jenem die Palme des

25 Vgl. dazu auch meine Ausführungen in Aumont 1989 und 1990.

«einzig authentischen, rein expressionistisch ausgeleuchteten» Films zu (siehe Lotte Eisner [1980, 91] über *VON MORGENS BIS MITTERNACHT*, D 1921, Karl Heinz Martin).

Wie dem auch sei, in unserem Zusammenhang ist vor allem wichtig, dass die ganze Arbeit an der Bildgestaltung einzig und allein dazu dient, eine Idee sichtbar zu machen und sinnlich umzusetzen. Die vegetabilen Bauten und Kostüme in *GENUINE* machen das Animalische der Figur sinnfällig (eine Art Übersetzung der berühmten Bemerkung Baudelaires über die «natürliche, das heißt abscheuliche» Frau). Die Verzerrung der an sich schon winkligen Treppenkulisse im Haus der Pfandleiherin lässt das Grauen von Raskolnikows Albtraum sichtbar werden. So könnte man noch tausend andere Beispiele anführen, die alle zeigen, wie der Gestaltung ein umfassendes Signifikat eingeschrieben wird, um dem Dargestellten eine bestimmte Qualität zu verleihen.

Die Nachteile dieses Systems sind wohlbekannt – man hat sie schon seit langem bemängelt: Das Signifikat ist mehrdeutig. So erlaubt es beispielsweise nicht, in jener Einstellung in *CALIGARI*, in der Rudolf Klein-Rogge in seiner Zelle hockt – im Zentrum einer Art von Spinnennetz oder Stern, weiß auf schwarzem Grund –, zu unterscheiden zwischen der (redundanten) Bedeutung des Gefangenseins und der (eher doppelbödigen) einer Spinne, die ihre Intrigen knüpft (wie Mabuse). Die einzigen Momente, in denen die Mehrdeutigkeit verschwindet, sind die, in denen die dargestellte Idee offensichtlich und platt ist. Der Schatten, den der Somnambule über Alans Bett wirft, während er sich anschickt, ihn zu erdrosseln, drückt trotz seiner plastischen Kraft (und Schönheit) eben nicht mehr als ein pauschales Grauen aus. Schlimmer noch ist vielleicht, dass Mehrdeutigkeit ebenso wie platte Eindeutigkeit sich dazu eignen, auf womöglich fatale Weise in dem großen Signifikat des Wahnsinns aufzugehen, genauer noch: dem einer ungesunden Irrealität, die einer als gesund geltenden Realität gegenübergestellt wird. Im Übrigen hat man diese Ver-einnahmung bekanntlich schon kritisiert, als *CALIGARI* herauskam:²⁶ Auch die Filmemacher waren dagegen, doch schließlich konnten sich die Produzenten im Namen der Sorge um die Wahrscheinlichkeit durchsetzen. Letzteres ist mir wichtig, da es sich hier als Überlagerung des prädikativen durch den narrativen Point of View äußert, den Point of View nämlich, den der Film am Schluss den Insassen der Anstalt und dem guten Doktor zuordnet. Von all dem bleibt nur das Eine: die Umformung, die den im Bild dargestellten Point of View affiziert.

26 Vgl. vor allem die Kritik von Herbert Jhering 1978.

Der Impressionismus

Diese Bezeichnung hat womöglich noch weniger Konsistenz. Sie leitet sich zweifellos von äußerst vordergründigen Analogien ab und lässt sich nur auf sehr wenige Filme anwenden. Unstreitig ist, dass dies vor allem für die Werke Epsteins gilt, der bekannte: «[...] das Sujet des Films MAUPRAT ist die Erinnerung an mein erstes enthusiastisches und sehr oberflächliches Verständnis der Romantik. LA CHUTE DE LA MAISON USHER (1927) ist mein ganz allgemeiner Eindruck von Poe» (Epstein 1974, 201 – Übers. F. K.).

Bevorzugte Techniken des Impressionismus sind die Doppelbelichtung, die Zeitlupe, die Großaufnahme und die fragmentierende Montage. Es gibt berühmte Bilder, wie das sich über das Hafenwasser legende Gesicht von Gina Manès in CŒUR FIDÈLE (F 1923, Jean Epstein), Augenblicke reiner Geschwindigkeit in LA GLACE À TROIS FACES (F 1927, Jean Epstein), die Zeitlupe und der Wechsel zu Negativfilm, wenn Madeleine in LA CHUTE DE LA MAISON USHER stirbt. Oder auch, ebenfalls im letztgenannten Film, die folgende von Keith Cohen analysierte Passage: das Erscheinen von Rodericks Besucher, zunächst in einer Heidelandschaft, wo der Film ihn in mehreren Einstellungen zeigt, ohne uns sein Gesicht zu enthüllen; danach im Gasthof, wo nur die Tatsache, dass sich ihre Blicke kreuzen, uns eben anzeigt, dass die Figuren alle zur gleichen Szene gehören; doch gleichzeitig bekommen wir das Gefühl eines unbestimmten, (nach Cohen) *schwebenden* Raumes vermittelt. Und dann die Einstellungen am Ende des Prologs, als eine Frau flüchtig durch die Fenster der Herberge schaut und Kadrierung und Bauten zusammenwirken, um den Eindruck zu erwecken, dass sie von einem unheilvollen Ort verschluckt, gefangen genommen, lebendig begraben wurde.

Gemeinsam ist diesen drei Momenten aus Epsteins Film, dass sie, obwohl in plastischer Hinsicht durchaus verschieden, die Entwicklung von Erzählung und Diegese um den Point of View des Erzählers bereichern – hier mit Hilfe von Kadrierung und Montage –, wobei es sich nicht nur um einen narrativen Point of View handelt (also das Spiel von Zusammenfallen und Auseinander-treten von Erzählinstanz und Figur), sondern auch um ein Urteil, um die Modulation dieser Szenen hin zu einer Empfindung oder, wenn man so will, zu einem Eindruck des Geheimnisvollen, Unwirklichen oder Angsterweckenden. Gewiss, diese Gefühle sind der Darstellung nicht direkt eingeschrieben, sie werden eher suggeriert: Doch auch wenn sie nur «atmosphärisch» wirken, so fügen sie sich doch organisch in den Zusammenhang der Geschichte ein (es

handelt sich hier, wie gesagt, um die Einleitung), und sie sind sicher nicht so vieldeutig, wie meine Beschreibung vermuten lässt.

Was geschieht hier? Wir haben nicht mehr, wie im Expressionismus, einen Pseudo-Raum *ex nihilo*, tendenziell eine *Ideoplastik*, ein Ideenbild, sondern das bisweilen widersprüchliche Beharren auf der Forderung nach *photogénie* einerseits (das Licht, das Bild sollen eine Emotion erzeugen, freisetzen) und dem Gedanken andererseits. Oder, mit den Worten Epsteins:

Die schönen Filme sind zusammengesetzt aus Photographien und dem Himmel. Unter dem Himmel eines Bildes verstehe ich dessen moralischen Gehalt, dasjenige, um dessentwillen man es gewählt hat. Man muss die Wirkung des Zeichens auf diesen Gehalt beschränken und genau dann unterbrechen, wenn das Denken beginnt abzuschweifen und die Emotion auf sich selbst zurückgeworfen wird. Der plastische Genuss ist ein Mittel, niemals ein Ziel. Sobald die Bilder eine Reihe von Gefühlen hervorgerufen haben, dürfen sie nur noch deren semi-spontane Entwicklung befördern und Pfeilen gleich den Gedanken zum Himmel führen (Epstein 1974, 190 – Übers. F.K.).

Die Filmsprache

Paradoxerweise wird uns die Schule russischer Filmemacher, die die Vorstellung entwickelten, es könne so etwas wie eine Sprache des Films geben – von der man erwarten könnte, dass ihr theoretisches System den Nachdruck auf die gestaltende Handschrift des Regisseurs legt –, ein durchaus mehrdeutiges Beispiel liefern.

Betrachten wir das von Kuleschow 1929 veröffentlichte Buch, das in synthetischer Weise ein Jahrzehnt von Experimenten widerspiegelt. Neben einer Erörterung der Filmpraxis – die heute einigermaßen veraltet wirkt und in weiten Teilen von dem taktischen Willen geprägt ist, bestimmten formalen Innovationen (Großaufnahme, Montage usw.) Anerkennung zu verschaffen – findet man eine Auffassung vom Kino, deren Essenz sich in einer Reihe von Deduktionen zusammenfassen lässt:

- a) Im Lichte der Tatsache, dass dem Zuschauer im Kino eine vorgegebene Ansicht (im Sinne unseres PoV 1) des dargestellten Ereignisses präsentiert wird, erscheint diese, und nur diese, auf der Leinwand, was bedeutet, dass
- b) eine Einstellung mit einem (ideografischen) Zeichen vergleichbar ist und

- c) das Lesen eines Films, auch eines Dokumentarfilms, erstens eine innere Organisation der Einstellung und zweitens eine Organisation von Einstellungen voraussetzt; hieraus folgt
- d) die Forderung nach einem Kino, das auf der Montage kurzer Einstellungen beruht, die jeweils ihren Wert als einfaches Zeichen bewahren; von daher auch der Nachdruck auf einem genau berechneten System von Bewegungen innerhalb des Kaders in bestimmten, bevorzugten Richtungen (parallel oder diagonal) und schließlich auf einem analytischen Spiel der Darsteller gemäß den Prinzipien der Typage.

Merkwürdigerweise erscheint Kuleschow, den die Nachwelt vor allem mit Überlegungen zur Filmsprache und zum filmischen Ideogramm verbindet, im Rahmen der vielfältigen Experimente im europäischen Kino der 1920er Jahre als Begründer und Vordenker einer Richtung, die dem amerikanischen Kino sehr nahe steht: Filme, in denen die Aufgabe des Erzählers nicht darin liegt, ein Urteil abzugeben über das, was er zeigt, sondern vielmehr darin, es deutlich zu zeigen; Filme, in denen die Erzählung vor allem vom mechanisierten (biomechanisierten) Körper des Schauspielers getragen wird, um sie besser im Griff zu haben. Genau das findet man in den heute noch erhaltenen Filmen Kuleschows und seines Studios, *DIE UNGEWÖHNLICHEN ABENTEUER DES MR. WEST IM LANDE DER BOLSCHEWIKI* (UdSSR 1924), *DER TODESSTRAHL* (UdSSR 1925) und selbst in *NACH DEM GESETZ* (UdSSR 1926): Filme, in denen alles, was die Erzählung unnötig belastet, weggelassen wird, um die Lektüre zu erleichtern (vgl. Levaco 1974).

Gewiss, einige seiner Zeitgenossen befassen sich mehr mit den prädikativen Möglichkeiten des Films. So zum Beispiel Eisenstein, auf den wir gleich zu sprechen kommen werden. Das gilt aber auch für Kuleschows Schüler Pudowkin, dessen Filme ebenfalls von einer flüssigen und linearen Erzählweise geprägt sind, auch wenn er sich gelegentlich starker Metaphern bedient (wie in den Schlussequenzen von *STURM ÜBER ASIEN* [UdSSR 1929] oder *DIE MUTTER* [UdSSR 1926]): ein Griffith, der sich nicht scheute, den <symbolischen> Wert seines Materials zu nutzen. Auch die <formalistischen> Theoretiker lassen Raum für die rhetorische Figur. «Die sichtbare Welt wird im Film nicht als solche fassbar, sondern in ihrer sinnhaften Korrelativität [...]», heißt es bei Tynjanov (1974, 45), für den das Bild und die Aneinanderreihung von Bilder-Fragmenten mit Blick auf den narrativen und potenziell auch metaphorischen Wert behandelt werden müssen.

Die Konzeption einer Filmsprache ist sicher nicht ganz so reduktionistisch, wie sie durch das zu Kuleschow Gesagte scheinen mag: Sie schließt die Möglichkeit eines direkten Einflusses der Erzählinstanz auf das Dargestellte mit

ein, was man durchaus in Analogie zur Praxis deutscher und französischer Regisseure sehen kann. Die Metapher, die rhetorische Figur im Allgemeinen, hat ihren Ort in der Poetik des Films²⁷ als eine der möglichen Bedeutungsebenen des Bild-Zeichens. Und dennoch, wenn man die Umsetzung dieses Prinzips in den Filmen von Pudowkin und der FEKS betrachtet, so sieht man, trotz ihrer oft unbestreitbaren Schönheit, dass die Metaphern sich ein wenig schüchtern auf das Spiel mit dem Kamerastandpunkt, der schnellen Montage oder des intradiegetischen Vergleichs (das, was Mitry als «implizierte Symbole» bezeichnet) beschränken und dass sie alles in allem eher als dekorative Ergänzung einer Idee erscheinen, die hauptsächlich durch die Erzählung getragen wird.

Meine drei Beispiele sind alles andere als willkürlich gewählt: Es handelt sich hier um die wichtigsten und bekanntesten Ausprägungen jenes experimentierfreudigen Geistes, der den Stummfilm zu seinen Hochzeiten in Europa kennzeichnet. Mein Anliegen dabei war, bei diesen sehr bewusst experimentierenden Strömungen herauszuarbeiten, wie Bedeutungen direkt über das Bild vermittelt werden. Die jeweiligen Verfahren unterscheiden sich zwar merklich, doch bei allen geht es letztlich darum, durch die Art der Darstellung dem Dargestellten eine bestimmte Qualität zu verleihen.

Jenseits aller Unterschiede haben diese Beispiele zwei Gemeinsamkeiten: Zum einen beeinflusst ein prädikativer Point of View, den das Bild zu übermitteln hat, die Gestaltung des dargestellten Raums. Ohne das Entstehen eines «guten» Raums auf fatale Weise zu beeinträchtigen, drückt sie ihm doch ihren unauslöschlichen Stempel auf: den des Wahnsinns, der *Unheimlichkeit* [im Original deutsch] oder auch des Literarischen.²⁸ Zum anderen tritt diese Art von Komplizenschaft zwischen einem (narrativen) Point of View auf das Ereignis und dem darin eingeschriebenen (prädikativen) Point of View nur hin und wieder auf, ohne sich jemals auf eine allgemeine Theoriebildung zur Beziehung zwischen Raum, Darstellung und dem Auftreten konnotativer Isotopien zu stützen.

Und an dieser Stelle kommen wir zu Eisenstein. Seien wir keine Fetischisten: Eisenstein ist sicher kein so einsames Genie, wie bisweilen behauptet wird. Er entwickelt seine Gedanken auf dem breiten, theoretischen wie praktischen

27 So lautet eben auch der Titel (*Poetika kino*) des von den russischen Formalisten veröffentlichten Sammelbands mit Beiträgen von Viktor Šklovskij, Jurij Tynjanov, Boris Ejchenbaum, Boris Kazanskij und Adrian Piotrovskij (Beilenhoff 2005). Vgl. auch Revuz (1974).

28 Zum ausgesprochen literarischen Charakter der Metaphern in dem von den Formalisten beeinflussten russischen Kino vgl. die von Ejchenbaum (1974, 38) angeführten Beispiele, vor allem die frappante Billard-Szene in *DAS TEUFELSRAD* (UdSSR 1926, Grigorij Kozincev), bei der das Versenken der Kugeln als Metapher für den «Fall» des Helden gesehen wird.

Hintergrund, den wir eben skizziert haben und dem er weitgehend verpflichtet bleibt. Wenn es mir also geradezu selbstverständlich erscheint, auf seine Arbeit an genau diesem Punkt meiner Darlegungen einzugehen, so nur, weil er mehr als jeder andere dieser Problematik von Figur und Bedeutung Form gegeben hat.

Zu erwähnen sind zunächst die gegen Ende der 1920er Jahre parallel mit den Filmen OKTOBER (UdSSR 1927) und DIE GENERALLINIE (UdSSR 1929) entstandenen Überlegungen zu den Montageprinzipien. Eine Extremposition nimmt dabei der Begriff der «intellektuellen» Montage ein, der für eine Art Essay-Film steht, in dem die Fiktion nur noch Trägerfunktion hat und zum Vorwand für die Aneinanderreihung von Bildern wird, deren Wert vor allem in ihrer *assoziativen* Ladung liegt. Die Arbeit des Filmmachers besteht darin, die wechselseitige Verbindung zwischen den fiktionalen Elementen und jenen möglichen «Assoziationen», die dem Diskurs, der *These* am besten dienen, sicherzustellen. Laut der recht extremen Formulierung, die Eisenstein sich nicht scheut zu Papier zu bringen (wenn auch nur für sich selbst, in seinen Arbeitsnotizen), handelt es sich darum, «in Bildlichkeit zu denken» (Eisenstein 1975, 297). Diese Formel ist einigermaßen überzogen und im Übrigen auch nicht ganz einleuchtend: Man kann dieser Theorie den unwiderlegbaren Einwand entgegenhalten, dass sie die Fähigkeit des Bildes, der Sprache gleichwertig zu sein, überschätzt.²⁹ Eigentlich ist der «intellektuelle» Film nichts anderes als eine radikale, wenn auch rein theoretische Verteidigung der unendlichen produktiven Möglichkeiten der Montage. Daher unterscheidet sich, laut Eisenstein selbst, die intellektuelle Montage ihrem Wesen nach nicht von der «harmonischen» Montage, das heißt einem Spiel von Verkettungen und Verbindungen, das beispielsweise die folgende Reihe hervorbringen kann: «Trauriger Greis + herabgelassenes Segel + schlaffes Zelt + müdenknüllende Finger + Tränen in den Augen» (Eisenstein 1975, 298f), um *Trauer* auszudrücken, wobei sowohl diegetische Elemente als auch Parameter der Darstellung zum Tragen kommen. In die hier verwendeten Begriffe übersetzt heißt das, dass wir es mit einer Auffassung von Film zu tun haben, in welcher der prädikative Point of View über alle Maßen aufgebläht wird und schließlich tendenziell allein für Fortgang und Zusammenhalt eines filmischen Diskurses sorgt, in dem das Diskursive selbst hypertroph geworden ist.

Rund zehn Jahre später macht sich Eisenstein in einer Folge von Texten zur Montage an die Korrektur dieser «Exzesse», indem er den von nun an zentralen Begriff der *Bildlichkeit* einführt. Ich kann diese Texte, die ich an anderer Stelle kommentiert habe, hier nicht im Einzelnen behandeln (vgl. Aumont 1979).

29 Ich erlaube mir, an dieser Stelle auf *Montage Eisenstein* (Aumont 1979, 162–178) zu verweisen. Dort finden sich auch weitere kritische Anmerkungen.

Die ästhetische Norm, die sich aus ihnen ableitet, unterwirft den Film den folgenden zwei Bedingungen:

- Er muss die Wirklichkeit gemäß den Regeln der Wahrscheinlichkeit *darstellen*, ohne in Widerspruch mit der «normalen», alltäglichen Sicht der Dinge zu geraten; diese Forderung ist zwar vage, sie beharrt jedoch einerseits auf der Gestaltung eines «guten» szenischen Raum/Zeit-Gefüges, andererseits auf einer einigermaßen linearen Erzählweise; diese Art der Darstellung (der Denotation) steht immer an erster Stelle und darf nie vergessen werden;
- er muss, ausgehend von einer solchen Darstellungsweise und gleichzeitig in Bezug auf sie, ein *Globalbild* vermitteln, das bisweilen als «Schema» zu verstehen ist, bisweilen als metaphorische «Verallgemeinerung»; hier geht es also um den rein prädikativen Aspekt dieses Kinos.

Diese recht skelettartige Zusammenfassung der Prinzipien, die in Eisensteins Abhandlung zur Montage von 1937 dargelegt sind, lässt zweifellos die Umwege, das Zögern, die Widersprüche im Text nicht genügend zutage treten und betont zu sehr das Zusammentreffen der Darstellung mit dem Diskursiven, die hier eine geradezu ideale Verbindung eingehen.³⁰ Ich verweise den Leser auf die entsprechenden Texte Eisensteins, um selbst zu sehen, wie diese Prinzipien in den Überlegungen zur Kadrierung, zum Ton und zum Spiel der Darsteller Gestalt annehmen. Ich begnüge mich damit, eine Frage aufzuwerfen, die sich bei diesem Umgang mit der Form und dem filmischen Sinn vor allem stellt: die Frage nach der Wahrheit.

Die Bildlichkeit, die Gestaltung eines abstrakten Bildes, das sich über die Darstellung legt und sie interpretiert, hat nur dann einen Sinn, wenn diese Selbstinterpretation des Films erstens alleingültig und zweitens legitim ist. Für Eisenstein fallen diese beiden Forderungen zusammen: Weil das Globalbild wahrhaftig ist, ist es auch frei von jeder Vieldeutigkeit. Um es (auf elegantere Weise) mit Barthes zu sagen: «[...] dass die «Kunst» Eisensteins nicht polysemisch ist [...]; der Eisensteinsche Sinn rafft die Mehrdeutigkeit hinweg. [...] Der

30 Um diesen Gedankengang zu verdeutlichen, erinnere ich nur an jene berühmte Einstellung aus *IWAN DER SCHRECKLICHE* (UdSSR 1945), in der der Zar (im Profil und in Großaufnahme rechts im Bild) die Prozession des russischen Volkes (in der Totalen links im Bild, als ein sich vom Schnee abhebendes schwarzes Band) beobachtet. 1947 schreibt Eisenstein hierzu: «Bei krassester räumlicher und farblicher, plastischer Gegenüberstellung von Zar und Prozession eint hier beide der innere Gehalt der Szene – die Einheit von Zar und Volk, das spielerische Element des Kopfeignens zum Zeichen des Einverständnisses und die lineare Übereinstimmung des Zarenprofils mit den Bewegungskonturen der Prozession» (1988, 203). Hier hat man also eine dramatische Situation, die als solche inszeniert ist, und deren «Wahrheit», die über Gegensatz und Verbindung verschiedener Parameter direkt visuell umgesetzt wird.

«Dekoratismus» Eisensteins hat eine ökonomische Funktion: Er verkündet die Wahrheit» (Barthes 1990, 51).

Es ist sicher nicht gleichgültig, dass diese «Wahrheit», um die Eisenstein bemüht ist, ihr entscheidendes Kriterium in der Pragmatik des Klassenkampfes findet – also außerhalb des Films als Diskurs. Man denke nur an die von Eisenstein selbst vorgetragene heftige Kritik bezüglich des Endes von STREIK (UdSSR 1924), das er für wirkungslos hielt, und an anderen, ähnlich gelagerten Fällen, die deutlich machen können, dass es hier nicht um die abstrakte Wahrheit der Logiker geht. Und dennoch erscheint mir Eisensteins System in einem Punkt auch heute noch unerreicht: In der Feststellung, dass die filmische Form (also, unter anderem, jede Aufnahme, jeder dargestellte Point of View) durch den Sinn, den man dem Dargestellten zuschreibt, *im Hinblick auf einen bestimmten Effekt in einem gegebenen Zusammenhang* determiniert wird. Was bei dieser Auffassung an erster Stelle steht, ist der Sinn, der die ganze Produktionsarbeit förmlich durchdringt – solange das gelungene Funktionieren durch ein Wahrheitskriterium garantiert wird.

Nun hätte diese Theorie wenig Gewicht, wenn sie einzig und allein für die Filme Eisensteins gültig wäre. Doch sie erhellt unstreitig auch die Beziehungen zwischen Form und Sinn in einer Art Kino, die dem Eisensteins «entgegensteht». Was geschieht nun, wenn man nicht über ein derartiges Wahrheitskriterium verfügt oder, was auf das Gleiche hinausläuft, wenn man der Meinung ist, dass dieses Kriterium nicht zum Ausdruck gebracht werden darf, weil es in den Dingen selbst ruht (verbürgt von einem leibnizschen Gott)? Es ist bekannt, wie die entsprechende Filmtheorie aussieht: Der Sinn soll vielfältig sein, reichhaltig, in seiner «Vieldeutigkeit» (Bazin) dem Leben selbst gleichen – und die Formgebung besteht darin, das Reale «aufzunehmen», aus dem Kino eine «Reproduktion der Wirklichkeit, ununterbrochen und fließend wie die Wirklichkeit» (Pasolini) zu machen.

In der hier verwendeten Terminologie heißt das, dass Eisenstein auf direkte und indirekte Weise aufzeigt, dass sich das Band zwischen der Darstellung, dem PoV 1, und dem PoV 4, der ihr übergestülpten Bedeutung, nicht zertrennen lässt. Eisenstein war bemüht, seine Parteinahmen in visuelle Metaphern umzusetzen. Als Verteidiger einer «Perspektive der Dinge» wird Bazin verlangen, dass man die «Welt», wenn sie erst einmal bereit ist, stumm zu sprechen, in ihrer Rede nicht mehr einschränken möge. Zusätzlich zu den Bedeutungen, welche die Regieführung erzeugt,³¹ will seine Forderung nach einem Mehr an Wahrnehmung,

31 Im Gegensatz zu der simplistischen Vorstellung, die man sich bisweilen von ihm macht, ist Bazin nämlich kein Befürworter einer – ohnehin unhaltbaren – «Nichteinmischung». So sagt

einer Erweiterung, Vertiefung, Verlängerung, kurz nach einem unaufhörlichen quantitativen Mehr, allgemein gültig sein: Sie zielt darauf ab, im Bild, in jedem Bild, diese Idee der Vieldeutigkeit, die ein Urteil über das Wesen der Wirklichkeit beinhaltet, zu präsentieren. Dies ist, wenn man so will, paradox, aber nicht nur. Noch die störrischste Weigerung zu schreiben muss immer – Daney hat dies am Beispiel von Hawks sehr gut aufgezeigt – der Notwendigkeit nachgeben, eben diese Weigerung auf die eine oder andere Art zu schreiben, und der Mac-Mahonsche Extremismus, der in vielem den Bazinismus zu Ende denkt, schließt diese Notwendigkeit in seiner Definition der Regie bei Lang mit ein.³²

Bereits an diesem Punkt meiner Beschreibung der verschiedenen historischen Haltungen zum Bilddiskurs zeigt sich das institutionelle Einverständnis zwischen zwei Funktionen – oder besser: zwei Naturen – des Bildes, dem wir über weite Strecken der Filmgeschichte (vielleicht in jedem Film) begegnen. Bei der ersten Funktion handelt es sich darum, etwas «zu sehen zu geben», auf verschiedene, durch je eigene Konventionen mehr oder weniger legitimierte Weise. Das Bild zeigt. Es ist schon oft bemerkt worden, dass man es sich in einem Film (der in diesem Punkt dem Traum ähnelt) nicht oder nicht gänzlich aussuchen kann, was man sieht. Ich werde gleich darauf zurückkommen, um dann kurz auf die heikle Frage nach dem Filmzuschauer einzugehen. Im Moment möchte ich aber nur diese erste und wesentliche Definition des Filmbildes festhalten: Es lässt etwas sehen, was nicht da ist, dessen Stelle es einnimmt und von dem man annimmt, dass es anderswo existiert. Das Filmbild strukturiert sich also zunächst, in logischer Priorität, als Darstellung eines Point of View, als dargestellter Point of View, der sich in einem Verhältnis von Anwesenheit und Abwesenheit definiert. (Das ist die vorrangige Bedeutung der Kadrierung: Was zeigen? und damit: Was außerhalb des Bildfeldes, im Off, lassen?). Man kann nicht genug betonen, dass das Bild in dieser zeigenden Funktion souverän ist, auch wenn sich dies nicht wie in der Malerei materiell festmachen lässt (wo der Pinselstrich immer eine direkte Metonymie des Malers ist).

Gleichzeitig, als zweite Funktion oder Natur, erzeugt das filmische Bild Sinn. Es arbeitet mit der ganzen Dichte des ikonischen Materials und auch mit allen Komponenten der Darstellung, um ein Signifikat zu konstruieren. Der so entstandene, konnotierte Sinn kann mager sein (Bazins «Vieldeutigkeit» und Rossellinis «Ich-mische-mich-nicht-ein» sind vielleicht extreme Bei-

er über Orson Welles: «Ein Gegenstand ist im Verhältnis zu den Personen so platziert, dass dem Zuschauer seine Bedeutung nicht entgehen *kann*. [...] Mit anderen Worten: Der moderne Regisseur verzichtet mit den in Schärfentiefe gedrehten Plansequenzen nicht auf die Montage [...], er integriert die Montage in seine Gestaltung» (Bazin 2004, 102).

32 Vgl. Daney 1971 und Mourlet 1965.

spiele hierfür). Er kann aber auch das Bild wie ein Unkraut überwuchern, wie die Blüten der Schwärze und der Rhetorik des Caligarismus: dünn oder dicht, schwankend oder fest – der Sinn ist immer da. Das Filmbild, jedenfalls in seiner bisherigen Gestalt, ist immer prädikativ.

So allgegenwärtig mir dieses Einverständnis zwischen dem ›Zu-sehen-Geben‹ und dem ›Zu-verstehen-Geben‹ in den Filmen zu sein scheint, existiert es wohl doch nicht außerhalb des Narrativen. Wenn man aus dem Bild eine bestimmte Qualität des Dargestellten herauslesen kann, dann fast immer durch das Zusammenfallen von auf die Darstellung bezogenem und narrativem Point of View einerseits und, korrelativ hierzu, durch die Einrichtung narrativer Schemata und aktantieller Funktionen (die Charaktere) andererseits, die auf direktere Weise mit dem Register des Symbolischen arbeiten. Indem die Narration, und mehr noch der narrative Point of View sowohl auf ikonischer Ebene (vor allem in Gestalt des Kaders) als auch auf der der Bedeutungen und der Urteile zum Tragen kommt, sorgt es für die notwendige Vermittlung zu jedem prädikativen Wert des Bildes.

Und dennoch hat, wie ich meine, die filmische Narration an sich mit dem Bild nur wenig zu schaffen. Sie erscheint eher als eine Wiederaneignung allgemeiner und abstrakter Mechanismen, die im Übrigen seit vielen Jahren ausgiebig untersucht werden und im Film auf neue Weise Gestalt annehmen. Die Schwierigkeit besteht darin, dass man diesen narrativen Verfahren keinen Ort im filmischen Diskurs zuweisen kann: Sie fließen durch die Montagefiguren hindurch, doch können sie auch in Kadrierungen gerinnen oder sich ›in‹ das Dargestellte selbst einschleichen. Darum können auch die besten Arbeiten zu diesem Thema – siehe Vanoye (1989) – immer nur die Erzählung im Film behandeln und niemals wirklich den Film (den ganzen Film) als Erzählung.

Bevor ich nun abschließend auf dieses Geflecht von Points of view eingehe, die sich vom Bild aus dem Zuschauer darbieten, möchte ich in einem allerletzten Exkurs versuchen, dieses freie Schweben des Narrativen im Filmischen zu umreißen, da es eben dadurch zur verlässlichsten Triebfeder der Arbeit der Darstellung, gleichzeitig aber auch zu der am wenigsten spezifischen Operation des filmischen Diskurses werden kann.

Ich verwende hierfür, einigermassen willkürlich dank der zufälligen Verfügbarkeit einer Kopie, den Anfang eines Films, den Hitchcock 1935 inszeniert hat: *THE THIRTY-NINE STEPS* (39 STUFEN, GB). Dabei werde ich die ersten 51 Einstellungen nach dem Vorspann betrachten, die eine Art Prolog bilden.³³

33 Für die Zählung beziehe ich mich auf das Einstellungsprotokoll in *L'Avant-scène Cinéma* Nr. 249, 1980.

Mit Ausnahme der ersten Einstellung, die ich nicht berücksichtige, handelt es sich um eine einzige Sequenz, deren Rolle im Rahmen der narrativen Ökonomie darin besteht, eine Begegnung zuwege zu bringen zwischen Hannay, dem Helden, und der Geheimagentin Annabella Smith, die wenig später in seinen Armen stirbt, wodurch er in ein Abenteuer hineingezogen wird. Diese Begegnung findet auf «natürliche» Weise, zufällig, im Gedränge einer Veranstaltung gegen Ende der Sequenz statt. Auf dieses Ende hin ausgerichtet, wird sie gewissermaßen untergründig von einer ganz anderen Notwendigkeit bestimmt: Sie zeigt Hannay Auge in Auge mit Mr. Memory, dem Mann mit dem phänomenalen Gedächtnis, der, wie man am Schluss des Films begreifen wird, das entscheidende Glied in einer Kette von Spionen ist.

Damit hat die Erzählinstanz in dieser Sequenz zwei Aufgaben: Zum einen führt sie den Zuschauer von den ersten Einstellungen, in denen der Held, zunächst in fragmentarischen Bildern, eingeführt wird, zu seiner Begegnung mit Annabella, wobei der zufällige und daher natürliche Charakter in der Abfolge der Ereignisse betont wird. Zum anderen, jedoch «ohne es zu sagen», muss die Beziehung zwischen Hannay und Memory angedeutet werden, die während der gesamten Handlung in dieselbe Geschichte verwickelt sind, und zwar als Gegner. Genau bei diesem «Ohne-es-zu-sagen» liegt selbstverständlich das Problem: Denn wenn ich in aller Überzeugung behaupten kann, dass der Prolog des Films diese Gegenüberstellung enthält, dann doch nur, weil dies auf irgendeiner Ebene «gesagt» wird.

Fassen wir dieses «Sagen» genauer. Die Prologsequenz besteht im Großen und Ganzen aus drei «Momenten», denen drei Typen von Kadrierung entsprechen:

- anonyme Einstellungen im Sinne von Nick Brownes (1975) «nobody's shots», die als Blicke einzig und allein der Erzählinstanz zuzuschreiben sind; dies trifft zu für die ersten sieben Einstellungen, in denen man uns den Helden zeigt, wie er die Music Hall betritt und seinen Platz einnimmt, ohne dabei sein Gesicht schon zu enthüllen. Danach sehen wir den Saal als ganzen;
- eine Serie von Schuss/Gegenschuss-Einstellungen zwischen Saal und Bühne, immer in Gruppen von sieben oder acht, die relativ uneinheitlich sind (kaum eine Kadrierung taucht mehrfach auf, vor allem die Points of View vom Saal aus variieren ständig – vielleicht, um sie desto leichter an das kollektive Auge des Publikums zu koppeln, vielleicht auch, um den Zuschauer «in Sicherheit zu wiegen»);
- und schließlich die Einstellungen, in die sich die Begegnung Hannay/Memory gliedert. Hier handelt es sich um eine einigermaßen komplizierte Anordnung, bestehend aus 1) der Ansage für Memory, in mehreren

Etappen, bis er plötzlich in Einstellung 21 im Vordergrund erscheint und das Publikum begrüßt (und bei dieser Gelegenheit, dank eines flüchtigen, aber deutlichen Blicks in die Kamera, auch uns); 2) dem ebenfalls verzögerten Auftreten Hannays, das, abgesehen von den ersten Einstellungen, in denen man ihn nur von hinten und in Teilansicht sieht, in Einstellung 31 stattfindet, in der er vergeblich zum ersten Mal versucht, seine Frage zu stellen (ein Komparse zieht sofort die Aufmerksamkeit Memorys und die des Zuschauers auf sich); und der Einstellung 41, wo er, wenn man es gar nicht mehr erwartet und um den Preis einer neuerlichen Demonstration der Willkür des Erzählers, unvermittelt am Ende eines Schwenks erscheint; und, endlich 3) der Einstellung 43, die ihn als einzige wirklich von Angesicht zu Angesicht mit Memory sprechend zeigt.

Die ganze Raffinesse dieser Begegnung – oder besser: das *Versteckspiel* [*leurre*], das hier regelrecht betrieben wird – besteht darin, dass der Moment, in dem sich beide tatsächlich Auge in Auge gegenüberstehen (E 43), völlig beiläufig behandelt wird, genau wie jede andere Einstellung aus dem Wechsel zwischen Bühne und Saal. Umgekehrt ist die Konfrontation den Einstellungen 23 und 31 (ich bitte um Entschuldigung für diese Zahlenakrobatik) symbolisch eingeschrieben – vor allem über die Blickrichtungen, die deutlich komplementär sind –, ohne dass sie in der Diegese stattfindet. Somit ist sie für den Zuschauer nicht als solche lesbar, und doch handelt es sich um eine völlig adäquate Darstellung der tatsächlichen Beziehung zwischen den beiden Männern (als direkte Konfrontation).

Für alle, die den Film nicht vor Augen haben, ist es vielleicht schwierig, meine Beschreibung, so wie sie ist, zu akzeptieren – doch bei einer Analyse des Films kann man die Beziehung zwischen den beiden Einstellungen unmöglich übersehen, zumal nur sie in dieser Sequenz die Figuren im Profil und nachdrücklich aus dem Bild schauend zeigen.

Wie lässt sich all dies zusammenfassen? Zunächst, indem man die List der Erzählweise betont, die diese erste Sequenz als Prolog präsentiert und, vermittelt eines zufälligen Ereignisses (dem Schuss), gleichzeitig zum Ausgangspunkt für das Folgende macht (das Gespräch Hannay/Annabella). Dies erlaubt, die erste Sequenz durch die zweite zu verdrängen – wodurch eine narrative Kaschierung [*leurre*] entsteht, da man die Figur des Memory vergisst und seine Schlüsselrolle verdeckt bleibt. Darüber hinaus muss wiederholt werden, dass alles, was sich in der ersten Sequenz um die Beziehung Hannay/Memory herum abspielt, auf direkt symbolische Weise (Konfrontation, Topologie der Blicke zwischen der dominierenden und der dominierten Figur, Ausgangspunkt für das Geflecht von Wissen und Wahrheit) und damit als Resultat einer *Lek-*

türe und nicht eines einfachen Betrachtens erscheint – und dass all dies *auf rein visuellen Gegebenheiten* beruht.

Ich hoffe, dass trotz der Mängel meiner Beschreibung deutlich wird, dass das Beispiel in dieser Aufzählung der Beziehungen, des Knäuels von Narrativem, Dargestelltem und «Symbolischem» am Platz ist. (Dass ich es Hitchcock entlehne, also einem Regisseur, dessen Streben nach Beherrschung und Gliederung seines Materials dem eines Eisenstein in nichts nachsteht, sollte nicht überraschen. Es ist ein Indiz dafür, dass in diesem Bereich die Grenzen zwischen filmischer Schreibweise und Transparenz, wenn es sie denn gibt, immer durchlässig sind.)

In diesem letzten Beispiel wurde somit noch einmal das Zusammenspiel der verschiedenen filmischen Instanzen, der verschiedenen «Points of View» sichtbar. Zum Schluss möchte ich nun diese Instanzen, diese filmischen Gegebenheiten, im Hinblick auf ihren Adressaten, den Zuschauer, betrachten. Wie ich hier (nach so vielen anderen Autoren) betont habe und wie auch jeder Blick in die Filmgeschichte zeigt, ist der Film, wie jedes andere Kunstwerk auch, eine Darbietung. Was jeder Film, wenn auch auf sehr verschiedene Weise, seinem Zuschauer bietet, ist immer:

a) Die *Ansicht* eines kohärenten imaginären Raums, der seinerseits aus einem System von (im Allgemeinen widerspruchsfreien) Teilansichten besteht. Dieses erste Stadium der Beziehung zwischen Film und Zuschauer ist schon seit langem erkannt und entsprechend beschrieben worden. Um nicht weiter zurückzugehen, seien hier Souriau und die Ecole de Filmologie und vor allem Mitry genannt, die dieses «große Charakteristikum des filmischen Universums»³⁴ herausgearbeitet haben: die Entstehung eines *Raums*.³⁵ Es gibt natürlich Filmemacher und Epochen, die den Nachdruck eher auf die «filmophanische»³⁶ (Souriau) Erscheinung der Gegenstände legen – das eben meint der Begriff der *photogénie* bei Delluc oder Epstein oder das Konzept der Großaufnahme bei Eisenstein. Doch selbst das Telefon in *LA GLACE À TROIS FACES* oder der Knei-

34 [Anm. d. Übers.:] Aumont bezieht sich hier auf den Titel eines Texts von Etienne Souriau, «Les grands caractères de l'Univers filmique» (Souriau 1953). Vgl. auch Souriau (1997).

35 Wie Mitry richtig feststellt, entsteht ein Raum nur durch die Mobilisierung des Point of View: «[Mit der unbewegten Kamera] erfährt man nicht den Raum, sondern nur dessen *Weite*. Einen Raum kann man tatsächlich nur von dem Augenblick an erfahren, an dem man beginnt, sich in ihm zu bewegen oder – was auf das Gleiche hinausläuft – wenn man *verschiedene aufeinander folgende Points of View* betrachtet» (Mitry 1965 – Übers. F.K.).

36 [Anm. d. Übers.:] Souriau (1997, 157) definiert «filmophanisch» als «alles, was sich während der audiovisuellen Projektion des Films ereignet». Aumont meint hier die spezifische Wirkung, die das Bild eines Gegenstandes als bewegtes Projektionsbild erzeugt.

fer in PANZERKREUZER POTEMKIN (UdSSR1925) (oder auch der Wasserkessel in MURIEL [F 1963, Alain Resnais]) können nicht ganz unabhängig von ihrer räumlichen Verankerung gesehen werden.

In Hinblick auf die Psychologie oder die Metapsychologie des Zuschauers ist der Film zunächst ein Akt des Zeigens, die Einrichtung einer Einstellung, deren Veränderungen, deren Mobilisierung an die Stelle des Zuschauerblicks treten. Man hat dieses Phänomen schon oft und unter den verschiedensten Gesichtspunkten beschrieben,³⁷ und ich möchte hier nur die Beziehung zwischen der filmischen Ansicht und der Schaulust präzisieren – eine Beziehung, die, obwohl sie im Zentrum der neueren Theorien zum kinematografischen Dispositiv steht, wohl nicht genau genug dem Schema, das Lacan in seiner Revision Freuds ausgearbeitet hat und mit dem er diesen Trieb beschreibt, angepasst wurde. Vor allem bin ich mir nicht sicher, ob die Annahme einer ›Identifizierung‹ des Zuschauersubjekts mit der Kamera sich wirklich von der empirischen (oder, wenn man so will, phänomenologischen) Perspektive freigemacht hat, die einen Münsterberg schon 1916 den Kameraschwenk als Entsprechung einer Augenbewegung sehen ließ.

Ich bestreite dabei nicht, dass im kinematografischen Dispositiv eine Identifikationsbeziehung entsteht zwischen dem »allsehenden« Zuschauer und dem Strahl des Projektionsapparates, der metonymisch den Blick, den die Kamera auf die Welt »wirft«, repräsentiert (vgl. Metz 2000, 50). Doch im Kino, wie auch in den anderen visuellen Künsten (ob sie nun in Form eines Spektakels organisiert sind oder nicht), ist der Zuschauer auch – vielleicht sogar in erster Linie – jemand, dem man etwas »vor Augen führt«. Man erinnere sich, dass Lacan in seiner Analyse der Schaulust (auf die bei ihm übliche lakonische Weise) bemerkt, dass das (klassische) Gemälde den Blick regelrecht in der Schwebelage hält [*suspension du regard*].

Der Maler gibt dem Betrachter etwas, das sich, zumindest bei einem großen Teil der Malerei, wie folgt zusammenfassen lässt – ›Du willst etwas betrachten? Na gut, dann schau her.‹ Er gibt dem Auge Nahrung, doch er lädt den Betrachter zugleich dazu ein, seinen Blick ruhen zu lassen, so wie man die Waffen ruhen lässt (Lacan 1973, 93 – Übers. F.K.).

37 Hugo Münsterberg (1916) wählt eine gewissermaßen umgekehrte Perspektive: Er ist im wesentlichen daran interessiert nachzuweisen, dass alle Merkmale des Films »mentaler« Natur sind, nämlich insofern als die gesamte Maschinerie der filmischen Repräsentation sich implizit auf die (für ihn im Wesentlichen gestaltpsychologischen) Gesetze der Wahrnehmung und der Welterfassung stützt (vgl. Münsterberg 1996).

Film ist natürlich keine Malerei, auch keine Landschaftsmalerei.³⁸ Und natürlich hat man auch nicht zu Unrecht das, was im kinematografischen Dispositiv an das Spiegelstadium gemahnt, hervorgehoben.³⁹

Doch impliziert der Film nicht auch eine Kontemplation, komplex und im Widerspruch zum narrativen Mechanismus, die aber immer und vor allem die Existenz eines filmischen Raums voraussetzt, der sich dem Zuschauer enthüllt – einem «allsehenden» Subjekt, doch eben auch, untrennbar hiermit verbunden, einem lediglich sehenden Subjekt, dessen Blick kanalisiert wird, als würde er von der filmischen Darstellung eingesperrt? Oudart (1969) hat sehr treffend, wie mir scheint, auf diese «Dialektik» zwischen einer dualen, identifikatorischen Beziehung und der Bedeutungsverankerung hingewiesen, indem er Schritt für Schritt aufzeigt, wie das Zuschauersubjekt «von Freude und Schwindel erfasst den irrealen Raum begreift» (das ist das Moment des «Allsehend-Seins», der dualen Beziehung) und wie dann «dieser irrealer Raum, der eben noch Ort des Genusses war, zum Abstand zwischen Figuren und Kamera geworden ist, die nicht mehr da sind, die nicht mehr dieses unschuldige Da-Sein von kurz zuvor haben, sondern ein «Da-Sein-für».»

Ohne Zweifel tut Oudart den Dingen Gewalt an, wenn er dieses Wechselspiel auch nur in Analogie jenem an anderer Stelle ausgearbeiteten Modell angleicht, das (und auch dann nur hypothetisch) die Beziehung des Subjekts zu seiner eigenen Rede bestimmt.⁴⁰ So überzeugt mich in seinen Überlegungen auch weniger die mechanische Aufwertung einer Kinematografie, die der Relation einer «alternativen Ausblendung» zwischen dem Subjekt und seinem Diskurs «ihre Syntax unterwirft», als vielmehr sein Hinweis auf die topische Beziehung zwischen dem Bildfeld und dem «abwesenden Feld», dem Off, als beweglichem Scharnier zwischen der Kontemplation und dem Blick, zwischen der «Befriedigung» der Schaulust und ihrem In-der-Schwebe-Sein durch die Ansicht.

b) Gleichzeitig und zum Teil im Widerspruch dazu, soweit es um die psychologischen Mechanismen geht, die ins Spiel kommen, wird der Zuschauer durch

38 Einige Zeilen vor dem angeführten Zitat bemerkt Lacan, dass selbst Gemälde ohne menschliche Figuren einen, wenn auch impliziten, Blick darbieten.

39 Wenn auch mit einer gewissen Überschätzung bestimmter Details, vor allem durch die Betonung der Bewegungslosigkeit, der Dunkelheit im Saal und vor allem der Position des Projektors «hinter dem Kopf» (was alles andere als eine universelle Gegebenheit ist).

40 [Anm. d. Übers.:] Aumont meint hier den von Jacques-Alain Miller, einem Lacan-Schüler, in die Psychoanalyse eingeführten Begriff der «*suture*», der «Naht», welche die Beziehung zwischen dem sprechenden Ich und dem «Ich» in dessen Aussagen bezeichnet. Oudart wendet diesen Begriff filmtheoretisch und prägt damit einen für die psychoanalytisch orientierte Filmwissenschaft der 1970er Jahre einen, allerdings mehreren Bedeutungswandeln unterworfenen, Schlüsselbegriff.

eine Erzählung geführt. Die Position dieses Zuschauers ist (von Nick Browne 1975) sehr treffend mit dem Begriff «locus» bezeichnet worden: Dieser Ort repräsentiert eine Schaltstelle, die ein Band zwischen Fiktion und Enunziation zu knüpfen oder, genauer, zwischen diesen beiden Instanzen einen Verbindungsweg zu schaffen vermag, eine «Drehscheibe», die man sich in gewisser Weise als Gegenstück zu Oudarts Modell der filmischen Ansicht denken kann.

Es wäre zu einfach, hieraus abzuleiten, dass der Film zwei getrennte Beziehungen zu seinem Zuschauer unterhält, wobei die eine einen imaginären Raum betrifft und die andere eine Erzählung, der man folgen kann. Beide gehören zweifellos zusammen, und der metapsychologische Ansatz, den wir hier kurz beschrieben haben, kann sie nicht besser differenzieren als der zuvor skizzierte phänomenologische. Doch scheint mir diese doppelte Beziehung äußerst asymmetrisch zu sein, zumindest insoweit, als die Identifizierungen im eigentlichen Sinn im Verlauf der Erzählung stattfinden – jene «sekundären» Identifizierungen, von denen Metz spricht (im Rückgriff auf Freud) und die sicherlich dann am stärksten sind, wenn die dargestellten Situationen einfach, abstrakt, archetypisch sind. Die «sekundären Identifizierungen» lassen sich nur schwer analysieren⁴¹ (und werden vielleicht allgemein überschätzt). Trotzdem möchte ich noch einmal die von mir implizit aufgestellte Hypothese unterstreichen: Diese Identifizierungen beziehen sich im Wesentlichen auf archetypische narrative und stark kodiert dargestellte Situationen. Die konkrete Präsenz (etwa in Form einer formalen Überladenheit)⁴² steht dem jedoch entgegen, sie bringt den Zuschauer dazu hinzuschauen, statt sich der dualen Beziehung, die immer auch eine Vereinnahmung ist, hinzugeben.

c) Im traditionellen narrativ-darstellenden System mit dem komplexen Spiel von Verführung/Identifizierung, das es dem Zuschauer bietet, prägt sich der filmischen Darstellung somit ein Sinn auf, indem selbständige Signifikate dem Analogen direkt eingeschrieben werden, was schließlich nur noch als eine *Per-version* erscheinen kann. Hier begegnen wir nun, wie mir scheint, Lacan (1973) wieder, der seine Analyse der Funktion des Gemäldes mit einer rätselhaften Bemerkung beschließt. Er ist der Meinung, dass «ein ganzer Teil der Malerei»,

41 Vgl. Bergala 1977 sowie die von ihm verfassten Abschnitte des letzten Kapitels in Aumont/Bergala/Marie/Vernet 1983.

42 Man könnte hier auch die Bemerkung von Metz (2000, 62–63) zur Blockierung der Identifizierung im Theater anführen: Diese resultiert aus der physischen Präsenz der Schauspieler und der Bühnenbilder, die sich mit dem Zuschauer in ein und demselben Raum befinden. Auch Schefer (1980) spricht von einer solchen «Präsenz», wenn er für einen weiten Bereich des Kinos eine Beziehung der «Verblüffung» zwischen Film und Zuschauer unterstellt: Wenn der (für Schefer immer mehr oder weniger kindliche) Zuschauer verblüfft ist, dann weil *etwas*, eine Präsenz, auf der Leinwand ist – und nicht nur einfach eine Darstellung.

die expressionistische nämlich, «etwas bietet, das in Richtung einer gewissen Befriedigung» des visuellen Triebs geht, einer gewissen «Befriedigung dessen, was der Blick fordert», also in Richtung der Perversion.

Hier ist nicht der Ort, diesen Satz auszulegen, der mir selbst nicht ganz deutlich ist (vor allem hinsichtlich des «Unterscheidungsmerkmals», das die «expressionistische» Malerei kennzeichnen soll). Bei aller Vorsicht, die man sicherlich bei jeder Übernahme des Lacan'schen Systems walten lassen muss, findet sich hier vielleicht ein erster Ansatz, um die einzigartige Beziehung (des Konsums, des Gebrauchs – tendenziell eine Form von Fetischismus) zu beschreiben, die der Film, parallel zu den beiden erstgenannten Beziehungen, mit dem Zuschauer unterhält.

Aus dem Französischen von Frank Kessler

Literatur

- Amengual, Barthélémy (1975) Un point d'histoire. La vie d'un pompier américain et la naissance du montage. In: *Cahiers de la Cinémathèque* 17.
- Arnheim, Rudolf (1974) *Film als Kunst* [1932], München, Wien: Hanser.
- Arvidson, Linda (1969) *When the Movies Were Young* [1925]. New York: Dover.
- Aumont, Jacques (1979) *Montage Eisenstein*. Paris: Albatros.
- (1980) Griffith, le cadre, la figure. In: *Le Cinéma américain I*. Hg. v. Raymond Bellour. Paris: Flammarion. S. 51–67.
- (1989) *L'Œil interminable*. Paris: Séguier.
- (1990) *L'Image*. Paris: Nathan.
- Aumont, Jacques / Bergala, Alain / Marie, Michel / Vernet, Marc (1983) *Esthétique du film*. Paris: Nathan.
- Aumont, Jacques / Marie, Michel (2001) *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: Nathan.
- Barthes, Roland (1990) *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* [franz. 1982]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Baudry, Jean-Louis (1978) *L'Effet-cinéma*. Paris: Albatros.
- Bazin, André (2004) *Was ist Film?* [franz. 1975]. Berlin: Alexander Verlag.
- Wolfgang Beilenhoff (Hg.) (1974) *Poetik des Films. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten*. München: Fink.
- Beilenhoff, Wolfgang (Hg.) (2005) *Poetika Kino: Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bellour, Raymond (1980) *L'Analyse du film*. Paris: Albatros.
- Bergala, Alain (1977) *Initiation du récit en image*. Paris: Les Cahiers de l'audiovisuel.

- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1860*. New York: Columbia UP.
- Browne, Nick (1975) The Spectator-in-the-Text: the Rhetoric of STAGECOACH. In: *Film Quarterly* 29, 2, S. 26–38.
- Brownlow, Kevin (1968) *The Parade's Gone By*. London: Secker & Warburg.
- / Kobal John (1979) *Hollywood. The Pioneers*. New York: Knopf.
- Burch, Noël (1990) *Life to those Shadows*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Casetti, Francesco (1990) *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur* [ital. 1986]. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Chateau, Dominique / Jost, François (1979) *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*. Paris: UGE.
- Cohen, Keith (1979) *Film and Fiction*. New Haven, London: Yale UP.
- Colin, Michel (1985) *Langue, Film, Discours*. Paris: Klincksieck.
- Daney, Serge (1971) Hawks: Vieillesse du Même (RIO LOBO). In: *Cahiers du cinéma* 230, S. 22–27.
- Deslandes, Jacques (1966) *Histoire comparée du cinéma I*. Tournai, Paris: Casterman.
- / Richard, Jacques (1968) *Histoire comparée du cinéma II*. Tournai, Paris: Casterman.
- Deutelbaum, Marshall (1975) Trial Balloons: THE CHAMBER MYSTERY. In: *Image* 18, 1.
- Eisner, Lotte (1980) *Die dämonische Leinwand* [1955]. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Eisenstein, Sergej M. (1975) *Schriften 3. Oktober*. Hg. v. Hans Joachim Schlegel. München: Hanser.
- (1988) *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Hg. v. Oksana Bulgakova & Dietmar Hochmuth. Leipzig: Reclam.
- Ejchenbaum, Boris (1974) Probleme der Filmstilistik [1927]. In: Beilenhoff (Hg.) (1974), S. 20–55.
- Epstein, Jean (1974) *Ecrits sur le cinéma I*. Paris: Seghers.
- Foucault, Michel (1966) *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Gaudreault, André (1988) *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- (1990) Detours in Film Narrative. The Development of Cross-Cutting. In: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Hg. v. Thomas Elsaesser. London: BFI, S. 133–150.
- Gaudreault, André / Jost, François (1990) *Le Récit cinématographique*. Paris: Nathan.
- Hendricks, Gordon (1959) A Collection of Edison Films. In: *Image* 8, 3.
- Jhering, Herbert (1978) Ein expressionistischer Film [1920]. In: *Kino-Debatte*. Hg. v. Anton Kaes. München, Tübingen: dtv / Max Niemeyer, S. 133–134.
- Jost, François (1980) Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation. In: *Theorie du film*. Paris: Albatros, S. 121–131.
- (1987) *L'Œil-caméra*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Lacan, Jacques (1973) *Le Séminaire XI*. Paris: Le Seuil.
- Leutrat, Jean-Louis (1988) *Kaleidoscope. Analyses de films*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

- Levaco, Ronald (Hg.) (1974) *Kuleshov on Film*. Berkeley etc.: University of California Press.
- Lindsay, Vachel (1922) *The Art of the Moving Picture*. New York: MacMillan.
- Metz, Christian (1972) *Essais sur la signification au cinéma II*. Paris: Klincksieck.
- (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [franz. 1991]. Münster: Nodus.
- (2000) *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* [franz. 1977]. Münster: Nodus.
- Mitry, Jean (1965) *Esthétique et psychologie du cinéma I*. Paris: Editions Universitaires.
- Mourlet, Michel (1965) *Sur un art ignoré*. Paris: La Table Ronde.
- Münsterberg, Hugo (1996) *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino* [engl. 1916]. Wien: Synema.
- Odin, Roger (1983) Mise en phase, déphasage et performativité. In: *Communications* 38, S. 213–238.
- (1988) Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur: approche sémiopragmatique. In: *Iris* 5, 1, S. 121–139.
- Oudart, Jean-Pierre (1969) La suture. In: *Cahiers du cinéma* 211–212, S. 45–57.
- Revuz, Christine (1974) La théorie du cinéma chez les formalistes russes. In: *Ça cinéma* 3, S. 48–71.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire (1990) *Écraniques – Le film du texte*. Lille: Presses Universitaires de Lille.
- Schefer, Jean-Louis (1980) *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma.
- Simon, Jean-Paul (1978) *Le filmique et le comique*. Paris: Albatros.
- Souriau, Etienne (1953) Les grands caractères de l'univers filmique. In: *L'Univers filmique*. Hg. v. Etienne Souriau et al. Paris: Flammarion.
- (1997) Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der filmologischen Schule [1951]. In: *Montage/AV* 6, 2, S. 140–157.
- Tynjanov, Jurij (1974) Über die Grundlagen des Films [russ. 1927]. In: Beilenhoff (Hg.) (1974), S. 56–86.
- Vanoye, Francis (1989) *Récit écrit – récit filmique* [stark überarbeitete Wiederauflage von 1979]. Paris: Nathan.
- Vernet, Marc (1988) *Figures de l'absence*. Paris: Éditions de l'Étoile.

Edward Branigan

Die Point-of-View-Struktur*

1. Die Elemente des Point of View

Anhand einer Analyse von drei Hollywoodfilmen der 1930er Jahre konnte ich ermitteln, dass 40% der Schnitte¹ das hervorbringen, was Noël Burch «räumliche Artikulation der Nähe» nennt; was bedeutet, dass der Raum, den eine Einstellung A zeigt, an den Raum einer Einstellung B angrenzt oder sich jedenfalls in der Nähe befindet – möglicherweise im gleichen Zimmer. Niemals aber überschneiden sich die Räume oder fällt der in Einstellung A gezeigte Raum mit dem in B gezeigten zusammen.² Es haben sich diverse Verfahren herausgebildet, um diese angrenzenden Örtlichkeiten in eine räumliche, oft auch zeitliche Kontinuität zu bringen.³ Eines davon ist der *eyeline match* – das Einhalten der Blicklinien über die Schnittgrenzen hinaus; eine Unterkategorie des *eyeline match* ist die Point-of-View-Einstellung [im Folgenden PoV], die Aufnahme aus dem Blickpunkt einer Figur.

* [Anm. d. Hg.:] Dieser Text entspricht Kapitel 5 von Edward Branigans Buch *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin / New York / Amsterdam: Mouton 1984. Übersetzung und Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors und des Verlags Walter de Gruyter, Berlin. Einige Kürzungen im Anmerkungsapparat erschienen angezeigt, da sich viele Querverweise Branigans auf andere Teile seines Buches beziehen, ohne für den hier vorliegenden Zusammenhang erhellend zu sein.

1 Diese Zahl beruht auf einem Einstellungsprotokoll inklusive aller Übergänge (Schnitte, Überblendungen, Abblenden, Wischblenden etc.) von *EVER IN MY HEART* (USA 1933, Archie Mayo – 37%), *FOUR DAUGHTERS* (USA 1938, Michael Curtiz – 38,5%) und *HIS GIRL FRIDAY* (USA 1939, Howard Hawks – 40,6%, davon 6,6% *crosscuttings* bei Telefongesprächen). Ein Schnitt wurde nicht als «Artikulation der Nähe» aufgefasst, wenn dieselbe Figur, obwohl vor unterschiedlichem Hintergrund, in beiden Einstellungen zu sehen ist.

2 Noël Burch: *Theory of Film Practice* [franz. 1969]. New York: Praeger 1973, Kapitel 1: «Spatial and Temporal Articulations», S. 9.

3 Vgl. z.B. Karel Reisz / Gavin Millar: *The Technique of Film Editing*. 2. Aufl. New York: Hastings House 1968, Sekt. 3: Principles of Editing, S. 211-72. [Deutsche Ausgabe: *Geschichte und Technik der Filmmontage*. München: Filmland Presse 1988.]

In der Point-of-View-Einstellung nimmt die Kamera die Perspektive einer wahrnehmenden Figur ein, um uns zu zeigen, was diese Figur sieht. Genau genommen besteht die Point-of-View-Struktur aus sechs Elementen, die sich üblicherweise auf *zwei* Einstellungen verteilen:

Einstellung A: Punkt/Blick [point/glance]	
1. Punkt [<i>point</i>]:	Etablierung eines bestimmten Punktes im Raum;
2. Blick [<i>glance</i>]:	Blick von dort; er verweist auf ein Objekt, das sich normalerweise im Off befindet.
Zwischen Einstellung A und B:	
3. Übergang [<i>transition</i>]:	zeitliche Kontinuität oder Gleichzeitigkeit.
Einstellung B: Punkt/Objekt [<i>point/object</i>]	
4. Vom Punkt aus [<i>from point</i>]:	Die Kamera positioniert sich am in (1) definierten Ort oder in nächster Nähe;
5. Objekt [<i>object</i>]:	das in Element (2) anvisierte Objekt wird gezeigt.
Einstellungen A und B:	
6. Figur [<i>character</i>]:	Ort und Zeit der in (1) bis (5) aufgelisteten Elemente werden durch Anwesenheit und bewusste Wahrnehmung einer Figur begründet – oder darauf bezogen.

Bei Element 6 handelt es sich um eine narrative Konstruktion, die jeder Einstellung einer Point-of-View-Struktur zugrunde liegt. Die sechs Elemente bilden je spezifische Ausprägungen der sechs grundsätzlichen Einheiten der klassischen Darstellung: Ursprung [*origin*], Sicht [*vision*], Zeit [*time*], Kadrage oder Rahmung [*framing*], Gegenstand [*object*] und Bewusstsein [*mind*].⁴

Auf den ersten Blick mögen die spezifischen Elemente der Point-of-View-Struktur trivial erscheinen. Wir wollen sie jedoch genauer betrachten, um darzulegen, wie jede Veränderung auch nur eines dieser Elemente das System unterlaufen und die Point-of-View-Struktur in ihrer typischen Kombination aus sechs Ingredienzien destabilisieren kann.

4 [Anm. d. Übers.:] Branigan hat die sechs Begriffe in Anlehnung an Roland Barthes entwickelt und in seinem Buch genauer dargelegt; vgl. das Unterkapitel 3.4: «Elements of Classical Narration».

Element 1 – der ›Punkt‹ – etabliert einen Ort im Raum. Man kann sich seiner Relevanz vergewissern, indem man sich vorstellt, dass entweder kein solcher Punkt existieren würde oder aber deren mehrere. Ein Beispiel für die erste Möglichkeit ist gegeben, wenn aus dem Dialog ein Blick zu folgern ist («He, schau dir das an!»), aber kein Blickpunkt dazu offeriert wird, weil die Leinwand schwarz bleibt oder die Kamera zu weit entfernt steht (etwa auf dem Dach eines Gebäudes) oder aber sich die Figur im Off befindet. Ein Beispiel für zu viele Blickpunkte ist gegeben, wenn zwei Köpfe zu sehen sind, die sich in gegenläufige Richtungen drehen (QUATRE NUITS D'UN RÊVEUR, F 1971, Luc Besson), oder, wie in der Eröffnungsszene von L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD (F 1962, Alain Resnais), wenn sich fünf verschiedene Blicke gleichzeitig nach fünf verschiedenen Seiten richten. Im letztgenannten Film ist dies besonders irritierend für die Zuschauer, weil hier auch konventionelle *eyeline matches* und Point-of-View-Aufnahmen vorkommen. Dies wirkt zutiefst verunsichernd, da man nicht erkennen kann, wie der Raum konstruiert ist.

Element 2 – der ›Blick‹ – etabliert ein Objekt im Off. Ob es tatsächlich angeblickt wurde, ist allerdings eine Frage des Grades, der Deutlichkeit. Mögliche Indizien umfassen: Augenbewegung, Kopfbewegung, Körperbewegung (z.B. jemand reagiert auf ein Klopfen, geht zur Tür. Schnitt auf die Tür, die sich vor der Kamera öffnet); der Strahl einer Taschenlampe, die jemand hält; ein neuer – vielleicht abrupter – Kamerawinkel oder ein Distanzwechsel, eine Kamerabewegung (z.B. eine Fahrt zum Objekt), ein Zoom; eine Äußerung («He, schau dir das an!»); ein Zwischentitel; ein Ton aus dem Off; Musik (häufig im Horrorfilm); die Dauer einer Einstellung (eine Figur fixiert sich auf ein Objekt); vielleicht außerdem umfassendere Erzählstrukturen (etwa: Hat jeder im Raum das Objekt bemerkt? Wissen wir, dass an einer bestimmten Stelle etwas versteckt ist? – So in Alfred Hitchcocks DIAL M FOR MURDER von 1954).

In PSYCHO (USA 1960, Alfred Hitchcock) sehen wir Sam von der Hüfte abwärts, während er Marion, die auf dem Bett liegt, fragt: «Hast du überhaupt zu Mittag gegessen?» Es folgt ein Schnitt auf ein unberührtes Tablett, das auf dem Tisch steht. Diesen Blick können wir aber nicht Sam zuordnen, weil nicht auszumachen ist, ob er Marion ansieht oder das Tablett. Die Einstellung ist mehrdeutig.

Wichtig ist, dass das Konzept des ›Blicks‹ die Existenz eines Beobachters impliziert, dessen Perspektive wir teilen können. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Point-of-View-Aufnahme sich auf Menschen oder lebende Wesen beschränken muss. Der *low-budget* Horrorfilm CULT OF THE COBRA (USA 1955, Francis D. Lyon) arbeitet mit einer elliptischen Verzerrung des Bildes, um die Perspektive einer Giftschlange zu repräsentieren, die auf ihr schlafendes Opfer

zugleitet. *JAWS* (USA 1975, Steven Spielberg) beginnt mit einer Unterwasserfahrt aus der Sicht eines Haifisches,⁵ und *BENJI* (USA 1974, Joe Camp) enthält wiederholt Point-of-View-Aufnahmen eines Hundes sowie weitere Subjektivierungen, beispielsweise Rückblenden, die dem Hund zugeschrieben werden. In *IT CAME FROM OUTER SPACE* (USA 1953, Jack Arnold) wird der Blick eines Außerirdischen durch Verzerrungen des Bildes dargestellt. In *VAMPYR* (F/D 1932, Carl Theodor Dreyer) ist eine ganze Sequenz aus der Perspektive eines Toten aufgenommen. In diesem Fall wird der Blick durch Betonung der starren, weit aufgerissenen Augen etabliert; auf ihm beruht die Darstellung, und er erlaubt den metaphorischen Austausch zwischen den Toten und den Lebenden. Wären die Augen der Leiche geschlossen, so würde der dieser Struktur zugrunde liegende PoV (der einer lebenden Person) zusammenbrechen: eine deviante Darstellungsweise, denn nur offene Augen können sehen.

Weitere metaphorische Point-of-View-Aufnahmen kommen in *ET MOU-RIR DE PLAISIR* vor (I 1960, Roger Vadim), in dem uns der Erzähler – und die wogenden Vorhänge – den Blick eines unsichtbaren Gespenstes suggerieren. In *2001: A SPACE ODYSSEY* (GB 1968, Stanley Kubrick) wird die Sicht eines Computers durch extremen Weitwinkel dargestellt, und in *WESTWORLD* (USA 1973, Michael Crichton) durch einen Spezialeffekt des optischen Printers, der den Filmkader in winzige Quadrate zerlegt. In *THE STEEL HELMET* (USA 1951, Samuel Fuller) teilen wir den PoV einer Buddha-Statue.⁶ Die Augen bei Statuen, Porträts etc. produzieren einen ›Blick‹, scheinen ein Bewusstsein zu verraten, wie es für die Point-of-View-Struktur von essenzieller Bedeutung ist. Könnte man auch den PoV eines Felsens vermitteln? Wahrscheinlich würde ein solcher Blick als der einer sehenden Instanz uminterpretiert, um ihn zu plausibilisieren – beispielsweise als Wahrnehmung eines allwissenden Erzählers, als Exzentrizität eines Autors oder dergleichen.

Das Fehlen der Elemente 1 und 2 – ›Punkt/Blick‹ – innerhalb einer größeren Struktur kann zu Ambivalenzen und Spannungen führen. In Yasujiro Ozus *UKIKUSA MONOGATARI* (ABSCHIED IN DER DÄMMERUNG, J 1959) und *TOKYO MONOGATARI* (EINE GESCHICHTE AUS TOKIO, J 1953) finden sich Point-of-View-Aufnahmen, in denen jeweils ein Mann eine Blume respektive eine Gruppe von Grabmälern anschaut. In späteren Szenen wird diese Point-of-View-Struktur jedoch unterminiert, oder es entwickelt sich eine neue Struktur, wenn

5 Stephen Heath: *Jaws, Ideology and Film Theory*. In: *The Times Higher Education Supplement*, Nr. 231 v. 26.3.1976, S. 11; wieder abgedr. in: *Framework* 2,4, 1976; *Film Reader*, 2, 1977; *Ciné-Tracts* 1,1, 1977; Bill Nichols (Hg.) *Movies and Methods*. Bd. I. Berkeley etc.: University of California Press 1985.

6 Phil Hardy: *Samuel Fuller*. New York: Praeger 1970, S. 100f.

die Punkt/Objekt-Aufnahme (die Blume; die Grabmäler) ohne die Punkt/Blick-Aufnahme der Männer wiederkehrt. Beinahe scheint es, als existierten Blume oder Gräber unabhängig, in eigenem Recht. Wir Zuschauer überlegen nun, ob unser erster Eindruck uns getäuscht haben mag: Vielleicht handelte es sich gar nicht um eine Point-of-View-Aufnahme; vielleicht haben die Männer die Objekte gar nicht angesehen (sondern nur an sie gedacht; oder sie, selbst wenn sie hingeschaut hätten, nicht wahrgenommen; etc.); vielleicht haben wir uns anfangs durch die Point-of-View-Struktur und überhaupt die Erzählweise des Films zu dieser Konstruktion verleiten lassen (durch die Erwähnung von Blumen im Dialog; die Traurigkeit des Todes), nur um uns zu einem späteren Zeitpunkt wieder davon lösen zu müssen. Auch die Erzählung hat sich ja inzwischen weiterentwickelt: Nun ist sie nicht mehr spezifisch auf die Männer bezogen, sondern umfassender, allgemeiner, vielstimmiger geworden.

Bei Element 3 – «Übergang» – handelt es sich um jedes Mittel, das zeitliche Kontinuität oder Gleichzeitigkeit impliziert. *Innerhalb* der Einstellungen A (Punkt/Blick) und B (Punkt/Objekt) muss keine zeitliche Kontinuität herrschen, es genügt, wenn das Ende der Einstellung A (mit den Elementen 1 und 2) zeitlich an den Anfang von Einstellung B anschließt (an die Elemente 4 und 5); das heißt, die Elemente, nicht aber die Einstellungen müssen in zeitlicher Kontinuität aufeinander folgen. Ohne zeitliche Kontinuität oder zumindest Gleichzeitigkeit würde die Struktur von der Norm abweichen. So beispielsweise in einer Party-Szene, wenn wir zur Großaufnahme einer Figur schneiden würden (Punkt/Blick) und von dort auf das, was sie sieht (Punkt/Objekt); wobei jedoch die zweite Einstellung einen früheren Augenblick zeigen würde, bevor die Party überhaupt begonnen hat, oder einen späteren, als sie bereits zu Ende war: ein leeres Zimmer, ungespülte Gläser etc. De facto würde eine solche deviante Struktur auf die traditionelle Form einer subjektiven Rückblende oder Vorausblende rekurrieren: Wäre sie – durch entsprechende Markierung – als Erinnerung ausgewiesen, könnte man sie als Rückblende lesen. Wie die Dinge liegen, handelt es sich jedoch um eine deviante Point-of-View-Struktur, bei der offenbar jemand ins Leere schaut und etwas Vergangenes oder Zukünftiges halluziniert. Ein verstörendes Beispiel dieser Art findet sich in 2001: A SPACE ODYSSEY im «Louis-XVI-Finale».

In Element 4 – «vom Punkt aus» – steht die Kamera genau oder doch ungefähr an dem Punkt, den Element 1 der Point-of-View-Struktur vorgegeben hat. Das impliziert die räumliche Kontinuität der Einstellungen A und B. Steht die Kamera nicht an diesem Punkt, so ergibt sich wiederum eine deviante Schnittfolge, zum Beispiel ein Sprung in eine neue Szene. In BAKUSHU (WEIZENHERBST, J 1951, Yasujiro Ozu) fahren wir rückwärts vor zwei Frauen einen Korridor

entlang, die einen Blick auf den Mann zu erhaschen suchen, der einer der beiden in einer arrangierten Ehe zugeordnet war. Die Fahrt setzt sich fort, als zum – vermeintlichen – Blickpunkt der Frauen geschnitten wird. Doch schnell erweist sich, dass wir uns in einem anderen, menschenleeren Korridor befinden und uns einem ebenfalls leeren Zimmer nähern. Hier setzt Ozu ein wichtiges zweites Verfahren ein, das die räumliche Positionierung betrifft: die sogenannte subjektive Fahrt. Es beruht auf dem Prinzip, dass einer Figur in Bewegung, die ein Objekt erblickt, eine Punkt/Objekt-Aufnahme zugeordnet sein muss, die sich ebenfalls bewegt. Doch Ozu verwendet in diesem Fall die Kamerafahrt nicht, um reibungslose Anschlüsse zu erzielen, sondern um einen Stil zu kreieren, der die Strukturen offenlegt, auf denen die Erzählung beruht.⁷

Die subjektive Kamerafahrt ist ein gängiges Mittel und kann in so unterschiedlichen Filmen auftauchen wie *SCIUSCIÀ* (I 1946, Vittorio De Sica), *CLÉO DE CINQ À SEPT* (F 1962, Agnès Varda), *NAPOLÉON* (F 1927, Abel Gance), *PINOCCHIO* (USA 1940, Walt Disney), in dem die Kamera mit Jiminy Cricket mithoppelt, *HAIR* (USA 1979, Milos Forman) und sehr häufig in *LE CHAT ET LA SOURIS* (F 1975, Claude Lelouch). Man beachte, dass dieser Typus der Kamerafahrt zusätzliche Parameter involviert (so den Aufnahmewinkel und die Geschwindigkeit der Bewegung), die Teil der Point-of-View-Struktur sind und sie daher als Ganzes unterstützen oder aushöhlen können. Wie veranschlagen wir zum Beispiel eine subjektive Kamerafahrt, die sich «zu schnell» für die Figuren bewegt, denen sie zugeordnet ist, oder bei der die vermeintlich blickende Person plötzlich vors Objektiv läuft?⁸

Häufiger dienen sekundäre Hinweise dazu, die räumliche Orientierung zu erleichtern; so können Elemente der *Mise en scène* zu diesem Zweck eingesetzt werden. In *THE GENERAL* (USA 1926, Buster Keaton/Clyde Bruckman) sehen wir Buster unter einem Tisch, wie er durch ein Brandloch im Tischtuch blickt; gleich darauf erscheint das Zimmer in einer ovalen Totale mit ausgeglühtem Rand. Dies verweist natürlich auf das Loch und bestätigt, dass wir uns tatsächlich unter dem Tisch befinden. In *VAMPYR* beobachten wir, wie ein Sargdeckel

7 Donald Richies Beschreibung dieser Einstellung ist in mehrfacher Hinsicht ungenau; vgl. seine Studie: *Ozu*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1974, S. 112. Seine Einschätzung dieser Einstellung (als «simple Schlamperei») entspricht nicht dem ästhetischen Ansatz von Noël Burch, der schreibt: «Nur durch systematische und sorgfältige Analyse der strukturellen Möglichkeiten, die den filmischen Parametern zugrunde liegen [...], kann sich der Film von alten Erzählformen befreien und neue, «offene» Formen entwickeln [...]» (op.cit., S. 6 u. 16).

8 Beide Möglichkeiten werden in Nagisa Oshimas *TOKYO SENSO SENGU HIWA* (ER STARB NACH DEM KRIEGE, J 1970) eingesetzt; vgl. Branigan 1984, Kap. 7, Sektion 3 und 4.

sich über die Kamera senkt und mehrere Gesichter durch ein kleines Fenster in den Sarg schauen.

Andere sekundäre Hinweise betreffen den Ton (etwa das Atmen einer Figur) oder die Kamera. Ihr Winkel ergibt sich oft unmittelbar aus der Körperhaltung der Gezeigten. Ein niedriger Winkel entspricht einer sitzenden, ein höherer einer stehenden Figur, und eine extreme Aufsicht kann zum Beispiel auf King Kong verweisen (KING KONG, USA 1976, John Guillermin) oder auf einen drohend aufgerichteten Bär (GRIZZLY, USA 1976, William Girdler); eine geringe Blickhöhe kann den Standpunkt eines Kindes andeuten. Oft markiert ein seitliches Kippen der Kamera, sei es nur geringfügig, sei es bis in die Waagrechte, eine deutliche Subjektivierung. In BAMBI (USA 1942, Walt Disney) wendet das Rehkitz den Kopf, um ein paar Opossums zu betrachten, die kopfunter an ihren Schwänzen vom Ast hängen. Die nächste Zeichnung ist um 180° gedreht, so dass wir die Tiere aus Bambis Perspektive sehen, nämlich <aufgerichtet> hängend, als würden sie der Schwerkraft trotzen. Solche, aus ähnlichen Gründen umgedrehten Einstellungen finden sich auch in PINOCCHIO (USA 1940, Walt Disney), in Buster Keatons SEVEN CHANCES (USA 1925), im Harold-Lloyd-Film A SAILOR-MADE MAN (USA 1921, Alfred Newmeyer), in CHARLEY VARRICK (USA 1973, Don Siegel: ein umgedrehtes Flugzeug) oder in DIE BLECHTROMMEL (D 1979, Volker Schlöndorff: aus der Warte eines Babys im Geburtskanal); der Blick durch ein Periskop ist in THE THREE MUSKETEERS (GB 1973, Richard Lester) zu sehen, derjenige durchs Objektiv einer Kamera in NAGAYA SHINSHI-ROKU (ERZÄHLUNGEN EINES NACHBARN, J 1947, Yasujiro Ozu),⁹ obwohl hier nicht einmal klar ist, ob überhaupt jemand in den Sucher blickt. Und wir sehen ein trudelndes, schleuderndes oder stürzendes Bild, als ein Flugzeug außer Kontrolle gerät (KING KONG, USA 1933, Merian C. Cooper/Ernest B. Shoedsack), ein Auto verunglückt (ON DANGEROUS GROUND, USA 1951, Nicholas Ray), eine Figur hinfällt (WAKAKI HI/TAGE DER JUGEND, J 1929, Yasujiro Ozu), von einem Gebäude springt (L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO, Dario Argento, I 1970) oder sich in einem rollenden Fass befindet (DARK PASSAGE, USA 1947, Delmer Daves).

DR. JEKYLL AND MR. HYDE (USA 1932, Rouben Mamoulian), die kurze Komödie SO YOU WANT TO BE A DETECTIVE (USA 1948, Richard Bare) und natürlich besonders LADY IN THE LAKE (USA 1946, Robert Montgomery) bieten wahre Fundgruben für derartige, durch den Kontext subjektivierte Einstellungen. Fast der ganze Film Montgomerys ist ja bekanntlich aus der subjektiven

⁹ Kristin Thompson / David Bordwell: Space and Narrative in the Films of Ozu. In: *Screen* 17,2, 1976, S. 69f.

Perspektive des Detektivs aufgenommen. Wir sehen seine Arme, Füße, seinen Schatten, sein Spiegelbild, den Rauch seiner Zigarette ebenso wie extreme Großaufnahmen eines Telefonhörers, Lippen, die sich zu einem Kuss nähern, oder wir spüren eine Ohrfeige, die die Kamera erschüttert. Auch sprechen die Figuren direkt ins Objektiv. Es wurde sogar moniert, dass man den Film nicht durch kurze Momente von Schwarzfilm zum Blinzeln gebracht habe, wann immer der Held die Augen schließt.¹⁰ Der Fantasie sind keine Grenzen gesetzt.

Element 5 – «das Objekt» – zeigt jenes Objekt, das durch Element 2 der Point-of-View-Struktur impliziert ist. Manchmal ist es – ganz oder teilweise – bereits in Einstellung A zu sehen. In diesem Fall dient Element 5 dazu, den Gegenstand entweder aus einer neuen Perspektive oder einer anderen Distanz oder aus einer Kombination von beidem zu zeigen. In *PSYCHO* sehen wir Marion und zugleich das Polizeiauto durch das Heckfenster ihres Wagens; sodann erscheint das Polizeiauto aus ihrer Warte im Rückspiegel. Diese Aufnahmen wechseln sich während der nächsten 13 Einstellungen ab. Noch üblicher ist es, einen Gegenstand, den jemand in die Hand genommen hat, nun aus näherer Distanz zu zeigen.

Man beachte jedoch, wie brüchig die Point-of-View-Struktur wird, wenn die Kamera sich nicht aufs anvisierte, sondern auf ein anderes Objekt richtet (sei es vom ursprünglich etablierten oder von einem neuen Blickpunkt aus). Nun sind wir gehalten zu glauben, dass eine Figur dieses Objekt ansieht, obwohl es gar nicht der Fall ist. In *SAMMA NO AJI* (*DER GESCHMACK DER MAKRELEN*, J 1962, Yasujiro Ozu) will Hirayama seinen Freund Kawai besuchen, betritt dessen Haus und ruft «Hallo, hallo!» Er steht am Ende des Flurs und blickt in die Kamera. Es folgt ein Schnitt auf einen leeren Gang, und wir hören eine Frauenstimme, die aus dem Off «Herein!» ruft. Da weder Hirayama noch die Frau zu sehen sind, bleibt die genaue Topografie allerdings vage. Die Abwesenheit Hirayamas in der zweiten Einstellung deutet jedoch darauf, dass es sich um eine Aufnahme aus seiner Perspektive vom anderen Ende des Flurs handelt. Wir erwarten daher, dass die Frau dort auftaucht, um ihn zu begrüßen – doch von wo würde sie kommen, und würde sie sich auf die Kamera zu bewegen? Sie tritt schließlich etwa in der Mitte des Flurs in Erscheinung, durchschreitet ihn dann aber bis zum hintersten Ende: Es hat sich also gar nicht um eine Point-

10 Lewis Herman: *A Practical Manual of Screen Playwriting*. New York: New American Library 1952, S. 250. Jean Epstein hat bereits 1921 dargelegt, dass man subjektive Bilder durch intermittierenden Schwarzfilm erzielen könne, um so das Blinzeln einer Figur zu repräsentieren; vgl. Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma*. Bd. 2: *Les formes*. Paris: Éditions Universitaires 1965, S. 62.

of-View-Aufnahme gehandelt, sondern wir befinden uns in einem weiteren Gang, der im rechten Winkel vom Eingangsflur abzweigt. Nun erst können wir erkennen, dass Hirayama unseren Blicken durch eine halb geschlossene Zwischenwand entzogen war.

Ein noch radikalerer Bruch mit der Point-of-View-Struktur erfolgt in Ozus *HIGANBANA* (SOMMERBLÜTEN, J 1958). Die vermeintliche Punkt/Objekt-Einstellung eines Krankenhausfensters wird unterlaufen, als eine von zwei Frauen, die nach oben schauen, sagt: «Mutters Fenster liegt ungefähr dort.» Dies suggeriert, dass nicht ausgemacht ist, ob sie das Fenster aus ihrer Warte überhaupt erblicken kann. Diese Ambiguität eröffnet eine zweite Frage: Haben wir eigentlich das Fenster der Mutter gesehen? Oder befand es sich an der Querseite des Hauses? Man beachte vor allem, dass die beiden Fragen unabhängig voneinander zu beantworten sind: Die eine mag bejaht, die andere verneint werden. Die Ambiguität ist in diesem Fall fast total und wird auch nicht aufgelöst. In den beiden Beispielen aus *HIGANBANA* und *SAMMA NO AJI* fungieren Figuren und Erzählung ohne Bezug zueinander, wenn auch nicht in einem Ausmaß, das den narrativen Charakter der Filme infrage stellen würde. Vielmehr verweigert Ozu es dem Zuschauer lediglich, sich den Raum primär über die Figuren und die Erzählung zu erschließen, ihn als kontinuierlich zu begreifen und zu verstehen, wie er konstruiert ist.¹¹

Element 6 schließlich (<die Figur>) stiftet die Kohärenz, die der Struktur eingeschrieben ist und Einheit und Bedeutung aller anderen Elemente gewährleistet. In Kapitel 4 meines Buches haben wir (im Rahmen der Perzeptionsstruktur) das Phänomen <unscharfe Point-of-View-Aufnahme> betrachtet, womit die spezifischen Zustände kodiert sind, in denen ein Subjekt die Welt wahrnimmt – betrunken, schwindlig, unter Drogen etc. Analog dazu können wir nun sagen, dass die unverzerrte, scharfe Point-of-View-Einstellung *keine* besonderen Zustände zum Ausdruck bringt. Hier geht es also um normale Wahrnehmung. Eine Einstellung in *SPELLBOUND* (USA 1945, Alfred Hitchcock) kann die enge Verwandtschaft zwischen Point-of-View-Aufnahme und Wiedergabe der Wahrnehmung einer Figur perfekt illustrieren, weil sie zwischen beiden Möglichkeiten alterniert: Ein Brief wird scharf oder unscharf je nachdem, in welchem Abstand jemand (der schlecht sieht) ihn sich vor Augen hält. Eine Point-of-View-Einstellung setzt daher die Anwesenheit einer Figur voraus, doch es gehört mehr dazu als nur ihr Körper – sie muss auch <bei Bewusstsein> und <Herr ihrer Sinne> sein. Denn welchen Status hätte eine Point-of-View-Aufnahme, wenn die Figur schläft, die Augen verbunden hat, blind

11 Vgl. Edward Branigan: *The Space of EQUINOX FLOWER*. In: *Screen* 17,2, 1976, insbes. Sektion 1.

oder tot ist? Element 6 beantwortet die Frage, *wie* die Elemente der Point-of-View-Struktur unifiziert und auf das wahrnehmende Subjekt bezogen sein müssen (gemäß Kategorien wie ›Erinnerung‹, ›Traum‹, ›Wahrnehmung‹).¹² Genau genommen bedarf es gar keiner Figur, sondern nur einer Präsenz oder eines Bewusstseins.¹³

In Hitchcocks NOTORIOUS (USA 1946) wird der Wechsel zwischen Präsenz und Absenz in einer Point-of-View-Struktur auf fulminante Weise eingesetzt. Alicia (Ingrid Bergman), eine Spionin im Dienste der USA, hat Alexander Sebastian (Claude Rains) geheiratet, um eine Organisation zu infiltrieren, deren Kopf er ist. Sie braucht einen Schlüssel und schickt Sebastian unter einem Vorwand zu seiner Mutter (die bereits Argwohn geschöpft hat), um diesen Schlüssel zu besorgen. Die Point-of-View-Sequenz beginnt mit einem Schwenk auf Alicia, auf ihren Blick (Einstellung 1), fährt fort mit einer Einstellung, in der Sebastian aus ihrer Perspektive den Gang zum Zimmer der Mutter durchmisst (E 2), kehrt zu Alicia zurück, die ihm noch immer nachblickt (E 3), und greift die Aufnahme 2 vom Gang wieder auf (E 4). Wir sehen erneut Alicia, die Sebastian wie in 3 beobachtet (E 5), sowie eine weitere Wiederholung der Einstellung des Gangs (E 6), die vom gleichen Blickpunkt erfolgt wie 2 und 4.

Bis hierher ergibt sich also eine sechsteilige Point-of-View-Struktur, die aus drei Punkt/Blick-Einstellungen besteht, welche mit drei Punkt/Objekt-Einstellungen alternieren. Wir können sogar eine gedämpfte Unterhaltung zwischen Sebastian und der Mutter verfolgen, und zwar von Alicias Hörpunkt im Gang aus. Schließlich sehen wir in Einstellung 6, wie Sebastian aus dem Zimmer der Mutter tritt und auf die Kamera zugeht. Wir erwarten, dass er stehen bleibt, um in Richtung des Objektivs, d.h. zu Alicia, zu sprechen. Doch weit gefehlt: Er geht an der Kamera vorbei, die mit ihm mitschwenkt (man erinnere sich, dass die Sequenz mit einem Schwenk begann) bis zur Tür, die er

12 Vgl. David Bordwells und Kristin Thompsons Analyse der Subjektivierungsmittel in der Albert-Hall-Szene von Hitchcocks THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (GB 1934), in: *Film Art: An Introduction*. Reading, Mass.: Addison-Wesley 1979, S. 242f; vgl. auch die allgemeine Betrachtung von Element 6 (dem Bewusstsein/*mind*) in Branigan 1984, Kap. 3 u. 4.

13 Es besteht ein subtiler Unterschied zwischen einer Figur und der Präsenz ihres Bewusstseins. Man könnte sagen, dass ›Figur‹ ein komplexes Erzeugnis des Textes darstellt, wohingegen eine Point-of-View-Aufnahme weniger Aufwand voraussetzt. So kann z.B. die Anwesenheit eines Tiers bereits einen PoV begründen. Außerdem zeigt der oben erwähnte PoV eines unsichtbaren Gespenstes (ET MOURIR DE PLAISIR), dass wir die Figur zwar nicht zu sehen brauchen, aber doch begreifen oder akzeptieren müssen (als Hypothese der Lektüre), dass hier eine Art Präsenz oder Bewusstsein *am Werk* ist. Das Beispiel des unsichtbaren Gespenstes weist in gewisser Weise auf das Problem des latenten Erzählers hin [*effaced narrator*] (vgl. Branigan 1984, Kap. 8, Sek. 1): Bei dieser Narrationsform evokiert der Text eine Welt, ohne dass explizit erklärt würde, auf welche Weise dies geschieht. [...].

öffnet. Schnitt ins Innere eines Zimmers (E 7): Wir sehen ihn im Hintergrund eintreten, und im Vordergrund befindet sich, zu unserem Erstaunen, niemand anderes als Alicia! Nach ihrem letzten Blick in den Gang (E 5) ist sie uns ent schlüpft, hatte aber ihren Blickpunkt sozusagen zurückgelassen, so dass wir ihren PoV zum dritten Mal zu sehen glaubten. Sie wollte nicht auf Sebastian warten, um nicht zu verraten, wie wichtig ihr der Schlüssel ist – sie tut daher so, als habe sie etwas Anderes vor. Sebastian lässt sich in der Tat täuschen. Doch im Zuge dieser Aktion sind auch wir ihrer List zum Opfer gefallen; wir haben uns weismachen lassen, dass sie noch im Gang steht, während sie sich schon heimlich entfernt hatte, ohne ihre Absichten preiszugeben. Die Sequenz baut eine feste Point-of-View-Struktur auf – die den Zuschauer in der Sicherheit wiegt zu wissen, womit er rechnen kann –, nur um diese Struktur schließlich zu untergraben. Am Ende wird uns ein zentrales Element entzogen: die Figur, aus deren Perspektive wir die Ereignisse zu sehen meinten.¹⁴ Unsere Erwartungen wurden getäuscht; doch stattdessen können wir, allein durch die filmische *Manipulation des Raums*, Alicias Charakter und ihre Pläne umso besser verstehen. Wir haben Einblick in ihr Bewusstsein gewonnen.

2. Die Rahmung des Point of View

Die Elemente der Point-of-View-Struktur verlangen Übergangsverfahren, da die Kamera sich physisch zwischen Element 1 – dem ‚Punkt‘ – und Element 4 – dem ‚Punkt, von dem aus‘ – verlagern muss. Diese Verlagerung entspricht einem Wechsel der Erzählperspektive, beispielsweise von einer allwissenden und voyeuristischen Perspektive zu einer subjektiven und persönlichen. Das Verfahren kann aus einem einfachen Schnitt zu einer neuen Kameraposition bestehen, aus einem Effekt des optischen Printers (Überblendung, Abblende, Wischblende usw.) oder aus einer Kamerabewegung, wobei wir mitvollziehen, wie sich die Kamera neu installiert. So verrät zum Beispiel der Wechsel der Kameraposition in *LE PLAISIR* (F 1952, Max Ophüls) zugleich den Entschluss der Frau, sich aus dem Fenster zu stürzen; und in *DIAL M FOR MURDER* (USA 1954, Alfred Hitchcock) bewegt sich die Kamera um ein argloses Opfer herum

14 Auch die Umkehrung dieser Struktur ist möglich. Ein objektives Bild kann plötzlich subjektiv werden, wenn eine Figur auftritt, die es sozusagen übernimmt, auch ohne dass der Zuschauer dies bemerkt. Weniger transgressiv, aber ebenfalls irritierend ist der Fall, wenn die Einstellung zwar noch objektiv erscheint, in Wirklichkeit aber bereits die Sicht einer Figur repräsentiert. [...].

und hinter dessen Rücken, bis sie den Blickpunkt des Mörders eingenommen hat.

In gewissen Situationen, wenn die Operation der Kamera nahe an einer Figur (dem «Punkt») mit einem schnellen Schwenk, einer Schärfeverlagerung, einem Zoom etc. begonnen hat, mag es genügen, den Übergang von Element 1 (dem «Punkt») zu Element 4 (dem «Punkt, von dem aus») – anzudeuten, obwohl die Kameraposition sich eigentlich gar nicht verändert hat. In der Tat ist weder ein Wechsel der Position noch eine Kamerabewegung notwendig, um die Erzählperspektive zu verändern. Wichtig ist nicht die Kamera als absoluter Bezugspunkt, sondern das Verhältnis zwischen Kamera, Figur, Objekt, verbunden mit der Hypothese des Zuschauers darüber, wie dieses Verhältnis beschaffen ist. Eine Figur kann zum Beispiel eine Point-of-View-Struktur affizieren, indem sie sich zur Kamera hinbewegt und deren Position im Raum einnimmt. Aber selbstverständlich muss bei jedem Übergangsverfahren die zeitliche Kontinuität oder Gleichzeitigkeit (Element 3) gewahrt bleiben.

Da die Ausgangsposition einer Einstellung A (Punkt/Blick) aus jedem beliebigen Aufnahmewinkel erfolgen kann, wählen wir Einstellung B (Punkt/Objekt) als Bezug und nehmen die Linie, die von den Augen der Figur zum Objekt verläuft, als Bezugslinie. Die Point-of-View-Struktur wird dann gemäß der Positionierung von Einstellung B in Bezug auf diese Linie klassifiziert. Abb. 1 zeigt Alternativen für die Positionierung der Einstellungen A und B auf und damit eine Streubreite von Möglichkeiten für die Rahmung (Element 4) der Point-of-View-Struktur.

Position 1 bezeichnet die klassische Point-of-View-Einstellung – vom Augenstandpunkt einer Figur. Position 2 ist ein «Gegenschuss» von einem Standort *hinter* der Figur, gewöhnlich über deren Schulter. Neben der Tatsache, dass diese Möglichkeit «weniger subjektiv» ist als die Point-of-View-Einstellung, gibt sie unserer Orientierung mehr Stabilität, weil wir direkt erkennen können, in welcher räumlichen Beziehung die Figur zum wahrgenommenen Objekt steht. Position 2' befindet sich gleich neben der Figur, die wir in diesem Fall nicht sehen. Diese Kameraposition gibt indirekt Aufschluss über die räumlichen Konstellationen, etwa wenn in einer Unterhaltung die Figur, die wir sehen, schräg zur Kamera einen Gesprächspartner anblickt, den wir nicht sehen. Ist der Winkel zwischen Kamera und Figur klein, so entspricht Position 2' im Wesen dem klassischen PoV; je größer der Winkel – bis zu etwa 30° –, desto weniger subjektiv, weniger durch eine Figur motiviert erscheint die Einstellung, und umso voyeuristischer empfindet sich der Zuschauer.

Position 3 markiert einen devianten PoV, wie weiter oben schon anhand von SAMMA NO AJI und HIGANBANA diskutiert. Hier zeigt die Kamera ein Objekt,

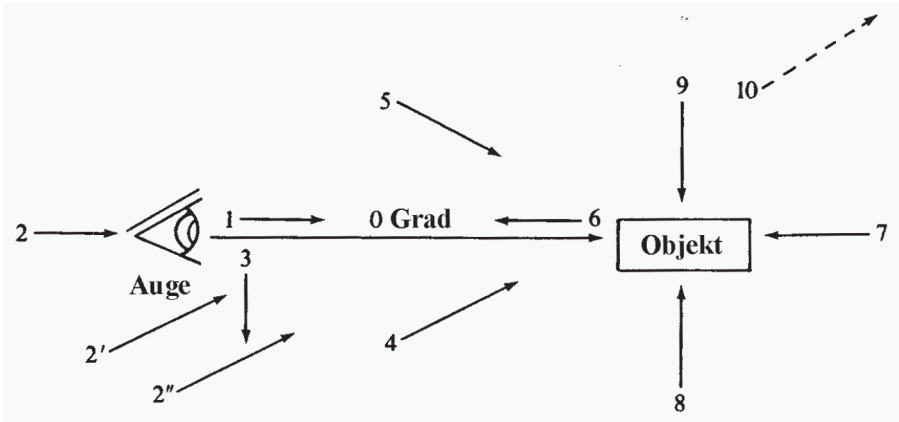


Abb.1 (Aufsicht): Alternativen für die Positionierung von Einstellung B (Punkt/Objekt), im Gefolge von Einstellung A (Punkt/Blick).

von dem wir glauben, dass es von einer Figur angeschaut wird, obwohl dies gar nicht der Fall ist. Ebenso wie Position 10 stellt es einen falschen *eyeline match* dar, weil wir eben nicht den Raum sehen, den der gerichtete Blick des Subjekts impliziert hat. Position 4 dagegen markiert den typischen *eyeline match*, insbesondere wenn damit ein bereits bekannter (früherer) Aufnahmewinkel wieder aufgegriffen wird. Sie zeigt, was eine Figur sieht und wann, aber nicht von deren physischem Standpunkt.

Position 5 entspricht Position 4 spiegelbildlich. Es handelt sich um eine wichtige Kameraposition, unter anderem aus folgendem Grund: Wenn eine von zwei Personen die 180°-Linie überschreitet, kann es so aussehen, als blickten beide in gegensätzliche Richtungen. In ähnlicher Weise kann eine von zwei Personen diese Linie überqueren, um den Eindruck zu erwecken, dass die beiden sich *nicht* anblicken, obwohl dies tatsächlich der Fall ist.

Position 6 repräsentiert den PoV des wahrgenommenen Objekts und wird gewöhnlich gewählt, wenn es sich dabei um eine Person handelt. Position 7 ist – als Gegenschuss – hinter dem Objekt lokalisiert und wird ebenfalls vor allem bei Personen gewählt. In *SHICHININ NO SAMURAI* (DIE SIEBEN SAMURAI, J 1954, Akira Kurosawa) folgt Position 7 auf eine Punkt/Blick-Einstellung als Alternative zu den Positionen 1 und 2. In *LONG ZHENG HU DOU/ENTER THE DRAGON* (Hongkong/USA 1973, Robert Clouse) bestätigt Position 7 den vorgängigen PoV einer Figur und zeigt im Gegenschuss ein Objekt, das von ihrem Gegenüber angeblickt wird. Die vollständige Sequenz funktioniert folgendermaßen: Ein Mann ist im Begriff, eine Frau zu attackieren. Zuerst kommt sie

ins Bild, dann Schnitt auf ihn (*over shoulder*, ihr gegenüber); sein Blick ist auf ein diffuses Objekt gerichtet. Die Schärfe verlagert sich auf dieses Objekt: eine Glasscherbe, welche die Frau zwischen sich und dem Angreifer hochhält. Der erste Teil der letzten Einstellung komplettiert also als Gegenschuss den PoV der Frau, der zweite komplettiert mittels Schärfeverlagerung seinen Blick aufs Objekt.

Positionen 8 und 9 wirken destabilisierend, da sie aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit Position 1 – dem klassischen PoV – dem wahrnehmenden Subjekt einen falschen Ort zuweisen. Position 10 schließlich – die schon weiter oben in Verbindung mit dem Film *BAKUSHU* diskutiert wurde – hat ebenfalls desorientierende Wirkung, da sie uns in einen neuen Raum oder eine neue Szene katapultiert.

Die wachsende Abweichung von der strikten Subjektivität der Kameraposition 1 beschreibt eine Bewegung über ein kontinuierliches Spektrum, wie es durch die Positionen 2' und 2'' repräsentiert wird. Ist nun Position 2'' immer noch «vorwiegend subjektiv» wegen ihrer relativen Nähe zu Position 2', oder haben wir eine Schwelle erreicht, jenseits der 2'' als verwandt mit den Positionen 2 oder 4 betrachtet werden muss? Unterschiede in der Kadrierung des Raums – etwa Änderungen im Winkel von Position 1 bis 4 einschließlich – erlauben es uns, Dinge zu erkennen, von denen das wahrnehmende Subjekt nichts weiß. Auf dieses zusätzliche Wissen muss wiederum der Zuschauer reagieren, indem er eine Wissensquelle in der Erzählung annimmt, die mit keiner der fiktionalen Figuren identisch ist.

3. Ein Repertoire einfacher Strukturen

Die Point-of-View-Struktur umfasst zwei Haupttypen und eine Reihe weiterer, einfacher Varianten. Die übliche Form besteht aus Einstellung A (Punkt/Blick) gefolgt von Einstellung B (Punkt/Objekt) – ein *prospektiver* PoV, und von ihm war bisher ausschließlich die Rede. Eine wesentliche Alternative dazu stellt der *retrospektive*, nachträglich enthüllte PoV dar, bei dem die Reihenfolge umgekehrt ist: Einstellung A *folgt* Einstellung B. Zum Beispiel unterhalten sich zwei Männer in einem Büro über eine Frau, die des Mordes verdächtig ist. Es kommt zu einer Pause (oder ist die Szene hier zu Ende?). Dann sehen wir aus der Vogelperspektive und in extremer Totale eine Frau auf einer Parkbank (Einstellung B). Schnitt auf einen der Männer, der aus dem Fenster des Büros blickt (Einstellung A). Ein Gegenschuss bestätigt, dass er die Frau sieht. Nun entwickelt sich die Unterhaltung weiter, doch es ist klar, dass nur einer der Männer weiß, wo sich die Frau befindet. Der Unterschied zwischen der

prospektiven und der retrospektiven Point-of-View-Aufnahme besteht in der Reihenfolge: «Der Mann sieht die Frau,» im Gegensatz zu «Sie wird von ihm gesehen.»

Der retrospektive PoV ist im Hollywoodkino weniger üblich als der prospektive. Herbert Lightman räumt anhand der Vorführung eines Films mit retrospektivem PoV ein, dass dieser durchaus «eine gewisse Überraschung und Spannung» im Saal generiert habe. «Aber», so fährt er fort, «während einiger Sekunden war das Publikum so verwirrt, dass ein großer Teil des Dialogs ungehört verhallte, während man sich zu orientieren suchte. Offenbar verpuffte die Originalität der Schnittfolge in der entstandenen Verwirrung, und damit verlor die Sequenz an dramatischer Bedeutung.»¹⁵

Noël Burch dagegen feiert die retrospektiven und quasi-subjektiven Einstellungen neben anderen Strukturen gerade aufgrund ihrer Fähigkeit, die Zuschauer zu desorientieren, indem gewohnte Sehweisen und das Primat der Narration infrage gestellt werden.¹⁶

Wir werden nun eine Reihe einfacher Varianten der Point-of-View-Struktur untersuchen, die man als *geschlossen*, *verzögert*, *offen*, *kontinuierlich*, *manipuliert*, *multipl*, *eingebettet* und *reziprok* bezeichnen kann.

Der *geschlossene* PoV hat die Form A – B – A; die Punkt/Blick-Aufnahme wird wiederholt. Zum Beispiel finden sich in der erwähnten Sequenz von *THE GENERAL* zwei Punkt/Objekt-Aufnahmen: Einmal schauen wir, wie beschrieben, unter einem Tisch hervor; später sehen wir den Zug, wie er von Truppen der Union beladen wird. Jeweils kehren wir nach der Punkt/Objekt-Aufnahme zurück zur ursprünglichen Punkt/Blick-Aufnahme: Buster unterm Tisch respektive Buster mit dem Mädchen im Wald.

Dem geschlossenen PoV eignet ein hoher Grad an narrativer Stabilität, denn die Wiederholung von Einstellung A (eine Überdeterminierung) dient dazu, Zeit, Ort und alles, was wir gesehen haben, noch einmal in Erinnerung zu rufen. Auch signalisiert die Wiederholung das Ende der «subjektiven» Sicht. Die Zuschauer sind nun vorgewarnt, dass die Kamera eine neue, anders gelagerte Position gegenüber den Charakteren bezieht.

Außerdem hält der geschlossene PoV für einen Augenblick die Zeit an, ähnlich wie ein traditioneller Flashback oder ein Zwischentitel. Das heißt, wir erwarten nicht, dass die Figuren weitererzählt werden, während wir ein Ob-

15 Herbert Lightman: The Subjective Camera. In: *American Cinematographer* 27,2, 1946, S. 66; wieder abgedruckt in: Lewis Jacobs (Hg.): *The Movies as Medium*. New York: Farrar, Straus & Giroux 1970.

16 Burch, op.cit., S. 78ff.

jekt betrachten oder bis wir Gewissheit haben, dass mit der Wiederholung von Einstellung A das Ende der Struktur erreicht ist. Im Hollywoodkino ist der geschlossene PoV die weithin übliche Form.

In *VAMPYR* wird die Geschlossenheit jedoch unterlaufen. Wir sehen David Gray vor einer Gaststätte, wie er in Richtung Kamera zunächst durch eine Tür ins Haus blickt; anschließend schaut er nach oben (Einstellung A). Schnitt auf ein Dach (Einstellung B), dann enthüllt ein nach unten geführter Schwenk, dass Gray inzwischen an der Mauer entlang *zurück* zur Tür geht und erneut ins Haus blickt.¹⁷ So bleibt ungeklärt, ob sich etwas ereignet hat, während das Dach zu sehen war. Das Beispiel illustriert ein filmisches Strukturprinzip, bei dem die Kamera mit den Geschehnissen nicht ›Schritt halten‹ kann (d.h. sie ist nicht allwissend), und folglich kommt zwischen dem Off und dem Geschehen im Bild eine tiefe Spannung auf.

Eine formale Variante des geschlossenen PoV folgt dem Muster: A', B, A'', wobei A'' eine geringfügige Variante von A' darstellt, etwa dank eines neuen Blickwinkels oder einer anderen Distanz, aus der die wahrnehmende Figur für einen Augenblick zu sehen ist; sie verharret noch im Akt des Schauens, bevor die Handlung weitergeht. Sowohl A' als auch A'' oder beide können einen Gegenschuss darstellen. Üblich ist auch die Struktur A, B und dann, anstelle eines Schnitts oder einer Fahrt zurück auf A, eine Aufnahme der Figur, wie sie – nach einem angemessenen Intervall – vor die Kamera tritt; sie produziert damit einen eigentlichen Gegenschuss, um unseren besonderen Blickpunkt aufzufrischen. Auch weitere, ähnliche Abwandlungen kommen vor, die sich an der Struktur B, A, B orientieren. Diese Varianten der geschlossenen Point-of-View-Struktur werden oft mit dem Ziel eingesetzt, ein Objekt oder sein plötzliches Erscheinen hervorzuheben.

Eine zweite einfache Struktur bildet der *verzögerte* oder *aufgeschobene* PoV. Es handelt sich um eine Abart eines zeitweise devianten PoV, bei dem die Kontinuität zwischen A und B aus narrativen Gründen unterbrochen ist. Das Stilmittel kommt häufig in Kriminal-, Spannungs- oder Horrorfilmen vor, wenn eine Figur zwar eindeutig etwas anblickt (Punkt/Blick), aber die Punkt/Objekt-Aufnahme dem Publikum für eine Weile vorenthalten bleibt (während eine andere Figur aufgeboten wird, um das ungeheuerliche Objekt in Augenschein zu nehmen); manchmal dauert es mehrere Szenen, bis sich die Struktur erfüllt

17 Für eine Analyse dieser Sequenz inklusive Standbildern vgl. Mark Nash: *VAMPYR and the Fantastic*. In: *Screen* 17,3, 1976, S. 45f. [Anm. d. Ü.: Hier irrt Branigan: Gray blickt nach der Kamerabewegung, die übers Dach geführt wird, zunächst durchs Fenster einer Hintertür. Erst nach der Anweisung einer Frau, die aus der Dachluke schaut, erscheint er wieder am Vordereingang.]

(und die Figur vom Objekt getötet wird). Möglich ist auch, dass das Objekt noch gar nicht zur Stelle ist, so dass der Blick der Figur *vorzeitig* erfolgt. In KING KONG (USA 1933, Merian C. Cooper/Ernest B. Schoedsack) probt die Heldin (Fay Wray) an Deck vor der Kamera eine Reihe panischer Reaktionen, noch ehe das Schiff Skull Island erreicht. Der Kameramann schreit ihr Befehle zu. Im Anschluss an einen angsterfüllten Blick und statt der Einstellung auf das Objekt endet die Szene mit der Bemerkung eines Umstehenden: «Was mag sie wohl wirklich zu sehen bekommen?» Die Probeaufnahme findet natürlich auch *für uns* statt: Sie antizipiert, was wir später im Film werden sehen müssen – das Monster –, und nimmt die (erste!) Reaktion der Heldin vorweg.¹⁸

Das Gegenstück zum verzögerten PoV tritt ein, wenn eine Punkt/Objekt-Einstellung erfolgt, aber die Punkt/Blick-Einstellung fehlt; hier verzögert sich also der erste Teil einer Point-of-View-Struktur. Obwohl wir gleich zu Beginn von JAWS (USA 1975, Steven Spielberg) den gleitenden Blickpunkt eines Hais unter Wasser mitvollziehen, erscheint der Hai selbst erst viel später. In einer Friedhofsszene von THE OMEN (USA 1976, Richard Donner) kündigen eine Reihe bizarr kadrierter Einstellungen (aus einer Position hinter Bäumen, Felsen usw.) im Verbund mit ungewöhnlicher Musik an, dass die Wesen, die die Szene aus ihrem Versteck beobachten, gelegentlich zum Vorschein kommen werden. Ähnlich signalisieren uns Spezialobjektive in WOLFEN (USA 1981, Michael Wadleigh) immer wieder die Anwesenheit unsichtbarer Geschöpfe. Und das erste Drittel von DARK PASSAGE (USA 1947, Delmer Daves) enthält diverse ausführliche Sequenzen aus der zunächst unterdrückten Perspektive von Vincent Parry, dessen Anblick dem Publikum vorenthalten bleibt, bis ihm eine kosmetische Operation ein «neues» Gesicht beschert (das von Humphrey Bogart).

Ein weiteres Beispiel für eine spät enthüllte oder verzögerte Point-of-View-Struktur findet sich in THE QUILLER MOMORANDUM (GB 1966, Michael Anderson). Wir sehen den Protagonisten von weit oben, wie er in ein Auto steigt; dann versperren Vorhänge die Sicht. Wir wissen nun, dass jemand unseren Helden beobachtet hat, wissen jedoch nicht, wer. Stellen wir uns vor, wir würden, nachdem die Vorhänge zugezogen sind, das Gesicht der beobachtenden Figur zu sehen bekommen (indem sie vor die Kamera tritt). Die Aufnahme würde als «objektive» Darstellung – der Held steigt in einen Wagen – beginnen, würde dann subjektiv, indem die Elemente einer Point-of-View-Struktur in umgekehrter Reihenfolge auftreten, und endete schließlich damit, dass die Fi-

18 Vgl. Thierry Kunzel: Vortrag über KING KONG an der University of Wisconsin, Madison, im Frühjahr 1976.

gur erscheint, deren Perspektive wir geteilt haben (ein Beispiel dafür findet sich während der Telefon-Unterhaltung in *THE L-SHAPED ROOM* [GB 1963, Bryan Forbes]). Im Übrigen könnte die Einstellung auch weitergehen und sich dabei in eine objektive Aufnahme zurückverwandeln (wenn wir zum Beispiel hören würden, wie die ungesehene Person sich entfernt, dabei aber weiter auf die Straße blickten). All dies könnte sich auch im Rahmen einer einzigen starren Kameraposition ereignen, was zeigt, dass die «Einstellung» weder eine entscheidende Größe für die Point-of-View-Struktur bildet noch für das Erzählsystem insgesamt. Die Elemente der Darstellung können auf ganz unterschiedliche Art und Weise über jede beliebige Anzahl von Einstellungen verstreut sein, in einer einzigen Einstellung erfolgen oder im Bruchteil einer Einstellung. Entscheidend ist lediglich, dass die Elemente überhaupt vorkommen – ein Punkt, ein Blick, ein Übergang usw.

Bleibt noch zu erwähnen, dass in gleicher Weise, wie ein Blick vorzeitig erfolgen kann (etwa im Beispiel *KING KONG*), manchmal auch das Objekt zu früh im Bild erscheint. Wir erblicken also etwas Wichtiges, das eine Figur übersehen oder noch nicht entdeckt hat (man denke an Hitchcock-Filme). Der verfrühte Blick ist ein Symptom des Horrorfilms, das verfrüht auftretende Objekt ein Symptom des Thrillers.¹⁹

Der verzögerte PoV ist natürlich nicht auf Horrorfilme und Thriller begrenzt. Die letzten acht Einstellungen von *SAMMA NO AJI* (*DER GESCHMACK DER MAKRELE*, J 1962, Yasujiro Ozu) setzen im Zuge einer verzögerten Point-of-View-Struktur ein verspätet auftauchendes Objekt ein. Nach der Hochzeit seiner Tochter, die er arrangiert hat, kehrt Hirayama ein wenig betrunken nach Hause zurück. Sein Kopf sinkt nach vorn, während er am Tisch sitzt (E 1). Dann sehen wir einen leeren Flur im Erdgeschoss (E 2), an dem das nun unbewohnte Zimmer der Tochter liegt, und anschließend die Treppe, die dorthin führt (E 3). Es folgen drei Innenaufnahmen ihres dämmrigen Zimmers (E 4, 5, 6). Schließlich kehren wir zum unteren Flur zurück, in dem zu unserer Überraschung Hirayama steht, der im Profil gezeigt wird und nach links ins Off schaut (E 7). Während wir das Obergeschoss in Augenschein nahmen, muss er sich aufgefasst haben und auf den Flur gegangen sein, von wo er nun auf die Treppe aus E 3 schaut. Die Einstellungen 3 und 7 zusammen genommen wären subjektiv (ein nachträglich enthüllter PoV), würden sie nicht durch Aufnahmen des Zimmers der Tochter unterbrochen. So ist der PoV verzögert und seltsam abgeschwächt; der wahrneh-

19 Vgl. Hitchcocks Unterscheidung zwischen Überraschung [*surprise*] und Spannung [*suspense*] in: François Truffaut: *Hitchcock* [frz. 1966]. New York: Simon & Schuster 1976, S. 50f u. 185 [dt.: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Heyne 1992]. Das Buch enthält zahlreiche interessante Beobachtungen Hitchcocks zur Subjektivierung von Figuren.

menden Figur will es nicht recht gelingen, sich zu verorten oder mit der neuen Situation im Haus zurechtzukommen. Hirayama muss verkraften, dass seine Tochter nicht mehr bei ihm lebt, und wir als Zuschauer sind mit einem subtilen, aber unüberbrückbaren Riss durch die Topografie konfrontiert.

Die verzögerte Point-of-View-Struktur lässt sich auf verschiedene Weise auflösen, wobei weitere Einstellungstypen hier zum Einsatz kommen können. So der Gegenschuss (wir haben weiter oben schon besprochen, wie solche Aufnahmen sich zum PoV verhalten). Ebenso können größere narrative Strukturen interagieren, um die Auflösung des PoV noch weiter hinauszuschieben; beispielsweise kann er durch eine spätere Einstellung definiert werden, jedoch ohne dass wir dies durchschauen, bis uns die Erzählinstanz schließlich die Bedeutung dieser Einstellung klar macht.²⁰ Ob eine Flashback-Struktur eingesetzt wird oder nicht, spielt keine Rolle, denn die fehlende Einstellung – sobald man sie als solche erkannt hat – wird rückwirkend ihre Bedeutung entfalten, da sie eine frühere Point-of-View-Struktur komplettiert; nun wissen wir zum Beispiel, dass der Killer mit einer bestimmten Figur identisch ist, die schon eine ganze Weile zu sehen war.

Verwandt mit dem verzögerten PoV ist der *offene*. Hierbei sehen wir *nie-mals* das Objekt, obwohl ein Punkt/Blick fest etabliert ist. Beispiele sind die Folteropfer der Indianer in *ULZANA'S RAID* (USA 1972, Robert Aldrich); Wolkenformationen, die in *OHAYO* diskutiert werden (*GUTEN MORGEN*, J 1959, Yasujiro Ozu); marschierende Soldaten in *LA GRANDE ILLUSION* (F 1937, Jean Renoir); und das Dach aus *FAHRENHEIT 451* (F 1966, François Truffaut), das keine Antenne hat, obwohl viele Dächer zu sehen sind, auf denen Antennen stehen. Das Renoir-Beispiel zeigt, dass der offene PoV eingesetzt werden kann, um bestimmte nicht-visuelle Aspekte des Objekts zu betonen, die für die Narration von Bedeutung sind. Obwohl uns die Soldaten nicht gezeigt werden, hören wir ihre Musik und das Trampeln ihrer Stiefel. Diese Aspekte werden im Dialog akzentuiert.

Als weitere einfache Variante der Point-of-View-Struktur ist der *kontinuierliche* PoV zu nennen, bei dem eine Figur mehrere Objekte anschaut oder mehrfach dasselbe Objekt. Typischerweise wird dabei entweder von Objekt zu Objekt geschnitten oder eine Kamerabewegung – die subjektive Fahrt – über-

20 Der verzögerte PoV illustriert den Umstand, dass – in der Terminologie der fünf narrativen Codes von Roland Barthes (in: *S/Z*. Frankfurt a. M. 1987 [franz. 1970]) – die Point-of-View-Struktur generell einen eingebauten hermeneutischen Code enthält. Je nach der Form, die sie annimmt, kann die Point-of-View-Struktur u.a. folgende Fragen aufwerfen: Was für ein Objekt erblickt jemand? Wer erblickt es? In welcher räumlichen oder anderen Beziehung steht die Figur zum Objekt? Wie wird sie auf das Objekt reagieren? [...].

nimmt diese Funktion. Wenn die Punkt/Objekt-Struktur länger anhält, wird es manchmal nötig, die Punkt/Blick-Einstellung aufzufrischen. Ein solcher *re-establishing shot* dient dazu, uns an die gewählte Perspektive zu erinnern – obwohl man, wie *LADY IN THE LAKE* zeigt, gar nicht so leicht die Spur verliert –; und sie dient zugleich dazu, die Narration für einen Augenblick umzugewichten, so dass eine neue Ebene oder Hierarchie narrativer Codes zum Zuge kommt.²¹ Im klassischen Hollywood-Dialog aus alternierenden Nah-Einstellungen ist der *re-establishing shot* oft ein Gegenschuss.

In *PSYCHO* werden ganze Ketten einfacher Point-of-View-Strukturen wiederholt, um einen PoV länger aufrecht zu erhalten. Der Film umfasst 16 solcher Sequenzen, die aus sechs oder mehr Einstellungen bestehen, darunter eine aus 42 kontinuierlichen Einstellungen von Marion am Steuer ihres Wagens oder ihres Blicks von dort (allerdings ist die zeitliche Kontinuität nicht immer gewahrt). Der lang gehaltene PoV²² hat die Tendenz, die Zuschauer in das Erleben oder Schicksal der wahrnehmenden Figur einzubinden.

In seiner berühmten Analyse der Bodega-Bay-Sequenz aus Hitchcocks *THE BIRDS* (USA 1963) hat Raymond Bellour dargelegt, welche Relevanz die Blicke für die Erzählung haben.²³ Analysieren wir die Sequenz hier gemäß unserer Fragestellung, indem wir die Blicke mit weiteren Elementen verbinden, um Blickpunkt-Strukturen aufzuzeigen, so entdecken wir vier einfache und fünf

21 Das ›Versagen‹ von *LADY IN THE LAKE* (USA 1946, Robert Montgomery) ist damit erklärt worden, dass man die Figur kennen müsse, um ihren Blick als subjektiv zu verstehen; vgl. Christian Metz: *Current Problems of Film Theory*: C. Metz on J. Mitry's *Esthétique et psychologie du cinéma*. Bd. 2. In: *Screen* 14,1–2, 1973, S. 47. Denn es sei nicht möglich, eine Figur allein aus einer persönlichen narrativen Haltung heraus kennen zu lernen (›Ich‹, oder ›Ich sehe‹), da ihre Psychologie ein Konstrukt ist, das auf der Perspektive einer unpersönlichen Erzählstimme basiert; vgl. Roland Barthes: *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*. In: *New Literary History* 6,2, 1975, S. 263 [dt.: *Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988]; und im gleichen Heft Juri M. Lotman: *Point of View in a Text*, S. 351f [dt.: *Der Blickpunkt des Textes*. In: ders. *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 395ff]. In gleicher Weise versteht man einen Film nicht als persönliche Sicht des Filmemachers (als real existierender Person), weil es keinen Kontext gibt, in den man ihn stellen könnte. Selbst wenn der Autor tatsächlich im Film auftritt, können wir nicht erkennen, welcher ›Autor‹ ihn oder sie dort platziert hat. Immer gibt es eine filmische Stimme, die man nicht hinterschreiten kann, und insofern behält jeder Film eine unpersönliche Komponente [Anm. d. Hg.: Vgl. Branigans Tabelle der ›acht Ebenen der Narration‹ im Aufsatz zur ›Fokalisierung‹ in diesem Heft].

22 Der kontinuierliche PoV mag seine Grenzen haben. Vgl. Metz zu *LADY IN THE LAKE*, op.cit., S. 47f.

23 Raymond Bellour: *LES OISEAUX*: Analyse d'une séquence. In: *Cahiers du cinéma*, 216, Oktober 1969, S. 24–38. [Anm. d. Hg.: Wir drucken hier die bei Branigan erwähnten Einstellungen – mit der Nummerierung Bellours – als Videoprints ab; vgl. Abb. 2].



Abb. 2 Acht Einstellungen der Bodega-Bay-Sequenz aus *THE BIRDS* (USA 1963, Alfred Hitchcock), in Bellours Zählung: E 76 – E 83, je v.l.n.r..

kontinuierliche PoVs.²⁴ Die letzte Point-of-View-Einstellung dieser Szene ist besonders interessant. Sie zeigt Melanie (E 81 – vgl. Abb. 2), wie sie ihre blutige

24 Die Point-of-View-Strukturen sind – als Einstellungen und unter Rückgriff auf Bellours Segmentierung – ungefähr folgende: PoV des Fischers (E 11–12), PoV von Mitch (geschlossen E 57–59), PoV von Melanie (geschlossen E 34–36; 81–82) sowie ihr kontinuierlicher PoV (E

Hand betrachtet (E 82), mit der sie nach dem Angriff der Möwe (E 78) ihren Kopf berührt hat. Diese Einstellung erfolgt nach einer Reihe von Aufnahmen, die bereits als subjektiv markiert sind – wir teilen Melanies Perspektive, während ihr Boot sich dem Pier nähert, auf dem Mitch wartet (E 60–76).

Doch E 80 und 83 *können* nicht subjektiv sein, denn Melanies Blick auf den Pier sowie Mitch (welcher der vorigen Serie von Einstellungen zugrunde lag) ist durch den Angriff der Möwe (E 78) unterbrochen und umgelenkt worden. So sehen wir sowohl, was Melanie *gesehen hätte*, wäre der Angriff ausgeblieben (E 80, 83), als auch das, was sie *tatsächlich sieht*, nämlich das Resultat der Attacke (E 81, 82). Der Angriff der Möwe treibt die Narration grundsätzlich voran, indem sie die erwartete Sicht auf den Pier/auf Mitch wegbrechen lässt. Der Übergang vom Gleichgewicht zum Ungleichgewicht (Homogenität zu Heterogenität) – der für die Erzählung so wichtig ist²⁵ –, wird hier als Spannung zwischen zwei Point-of-View-Strukturen formuliert: was man hätte sehen sollen (basierend auf E 60–76) und was stattdessen ins Bild kommt (E 81–82), wobei die Einstellungen 80 und 83 (Mitch auf dem Pier) zwischen den beiden Strukturen als eine Art ‚Wahrnehmungsexzess‘ vermitteln: Emblem einer narrativen Gewaltsamkeit, die in die Erzählung re-investiert wird, um ihre Weiterführung zu garantieren. Dieser Exzess repräsentiert zugleich Melanies unerfülltes Begehren in Bezug auf Mitch. Ihr Begehren – signifiziert durch ihren Blick (z.B. E 76) – wird durch den Möwenangriff aufgeschoben (anstelle von Mitch sieht sie das Blut an ihrer Hand, E 82). Es wird in der Tat immer weiter aufgeschoben: bis zum ‚Ende‘ der Erzählung, das die erneute Formierung des Begehrens darstellt, wie es mittels der räumlichen Positionen aus der Warte der Figur artikuliert wurde.

Ein ähnlicher Wahrnehmungsexzess findet sich in *DARK PASSAGE*. Wir sehen Irene Jansen (Lauren Bacall) aus der Warte von Vincent Parry (Humphrey Bogart), obwohl er sie nicht anblickt.²⁶ Er ist mit einer Zeitung beschäftigt,

15–24; geschlossen E 25–31; geschlossen E 37–43; geschlossen E 60–76). Wie man sieht, dominiert Melanies Blick die Sequenz; nur ihr sind kontinuierliche PoVs zugestanden.

25 Vgl. beispielsweise Stephen Heath: *Film and System: Terms of Analysis*, I. In: *Screen* 16,1, 1975, S. 48–50; Tzvetan Todorov: *The Grammar of Narrative*. In: *The Poetics of Prose*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 1977, S. 11, S. 18; *Transformations*, *ibid.* S. 232f [dt.: Die narrativen Transformationen. In: ders. *Poetik der Prosa*. Frankfurt a.M.: Athenäum 1972, S. 217ff]; *The Two Principles of Narrative*. In: *Diacritics*, 3, Herbst 1971, S. 37–44 [dt.: Die zwei Prinzipien des Erzählens. In: *Neue Hefte für Philosophie* 4, 1973, S. 123–139].

26 Diese Einstellung wäre eigentlich besser beschrieben als ‚manipulierter‘ PoV, möglicherweise auch als ‚schwach reflexive Subjektivität‘ oder sogar als ‚nicht-subjektiv‘, denn wir sehen Irene aus zu großer Nähe, um Vincents Blickpunkt zu repräsentieren. Später erscheint sie in der Tat aus etwas weiterer Distanz, was seinem PoV entspricht. Da der erste Teil von *DARK*

liest laut einen Leserbrief vor, den Irene über ihn geschrieben hat. Wir sehen also, was Vincent *gesehen hätte*, wenn er sie angeschaut hätte, und wir sehen, auf noch hintergründigere Weise, was er *gesehen haben wird* und worauf sich sein Begehren richten wird, sobald die Erzählung weiter fortschreitet. Der deviante PoV enthüllt hier zwei relativ komplizierte Tempora: ein Konditional und ein zweites Futur (vgl. die obige Diskussion des vorzeitigen Blicks oder des zu früh erscheinenden Objekts). Illustriert wird damit die Tatsache, dass das filmische Bild nicht als fortwährendes Präsens betrachtet werden darf.²⁷ In der Bewegung der Narration ist eine ganze Reihe zeitlicher Bezüge möglich.

Die fortlaufenden PoVs aus *THE BIRDS* exemplifizieren einen weiteren wichtigen Zug der Point-of-View-Strukturen. In einer häufigen Variante ist es erlaubt, für die Kadrierung des Objekts (Element 4 – <vom Punkt aus>) eine etwas nähere Distanz zu wählen, als es dem tatsächlichen Standort der wahrnehmenden Figur entspricht, obwohl der Aufnahmewinkel typischerweise nach wie vor auf diese Figur verweist. Dieser Kompromiss gestattet dem Zuschauer einen besseren Blick auf das Objekt,²⁸ und ein solcher *manipulierter* PoV ist natürlich schon aus diesem Grund akzeptabel. Dies freilich nur, wenn die Distanz der Kamera zum Objekt nicht überzogen ist. Noch leichter wird die Manipulation akzeptiert, wenn die Einstellungen – wie in *THE BIRDS* – fest in eine längere kontinuierliche Point-of-View-Struktur eingebettet sind, die bereits andere, eindeutig subjektive Einstellungen aus der richtigen Distanz enthält. Wenn also weitere Hinweise ausreichend stark sind – etwa Aufnahmewinkel und Kamerabewegung, wiederholte Blicke der Figur, narrativer Kontext –, dann darf mit der Distanz bis zu einem gewissen Grad gespielt werden und ebenso mit der Komposition der Punkt/Objekt-Einstellung. Eine Reihe anderer Hinweise, die weiter oben beschrieben wurden, können ebenfalls ignoriert oder manipuliert werden. In *KING KONG* (USA 1933, Merian C. Cooper/Er-

PASSAGE weitgehend subjektiviert ist, erwartet man als Zuschauer Point-of-View-Sequenzen und ist relativ großzügig bei ihrer Zuordnung.

- 27 [...] Man fasst den devianten PoV hier besser als neue Ebene der Narration auf. Zusätzlich zum Problem der Zeit, das im Text erwähnt wird, geht es auch um das Fehlen eines wahrnehmenden Blicks sowie das Fehlen einer bewusst wahrnehmenden Figur (vgl. die obige Analyse der Gang-Szene von *NOTORIOUS*).
- 28 Wenn eine Figur die Zeitung liest, wird am PoV oft manipuliert, indem die Kamera zu nah herangeht, damit wir leichter mitlesen können. Ein geeignetes Beispiel für die Strategie, dem Publikum besseren Zugang zum Gezeigten zu verschaffen, bieten Esstischszenen, bei denen die Figuren oft unnatürlich eng zusammensitzen, damit sich eine Bresche für die Kamera öffnet. Diese Manipulation der *Mise en scène* verhindert, dass jemand die Sicht verdeckt, und sie ermöglicht es uns, alle Gesichter zu sehen. Der manipulierte PoV ist mit der dynamischen Perzeptionseinstellung verwandt [...].

nest B. Schoedsack) folgt auf eine durchs Unterholz gefilmte Point-of-View-Aufnahme, die Eingeborene beim Tanzen zeigt, eine Serie von Aufnahmen aus viel näherem Abstand und zudem aus verschiedenen Aufnahmewinkeln, bevor wir wieder zum ursprünglichen Blick durch die Büsche zurückkehren. Man mag einwenden, dass hier das Spiel innerhalb der Point-of-View-Struktur etwas zu weit getrieben wird. Doch das vermindert die subjektiven Untertöne der Sequenz (die Eingeborenen werden beobachtet) nicht hinreichend, um hier von einer äußerst schwachen Point-of-View-Struktur oder, was wohl noch gerechtfertigter wäre, von reflexiver Subjektivität zu sprechen.

Eine weitere einfache Struktur ist der *multiple* oder ‹verzahnte› PoV.²⁹ Sie ist gegeben, wenn mehrere Figuren auf dasselbe Objekt blicken, und gestaltet sich – wobei Varianten und Verkürzungen vorkommen – in folgender Weise: A, (B), C, (B), D, E, (B); B stellt das Objekt dar, während die übrigen Einstellungen die Figuren betreffen, die es anschauen. Ein PoV, der für zwei Personen gilt, die gemeinsam in einer Einstellung zu sehen sind, wirkt notabene ‹weniger subjektiv›, als wenn er nur für *eine* Figur als wahrnehmende Instanz ausgewiesen ist.

In Hitchcocks *SPELLBOUND* (USA 1945) ist eine multiple Point-of-View-Struktur in ein A, (B), C-Muster zusammengeschoben. Die Figuren A und C befinden sich in verschiedenen Räumen, aber die Einstellung auf das Objekt B (ein ankommendes Auto) erfolgt aus einem Aufnahmewinkel, der sich mehrdeutig auf beide beziehen lässt. Man kann die Sequenz aber auch als deviant lesen, als einen geschlossenen PoV, bei dem derselbe Blick von beiden Figuren umklammert ist – von der Heldin (Ingrid Bergman) und ihrem erfolglosen Verehrer (John Emery). Gemeinsam beobachten sie die Ankunft eines Mannes (Gregory Peck), der später die Liebe der Heldin gewinnen wird. Die vollständige (d.h. der Sequenz unterliegende) Form wäre A, (B), A, C, (B'), C, wobei B', entsprechend dem Standort von C, aus einem anderen Aufnahmewinkel zu sehen ist als B.

Ein *eingebetteter* PoV ergibt sich, wenn die Point-of-View-Struktur einer Figur in die größere Point-of-View-Struktur einer anderen Figur eingelassen oder von ihr umschlossen wird. Beispielsweise sehen wir in *PSYCHO* Marion im Auto, wie sie auf den Polizisten (Einstellung A) blickt, der hinter ihrem Heck steht (B) und ihr Nummernschild (C) studiert. Marion beobachtet ihn immer noch (Wiederholung von A), als er aufblickt (Wiederholung von B). Eine Eigenheit dieser Struktur ist, dass wir, während wir eigentlich alles aus Marions Perspektive verfolgen, gleichzeitig etwas zu sehen bekommen, was sie gar

29 David Bordwell hat den Ausdruck *interlocking* (verzahnt) vorgeschlagen und analysiert dessen Verwendung in Dreyers *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* (F 1927, Carl Theodor Dreyer): *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1981, S. 81–84.

nicht sehen kann: das Nummernschild. Man beachte außerdem, dass das erste Auftreten von Einstellung B sowohl als Punkt/Objekt-Aufnahme für A wie als Punkt/Blick-Aufnahme für C fungiert: Die Elemente der Point-of-View-Struktur brauchen nicht in einem festgelegten Muster von zwei Elementen per Einstellung präsentiert zu werden.

Ist das Objekt des Blicks eine Person, dann lassen sich die Point-of-View-Strukturen alternieren – wie in einem Gespräch –, zentrieren sich also um zwei oder mehr Punkte. Dies ist der *reziproke* PoV. Das wahrnehmende Subjekt muss dabei nicht direkt in die Kamera schauen (weil dabei eine andere Konvention verletzt würde); es genügt, wenn seine Augen sich darauf ausrichten, aber geringfügig am Objektiv vorbeischaun.

Genau genommen basiert der reziproke PoV auf folgender Form: (A, B), (näher B, A), (näher A, B). Dies umfasst drei Point-of-View-Strukturen, je voll definiert, von A nach B, B nach A, A nach B. Ein Beispiel findet sich am Ende von *LA FEMME INFIDÈLE* (F 1968, Claude Chabrol). Besonders interessant ist die letzte Einstellung, die als Punkt/Objekt-Aufnahme der Ehefrau aus der Warte ihres Mannes beginnt. Als die Kamera rückwärts fährt, könnte es sich noch immer um eine Punkt/Objekt-Aufnahme handeln (der Mann wird von der Polizei abgeführt, blickt dabei zurück); aber sobald die Kamera sowohl in eine neue Richtung zoomt als auch fährt, verändert sich die Natur der Aufnahme. Wir können beobachten, wie sich die narrative Haltung allmählich *wandelt*. Im traditionellen Hollywoodfilm ist das Muster der reziproken Einstellung oft so verkürzt, dass die Punkt/Objekt-Aufnahme auch als Punkt/Blick-Aufnahme für die nächste Serie von Einstellungen dient. In diesem Falle würde das oben beschriebene, vollständige Muster auf vier anstelle von sechs Einstellungen schrumpfen: (A, (B), (A), B). In *PSYCHO* wird eine solche Serie erzeugt, indem im Verlauf von 19 Einstellungen Großaufnahmen von Marion mit denen des Polizisten alternieren.

Ein Spiegel oder eine andere reflektierende Fläche in der *Mise en scène* kann in Verbindung mit einer Point-of-View-Struktur zu ziemlich komplexen Variationen führen. So verändert das Spiegelbild beispielsweise sowohl die Richtung (um 180°) wie den Raum – das Bild scheint vor der Kamera zu liegen, während es sich de facto hinter ihr befindet. Außerdem involviert der Spiegel zwei Objekte: sich selbst und das gespiegelte Bild. Zusätzlich wird, wenn im Spiegel die wahrnehmende Figur erscheint (von einem zweiten Spiegel einmal abgesehen), eine Art reziproker PoV generiert (ein ganz und gar gespiegelter PoV). So kann ein Spiegel, je nach Gegebenheit, eines oder mehrere der fünf Elemente unterminieren, welche die PoV-Struktur ausmachen – alle außer dem Übergangselement.

Eine Sequenz in Hitchcocks *VERTIGO* (USA 1958) vermag zu illustrieren, wie komplex das Ergebnis ist, wenn innerhalb der PoV-Struktur ein Spiegel verwendet wird: Scottie (James Stewart) folgt heimlich Madeleine (Kim Novak), die durch eine Tür verschwunden ist. Er öffnet diese Tür einen Spalt breit (Punkt/Blick-Aufnahme, E 1), und wir sehen sie im Blumenladen aus seiner Warte (Punkt/Objekt, E 2). Madeleine bewegt sich im Laden zunächst beiläufig und beginnt dann, auf die Kamera zuzugehen. Hat sie bemerkt, dass Scottie ihr nachspioniert? Wird sie ihn entdecken? Es folgt ein *match-on-action* (E 3), als Madeleine sich von der Kamera abwendet, aber die Aufnahme desorientiert uns nach Art eines *jump cut*, da wir die Figur nach wie vor aus praktisch demselben frontalen Blickwinkel sehen; zudem dreht sie sich in die «falsche» Richtung.

Allmählich wird klar, dass wir in einen *Spiegel* schauen, der bei der Ladentür hängt, durch die Scottie noch immer späht. Madeleine hat ihn nicht entdeckt, sondern scheint nur näher zur Tür getreten zu sein, um sich im Spiegel zu bewundern. Obwohl Einstellung 3 eine Point-of-View-Struktur schließt, indem sie Scotties anfänglichen Blick erwidert, *setzt* der Spiegel in gewissem Sinne nur seinen Blick *fort* (man vergleiche den Maßstab, in dem Madeleine in E 3 respektive E 2 erscheint). So sehen wir nun innerhalb ein und derselben Einstellung sowohl Scottie wie das Objekt seines Blicks (obwohl das Bild im Spiegel seitenverkehrt ist), als ob die Elemente der Point-of-View-Struktur in einer einzigen Bildkomposition zusammengefasst wären. Trotzdem kann es kein buchstäblicher PoV sein, denn die desorientierende Seitenvertauschung (im Spiegel) weist darauf hin, dass die Kameraposition von E 3 sich de facto nicht mit Scotties Position im Raum deckt. So wird E 3 zu einem seltsamen *eyeline match*, der sich innerhalb einer einzigen Bildkomposition abspielt oder besser: zu einer ungewöhnlichen Perzeptionsaufnahme, bei der die Beinahe-Identität und desorientierende Seitenvertauschung Scotties gesteigerte Aufmerksamkeit und wachsende Obsession für Madeleine auszudrücken scheinen.

Träte Madeleine näher an den Spiegel, so wäre das Spiegelbild auch ohne Scotties Blick als subjektiv zu klassifizieren, denn es würde einen Raum abbilden, den *ihr* Blick generiert. Indem sie sich im Spiegel ausstellt, macht sich Madeleine zum Objekt für uns und trägt in der Tat dazu bei, genau *das* Objekt zu werden, das Scotties voyeuristischer Blick begehrt. Ohne dass es ihm oder uns bewusst wäre, weiß sie nämlich, dass er sie beobachtet, und zieht ihn heimlich noch tiefer in ihre Falle. Der Spiegel fungiert also als Ort der Subjektivität beider, doch auf undeutliche und – was die Figuren betrifft – indirekte Weise. Die Wirkung ist verstörend.

Aus dem Amerikanischen von Christine N. Brinckmann

Edward Branigan

Fokalisierung¹

Die oberen vier Ebenen in der Hierarchie der Narration (vgl. Abb. 1) betreffen Erzähler, die uns die fiktionale Welt beschreiben. Bei den darunter liegenden vier Ebenen stammen unsere Informationen hingegen von den Figuren, werden aber auf ganz andere Weise mitgeteilt als durch einen Erzähler. Eine Figur, die handelt, spricht, beobachtet oder denkt, kommuniziert ja nicht direkt mit uns, denn als Zuschauer oder Leser sind wir keine Charaktere innerhalb der Fiktion, mit denen sie interagieren könnte. Die Figuren mögen uns eine Geschichte «erzählen», doch vollzieht sich dies lediglich in einem übertragenen Sinne und vermittelt sich uns nur dadurch, dass sie in ihrer Welt «leben» und mit anderen Figuren sprechen. Fast könnte man sagen, dass über diese Bedingungen oder Einschränkungen definiert wird, was das Konzept der «Figur» überhaupt bedeutet.

Es gibt jedoch unterschiedliche Möglichkeiten, wie sich Figuren in ihrer Welt verhalten. Eine davon besteht darin, dass wir sie über ihre Handlungen und Äußerungen kennen lernen, sie also auf gleiche Weise erfahren wie die übrigen Figuren innerhalb der Fiktion. Dabei ist unser Wissen auf das beschränkt, was uns ausdrücklich gezeigt wird, was die Figuren tun, was sie sagen. In diesem eingeschränkten Verständnis ist eine Figur grundsätzlich ein *Handlungsträger*

1 [Anm. d. Hg.:] Der vorliegende Text basiert auf einem Auszug aus Edward Branigans Buch *Narrative Comprehension and Film*. London / New York: Routledge 1992, S. 100–107. Übersetzung und Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors. Im umfangreichen Anmerkungsapparat wurden einige Kürzungen vorgenommen; sie sind, wie auch kleinere Auslassungen im Text, durch eckige Klammern kenntlich gemacht.

Branigans Ausführungen zur Fokalisierung bilden ein Unterkapitel des Kapitels 4 «Levels of Narration» das mit der Einführung in die acht Narrationsebenen und einer Übersichtsgrafik dazu (ebd., S. 87) beginnt. Wir drucken diese Grafik hier als Abb. 1 ab, um Branigans Rückverweise und Erläuterungen im Fokalisierungstext verständlich zu machen. Im Zusammenhang der Fokalisierung sind vor allem die unteren vier Narrationsebenen relevant; die oberen vier wurden in Branigans Buch bereits vorher besprochen. In nachfolgenden Unterkapiteln finden sich weitere Präzisierungen und terminologische Abgrenzungen, Ausführungen zum Zusammenspiel der Narrationsebenen und zu Fragen der Rezeption. Alfred Hitchcocks Film *THE WRONG MAN* (USA 1957) mit seinem Protagonisten Manny Balestrero wird im ganzen Kapitel immer wieder als Beispiel herangezogen.

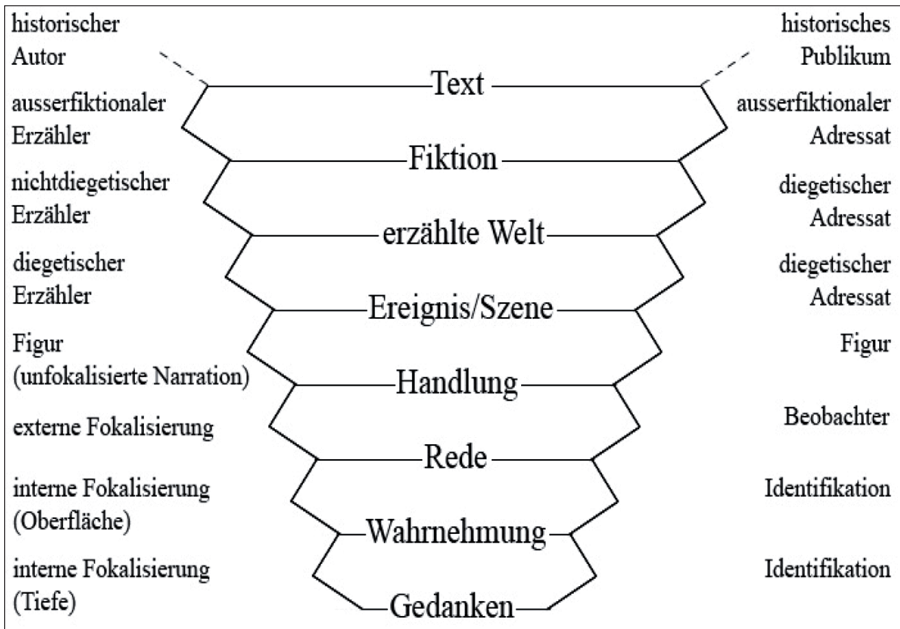


Abb. 1 Die acht Ebenen der Narration

Ein Text besteht aus einer hierarchisch gestuften Serie von Narrationsebenen, von denen jede einen epistemologischen Kontext definiert, innerhalb dessen narrative Informationen [data] beschrieben werden können. Ein bestimmter Text kann beliebig viele dieser Ebenen mit beliebiger Genauigkeit definieren, und zwar entlang eines Kontinuums, das von der inneren Dynamik einer fiktionalen Figur bis zur Darstellung der historischen Bedingungen reicht, unter denen das Werk selbst entstanden ist.

[agent], der sich über seine Aktionen definiert.² So entwirft zum Beispiel eine Zusammenfassung der Handlung von *THE WRONG MAN* (USA 1959, Alfred Hitchcock), die erklärt, um was es in der Geschichte geht und *was* passiert, bereits ein bestimmtes Bild der Figur als handelnde Instanz: «Beklemmender Bericht, wie es einem Mann und seiner Frau ergeht, nachdem er unschuldig beschuldigt wurde, mehrere Raubüberfälle begangen zu haben.»³ Im ersten Kapitel [von Narra-

2 Stephen Heath unterscheidet fünf Arten der Charakterisierung im Film: *agent*, *character*, *person*, *image* und *figure*; vgl. Body, voice. In: ders. *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1981, S. 176–186.

3 Stephen H. Scheuer (Hg.) *Movies on TV. 1982–1983*. 9. rev. Aufl. Toronto etc.: Bantam 1981, S. 741. Die Wiedergabe der Gedanken einer Figur ist unfokalisiert, wenn sie in sehr verkürzter Form erfolgt. Zum Beispiel werden in dem Satz: «Manny beschloss, mit dem Zug nach Hause zu fahren,» keine Details darüber vermittelt, was ihn zu dieser Fahrt bewogen hat; seine Entscheidung wird lediglich als Handlung referiert. Für Genette sind solche Reden

tive Comprehension and Film] habe ich den Begriff ›Erzählung‹ als »eine Serie von Episoden, die als *fokussierte* Kausalkette aneinander gereiht sind,« gefasst. In dieser Definition ist das Konzept eines Fokus, eines ›ständigen Zentrums‹ oder Protagonisten, untrennbar verknüpft mit dem Konzept von Ursache und Wirkung: Figur und Handlung bestimmen – und begrenzen – einander in ihrer folgerichtigen Entwicklung. Der Zuschauer hat ein intrinsisches Interesse an den Figuren als Handlungsträgern, denn ein erzähltes Ereignis verstehen verlangt zumindest, dass wir erfassen, wie diese Figuren innerhalb eines *kausalen* Gerüsts interagieren; dies allerdings nicht in dem Sinne, dass sie einander Begebenheiten erzählen, die ihnen zugestoßen sind, oder Träume, die sie gehabt haben. Natürlich können die Figuren auch zu Erzählern oder Träumern werden, indem sie jemand ihre Geschichten oder ihre Träume mitteilen. Solche Berichte können sogar für den Zuschauer inszeniert sein, ähnlich einer Rückblende, die an eine Figur angebunden ist, oder einer Traumszene. In beiden Fällen übernimmt die Figur jedoch auf einer anderen Ebene des Textes eine neue und *andersartige* Funktion – nicht mehr als Handelnder [*actor*], der eine Kausalkette bestimmt und durch sie bestimmt wird, sondern als diegetischer Erzähler (als Erzähler also, der an die Gesetze der fiktionalen Welt gebunden ist). Er erzählt eine Geschichte, die in eine andere Geschichte eingebettet ist: Er oder sie als Handlungsträger eines vergangenen Ereignisses wird nun zum *Objekt* seiner oder ihrer Erzählung in der Gegenwart.

Die Ebenen mögen sich multiplizieren, doch das ändert nichts daran, dass nach wie vor eine zentrale, handlungstragende Figur [*primary character-agent*] existiert, die durch Aktionen und Ereignisse definiert ist. Ich werde diese primäre Ebene der Handlung die ›neutrale‹ oder ›unfokalisierte‹ Erzählung (oder Darstellung) der Figur nennen. Die Einführung des narratologischen Konzepts der *Fokalisierung* soll uns bewusst halten, dass die Rolle einer Figur sich im Lauf der Erzählung wandeln kann von der eines tatsächlichen oder potenziellen Fokus einer Kette von Ursachen und Wirkungen zu der einer Informations*quelle* über eine solche Kausalkette: Die Figur kann entweder als Fokalisator (auf niederer Ebene) oder aber als Erzähler (auf höherer Ebene) fungieren. Wie unterscheidet sich nun ein ›Fokalisator‹ von einem ›Erzähler‹?

Machen wir eine Figur als Handlungsträger innerhalb einer kausalen Struktur aus, so haben wir bereits implizit danach gefragt, wie *bewusst* sie sich der Ereignisse in ihrer Welt ist. Ein Handlungsträger ist ein Subjekt, dem wir eine spezi-

oder Gedanken ›narrativiert‹ [*narratized*]; vgl. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press, S. 170f, und ebenso die Beispiele, die auf S. 168f diskutiert werden [dt.: *Die Erzählung*. 2. Aufl. München: Fink 1998, S. 121f und 120ff].

fische Menge von Persönlichkeitsmerkmalen und ein Bewusstsein, Subjektivität, zuschreiben, auch wenn wir davon noch nichts erfahren haben. Allerdings ist ein narrativer Text in keiner Weise verpflichtet, Informationen über das Innenleben des Handlungsträgers zu liefern, welche über die vorläufigen Schlüsse hinausgehen, die wir aus der kausalen Ereigniskette ziehen können. In dem Grade jedoch, in dem spezifische Informationen vermittelt werden, kann man von einer – entweder externen oder internen – Fokalisierung durch eine Figur sprechen.

Für Henry James stellte eine solche Figur einen ›Reflektor‹ dar. Der Begriff ist glücklich gewählt, da er die Vorstellung von ›Kommunikation‹ durch die Vorstellung von ›persönlichen Gedanken‹ ersetzt – eine Reflexion *über* etwas – und trotzdem die Situation, in der sich die Figur befindet, auf den Punkt bringen und erklären kann; die reflektierende Figur wird zugleich zu einem Reflektor *von* etwas. Fokalisierung (Reflexion) impliziert, dass die Figur weder spricht (erzählt, berichtet, mitteilt) noch handelt (fokussierend, fokussiert von), sondern vielmehr etwas *erlebt*, indem sie sieht und hört.⁴ Fokalisierung erstreckt sich aber auch auf komplexere mentale Vorgänge: denken, erinnern, deuten, sich fragen, fürchten, glauben, begehren, verstehen, Schuld empfinden. Solche Verben des Bewusstseins sind in der Sprache dadurch markiert, dass sie kein indirektes Objekt [Dativobjekt] vertragen: Wir können sagen: «Manny sieht die Polizei», aber nicht: «Manny sieht John die Polizei.» Im Gegensatz dazu stehen Verben der Kommunikation (zum Beispiel: sagen, behaupten, rufen, raten, antworten, versprechen, fragen, lesen, singen, beichten): Ihnen lassen sich indirekte Objekte zuordnen, die einen Empfänger der Kommunikation bezeichnen: «Manny wünschte John eine gute Nacht.» Wird Bewusstsein in Bildern anstelle von Worten vermittelt, so wird das indirekte (sprachlich nicht zulässige) Objekt zu einem Beobachter. John ist in der Szene präsent, hat allerdings wenig Einblick in Manny. Denn ein solcher diegetischer Beobachter weiß ja nicht, was in der beobachteten Figur vorgeht, sondern kann sich nur indirekt, über äußere Anzeichen, ein Bild davon machen. Wenn John zum Beispiel sieht, dass Manny zur Polizei hinüber schaut, mag er dem vielleicht *entnehmen*, dass dieser die Polizei sieht; doch diese Schlussfolgerung kann falsch oder unvollständig sein (Manny blickt zwar in Richtung Polizei, sieht aber etwas anderes; oder er sieht die Polizei, beachtet sie aber nicht weiter; oder er sieht sie, denkt aber daran, dass er seinen Rasen mähen müsste). Meistens sind Johns Schlussfolgerungen über Mannys Gedanken lediglich spekulativer Natur.

Das akustische Gegenstück zur Unterscheidung zwischen ›hinschauen‹ und ›sehen‹ ist ›zuhören‹ respektive ›hören‹. Das erste Glied dieser beiden Paare

4 Vgl. Edward Branigan: Point of View in the Fiction Film. In: *Wide Angle* 8,3–4 (1986), S. 6–7.

besitzt eine *intersubjektive* Qualität (d.h. das Verhalten einer Person kann suggerieren, ob er oder sie hinschaut oder zuhört) und ist daher sowohl in einem kommunikativen Kontext angemessen (in dem eine solche Tatsache von einem Erzähler berichtet werden könnte) wie auch im Rahmen einer unfokalisierten Beschreibung. Das zweite Glied der beiden Begriffspaare bezieht sich auf eine persönliche Wahrnehmung (die intern oder extern fokalisiert sein kann) oder auf ihre gedankliche Verarbeitung, die beide nicht in gleicher Weise der Beobachtung zugänglich sind (und daher nur durch einen Fokalisator berichtet werden können).⁵ Handelt es sich um komplexe Vorgänge im Bewusstsein einer Figur, so wäre ein diegetischer Beobachter oder Erzähler zur Berichterstattung gänzlich ungeeignet. Sollte zum Beispiel Mannys Erinnerung eine Rückblende auslösen, so würde ein solcher Beobachter lediglich sehen, dass dieser ins Leere starrt. Der Filmzuschauer dagegen könnte diese Erinnerung (die vielleicht durch eine Überblendung markiert wäre) durchaus sehen und hören – allerdings unter dem Vorzeichen, dass sie einzig Manny zugänglich, d.h. für einen diegetischen Beobachter nicht wahrnehmbar ist: von Manny erlebt, nicht aber von ihm oder einer anderen anwesenden Figur wortwörtlich so erzählt.

Bei der *internen* Fokalisierung fallen erzählte Welt und Darstellung auf der Leinwand zusammen und bilden über die Figur eine vollkommene Einheit: «Dies ist genau das, was Manny sieht: diese Farben und Formen befinden sich in seinem Kopf,» oder: «Genau dies sind seine Gedanken.» Aufgabe des Zuschauers ist es, die fiktionale Welt als gefiltert durch das Bewusstsein einer bestimmten Figur zu begreifen. (Daher ist in Abb. 1 die Rolle des Zuschauers bei der internen Fokalisierung als «Identifikation» bezeichnet).⁶ Natürlich sind Manny und seine Erinnerungen im weitesten Sinne von übergeordneten Erzählebenen (z.B. dem außerfiktionalen Erzähler) geschaffen: Dennoch kann man *Fokalisierung* nicht einfach mit *Narration* gleichsetzen, denn unvollständige oder falsche Wahrnehmungen schreiben wir zunächst einmal der wahrnehmenden Figur zu und nicht einem Erzähler. Die Fokalisierung präsentiert die Wahrnehmung einer Figur als Konsequenz der Ereignisse in ihrer Welt, auch wenn andere (nicht-diegetische) Welten ebenfalls davon betroffen sind. Das bedeutet, die Fokalisierung stellt die *Tatsache* dar, dass eine Figur etwas wahrnimmt, selbst wenn wir später feststellen, dass sie die Dinge verkannt hat, und selbst wenn

5 Manche Narratologen sehen im Unterschied zwischen der Darstellung einer Erfahrung als intersubjektiv vs. der Darstellung als privat eine Opposition zwischen «Stimme» – buchstäblich als: «Wessen Worte hören wir?» – und «Point of View».

6 Ich verwende das Konzept der «Identifikation» nicht in seiner vollen psychologischen Bedeutung als «Identifikation mit». Eine Präzisierung der Ebenen der Narration ergibt noch keine Theorie über die Faszination der Zuschauer durch Charaktere und Story.

wir unsererseits die Figur verkennen und sich dies für die weitere Erfahrung der Geschichte als folgenreich in anderer Hinsicht herausstellt. Obwohl die Ebenen der Narration in Abhängigkeit voneinander gestaffelt sind – ähnlich den Falten eines Akkordeons –, bedeutet das nicht, dass nicht jede Ebene innerhalb des ihr zugewiesenen Kontexts bei der Aufgabe, ein komplexes epistemologisches Feld zu präsentieren, eine einzigartige Funktion zu erfüllen hat.

Persönliche Erlebnisse einer Figur können extern oder intern vermittelt werden. Die externe Fokalisierung gibt zwar auch gewisse Einblicke in das Bewusstsein, zeigt die Figur jedoch nur von außen. Externe Fokalisierung ist daher halbsubjektiv nach Art eines *eyeline match*: Wir sehen, *was* Manny anschaut, *wenn* er etwas anschaut, aber *nicht aus seinem spezifischen, einmaligen Blickwinkel*; wir müssen daraus *ableiten*, dass wir dasselbe gesehen haben wie er und auf gleiche Weise. Doch der *eyeline match* ist nur *ein* Mittel, um eine Geschichte extern durch eine Figur zu fokalisieren. Drei der ersten fünf Einstellungen unmittelbar nach dem Vorspann von *THE WRONG MAN* und ebenso die folgenden 27 Einstellungen heben Manny und seine Handlungen durch eine Vielzahl von Gestaltungsweisen hervor: Zum Beispiel folgt die Kamera seinen Bewegungen oder antizipiert sie; sie *empfängt* ihn auf dem Bahnsteig, als der Zug anhält und er aussteigt; später ist das Bild schwarz, während die Kamera im dunklen Schlafzimmer darauf wartet, dass er das Licht anknipst; auch wandert sie mit seiner Aufmerksamkeitsverlagerung mit, als er eine Zeitung durchblättert. Wir sehen jeweils die entsprechende Seite und sind aufgefordert, uns anhand seiner wechselnden Mimik vorzustellen, was er denkt: Welche Bedeutung haben die Artikel für ihn, und was verbindet sie untereinander? (Ihre Querbezüge werden im Verlauf der Geschichte klarer.) Die Szene schließt mit einer Großaufnahme von Manny. Die ersten 32 Einstellungen etablieren ihn also deutlich als Zentrum des Interesses, und wir erfahren ziemlich viel über ihn, obwohl er nichts über sich sagt und praktisch keine Dialoge vorkommen (außer etwa «Hallo Manny, was macht die Familie?»). Insgesamt wird uns die ganze Szene in externer Fokalisierung durch Manny vermittelt.⁷

Die interne Fokalisierung ist viel persönlicher und subjektiver als die externe,

7 Hitchcock hat über seine Methoden, die Ereignisse aus der Warte Mannys zu erzählen, Auskunft gegeben. Zwar erinnert er sich nicht immer genau, doch sind seine Bemerkungen aufschlussreich für die externe Fokalisierung:

«Die Inszenierung ist vollkommen subjektiv. Man hat ihm Handschellen angelegt, die ihn an eine der Begleitpersonen fesseln. Während seines Weges vom Kommissariat ins Gefängnis wechseln seine Aufpasser mehrmals, aber *weil er sich so schämt*, schaut er immer nach unten, er sieht seine Aufpasser gar nicht. Von Zeit zu Zeit öffnet sich eine Handschelle und ein neues Handgelenk übernimmt ihn. Man sieht während dieses ganzen Weges nur die Füße, die Waden der Polizisten, den Fußboden und das untere Stück von Türen.» (François Truffaut: *Mr.*

denn die inneren Erfahrungen einer Figur entziehen sich der Beobachtung durch die anderen Figuren. Die interne Fokalisierung erstreckt sich von der einfachen Wahrnehmung (z.B. eine Point-of-View-Einstellung) zu Eindrücken (z.B. unscharfe Point-of-View-Einstellungen einer Figur, die betrunken oder schwindlig ist oder unter Drogen steht) bis zu <tieferen> mentalen Vorstellungen (z.B. Träumen, Halluzinationen und Erinnerungen).⁸ Eines von vielen Beispielen interner Fokalisierung in *THE WRONG MAN* findet sich in der Gefängnis-Szene. Wir sehen 21 Einstellungen mit Manny allein in der Zelle, wie er um sich blickt und nervös auf und ab läuft (externe Fokalisierung). Diese Einstellungen werden durch eine andere Szene unterbrochen, so dass wir nicht genau wissen, seit wann sich seine intensiven Gefühle bereits anstauen, oder vielmehr: Wir sind eingeladen zu mutmaßen, wie lang solche Gefühle brauchen, um unerträglich zu werden. Endlich sehen wir Manny, wie er, entsetzt und beschämt, die Hände zu Fäusten ballt, sich gegen die Wand lehnt, die Augen *schließt*. Nun beginnt die Kamera mit unsteten, schwingenden Bewegungen immer schneller vor seinem Kopf und der Wand zu kreisen, wobei sie eine konstante Distanz einhält. Die Einstellung endet in einem Crescendo disharmonischer Musik und mit einer langen Abblende. Diese bizarre Kamera-Arbeit soll die tiefe (nonverbale?) innere Auseinandersetzung des Protagonisten mit seiner Lage versinnbildlichen.

Die Fokalisierung durch eine Figur ist zum Beispiel von anderen, höheren Ebenen der Narration abhängig, welche die Figur, die etwas erlebt, definieren und verankern.⁹ Diese anderen Narrationen sind immer übergeordnet; sie können mitunter relativ explizit ausfallen, und sie können auch miteinander in Konflikt treten. Dabei kann es zu ungewöhnlichen Subjektivierungen kommen: So hält in Ingmar Bergmans *SMULTRONSTÄLLET* (*WILDE ERDBEEREN*, S 1957) jemand einen Spiegel hoch, um das Gesicht einer anderen Figur darin zu erfassen. Doch für diese Einstellung wirken *de facto* mindestens sechs Nar-

Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? [frz. 1966]. 15. Aufl. München: Heyne 1992, S. 232; Hervorh. E.B.). [...]

- 8 Zu den verschiedenen Methoden, die Ereignisse durch Charaktere extern oder intern zu fokalisieren, und zu den Subjektivierungskonventionen im Film, vgl. Edward Branigan: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin etc.: Mouton Publishers 1984, Kap. 4–6. [Anm. d. Hg.: vgl. Branigans »Die Point-of-View-Struktur« in diesem Heft.]
- 9 Stephen Heath ist z.B. der Meinung, die Darstellung eines Point of View bestehe darin, »dass der Modus der ersten und der dritten Person sich überlagern. Einstellungen aus der subjektiven Warte und objektive Einstellungen unterscheiden sich nicht radikal; der letztgenannte Modus bildet eine kontinuierliche Basis, auf der sich der erstgenannte in seiner spezifischen Organisation des Raums, seiner Disposition der Bilder entfalten kann« (Narrative Space. In: *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1981, S. 48; vgl. auch S. 51, 54).

rationsebenen zusammen, die simultan operieren, wenn auch nicht immer in Harmonie miteinander.¹⁰ Wir verstehen diese Spiegeleinstellung im Verhältnis zum historischen Autor <Ingmar Bergman>, der (1) eine Geschichte präsentiert, in der eine fiktionale Figur, Isak Borg, als diegetischer Erzähler (2) eine autobiografische Geschichte, die er über eine Autofahrt geschrieben hat, in der Voice-over erzählt. Wir hören ihn sprechen, sehen ihn dabei aber nicht. Stattdessen wird Borg (3) im Auto gezeigt, wie er sich mit verschiedenen Leuten unterhält, die er auf dieser schicksalhaften Reise trifft; hier agiert also ein anderer Borg in der Diegese oder wird Objekt der Handlungen anderer Figuren, und zwar einfach als eine (entweder unfokalisierte oder extern fokalisierte) Figur. Während er im Auto sitzt, sehen wir ihn allerdings auch einschlafen und hören, wie der <frühere> Borg in der Voice-over erklärt: «Ich schlief ein, wurde aber von lebhaften und demütigenden Träumen heimgesucht.» Der schlafende Borg (4) imaginiert sich an einem neuen Ort und in seinem jetzigen Alter von 78 Jahren. Dieser <neue> 78-Jährige wird nun Zeuge (5) diverser Ereignisse aus seiner Kindheit (die er jedoch nur zum Teil selbst erlebt haben kann). Wir sehen ihn als Zeugen in seinem eigenen Traum und ebenso die vergangenen Ereignisse, die er beobachtet / an die er sich erinnert / die er folgert; wir haben es also mit zwei Stufen interner Fokalisierung zu tun. Die Menschen im Traum sind so alt, wie sie zur Zeit von Borgs Kindheit waren. Eine 20-jährige Frau namens Sara wendet sich während des Traums allerdings plötzlich an den 78-Jährigen, der die vergangenen Ereignisse beobachtet. Sie wechselt damit ihre Rolle, da die Sara, an die Borg sich erinnert, sich nicht mit der Person unterhalten könnte, zu der er 58 Jahre später geworden ist. Tatsächlich hatte er schon in einem früheren Traum / einer früheren Erinnerung versucht, mit ihr zu sprechen, musste aber erkennen, dass sie ihn weder sehen noch hören konnte. Doch nun, in dieser besonderen Traum- / Erinnerungssituation, spricht sie plötzlich mit ihm und hält ihm einen Spiegel (6) vor, in dem er als 78-Jähriger im Auto zu sehen ist: «Hast du in den Spiegel geschaut, Isak? Dann zeige ich dir, wie du aussiehst.» Es erscheint Borgs Spiegelbild, zunächst über seine Schulter aufgenommen, später bildfüllend – offenbar eine externe Fokalisierung. Isak Borg ist sich selbst zum Objekt geworden, aber welcher <Isak Borg> wird dergestalt im Spiegel erfasst und reflektiert und zu welchem Zweck, und wer präsentiert uns diese Stelle? Saras <unmögliche> Worte könnte man metaphorisch verstehen: Indem sie ihm ge-

10 SMULTRONSTÄLLET kreierte seine Effekte, indem zunächst eine einfache Hierarchie von Narrationen aufgebaut, dann unterlaufen wird. Narrationen können jedoch [...] auf komplexere Weise arrangiert werden: vgl. die radikalere Gestaltung von Erinnerungen in *MÉMOIRE DES APPARENCES* (ERINNERUNG AN DIE ERSCHEINUNGEN, F 1987, Raoul Ruiz), *DISTANT VOICES*, *STILL LIVES* (GB 1988, Terence Davies) und *SANS SOLEIL* (F 1983, Chris Marker) [...].

stattet, sich selbst simultan aus verschiedenen ›Distanzen‹ zu sehen, wird Borg dazu gebracht, sich zu überlegen, was für eine Person er geworden ist.

Die Narrationsstruktur dieser Einstellung lässt sich als Reihe von sechs Klammern oder Rahmungen darstellen, die ihrerseits verklammert sind:

[[[[[[... Spiegelbild ...]]]]]]

Die Wirkungsmacht der Einstellung resultiert nicht zuletzt aus ihrer plötzlichen, widersprüchlichen und paradoxen Kombination unterschiedlicher Narrationen. Die einzelnen Zeit-Rahmen, in denen Borg als Voice-over-Erzähler, Handelnder und Fokalisator fungiert, fallen beim Spiegelbild in einem absurden Augenblick zusammen, so dass die Vorstellung ›Isak Borg‹ ungeahnte Komplexität gewinnt. Man könnte sogar ›Ingmar Bergman‹ in dieses Geflecht von Narrationen einbeziehen, da sich sein Nachname fast zu ›Borg‹ verkürzen lässt und da beider Initialen identisch sind. Die Subtilität und Komplexität dieses Augenblicks gründet auf der Etablierung verschiedener Narrationsebenen, die zunächst als logisch distinkt gesetzt sind, deren Grenzen sich aber verwischen.¹¹

Die Narrationsebenen können so angelegt sein, dass ungewöhnliche Effekte entstehen, indem sie unterschiedliches epistemologisches Terrain umgreifen, sich ergänzen oder in Opposition zueinander stehen. Außerdem lassen sich drei Narrationstypen ausmachen. Im Wesentlichen teilt uns ein Erzähler Informationen *über* etwas mit; ein Handlungsträger [*agent/actor*] ist aktiv oder passiv *am Geschehen beteiligt*; und ein Fokalisator erlebt *etwas*. Oder, präziser gefasst: Narration, Handlung und Fokalisierung bilden drei unterschiedliche Beschreibungsmodi der Wissensvergabe oder des Wissensempfangs. Da alle drei Modi dazu taugen, dieselbe Figur oder dasselbe Objekt zu beschreiben, unterscheiden sie sich nur durch die verschiedenen Präsuppositionen, unter denen Zuschauer oder Leser etwas erfahren.

Weiterhin scheint es der Fall zu sein, dass diese dreifache Unterteilung mit universellen Eigenschaften der menschlichen Sprache zusammenhängt.¹² Zumindest sind die drei verschiedenen Instanzen [*agencies*] sehr geeignete Konstrukte, um zu markieren, wie ein Wissensbereich zu einem bestimmten Zeitpunkt aufgeteilt

11 [Anm. d. Hg.]: Branigan setzt sich hier ausführlich mit terminologischen Differenzen verschiedener Theoretiker (Genette, Bordwell u.a.) auseinander. Weiter reflektiert er darüber, wie die Narration segmentiert und momentane Transgressionen von einer Ebene zur andern bestimmt werden können, weist auf Probleme der Wissensvergabe hin und benennt zusätzliche Sekundärliteratur.

12 [Anm. d. Hg.]: Hier gibt Branigan in einer ganzseitigen Anmerkung Befunde verschiedener Sprachwissenschaftler wieder, die sich mit Verben der Wahrnehmung beschäftigen.

ist (vgl. Abb. 2).¹³ Man beachte – da mehrere Narrationen gleichzeitig operativ sein können –, dass eine filmische Einstellung unterschiedlich interpretiert werden kann, je nachdem, welche dieser drei Perzeptionsmöglichkeiten zum Tragen kommt. Auch hängt die Wahl der Terminologie vom jeweiligen Referenzpunkt ab. Wenn etwa eine Figur eine Fernsehshow sieht, so ist die ganze Musik dieser Show für sie als diegetisch zu veranschlagen, selbst wenn sie für die Personen *in* der Show nur zum Teil diegetisch ist. Daher ist es bei der Narrationsanalyse von entscheidender Bedeutung, die Anordnung der Ebenen und die Top-down-Prozesse zu spezifizieren, die für das Verständnis einer Szene eine Rolle spielen.

Obwohl sich Narration, (unfokalisierte) Aktion und (externe/interne) Fokalisierung deutlich unterscheiden, ist es oft praktisch, bei der Analyse die Begriffe «Narration» und «Erzähler» in einem allgemeinen Sinn für alle drei Erzählinstanzen zu verwenden, um sich auf die generelle Verwaltung und Verteilung von Wissen zu beziehen, wie sie im Verlauf eines ganzen Textes die Informationsvergabe an den Leser bestimmen. Ich werde im Folgenden «Narration» und «Erzähler» im diesem weiten Sinne verwenden und es dem Kontext überlassen, ob sie im engeren Sinne verstanden werden sollen (d.h. in Opposition sowohl zur Aktion wie zur Fokalisierung).

Fokalisierung ist ein Versuch, «Bewusstheit von etwas» darzustellen.¹⁴ Im Bemühen, sie als Teil der oben beschriebenen dreifachen Unterteilung der Aktivitäten zu behandeln, habe ich die Fokalisierung (vgl. Abb. 1 und 2) merklich anders definiert als andere Autoren.¹⁵ Mieke Bal geht beispielsweise bei der

13 Vgl. Mieke Bal: *The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative*. In: *Style* 17,2 (1983), S. 243–245. Ich habe die Positionen vertauscht, die Bal den Handlungssträgern und den Fokalisatoren zuweist, da ich die Fokalisierung auf die Figuren beschränke.

14 Fokalisierung ist nicht durch die binären Kontraste definiert, wie sie entweder durch die Begriffe «Berichten versus Inszenieren» [*recounting versus enacting*] oder «Erzählen versus Zeigen» [*telling versus showing*] gefasst werden. Vgl. David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press 1985, S. 77–80, sowie Kap. 1 und 2 über mimetische und diegetische Theorien der Narration. Auch die Unterscheidung «Sprechen versus Sehen» ist nicht geeignet, die Fokalisierung zu definieren: vgl. William Nelles: *Getting Focalization into Focus*. In: *Poetics Today* 11,2 (1990), S. 366ff. George M. Wilson zeigt auf, welche logischen Absurditäten die Folge sind, wenn man davon ausgeht, dass ein filmisches Bild buchstäblich als «speech-act» geäußert oder als mentales Bild «visualisiert» wird: vgl. *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1986, Kap. 7 «On Narrators and Narration in Film», S. 126–44. Außerdem führen die oben benannten Gegensatzpaare zu schwerwiegenden Missverständnissen bezüglich anderer Aspekte des Erzählprozesses.

15 Vgl. B. Gérard Genette: *Narrative Discourse*, op. cit., S. 189–94 [dt.: *Die Erzählung*, op. cit., S. 134–138]; Mieke Bal: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: Toronto University Press 1985, S. 100–126; Shlomith Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. New York: Methuen 1983, S. 71–85; Susan Sniader Lanser: *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton, N.J.: Princeton University Press 1981, S. 37f,

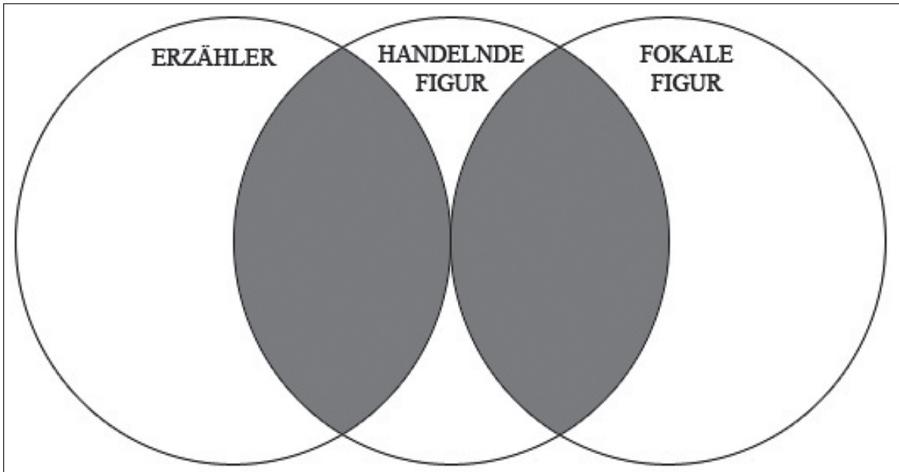


Abb. 2 Die drei Typen narrativer Instanz

«Narration» bezeichnet im Allgemeinen die Gesamtregulierung und Vergabe des Wissens, die bestimmt, wann und wie ein Leser aus dem Text Informationen erhält. Sie setzt sich aus drei verwandten Aktivitäten zusammen, die mit drei Instanzen verbunden sind: dem Erzähler, der handelnden Figur und der fokalen Figur, dem Fokalisator. Diese Instanzen bilden handliche Konstrukte, mithilfe derer sich determinieren lässt, wie sich das Wissen jeweils verteilt. Manche Theoretiker würden wohl links noch einen vierten Kreis ansetzen, der sich mit dem «Erzähler»-Kreis überschneidet, um diese Funktion weiter zu differenzieren: Beim linken Typus würde es sich um einen «unaufdringlichen Präsentierer» handeln, der das Geschehen lediglich «zeigt» – im Gegensatz zum rechten Typus, der sich der (gesprochenen oder geschriebenen) Sprache bedient. Es ginge also um die Unterscheidung zwischen dem Erzählen in Bildern und dem in Worten.

Tätigkeit des Fokalisierens nicht nur von Figuren, sondern auch von unidentifizierten und nicht-inszenierten *Erzählern* aus.¹⁶ Doch läuft man Gefahr, die Unterscheidung zwischen Narration und Fokalisierung zu verwischen, wenn man Erlebnisse einbezieht, die keinen «Erlebnisträger» besitzen – Erlebnisse also, die keinem bestimmten Individuum zugeordnet, sondern in der «dritten Person» gehalten sind. Aber ist es dann noch möglich, zwischen Erzählern zu

141–148, 212–214; Marjet Berendsen: The Teller and the Observer: Narration and Focalization in Narrative Texts. In: *Style* 18 (1984), S. 140–158; William F. Edmiston: Focalization and the First-Person Narrator: A Revision of the Theory. In: *Poetics Today* 10,4 (1989), S. 729–744; William Nelles: Getting Focalization into Focus. In: *Poetics Today* 11,2 (1990), S. 365–382; Steven Cohan/Linda M. Shires: *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*. New York: Routledge 1988, S. 94–104.

16 Vgl. Bal: *Narratology*, op. cit., S. 100–118.

unterscheiden, die sich an eine Szene erinnern, und solchen, die sie sich vorstellen oder sie direkt erleben? Und was wäre der Unterschied zwischen diesen Erzählsituationen und der eines unsichtbaren Erzählers, der lediglich eine Szene «einrichtet» und die Handlung für uns als Zeugen arrangiert? Oder der lediglich über eine Szene berichtet, ohne auf die Erfahrungen einzugehen, die dabei im Spiel waren? Und was gewinnt man schließlich, wenn man sich darauf einlässt, dass auch unpersönliche «persönliche» Erfahrungen im Text vorkommen? Natürlich kann ein Erzähler, dem ein Körper und eine individuelle Persönlichkeit gegeben sind, die Ereignisse fokalisieren, aber doch nur, weil er oder sie dadurch zu einer Art «Figur» geworden ist. Seymour Chatman argumentiert, dass ein Erzähler überhaupt nicht fokalisieren könne, da er außerhalb der Geschichte stehe, sich zu einer anderen Zeit, an einem anderen Ort befinde; er könne daher nur berichten, nicht aber sehen und hören, wie sich das Geschehen entfaltet.¹⁷ Schon die einfache Tatsache des Berichtens impliziert, dass der Erzähler mehr weiß als der Leser oder früher davon Kenntnis hatte und sich daher auf einer höheren Ebene in der Hierarchie der relativen Wissensverteilung befindet (Chatman geht jedoch noch weiter und folgert, dass Fokalisierung überhaupt keine distinkte oder brauchbare Kategorie für die Narrationsanalyse darstellt).

Auch die «Nichtfokalisierung» habe ich neu definiert. Genette zum Beispiel behandelt sie als globalen Aspekt der Narration, der mit der «Allwissenheit» des Erzählers zusammenhänge. Er argumentiert, das Vermögen eines Erzählers, mehr zu wissen als jede Figur oder als der Leser, sei daran festzumachen, dass er Zugang zum Bewusstsein vieler Figuren habe, so dass für den Text insgesamt eine Nullfokalisierung oder Nichtfokalisierung herauskomme.¹⁸ Nichtfokalisierung im Sinne Genettes sollte jedoch besser «Multifokalisierung» heißen. Doch selbst dann handelt es sich weder um eine notwendige Komponente der Allwissenheit noch um ein nützliches Instrument, um die lokale Wirkung bestimmter Aktionen oder Bewusstseinsprozesse der Figuren zu analysieren.

Aus dem Amerikanischen von Christine N. Brinckmann

17 Vgl. Seymour Chatman: *Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus*. In: *Poetics Today* 7,2 (1986), bes. S. 193–197 [Chatman führt diese Konzepte weiter aus, vgl.: *A new «Point of View»*. In: ders. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Cinema*. Ithaca/London: Cornell University Press 1990, S. 139–160].

18 Vgl. Genette: *Narrative Discourse*, op. cit., S. 189–194 [dt.: *Die Erzählung*, op. cit., S. 134–138]. Genettes «externe Fokalisierung» unterscheidet sich ebenfalls von meinem Gebrauch des Konzepts. Genette bezieht sie auf die nicht-psychologische (behavioristische) Darstellung einer Figur von außen, und dies scheint dem zu entsprechen, was ich unter «Nichtfokalisierung» gefasst habe. Genette unterscheidet auch zwischen festgelegter, variabler und multipler Fokalisierung. Diese Kategorien existieren jedoch nur auf einer globalen Ebene des Textes und ergeben sich aus spezifischen Mustern des Wechsels bei der internen Fokalisierung.

Multiple Logik filmischer Perspektivierung

Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe

Auf der Kino-Website einer Illustrierten liest man über Laetitia Colombanis Film *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT* (WAHNSINNIG VERLIEBT, F 2002): «Spannender Psychothriller um eine liebeskranke Frau, erzählt aus zwei Perspektiven: Einmal aus der Sicht der Liebenden, im zweiten Teil aus der des Opfers der Liebe.»²

Als ein erster Anhaltspunkt erweist sich diese Beschreibung als durchaus nützlich. Denn tatsächlich wird die Geschichte von Angélique, einer hübschen, «wahnsinnig verliebten» Kunststudentin, und ihres Verhältnisses zu Loïc, dem von ihr angebeteten Arzt, gleich zweimal erzählt. Der ersten – unzuverlässig erzählten – Version, die zu Beginn des Films fast vierzig Minuten einnimmt, folgt die zweite Version. Sie erweist sich als die letztlich zuverlässige Repräsentation des Geschehens. Diese zweite Version stützt sich im Kern auf dieselben Ereignisse, teilweise auf dieselben Filmbilder, stellt sie aber in neue oder erweiterte Kontexte und schließt entscheidende Lücken der ersten Version. Es werden Informationen nachgeliefert, die nicht allein die Narration im ersten Teil nicht zuließ, sondern die offenbar auch die Protagonistin selbst in ihrem eigenen Erleben unterdrückte. Im Ergebnis entsteht eine ganz neue «Wahrheit». Während die erste Version sich also an Angéliques Erleben und an ihre Deutung der Beziehung zu Loïc hält, eine Deutung, die sich später eindeutig als wahnhaft erweisen soll, orientiert sich die Narration im zweiten Teil an Loïcs Erleben, an seinem Kenntnisstand und -zuwachs und seiner sukzessiven Deutung der Ereignisse. Abschließend folgt – das sei der Vollständigkeit halber

- 1 Dieser Text war ursprünglich vorgesehen als Vortrag «Wer teilt mit? Wer erlebt? Wer sieht? – Täuschungsspiele mit der filmischen Bild- und Handlungslogik» auf der Internationalen Konferenz «Falsche Fahrten – Von Täuschungen und Enttäuschungen in Film & Fernsehen» vom 4. bis 6. Mai 2006 in Wien, der von mir leider abgesagt werden musste. Die auf der Tagung gehaltenen Beiträge erscheinen demnächst, hg. v. Patric Blaser, Andrea B. Braidt, Anton Fuxjäger und Brigitte Mayr, in der Zeitschrift *Maske und Kothurn* (Wien: Böhlau 2007, 53, 2-3) unter dem Titel *Falsche Fahrten in Film und Fernsehen*.
- 2 Vgl. den Eintrag zu WAHNSINNIG VERLIEBT unter www.britte.de/kultur/kino_events/film-show/index.html [Zugriff am 28.5.2007].

erwähnt – ein kürzerer dritter Teil, mit dem die Kette der bis dahin (zweimal) erzählten Ereignisse fortgeführt wird, nun weniger an der Perspektive jeweils *einer* diegetischen Figur orientiert, sondern eher aus einer überschauenden Position.

Diese Skizze macht einsichtig, dass man zum Zweck der Kurzcharakterisierung in einer Pressenotiz durchaus sinnvoll davon sprechen kann, hier werde nacheinander «aus zwei Perspektiven», einmal aus ihrer und einmal aus seiner «Sicht», erzählt. Für die Theorie der Filmnarration – die Filmnarrativik oder auch -narratologie – beginnen aber an dieser Stelle erst die Fragen. Denn will man die Narration eines Films, der wie dieser so viel Wert auf das narrative *Spiel* legt, eingehender analysieren, merkt man alsbald, wie vielgestaltig, komplex und verwickelt sich Fragen danach erweisen, was im Film alles unter «Perspektive» zu verstehen ist und wie die unterschiedlichsten Komponenten von Perspektive hier ineinandergreifen können.

So wird deutlich, auf welcher differierende Weise die Perspektive «desjenigen», der die Geschichte präsentiert (also der narrativen Instanz, des Erzählers, sofern es derlei im Film überhaupt gibt – eine weitere Streitfrage der Filmnarrativik), sich mit der Perspektive, die ausgewählte Figuren gegenüber den Ereignissen einnehmen, überlagert, ohne restlos ineinander aufzugehen. Schon eine erste Durchsicht des Films zeigt – um nur einige Aspekte zu erwähnen, welche die in der Kurzcharakteristik scheinbar so klare Sache komplizieren –, dass Colombanis Film weit davon entfernt ist, vorwiegend die tatsächliche visuelle und auditive Wahrnehmungsperspektive der jeweils privilegierten Figuren zu präsentieren. Das heißt, Point-of-View-Strukturen sind hier kaum häufiger als in konventionell erzählenden Filmen vertreten. Der Terminus «Perspektive», der sich in Hinsicht auf die zwei Versionen der Narration innerhalb dieses Films mit solchem Nachdruck aufdrängt, muss mithin von vornherein viel weiter gedacht werden; er kann nicht auf die Frage nach filmischen Point-of-View-Strukturen (und nicht auf die Repräsentation von Wahrnehmungsperspektiven einer Figur überhaupt) beschränkt werden. Wie lässt er sich aber dann fassen?

Hinzu kommt, dass innerhalb der beiden Versionen, die – im Sinne der Kurzcharakteristik – jeweils «aus der Perspektive» einer Figur, also aus ihrer Erlebensperspektive, erzählt werden, sich immer wieder kürzere und längere Szenen befinden, in denen die betreffende Figur überhaupt nicht anwesend ist, von denen sie auch *nichts wissen* kann. Wird an solchen Stellen also die für den jeweiligen Teil grundlegende Erzählperspektive gebrochen oder bleibt sie in gewisser Weise dennoch gewahrt? Tritt an solchen Bruchstellen nicht die Intention einer übergreifend den Informationsfluss organisierenden narrativen Instanz offen spürbar hervor, die sich – noch in solchen Momenten der Ab-

weichung vom Erleben der Figur – mit der temporären Privilegierung einer Figurenperspektive verbindet?

Damit ist ein Feld von Fragen angedeutet, die weit über den Fall *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT* hinausweisen, also grundsätzlicher Natur sind, deren Explikation aber in der Auseinandersetzung mit diesem Film besonders plausibel wird. Diese Explikation muss davon ausgehen, dass eine Narrativik, die die speziellen medialen Eigenarten des Films in den Blick nimmt, im deutschen Sprachraum – im Unterschied zum französischen und amerikanischen – nach wie vor weitgehend unentwickelt ist. Das heißt, die detailliertere Aufarbeitung der anstehenden theoretischen Fragen muss an Positionen der andernorts geführten Theoriediskussionen anschließen. Der Bezug auf Colombanis Film möchte dabei aber mehr als ein Vorwand für die Entfaltung eines theoretischen Diskurses sein. Denn umgekehrt leistet die theoretische Klärung ihren Beitrag dazu, das in allen Rezensionen dieses Films gerühmte *narrative Raffinement* zu erhellen, also für die narrative Konzeption des Films zentrale Phänomene zu beschreiben, für die ansonsten die Worte fehlten.

Reizvoll ist der Fall *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT* im Kontext der Thematisierung von *Figur und Perspektive* noch unter einem anderen, allerdings verwandten Gesichtspunkt. Denn der ausgewählte Film mit seiner perspektivischen Wende, die zugleich eine Wende vom unzuverlässigen zum zuverlässigen Erzählen ist, lässt besonders markant hervortreten, dass nicht allein Branigans Feststellung gilt: «Figur und Handlung bestimmen – und begrenzen – einander in ihrer folgerichtigen Entwicklung» (Branigan 2007b). Vielmehr gilt ebenfalls: Figur und *Perspektive* bestimmen – und begrenzen – einander. Denn Figuren haben für uns Zuschauer immer nur jene Eigenart und Qualität, deren Konstruktion von der Erzählung nahe gelegt oder ermöglicht wird. Die vom Film angebotene narrative «Perspektive» der Figur und auf die Figur ist rezeptiv auszudeuten, aber nicht hintergebar. So verwandeln sich auch die in der Rezeption zu realisierenden Figurenkonzepte, sowohl von Angélique als auch von Loïc, mit dem beschriebenen «Perspektivwechsel» fundamental. Während in der ersten Version eine tatsächliche Beziehung zwischen den beiden unterstellt werden muss und Angélique als Exponentin des (im französischen Kino wohlbekannten) Konzepts der bedingungslos romantischen Liebe erscheint, die von Loïc zugunsten seiner Ehefrau verlassen wurde und die darüber – als Opfer des Verlassenseins – allmählich dem Wahnsinn verfällt, zeigt die zweite Version, dass Loïc alles andere als skrupellos gehandelt hat, ja mehr noch: Er hat Angélique weder verführt noch verlassen, er nahm sie kaum wahr. Die zweite Version macht gleich eingangs klar, dass der junge Arzt das eigentliche Opfer ist – das Opfer des *stalkings* einer ihm lange unbekannt Bleibenden.

Er weiß die Zeichen, die Geschenke, Blumen, Botschaften, den übersandten Schlüssel zu einer ihm unbekannten Haustür etc., nicht richtig zu deuten. Als seine (misstrauisch werdende) schwangere Frau und er darüber zunehmend in Konflikt geraten, lässt der Film die Zuschauer daran Anteil nehmen, wie Loïc falsche Hypothesen über die Urheberschaft anstellt und am Rande des Nervenzusammenbruchs eine irrtümlich für die Stalkerin gehaltene Patientin verprügelt, mit tragischen Folgen für sie und für seine eigene berufliche Situation. Das heißt, die Veränderung der Figurenkonzepte durch den narrativen Perspektivwechsel bleibt nicht allein auf unser Wissen über die Figuren, unsere intellektuelle, wissensbezogene Ausrichtung auf sie und an ihnen beschränkt, also nicht allein auf unser *alignment* (im Sinne von Smith 1995, 142–186). Vielmehr verändert sich gleichzeitig unsere Zu- oder Abneigung ihnen gegenüber, also jener Aspekt, den Murray Smith als *allegiance* fasst (vgl. *ibid.*, 187–227). Der Perspektivwechsel in Colombanis Film unterstreicht mithin die Erkenntnis: Figuren werden stets *im Kontext einer konkreten Erzählperspektive* narrativ konstituiert.

Es sind im Wesentlichen zwei Schwerpunkte, auf die sich die Analyse der aufgeworfenen Fragen zur narrativen Perspektive im Film beziehen wird. Zum einen soll die umstrittene Frage nach der Erzählinstanz und nach dem Verhältnis von narrativer Instanz und figuraler ›Perspektivierung‹ eine Rolle spielen. Das liegt nahe, ist doch das Verhältnis jener Art von Perspektive, die ganz *unmittelbar* an die die gesamte Narration organisierende Erzählinstanz gebunden ist, zu den narrativ repräsentierten figuralen Perspektiven für die theoretischen Diskurse zur ›Perspektive im Film‹ von zentraler Bedeutung. In der Narrativik bezieht man sich in solchem Kontext häufig auf die Terminologie von Gérard Genette, auf dessen inzwischen nahezu ›klassische‹ Begriffswelt, auf die auch ich aufbauen werde. Von Genette stammt die Unterscheidung zwischen »narrativer Instanz« (Genette 1998, 151–153) und »Fokalisierung« (*ibid.*, 134–138). Zum anderen wird die Frage der Fokalisierung selbst näher zu betrachten sein. Es soll der Frage nachgegangen werden, was Begriffe der literaturbezogenen Narrativik zur Analyse solch raffiniert konstruierter Filme (wie dem Colombanis) beizutragen vermögen und auf welche Weise sie in Hinsicht auf das Ausdruckssystem des Films zu präzisieren oder zu erweitern sind. Das heißt, es gilt, Spezifika der Perspektivierung oder Fokalisierung im Medium Film zu erhellen, ohne deren Berücksichtigung jede Analyse von Perspektive in der Filmnarration – und erst recht in einem solchen Film – in die Sackgasse geriete.

Filmische Erzählinstanz und Fokalisator

Wer erscheint eigentlich als der dem Film eingeschriebene Urheber der – wie sich später herausstellt: unzuverlässigen – Erzählung im ersten Teil von *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT?* Müssen wir Zuschauer nicht letztlich Angélique die falsche Version der Geschichte zuschreiben? Immerhin bezieht sich die Narration hier auf die wahnhaftige Weltwahrnehmung durch diese Figur und teilt deren Prämissen. Der Film lässt uns an *ihrer* fehlerhaften Deutung der Vorgänge teilhaben, lässt uns diese teilweise aus ihrem Erlebensfokus unmittelbar nachvollziehen, er gibt uns Bilder, Erlebnisse, Informationen, die ihre Version stützen und an die auch sie sich klammert. Und er blendet – *in ihrem Sinne* – alles aus, was diese Version erschüttern könnte. Ist es also Angélique mit ihrem Wahn, die verantwortlich dafür ist, dass wir während fast vierzig Minuten Erzählzeit einer *«falschen Fahrt»* nachgehen?

Für die Narrativik ist die Antwort nahe liegend, indem man sich auf das eben zitierte Begriffspaar von Genette – *narrative Instanz* vs. *Fokalisierung* – bezieht. Genette spricht in einem etwas komplexeren Sinne auch von «Stimme» vs. «Modus» (vgl. *ibid.*, 15–188). Er thematisiert freilich ausdrücklich nicht filmische, sondern literarische Erzählungen. Und die Art seiner Metaphern, in die er seine populäre Faustformel kleidet, muss bei kurzschlüssiger Anwendung auf den Film zwangsläufig zu Missverständnissen führen. Dennoch ist der theoretische Kern der Unterscheidung dieser beiden Aspekte auch für den Film zutreffend. So hebt Genette hervor, dass man analytisch zwischen der Frage: «Welche Figur liefert den Blickwinkel, der für die narrative Perspektive maßgebend ist?» (*«Modus»*), und der ganz anderen Frage: «Wer ist der Erzähler?» (*«Stimme»*), unterscheiden müsse – oder kurz gesagt, zwischen der Frage: «*Wer sieht?*», und der Frage: «*Wer spricht?*» (*ibid.*, 132). Während die Frage nach der jeweiligen figurenbezogenen Perspektive, mit der erzählt wird, die nach der Fokalisierung oder dem Fokalisator ist (also nach der Figur, auf deren Erlebensperspektive die *interne* Fokalisierung basiert),³ geht es bei der zweiten Frage um die nach dem Erzähler.

- 3 Von einem *«Fokalisator»* oder einer *«Fokalisatorfigur»* kann man nur im Falle einer *«internen Fokalisierung»* (Genette 1998, 34) sprechen, also dort, wo die Narration ihre Adressaten an der Erlebensperspektive einer Figur, an deren handlungsrelevantem Wissensstand und Motivlage teilhaben lässt. Bei einer *«internen Fokalisierung»* geht es um den narrativen *Mitvollzug der Erlebensperspektive, einschließlich des Wissenszuwachses, einer Figur*. Das heißt, die narrative Instanz vermittelt Ereignisse nicht direkt, sondern *durch den Fokus* der Figur, des Fokalisators. Das bedeutet, in Genettes Worten, «der Erzähler sagt nicht mehr, als die Figur weiß» (*ibid.*). Auch die beiden anderen Varianten, die *«Nullfokalisierung»* (oder auch: *«unfokalisierte Erzählung»*) und die *«externe Fokalisierung»* definieren sich in Hinsicht auf

In Hinsicht auf den Film können aus Genettes Kurzformel Missverständnisse von zweierlei Art erwachsen. Zunächst, anders als bei der literarischen Narration, «sieht» man beim Film nicht nur im metaphorischen Sinne, sondern tatsächlich. Der Film präsentiert durch die Kamera einen tatsächlich visuellen Blickwinkel, eine *tatsächliche Wahrnehmungsperspektive*. Er vermag also einen optischen (und auch einen auditiven) Point-of-View zu vermitteln. Die visuelle Perspektive taugt nun aber ganz und gar nicht als schlichte Analogie zur literarischen Erzählperspektive oder zur literarischen Fokalisierung. Denn ein Film kann z.B. auch mit Bildern, die nirgendwo die visuelle Wahrnehmungsperspektive des Erlebens oder des inneren Erlebens (Träume, Visionen, Erinnerungen) einer Figur repräsentieren, aus der *Erlebnisperspektive* einer Figur «erzählen». Der rezeptive Nachvollzug der Letzteren ist dadurch gekennzeichnet, dass man die Motivlage und den Wissensstand einer Figur Schritt für Schritt kennenlernt, privilegiert *deren* emotionales Erleben nachvollziehen kann und die Handlungsereignisse auf die Interessen der Figur bezieht. Er betrifft also jene *handlungslogischen* Aspekte, die auch der (bei Genette) literaturbezogene Begriff «Fokalisierung» in den Vordergrund stellt. Folgte man nun aber im Kontext der Narrativik des Films dem metaphorischen Wortlaut von Genettes Frage nach der Fokalisierung, «Wer sieht?», dann wäre man sofort auf einer falschen Fährte, weil man dann lediglich nach einer Art *bildlogischer* Fokalisierung fragte (also nach der Repräsentation einer figuralen *Wahrnehmungsperspektive* – ein spezieller Aspekt, auf den ich später zurückkomme). Um im Kontext der Filmnarration der Intention Genettes gerecht zu werden und nach der handlungslogischen Fokalisierung zu fragen, muss man die Frage umformulieren in: *Wer erlebt?*, oder: *Die Erlebnisperspektive welcher Figur wird narrativ repräsentiert?*

Auf der anderen Seite läßt Genettes Verbindung der «narrativen Instanz» mit der Metapher «Stimme» und mit der davon abgeleiteten Frage «Wer spricht?» – der zweite der oben erwähnten Aspekte – in Hinsicht auf den Film ebenso zu Missverständnissen ein. Denn in Filmen häufiger anzutreffende verbale

Figuren, jedoch nicht durch einen internen Mitvollzug. Bei der «Nullfokalisierung» werden mehr Informationen gegeben, als eine der Figur haben kann. Es ist jene Erzählsituation, in der «der Erzähler also mehr weiß als die Figur, oder genauer, wo er mehr sagt, als irgendeine der Figuren weiß» (ibid.). Dies kann offenbar sowohl durch das permanente Hin- und Herschalten zwischen verschiedenen figuralen «Wahrnehmungen», als auch (meist in Kombination damit) durch figural völlig unvermittelte Informationsgabe geschehen. Für den Typus der «externen Fokalisierung» schließlich gilt, «der Erzähler sagt weniger, als die Figur weiß» (ibid.). Es ist jene – im modernistischen Kino der sechziger Jahre häufige – Erzählsituation, in der «der Held vor unseren Augen handelt, ohne daß uns je Einblick in seine Gefühle und Gedanken gegeben würde» (ibid., 135).

Erzählerstimmen, die sich als erstes aufdrängen, wenn man auf die Frage nach der ‹Stimme› («Wer spricht?») zu antworten sucht, taugen nicht als adäquates Gegenstück zum literarischen Erzähler, jedenfalls nicht, wenn es um die Logik der Unterscheidung von ‹narrativer Instanz› und ‹Fokalisierung› geht. Gleich, ob es sich um extradiegetische Erzählerstimmen (Voice-over) oder um die erzählenden Stimmen intradiegetischer Erzählerfiguren (innerhalb der Handlungswelt erzählende Figuren) handelt, sie besitzen niemals jene – die Gesamtnarration organisierende – Kraft, die der des literarischen Erzählers entspricht.

Um sich dies zu verdeutlichen, sollte man die Mehrkanaligkeit des filmischen Mediums und die daraus resultierende Mehrkanaligkeit der filmischen Narration bedenken. Das literarische Erzählen entfaltet sich im Monokanal der verbalen Sprache. Wer die narrative Hoheit über diesen sprachlichen Kanal besitzt, wem der narrative Adressat also die strukturierende Hoheit über die sich in diesem Kanal realisierende Erzählung zuschreibt, der gilt als der Erzähler oder weniger anthropomorph ausgedrückt: als die narrative Instanz.

Geht man davon aus, dass ‹Erzählen› – im medienübergreifenden Sinne – als kommunikativ wirkungsvoll strukturierte Übermittlung von Geschichten (oder Handlungsabläufen) zu verstehen ist, dann kann ‹Erzählen› mit Blick auf den Film unmöglich auf den Kanal der Sprache beschränkt sein.⁴ Die Übermittlung beruht hier längst nicht allein auf dem *Sagen*, sondern in einem hohen Maße auch auf der audiovisuellen Repräsentation eines Geschehens, also auf dem *Zeigen*. Um eine Geschichte zu kommunizieren, ist die filmische Narration – vom Grundsatz her – nicht einmal primär auf die verbale Mitteilung angewiesen, besitzt sie doch die Hoheit über die visuelle und akustische Ausdrucksmaterie. Allerdings stützt sie sich heute im Spielfilm weit überwiegend *auch* auf die verbale Sprache, sowohl auf die intradiegetische Rede der Figuren als auch – seltener, aber weniger selten als viele meinen – auf eine dem narrativen Diskurs zuzuordnende extradiegetische Sprachebene, die zum Beispiel in Form von Zwischentiteln oder als Voice-over zutage tritt.

Der logische Ort der narrativen Instanz *eines Films* kann jedoch weder bei dessen intradiegetischen Erzählerfiguren liegen noch bei den extradiegetischen Erzählerstimmen (Voice-over). Die zentrale narrative Instanz ist vielmehr als die in den jeweiligen Film ‹eingeschriebene›, die Erzählung organisierende Kraft zu verstehen, der ebenso wie dem literarischen Erzähler die Hoheit über

4 Den Erzählbegriff in Hinsicht auf das Filmmedium und einige der damit verbundenen theoretischen Fragen habe ich an anderer Stelle ausführlicher dargestellt; vgl. Schweinitz 1999 u. 2007.

alle Ausdrucksmittel des Mediums zuerkannt wird. Wenn Seymour Chatman (1990, 134) schreibt: «The cinematic narrator is the composite of a large and complex variety of communicating devices», so macht er darauf aufmerksam, dass die Ausdrucksmittel, über die sich die eigentliche narrative Instanz eines Films realisiert, nicht allein im Kanal der Sprache liegen, sondern sowohl im auditiven Kanal (Sprache, Geräusche, Musik) als auch im visuellen Kanal (das bewegte und sich bewegende Bild sowie die Montage).

Will man fundamentale Mißverständnisse – die Fixierung auf tatsächliche Stimmen im Film, die nicht mehr sind als eine Teilfunktion der Narration: *fingierte Erzähler* – vermeiden, so muss die Frage nach der narrativen Instanz in Hinsicht auf den Film mithin ebenso umformuliert werden wie die nach dem Fokalisator. Statt des Genette'schen «Wer spricht?» sollte sie hier eher lauten: *Wer ist die Quelle des Erzählens?*, oder kurz: *Wer teilt mit?*

Mit solchermaßen geschärften Begriffen macht es nun Sinn, zu *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT* zurückzukehren. Differenziert man zwischen Erzählinstanz und Fokalisator, so wird rasch klar, dass in der ersten Version Angélique als *Fokalisatorfigur* dominiert. Der Film ist hier durch sie intern fokalisiert, er teilt in diesem Teil vor allem *ihre* Erlebensperspektive mit oder arbeitet den Prämissen dieser Perspektive zu, er lässt uns im handlungslogischen (nicht im visuellen, bildlogischen) Sinne an ihrer «Wahrnehmung» des Geschehens teilhaben, letztlich: an ihrem Wahn. Ebenso dominiert dann im zweiten «Durchlauf» die Erlebensperspektive der Figur Loïc. Hier wird er zur Fokalisatorfigur, und wir nehmen Anteil an *seinem* Erleben. In Verbindung mit der internen Fokalisierung durch diese beiden Figuren macht sich aber gleichzeitig die narrative Instanz offen bemerkbar. Das geschieht nun nicht nur, indem sie – wie das stets der Fall ist – *letztlich* hinter der Konstruktion des figuralen Erlebensstroms (mithin: hinter der internen Fokalisierung) steht, sondern in einem direkteren Sinne, für den sich die Unterscheidung von «narrativer Instanz» und «Fokalisierung» als besonders sinnvoll erweist.

Dies wird anschaulich, wenn man bedenkt, dass die Narration innerhalb der dominant durch Angélique fokalisierten Version – wie eingangs erwähnt – keinesfalls stringent bei der Erlebensperspektive dieser Figur verharret. Der Film zeigt uns auch in «ihrer Version» immer wieder Szenen, in denen Angélique gar nicht anwesend ist, die mithin nicht aus ihrer unmittelbaren Erlebensperspektive präsentiert werden. Dabei handelt es sich – mit Genette gesprochen – um «Alterationen» (1998, 138), also um vorübergehende kurze Fokalisierungswechsel, um solche «isolierten Verstöße» gegen einen vorherrschenden Fokalisierungsmodus, bei denen «die Kohärenz des Ganzen noch stark genug bleibt, um von einem dominanten Modus reden zu können» (ibid., 138–139).

Die erste dieser Alterationen gleich zu Beginn des Films besitzt den Charakter einer «Paralepse» (ibid., 139). Das heißt, der Film teilt hier *mehr* narrative Informationen mit, als eigentlich – aus der vorherrschenden Erlebnislogik der Fokalisierung heraus – angemessen wäre. Angélique hat einen Blumenhändler mit viel Charme und mit dem Argument, es handle sich um einen Liebesgruß zum «Kennenlerntag», dazu überredet, eine einzelne Rose für Loïc durch einen Boten ausliefern zu lassen. Während Angélique sich auf den Weg zu ihrer Zeichenklasse in die Kunstakademie macht, begleitet der Film für einige Zeit den Boten und zeigt die Auslieferung der Rose mit der von Angélique verfassten Karte. Im Unterschied zu ihr erfahren und sehen die Zuschauer, wie Loïc die Blume entgegennimmt und erfreut lächelnd die Karte liest. Erst die zweite Version klärt etwa 40 Minuten später in einem Dialog darüber auf, das Loïc eine andere Absenderin von Blume und Karte, seine Frau, unterstellt hat. Dieses Story-Ereignis wird im Plot der ersten Version (absichtsvoll) nicht mitgeteilt. Auf diese Weise stützt die innerhalb der Alteration präsentierte Handlung, obschon ein klarer Fokalisierungswechsel vorliegt, letztlich die Kohärenz der Wahnwelt von Angélique. Noch in der Alteration gibt die Narration nur solche Informationen preis, die der Wahnwelt Angéliques entsprechen. Sie tragen mithin dazu bei, Angéliques Sicht der Dinge zur Grundlage des Realitätsentwurfs in dieser ersten Erzählversion zu machen. Denn die Plausibilität von Angéliques Erlebensperspektive (deren scheinbare Zuverlässigkeit) wird durch die Alteration noch erhöht.⁵ An der Beschränkung der dabei gegebenen Informationen auf solche, die noch in der Alteration die Prämissen von Angéliques Wahnwelt stützen und alle widersprechenden Momente zunächst auslassen, wird die *unmittelbare* Kontrolle der narrativen Instanz über den Informationsfluss besonders offenkundig. Ein Zweifel daran, dass zwischen Angélique und Loïc ein Liebesverhältnis besteht, erscheint auch – ja gerade – durch den bestätigenden, in gewisser Weise objektivierenden Gestus der paraleptischen

- 5 Im Modus des klassischen Erzählens gilt die zentrale narrative Instanz als Garant der Zuverlässigkeit. Unzuverlässige Erzählungen werden daher meist *nachträglich* damit legitimiert, dass sie auf (z.B. wahnhafter) interner Fokalisierung einer Figur beruhen (so wie dies in Colombanis Film der Fall ist) oder dass sie einem eingebetteten Erzähler zugeschrieben werden (wie z.B. in STAGE FRIGHT [DIE ROTE LOLA, USA 1950, Alfred Hitchcock]). Für die besonders im postmodernen Kino gepflegte Form des fundamental unentscheidbaren Erzählens, die – wie etwa LOST HIGHWAY (USA/F 1997, David Lynch) – keine konsistente Handlungswelt und keine darin existierende Wahrheit, also überhaupt keine Ebene letztlicher Zuverlässigkeit mehr kennen, spielt auch die Zuverlässigkeit der zentralen narrativen Instanz keine Rolle mehr; vgl. Schweinitz 2005, 92–93 u. 96–97. Colombanis Film hingegen zeigt «im zweiten Durchlauf» Punkt für Punkt, dass die narrative Instanz nirgendwo «gelogen» hat. Sie hat die Informationen im ersten Teil nur narrationstaktisch selektiert.

Alteration innerhalb der ersten Version kaum sinnvoll. Damit wird gleich zu Beginn des Films eine zentrale Prämisse des Referenzrahmens für die weitere Erzählung im ersten Teil des Films, die sich danach als unzuverlässig erweisen soll, abgesteckt.⁶

Das Mittel der Alteration ist aber nicht auf den Filmanfang beschränkt. Auf ähnliche Weise macht sich immer wieder – besonders in jenen Szenen, die nicht unmittelbar der Erlebensperspektive von Angélique folgen – jene narrative Intentionalität (und mithin Instanz) bemerkbar, welche die Narration strukturiert sowie organisiert und sich, obwohl nicht unmittelbar auf eine Fokalisierung durch Angélique rückführbar, dennoch mit dieser verbündet. So zeigt der Film z.B. die Szene einer akademischen Abendgesellschaft, an der Angélique und Loïc (wie man später erfahren wird: unabhängig voneinander) teilnehmen. Der von der Narration bislang forcierten Hypothese von der heimlichen Liebe entsprechend, dürfen sie nicht vertraut zusammen gesehen werden. Man sieht Angélique (scheinbar folgerichtig) im Gespräch mit David, einem Medizinstudenten, der in sie verliebt ist, während Loïc bei seinen Ärztekollegen steht. Als Angélique zur Toilette geht, verharret der Film bei David und zeigt aus dessen visueller Perspektive, wie Loïc kurz darauf seinerseits die Treppe zu den Waschräumen empor steigt. Eifersüchtig und ungeduldig folgt ihnen David (nach einem deutlichen Zeitsprung, der durch einen Wechsel in der Ton-Atmosphäre markiert ist, in seiner Länge aber undefiniert bleibt), um mitansehen zu müssen, wie die beiden ihm entgegenkommen und sich mit einem flüchtigen Gruß trennen. Mit David müssen auch wir Zuschauer die Schlussfolgerung von einer längeren geheimen Begegnung der Liebenden ziehen. An dieser Stelle liegt also für Momente die interne Fokalisierung durch David vor. So wie dieses Beispiel funktionieren noch viele Alterationen innerhalb der ersten Version. Gleich, ob David etwas später Loïc zur Rede stellt, weil er ihm die Schuld an Angélices zunehmend desolatem Zustand gibt, oder ob Situationen, die in eine Begegnung mit Angélique münden, durch eine Szene in Abwesenheit der Protagonistin vorbereitet werden (wie z.B. das Gespräch über sie zwischen Angélices Freundin und dem Besitzer der Bar, in der beide jobben) oder ob einzelne Aktivitäten Loïcs auf solche Weise ausschnittshaft gezeigt werden, dass sie die These der Beziehung zwischen den beiden untermauern: Stets arbeiten die durch die Alteration gegebenen Informationen der internen Fokalisierung durch Angélique – und damit der zentralen Prämisse ihrer Erlebensperspektive – zu, stützen diese zusätzlich ab. Die Verantwortung dafür lässt sich in

6 Zur Rolle des mit der Errichtung eines solchen Rahmens verbundenen *primings* vgl. Hartmann 2005, S. 158ff.

der Narrationsanalyse kaum Angélique als Fokalisatorfigur zuschreiben; sie liegt klar bei einer strukturierenden Intelligenz hinter dem Ganzen, bei der narrativen Instanz.

Damit ist indirekt auch ein Statement zu einer Debatte gegeben, die in der Filmnarrativik lange eine Rolle spielte: die Debatte über die Frage, ob es überhaupt sinnvoll sei, für den Film eine narrative Instanz zu unterstellen, den logischen Ort des Erzählers zu besetzen. Ein Argument wurde dabei immer wieder vorgebracht: Wirken Filme mit ihrem audiovisuell repräsentierten Ereignisstrom nicht *«selbsterzählend»*, *«unpersönlich»* narrativ (vgl. Burgoyne 1990)? Die Frage nach einem Erzähler sei – wie Christian Metz in seinem letzten Buch (Metz 1997) schlussfolgerte – die nach einer unangemessen anthropomorphen Instanz. Und David Bordwell, dessen Auffassung an diesem Punkt ausnahmsweise mit Metz übereinstimmt, folgert, *«we need not build the narrator in on the ground floor of our theory»* (Bordwell 1985, 62). Andere Autoren, darunter Edward Branigan, schwanken hinsichtlich dieser Frage (vgl. Branigan 1992, 108–110) oder beharren wie Seymour Chatman (vgl. 1990, 124–138) und Sarah Kozloff auf der Position: *«Because narrative films are narrative, someone must narrating»* (1988, 44). Die von mir bislang angestellten Überlegungen sprechen dafür, die sich für die Narrationsanalyse als notwendig erweisende logische Position der narrativen Instanz zu besetzen, allerdings – hierin durchaus Metz nahe – als eine *unpersönliche* Instanz, die als *«narrative Intelligenz»*, als *«strukturierende Intentionalität»* hinter allen Bildern, Klängen, Reden, Informationen etc. des Films im *«narrativen Brennpunkt»* spürbar ist.

Wenn nun mit den Alterationen kleine Fokalisierungswechsel eingeführt werden, ohne damit die Dominanz eines vorherrschenden Fokalisierungsmodus (die interne Fokalisierung durch Angélique) anzugreifen, so wird das Verhältnis von Fokalisierung und narrativer Instanz mit dem grundlegenden Fokalisierungswechsel hin zu Loïc in der zweiten Version noch verwickelter. Denn *einerseits* präsentiert sich die Narration (ab der 39. Minute) vorwiegend aus der Erlebensperspektive Loïcs, wobei nun viel weniger Alterationen eingeschaltet sind. Der Begriff von der *«internen Fokalisierung»* lässt sich daher auf den ersten Blick noch bruchloser anwenden: Als Zuschauer sind wir an Loïc ausgerichtet, nehmen Zug um Zug Anteil an seiner hektischen Suche danach, wer wohl die Stalkerin sei; wir werden über seinen Wissensstand stets in Kenntnis gesetzt, erleben, wie er falsche Hypothesen bildet, und können nachvollziehen, warum er sie bildet. *Andererseits* aber wissen wir *mehr* als die Figur und folgen – narrativ vorstrukturiert durch den Film – partiell anderen Interessen. Denn durch die erste Version wissen wir (im Unterschied zu Loïc) um Angélique und um ihre (für ihn stets überraschenden und undurchschaubaren) Aktivitäten.

Hinzu kommt, dass jetzt im Nachvollzug der Erlebensperspektive von Loïc, dessen – vor dem Hintergrund des grundlegend neuen Referenzrahmens: Es gibt kein Liebesverhältnis zwischen den beiden – nunmehr rätselhaft gewordene Handlungen und Gesten, die uns im ersten Teil in der Liebeshypothese bestätigten, sukzessive aufgelöst werden. Sie werden neu kontextualisiert und erhalten damit einen ganz anderen Sinn. Die überraschende Art dieser Neukontextualisierung und Auflösung fesselt das Zuschauerinteresse wohl mindestens ebenso wie der Erlebnisstrom Loïcs. Beides vollzieht sich gleichzeitig. Mit anderen Worten: Hier ist – schon allein unter handlungslogischem Aspekt – eine vielschichte, pluralisierte Fokalisierung erkennbar, eine Mischung, die auf andere Art als die Alterationen ebenfalls Elemente des Typus der Nullfokalisierung (die Narration teilt mehr mit als irgendeine der Figuren weiß) mit der strikten Orientierung an Wissensstand und Erleben einer für die narrative Perspektivierung dominanten Figur (interne Fokalisierung) verbindet. Da das ›Mehr-Mitteilen‹ hier aus der Re-Perspektivierung längst erzählter Vorgänge resultiert (statt aktuell einen ›allwissenden‹ Erzählmodus einzunehmen), spricht Genette in vergleichbaren Fällen von einer Sonderform interner Fokalisierung, der *multiplen*. Sie sei typisch etwa ›in den Briefromanen, wo ein und dasselbe Ereignis von mehreren Briefschreibern, d.h. Figuren mit je eigenem *point of view* geschildert und interpretiert werden kann‹ (Genette 1998, 135).

Der letzte, kurze Teil des Films schließlich vollzieht gleitend den Übergang zur Nullfokalisierung, denn die (handlungslogische) Fokalisierung schaltet in den letzten Filmminuten zwischen beiden Figuren hin und her, und man verlässt den Film mit einem Kenntnisstand, den *keine* der Figuren haben kann. Angélique ist aus einer Heilanstalt als geheilt entlassen worden. Dorthin hatte man sie eingeliefert, nachdem sie nach einer expliziten Zurückweisung durch den inzwischen über sie informierten Loïc diesen mit einer Bronzestatue niedergeschlagen und schwer verletzt hatte. Nach ihrer Entlassung findet ein Maler, der dem aber keine Bedeutung beimisst, bei Renovierungsarbeiten hinter dem Schrank in Angéliques Zimmer ein Mosaik. Es besteht aus den ihr verordneten Medikamenten und zeigt Loïc. Allein uns, den Zuschauern, gewährt die Narration Zugang zur fatalen Bedeutung dieser Information.

Wenn also der Film – im handlungslogischen Sinne – zahlreiche Fokalisierungswechsel (Alterationen) und eine multiple Logik interner Fokalisierung aufweist, so wird die Komplexität und Vielschichtigkeit der Fokalisierung noch einmal (in einem Sinne, an den Genette nicht gedacht hat) erhöht, wenn man die Frage nach der Wahrnehmungsperspektive im Film – die bildlogische Ebene – in die Analyse mit einbezieht.

Handlungslogik und Bildlogik der Fokalisierung

Dass die metaphorische Frage «Wer sieht?», die Genette als Kurzformel für die Fokalisierung (in der literarischen Narration) eingeführt hat, beim Bezug auf die filmische Narration in «Wer erlebt?» umformuliert werden muss, habe ich bereits ausgeführt. Dennoch erscheint auch die Frage «Wer sieht?» gerade in Hinsicht auf den Film nicht obsolet. Denn hier *sieht* man – anders als in der Literatur – *tatsächlich* in und auf die Handlungswelt. Allerdings steht die Ebene der *visuellen Wahrnehmungsperspektive*, die damit erfragt wird, nicht in einem Verhältnis einfacher Identität zur Erlebensperspektive. Die erstere Form kann im Film *bildlogisch* repräsentiert, die zweite *handlungslogisch* (in dem Sinne wie auch die literarische Fokalisierung) entwickelt werden. Ich spreche daher von einer «doppelten Fokalisierung des Films»⁷ – der handlungslogischen und der bildlogischen Fokalisierung. Will man genauer sein, muss man neben der bildlogischen Fokalisierung (auf derselben Ebene der Wahrnehmungslogik) die tonlogische Fokalisierung ansiedeln.

Im Kern folgt diese Aufgliederung jener Unterscheidung, die François Jost (vgl. 1984; 1989) in den Diskurs der Narrativik eingebracht hat, ohne deren Neologismen zu übernehmen. Jost differenziert zwischen *focalisation* (die mit der Wissens- und Erlebensperspektive in Verbindung steht) und den beiden Arten von Wahrnehmungsperspektivierung, der visuellen – *ocularisation* – und der auditiven – *auricularisation*. Mit Jost (1989, 157) möchte ich dafür plädieren, auf der bild- (und ton-)logischen Ebene nur zwischen zwei Möglichkeiten zu unterscheiden, die ich als *objektivierte* vs. *subjektivierte* Variante fasse. Die Dreigliederung Genettes (*null*, *intern*, *extern*) macht auf der bild- und tonlogischen Fokalisierungsebene keinen Sinn, da die Unterscheidung von *null* und *extern* hier nicht sinnvoll herstellbar ist.⁸

Zum Verhältnis der verschiedenen Aspekte filmischer Fokalisierung ist zunächst anzumerken, dass sie jeweils eigenständigen Logiken unterworfen sind. So wie sich die handlungslogische Fokalisierung im Brennpunkt verschiedenster Informationen als Konstrukt entwickelt, so versteht sich auch die bildlogische Fokalisierung (auf die ich mich hier konzentrieren möchte) nicht «von

7 Vgl. Schweinitz 2005. Auch Genette spricht an einer Stelle von «doppelter Fokalisierung» und sucht damit auf die Gleichzeitigkeit «konkurrierende[r] Codes» (1998, 148) aufmerksam zu machen, meint aber mit Blick auf die Literatur einen anderen Sachverhalt.

8 Ich danke Matthias Brütsch, der in seiner noch nicht publizierten Dissertationsschrift *Traumbühne Kino: Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv* den filmischen Erzählperspektiven ein Kapitel gewidmet hat, für eine anregende Diskussion dieser Frage.

selbst». Sie ist den Einstellungen nicht «an sich» eingeschrieben, sondern entsteht entweder – und das ist der überwiegende Fall – durch Montagekonstruktionen oder/und durch spezifische Markierungen innerhalb der Einstellungen, die ebenfalls rezeptive Konstruktionsleistungen erfordern. Die Logik dieser Konstruktionen basiert – wie Branigan in Hinsicht auf die Point-of-View-Struktur, einer Form bildlogischer Subjektivierung, zeigt (vgl. Branigan 2007a) – auf spezifischen Schemata. Daher folgt sie einer *eigenen* Logik, die nicht identisch ist mit der Handlungslogik. Am offenkundigsten wird das dort, wo eine interne handlungslogische Fokalisierung, also eine subjektive Erzählperspektive, mit einer objektivierten bildlogischen Fokalisierung einhergeht.

Dies ist ein völlig konventioneller Fall, der auch *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT* dominiert. So wird sowohl die Erlebensperspektive von Angélique – also die (handlungslogisch) interne Fokalisierung durch sie (im ersten Teil) – als auch die von Loïc weit überwiegend von objektivierten Bildern repräsentiert, und nicht von Point-of-View-Konstruktionen oder anderen Formen bildlogischer Subjektivierung. Wie gesagt, ein konventioneller Fall, denn nahezu alle (handlungslogisch) intern fokalisiert erzählten Filme zeigen ihre Fokalisatorfigur ständig; sie wählen statt subjektiver Bilder, welche die visuelle Perspektive der Figur repräsentieren, überwiegend den Blick *auf* die Figur. Das gilt in Colombanis Film selbst noch für eine hochsubjektive Traum-/Erinnerungssequenz in der zwölften Minute des Films, in der Angélique unglücklich im Bett liegend eine (hier zum ersten Mal gezeigte) Szene mit Loïc erinnert. Die Rahmung und Sinngebung der eingebetteten Szene als inneres Erleben der Figur (Wachtraumsequenz) erfolgt konventionell durch eine Großaufnahme der im Bett liegenden Angélique. Danach zeigt die eingebettete Sequenz eine als Angéliques Point of View zu deutende Großaufnahme von Loïc, gefolgt von einer Einstellung der Hände der beiden, die aber nicht Angéliques visuellen Point of View zeigt, und dann sogar einer Großaufnahme von Angéliques lächelndem Gesicht. Offenbar irritiert diese Form des Auseinanderfallens von Bild- und Handlungslogik, wohl ihrer Konventionalität wegen, niemanden. Die Handlungslogik («Das ist Angéliques Wachtraum!») ist durch die Markierung im Rahmen so gefestigt, dass sie die in Einstellung zwei und drei abweichende Bildlogik dominiert. Allerdings erlangt der Zuschauer mit dem Blick «von außen» bei einzelnen länger stehenden Einstellungen eine visuelle Perspektive, die ihn für Momente zu Beobachtungen und Reflexionen anregen mag, welche über die (Re-)Konstruktion der figuralen (handlungslogischen) Fokalisierung hinausgehen. Wenn man Angélique und Loïc in der zweiten Version bei ihrem zunächst mysteriösen Treffen im Waschraum der Toilette zuschaut, die Unsicherheiten der beiden wahrnimmt, dann schwingt – trotz eindeutig interner

handlungslogischer Fokalisierung – etwas von einer externen Beobachterposition mit. Diese kann für Momente sogar die Oberhand gewinnen. Es wird ein Blick filmisch vorkonstruiert, der zwischen den Aspekten oszilliert, durchaus vergleichbar mit dem Fall, der – auf rein handlungslogischer Ebene – von Genette als multiple Fokalisierung bezeichnet wurde.

An anderer Stelle kann nun aber die bildlogische Fokalisierung durchaus stringent der Handlungslogik zuarbeiten. So kann eine Point-of-View-Einstellung an Höhepunkten der Handlung selbstverständlich als eine Stärkung, ja Überhöhung der Subjektivierung funktionieren. Das ist etwa der Fall, wenn kurz vor ihrem Selbstmordversuch Angélique gezeigt wird, wie sie – melodramatisch überhöht – durch die Gitterstäbe eines Eisenzauns hindurch (via Point-of-View-Struktur) auf die verschlossenen Fenster von Loïcs Praxis schaut.

Wichtiger ist für die Analyse dieses Films und seiner zunächst unzuverlässigen Narration aber noch, dass die relative Selbstständigkeit beider Aspekte bei gleichzeitiger Interaktion vielfältige Spiele mit den differenten Fokalisierungsmodi erlaubt. Aus bildlogischer Sicht am interessantesten sind hier *Umcodierungen* einzelner Bilder hinsichtlich ihres Fokalisierungsmodus. So zeigt die erste Variante der Ereignisse die Autofahrt von Loïc und Angélique nach der Abendgesellschaft auf eine Weise, die uns eine doppelte Point-of-View-Struktur unterstellen lässt: In der ersten Einstellung schaut Angélique vom Beifahrersitz verliebt lächelnd zu Loïc am Lenkrad hinüber, der schaut ähnlich lächelnd im Gegenschuss in ihre Richtung. Es entsteht der Eindruck, als schauten sich hier zwei verliebt in die Augen, ein Eindruck, der den Prämissen der unzuverlässigen Variante zuarbeitet. Der Film unterlegt dies nicht von ungefähr mit dem – eindeutig in extradiegetischem Sound gehaltenen – Song *Love is all that I can give to you*. Das Lied läuft dann unter der sich anschließenden Szene (Angélique allein zu Hause) weiter, was zusätzlich für seinen kommentierenden extradiegetischen Charakter auch in der Szene zuvor spricht. Die ausführlichere Rekonzeptualisierung der Autoszene im zweiten Teil gibt nun nicht nur zu erkennen, dass der Arzt die junge Kunststudentin lediglich aus nachbarlicher Solidarität im Auto mitnahm (sie hatte ihm im Waschraum davon erzählt, dass sie als Hauskeeperin in dem Haus neben seinem wohne), sondern auch, dass überhaupt kein Blickwechsel stattgefunden hat. Denn nun offenbart eine frontal aufgenommene Totale, dass beide *zeitlich versetzt* in die Richtung des jeweils anderen geschaut haben. Und auch der Musik kommt jetzt ein anderer Status zu (eine modifizierte tonlogische Fokalisierung): Sie erweist sich durch veränderte Klangqualität nun als ein zufällig im Autoradio laufender Song. Noch auffälliger wird diese Art von Verwirrspiel im Trailer zum Film gespielt. Dieser präsentiert in naher Einstellung einen zur Zimmertür her-



Abb. 1 *Angélique (Audrey Tautou)*
erzählt von Herrn Kater.

einschauenden lächelnden Loïc, um dann – ganz in der Art des zweiten Bildes einer Point-of-View-Struktur – Angélique zu zeigen, wie sie ihr Hochzeitskleid vor dem Schlafzimmerspiegel anprobiert. Der Trailer verzichtet freilich darauf, die Bilder neu zu kontextualisieren und damit zugleich neu zu konzeptualisieren.

Sie sind im Film enthalten, stehen aber in keinerlei Zusammenhang.

Spiele dieser und ähnlicher Art können aber nicht allein auf habitualisiertes Erfahrungswissen um konventionelle narrative Strukturen (des Films) in der Art des Strukturmechanismus von Point-of-View-Konstruktionen aufbauen. Sie können auch intertextuellen oder genauer: *hypertextuellen* Charakter (im Sinne von Genette 1993, 18–21) besitzen. Ein solcher – gezielt irreführender – Bezug auf einen Vorgängertext ist für *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT* in vieler Hinsicht wichtig. Denn die «falsche Fährte», auf die der Film seine Zuschauer im ersten Teil lockt, wird dadurch begünstigt, dass er sich auf den ein Jahr zuvor uraufgeführten und sehr populär gewordenen Film *LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN* (DIE FABELHAFTE WELT DER AMÉLIE, F/D 2001, Jean-Pierre Jeunet) bezieht. Laetitia Colombanis Film teilt mit diesem nicht allein dieselbe Hauptdarstellerin, Audrey Tautou. Sie wird in der Exposition auch zunächst als, wenn nicht im Grunde die gleiche, so doch eng verwandte Figur eingeführt. Das Bild Angéliques, die in Kostüm und Maske teils sehr ähnlich wie Amélie angelegt ist, umgeben von Rosen, gleich zu Beginn, suggeriert die Wiederkehr der freundlichen Liebesfee. Selbst noch die visuelle Komposition von einzelnen (bildlogisch objektiviert fokalisierten) Einstellungen im ersten Teil sucht immer wieder diese Assoziation bestätigend aufzurufen. Wenn Angélique z.B. dem Pflgekind ihrer Freundin abends am Bett die Geschichte vom Herrn Kater erzählt, der für sie in ihrer Kindheit – obschon selbst ausgedacht – Realität besessen habe, dann erweist sich dies beim zweiten Sehen als *Schlüsselkatapher* für die imaginierte Liebesbeziehung. Während sie die Geschichte erzählt, spricht sie in einer leicht vorgebeugten Haltung, und ihr Blick geht nach vorn aus dem Bild, mit anderen Worten: Sie ist genau so dargestellt und kadriert wie die Amélie in einem extrem bekannten Bild, ein Bild, das die Werbeplakate und das DVD-Cover für Jeunets Film zierte. Das ist kein Zufall; hier arbeitet das visuelle Arrangement taktisch Hand in Hand mit den (unzuverlässigen) Prämissen der handlungslogischen Fokalisierung im ersten Teil des Films.

Die Analyse enthüllt immer neue Ebenen der vielschichtigen Logik der Perspektivierung im Film, die in den Dienst einer einfallsreichen Narration gestellt werden. Letzteres gilt selbstverständlich nicht allein für unzuverlässig erzählende Filme, aber an solchen Fällen tritt der Sinn der theoretischen Differenzierung der verschiedenen Aspekte besonders markant hervor. Das Raffinement der ›Erzählperspektive‹ eines Films wie *À LA FOLIE ... PAS DU TOUT* wäre ohne eine solche differenzierende Theoriearbeit kaum analytisch zu erschließen.

Literatur

- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen.
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge.
- (2007a) Die Point-of-View-Struktur [amerik. 1984]. In der vorliegenden Ausgabe von *Montage/AV*.
- (2007b) Fokalisierung [amerik. 1992]. In der vorliegenden Ausgabe von *Montage/AV*.
- Burgoyne, Robert (1990) The Cinematic Narrator: the Logic and Pragmatics of Impersonal Narration. In: *Journal of Film and Video* 42,1, S. 3–16.
- Chatman, Seymour (1990) *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Cinema*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Genette, Gérard (1993) *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* [franz. 1982]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1998) *Die Erzählung* [franz. 1972/1983]. München: Fink.
- Hartmann, Britta (2005) Von der Macht erster Eindrücke. Falsche Fährten als text-pragmatisches Krisenexperiment. In: Liptay/Wolf (Hg.) (2005), S. 154–174.
- Jost, François (1984) Le regard romanesque: ocularisation et focalisation. In: *Hors Cadre* 2, S. 67–85.
- (1989) *L'œil-caméra: entre film et roman* [1987]. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Kozloff, Sarah (1988) *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Liptay, Fabienne / Wolf, Yvonne (Hg.) (2005) *Was stimmt den jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München: Edition Text und Kritik.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [franz. 1991]. Münster: Nodus.
- Schweinitz, Jörg (1999) Zur Erzählforschung in der Filmwissenschaft. In: *Die erzählerische Dimension*. Hg. v. Eberhard Lämmert. Berlin: Akademie Verlag, S. 73–87.

- (2005) Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre. Über Unzuverlässiges Erzählen, doppelte Fokalisierung und die Kopräsenz narrativer Instanzen im Film. In: Liptay/Wolf (Hg.) (2005), S. 89–106.
 - (2007) Erzählen / Unzuverlässiges Erzählen. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. 2., aktualisierte u. erw. Aufl. Hg. v. Thomas Koebner. Stuttgart: Reclam, S. 173–174 und S. 741–743.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.

Margrethe Bruun Vaage

Empathie

Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm¹

Empathie ist das Nachempfinden von Erlebnissen eines Anderen in dem Bewusstsein, dass es dessen Erfahrungen sind, in die man sich einfühlt. Das Phänomen reicht vom automatischen Nachvollzug des Gefühlszustands des Anderen anhand seiner Körperhaltung (körperbezogene Empathie) – wozu es weder Imagination noch narrativen Verständnisses bedarf – bis hin zur imaginativen Erarbeitung eines Zustands, wofür ein gewisses narratives Verständnis erforderlich ist.² Körperbezogene Empathie zeichnet sich durch automatische, affektive und unbewusste Mechanismen aus, die dem Subjekt eine mit dem ›Objekt‹ korrespondierende Körper- und Gefühlserfahrung erlauben. Dies mag durch Mimikry und afferente Spiegelung geschehen. So kann etwa die Nachahmung emotionaler Gesichtsregungen zum Nachempfinden der Gefühle des Anderen führen. Das Einfühlen in komplexere Geistes- oder Gefühlszustände gelingt hingegen nur durch Imagination: Durch imaginative Empathie kann sich das Subjekt in seiner Vorstellung partiell in die Situation des Anderen versetzen und diese verstehen. Mit Blick auf die – in einem ersten Schritt vorzunehmende – Klärung, was genau unter diesem Begriff zu verstehen ist, sei vorab hervorgehoben: Imaginative Empathie kann (wie auch körperbezogene) gewöhnlich nur im Nachvollziehen der Verfassung eines Anderen erfahren werden oder ins Bewusstsein treten. Empathie ist ein grundlegendes mentales Instrument, das wir sowohl im Alltag als auch als Zuschauer filmischer Fiktionen anwenden, um Mitmenschen oder Filmfiguren zu verstehen.

In diesem Essay möchte ich erörtern, wie Empathie unsere Teilhabe an Spielfilmen prägt. Ich konzentriere mich dabei auf komplexere imaginative Formen der Empathie, insbesondere auf jene Fälle, die eine Episode *bewusst gefühlter*

- 1 Eine erste Version wurde als Vortrag auf der CCSMI Tagung an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam-Babelsberg (Juli 2006) präsentiert. Ich möchte den Teilnehmern für ihre Anregungen danken sowie Jörg Schweinitz, Liv Hausken und Steffen Borge.
- 2 Vgl. Vaage 2006; imaginative Empathie als narrative Empathie habe ich bereits in diesem Aufsatz erörtert, wobei sich ›imaginative Empathie‹ als der bessere Begriff für das Phänomen erwies. Vgl. auch Hoffman (2000), Hodges/Wegner (1997) und Zillmann (1991), die ähnliche Modelle für diesen Bereich der Empathie entwickeln, sowie meine Dissertation *The Function of Empathy for the Spectator of Fiction Film* (in Vorbereitung).

Empathie hervorrufen: Die Zuschauer erfassen nicht nur, in welchem Zustand sich die Figur befindet, sondern sind in der Lage über diese Gefühle zu reflektieren. Dies geht über eine gewöhnliche empathische Teilhabe hinaus, die überwiegend unbewusst verläuft und lediglich in ein Verstehen des Anderen mündet. Überdies möchte ich zeigen, dass Empathie sowohl zu einer Beteiligung an der fiktionalen Welt als auch zur ästhetischen Erfahrung und Wertung beitragen kann – und manchmal darüber hinaus zur Reflexion über das eigene Selbst des Zuschauers. Entsprechend können die Zuschauer eine *innere*, diegetische Perspektive auf die fiktionale Welt oder eine *äußere*, extradiegetische Perspektive auf den Film als ästhetisches Objekt einnehmen (vgl. Tan 1996, 64ff; vgl. auch Lamarque/Olsen 1994, 143ff; Lamarque 1996, 12ff). Innere Teilhabe heißt, sich innerhalb des fiktionalen Geschehens zu engagieren (im Weiteren auch als <fiktionale Teilhabe> bezeichnet), während äußere Teilhabe sich auf den Film als Artefakt richtet. Theoretiker haben häufiger erwähnt, dass die Zuschauer zwischen diesen beiden Perspektiven wechseln, aber kaum beschrieben, *wie* sich der Wechsel vollzieht. Ich möchte nun zeigen, *wie* starke empathische Erlebnisse zum Wechsel zwischen den unterschiedlichen Ebenen beitragen und wie sich dadurch die dynamische Beteiligung an der filmischen Fiktion vielfältig erweitert. Empathie sorgt – so meine These – dafür, dass die rezeptive Teilhabe am Film *episodisch* und *dynamisch* wird. Es mag andere Wege geben, zwischen verschiedenen Beteiligungsmodi hin und her zu pendeln, die empathische Erfahrung ist *eine* Möglichkeit.

Imagination im empathischen Erleben

Zuallererst appelliert der Spielfilm an die Imagination der Zuschauer.³ Innere oder fiktionale Teilhabe am Film heißt, sich *vorzustellen*, was auf der Leinwand zu sehen ist. Denn wer an der diegetischen Welt des Films teilhaben möchte, muss sich die Handlungen und Figuren vorstellen, als seien sie reale (vgl. Currie 1990; Carroll 2003, 193ff; Lamarque/Olsen 1994). Keine Einigkeit herrscht unter Theoretikern darüber, welche Form der Imagination – *central* oder *acental imagining* – für die innere Beteiligung an der Fiktion ausschlaggebend ist.

3 Es ließe sich argumentieren, dass der Zuschauer den Inhalt des Films nicht imaginieren muss, da dieser doch einfach seiner Wahrnehmung gegeben sei (vgl. Turvey 1997). Jedoch ist kaum alles der Wahrnehmung zugänglich, und der Zuschauer muss Informationen einbringen, damit das fiktionale Universum und dessen Figuren als kohärente verstanden werden können. Für diese Art der Schlussfolgerungen ist imaginative Empathie notwendig.

Philosophisch orientierte Vertreter der kognitiven Filmtheorie akzentuieren das *acentral imagining* (z.B. Currie 1995; Smith 1995; Carroll 2001, 309ff).⁴

Die azentrale Form der Imagination lässt sich mit *Imagination als Haltung* beschreiben: Die Zuschauer imaginieren die Ereignisse auf der Leinwand, als seien sie für sie real. Sie *imaginieren die Realität* des Filmgeschehens und stützen sich dabei auf jene Prämissen, die diesem Geschehen zugrunde liegen, *als ob* sie tatsächlich an sie glaubten. Das eigene mentale System wird gleichsam *offline* betrieben (Currie 1995, 144). Der Begriff *acentral imagining* verweist darauf, dass die Zuschauer sich das Filmgeschehen nicht aus einer bestimmten Perspektive innerhalb der Diegese vorstellen müssen. Sie müssen sich nur vorstellen, *dass* die Ereignisse geschehen. Hier lässt sich Imagination als *Annahme*, *Vermutung* oder *Voraussetzung* einer Realität definieren (vgl. Goldman 2006, 47). Die emotionalen Reaktionen bei dieser Form der imaginativen Teilhabe sind in der Regel Mitgefühl (Sympathie) oder Ablehnung (Antipathie). Mitgefühl heißt, dass wir uns für die Figur interessieren und ihre Interessen im Sinn haben. Das führt dazu, dass wir eine Figur bedauern, deren Interessen Schaden nehmen. Der mitfühlende Zuschauer teilt indes nicht einfach die Gefühle der Figur. Letztere weiß unter Umständen nicht einmal, dass ihre Interessen gerade verletzt werden.

Zuschauer können zudem imaginieren, wie man empfindet, wenn man erlebt, was Filmfiguren erleben. In der Theorie spricht man in diesem Fall entweder von *central imagining*, *imagining experiencing* oder von *imagining from the insight*. Ich verwende dafür den Begriff <imaginative Empathie> (es sei denn, ich beziehe mich auf andere Autoren und Diskurse). Dabei handelt es sich um eine spezifische Erfahrung. Denn die Imagination dessen, was die Figuren erleben, verbindet sich mit tatsächlichen Sinneseindrücken: Die Vorstellung, wie es wäre, an einem Boxkampf teilzunehmen, ist mit einem besonderen Empfinden perzeptueller Anwesenheit gekoppelt, die ein gewisses Maß an Echtzeit im Erleben der Zuschauer in Anspruch nimmt. Somit verfügt die imaginative Erfahrung über eine exakte Dauer und Intensität (vgl. Scruton 1974, 101ff; Lopes 2003; Williams 2003). Die imaginative Erfahrung ermöglicht dem Zuschauer also ein der Realitätswahrnehmung ähnliches Erleben, was *acentral imagining* so nicht vermag. Da *acentral imagining* eher einer Grundannahme gleicht, vermittelt es nicht notwendigerweise eine phänomenologisch spezifische Erfahrung. Es handelt sich nicht um eine ihrem Wesen nach sinnliche Form der Imagination, ganz im Gegensatz zur imaginativen Empathie. Die beiden verschiedenen Formen der Imagination haben mithin unterschiedliche Funktionen für den Zuschauer:

4 Currie (1995) unterscheidet *acentral* und *central imagining* als unpersönliche und persönliche Imagination.

Exclusive focus on [imagining that] might lead to the view that imagination is always supposition. The trouble with this, as a full account of imagination, is that imagining sometimes generates different mental products. Imagining can create imagery of various kinds, as when one imagines seeing certain sights or hearing certain tunes run through one's head. Notice that in these uses, there is a different syntactic construction: <imagine M-ing>, or <imagine feeling M>, where *M* can designate any number of mental states, not just suppositions. For example, I can imagine seeing a yellow parrot, feeling sad, feeling outraged, or feeling elated. It is also possible, no doubt, to imagine *that* one feels elated, which is equivalent to assuming the truth of the proposition <I am elated>. But there is another way to imagine feeling elated, namely, to conjure up a state that feels, phenomenologically, rather like a trace or tincture of elation. (...) When I imagine feeling elated, I do not merely suppose *that* I am elated; rather, I *enact*, or *try* to enact, elation itself. (Goldman 2006, 47; Herv. i. O.)

Die Erfahrung eines Anderen zu imaginieren – so wie das bei der imaginativen Empathie mit einer Filmfigur der Fall ist – bedeutet freilich *nicht*, dass Zuschauer diesen Akt der Imagination stets reflektiert als solchen wahrnehmen: So wie jede sinnliche Wahrnehmung die Aufmerksamkeit auf sich selbst ziehen kann – oder nicht, so trifft dies wohl auch auf imaginative Empathie zu. Manchmal überwindet sie – wie in der Einleitung bemerkt – die Schwelle hin zur Bewusstheit im reflektierten Nachvollziehen des Zustandes *des Anderen*. Meist aber setzt imaginative Empathie in kurzen bildhaften Episoden ein, die habituell realisiert werden.

Ein instruktives Beispiel für imaginative Empathie bietet eine Szene aus CINDERELLA MAN (DAS COMEBACK, USA 2005, Ron Howard). Der Protagonist, der Boxer Richard Braddock (Russell Crowe), sieht sich die Aufzeichnung eines Kampfes seines Herausforderers Max Baer (Craig Bierko) an. Zunächst sieht er den Kampf analytisch (*acentral imagining*). Ihm wird die Aufzeichnung als Warnung davor gezeigt, worauf er sich einlässt, wenn er sich entschließt, gegen den mächtigen Baer anzutreten. Braddocks analytische und kontrollierte Wahrnehmung des Kampfes auf dem Bildschirm wird jedoch unterbrochen durch Einschübe einer anderen Form von Teilhabe. Der Film demonstriert dies durch einen Wechsel von den Schwarzweiß-Bildern hin zu Einsprengseln in Großaufnahme, blassen Farben und Zeitlupe, in denen wir das Geschehen nicht länger aus einer vom Ring distanzierten Kameraeinstellung sehen, sondern statt dessen wie jemand, der im Ring steht, zusammen mit den Boxern.

Mit diesen Einsprengseln wird Braddocks Teilhabe an dem projizierten Kampf zur Wahrnehmungsanwesenheit. Dies geht so weit, dass sein Gegner Baer diesen Zuschauer wahrnimmt: Er bewegt sich mit tödlicher Entschlossenheit auf die Kamera zu. Entsprechend besorgt schaut Braddock drein. Es scheint, dass Braddock sich szenisch vorstellt, wie sich ein Kampf gegen Baer anfühlt: Er unterliegt imaginativer Empathie. Seine Vorstellung der Episode ist so lebhaft, dass sie am Ende vom aufgezeichneten Geschehen abweicht und er imaginiert, Baer verfolge *ihn*. Das letzte Bild der Projektion – eine wiederum aus der Distanz gedrehte grobkörnige Einstellung von Baer im Ring – zeigt, dass die <wirklichen> Bilder des Kampfes nie diese teilnehmende Perspektive besaßen.

Diese Szene aus CINDERELLA MAN lässt sich schlüssig nur als Demonstration von imaginativer Empathie als *imaginativer Erfahrung* der Ereignisse auf der Leinwand interpretieren. Teilhabe auf dem Niveau imaginativer Empathie bedeutet demnach, sich die Erfahrungsperspektive einer Figur in der Fiktion vorzustellen. Dieser Typus der Imagination gilt mithin als *central imagining*. Die Imagination gewinnt hier eine besondere sinnliche Qualität. Während *acentral imagining* eine distanzierte Zuschauerposition einschließen mag, wird der Zuschauer durch *central imagining* respektive imaginative Empathie mitten in die Geschehnisse geworfen: Er stellt sich vor, was es heißt, diese zu erleben. Emotionale Reaktionen, die der Zuschauer dabei empfindet, spiegeln in der Regel jene der Filmfigur wieder, zumindest annähernd; der Zuschauer kann aber zugleich auch mitfühlend reagieren. Stellt sich also Braddock vor, wie es ist, mit Baer im Ring zu stehen, so könnte man sagen, dass er empathisch mit Baers Gegner empfindet, was bei ihm Mitleid mit dem Geschlagenen hervorrufen kann.

Wodurch löst ein Text imaginative Empathie aus?

Sowohl *acentral imagining* als auch imaginative Empathie basieren auf einer Beobachterposition. Empathie bewirkt jedoch beim Zuschauer eine Nähe zur Figur und für eine kurze Zeit das Nachempfinden ihres seelischen Zustands. Sie führt dennoch nie zu einer Verschmelzung mit der Figur. Es wäre auch fragwürdig, wohin die Fusion zweier Personen führen würde. Um zu begreifen, dass es die Erfahrung eines Anderen ist, die man fühlt, muss eine Unterscheidung zwischen dem Selbst und dem Anderen gewahrt bleiben.⁵ Es ist

5 Vgl. Stein (1989) mit seiner phänomenologischen Kritik an der Behauptung, dass Empathie eine Verschmelzung einschließt (wie bei Theodor Lipps, einem der Gründungsväter des Konzepts der Empathie/Einfühlung).

überdies wichtig, dass – wie das Beispiel zeigt – empathische Teilhabe sich unabhängig von Kameraeinstellungen und von visuellen Perspektiven einer Figur (Point of View) realisiert. Ebenso wie bei Empathie im realen Leben kann der Zuschauer sich das Geschehen aus der Perspektive eines Anderen vorstellen und ungeachtet seiner eigenen, tatsächlichen Wahrnehmungsperspektive empathisch erleben (vgl. Allen 1995, 127ff).⁶ Daher lässt sich imaginative Empathie auch nicht auf solche Situationen beschränken, in denen man tatsächlich aus dem Blickwinkel der Figur, von ihrem Point of View her sieht.

Obwohl vielfach betont wird, dass der Film Empathie auszulösen oder zu unterstützen vermag, so ist doch nach wie vor umstritten, *wie* der Film dies bewerkstellige. Murray Smith (1997) vertritt, dass subjektive Einstellungen (*point of view shots*) nicht nur die Imagination, zu sehen, was die Figur sieht, begünstigen, sondern – vermittelt durch den narrativen Kontext – auch die Imagination, wie die Figur zu denken und zu fühlen, fördern. Die Point-of-View-Struktur ist dem *central imagining* in einem narrativen Kontext zuträglich; jedoch ist sie allein weder eine hinreichende Bedingung für emotionale Empathie noch eine notwendige. Der Zuschauer kann das emotionale Erleben der Figur auch ohne subjektive Einstellungen imaginieren.

Als ein anderer auslösender Faktor von Empathie gelten Großaufnahmen von emotionsgeladenen Gesichtern, die – wie Carl Plantinga (1999) meint – empathische Reaktionen hervorrufen. Zwar ist in Plantingas Argumentation keine *imaginative* Empathie notwendig, da (in meinen Worten) körperbezogene Empathie in diesem Fall affektive empathische Reaktionen automatisch hervorruft. Indes räumt Plantinga ein, dass der narrative Kontext wichtig dafür sei, dass Großaufnahmen auf solche Weise wirken. Eine unzureichende narrative Einbettung könne der Neigung entgegenwirken, gezeigte Empfindungen nachzuahmen. Festzuhalten bleibt also, dass für den Autor auch automatische emotionale Nachahmung durch narrative Entwicklung gefördert wird. Fasst man die Überlegungen von Smith und Plantinga zusammen, so lässt sich sagen, dass subjektive Kameraeinstellungen – sofern sie in eine Schuss-Gegenschuss-Struktur integriert und mithin in einen narrativen Kontext eingebettet sind – dem Zuschauer einen Zugang zu dem geben können, was die Figur beschäftigt (was sie sieht), worauf ihre Aufmerksamkeit gerichtet ist und wie sie emotional

6 Ich muss jedoch Allen in seiner Schlussfolgerung, dass somit die Aufteilung in *central* und *acentral imagining* im Film aufgehoben werde, widersprechen. Im realen Leben wende ich häufig *central imagining* an, um die Erfahrung von jemandem nachzuvollziehen, dessen Perspektive sich von meiner, z.B. am anderen Ende des Tisches, unterscheidet. Für gewöhnlich bedeutet *central imagining* nicht, dass die optische Perspektive des Anderen geteilt wird, sondern seine emotionalen und kognitiven Erfahrungen. Dies trifft auf die Realität *und* auf den Film zu.

darauf reagiert (was wir in der Großaufnahme ihres Gesichts sehen). So kann der narrative Zugang zum Erleben der Figur den Zuschauer dazu bringen, sich in deren Erfahrung einzufühlen, unterstützt durch automatische Affekte, die auf emotionaler Übertragung beruhen.

Ein Grund, warum die Point-of-View-Struktur die empathische Teilhabe an der Figur erleichtern und unterstützen kann, liegt wohl darin, dass sie jenes alltägliche Wahrnehmungsverhalten nachahmt, das wir zeigen, sobald wir uns für jemand interessieren. Unterhalte ich mich mit Ihnen und Sie unterbrechen plötzlich das Gespräch, um etwas zu betrachten, so will ich natürlich herausfinden, was Sie denken und fühlen. Ich tue das, indem ich Ihrem Blick zum betrachteten Objekt hin folge und dann – um Ihre Reaktion auf das Gesehene zu erfahren – Ihren Gesichtsausdruck studiere. Simon Baron-Cohen (1995) spricht diesbezüglich vom *Mechanismus geteilter Aufmerksamkeit*, der für unser Verständnis Anderer essentiell sei. Die Point-of-View-Struktur ahmt dieses Wahrnehmungsmuster nach (vgl. auch Carroll 1996, 125ff).⁷ Sie zwingt den Zuschauer jedoch nicht, mit der Figur zu verschmelzen oder sich gänzlich mit ihr zu identifizieren. Auch bindet sie ihn nicht im Geringsten an die Denkweise der Figur, worauf auch Smith (1997, 418) verweist. Durch die Nachahmung des alltäglichen Wahrnehmungsmusters signalisiert die Point-of-View-Struktur jedoch, dass die Filmfigur etwas Bedeutsames erlebt und dass sich die empathische Teilhabe an ihr für die maximale Beteiligung an der Narration lohnt. Die Zuschauer selbst stellen freilich kaum derartige Überlegungen zur eigenen Teilhabe am Film an. Dennoch unterstützt die Point-of-View-Struktur ihre empathische Beteiligung durch die Nachahmung der alltäglichen Wahrnehmungsgewohnheit.

Edward Branigans Narrationstheorie (1984, 1992) weist in dieselbe Richtung wie die (später angestellten) Überlegungen von Smith und Plantinga. In Branigans Worten wären die von den beiden Theoretikern beschriebenen Erzähltechniken als «subjektive Narration» oder «Fokalisierung» zu benennen. Das heißt, narrative Informationen werden über das Erleben einer Filmfigur vermittelt. Bei der subjektiven Erzählweise erhält der Zuschauer sein Wissen über das fiktionale Universum also durch den Filter der Erfahrung einer Figur. Diese (intern) fokalisierte Erzählweise fordert dazu auf, Bedeutung als subjektiv an die Figur gebunden zu begreifen, während im Gegensatz dazu die nichtfokalisierte, objektive oder referenzielle Erzählweise, als neutral interpretiert wird. Als gängigste der spezifisch filmischen Techniken der Subjektivie-

7 Carroll würde die Idee, dass dies empathische imaginative Teilhabe fördert, hingegen ablehnen, so wie er an anderer Stelle gegen die Bedeutung von *central imagining* argumentiert (Carroll 2001, 309ff).

rung gilt auch ihm die subjektive Einstellung, üblicherweise in eine komplette Point-of-View-Struktur eingebettet, die ebenfalls die Reaktion der blickenden Figur auf das Erblickte zeigt. Aber die subjektive Einstellung kann auch das innere Erleben einer Figur durch eine ›Wahrnehmungseinstellung‹ (*perception shot*) bildlich nachahmen. Die Einstellung aus Hitchcocks *VERTIGO* (*VERTIGO – AUS DEM REICH DER TOTEN*, USA 1958), die den Schwindelanfall mit einer sich um ihre Achse drehenden Kamera zeigt, ist dafür ein berühmtes Beispiel. Als eine noch weit reichere Technik der filmischen Subjektivierung der Narration gilt die *Projektion*. Dabei ist der die Figur umgebende Raum subjektiviert und als eine Erweiterung ihres Ausdrucks und ihrer Gefühle angelegt. Charakterzüge oder Befindlichkeit der Figur werden hier metaphorisch durch die sinnliche und symbolische Ausgestaltung der *Mise en scène* ausgedrückt, aber auch durch Musik (vgl. u.a. Smith 1999) oder andere Töne sowie durch Schnitt, Kameraarbeit usw. Selbst wenn die visuelle Perspektive der Kamera also gar nicht an eine figurenbezogene räumliche Position – an die Repräsentation des Blicks einer Figur – gebunden ist, kann die visuelle Narration vielfach metaphorisch als subjektiver Zustand der Figur interpretiert werden (vgl. Branigan 1984, 122ff). Ich werde später sowohl auf diese als auch auf andere Techniken noch einmal zurückkommen. Das Resümee von Branigans Positionen abschließend, sei angemerkt: Obschon dieser die subjektive Narration nicht explizit mit der empathischen Erfahrung der Zuschauer verbindet, scheint doch offenbar, dass die von ihm beschriebene Subjektivierung der Narration textuelle Signale hervorhebt, die die empathische Teilhabe der Zuschauer begünstigen können.

Jinhee Choi (2005) würde diesen Schluss allerdings für wenig plausibel halten. Gegen Murray Smith gewandt argumentiert sie, die Verbindung von subjektiven Einstellungen im narrativen Kontext und *central imagining* sei so »tenuous that it is quite uninformative« (Choi 2005, 17). Ihrer Ansicht nach ist der Grad des rezeptiven Wissens über die Figur weit ausschlaggebender: Je weniger der Zuschauer über die Figur weiß, umso notwendiger ist es für ihn, das Erleben der Figur zu imaginieren. *Central imagining* bedarf für sie also weder spezifisch filmischer Mittel noch expliziter visueller Hinweise auf die Psychologie der Figur. Was für Choi zuallererst *central imagining* bewirkt, ist die Limitierung des narrativen Zugangs zur Figurenpsyche (ibid., 23). Choi vertritt also eine ganz andere Position dazu, was das *central imagining* auslöse, als Smith (oder als Plantinga, der Empathie mehr in ihrer automatisch-emotionalen Form untersucht). Auch wenn ihre These, dass allein die zurückhaltende Narration *central imagining* bewirke, wenig plausibel erscheint, so ist doch anzunehmen, dass gerade solche Filme, die Informationen über ihre Figuren zurückhalten, in besonderem Maße der imaginativen Teilhabe an den Figuren bedürfen, will man den Film verstehen.

Im Grunde ist dies kein Widerspruch zu Smith und Plantinga, da die beiden und Choi ganz Unterschiedliches untersuchen. Den Einen geht es um die Frage, wie Filme das Gefühl der Teilhabe an den Figuren durch subjektive Erzählformen unterstützen; der Anderen darum, wie imaginative Teilhabe an einer Figur dazu beiträgt, nichtfokalisierte Filme zu verstehen. Auch scheinen die Autoren über recht unterschiedliche Arten von Filmen zu sprechen: Während Filme des Mainstreams oder des klassischen Kinos darauf aus sind, an dramatischen Höhepunkten mit subjektiven Erzählformen dem Gefühl nahe zu kommen, selbst an Stelle der Figur zu sein, dominiert im Kunstfilm die Tradition der ›Entdramatisierung‹,⁸ die solche narrativen Techniken kaum anwendet, sondern es dem Zuschauer überlässt, sich am fiktionalen Universum imaginativ zu beteiligen – auch ohne Hilfe des filmischen Ausdrucks. Choïs Beispiel (JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 180 BRUXELLES, F/Belgien 1976, Chantal Akerman) folgt dieser Tradition. Beide Stile lösen auf unterschiedliche Art imaginative Empathie aus: Klassisches Erzählkino fördert oder erleichtert imaginative Empathie durch subjektive Narration, die darauf abzielt, das Zuschauererleben dem Erleben der Figur anzunähern, während entdramatisiertes Kino imaginative Empathie deshalb erfordert, weil hier die Informationen zur Psychologie der Figur so reduziert werden, dass die Zuschauer imaginative Empathie aufbringen müssen, um überhaupt an der Fiktion teilhaben zu können.

Trotzdem kann wohl kein Film imaginative Empathie *determinieren*. Die imaginative Empathie der Zuschauer mag im klassischen Erzählkino über subjektive und im entdramatisierten Kunstfilm über objektive Erzählformen erlebt werden. Ob man sich auf den Film einlässt, hängt nicht nur vom Film ab, sondern auch von den Affinitäten der Zuschauer – etwa davon, wie relevant das Thema für sie ist, und wie motiviert sie sich zeigen, imaginativ in das fiktionale Universum einzutreten, oder auch wie nahe die Filmfiguren ihren Neigungen und Erfahrungen, ihrem Geschmack sind. Susan Feagin thematisiert diese Elemente, die die emotionalen Reaktionen beeinflussen, als Unterschied zwischen den auslösenden Faktoren im Film (*film's elicitors*), das heißt den *cues*, die empathische Teilhabe herausfordern, und den Faktoren der Konditioniertheit des Zuschauers (*spectator's conditioners*), also der psychologischen Verfassung der

8 Bordwell (1997, 13) verwendet den Begriff ›Entdramatisierung‹ für die Tradition des *Art Cinema* im europäischen Nachkriegskino. Hier werden aufgeladene Situationen durch den Verzicht auf Stilmittel wie nichtdiegetische Musik, subjektive Kamera und Großaufnahmen entdramatisiert. Die Schauspieler agieren zurückhaltend und wenden sich in Momenten von dramatischer Intensität von der Kamera ab. Auch wenn Choi mit ihrer Analyse keinen Bezug auf diese Stiltradition nimmt, scheint diese für ihre Argumentation angemessen, und Bordwell selbst führt das von ihr gewählte Beispiel, Akermans JEANNE DIELMAN, auf.

Rezipienten (Feagin 1996, 25–31; 1999, 171–172). Während entdramatisierte Filme stärker von der persönlichen Konditioniertheit der einzelnen Zuschauer abhängen mögen, versucht das klassische Erzählkino die möglichen Interpretationen einer Figur einzuengen und weitgehend sicherzustellen, dass eine *bestimmte* empathische Erfahrung stimuliert wird. Somit sind entdramatisierte Filme offener für unterschiedliche empathische Interpretationen; ein gewisses Maß an imaginativer Empathie scheint jedoch notwendig, um die fiktionale Beteiligung am Film zu erreichen.⁹

Empathie und fiktionale Teilhabe

Wir haben gesehen, dass Filme auf unterschiedliche Weise Empathie auslösen, aber welche Rolle spielt Empathie für die Teilhabe an der filmischen Fiktion? Um eine Erzählung zu verstehen und eine kohärente Kausalkette von Ereignissen (Fabel) herzustellen, muss der Zuschauer Lücken im Sujet schließen (vgl. Bordwell 1985, 29ff). Die Handlung der meisten narrativen Filme ist um Figuren zentriert, daher ist deren Verständnis wesentlich für das Gesamtverständnis der Erzählung. Auch wenn Figuren durch den Bezug auf Stereotype und Genrekonventionen verstanden werden können, bleibt Empathie ein wichtiger Weg. In der aktuellen biologischen und psychologischen Forschung gilt sie als zentrale Methode für das Verstehen des Anderen: Empathie ist «the ability to recognize someone else's pain» (de Waal 1996, 41), und: «the object of empathy is understanding» (Wispé 1991, 80). Eine der Hauptfunktionen der imaginativen Empathie für die Teilhabe an Filmfiktionen ist es, die Sujetlücken in Bezug auf die Figuren zu schließen. Dadurch wird kognitive Sinnstiftung möglich (vgl. Grodal 1997, 48). Was fühlt die Figur jetzt? Was will die Figur? Es ist äußerst selten, dass alle Aspekte dessen, was eine Figur erlebt, explizit beschrieben werden, z.B. durch einen Off-Kommentar oder durch Konversation innerhalb der diegetischen Welt. Für gewöhnlich muss der Zuschauer diese Schlüsse selbst ziehen, wobei ihm imaginative Empathie hilft. Daher kann mit Choi vertreten werden, dass: je eingeschränkter der Zugang zur Psyche der Protagonisten ist und je weniger der Zuschauer die Regeln kennt, denen diese in ihrem Verhalten folgen, desto größer ist die Bedeutung der imaginativen Empathie für die narrative Sinngebung (Choi 2005; vgl. auch Feagin 1996, 91).

Verschiedene Studien belegen die These, dass die vorgegebene Position im

⁹ Dank an Henriette Heidbrink für diesbezügliche Diskussionen und andere Anmerkungen zu diesem Aufsatz.

Verständnis literarischer Erzählungen die der imaginativen Empathie ist: Der Rezipierende orientiert sich raum-zeitlich (vgl. Bower/Morrow 1990; Rinck et al. 1996) und, noch wichtiger, emotional (vgl. Gernsbacher/Goldsmith/Robertson 1992) an den Hauptfiguren (vgl. Harris 2000, 67–70; Coplan 2004). Es ist nahe liegend, dass imaginative Empathie auch für Zuschauer von Spielfilmen eine ähnliche Funktion besitzt.

Eine weitere Funktion der Empathie für fiktionale Teilhabe ist die Attraktion, zu fühlen wie die Figuren. Fiktionale Teilhabe am Film wird häufig in Beziehung zum *diegetischen Effekt* des Filmmediums diskutiert (vgl. Tan 1996, 52ff oder auch Allen 1995 zur *projective illusion*). Sie ist dann erfolgreich, wenn der Zuschauer das Gefühl hat, dass er in die fiktionale Welt eintaucht, und er während dieser Zeit sein Interesse etwa am Geschehen im Kinosaal verliert; wenn er aufhört, über Alltäglichkeiten nachzudenken und an Höhepunkten der Spannung so genannte teilnehmende Reaktionen zeigt (vgl. Gerrig 1993; Green/Brock/Kaufman 2004): Zuschauer können etwa in sich den Drang verspüren, Braddock warnend zuzurufen, nicht mit Baer zu kämpfen. An derartigen Höhepunkten der Immersion gilt die ganze Sorge des Zuschauers dem Filmgeschehen. Die Empathie mit einer Figur zieht ihn oder sie in die diegetische Welt des Films hinein. Durch diese emotionale Teilhabe werden die Zuschauer motiviert, darüber zu spekulieren, wie die Figur eine schwierige Situation meistern wird. Solche Spekulationen sind wichtig für die Realisierung von Spannung, die wiederum für das Filmenerlebnis wichtig ist. Empirische Studien zeigen, dass empathische Zuschauer ein Mehr an Spannung und Genuss verspüren (vgl. de Wied/Zillman/Ordman 1994; Sparks 1991; Zillmann 1996). Sie interessieren sich – wie Torben Kragh Grodal (2006, 115) meint – stärker für eine aktive Beteiligung an Erwartungen und Spekulationen über Gefühle und Verhalten der Figuren, als dass sie lediglich Mitleid mit ihnen empfinden.

Empathie als ästhetische Teilhabe

Nachdem ich die Bedeutung der Empathie für die fiktionale Teilhabe umrissen habe, sei nun ihre Bedeutung für ästhetischen Genuss und Wertschätzung untersucht. Da Empathie beim Zuschauer für ein Nachempfinden von Emotionen der Figur sorgt und die filmische Welt für ihn lebendig werden lässt, vermag sie den Zuschauern im gefühlten Hier und Jetzt der Filmfiktion unbekannte Gefühle und starke visuelle, körperliche und emotionale Erlebnisse zu vermitteln. Gleichzeitig können auch ästhetische Gefühle ausgelöst werden, die sich auf den Film selbst – als ein von Menschen hergestelltes Produkt – beziehen: Die

Zuschauer werden sich ihrer eigenen empathischen Erfahrung bewusst und bewundern etwa die Art, wie lebendig die Filmemacher ihnen Erlebnisse der Figur vermitteln, während sie sicher im Kinosessel sitzen. Das empathische Erleben kann auf diese Weise mit einer *ästhetischen Würdigung* des Films einhergehen, die es ermöglicht, die Aufmerksamkeit auf die Erzähltechnik, die Schauspielleistungen oder auf Spezialeffekte zu konzentrieren und eventuell die Technik der Auslösung empathischer Empfindungen zu bewundern. So kann die empathische Teilhabe an den Figuren in eine äußere (extradiegetische) Teilhabe am Film münden, bei der der projizierte Film mehr als *Artefakt* mit bestimmten ästhetischen Qualitäten wahrgenommen wird und weniger als eigene Welt mit lebendigen und fühlenden Wesen (vgl. Tan 1996, 64ff). Dieser Vorgang gilt als «ästhetische Teilhabe».

Der Spielfilm kann ästhetisches Erleben noch verstärken. Denn Sinneseindrücke, die man während der Teilhabe an einer fiktionalen Welt hat, sind nicht nur rein fiktional oder narrativ.¹⁰ Daher muss die ästhetische Teilhabe nicht notwendig auf den konventionellen äußeren Typus beschränkt sein (wie etwa bei Tan), sondern kann sich auch innerhalb der fiktionalen Welt realisieren. Zu dieser Form des inneren ästhetischen Erlebens, mit der ich mich nun beschäftigen will, lässt sich in der aktuellen Filmtheorie nur wenig finden. Mir geht es nicht darum, dass Empathie das gesamte ästhetische Erleben im Film beeinflusst, sondern lediglich darum, dass sie auch für Erfahrungen bedeutsam sein kann, in denen die Beteiligung an einer Figur zur Erforschung der fiktionalen Welt wird.

Grodal zufolge stören Episoden, in denen sich die Narration verlangsamt oder zum Stillstand kommt, die fiktionale Teilhabe. Nach einer gewissen Zeit hat man einer Szene die relevanten Aussagen und die verfügbare narrative Bedeutung entnommen. Dauert diese dann weiter an, so werden sich die Zuschauer wohl eigenen Assoziationen außerhalb des Fokus überlassen und die Szene in einem diffusen, poetisch-assoziativen Sinn erfahren. Daher seien Szenen mit «little or no action and little or no cause for focused propositions» (Grodal 2000, 93) eine wichtige Möglichkeit, rezeptiv Subjektivität und ästhetisches Erleben zu erzeugen.

Das ästhetische Erleben ermöglicht dem Zuschauer freieres Imaginieren als die fiktionale Teilhabe.¹¹ Bei der fiktionalen Teilhabe wird durch imaginative

10 Mein Verständnis, wie Imagination und ästhetische Erfahrung interagieren, geht vor allem auf Martin Seel (2005, 69ff) zurück.

11 Die Unterscheidung zwischen fiktionaler und ästhetischer Teilhabe gilt nur für den Erzählfilm; Experimentalfilme wie z.B. Tarkowskis *SERKALO* (SPIEGEL, UdSSR 1975) brechen mit dieser Trennung, da hier die Narration nicht zu fiktionaler Teilhabe führt – alle Formen der imaginativen Teilhabe scheinen gleichberechtigt.

Empathie die Narration und die fiktionale Welt realisiert: Die Imagination ordnet sich der – im konventionellen Fall – dominanten Narration unter und kann nur *authorized games* (ein Begriff von Walton 1990) zulassen. Sie wird also instrumentalisiert. Im ästhetischen Erleben jedoch kommt der Imagination größere Subjektivität zu. Empathie kann ästhetisches Empfinden hervorrufen, wenn die sinnliche Erfahrung der Figur oder der Ereignisse selbst in den Mittelpunkt rückt. Dient bei der fiktionalen Teilhabe die Imagination dem *narrativen Spiel* (Schließung von Erfahrungslücken in Bezug auf die Figuren), so beteiligt sie im ästhetischen Erleben die Zuschauer am *sinnlichen Spiel* (zusätzlich zum empathischen Miterleben der Figur). Ein sinnliches Erfahren der fiktionalen Welt wird so zum Selbstzweck; die sinnliche Darstellung wird rezeptiv als wertvoll erfahren. Erkenntnistheoretisch ist Imagination in der ästhetischen Erfahrung weniger festgelegt als in der fiktionalen Teilhabe, da sie hier nicht auf die narrative Sinnstiftung beschränkt ist, sondern die vermittelten Sinneseindrücke als sinnlich angenehm um ihrer selbst Willen präsentiert. So kann ich in einer Szene, in der eine Figur neben einem blühenden Baum steht, plötzlich den Duft der Blüten empfinden: Das reißt mich für einen Moment aus meiner fiktionalen Teilhabe, da der Baum für die Narration ohne Bedeutung ist, und ich verweile bei meinem eigenen sinnlichen Erleben des Dufts – im sinnlichen Spiel. Ästhetischer Genuss im Spielfilm gerät so zu einer Art imaginativer Auszeit.

Folglich kann Empathie sowohl inner- als auch außerfiktionale ästhetische Teilhabe provozieren. Bei letzterer kann der Zuschauer die Stilmittel des Films bewundern und genießen – das ist ästhetische *Würdigung*. Innere Empathie führt zum Genuss sinnlichen ästhetischen Verweilens, das einer durch Handlung voran getriebenen fiktionalen Teilhabe fremd ist – das ist ästhetisches *Erleben*. Angemerkt sei, dass ästhetisches Erleben häufig zu ästhetischer Würdigung führt, da der Zuschauer über das Produkt Film, das diesen spezifischen sinnlichen Zusammenhang herstellt, auch emotional reflektiert.

Empathie und Selbst-Reflexion

Eine weitere Rolle, die Empathie spielen kann, betrifft eine andere Form der äußeren Beteiligung: Der Zuschauer wird sich bei seiner empathischen Teilhabe des Öfteren die Frage stellen, was *er* in der im Film gezeigten Situation gefühlt oder wie er sich darin verhalten hätte. Diese imaginative *Projektion* unterscheidet sich von der Empathie, da bei jener die Betonung auf der Figur liegt und hier nun der Zuschauer sich auf das «an Stelle von» konzentriert (Goldie 2000, 178ff). Einige Autoren sprechen von der «egoistischen Verschiebung» oder vom

«Egozentrismus» bei der imaginativen Empathie mit dem Anderen (vgl. Hoffman 2000, 56; Goldman 2006, 164). In dieser Funktion kann Empathie zur Selbst-Reflexion führen: Der Zuschauer benutzt die imaginative Simulation der fiktionalen Ereignisse, um über seine eigene Lage nachzudenken.

Am Beispiel des Boxers Braddock scheint die Teilhabe genau diesen Wandel zu vollziehen, während Braddock sich Baers Kampf ansieht. Zunächst scheint Braddock für den Gegner Baers Mitgefühl zu empfinden, dann schaltet er um und stellt sich vor, er kämpfe an dessen Stelle selbst gegen Baer. Braddock benutzt in dieser Sequenz seine empathisch-imaginative Vorstellung von Baers Gegner als hypothetische Simulation für eine Erfahrung, die ihm noch bevorsteht. Hier ist fiktionale Imagination verbunden mit: «hypothesis-formulation (...) playing, acting-pretending, and simulating (in the natural-science sense)» (Grodal 1997, 26). Durch die Möglichkeit, unterschiedliche Ereignisse zu simulieren und damit ein Verständnis für die imaginativ gemachten Erfahrungen zu entwickeln, hat die Empathie mit fiktionalen Figuren für den Zuschauer eine wichtige Funktion. Episoden, in denen persönliche Erinnerungen und Betroffenheit ausgelöst werden, können ihrerseits Selbst-Reflexion auslösen, wie die Forschung zur Empathie in der Literatur gezeigt hat (vgl. Kuiken/ Miall/ Sikora 2004; Miall/Kuiken 2001, 2002; Oatley 1994, 2002).

Wird aus empathischem Erleben die Imagination «an Stelle von», so wird der Zuschauer aus dem stringenten Fluss seiner fiktionalen Teilhabe herausgerissen. Er beschäftigt sich nun mit seinen eigenen Zielen und Wünschen. Die imaginative Erfahrung veranlasst den Zuschauer, über die Relevanz der Ereignisse für ihn selbst zu reflektieren, und diese Selbst-Reflexion verlässt die fiktionale Welt.

Die episodische Struktur des empathischen Filmerlebens

Ich habe vier Formen der Teilhabe am Spielfilm skizziert, bei denen imaginative Empathie eine ganz unterschiedliche Rolle spielt – innerfilmisch als fiktionale Teilhabe und als ästhetisches Erleben, außerfilmisch als ästhetische Würdigung und als Selbst-Reflexion. Besonders starke Erlebnisse imaginativer Empathie können zu einem Wechsel zwischen diesen Beteiligungsmodi führen: Eine empathische Erfahrung kann sich von innen nach außen und umgekehrt wenden. Ed S. Tan stellt dazu fest:

[I]n a general sense, it may be that the more intense the emotion, the greater likelihood the viewer will realize that this is a special experience and be aware of what he or she is seeing is indeed an artefact. It is in-

teresting that, in that case, the emotion evoked by the situation in the fictional world is one element of the situational meaning, which results in an emotion that has the artefact as its object. (1996, 65)

Da der Zuschauer – wie gesehen – die empathischen Episoden unterschiedlich nutzen kann, kann er bei jedem ihm vermittelten empathischen Erleben in eine andere Form der Teilhabe wechseln oder zwischen ihnen hin und her pendeln. Die Imagination des Erlebten lässt ein sinnliches Gefühl von Anwesenheit entstehen, das den Zuschauer in die fiktionale Teilhabe hineinzieht; er kann hier, unabhängig von seiner tatsächlichen Situation, verweilen, staunen und über seine Sinneseindrücke reflektieren. Eine emotionale Episode der Empathie erweitert somit die Aufmerksamkeit des Zuschauers hin zu anderen Formen der Teilhabe.

Ein Beispiel, das auf meiner eigenen Erfahrung basiert (und nicht implizieren soll, dass alle Zuschauer die Szene so erfahren wie ich, sondern lediglich, dass das Filmmaterial eine gewisse Struktur an Teilhabe ermöglicht): In *MORVERN CALLAR* (GB 2002, Lynne Ramsay) findet die Protagonistin Morvern (Samantha Morton) ihren Freund kurz vor Weihnachten tot auf: Er hat Selbstmord begangen. Morvern steht anscheinend unter Schock: Da sie niemandem von diesem Verlust erzählt, fehlt es an Informationen zu ihrer seelischen Verfassung. Ich habe imaginativ an Morvern teil, kann Aspekte ihres schrecklichen Verlusts nachempfinden und versuche mir ihr Verhalten zu erklären. Diese Filmfahrung ist schmerzlich, da sie mich an eigene Verluste (wenn auch weniger dramatische) von Ex-Freunden erinnert. In Morverns leerem Gesicht lese ich die emotionale Last ihrer tiefen Trauer, Apathie, die Stille im Haus, die fürchterliche Leere, die nach dem endgültigen Abschied einer Person entsteht.

In einer Szene sieht man Morvern durch den Lebensmittelladen laufen, in dem sie arbeitet. Wie so oft hört sie auf ihrem Recorder eine Kassette, die ihr Freund als Abschiedsgeschenk für sie aufgenommen hat. Manchmal hört man die Songs «von außen», verwaschen, verzerrt und krächzend; als ob man neben ihr stünde, nimmt man den Ton nur von ihren Kopfhörern wahr. In dieser Szene nun höre ich, hört man, den Song «Some Velvet Morning» «von innen»: Die laute und deutliche Musik steht im Kontrast zum gedämpften Klang der Musik in den anderen Szenen. Ich fühle mich, als ob ich die Musik selbst unmittelbar anhören würde. Auf der Leinwand ist Morverns Gesicht in Großaufnahme zu sehen: es ist völlig leer. Ich scheine durch die narrative Darstellung der Geschichte das genaue Ausmaß ihrer Traurigkeit zu fühlen. Dies ist imaginative Empathie als fiktionale Teilhabe. Plötzlich werde ich von Traurigkeit überwältigt: Wie würde ich mich fühlen, wenn mein Freund tot wäre? Der Gedanke ist

so schrecklich, dass ich mich in meinem Kinosessel umdrehe, um einen Bruch herzustellen. Mein empathisches Verhalten ist zur Imagination «an Stelle von» geworden und dies wurde unerträglich. Während ich mich von den Bildern distanzieren, sehe ich mich im Saal um und bemerke, dass die Zuschauerin neben mir sich ebenfalls in ihrem Sitz windet.

Langsam klingt die Anspannung ab, und ich beginne die Schönheit der Szene zu bewundern. Der Film weckt in mir nicht nur Empathie für Morverns Schmerz, sondern auch ästhetisches Empfinden. Die vom Film erzeugte sinnliche Präsenz ist unglaublich und die verweilende Narration lässt mir Zeit, eigenen Assoziationen nachzuhängen und die daraus entstehenden Gefühle zu reflektieren. Ich empfinde also nicht nur Morverns Gefühle, sondern auch den Geruch und Geschmack ihrer Umgebung. Dazu kommt meine Bewunderung dafür, dass der Film mir Morverns Verfassung mit fast poetischer Leichtigkeit vermittelt. Besonders interessant ist für mich die Art, wie die Regisseurin den Soundtrack einsetzt, um mit meiner imaginativen Empathie zu spielen – mich einerseits die Musik so hören zu lassen, wie Morvern es tut, und andererseits als neben ihr stehende Betrachterin. Mir ermöglicht das eine fundierte ästhetische Würdigung ...

Kurz, ich durchlaufe in der Szene mit «Some Velvet Morning» als Zuschauerin alle Phasen: empathische fiktionale Teilhabe, Imagination «an Stelle von», inneres ästhetisches Erleben und äußere ästhetische Würdigung. Beim nächsten Blick auf die Leinwand zieht mich die Narration wieder in die fiktionale Teilhabe hinein. Als Morvern das Hinterzimmer des Ladens betritt, ist ihre beste Freundin da, und ich muss mit Hilfe meiner imaginativen Teilhabe verstehen, was Morvern in Bezug auf ihre Freundin denkt und fühlt – da diese Morverns traurige Verfassung nicht zu verstehen scheint. Warum erzählt Morvern ihr nicht, was passiert ist? Meine Neugier über die fiktionale Welt des Films ist neu geweckt.

Der Film gibt textuelle Hinweise (*cues*), die meine Teilhabe auf diese Weise formen. Zunächst ist allein schon die Länge der Szene für das empathische Erleben wichtig, da sie mir Zeit lässt, bei ihr verweilend mein emotionales Erleben zu entfalten (vgl. Plantinga 1999) und somit die Szene in lyrisch-assoziativer Weise mit eigener Bedeutung aufzuladen (vgl. Grodal 2000). Außerdem war der Film bis zu diesem Moment überwiegend halbsubjektiv konstruiert, z.B. mit *eyeline matches*, aber keinen wirklichen Point-of-View-Strukturen, und mit einer Narration, die sich allein über Handlungen und Dialoge der Hauptfigur mitteilt (extern bzw. nichtfokalisiert, vgl. Branigan 1992, 100ff). Dies nötigte mich, durch Teilhabe Morverns Verhalten zu verstehen, etwa wenn sie niemandem vom Selbstmord erzählt – warum? Diese Szene unterscheidet sich indes: Ver-

schiedene Techniken der subjektiven Narration werden hier kombiniert. Einer längeren subjektiven Kameraeinstellung, in der wir Zuschauer zunächst Morverns Blick teilen, folgt eine Großaufnahme ihres Gesichts (aus einer anderen Perspektive) und danach ein Schnitt zurück auf das, was sie sieht (vgl. Branigan 1984, 103ff). Die Musik, die Morvern hört, ist eine Art auditive Subjektive, in der wir hören, was sie hört, und nicht als Beobachter daneben stehen. Somit erlangt man Zugang zu Morverns Wahrnehmung (oberflächliche interne Fokalisierung, vgl. Branigan 1992, 103, 87 Abb. 19). Die Zeitlupe macht daraus eine Wahrnehmungseinstellung (*perception shot*); sie verweist auf Morverns Apathie. Man sieht die Welt aus ihrer verlangsamten, apathischen Perspektive. Auch die von ihr gehörte Musik scheint ihre Traurigkeit mitzuteilen. Das lässt die Einstellung zu einem Beispiel für Projektion werden. Denn zusammen mit der Musik bietet die Einstellung nicht allein Zugang zu Morverns Wahrnehmung, sondern auch zu ihrem Gemütszustand (tiefgehende interne Fokalisierung, *ibid.*). Nur in dieser Szene wechselt die Narration in MORVERN CALLAR von der bis dahin dominierenden nichtfokalisierten oder halbsubjektiven zu einer hochgradig subjektiven Narration. Dies unterstreicht definitiv das starke Empfinden, das die Szene mir zu Morverns Verfassung vermittelt – ganz so wie dies Plantinga und Smith theoretisch formuliert haben. Mein intensives Gefühl endet, wenn die Narration zur nichtfokalisierten Narration zurückkehrt. Dadurch wird – wie durch meine eigene Distanzierung – ein Bruch hergestellt. Am Ende der Szene jedoch muss der Mangel an Informationen über Morverns Verhalten immer noch durch meine imaginative Erkundung ausgeglichen werden, um ihren Charakter zu verstehen – so wie Choi dies beschreibt. Dabei handelt es sich aber nicht mehr um eine starke Empfindung, sondern eher um ein imaginatives Puzzle.

Das Beispiel MORVERN CALLAR zeigt, welche episodische Struktur die Teilhabe am Spielfilm haben kann: Der Zuschauer taucht nicht an allen Stellen gleich stark in die Fiktion ein. Teilhabe gelingt nur dann wirklich, wenn man zwischen verschiedenen Ebenen wechselt und dabei zwischen fiktionaler Teilhabe, ästhetischer und fiktionaler Empathie sowie Momenten der Selbst-Reflexion hin- und hergleitet. Empirische Studien belegen, dass literarische Teilhabe immer episodisch verläuft (vgl. Miall/Kuiken 2001), und es ist anzunehmen, dass das auch auf den Spielfilm zutrifft. Unsere Aufmerksamkeitsspanne ist begrenzt, weshalb wir zwischen unterschiedlichen *foci* wechseln, um den Film sowohl fiktional als auch ästhetisch zu erfahren (vgl. Grodal 1997, 62ff). Da diese Teilhabe ständig hin- und herschwingt, wird beim Zuschauer eine Verschmelzung von fiktionaler und ästhetischer Erfahrung stattfinden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Film durch subjektive Narration zu empathischem Empfinden beitragen kann oder imaginative Empathie durch

eingeschränkten Zugang zu den Figuren notwendig macht. Im konventionellen Film dient imaginative Empathie der Erhärtung des fiktionalen Universums und spielt eine wichtige Rolle, wenn es darum geht, den Zuschauer in diese fiktionale Welt hineinzuziehen, da so ein starkes Gefühl der Anwesenheit in der fiktionalen Welt erzeugt werden kann. Manchmal können Episoden imaginativer Empathie allein um des ästhetischen Genusses willen realisiert werden oder zur Bewunderung der filmischen Techniken führen, was mit ästhetischer Würdigung einhergeht. Starke Sinneseindrücke stimulieren die Reflexion, sowohl die ästhetische als auch die Selbst-Reflexion. Empathie ist vielschichtig und kann dazu beitragen, fiktionale, ästhetische und auf das eigene Leben bezogene Reflexionen in der episodischen Beteiligung am Spielfilm zu verweben.

Aus dem Englischen von Kirsten Wächter

Literatur

- Allen, Richard (1995) *Projecting Illusion. Film Spectatorship and the Impression of Reality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- / Smith, Murray (Hg.) (1997) *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press.
- Baron-Cohen, Simon (1995) *Mindblindness: An Essay on Autism and Theory of Mind*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- (1997) Modernism, Minimalism, Melancholy: Angelopoulos and Visual Style. In: *The Last Modernist. The Films of Theo Angelopoulos*. Hg. v. Andrew Horton. Westpoint: Praeger, S. 11–26.
- Bower, Gordon H. / Morrow, Daniel G. (1990) Mental Models in Narrative Comprehension. In: *Science* 247, S. 44–48.
- Branigan, Edward (1984) *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton.
- (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.
- Carroll, Noël (1996) *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2001) *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2003) *Engaging the Moving Image*. New Haven: Yale University Press.
- Choi, Jinhee (2005) Leaving It Up to the Imagination: POV Shots and Imagining from the Inside. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63,1, S. 17–25.
- Coplan, Amy (2004) Empathic Engagement with Narrative Fictions. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62,2, S. 141–152.
- Currie, Gregory (1990) *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1995) *Image and Mind. Film, Philosophy, and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.

- de Waal, Frans (1996) *Good Natured. The Origins of Right and Wrong in Humans and Other Animals*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- de Wied, Minet / Zillmann, Dolf / Ordman, Virginia (1994) The Role of Empathic Distress in the Enjoyment of Cinematic Tragedy. In: *Poetics* 23, S. 91–106.
- Feagin, Susan L. (1996) *Reading with Feeling. The Aesthetics of Appreciation*. Ithaca: Cornell University Press.
- (1999) Time and Timing. In: Plantinga/Smith (1999), S. 168–179.
- Gernsbacher, Morton A. / Goldsmith, H. Hill / Robertson, Rachel R. W. (1992) Do Readers Mentally Represent Characters' Emotional States? In: *Cognition and Emotion* 6, S. 89–111.
- Gerrig, Richard (1993) *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading*. New Haven: Westview Press.
- Goldie, Peter (2000) *The Emotions. A Philosophical Exploration*. Oxford: Clarendon Press.
- Goldman, Alvin I. (2006) *Simulating Minds. The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Mindreading*. New York: Oxford University Press.
- Green, Melanie / Brock, Timothy C. / Kaufman, Geoff F. (2004) Understanding Media Enjoyment: The Role of Transportation into Narrative Worlds. In: *Communication Theory* 14,4, S. 311–327.
- Grodal, Torben Kragh (1997) *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press.
- (2000) Subjectivity, Objectivity, and Aesthetic Feelings in Film. In: *Moving Images, Culture, and the Mind*. Hg. v. Ib Bondebjerg. Luton: University of Luton Press, S. 87–104.
- (2006) *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film*. Copenhagen: Department of Film and Media.
- Harris, Paul L. (2000) *The Work of the Imagination*. Oxford: Blackwell.
- Hodges, Sara D. / Wegner, Daniel M. (1997) Automatic and Controlled Empathy. In: *Empathic Accuracy*. Hg. v. William Ickes. New York: The Guildford Press, S. 311–339.
- Hoffman, Martin L. (2000) *Empathy and Moral Development. Implications for Caring and Justice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kieran, Matthew / McIver Lopes, Dominic (2003) (Hg.) *Imagination, Philosophy, and the Arts*. London: Routledge.
- Kuiken, Don / Miall, David S. / Sikora, Shelley (2004) Forms of Self-Implication in Literary Reading. In: *Poetics Today* 25,2, S. 171–203.
- Lamarque, Peter (1996) *Fictional Points of View*. Ithaca: Cornell University Press.
- / Olsen, Stein Haugom (1994) *Truth, Fiction, and Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Lopes, Dominic McIver (2003) Out of Sight, Out of Mind. In: Kieran/McIver Lopes (2003), S. 208–224.
- Miall, David S. / Kuiken, Don (2001) Shifting Perspectives: Readers' Feelings and Literary Response. In: *New Perspectives on Narrative Perspectives*. Hg. v. Willie van Peer & Seymore Chatman. Albany: State University of New York Press, S. 289–301.
- (2002) A Feeling for Fiction: Becoming What We Behold. In: *Poetics* 30, S. 221–241.
- Oatley, Keith (1994) A Taxonomy of the Emotions of Literary Response and a Theory of Identification in Fictional Narrative. In: *Poetics* 23, S. 53–74.

- (2002) Emotions and the Story Worlds of Fiction. In: *Narrative Impact. Social and Cognitive Foundations*. Hg. v. Melanie C. Green, Jeffrey J. Strange & Timothy C. Brock. Mahwah: Lawrence Erlbaum, S. 39–69.
- Plantinga, Carl (1999) The Scene of Empathy and the Human Face on Film. In: Plantinga/Smith (1999), S. 239–255.
- / Smith, Greg M. (1999) (Hg.) *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Rinck, Mike / Williams, Pepper / Bower, Gordon H. / Becker Eni S. (1996) Spatial Situation Models and Narrative Understanding: Some Generalizations and Extensions. In: *Discourse Processes* 21, S. 23–55.
- Scruton, Robert (1974) *Art and Imagination. A Study in the Philosophy of Mind*. London: Methuen.
- Seel, Martin (2005) *Aesthetics of Appearing*. Stanford: Stanford University Press.
- Smith, Jeff (1999) Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score. In: Plantinga/Smith (1999), S. 146–165.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- (1997) Imagining from the Inside. In: Allen/Smith (1997), S. 412–430.
- Sparks, Glenn G. (1991) The Relationship Between Distress and Delight in Males' and Females' Reaction to Frightening Films. In: *Human Communication Research* 17,4, S. 625–637.
- Stein, Edith (1989) *On the Problem of Empathy* [1917]. Washington: ICS Publications.
- Tan, Ed S. (1996) *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah: Lawrence Erlbaum.
- Turvey, Malcolm (1997) Seeing Theory: On Perception and Emotional Responses in Current Film Theory. In: Allen/Smith (1997), S. 431–457.
- Vaage, Margrethe Bruun (2006) The Empathic Film Spectator in Analytic Philosophy and Naturalized Phenomenology. In: *Film and Philosophy* 10, S. 21–38.
- Walton, Kendall L. (1990) *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Williams, Christopher (2003) *Seeing Twice Over*. In: Kieran/McIver Lopes (2003), S. 189–207.
- Wispé, Lauren (1991) *The Psychology of Sympathy*. New York: Plenum.
- Zillmann, Dolf (1991) Empathy: Affect From Bearing Witness to the Emotions of Others. In: *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes*. Hg. v. Jennings Bryant & Dolf Zillmann. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, S. 135–167.
- (1996) The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition. In: *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hg. v. Peter Vorderer, Hans J. Wulff & Mike Friedrichsen. Mahwah: Lawrence Erlbaum, S. 199–231.

Zorro. Ein transmedialer Held

Übertragung, Neudeutung und Remake einer Figur¹

In diesem Beitrag werde ich aus semiotischer Sicht das Problem der ›Nachbildbarkeit‹ zu bestimmen versuchen, wobei ich mich auf die Beziehung zwischen Figur und narrativen Strukturen konzentriere. Zunächst werde ich mich den textuellen und strukturellen Grundlagen des Phänomens ›Remake‹ zuwenden und dann die Hypothese aufstellen, dass gewisse textuelle Regelmäßigkeiten, wenn man sie in einem kultursemiotischen Rahmen unter dem Gesichtspunkt der Übertragung² betrachtet, es ermöglichen, das filmische Remake als ein Netzwerk von intertextuellen Ableitungen in verschiedenen soziokulturellen Kontexten zu untersuchen. Diesbezüglich stelle ich eingangs in knapper Form einige aktuell diskutierte semiotische Kernbegriffe vor, die die *invarianten* Strukturen und die Prozesse der *Variation* sowie die Probleme der *Übertragbarkeit* und der *intertextuellen Interpretation* betreffen, um schließlich das Konzept der *intermedialen Matrix der Übertragung* vorzuschlagen.

Der Gefahr eines rein theoretischen, abstrakten Diskurses ebenso bewusst wie der ambitionierten Reichweite meines Projekts, habe ich ein Beispiel von offenkundiger Linearität und weitreichender Popularität gewählt: Zorro als eine Figur, die in verschiedenen Medien (literarischen Erzählungen, Filmen, Comics und Fernsehfilmen) auftritt und sich dabei stets verändert. Im zweiten Teil meines Beitrags werde ich mich eingehend mit *THE MASK OF ZORRO* (*DIE MASKE VON ZORRO*, USA 1998, Martin Campbell) auseinandersetzen, um die Themen und Eigenheiten dieser Figur und ihrer Welt darzulegen. Im Zentrum stehen jene distinktiven Merkmale, die Zorro eine mediale Beständigkeit und Wiedererkennbarkeit verschaffen und die es uns erlauben, ihn als *soziosemiotischen Helden* zu definieren.

1 Dieser Beitrag stellt die überarbeitete Fassung eines Aufsatzes dar, der erstmals unter dem Titel ›Replicabilità audiovisiva‹ (Dusi/Spaziante 2006, 155–122; vgl. 31–34) publiziert wurde.

2 [Anm. d. Übers.]: Da sich das Argument des Beitrags um die intermediale Migration von Textpartien, insbesondere von Figuren, dreht, wurde das italienische ›traduzione‹ im vorliegenden Beitrag nicht mit ›Übersetzung‹, sondern mit ›Übertragung‹ wiedergegeben.

1. Der semiotische Gesichtspunkt

Wiederholbare Strukturen und Übertragbarkeit

Fasst man das Remake in den Begriffen der zeitgenössischen Textsemiotik, dann lassen sich in einem Film *invariante Strukturen* ausmachen, die zum Beispiel auf der Ebene der narrativen Strukturen, der thematischen Isotopien oder des Universums der Werte vorliegen können. Solche, von vornherein kulturell determinierten Strukturen weisen eine Verbindung mit den Textoberflächen auf, die die Erzählung «inszenieren» und Konstruktionen von diskursiven Welten verantworten, welche ihrerseits je nach Kontext und Epoche variieren. Auf dieser Ebene stoßen wir zudem auf die unterschiedlichen ikonischen und plastischen Dimensionen der «figurativen» Darstellung,³ die auch die Verknüpfungen zwischen Bild und Tonspur beinhaltet und die Verwendung neuer digitaler Technologien für Spezialeffekte ins Spiel bringt, kurz: auf all jene Aspekte, die eine Art von «kohärenter Deformation» bewirken und den *Stil* eines filmischen Textes ausmachen (Metz 1997, 134–138). In einem *Remake* geht es demnach stets um den Grad der Transformation auf der Ebene des *Inhalts*, zum Beispiel bei der Aktualisierung des historischen und kulturellen Kontextes oder der Verankerung der Geschichte in einem anderen Umfeld. Aber auch auf der Ebene des *Ausdrucks* kommt es zur Transformation, durch den Einbezug neuer Formen der audiovisuellen Gestaltung, der Montage und des Synkretismus unterschiedlicher «Sprachen»⁴ oder schließlich durch eine Entscheidung, wie sie Gus van Sant für sein Remake von Alfred Hitchcocks *PSYCHO* (USA 1960) aus dem Jahr 1999 trifft, wenn er zwar die Anweisungen des Originaldrehbuchs bis ins letzte Detail befolgt, den Film aber in Farbe dreht. Vereinfacht gesagt,

3 [Anm. d. Übers.]: Im Schichtenmodell von Greimas gibt es eine narrative Tiefenstruktur und eine diskursive Oberflächenstruktur der Erzählung. Erstere beinhaltet die Ebenen der «Aktanten» und ihrer «Rollen» als abstrakte Kräfte und Funktionen der Erzählung. Letztere umfasst die «Akteure» (die nicht den Schauspieler, sondern eher die Figur, im geläufigen Wortsinn, bezeichnen) sowie die «thematischen» und die «figurativen» Komponenten. Die figurativen Elemente (d.h. in der Darstellung konkretisierten) sind die kleinsten diskursiven Einheiten, über die sich ein Inhalt auf der Ebene des Ausdrucks (ähnlich einem Motiv) manifestiert und die mit ihrem zugehörigen semantischen Feld «Konfigurationen» bilden. Die thematische Ebene bleibt hingegen abstrakter: Lässt sich eine Konfiguration auf ein Thema reduzieren, so spricht man von einer «thematischen Rolle», die sich meist – durch eine nochmalige Reduktion – mit einer «aktantiellen Rolle» verbindet. Vgl. Greimas 1983, 49–66; Greimas/Courtés 1979.

4 [Anm. d. Übers.]: «Sprache» wird hier im Sinne von «linguaggio», nicht von «lingua» benutzt, d.h. es geht um ein Vermögen zu kommunizieren, das nicht auf die Verbalsprache reduziert werden kann.

enthält jedes Remake im Vergleich zum Ausgangsfilm etwas für den Zuschauer sicht- und wahrnehmbar Neues (was nicht bedeutet, dass das Remake schon deswegen besser oder schlechter wäre als sein Ausgangsfilm): neue Darsteller, einen neuen Regisseur, einen neuen Blick auf das Thema und nicht zuletzt ein neues rhythmisches System (vgl. Protopopoff 1989).

Aus unserer Perspektive stellt sich mit der Definition des Textes von Hjelm-slev (1961) und Greimas (1983, 49–66), derzufolge ein Text über mindestens eine Ebene des Ausdrucks (des Signifikanten) und eine Ebene des Inhalts (des Signifikats) verfügt, das Problem, wie sich abgeleitete Texte wie das Remake nicht nur hinsichtlich narrativer Fokalisierungen und der anderen Elemente des Inhaltes verhalten, sondern vor allem wie sie dies hinsichtlich der Materien und bedeutungstragenden Formen des Ausdrucks tun. Erinnern wir uns an den Vorschlag von Jakobson (1992, 483) bei der Übertragung von Texten einen interlinguistischen, einen intersemiotischen und einen intrasemiotischen Aspekt zu unterscheiden, was sich um die Idee von Eco (2006, 225ff) ergänzen lässt, für den das Remake zu einem Problem der *endosemiotischen Interpretation* wird, ohne deswegen, wie ich meine, seine spezifische Übertragbarkeit zu verlieren.

Die Praxis des Remakes unter dem Gesichtspunkt der Übertragung und der Umdeutung zu behandeln heißt, dass man sich Gedanken macht über die Beziehungen eines ästhetischen (literarischen, musikalischen, visuellen oder audiovisuellen) Textes zu einem vorausgehenden Text, der auf *systematische* Weise – unter Wiederaufnahme der verschiedenen Ebenen der textuellen Struktur – nachgebildet und variiert wird, aber die gleiche stoffliche Grundlage aufweist. Mit Jakobson (1992, 483) können wir davon ausgehen, dass es sich bei der intrasemiotischen Übertragung um eine interpretatorische und transformative Beziehung zwischen ähnlichen semiotischen Systemen mit derselben Ausdrucksmaterie handelt.

Bei dieser *Nachbildung* oder Umarbeitung inszeniert der neue Text, obschon er auf den verschiedensten Ebenen von dem zu transponierenden und neu zu erschaffenden Werk abhängt, zugleich eine neue textuelle Welt, die hinsichtlich ihrer poetischen Dimension unabhängig ist und sich in einen neuen kulturellen Rezeptionskontext einfügt. Wie alle Transpositionen sind auch die Operationen des Remakes komplexe «Handlungsformen», d.h. es geht im Rahmen eines dynamischen und funktionalen Ansatzes um *transkulturelle Kommunikationsprozesse*, die auf die Kultur ausgerichtet sind, die sie aufnimmt (vgl. Reiss/Vermeer 1984). Diese flexible Dimension beruht auf der Idee, dass Sprachen *offene Systeme* sind, die eine Übertragbarkeit erlauben, auch wenn dabei die *Grenzen* zwischen kulturellen Systemen und unterschiedlichen diskursiven

Bereichen in Kraft bleiben. Solche Grenzen funktionieren als *Filter*, die den Unterschied zwischen den Systemen aufrechterhalten, ohne dass sie deswegen deren Unvergleichbarkeit bewirken (vgl. Lotman 1985; Feyerabend 1987). Wie jede gute Übertragung bereichert auch die Praxis des Remakes gleichermaßen die Ausgangssprache und die Zielsprache und verwandelt beide, insofern sie von nun an zu einer gemeinsamen (neuen) Enzyklopädie von Bedeutungen (im Sinne von Eco 1998, 15–30, 44–47) gehören, die die Basis für spätere Neufassungen darstellt (Dusi 2003, 60–66).

Nachbildung, Matrix, Wandelbarkeit

Die Praktiken der Nachbildung, mit denen ich mich hier beschäftige, können sowohl als Form der Wiederholung und Variation verstanden werden, d.h. als Wiederkehr des Gleichen in neuen Kontexten, wie auch als Fälle von Übertragung im Sinne von Neudeutungen und Transformationen. Mein Interesse richtet sich hauptsächlich auf die textuelle oder genauer die *intertextuelle* Analyse: Hier kommen die soziosemiotischen Theorien über Texte, Strukturen und eine Matrix der Übertragung ins Spiel. Das Vorgehen knüpft somit an die Hypothesen der generativen Textsemiotik (vgl. Greimas/Courtés 1979) und teilweise auch der interpretativen Textsemiotik an (vgl. Eco 1999): Ein Text ist demnach analysierbar als ein strukturiertes Ensemble von voneinander abhängigen Ebenen, von der «abstraktesten» bis zur «konkretesten» und von der einfachen zur komplexen. Wenn sich diese Annahme aufrechterhalten lässt, und sei es nur im Sinne einer Analysemethode, dann können wir davon ausgehen, dass zwischen unterschiedlichen Texten auf *unterschiedlichen textuellen Ebenen* Verknüpfungen, Überschneidungen, Übertragungen und Nachbildungen stattfinden.

So kann beispielsweise die Inhaltsebene eines Textes im Sinne einer Matrix betrachtet werden, im Anschluss an das Schichtenmodell von Greimas (1983, 49–66), das, die Dinge ein wenig komplizierend, einen «generativen Durchgang durch die Bedeutung» (von den Wertstrukturen zu den narrativen, von den thematischen Ebenen zu den diskursiven und figurativen) vorsieht. Das heißt, dass jede Ebene in andere Texte übertragen werden kann, indem sie entweder derjenigen des Ausgangstextes ähnlich bleibt oder aber Anlass für Varianten und Variationen gibt. Aus diesem Grund war es auch möglich, in der Filmwissenschaft von einem einfachen «Remake der Figur» zu sprechen, das einzig die figurative und aktorielle Ebene in neue narrative und diskursive (damit aber auch räumlich-zeitliche) Situationen transponiert, oder aber von

einem «Restaurierungs-Remake philologischen Typs», das eine Mehrzahl der Ebenen des vorausgehenden Films in das Remake überträgt.⁵

Auch die Idee der Wandelbarkeit verbindet sich aus dieser Sicht mit der Hypothese einer flexiblen Struktur (oder mehrerer), die von jedem neuen Text und Diskurs aufs Neue *geöffnet* (und nicht einfach nur neu interpretiert) werden kann, und ebenso von jeder neuen Semiotik, die einer anderen gegenüber tritt, oder von jedem neuen Leser, wie Lotman (1985) sagen würde. Damit kommen auch vorübergehende Beziehungen zwischen nomadisierenden «Teilen» ins Spiel, also Beziehungen zwischen wiedererkennbaren Partien dieser Strukturen, die von einem Text zum anderen wandern. Wenn sich die Übertragung tatsächlich zwischen *Ebenen der Gleichwertigkeit* vollzieht (Dusi 2003, 32–51), dann gilt dies auch auf einer makrotextuellen Ebene, etwa für ein Korpus von zwei oder mehreren Filmen, die auf derselben Grundlage aufbauen. Entsprechend können wir die textuellen Ebenen unterteilen in jene, auf denen sich eine *Ähnlichkeit* ergibt, und in jene, auf denen sich eine *Transformation in etwas anderes* vollzieht, und zwar aufgrund von Anforderungen, die mit dem Zweck der Übertragung zu tun haben, mit dem neuen Bezugspunkt des Textes oder mit den soziosemiotischen Bedingungen seiner Hervorbringung (der Enunziation) (vgl. auch Eugeni 1999; Odin 2000). Jedes neue Sequel, jede Zweitfassung, jede neue Coverversion oder jeder Remix macht «aus der Notwendigkeit eine Tugend»: Sie bestimmen und begrenzen ihre Variationen nach Maßgabe ihrer jeweiligen Produktionsregeln sowie der Vernetzung des Wissens und der Erwartungen ihres Zielpublikums.

Intermedialität

Die Idee einer Matrix von Invarianz reicht indessen nicht aus, um das Phänomen der intertextuellen Nachbildung zu erklären, selbst wenn sie auf mehreren Ebenen des Textes wandlungsfähig ist. Vielmehr gilt es, sich mit der *Intermedialität* auseinanderzusetzen und nachzuvollziehen, wie ein Text in seinem Ko-Text weiterlebt, wenn dieser in einen neuen medialen Kontext eintritt, welche Grade der Öffnung und der Differenzierung möglich sind, bis zu welchem Punkt er noch *als solcher erkennbar* ist und wann man davon sprechen kann, dass er *von sich selbst völlig unterschieden* ist.

Tatsächlich liegen Identität und Differenz jeder Reflexion über Sinn und Wert eines Zeichens oder eines Textes zugrunde, bis hin zu der Annahme

5 Canova (1984) unterscheidet zwischen «remake del personaggio» (Remake der Figur) und «remake restauro di tipo filologico» (Restaurierungs-Remake philologischen Typs).

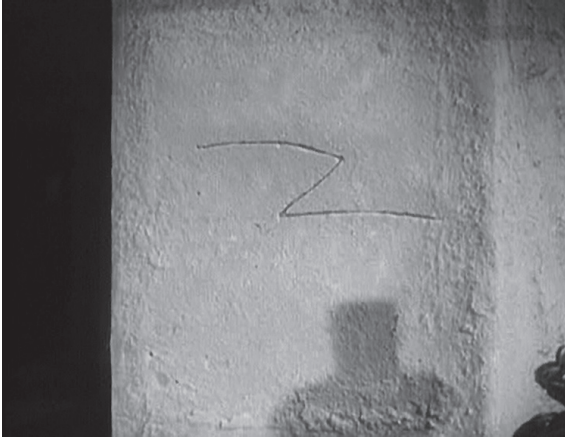


Abb. 1 Das Zeichen von Zorro (*THE MARK OF ZORRO*, Rouben Mamoulian, USA 1940)

einer inter- und intrasemiotischen Übertragung (Deleuze 1992). Mit einer Variation allerdings: Der intermediale Blick zieht die Entscheidung für eine Perspektive nach sich, die eine ganze Flut von Texten einbezieht und ein Netz von Beziehungen und Bezügen etabliert, ein Netz, das den Modus der Übertragung nur als eine Bezugsform unter anderen umfasst.

Den grundlegenden hyper-

textuellen Charakter jedes kulturellen Systems, verstanden als Ensemble von miteinander verbundenen Textpartien, thematisiert schon Lévi-Strauss (1978) in seiner Analyse der Mythen. Lévi-Strauss' Leistung bestand darin, die *differenzielle* Bestimmung des Zeichenwerts, die de Saussure vorgeschlagen hatte, nicht nur auf Zeichen und Symbole einer einzelnen mythischen Erzählung auszudehnen, sondern auf ganze Texte, Gruppen von mythischen Erzählungen und kulturelle Makrokomplexe.

In einer solchen Perspektive gilt es auch die *Intertextualität* oder die «Trans textualität» im Sinne von Genette (1993, 9–20)⁶ nicht als Beziehung einer Anspielung zwischen Texten aufzufassen, sondern vielmehr als inhärente Komponente der flexiblen Definition und Konstruktion der Identität eines jeden Textes, jedes Komplexes von Texten und jeder Kultur. Dabei handelt es sich um ein dynamisches und durch Übertragungsoperationen sich konstituierendes Beziehungsnetz zwischen Texten, das uns noch einmal auf die Aussagen von Lotman zu den Übertragungsprozessen innerhalb jeder Semiosphäre zurückführt (Lotman 1985), wobei unter einer Semiosphäre auch die Begegnung, der Konflikt und die partielle Assimilation von Texten und Kulturen zu verstehen ist.

Ausgehend von Greimas (1966) wird seit den 1960er Jahren der bereits er-

6 Nach Genette (1993) lässt sich das Phänomen des Remakes in jener «hypertextuellen» Dimension verorten, die einen Text mit einem vorausgehenden «Hypotext» verbindet; es gehört somit zum Problemfeld der «Trans textualität», das alle Arten von Beziehungen zwischen Texten umfasst.

wähnte Begriff der *Isotopie* für eine Form semantischer Redundanz benutzt, die notwendig ist, um die Verständlichkeit und die Unzweideutigkeit eines Textes sicherzustellen und die dazu dient, den Faden aufzuspüren, der homogene, aber verstreute Elemente eines Textes verbindet.⁷ Dieses Konzept lässt sich nun über den einzelnen Text hinaus ausdehnen und für die Analyse von Übertragungsbeziehungen verwenden, für jede textuelle Makroeinheit, seien es diskursive Konfigurationen wie Genres oder ein Netzwerk von Zitaten und Querverweisen zwischen Texten, die zueinander in einer Beziehung der Ansteckung und gegenseitigen Resonanz stehen. So können wir von *intertextuellen Isotopien* sprechen, die wir nur entdecken, wenn wir eine Vielzahl von Texten einander gegenüberstellen und die Ankoppelungen und kohäsiven Konfigurationen zwischen Texten in Betracht ziehen.

2. Im Zeichen von Zorro

Die Migration einer Figur

In vielfältigen Readaptationen, Remakes, Sequels, Parodien und Pastiche zieht sich die Figur von Zorro durch drei Viertel der Filmgeschichte. Zum Korpus der Versionen zählen auch heute wenig bekannte Werke wie *ZORRO CONTRO MACISTE* (*ZORRO GEGEN MACISTE*, I 1963, Umberto Lenzi) oder *ZORRO E I TRE MOSCHETTIERI* (*ZORRO UND DIE DREI MUSKETIERE*, I 1963, Luigi Capuano), ebenso wie *THE EROTIC ADVENTURES OF ZORRO* (*ZORRO UND SEINE LÜSTERNEN MÄDCHEN*, F/USA/D 1972, William Allen Castelman, Robert Freeman). Die große Vielfalt der Nachbildungen sowie die Variabilität ihrer Kontexte und Genres zeugen von der Prominenz der Figur Zorro, von ihrer transkulturellen, enzyklopädischen Verankerung, die bis in die Stummfilmzeit zurückreicht. Tatsächlich weist die Figur eine doppelte Herkunft auf. Sie stammt aus einem Roman des amerikanischen Schriftstellers Johnston McCulley mit dem Titel *The Curse of Capistrano* aus dem Jahr 1919. Zugleich wurde die Figur aber wesentlich von den frühen Zorro-Filmen geprägt, in denen Douglas Fairbanks die Hauptrolle spielte. *THE MARK OF ZORRO* (*DAS ZEICHEN DES ZORRO*, Fred Niblo) entstand 1920, und das erste Sequel erschien knapp fünf Jahre später unter dem Titel *DON Q SON OF ZORRO* (USA 1925, Donald Crisp). Produziert von Fairbanks und United Artists – dem Studio, das er zusammen mit Chaplin, Griffith und

7 Die Isotopien können semantischer Natur sein, z.B. thematisch oder figurativ, partiell oder lokal (Greimas/Courtés 1979, 197–199). Es gibt aber auch pragmatische Isotopien, wie Eco (1998, 115–127) darlegt.



Abb. 2 Don Diego Vega als Zorro (Douglas Fairbanks) in *THE MARK OF ZORRO* (Fred Niblo, USA 1920)



Abb. 3 Don Diego Vega als Zorro (Tyrone Powell) in *THE MARK OF ZORRO* (Rouben Mamoulian, USA 1940)

Mary Pickford 1919 gegründet hatte – bilden die beiden Filme den Ausgangspunkt für eine Reihe von Abenteuerfilmen, die sich über die ganzen 1920er Jahre hinweg fortsetzt und in denen Fairbanks als D'Artagnan, Robin Hood oder auch als «Black Pirate» zu sehen ist. Stets handelt es sich dabei um Figuren, die etwas mit Zorro gemeinsam haben, dem unermüdlichen Kämpfer gegen die Missbräuche institutioneller Macht, dem maskierten Rächer, der wie ein Bandit behandelt wird. Erinnerungswert ist ferner das Remake von Rouben Mamoulian, *THE MARK OF ZORRO* (IM ZEICHEN DES ZORRO, USA 1940), ein klassischer Hollywood-Film mit Tyrone Powell, der zwanzig Jahre nach dem ersten Film dessen narrative, diskursive und oft auch enunziative

Strukturen aufgreift, das Universum der Werte von Zorro aber zumindest teilweise transformiert und den Weg bahnt für die nachfolgende Disneyfizierung der Figur und ihre Umwandlung in einen ambivalenzfreien Wohltäter.

Ende der 1950er Jahre startet im US-amerikanischen Fernsehen eine erfolgreiche Serie von Fernsehfilmen, die von Disney produziert wird und Guy Williams in der Hauptrolle zeigt. Zorro hinterlässt sein Zeichen nun kaum noch auf dem Gesicht seiner Gegner, wie er es einst nicht ohne vergnüglichen Sadismus tat, sondern er zieht das Hinterteil vor. Zeitgleich, nämlich im Jahr 1957,

erscheinen die ersten Comic-Hefte mit Zorro als Hauptfigur, die ebenfalls von Disney auf den Markt gebracht werden.⁸ Aus den Fernsehfilmen und den Comics geht in Italien auch eine Fernseh-Show hervor, und 1975 kommt der Zorro-Film in die Kinos, der der Generation des Schreibenden neben der Fernsehfassung am stärksten in Erinnerung geblieben sein dürfte: ZORRO (I/F 1975, Duccio Tessari) mit Alain Delon in der Hauptrolle. Die Verwertung der Zorro-Saga wurde aber auch mit neuen Fernsehserien



Abb. 4 Alejandro Murrieta als Zorro (Antonio Banderas) in *THE MASK OF ZORRO* (Martin Campbell, USA 1998)

fortgesetzt, die 1983 und 1990 entstanden und heute im Nachmittagsprogramm des staatlichen italienischen Fernsehsenders der RAI laufen. Derweil tauchte der maskierte Rächter in parodistischer Absicht auch im Kino wieder auf, in Peter Medaks *ZORRO, THE GAY BLADE* (*ZORRO MIT DER HEISSEN KLINGE*, USA 1981), in dem Zorro in extremis von seinem schwulen Zwillingsbruder gerettet wird, der ein besonderes Vergnügen daran findet, im Rächerfummel herumzulaufen.⁹ In jüngeren Jahren hat sich die filmische Saga von Zorro von der Parodie wieder befreit und mit *THE MASK OF ZORRO* (*DIE MASKE VON ZORRO*, USA 1998)¹⁰ und dem zugehörigen Sequel *THE LEGEND OF ZORRO*

- 8 Der bekannteste Zeichner von Zorro ist Alex Toth. Parodien gibt es auch im Feld der Comics. So erschien in Italien 1968 die geniale Parodie *ZorryKid* von Jacovitti, die in der Zeitungsbeilage *Corriere dei Piccoli* von 1969 bis 1973 abgedruckt wurde. Erwähnt werden muss zudem die Geschichte von Kid Palma, einem heruntergekommenen Adligen, der mit vielen Kastagnetten Flamenco tanzt und mit Hilfe des Mönches Fra Caramba im Geheimen gegen den Machtmissbrauch des Gouverneurs Magnapoco (Isstwenig) vorgeht.
- 9 George Hamilton spielt die Doppelrolle des Sohnes von Zorro und von dessen Zwillingsbruder, der beim Versuch, Zorro zu sein, nicht zuletzt aufgrund seines goldglänzenden Kostüms eine eher ungeschickte Figur abgibt.
- 10 Dank seiner Wiederbelebung auf der Leinwand hat die Figur von Zorro auch in der Werbung



Abb. 5 Don Diego de la Vega als Zorro (Anthony Hopkins) in *THE MASK OF ZORRO* (1998)

(DIE LEGENDE VON ZORRO, USA 2005) eine Fortsetzung gefunden, beide unter der Regie von Martin Campbell.

Dieser Überblick erlaubt es uns, einige große Themen oder *transtextuelle Isotopien*, die ich untersuchen möchte, unter ›das Zeichen von Zorro‹

zu stellen, ohne dabei die erste filmische Adaptation und die literarische Vorlage aus den Augen zu verlieren: Und zwar deshalb, weil man für die nachfolgenden Fassungen von Zorro davon ausgehen kann, dass die narrative Ebene (im Hinblick auf mögliche Schauspieler und die Eigenschaften der Figur) einer zunehmenden Erstarrung unterliegt, gerade weil ein Wissen über die Figur existiert, das an einem anderen Ort abgelegt ist. Anhand des Remakes *THE MASK OF ZORRO* (1998) werde ich kurz einigen rekurrenten Motiven der Figur von Zorro nachgehen, um herauszuarbeiten, inwiefern die thematische Ebene als Konstante dient, um die Variable der figurativen Gestaltung zu verankern, vermittels derer die ›Legende von Zorro‹ und ihre Topoi inszeniert werden.

Die Fortsetzung eines Remakes in der Form eines Sequels

In *THE MASK OF ZORRO* haben wir es mit der Anfangsformel eines Remakes zu tun, während die Narration ein Sequel einleitet. Der Film führt im Vergleich zum letzten Stand des Mythos, wie er vor allem von den honigsüßen Fernsehfilmen aus dem Hause Disney geprägt wurde, vielerlei Innovationen ein. Bereits zu Beginn sieht Don Diego sein Doppelspiel enthüllt. ›Demaskiert‹ und inhaftiert von seinem Erbfeind, verliert er zugleich Frau, Tochter und Eigentum. Allerdings geschieht dies erst am Ende der langen Eröffnungssequenz, in der er noch als Zorro auftritt und agiert, dem Vorbild getreu als flink und fürchtenswert.

Nicht ganz unerwartet erscheint Zorro erstmals, kurz bevor drei unschuldige Leibeigene hingerichtet werden sollen. Mit fröhlicher Nonchalance fordert er eine ganze Garnison spanischer Soldaten zum Gefecht heraus, entkommt mit

zu ihrer alten Rolle als Ordnungshüter und Rächer zurückgefunden. So tritt Zorro in italienischen Spots als (verspielter) Garant für Preistransparenz bei Konsumgütern auf.

der Hilfe zweier unternehmungslustiger Jungen – die mit einer Medaille zu belohnen er noch nebenbei die Zeit findet – der gefährlichen Falle, welche ihm der Gouverneur gestellt hat, gelangt schließlich in die Räumlichkeiten des verhassten Tyrannen und hinterlässt sein unauslöschliches Mal an dessen Hals. Alles ganz locker dargeboten und bewundernswert



Abb. 6 Alejandro Murrieta als Zorro (Antonio Banderas) in *THE MASK OF ZORRO* (1998)

nahe am ersten akrobatischen Zorro, den Douglas Fairbanks Senior in *THE MARK OF ZORRO* 1920 auf die Leinwand brachte. Nach Abschluß der Mission schwingt sich der Held auf den Rücken seines treuen Gauls und entschwindet über die Dächer, nicht ohne zuvor noch das Publikum begrüßt zu haben – in einem wiederkehrenden Bild, in dem sich die Silhouette des Pferdes und des Reiters (fast in der Form eines großen Z) vor dem Hintergrund des Sonnenrunds abzeichnet: Eine Ikone, die als solche urheberrechtlich geschützt ist und sich im Besitz der Produktionsfirma Zorro Productions befindet.¹¹ Würde Don Diego nicht doch noch verhaftet, würden wir zu diesem Zeitpunkt denken, den wichtigsten Teil einer der zahlreichen abgeschlossenen Episoden der Fernseheseaga um Zorro gesehen zu haben. Doch dann wird das Remake zu einem Sequel, zu einer *narrativen Erweiterung*, wie man sie sich ausdrücklicher nicht denken kann, werden wir doch Zeugen von Ereignissen, die sich «Zwanzig Jahre später» abspielen.

Der junge Alejandro Murrieta ist ein Bursche aus dem Volk, der sich bereits einen Ruf als gefährlicher Gesetzloser erworben hat. Seine Beziehung zu Zorro besteht darin, dass er als Kind an dessen letztem Abenteuer beteiligt war. Das beweist die Medaille, die ein Ensemble von konzentrischen Kreisen darstellt, die einen roten Stein umschließen: Zorros Zielscheibe für Übungszwecke (sie zeigt die Sicherheitsdistanz an, die ein Degenfechter im Nahkampf einhalten muss, um selbst außer Reichweite zu bleiben, aber das Herz des Gegners treffen zu können). Die Etappen der Ausbildung von Alejandro enthüllen die Mensch-

11 Vgl. die firmeneigene Website www.zorro.com, zuletzt besucht am 15.03.2007.

lichkeit des neuen Helden: Er erscheint als bisweilen etwas ungeschickter Zorro, der sich sehr anstrengt, sein Vorbild nachzuahmen, und die Erzählung gefällt sich darin, eigentliche Gags einzuführen, die seine Ungeschicklichkeit zu Tage fördern, wie etwa in der Szene, in der Zorro vom Dach herunterspringt und das Pferd verfehlt, das sich gerade einen Schritt vorwärts bewegt. Tatsächlich war Zorro immer schon ein ironischer Held, der zum Schalk neigte. Dennoch handelt es sich in solchen Szenen wohl eher um eine absichtliche Anspielung auf die parallele Tradition von Remakes, die als Parodien, Pastiches und allerart Hybride angelegt waren und vor allem aus italienischer Produktion stammten, wie etwa *IL SOGNO DI ZORRO* mit Walter Chiari (*DER TRAUM DES ZORRO*, I 1952, Mario Soldati) oder *I NIPOTI DI ZORRO* mit Franco Franchi und Ciccio Ingrassia (*ZORROS ENKEL*, I 1968, Marcello Ciorciolini).

Während der traditionelle Zorro ein Grenzgänger zwischen der Kultur der spanischen Adligen und der Leibeigenen ist, entstammt der neue Zorro dem Volk. In der Enzyklopädie der Bedeutungen figuriert er als Rebell, schlau wie jener Fuchs, dem er seinen Namen verdankt, gegen das despotische Gesetz des Staates kämpfend und gegen die etablierte Ordnung, deren Subversion er betreibt, weil sie ungerecht ist. Er hat dabei etwas von einem gefallenem Engel, verfügt er doch über diabolische Züge, wenn er sich als nächtliche Gestalt mit Hang zur Gewalt präsentiert. Andererseits ist er ein bekehrter und in diesem Sinne denaturierter Teufel, da er stets im Namen des Guten handelt.¹² Zugleich wirft er auf die Schwachen einen durchaus paternalistischen Blick: In seinem täglichen Leben kommandiert Zorro einen Diener herum (zumindest in den Filmen vor dem Remake von 1998), und er gönnt sich auch sonst alle Privilegien seines Standes. In *THE MASK OF ZORRO* hingegen verwandelt sich Alejandro, der Mann aus dem Volk, in einen spanischen Edelmann, um sich Zugang zum Gouverneur zu verschaffen, während ihn Diego als Diener verkleidet begleitet und den traditionellen Namen Bernardo trägt.

Der revolutionäre Impetus von Zorro kann als Ausdruck des schlechten Gewissens des imperialistischen Westens verstanden werden. Zorro stellt aus dieser Sicht eine Art falschen Helden dar, der nicht wirklich die Unterwanderung der bestehenden Ordnung anstrebt, da er sie nicht wollen kann, ohne in einen grundsätzlichen Widerspruch zu geraten. Er sucht etwas, das im Grunde, wenn es denn einträte, sein Leben als vermögender Adliger zerstören würde, was seine Doppelnatur entschärft: Könnte der Aufstand gegen die Ungerechtigkeit doch keinesfalls den Fortbestand irgendwelcher Privilegien zulassen.

12 Wie dies auch (wiewohl in problematischerer Weise) die Figur des Batman tut, die sich unter anderem an den Ur-Zorro von Douglas Fairbanks anlehnt.

Dieser Widerspruch gilt so auch für *THE MASK OF ZORRO*, in dem Zorro zu seinen Ursprüngen als volksnaher Bandit zurückfindet, zugleich aber Zugang zur ›guten Gesellschaft‹ finden muss und damit einen sozialen Aufstieg vollzieht, der ihm ein angenehmes Leben garantieren wird. Denken wir ans Ende des Films, das an eine Szene vom Anfang anknüpft und Alejandro in der Rolle des Hausherrn eines großen Landguts zeigt, die vormals Diegos Rolle war.

Von der verlorenen Doppelnatur Diego/Zorros war schon die Rede. Im Film kann Diego diese nur wiedererlangen, indem er sich als Bernardo ausgibt, als Diener von Alejandro.¹³ Aber die Tatsache, dass Don Alejandro nur zu sein *scheint*, was er nicht *ist* (was heißt, dass er lügt), wird schon an einem figurativen Merkmal deutlich, das seit dem Film von Fred Niblo aus dem Jahr 1920 konstant präsent war. Im ersten *THE MARK OF ZORRO* führte Diego-Fairbanks seine Kunstfertigkeiten in Schattenspielen und Taschenspielereien vor, für die er oft sein eigenes Foulard oder Taschentuch benutzte. Im neuen Film zaubert Alejandro bei seiner ersten formellen Begegnung mit Elena eine rote Rose aus dem Ärmel, während es zuvor immer das Foulard war, das zu einem Verweis auf jenes andere Foulard wurde, das Zorro als Maske benutzte. Diego und Alejandro spielen demnach mit einem Geschicklichkeitsbeweis, mit dem sie den Feinden ein Zeichen geben und sie herausfordern, sie zu demaskieren. Das alles aber tun sie nur um des Vergnügens der Zuschauer am Genre willen, die sich an der Geschicklichkeit des Helden ergötzen, mit der dieser sein Geheimnis verbirgt, zugleich aber die Demaskierung antizipieren (und gespannt auf diese warten).

Abgesehen von den offenkundigen Anzeichen der Doppelnatur des Helden scheint es mir wichtig, den ›doppelten Blick‹ hervorzuheben, den der Film von Anfang an auf die Handlungen des Helden wirft, indem er stets einen unteiligten Beobachter einführt. Ein Beispiel hierfür ist etwa die Position der Kinder in der Eröffnungssequenz. Sie beobachten durch einen Riss im Verdeck des Leichenwagens die Menge und halten danach Zorro den Rücken frei (wobei besagter Riss ein rudimentäres Z erkennen lässt, das auch eine Präfiguration der späteren Heldenwerdung darstellt, mit den Löchern im Verdeck, die eine erste Maske für den kleinen Alejandro bilden). Es ist aber auch der Blick des Gouverneurs, der bereit ist, das Zeichen zur Ergreifung Zorros zu geben, sobald dieser seinen erwarteten Auftritt hat. Noch deutlicher zeigt sich die Doppelung des Blicks in der Kriegsphilosophie, die Captain Love zum Ausdruck bringt, wenn er davon spricht, wie wichtig es sei, «mit den Augen des Feindes

13 Zunächst verbergen Don Diego und dann Alejandro ihre eigene ›geheime Identität‹ und geben sich als harmlos und friedfertig aus. Sie spielen eine Rolle und maskieren sich damit; erst die Maske von Zorro erlaubt es ihnen, ihre Gaben und Fähigkeiten öffentlich zu machen.

sehen zu können», d.h. dessen Blickwinkel zu übernehmen und seine Position zu verstehen, um die eigene Gegenstrategie besser organisieren zu können. Dabei handelt es sich um eine Provokation, die an (Don) Alejandro gerichtet ist, der die Herausforderung mit dem Satz erwidert: «Vielleicht werde ich eines Tages sehen können, wie ich durch ihre Augen gesehen ausschaue.» So können wir von einem metareflexiven Spiel (Metz 1997, 11, 21 et passim) sprechen, das den doppelten Blick des Films auf sich selbst inszeniert, als Text, der Geschichten entfaltet und neu verknüpft, die bereits bekannt sind, dabei aber stets ihre Erzählperspektive verändert.

Zorro, ein Grenzgänger zwischen Kulturen

In thematischen und wertmäßigen Begriffen ist Zorro ein umgekehrter oder bekehrter Teufel. Er steht mit der Nacht, der Dunkelheit und dem Schatten in Verbindung, aber seine ganze negativ-zerstörerische Seite von Tod, Rache und Hass unterhält er nur «im Dienste» des Ideals. Aus diesem Grund findet das Paar Zorro/Diego (sowie auch das Paar Zorro/Alejandro) meiner Ansicht nach eine Art unabtrennbare Ergänzung in einem grundlegenden figurativen Aktanten, der in dem Film zur Unterstreichung aller narrativen Transformationen des Helden benutzt wird: dem Feuer. Das Feuer ist eine Figur der *Verwandlung* und *Übertragung* zwischen bedeutungstragenden, beweglichen Ausdrucksformen, die die Idee des Unbezwingbaren einführen, des unbezähmten und gefährlichen Elements. Als solches taucht das Feuer in *THE MASK OF ZORRO* schon mit der flammenden Signatur auf, die Zorro bei seinem Auftritt in der *pre-title sequence* hinterlässt, mit einer Geste, die am Ende als Signal des Austritts aus der Fiktion wiederholt wird.

Rufen wir uns in Erinnerung, wie zentral die Figur Zorros auch im Hinblick auf das Argument dieses Beitrags ist. Zorro ist nicht nur ein «Doppelagent» (vgl. Fabbri 2000), der *zwischen* zwei Wertewelten lebt (von den thematischen und figurativen Welten einmal abgesehen). Er ist letztlich auch eine «Übertragungs»-Figur. Da ist etwa der Kontrast zwischen einer «Gesellschaft der Markierung», die sich durch ein primitives Gesetz der Gleichheit konstituiert, das sich dem Körper als zu erinnerndes Wissen einschreibt, und einer «Gesellschaft der Schrift», die ein eigenständiges, abstraktes Gesetz schafft, das Gesetz des Staates.¹⁴ In diesem Fall bietet sich das Zeichen von Zorro als *Vermittler* zwischen den Kulturen an: zwischen der «hohen» und der «niedrigen», zwischen derjenigen des Gouverneurs und der Adligen und derjenigen der Leibeigenen ohne Rechte, des Unterdrück-

14 Ich beziehe mich hier auf Clastres 1974, der seinerseits von Deleuze/Guattari 1972 ausgeht.

ckers und des Unterdrückten. Das neue Gesetz der Markierung, das von Zorro angewendet wird, ist gleichsam eine Vereinfachung des geschriebenen Gesetzes (zumal wenn man bedenkt, dass es aus einem einzigen Buchstaben besteht), aber es wird angewandt wie die Gesetze gewisser Stammesgesellschaften: Es ist exemplarischer Natur und ohne weiteres zu erkennen, gilt in gleicher Weise für alle und annulliert jegliche gesellschaftliche Hierarchie.

Diese Idee erklärt zumindest teilweise die unmittelbare Erkennbarkeit des Zeichens und seine Bestimmung als *distinktives Merkmal*, das sich in jeden Typ eines medialen Diskurses übersetzen lässt. Tatsächlich ist die Markierung von Zorro die Unterschrift der Maske selbst, die zugleich die Identität von Don Diego auslöscht und seine Anonymität garantiert *und* eine neue, mythische Identität erschafft – mit ausdrücklichen Zielen, die jedes Mal aufs Neue bestätigt werden. Und das Sequel *THE MASK OF ZORRO* zeigt Alejandro, wie er am Ende des Films seinen persönlichen Feind mit einem M (wie Murrieta) markiert. Dies kann als eine unrechtmäßige Aneignung des Symbols von Zorro gelesen werden, die sich aber rechtfertigen lässt, und zwar nicht nur, weil es sich um die verdiente Markierung einer Schmach handelt, sondern auch aufgrund der Homologie des M mit der verdoppelten (und verkehrten) eigentlichen Markierung von Zorro, seinem Z.

3. Reduktion und Transmedialität

Zorro, ein soziosemiotischer Held

Die Hypothesen, die weiter oben über die distinktiven Merkmale der Figur Zorro aufgestellt wurden, die eine mediale Beständigkeit und Wiedererkennbarkeit der Matrix jenseits der unterschiedlichsten diskursiven Umwandlungen und Neudeutungen ermöglichen, rücken Zorro in die Nähe von transmedialen Figuren wie Pinocchio (vgl. Pezzini/Fabbri 2002) oder, in etwas eingeschränkterer und aktuellerer Weise, von medialen (und televisuellen) Helden wie Commissario Montalbano (bekannt aus den Romanen von Andrea Camilleri). Zorro ist nicht nur eine Figur, die aus der Literatur ins Kino überläuft. Vielmehr gibt es eine Reihe weiterer Medien wie die Comics, die die Figur aufnehmen und modifizieren und sie innerhalb ihres Feldes *weiter übertragen*. Im Übergang zur audiovisuellen Transposition des Romans und darauf folgend durch die Remakes und andere Formen der Transtextualität werden einige bloß *unterstellte* (oder latente, sozusagen implizite) Eigenschaften der Figur zu unverzichtbar *notwendigen* (Eco 2006).

Auch Zorro ist demnach ein mythischer Held, ein Übermensch der Masse im Sinne von Eco (1984), der nunmehr außerhalb des Textes in der *Transmedialität* lebt. Er ist ein *soziosemiotischer* Held, der – wie wir das auch vom Mythos sagten – als Konstruktion aus seinen vielfältigen intermedialen Varianten hervorgeht, von den Comics über die Fernsehfilme bis zu den Zeichentrickfilmen, wobei hier die Vervielfältigung der Übertragungen mit einer Reduktion seiner relevanten Züge einherzugehen scheint.¹⁵ Deshalb kann es auch nicht erstaunen, dass in der amerikanischen Zorro-Saga der 1940er Jahre, die unzählige der Figur gewidmete *serials* kennt,¹⁶ Zorro als Ordnungshüter auftritt, der neben der klassischen Peitsche Pistolen statt dem Degen einsetzt und gleichzeitig wesentliche Elemente seines Figurenzubehörs verliert, inklusive des Mantels, um so zu einer Art Supersheriff des Westerns zu werden. Ebenso wenig kann es erstaunen, dass Zorro zum Gegenstand von Parodie und Farce wird, indem er etwa in dem bereits erwähnten ZORRO THE GAY BLADE seine Doppelnatur im Modus der Farce zum Ausdruck bringt. Und so könnte man die Reihe fortsetzen, bis hin zu einem Remake als Zeichentrickfilm japanischen Ursprungs, KAIKETSU ZORRO NO DENSETSU (DIE LEGENDE VON ZORRO, J/I/USA 1990, K. Minoguchi, M. Miyazaki), in dem unser Held mit blondem Haarschopf und ohne Schnauzbart auftritt und über die typischen großen runden Augen der Manga-Figuren verfügt; ferner trägt er ein weißes Hemd und ein violettes Gilet – nur die Maske und der Mantel sind noch schwarz – und besteigt ein *weißes* Pferd, das die Reinheit seiner Absichten symbolisiert.

Das Remake als transmediale Strategie

Im Anschluß an Jameson (1981, 16–19) können wir festhalten, dass die autoreferentielle Tendenz des postmodernen Remakes die Parodie zugunsten des *Pastiche* aufgibt. Genette (1993, 32–47) zufolge hat *Pastiche* etwas mit Nachahmung und ‚Wieder-Erschaffung‘ zu tun, und oft setzt er sich vom Ausgangstext ab, während die *Parodie* zwar die Aufgabe hat, von der Aussage eines Textes abzuweichen und ihr auszuweichen, aber zugleich – sozusagen als Kompensation – verpflichtet ist, streng seinen buchstäblichen Sinn zu respektieren.

Wenn ein Film schon in sich selbst eine diskursive Strategie bereitstellt, die

15 Diese Überelegung verdanke ich Marrone 2003.

16 Denken wir an THE BOLD CABALLERO (GB 1936, Wells Root) oder an die dreizehn Episoden von SON OF ZORRO (Zorros Sohn, USA 1947, Spencer Gordon Bennet, Fred C. Brannon) oder jene von ZORRO RIDES AGAIN (Zorros schwarze Peitsche, USA 1937, William Witney, John English) und von GHOST OF ZORRO (Zorro im Wilden Westen, USA 1949, Fred C. Brannon).

der Interpretation Grenzen setzt, wie Bazin (1952; 1951) festhält, so kann das Remake dennoch als *Multiplikator des Sinns* des Ausgangstextes dienen. Indem es in jener «Ästhetik der Wiederholung» ganz in seinem Element ist, von der Calabrese (1989) in seiner Untersuchung von Fernsehserien spricht, wird das Sequel zu einem typischen «Mutanten-Objekt» des postmodernen Drehbuchs (Canova 1984, 14). Die Praxis des Remakes stellt sich demnach als eine *inter-textuelle, interpretative und transformative Strategie* dar, oder besser als *transmediale Strategie der Übertragung*, die in unterschiedlichen Abstufungen offenkundige Beziehungen zu einem Ausgangstext unterhalten kann: Das Remake benutzt sein «Vorbild» als Depot von strukturellen Invarianten, und zwar auf den unterschiedlichen Ebenen des Ausdrucks und des Inhalts sowie in den Formen ihrer Beziehungen zueinander.

Kehrt man zurück zu einer Definition des Textes im ursprünglichen Sinn einer «Textur», eines dynamischen «Gewebes» von Zitaten, wie schon Barthes (1987, 9; 1974, 94) dies vorschlug, dann eröffnet sich mit der weiter oben vorgestellten Idee einer flexiblen und wandelbaren Struktur eine Perspektive auf das pragmatische Moment des Gebrauchs und der (Re)Interpretation von Texten (Eco 1999). Die Modalitäten des Zugangs und des Umgangs des Remakes mit dem Ausgangsfilm können in der Tat variieren von der teilweisen Wiederauf-



Abb. 7 Zorro und Lolita (Marguerite De la Motte) in *THE MARK OF ZORRO* (1920)



Abb. 8 Zorro-Alejandro und Elena (Catherine Zeta-Jones) in *THE MASK OF ZORRO* (1998)

Kehrt man zurück zu einer Definition des Textes im ursprünglichen Sinn einer «Textur», eines dynamischen «Gewebes» von Zitaten, wie schon Barthes (1987, 9; 1974, 94) dies vorschlug, dann eröffnet sich mit der weiter oben vorgestellten Idee einer flexiblen und wandelbaren Struktur eine Perspektive auf das pragmatische Moment des Gebrauchs und der (Re)Interpretation von Texten (Eco 1999). Die Modalitäten des Zugangs und des Umgangs des Remakes mit dem Ausgangsfilm können in der Tat variieren von der teilweisen Wiederauf-

nahme bis zur kritischen, komischen oder parodistischen Reevaluation, oder sie können – in oft uneingestandener Weise – eine Form der Entmythifizierung beinhalten. Die Frage nach der *Treue* zum Ursprungstext – ob dieser nun ein literarischer oder filmischer sei – ist überwunden, wenn wir an die *textuellen Strategien* denken, die mit der Absicht durchlaufen werden, *ähnliche* Sinneffekte (und -affekte) zu erzielen. Im Grenzfall der Parodie tritt das Remake nicht mehr in einer Beziehung der *Gleichwertigkeit* auf, sondern markiert eine andere kommunikative Wirksamkeit.

In den ästhetischen und medialen Formen der Gegenwart verliert sich der *Ursprung* zugunsten des *Zitats*, wie Barthes (1990) festhielt, und die Ausdrucksformen der Masse kehren als Stoff von Kunstwerken wieder, in denen sich die jeweilige *Bildwelt* im Modus der Kopie behauptet. Die Massenkunst wird in diesem Sinn zu einer Kunst des *distanzierten Blicks* auf das Objekt. Folgen wir der Einsicht Barthes', dann entledigen sich in den medialen Systemen, in denen sich Zorro vervielfältigt, die Wiederholung, die Wiederaufnahme und die Doppelung des beunruhigenden Charakters des Schattens: Sie lösen sich von dem, was sich *hinter* den Dingen verbirgt. Hier steht die Kopie gleich neben dem Objekt und verweist auf das Andere, um uns das Sehen besser zu lehren, wobei sie eine leicht zu erkennende Signatur trägt: diejenige der Figur.

Aus dem Italienischen von Vinzenz Hediger

Literatur

- Barthes, Roland (1974) *Die Lust am Text* [frz. 1973]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 – (1987) *S/Z* [frz. 1970]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 – (1990) Die Kunst, diese alte Sache [frz. 1982]. In: Ders: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 207–215.
 Bazin, André (1951) À propos des reprises. In: *Cahiers du cinéma* 5, S. 52–56.
 – (1952) Remade in USA. In: *Cahiers du cinéma* 11, S. 54–59.
 Calabrese, Omar (1989) *L'età neobarocca*. Roma, Bari: Laterza.
 Canova, Gianni (1984) Un cinema mutante e sovversivo. In: *Segnocinema* 15, S. 12–14.
 Clastres, Pierre (1974) *La société contre l'état. Recherches d'anthropologie politique*. Paris: Editions de Minuit.
 Deleuze, Gilles (1992) *Differenz und Wiederholung* [frz. 1968]. München: Fink.
 – / Guattari, Félix (1974) *Anti-Ödipus* [frz. 1972]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 Dusi, Nicola (2003) *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*. Torino: Utet.

- / Spaziante, Lucio (2006) *Remix – Remake. Pratiche di replicabilità*. Roma: Meltemi.
- Eco, Umberto (1984) Der Mythos von Superman. In: Ders.: *Apokalytiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur* [ital. 1964]. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 187–222.
- (1998) *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten* [ital. 1979]. München: dtv.
- (1999) *Die Grenzen der Interpretation* [ital. 1990]. München: dtv.
- (2006) *Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen* [ital. 2003]. München: Hanser.
- Eugeni, Ruggero (1999) *Film, Sapere, Società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*. Milano: Vita e pensiero.
- Fabbri, Paolo (2000) *Elogio di Babele*. Rom: Meltemi.
- Feyerabend, Paul (1987) *Farewell to reason*. London, New York: Verso.
- Genette, Gérard (1993) *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* [frz. 1982]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Greimas, Algirdas J. (1966) *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- (1983) *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
- / Courtés, Joseph (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Hjelmslev, Louis (1961) *Prolegomena to a Theory of Language* [dän. 1943]. Madison: University of Wisconsin Press.
- Jakobson, Roman (1992) Grundsätzliche Übersetzbarkeit: Linguistische Aspekte der Übersetzung [engl. 1959]. In: Ders.: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982*. Hg. v. Elmar Holenstein. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 481–491.
- Jameson, Fredric (1981) *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Lévi-Strauss, Claude (1978) *Strukturelle Anthropologie* [frz. 1958]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lotman, Jurij M. (1985) *La semiosfera*. Venezia: Marsilio.
- Marrone, Gianfranco (2003) *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*. Roma: Nuova Eri / VQPT.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [frz. 1991]. Münster: Nodus.
- Odin, Roger (2000) *De la fiction*. Paris, Brüssel: DeBoeck.
- Pezzini, Isabella / Fabbri, Paolo (Hg.) (2002) *Le avventure di Pinocchio*. Rom: Meltemi.
- Protopopoff, Daniel (1989) Qu'est-ce qu'un remake? In: *CinémAction* 53, S. 13–20.
- Reiss, Katharina / Vermeer, Hans J. (1984) *Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie*. Tübingen: Niemeyer.



Abb. 1 Albert Bassermann als Hallers beim Übergang zum nächtlichen Selbst in DER ANDERE (1913)

Lihi Nagler

Allegorien der Kulturkämpfe

Die Doppelgänger-Figuren in DER ANDERE (1913) und DER STUDENT VON PRAG (1913) und ihre Remakes von 1930 und 1926

1913 hatten in Berlin zwei Filme Premiere, die die Geschichte des deutschen Kinos prägen sollten. Beide rückten die Konstruktion von Doppelgänger-Figuren in den Mittelpunkt. Seither hat sich eine Reihe von Untersuchungen mit der Frage beschäftigt, warum ein Figurenmotiv des 19. Jahrhunderts, das der deutschen Romantik entstammt und den Widerstreit von Eros und Thanatos in einem konflikthaften Selbst berührt, bei den Filmemachern des 20. Jahrhunderts so viel Interesse geweckt hat und weckt.

Der Begriff «Doppelgänger» ruft im literatur- und filmwissenschaftlichen Diskurs eine Vorstellung wach, wie sie ursprünglich Jean Paul im Jahr 1796 formuliert hat: «So heißen Leute, die sich selbst sehen» (Richter 1963, 42). Der «Doppelgänger» denotiert *nicht* eine einfache Symmetrie oder die Existenz zweier identischer Wesen. Vielmehr geht es um eine Konstellation, in der ein Mensch *sich selbst als einen Anderen* sieht. «Sehen» ist hier mehr als Schauen, eine paradigmatische Aktion, die eine hierarchische Objekt-Subjekt-Relation definiert.

Erinnert sei vorab an Goethes Erleben eines simultanen «eins-und-doppelt»-Seins, das er in seinem Gedicht von 1815 *Gingo Biloba* ausdrückt (Goethe 1973, 89):

Solche Frage zu erwidern,
Fand ich wohl den rechten Sinn;
Fühlst du nicht an meinen Liedern,
Daß ich eins und doppelt bin?

Das Erblickte wird als das Selbst des Blickenden bestimmt, als das Selbe, das Nicht-Andere des Subjekts, welches die vom Blick geschaffene Dichotomie überbrückt oder auslöscht. Eine solche Bestimmung, die sich auf die Aktivität des Sehens bezieht, besitzt – soviel ist nahe liegend – für die Filmanalyse besonderen Reiz.

Der Kult des Doppelgängers

Jean Pauls Besessenheit von Doppelgänger-Figuren in vielen seiner Werke scheint etwas vom Geist jener Zeit und vom Ort seiner Schriften zu repräsentieren, denn Jean Paul gilt als ein Vorläufer der romantischen Literatur in Deutschland, eine literarische Richtung, die weithin der Magie von Doppelgänger-Figuren erlegen war. Claire Rosenfield bemerkt dazu:

Because the Romantic Movement made the inner life of man – spontaneity, imagination, spiritual exploration – fashionable if not respectable, nineteenth century audiences generally accepted works which revealed the two opposing halves within the human personality. (Rosenfield 1967, 313)

So nimmt es nicht Wunder, dass auch E.T.A. Hoffmann, einer der wichtigsten Autoren dieser Bewegung, von der Figur des *anderen Selbst* fasziniert war. Er war, ähnlich wie unter anderem Heinrich von Kleist, nachhaltig durch die damaligen psychologischen Erkenntnisse und Therapien beeinflusst, die Franz Anton Mesmer und Gotthilf Heinrich Schubert betrieben. Mesmer, der sich mit Hypnose und «tierischem Magnetismus» befasste, deutete psychische Phänomene wie die Persönlichkeitsspaltung noch eher als somatischen Ausdruck denn als psychischen. Schubert, der auf Mesmers Ideen aufbaute, ging in seiner 1814 erschienenen *Symbolik des Traumes* (Schubert 1968) sodann von der Existenz einer *doppelten Persönlichkeit* bei jedem Menschen aus. Diese Idee des *zweiten Selbst* griff Hoffmann auf und konstruierte literarische Figuren, deren Projektionen in die Wirklichkeit übergehen. Er kombinierte Beschreibungen des gewöhnlichen Alltagslebens mit phantastischen Elementen, ähnlich wie dies in vielen späteren Filmplots und Filmfiguren widerhallen sollte.

Ein anderer Autor der Romantik wird zu Recht regelmäßig erwähnt, wenn es um grundlegende Einflüsse auf die hier behandelten Filme geht: Adelbert von Chamisso. Seine Erzählung *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* [1814] gilt – dank der erfolgreichen Synthese von allegorischem und hoch realistischem Schreiben – als eines der populärsten Kunstmärchen seiner Zeit. Schlemihl verkauft darin seinen Schatten an den Teufel und erhält dafür das Versprechen ewigen Lebens. Man hat diese Geschichte ganz unterschiedlich interpretiert, verband den Verlust des Schattens mit Chamissos Exil, mit der Kritik an bürgerlichen Werten, mit problematischen Konstruktionen von Männlichkeit oder auch von Nationalgefühl. Allerdings darf man gerade bei letzterer Deutung – will man sie auf die späteren Filme zu diesem Motiv übertragen – nicht übersehen, dass viele der modernen Manifestationen des Dop-

pelgängers, bei denen die Figur des Bösen für die dunkle Seite der Seele oder für sexuelle Triebhaftigkeit steht, nicht von deutschen Autoren stammen, sondern von Edgar Allen Poe [*William Wilson*, 1850], Robert Louis Stevenson [*The Strange Story of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886] und Oscar Wilde [*The Picture of Dorian Gray*, 1890].

Die bösen Hälften dieser Doppelgängerpaare lassen sich wohl als Reaktionen auf die Furcht vor der Degeneration oder vor dem Verlust von Männlichkeit deuten. Eine Furcht, die durch zeitgenössische kulturelle Entwicklungen hervorgerufen wurde, mit denen etwa Darwins Evolutionstheorie, eugenische Postulate, die Formierung der Frauenrechtsbewegungen in der Viktorianischen Ära und die allseits wahrgenommene urbane Anonymität einhergingen. All dies sollte die westlichen Gesellschaften weit über die Wende zum 20. Jahrhundert hinaus prägen.

DER ANDERE und DER STUDENT VON PRAG

Die beiden Fälle im deutschen Kino, auf die ich mich beziehe, sind DER ANDERE (D 1913, Max Mack) und DER STUDENT VON PRAG (D 1913, Stellan Rye) sowie deren spätere Remakes.

Die Konstruktion phantastischer Welten gilt für viele deutsche Spielfilme aus dem ersten Jahrhundertdrittel als kennzeichnend. Die Forschung spricht vom Phantastischen Kino. Unrealistische, «imaginäre» Figuren und Handlungen sind Attraktionen dieser Filme, die genau zu jener Zeit produziert wurden, in der sich auch die Psychoanalyse etablierte. Diese zeitliche Nähe führte in der jüngeren Filmgeschichtsschreibung häufig zur Verbindung der neuen psychologischen Disziplin mit der neuen Kunst. Es ist nahe liegend, dass die Doppelgänger-Narrationen des Kinos von derselben kulturellen Sensibilität geprägt sind, der sich auch die Psychoanalyse verdankte, ja zunehmend von den Ideen der neuen Theorie selbst. Sowohl das Genre des *phantastischen Films* als auch die Figurenkonstellation des Doppelgängers im Kino sind mit *dem Unbewussten* verbunden. So tendieren viele Filminterpretationen dazu, eine unmittelbare Verknüpfung zwischen dem Kino als Massenmedium und dessen psychosozio-logischer Interpretation herzustellen. Mit anderen Worten, filmische Repräsentationen des Unbewussten werden nicht allein der psychischen Verfasstheit eines Protagonisten zugeschrieben, sondern vielmehr als kinematographische Projektionen gedeutet: als Metaphern und Zeichen für die Geschichte der Gesellschaft und für soziale Mentalitäten. Die kanonischen Interpretationen dieser Art basieren auf der Vorstellung, dass die vor dem zweiten Weltkrieg

(insbesondere in der Weimarer Zeit) produzierten Filme die Vorzeichen der Katastrophe in sich tragen (vgl. Eisner 1980; Kracauer 1974).

Denkt man hingegen in Begriffen der Selbstreflexion des medialen Diskurses, so lassen sich die Doppelgänger-Figuren auch anders lesen, nämlich als strukturelle Allegorien der im Kino gespiegelten Massenpsychologie. Denn die zeitgenössischen Psychologen haben – wie ich noch genauer zeigen werde – ein Modell auf die Analyse des neuen Massenpublikums (gerade auch des Kinos) angewandt, das die Existenz von bewusstem und unbewusstem Selbst mit einem Modell der Psyche verbindet und der Tag-Nacht-Logik der internen Doppelung jener Figurenpaare entspricht: die bewusste Schicht der Psyche als Sphäre von Vernunft und Aufklärung versus unbeherrschte, triebhafte Gewalt in der unbewussten Schicht. In Verbindung damit könnte man eine soziologische Lesart einführen: die Doppelgänger-Figuren als (vermittelnde) Entsprechungen von zwei diskursiven Aspekten des Kinos in seinen ersten beiden Dekaden – als Botschafter des Plebejischen *und* als Instrument der Erziehung und sozialen Kontrolle.

Ich möchte hier die kanonischen Interpretationen der Filmgeschichte kritisch lesen und versuchen, die traditionelle Dominanz der Verbindung zu brechen, die zwischen dem Doppelgänger-Motiv, der so genannten «deutschen Mentalität» und der Nazi-Ideologie hergestellt wurde. Wenn ich damit die Hegemonie dieser sozio-politischen Interpretation in Frage stelle, so bedeutet das freilich nicht, dass ich die Möglichkeit solcher Lesarten prinzipiell zurückweise; vielmehr suche ich sie mit anderen, teils konkurrierenden Interpretationsansätzen zu verbinden.

Aufbauend auf Pionierarbeiten von Sigmund Freud und Otto Rank, öffnete das psychoanalytische Denken den Weg zu einer der kanonischen Interpretationen der Doppelgänger-Figurenkonstellation im deutschen Kino. Siegfried Kracaurs Studie *From Caligari to Hitler* [1947] gilt dafür als theoretischer Referenzpunkt. Kracauer liest das Doppelgänger-Motiv, besonders in *DER STUDENT VON PRAG*, als Allegorie für die fragmentierte Seele der Deutschen kurz vor dem ersten Weltkrieg und während der Weimarer Republik, die die Welt zu beherrschen suchten, ohne Verantwortung für die Resultate ihres Tuns übernehmen zu wollen (vgl. Kracauer 1974, 29–31).

Filmrezeption ist aber niemals ein abgeschlossener Vorgang. Filmische Bilder und Narrationen sind bekanntlich polysem, ihre Bedeutungen sind nicht eingefroren und absolut, sie verschieben sich mit den Erfahrungen und Erkenntnisinteressen des Interpretierenden. Dies gilt es in Rechnung zu stellen und gleichzeitig dennoch zu versuchen, zu rekonstruieren, was Filmemacher im Rahmen *ihrer* historischen Erfahrungs- und Diskurswelt prägte, als sie ihr Werk zu schufen. Kracaurs folgenreiche Studie, die deutsche Filme als alle-

gorische Prophezeiung des Aufstiegs des Nationalsozialismus las, bietet – in diesem Sinne – eine Teilansicht. Sie unterliegt der Perspektive des deutschen Emigranten, den die Frage nach der mentalitätsgeschichtlichen Basis umtrieb, auf die das NS-Regime bauen konnte. Dass die Produktionsbedingungen der von ihm genannten Filme deren Narration beeinflusst haben könnten, interessiert ihn hingegen weniger.

Wenn ich hier eine andere Lesart der 1913er Versionen beider Filme vorschlage, so schließe ich an Aspekte von Thomas Elsaessers Sicht auf den Gegenstand an¹ und beziehe mich gleichzeitig auf die historischen Diskurse der *Kinodebatte* und der *Kinoreformbewegung* der 1910er Jahre, die den Übergang hin zur alltagskulturellen Dominanz des Mediums Film begleiteten. Darin möchte ich nach Quellen der Furcht Intellektueller vor dem Kino suchen, das sie als ›öffentliche Gefahr‹, als psychologische Bedrohung ihrer Kultur wahrnahmen – eine Furcht, mit der die Rückkehr des unheimlichen Doppelgänger-Motivs zu korrespondieren scheint. Nach der Re-Lektüre der frühen Versionen beider Titel seien in einem zweiten Schritt einige Momente erörtert, die dazu beitragen, dass gefeierte Filmemacher gut 15 Jahre später in einer neuerlichen Übergangsperiode des Kinos auf dieselben Doppelgänger-Stoffe zurückgriffen.

Die Kinoseuche

Mit dem Begriff *Kinodebatte* erfasst die Geschichtsschreibung zur Filmtheorie eine Vielzahl von Artikeln und Essays, die in Deutschland während der 1910er und 1920er Jahre im Feuilleton der Tagespresse und in Kulturzeitschriften erschienen sind.² Darin diskutierten Intellektuelle kontrovers über Einflüsse des Kinos auf Öffentlichkeit und Kultur. Gleichzeitig war das neue Medium den Aktivitäten der *Kinoreformbewegung* ausgesetzt (zur Kinoreform vgl. Curtis 1994 und Lenk 1996). Unter diesem Namen hatten sich (vor allem in den Jahren zwischen 1909 und 1914) in loser Form verschiedene unabhängige Vereine quer durch Deutschland versammelt, unterstützt von der Kirche, führenden Pädagogen und Juristen. Zeit- und Flugschriften beklagten die allgemeine Unmoralität der Spielfilme als ›Schund‹ und ›Schmutz‹ und malten Gefahren besonders für Kinder, Heranwachsende sowie andere (angeblich) ungefestigte Personen aus.

1 Thomas Elsaesser merkt an, dass *DER STUDENT VON PRAG* (1913) und andere Filme der Zeit «intervene» in a debate about the re-alignment of cultural capital, rather than «reflecting» inner states of mind or collective mentalities» (Elsaesser 2000, 66).

2 Zwei umfangreiche Sammlungen solcher Artikel liegen vor: Kaes 1978 und Schweinitz 1992. Vgl. auch die Studien von Hake 1993 sowie Curtis 2001.

Schon 1907 hatte sich ein Komitee Hamburger Lehrer formiert, um angebliche Gefahren des Kinos für Moral und Gesundheit zu diskutieren und zu bekämpfen. In den Folgejahren entstanden vielerorts ähnliche Gruppen, die spätestens ab 1910 in einer Reihe von Aufsätzen und Flugschriften Anti-Kino-Propaganda oder Zensurvorschläge verbreiteten (einen detaillierten Überblick gibt Schweinitz 1992, 55–64). Man erörterte die destruktiven Effekte des Kinos: Schon die Dunkelheit des Saales, die hypnotischen Qualitäten des Mediums und die sexuellen Implikationen der Filme erregten Anstoß, zumal sich das Medium an ein großes unkritisches Publikum wandte. Man verglich die Wirkung des Kinos mit der von Alkohol. Unterstützung erhielten diese Stimmen durch Psychologen, die sich auf die damals einflussreiche Massenpsychologie von Gustave Le Bon beriefen.

Le Bons Buch *Psychologie des foules* (*Psychologie der Massen*; Le Bon 1964) war 1895 in Frankreich erschienen, etwa gleichzeitig mit den ersten Filmprojektionen vor Publikum. Le Bon war einer der ersten Psychologen, der sich der ›Masse‹ als eigenständigem Phänomen zuwandte, als einem homogenen *allegorischen Körper*. Dessen psychologische Konstitution galt ihm mehr als die Summe von Individuen, aus denen er sich formiert: «[...] genau so wie die Zellen des Organismus durch ihre Vereinigung ein neues Wesen mit ganz anderen Eigenschaften als denen der einzelnen Zellen bilden» (Le Bon 1964, 13). In diesem Sinne schrieb Le Bon der Masse eine «Gemeinschaftsseele» zu, die durch das Unbewusste beherrscht sei. Er nutzte halbwissenschaftliche Ideen, die späteren populär-psychoanalytischen Vorstellungen und psychotherapeutischen Termini nahe stehen, um die Existenz von zwei Schichten des Selbst zu erklären:

Sorgfältige Beobachtungen scheinen nun zu beweisen, daß ein einzelner, der lange Zeit im Schoße einer wirkenden Masse eingebettet war, sich alsbald – durch Ausströmungen, die von ihr ausgehen, oder sonst eine noch unbekannte Ursache – in einem besonderen Zustand befindet, der sich sehr der Verzauberung nähert, die den Hypnotisierten unter dem Einfluß des Hypnotiseurs überkommt. Da das Verstandesleben des Hypnotisierten lahmgelegt ist, wird er der Sklave der unbewußten Kräfte [...]. Die bewußte Persönlichkeit ist völlig ausgelöscht [...]. Der einzelne ist nicht mehr er selbst, er ist ein Automat geworden, dessen Betrieb sein Wille nicht mehr in der Gewalt hat. (Le Bon 1964, 16–17)

1912 bezog sich der Kinoreformer und Psychologe Hermann Duenschmann ausdrücklich auf Le Bons Massenpsychologie. Er behauptete, dass im Kino emotionale Ansteckung dazu führe, dass die Zuschauer ihre bewusste Persönlichkeit (das «Oberbewusstsein» als Ort der Vernunft und Individualität) verlieren und in der (von der seelischen Unterschicht der Triebe regierten) kollektiven

Seele der Menge untergehen würden. In seinem Aufsatz «Kinematograph und Psychologie der Volksmenge» wiederholt Duenschmann Le Bons Idee von der Masse als einem von unbewussten Trieben beherrschten Wesen und fügt hinzu:

Was uns aber dabei besonders interessiert, ist die Tatsache, daß in der Menge *alle Gefühle und Handlungen im höchsten Grade contagiös sind*, daß ferner der Mensch als Glied einer Menge, einen so außerordentlich hohen Grad von *Suggestibilität* zeigt, wie man es beim Einzelindividuum nur im Zustande der *Hypnose* beobachtet. Wie bei dem Hypnotisierten das Oberbewußtsein gelähmt ist, sodaß derselbe in allen seinen Handlungen der Sklave des Hypnotiseurs wird, so kann auch das einzelne Glied einer Volksmenge unter bestimmten Bedingungen völlig die Kontrolle über seine Handlungen verlieren. (Duenschmann 2002, 90)

Das Kino übernimmt nun die Rolle des Hypnotiseurs. Deuschmann verbindet hier die vom Film bei den Zuschauern ausgelösten Affekte mit Ideen eines somatischen Mesmerismus. Wie auch andere Psychologen meinte er, das Kino sei – auf Grund seiner apparativen Eigenart – im Stande, direkt in das Unbewusste einzudringen, ohne bewusste Kontrolle den menschlichen Körper zu ergreifen und damit auch ideologische Macht auszuüben. Am «gefährlichsten» – weil emotionalisierend – galt in diesem Sinne der Spielfilm, damals «Kinodrama» genannt. Er könne mit seinen nicht-domestizierten visuellen Erzählungen als «destruktiver Massenführer» die Kluft zwischen den sozialen Klassen vertiefen (oder aber – so Duenschmanns Appell – mit reformierten Filmen als «guter Massenführer» zur Domestizierung der Masse beitragen).

Aber nicht allein der ideologische Effekt wurde von den Teilnehmern der Kinodebatte mit Unbehagen betrachtet. Auch ein anderer körperorientierter Affekt des Kinos, nämlich die *Schaulust* (Scopophilie), erregte Unbehagen bei den Vertretern einer traditionell literarischen Kultur. Hinzu kam, dass man das Kino mit seinen raschen Bewegungen, wechselnden Attraktionen und Affekten als mediale Entsprechung der neuen oberflächlichen, gehetzten, reizüberfluteten Wahrnehmung in der Großstadt empfand – als Symbol einer Moderne, die der traditionellen Kultur der Kontemplation entgegentand.

Zu den Ängsten vor möglichen psychologischen und ästhetischen Schäden kam indes handfeste finanzielle Besorgnis, denn der Boom des Kinos blieb nicht ohne Einfluss auf ältere Medien. Zuerst bekam das konkurrierende Theater dies zu spüren. Kein Zufall, wenn sich Zeitschriften wie *Die Deutsche Bühne* um 1910 mit Texten wie «Die Gefahr des Kientopp»³ massiv an

3 So der Titel eines redaktionellen Leitartikels in *Die Deutsche Bühne*, 1910, 8, 129–130.

der *Kinodebatte* beteiligten. Das Kino strebte – nicht ohne Erfolg – mit der Übernahme von Elementen des Theaters nach Nobilitierung. Es stellte damit für die Bühne eine umso größere Herausforderung dar, und die Ressentiments bei deren Wortführern wuchsen. Sie debattierten nun darüber, ob es besser wäre, das Kino zu ignorieren, zu boykottieren oder sich mit ihm zu arrangieren. 1912 schließlich entschied sich die erste von drei Berufsorganisationen des Theaters, der *Verband der Bühnenschriftsteller*, dafür, mit der Filmindustrie zu kooperieren.⁴ Man schloss einen Vertrag mit der Filmgesellschaft PAGU, der Kino-Adaptionen von Bühnenstücken und anderen literarischen Werken urheberrechtlich regelte. Die Übereinkunft dürfte jedoch bei einer Reihe von Filmemachern jener Zeit einen inneren Kampf ausgelöst haben. Das Verlangen, als Schöpfer von Massenkunst unbeschränkt zu bleiben und populär zu erzählen, rieb sich an dem, von Schöpfern und Rezipienten der ›Hochkultur‹ akzeptiert zu werden. Allein der Charakter des Films als *Massenmedium* barg Ambivalenz in sich, einerseits rief er Einwände, Ängste und Leidenschaften auf den Plan, andererseits galt er als positiver Faktor. Dies führte zu einer Spaltung und zum Zwiespalt der künstlerischen Ambitionen.

Ein Ausdruck dessen sind die so genannten *Autorenfilme*,⁵ die mit dem Vertragsschluss zwischen Schriftstellern und Filmindustrie aufkamen und die Kluft zwischen populären und ›hochkulturellen‹ Ansprüchen zu überbrücken suchten. In ihnen traten bald auch prominente Bühnenstars wie Albert Bassermann auf, und sogar der Theaterregisseur Max Reinhardt arbeitete für den Autorenfilm. Diese Welle verhalf dem Medium nun einerseits zu einem teilweise neuen Publikum. Vor allem für das bürgerliche Publikum wurden die Premieren der ersten *Autorenfilme* zu sozialen Ereignissen. Doch andererseits blieb der Großteil der Theaterleute trotz (oder gerade wegen) dieses Erfolges des Populärmediums in der bisherigen Domäne der seriösen Bühne misstrauisch. Jene Intellektuellen, die sich gegen das Kino wandten, sprachen davon, dass das neue Medium klassische Texte banalisiere und pervertiere. Typisch dafür ist die Äußerung des Ästhetikprofessors und orthodoxen Kinoreformers Konrad Lange von 1913:

Sind wir denn mit der Industrialisierung der Kunst schon so weit gekommen, und hat der schnöde Mammon von der Seele unserer Dichter schon so sehr Besitz ergriffen, daß sie den Verlockungen des Filmkapitals, die ja ver-

4 Die beiden anderen waren der *Deutsche Bühnenverein* und die *Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger*.

5 Der Begriff des *Autorenfilms* differiert 1913/14 von seinem heutigen Gebrauch. Er bezeichnete eine Welle filmischer Adaptionen von literarischen und bühnendramatischen Texten, die von berühmten Autoren stammten.

führerisch genug sein mögen, nachgeben, daß sie kein Gefühl mehr dafür haben, was man in der Kunst tun darf, und was nicht? (Lange 1992, 271)

Ein neuer Diskurs der Kinodebatte nahm das Kino nun als illegitimen Stiefbruder wahr, als zweifelhafte Konkurrenz. Noch 1913 wandte sich der *Bühnenverein* an den Reichstag und verlangte strikte Lichtspielgesetze, um die ›Kino-seuche‹ einzudämmen. Interessanterweise war das Konzept des *Autorenfilms* aber auch innerhalb der Filmbranche selbst umstritten. Einige ihrer Wortführer fürchteten, dass hochkulturell veredelte Filme auf Dauer nicht populär und marktgängig seien: «psychological problems of the soul [in the] so-called ›literary‹ films will alienate the public from them» (zit. in Kaes 1987, 18).

Kinobegeisterte Intellektuelle – wie der Philosoph Georg Lukács – sprachen sich angesichts eines solchen Zwiespalts dafür aus, klar zwischen der Ästhetik des Theaters und der des Kinos zu unterscheiden und diese Differenz nicht durch falsche Ambitionen des Kinos zu überbrücken und zu verwischen: Während die Ästhetik des Theaters metaphysische Tiefenqualität besitze, sei die des Kinos eine der Oberfläche und der Phantastik. In seinem Artikel «Gedanken zu einer Ästhetik des ›Kino‹», den er bereits 1911 publiziert hatte und nun 1913 etwas erweitert erneut veröffentlichte – wahrscheinlich nachdem er den kurz zuvor ins Kino gekommenen Film *DER STUDENT VON PRAG* gesehen hatte (vgl. Diederichs 1985, 27) –, sprach Lukács sich klar für eine ästhetische Spaltung zwischen Theater und Film aus:

Die Welt des ›Kino‹ ist ein Leben ohne Hintergrund und Perspektive, ohne Unterschied der Gewichte und der Qualitäten. Denn nur die Gegenwärtigkeit gibt den Dingen Schicksal und Schwere, Licht und Leichtigkeit: es ist ein Leben ohne Maß und Ordnung, ohne Wesen und Wert; ein Leben ohne Seele, aus reiner Oberfläche. (Lukács 1978, 114)

So möchte ich davon ausgehen, dass die prominente Präsenz von Doppelgängerfiguren im *Autorenfilm* von 1913 an sich schon dem Streben des Autorenfilms nach der Verschmelzung von populärem Erzählen, Schaulust und ›Oberfläche‹ mit Elementen der traditionellen literarischen und theatralen Kultur entspricht: Der phantastische Charakter des Motivs, der – mit neuen medialen Tricktechniken vermittelt – zur Schaulust einlädt, auf der einen Seite und die nobilitierten hochkulturellen Ursprünge dieses Motivs in der Romantik auf der anderen bieten sich nachgerade dazu an. Gleichzeitig lässt das Motiv der Verdoppelung des Selbst die Spaltungs- und Verdoppelungsideen assoziieren, die das Verhältnis der Intellektuellen zum neuen Medium und die inneren Kämpfe manches späteren Filmautoren prägten.

DER ANDERE, 1913

Paul Lindaus Entscheidung, sein Bühnenstück *Der Andere* zu einer Filmvorlage umzuarbeiten, war 1912 noch außergewöhnlich. Als damals anerkannter Bühnenautor (wenn auch einer mit angeschlagenem Ruf) war er sich wohl im Klaren über sein Tun: «merely to be a filmmaker in the era of the *Kinodebatte* was a potential source of humiliation for an intellectual» (Coates 1991, 28).

Der von Stevensons *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* beeinflusste Stoff bot die Vorlage für den ersten deutschen Autorenfilm und gab damit den Auftakt für die Filmwelle unter diesem Etikett in den Jahren 1913/14. Erzählt wird die Geschichte eines geachteten Staatsanwalts, Dr. Hallers, der nach einem Reitunfall an gespaltenen Identität leidet. Sein zweites, nächtliches Selbst ist ein Dieb. Obwohl Hallers, anders als im phantastischen Film, seinem Doppelgänger nie begegnet (DER ANDERE ist ein «realistisches» Drama) und obschon keine technischen Tricks dafür benutzt werden, die Figur auf der Leinwand zu verdoppeln, wird der Staatsanwalt letztlich seiner gespaltenen Persönlichkeit gewahr. Er bemerkt, dass er selbst «der Andere» ist und erinnert sich an dessen Taten.

Die Doppelrolle spielt *der* deutsche Bühnenstar jener Zeit, Albert Bassermann. Sie berührte in der Art der Gegenüberstellung der Figuren sowohl Aspekte der sozialen Klassensituation als auch der zeitgenössischen Krise der Männlichkeit. Bassermanns Filmarbeit markiert einen Wendepunkt in der deutschen Filmgeschichte. War doch sein Auftritt eine der ersten öffentlichen Unterstützungsgesten für das Kino durch einen prominenten Theatermann – zumal durch einen, der es noch kurz zuvor abgelehnt hatte, sich auch nur photographieren zu lassen (vgl. Pinthus 1930). Diese Geste bedeutete zugleich die Proklamation der Fähigkeit des Kinos, mehr als billige Unterhaltung für die ungebildeten Massen zu bieten.⁶

Es erscheint kein Zufall zu sein, dass Bassermann für die Hauptrolle ausgewählt wurde und dass das Drama mit einem *Happy End* schließt. Wenn Siegfried Kracauer in Macks Film lediglich ein konformistisches Melodrama sah,⁷ so scheint er dessen selbstreflexive Qualitäten übersehen zu haben. DER

6 Heide Schlüppmann schreibt dazu: «Daß dieser bekannte Darsteller im Film auftrat, erregte an sich schon Aufsehen [...]. Bassermann ließ jedoch nicht einfach sein Theaterspiel abfilmen, sondern nutzte das verdinglichende Medium um die Verdinglichung des Menschen darzustellen [...] Paul Lindaus Drehbuch ermöglichte Bassermann, der Reduktion des Schauspiels auf das Niveau von körperlicher Verstellungskunst selber eine Bedeutung zu geben» (Schlüppmann 1990, 11).

7 Kracauer (1974, 34): «While the fantastic films spontaneously reflect certain attitudes symptomatic of collective uneasiness, THE OTHER approaches the same attitudes from the standpoint of banal middle-class optimism.»

ANDERE lädt Bühnenschauspieler geradezu ein, auf der Leinwand zu erscheinen, und er berührt die psychologische Verschiebung, die mit der kulturellen Bewegung vom Theater zum Kino einhergeht.

Drei Dinge dienen der narrativen Plausibilisierung von Hallers Anderem. Zunächst bezieht sich der Film *expressis verbis* auf eine von Hippolyte Taine verfasste (tatsächlich existierende) psychologische Abhandlung über eine gesplante Persönlichkeit (vgl. Taine 1870). Der zweite Faktor ist die Klaviermusik, die Hallers Angebetete Agnes abends gern spielt. Diese Klänge bilden den sinnlichen Auslöser für die psychotischen Attacken des Staatsanwalts. Der dritte Faktor schließlich ist jener Reitunfall, bei dem Hallers vom Pferd stürzt. Die drei Momente wirken zusammen, um die psychologische Spaltung/Doppelung des Protagonisten narrativ zu motivieren.

Hallers verachtet zunächst Taines Theorie von der gespaltenen Identität. Er glaubt nicht an die Möglichkeit der Existenz des Unbewussten. Dies passt zu seiner Furcht vor Intimität mit Frauen, mit der er nicht umzugehen vermag. Das Klavierspiel – die Musik, eine abstrakte Kunst, die sich an die Sinne wendet – steht für eine für Hallers unbekannte Welt. Der Staatsanwalt ist ein Mann des Wortes. Der Reitunfall, der die faktische Erklärung für die Persönlichkeitsspaltung liefert, erlaubt es dem Publikum zu verstehen, warum Hallers zum seelenlosen Dieb wird. Er könnte gelesen werden als Symbolisierung der Furcht vor dem Verlust einer Männlichkeit, die in einer materialistischen Welt die totale Kontrolle durch die Sprache verlangt, welche die strenge Hierarchie zwischen sozialen Klassen und Geschlechtern begründet.

Zahlreiche Rezensionen des Films zeugen ebenso wie Bassermanns und Lindaus eigene publizistische Anmerkungen (vgl. Bassermann 1913; Lindau 1992 [1913]) davon, wie ambivalent Bassermanns erster Filmauftritt aufgenommen wurde. Selbst Franz Kafka äußerte sich enttäuscht, nachdem er den von ihm verehrten Theaterstar auf der Leinwand als «mißbraucht» erlebt hatte (Zischler 1996, 104; vgl. auch 96–103).

Der innere Kampf gefeierter Theaterschauspieler, die vor dem Schritt auf die Leinwand standen, muss groß und von starkem Unbehagen geprägt gewesen sein. Ein Aspekt dessen bestand schlicht in der Sorge, in den Sog der Trivialität gerissen zu werden, die das neue Medium umgab, sich also aus der (bürgerlichen) «Hochkultur» auszuschließen und in die «seelische Unterwelt» triebhaften Massenvergnügens zu wechseln:

Wahrlich, wer ein Herz im Leibe hat, um mitzufühlen, was es heißt, in dieser Weise sich *bloßzustellen* (das ist das richtige Wort dafür), wird verstehen, warum die Schauspieler im Kinematographen die Namenlo-

sigkeit bevorzugen [...]: Wer für den Kino gearbeitet hat, muß aus dem Schauspielerstande ausgeschlossen werden. (Duenschmann 2002, 97)

So liest sich 1912 das gängige Verdikt in der Diktion Duenschmanns. Die Produkte des Kinos besaßen aber nicht nur den Makel, sich an die «niedrigen Instinkte» der Masse zu wenden, sie entbehrten auch der gesprochenen Sprache – *das* Symbol von Rationalität und Intellekt – und favorisierten dafür Mimik, Gestik und körperliche Aktion.

Überdies war das Filmschauspiel mit der – noch deutlich als *Entfremdungs-moment* empfundenen – apparativen Reproduzierbarkeit *eines vom realen Körper abgelösten* «Schattens» konfrontiert. Der Kinoliebhaber Georg Lukács gibt dem in der ersten Version seines Aufsatzes von 1911 Ausdruck:

Das «Kino» stellt bloß Handlungen dar, nicht aber deren Grund und Sinn, seine Gestalten haben bloß Bewegungen, aber keine Seelen, und was ihnen geschieht, ist bloß Ereignis, aber kein Schicksal. Der Mensch hat seine Seele verloren [...]. (Lukács 1992, 304)⁸

Dieses Empfinden mündete (wenn auch nicht bei Lukács) in die zweite Dimension des Unbehagens von Bühnendarstellern gegenüber dem Film. Das erscheint offensichtlich, wenn man liest, was Luigi Pirandello 1915 schrieb:

Der Filmdarsteller fühlt sich wie im Exil. [...] Mit einem dunklen Unbehagen spürt er die unerklärliche Leere, die dadurch entsteht, daß sein Körper zur Ausfallerscheinung wird [...]. Die kleine Apparatur wird mit seinem Schatten vor dem Publikum spielen; und er selbst muß sich begnügen, vor ihr zu spielen. (zit. in Benjamin 1977, 27)

Dies aufgreifend, sprach Benjamin noch in den dreißiger Jahren in seinen *Kunstwerkthesen* [1936] von der «Selbstentfremdung» des Filmschauspielers und verweist ausdrücklich darauf,

daß das Befremden des Darstellers vor der Apparatur [...] von der gleichen Art ist, wie das Befremden des romantischen Menschen vor seinem Spiegelbild – bekanntlich ein Lieblingsmotiv von Jean Paul. Nun aber ist dieses Spiegelbild von ihm ablösbar, es ist transportabel geworden. (Benjamin 1977, 27)

Die Verselbständigung des transportabel gewordenen Bildes, das – kaum noch beeinflussbar durch den lebendigen Schauspieler – sein eigenes Schicksal zu führen beginnt, das in (massen-)kulturelle Kontexte tritt, die diesem fremd

8 In der Version von 1913 erscheint der letzte Satz des Zitats nicht mehr; vgl. Lukács 1978, 115.

bleiben, ja das ihn überleben wird, dieses Empfinden findet in der Doppelgänger-Konstellation eine deutliche Analogie.

Etwa gleichzeitig mit Benjamin äußert Joseph Roth einen ähnlichen Gedanken, freilich mit klar negativem Unterton. Für ihn hat sich das Entfremdungsmoment soweit gesteigert, dass ihm lebendige Schauspieler als Doppelgänger der längst bekannten Leinwandschatten erscheinen:

Ich kam nach Hollywood, nach Hölle-Wut, nach dem Orte, wo die Hölle wütet, das heißt, wo die Menschen die Doppelgänger ihrer eigenen Schatten sind [...] Daher kommt es, daß man manchmal Männer und Frauen, lebendige Menschen in den Straßen trifft, die nicht selbst Doppelgänger ihrer Schatten [sind], wie die Schauspieler des Kinos, sondern noch weniger: nämlich die Doppelgänger fremder Schatten. (Roth 1934, 130–131)

Die Verfolgung des lebendigen Teils des Doppelgängerpaares durch ein Spiegelbild in *DER STUDENT VON PRAG* passt sehr gut zum Empfinden dieses Entfremdungsmoments ebenso wie die Verselbständigung der triebhaften nächtlichen Hälfte des Staatsanwalts Hallers in *DER ANDERE*.

Tatsächlich ist der Andere, das zweite Selbst – bei dessen Gestaltung Bassermann mit großer Virtuosität demonstriert, was einem Schauspieler im Film abverlangt wird – ein von seinen Trieben beherrschter Mann. Hallers' (des Doppelgängers) Anziehung zu der 'dunklen Seite' des Lebens endet nicht bis der Andere in Hallers' Haus eingebrochen ist. Diese 'Heimkehr' des Anderen ist der Schlüssel zu Hallers' späterer Erkennung seiner gespaltenen Persönlichkeit. Nach der Therapie kehrt er zu Agnes zurück, endlich in der Lage ihr seine Liebe zu gestehen (der Kuss am Ende). Die Welten der Vernunft und des Triebes vereinen sich schließlich, so wie Hoch- und Populärkultur im Autorenfilm, der nahe legt, dass ein Schauspieler nicht wählen muss zwischen Film und Theater; die Balance kann erreicht werden – durch das Spiel in literarischen und zugleich phantastischen Filmen.

DER STUDENT VON PRAG, 1913

DER STUDENT VON PRAG gilt im Filmgeschichtskanon als erster deutscher *Kunstfilm*. Er erhielt nach seiner Premiere eindrucksvolle Besprechungen – nicht nur in Deutschland, sondern auch in anderen europäischen Ländern. Die von Hanns Heinz Ewers⁹ nach einer Idee von Paul Wegener entwickelte Ge-

⁹ H.H. Ewers war zu jener Zeit ein bekannter Autor und engagierte sich stark in der Kinodebatte (vgl. Kugel, Wilfried: Hanns Heinz Ewers Biographie: <http://www.hanns-heinz-ewers.de>).

schichte handelt von Balduin (gespielt von Wegener), dem titelgebenden Studenten, der sein Spiegelbild an den dämonischen Scapinelli verkauft, um mit dessen Hilfe einen höheren sozialen Rang zu erlangen. Das Spiegelbild wird zu einer roboterhaften Kreatur, die den Studenten verfolgt, um dessen Liebesleben und Ansehen zu ruinieren. Am Ende erschießt der verzweifelte Student seinen Doppelgänger, der daraufhin verschwindet. Balduin erlangt nun zwar sein Spiegelbild zurück, bricht aber im selben Moment vor dem Spiegel zusammen. Er blutet aus der Schusswunde und stirbt. Die letzte Einstellung zeigt den auf Balduins Grab sitzenden Doppelgänger.

Besessen von seinem Schöpfer, greift der Doppelgänger in dessen Leben ein. Das führt dazu, dass jener versucht, sein verselbständigtes Spiegelbild zu töten und dabei – der Logik des Unheimlichen folgend – in Wirklichkeit Selbstmord begeht. Der ambivalente Hinweis am Schluss des Films, wonach der Doppelgänger überlebt zu haben scheint, verstärkt die Unheimlichkeit des Films. Er könnte zudem als selbstreferenzielles Statement interpretiert werden: Der Film schafft tote Bilder und gleichzeitig ewiges Leben.

Besonderen Eindruck hinterließ *DER STUDENT VON PRAG* bei einem Psychoanalytiker, der viel zur Entwicklung seiner Disziplin beigetragen hat: Nachdem der Freud-Schüler Otto Rank den Film 1913 gesehen hatte, schrieb er eine folgenreiche psychoanalytische Abhandlung über den Doppelgänger. Der 1914 erschienene Text *Der Doppelgänger* (Rank 1993) ist einer der ersten Versuche, Psychoanalyse auf einen Film zu beziehen. Rank erwähnt darin auch Macks *DER ANDERE* als Beispiel für den komplementären Ausdruck desselben psychologischen Phänomens – man habe darin aus den gleichen psychologischen Gründen das Selbst gespalten, statt es zu verdoppeln.

Freud, der von Ranks Studie beeindruckt war und sich besonders an den Emotionen interessiert zeigte, die das Erscheinen eines Doppelgängers auslöst, veröffentlichte 1919 seinen berühmten Essay *Das Unheimliche* (Freud 1989). Er erklärt darin das *Unheimliche* mit dem Doppelgänger-Phänomen und verweist darauf, dass diese psychische Erfahrung immer auf die eine oder andere Weise mit dem Erscheinen eines Doppelgängers verbunden sei. Der Gedanke liegt nahe, dass Freud ohne den *STUDENTEN VON PRAG* (1913) diesen Essay, der die Grundlage für viele spätere Reflexionen bieten sollte, wohl kaum so geschrieben hätte.¹⁰

com; eingesehen am 05.05.2007). Später machte er Filme für die Nazis. Dieser Umstand führte m.E. zu einer Fehllektüre von *DER STUDENT VON PRAG* (1913) durch Filmhistoriker wie Kracauer (1974), Eisner (1980) und Schlüpmann (1984).

10 Nebenbei erwähnt, scheint es, dass der *DER STUDENT VON PRAG* auch nach Rank und Freud für den psychologischen Diskurs interessant bleibt. In seinem Seminar von 1928-1930 bezieht

Meinerseits möchte ich nun eine Lektüre des Films als allegorisches Spiel vorschlagen. Sie soll auf den unstabilen Zustand des Kinos in der deutschen Gesellschaft jener Zeit abzielen und den Auswirkungen der Kinodebatte auf diese Filme nachgehen. Die Allegorie enthält die Prophezeiung eines drohenden Unheils und eine Warnung, die sich an jene richtet, die dem neuen Medium strikte und künstliche Regeln auferlegen wollen; Regeln, die seine technische Einzigartigkeit und seine soziale Funktion beeinträchtigen würden. DER STUDENT VON PRAG übte auf das bürgerliche Publikum eine unvergleichliche Anziehung aus. Er eröffnete einen Diskurs über das Kino als Teil der ›Hochkultur‹, und er war ein ökonomischer Erfolg. 1926 schreibt Ewers:

Filme haben ein sehr kurzes Leben – dieser Film aber hat nun schon über zwölf Jahre gehalten und wird immer noch in allen möglichen Länder gegeben. Es war, nicht nur für Deutschland, sondern für die ganze Erde, ein ganz außerordentlicher Erfolg: war der erste künstlerische Film überhaupt. Ich hatte den Kritikern, den Künstlern, dem Publikum den glatten Beweis erbracht, dass man auf dem Kino Kunst machen könne – und der Filmindustrie den anderen, nicht weniger wichtigen, dass man mit Kunst auf dem Kino auch viel Geld verdienen könne. (zit. in Schlüpmann 1984, 11)

In meiner Lesart kann Balduin als Personifikation des kinematographischen Mediums gesehen werden. Bis dahin (1913) hat er sich zwar eine intellektuelle Grundlage angeeignet/verschafft, dennoch bleibt er mittellos, gehört der Unterschicht an, als deren Vertreter er die soziale Leiter hochsteigen möchte, auch wenn er nicht genau weiß, wie er es anstellen soll. In Hinsicht auf seine Zukunft befindet er sich in einer Identitätskrise. Scapinelli seinerseits verkörpert die Vertreter der Kinoreformer. Vor dem Hintergrund der Kinodebatte gelesen, scheint es nicht überraschend, dass er die ›Spaltung des Körpers‹ des Studenten herbeiführt und so dessen beiden psychologische Dimensionen des Un/Bewussten offenlegt. Er symbolisiert eine ältere Generation, die die Kleider und Probleme des jungen Studenten verhöhnen. Margit (Grete Berger), die Gräfin, in die sich Balduin verliebt, repräsentiert die bürgerlichen Zuschauer und ihre einflussreiche Familie sowie ihr Verlobter personifizieren die traditionellen Künste. Lyduschka (Lyda Salmonowa), die einfache Blumenverkäuferin, die den Studenten blind liebt, steht für die proletarischen Kinogän-

sich Carl Gustav Jung auf das Remake von 1926. Er behauptet, dass dies der beste Film sei, den er je gesehen habe und benutzt ihn als Beispiel für die Funktion des Schattens im Leben des Menschen.

ger. In diesem Licht wahrgenommen, können wir den Film folgendermaßen interpretieren: Das Kino, obwohl noch jung, steht an einem Scheideweg, an dem die technischen Attraktionen der ersten Stunde ausgedient haben (Balduin in seiner Krise).¹¹ Die Filmemacher geben sich nicht mehr mit dem Unterschichtpublikum zufrieden, das die Säle füllt, um seine Schaulust zu stillen (Lyduschka verzweifelt in Liebe zu Balduin), und suchen ihren Erfolg beim bürgerlichen Publikum, das auch finanziellen Ertrag verspricht. Die Filmemacher fühlen, dass es ein Potential im Medium zu entwickeln gibt (Balduin ist schließlich der beste Fechter in Prag), aber dass noch weitere Erfahrungen gesammelt werden müssen. Jede Möglichkeit, eine graduelle Lösung dieser Krise herbeizuführen, war blockiert durch die Welle von Pamphleten gegen das neue Medium (das Erscheinen von Scapinelli). Diese Unverschämtheit ist die primäre Ursache für die ›Spaltung‹, die im Kino gemäss der Unheilsprophezeiung erfolgen könnte.

Das junge Medium lässt sich dazu verführen, der ›Hochkultur‹ zu dienen, um in das Pantheon der traditionellen Künste aufgenommen zu werden und die Oberschichten anzuziehen. Es wendet sich dezidiert von dem Publikum ab, das ihm bisher treu gewesen war (die Beziehung von Balduin und Lyduschka) und negiert seine wirkungsvolle technische Einzigartigkeit, die das Hauptmerkmal des Attraktionskinos ausgemacht hatte (Balduins Talent). Dieser grundlegende Schritt zeigt sich im Film in der Erschaffung des Doppelgängers. Er repräsentiert das Materielle ohne das Geistige, den kalten Apparat, der ohne jede intellektuelle Überzeugungskraft bleibt. Kalt und entfremdet wird er effektiv der ›Hochkultur‹ schaden (der Mord an Margits Verlobtem, Baron Waldis).

Die Szenen im Palais des Barons von Schwarzenberg (Margits Vater) exemplifizieren, was das Schicksal des Kinos sein könnte, wenn es seine technische Einzigartigkeit preisgäbe und die traditionellen Künste einfach kopierte. Sie sind frontal gefilmt, ohne Tiefe und gleichen der Dokumentation eines Theaterstücks. Der seltsame Wald, der in der geöffneten Tür sichtbar wird, ähnelt zweidimensionaler Malerei und schafft einen umso stärkeren Bühneneindruck. Balduin als der Repräsentant des unterwürfigen Kinos erscheint durch sein stilisiertes Verhalten als der ungewollte Andere.

Das kinematographische Potential ist nur dann voll realisiert, wenn Balduin und sein Doppelgänger denselben Raum teilen. Das Spiegelbild ist besessen von ihm, der Student bemerkt, dass er «eins und doppelt» ist, und die offensicht-

11 Dazu ist bei Schlüpmann zu lesen: «Der Autorenfilm setzt dem Kino der Attraktionen ein Ende, weil er es nicht einfach negiert, sondern für seine Zwecke absorbiert» (Schlüpmann 1990, 112).

liche Dichotomie von Signifikant und Signifikat ist zeitweise verwischt. Die filmische Technik, die das Erscheinen des Studenten und seines Doppelgängers in demselben Raum ermöglicht, wirkt wie eine Allegorie für das reale Potential des Kinos – die intellektuelle Debatte zwischen ›hoher‹ und ›niederer‹ Kultur und ihre einzigartige Visualisierung auf der Leinwand. Diese Szenen sind komplex hinsichtlich des Gebrauchs der Kamera und der Außenaufnahmen; sie wirken dreidimensional, mit Tiefe und lebendiger Bewegung.

Die Synthese zwischen den beiden Tendenzen, die zur Erfüllung der kinematographischen Möglichkeiten führen könnte, wird durch allerlei Unterbrechungen ›von außen‹ verunmöglicht: Scapinellis Erscheinen, das den Verlust des Spiegelbildes begleitet, die Szenen auf dem Friedhof und die Verfolgungsjagd durch die Alleen Prags. Das Kino befindet sich in einer Sackgasse. Es wird gezwungen, auf seine ›billigen‹, plebejischen Seiten zu setzen, die an Gefühle, Begehren und Ängste appellieren, und löscht sich auf diese Weise tatsächlich selbst aus (der Mord an dem Doppelgänger der sich als Selbstmord erweist). Die intellektuelle Seite des Kinos geht verschütt unter Übermacht der traditionellen Künste. Alles was bleibt ist ein *Golem* – die unausgeschöpften technischen Qualitäten, die nun geistlos sind (der Doppelgänger, der am Ende auf Balduins Grab sitzt).

Die Remakes

Auch in der Zeit nach 1913 hat sich das deutsche Stummfilmkino auf verschiedene Weise immer wieder mit Doppelgänger-Figuren befasst. Erinnert sei hier nur an DAS KABINETT DES DR. CALIGARI (D 1919, Robert Wiene), JANUSKOPF (D 1920, F. W. Murnau), FAUST (D 1926, F. W. Murnau), METROPOLIS (D 1927, Fritz Lang) und GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM (D 1920, Paul Wegener). In einigen expressionistischen Bühnenstücken der Weimarer Zeit hallen zudem Doppelgänger-Filmfiguren nach, etwa in Franz Werfels *Spiegelmensch* [1920] and Georg Kaisers *Zweimal Oliver* [1926]. Nach dem Erfolg solcher Erzählungen über Doppelgänger wurden die beiden Filme neu verfilmt, DER STUDENT VON PRAG sogar zweimal, das erste Mal 1926 durch Ewers und Henrik Galeen und das zweite Mal 1935 durch Arthur Robison.¹² DER ANDERE erlebte

12 Robinsons Version der Geschichte des Studenten stützte sich ebenfalls auf den Originaltext, er nahm jedoch mannigfaltige Änderungen vor, teils wohl weil der Film unter der strikten Zensur des Dritten Reichs entstanden ist. Ich möchte hier einzig anmerken, dass Robinson durch die Wiederaufnahme der Geschichte von Balduin, die er als kitschiges Melodram erzählt, m.E. einen Film gedreht hat, der sich als subversives Statement lesen lässt.

1930 ein Remake durch Robert Wiene. Im Folgenden möchte ich eine allegorische Lektüre des *STUDENTEN VON PRAG* von 1926 und von Wienes Remake des *ANDEREN* vornehmen.

DER STUDENT VON PRAG, 1926

Die Verbindung zweier Phänomene, die Europa in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg prägten – die psychoanalytische Therapie von Kriegsneurosen und die bis dahin beispiellose Invasion des deutschen Marktes durch amerikanische Filme um die Mitte der Dekade –, liefern den Schlüssel für meine Lektüre der 1926er Version des *STUDENTEN VON PRAG*.

Gegen Interpretationen gewandt, die das so genannte deutsche expressionistische Kino in Begriffen der *Nachträglichkeit* (post factum) als Propheten der noch bevorstehenden Katastrophe lasen, verweist Anton Kaes (vgl. Kaes 1997 und 2000) darauf, dass viele Filme aus der Zeit von 1919 bis 1924¹³ doch eher als Ausdruck der bereits stattgefundenen Katastrophe zu verstehen sind. Für Kaes funktioniert das Trauma des Ersten Weltkrieges als historisches Unbewusstes vieler deutscher Filme in den Jahren der Weimarer Republik. Die Unfähigkeit eines Großteils der deutschen Bevölkerung, die Kriegstraumata durchzuarbeiten, wird aber vor allem an dem offenbar, was das deutsche Kino damals *nicht* zeigte. Tatsächlich sind in Deutschland – abgesehen von wenigen Ausnahmen (etwa *NERVEN* von Robert Reinert, D 1919) – vor 1930 keine klassischen Kriegsfilm produziert worden.

Kaes beschreibt das Kriegstrauma als Schaffung eines zweiten nationalen Selbst: «The experience of the lost war remained in the national body as an internal wound (a trauma – the Greek word for wound), a foreign body that could not be assimilated» (Kaes 1997, 1). Er zitiert auch einen Ausschnitt aus einer Rede von Freud, die dieser auf einer Konferenz in Budapest (1918) über Psychoanalyse und Kriegsneurose hielt: «[T]he old ego protects itself from the danger to life by flight into the traumatic neurosis in defending itself against the new ego which it recognizes as threatening its life» (ibid., 7). Der Kampf zwischen dem Vor- und Nachkriegs-Ich wird hier im Bild einer Persönlichkeitsspaltung ausgedrückt.

Die Jahre 1924–1929 gelten als «Stabilisierungszeit». In Hinsicht auf die Filmindustrie ist das ein Paradoxon, denn mit der Stabilisierung der deutschen Wäh-

13 Obwohl *DER STUDENT VON PRAG* 1926 gedreht wurde, gehe ich davon aus, dass er zu dem Komplex von Filmen gezählt werden kann, von denen Kaes spricht; zudem erreicht die Krise der deutschen Filmindustrie erst 1925/1926 mit dem *Parufamet-Vertrag* ihren Höhepunkt.

rung (nach der Mega-Inflation) um 1924 erfuhr die deutsche Filmindustrie einen Abwärtsrend. Ein Exporteinbruch und eine folgende Pleitewelle bei den Vertriebsunternehmen führte um 1924/25 zur so genannten ›Stabilisierungs-krise‹. Die US-Filmindustrie hatte auf den richtigen Moment für eine Offensive auf den deutschen Markt gewartet und nutzte nun die Gunst der Stunde. Sie überflutete das Land mit ihren Produkten. Die Amerikaner fanden es profitabler, in Deutschland eigene Verleih- und Tochterunternehmen, darunter selbst Kinos, aufzubauen. Aus Besorgnis vor dem Niedergang der deutschen Filmindustrie und einer amerikanischen Übernahme führte der deutsche Staat ein Kontingentsystem ein: Für jeden importierten Film, der in Deutschland verliehen wurde, sollte ein deutscher Film mit Auslandskapital produziert werden. Viele dieser Kontingentfilme wurden zwar nie hergestellt, aber die Zertifikate über ihre geplante Produktion erlaubten es ihren Inhabern, ausländische Filme einzuführen (vgl. Kracauer 1974, 131–137). Die Amerikaner strebten eine möglichst hohe Zahl an Zertifikaten an, um so viel wie möglich nach Deutschland zu importieren. Sie begannen daher, in Deutschland eigene *low-budget*-Filme herzustellen. Dazu arbeiteten sie mit deutschen Filmgesellschaften zusammen oder kauften sie schlicht auf. Ihren Höhepunkt erreichte die ›amerikanische Flut‹ mit dem *Parufamet*-Vertrag: Paramount und MGM beteiligten sich mit vier Millionen Dollar für zehn Jahre an der UFA (vgl. Thompson 1999).

Die Fast-Übernahme der deutschen Filmindustrie ging mit der Abwerbung einiger der kreativsten Kräfte einher. Hollywood-Studios kauften deutsche Stars geradezu ein: Ernst Lubitsch, Pola Negri, Lupo Pick, Paul Leni, F.W. Murnau, Conrad Veidt und Emil Jannings – sie alle gingen zwischen 1925–1926 nach Amerika. Hinzu kam die Orientierung der deutschen Filmproduktion am *American style*. Stilistische Anpassung sollte den Export sichern.

Gleichzeitig herrschte unter den deutschen Künstlern nach dem Krieg (an dem viele teilgenommen hatten und in dem auch Künstler wie der Regisseur des *STUDENTEN VON PRAG VON 1913*, Stellan Rye, gefallen waren) eine anti-idealistische Avantgarde-Tendenz vor. Gerade die Kunstszene Berlins folgte gern der Ideologie des Amerikanismus: Schreiben für den Film wurde nun, verglichen mit traditionellen literarischen Formen, für demokratischer gehalten, da man so ein größeres Publikum erreichte.

Als Ewers und Henrik Galeen 1926 den *STUDENTEN VON PRAG* neu verfilmten, wählten sie, meiner Meinung nach, wiederum eine Prophezeiung, um das Verhängnis hinsichtlich der Zukunft des deutschen Kino zu artikulieren.¹⁴

14 Ich möchte hier nur kurz anmerken, dass ich nicht mit Schlüpmann (1984) oder Coates (1991) übereinstimme, die vertreten, dass diese Version des Films explizit antisemitische Motive benutze.

Als ursprünglich literarische Autoren zeigten die beiden große Besorgnis angesichts der Zukunft des deutschen Films. In der klaustrophobischen Atmosphäre eines geschlossenen Studios, kehrten sie zu dem Studenten Balduin (Conrad Veidt) zurück, der das Kino verkörpert, und deprimiert und hilflos ist. Margit (Agnes Esterhazy) und ihre Familie lassen als Personifikationen des Oberschichtpublikums und der traditionellen Künste – verglichen mit der früheren Version – ein verändertes geistiges Bewusstsein erkennen. Der Film hebt Margits Langeweile hervor und die Unfähigkeit Ihres Verlobten, Baron Waldis (Ferdinand von Alten), seinen Emotionen ihr gegenüber Ausdruck zu verleihen, außer über materielle Dinge. Dies könnte den Zustand der traditionellen Künste nach dem Krieg repräsentieren: dekadent, eskapistisch, entrückt und machtlos. Scapinelli (Werner Krauß) wiederum personifiziert die amerikanische Übernahme. Er arrangiert die Ereignisse, lenkt sie nach seinem Willen und seinen Interessen. Seine Macht beruht auf Geld, aber der Preis, den man zu zahlen hat, um an das Geld zu gelangen, ist hoch: Verlust von Identität und Eigenständigkeit. Baduins Doppelgänger, verletztlich und angeschlagen, stellt die Personifikation der möglichen Zukunft des deutschen Kinos dar, falls es sich dem amerikanischen Diktat unterwirft. Solch ein Kino wäre nurmehr der Schatten seiner selbst, niedergestreckt durch ein Trauma, von dem es sich nie mehr erholen würde.

Das Verhalten von Balduin, der seine frühere Identität opfert und geblendet ist von Wohlstand und Erfolg, den er nicht selbst erwirtschaftet hat, symbolisiert in psychoanalytischen Begriffen das *Acting out* des Traumas (‘Agieren’ oder ‘Ausarbeiten’ bei Freud). Die eindrucksvolle Szene mit den Musikern im Club, die teilweise aus Balduins Perspektive gefilmt ist und seine Betrunktheit durch subjektive Einstellungen wiedergibt, weist auf die Hinwendung des Studenten zu leichter Unterhaltung und Eskapismus hin. Er geht seiner Verwirrung und seinen Ängsten nicht nach, sondern weicht ihnen aus, indem er ein zweites Selbst kreiert, das Schmerz und Schuld in sich trägt. Auch die ‘Erlösung’ durch Scapinelli schafft keinen Raum für den Prozess der ‘Durcharbeitung’ der traumatischen Ereignisse, sodass das Trauma unausweichlich zum Desaster führen muss.

Die Übernahme einer seelenlosen Massenkultur wäre auch für die traditionellen Künste verheerend (der Doppelgänger ermordet Margits Verlobten), weil das Publikum nicht mehr in der Lage wäre, ‘Hochkultur’ angemessen zu genießen. Die Rolle von Lyduschka (die von Elizza La Porta gespielte Blumenhändlerin, die Balduin unerwidert liebt) ist in diesem Remake fast unbedeutend, vielleicht weil sie für die proletarischen Kinogänger steht, die für die diesmalige Allegorie weniger relevant sind.

Paradoxerweise wurde diese Prophezeiung des Verhängnisses gedreht, während Conrad Veidt, der hier die Doppelrolle des Balduin spielt, über einen Vertrag mit einem Hollywood-Filmproduzenten verhandelte, in den er nach den Dreharbeiten zum *STUDENTEN VON PRAG* einwilligte.

DER ANDERE, 1930

Als der Ton den Film eroberte, war das Kino längst eine stabile Institution und galt vielen schon als Kunstform. Dennoch erweckte die Einführung der hörbaren Sprache unter Autoren, Produzenten, Regisseuren und Schauspielern erneut Ängste. Zunächst war es die Furcht vor einer neuen Finanzkrise, da sich mit dem Tonfilm neue Komplikationen für den internationalen Vertrieb abzuzeichnen schienen. Viele Schauspieler waren besorgt, dass der Gebrauch ihrer (nicht immer wohltönenden) Stimmen das Ende ihrer Karriere bedeuten könnte. Auch fürchtete man, dass die erreichte Virtuosität von Kameraführung und Montage verloren gehen könnte. Der Gebrauch des schweren, sperrigen Equipments und neue stilistische Begrenzungen, die Dialogszenen zunächst erforderten, nährten die Vorstellung, das Kino verwandele sich in photographiertes Theater.

1926 finden sich in deutschen Zeitungen Berichte über die neue Tontechnik. Im November veröffentlichte das *Berliner Tageblatt* (13.11.1926) eine Reihe von Artikeln unter dem Titel: «Unsere Stimme kann photographiert werden». Man begrüßte zwar den technischen Fortschritt, gleichzeitig bangte man um die Zukunft der originären ästhetischen Errungenschaften des Stummfilms und stellte Überlegungen darüber an, ob und wie das Kino dem ästhetischen Wandel unterworfen werde. Schon die Titel einzelner Artikel lassen dies erkennen: «Gefahr für den Film?» oder «Neue Mittel – neue Ziele». Béla Balázs resümierte die Debatte zur Einführung des Filmtons: «Künstler und Theoretiker zogen mit den antiquierten Gesetzen der Ästhetik und der Kunstphilosophie gegen den Sprechfilm zu Felde. So wie seinerzeit gegen den Stummfilm. Genau so ergebnislos» (Balázs 1961, 230).

Das Remake *DER ANDERE* (1930) ist der erste Tonfilm von Robert Wiene. Die filmhistorische Forschung hat ihn bisher kaum beachtet und nur wenige Kopien finden sich noch in den Archiven. Er wurde in jener Zeit produziert, die das Ende des Stummfilms – und nach Überzeugung mancher Zeitgenossen den Tod des Kinos schlechthin – brachte.

Wienes Film basiert fundamental auf psychoanalytischem Denken, das nicht allein als ein wissenschaftliches Konzept zur Ausgestaltung der Figurenpsyche

beigezogen, sondern als ein an sich attraktives Thema behandelt wird.¹⁵ Vieles spricht dafür, dieses Remake als eine Allegorie für die Debatte um die Einführung des Tons im Kino zu lesen.

Der Szenarist Johannes Brandt nutzte Lindaus Bühnenstück und Filmskript lediglich als Basis für die eigene Version. Diesmal liebt der Jurist Dr. Hallers (erneut von einem Bühnenstar der Zeit, Fritz Kortner, gespielt) Marion, die Freundin seiner Schwester, die er nicht anzuschauen wagt. Durch ein Zusammentreffen mit ihr in höchste Angst versetzt, flieht er in sein Arbeitszimmer und erleidet einen psychotischen Schub, in dem er sein zweites Selbst gebiert. In Brandts und Wienes Version ist der Doppelgänger nun eine bekannte Figur des großstädtischen Nachtlebens. Er trägt den Spitznamen «der Baron» und ist – obschon ein Dieb – doch ein Mann mit Status. Er trifft auf Ameli (Käthe von Nagy), ein Bar-Mädchen, deren Geliebten er als Dr. Hallers zu Handlungsbeginn vor Gericht harsch angeklagt hat, und verspricht ihr, Hallers (also sein erstes Selbst) für sie zu töten.

Nach dem Einbruch ins eigene Haus – als Baron – und nach weiteren Ereignissen wird sich Hallers schließlich seiner Persönlichkeitsspaltung bewusst. Er bittet einen Freund, den Psychiater Dr. Köhler (Eduard von Winterstein), ihn zu untersuchen. Um Hallers die beste Behandlung zu gewähren, konsultiert dieser eine Gruppe von Kollegen. Nach deren Diagnose kann eine derart tiefe Persönlichkeitskrise nur mit einem Hospitalaufenthalt kuriert werden (die Lösung, die auch 1913 gewählt wurde). Köhler hingegen glaubt, dass nur das Bewusstwerden des Patienten über seinen Zustand und die Suche nach den Ursachen seiner Persönlichkeitsspaltung (das heißt der Probleme, die er dabei hat, seine Gefühle Marion zu offenbaren) ihn heilen kann. Damit entpuppt er sich als ein leidenschaftlicher Unterstützer der Methoden Freuds.

Die Debatte unter Kollegen wirkt wie eine Allegorie für die Debatte zwischen Wiene und seinen Zeitgenossen über die Zukunft von Filmschauspielern: Köhler überzeugt schließlich seine Kollegen, bis 22 Uhr zu warten, die übliche Zeit von Hallers psychotischen Attacken. Doch diesmal wird der Schub mit dem vollen Ichbewusstsein der Identitätsspaltung des Patienten eintreten. So erschafft Hallers gleichzeitig eine Projektion seines Alter Ego als physischer Anderer, und der Kampf zwischen den beiden beginnt. Nach einer Weile verlässt Hallers den Raum und wendet sich gelassen seiner Schwester zu – er ist geheilt.

15 Die psychoanalytische Therapie als Methode ist so zentral in dem Film, dass ein Katalog aus dem Dritten Reich ihn beschrieb als »typischen Vertreter des zersetzenden jüdischen Intellektualismus, der im Verbrecher keinen Schädling, sondern nur einen Kranken sieht“ (zit. in Jung/Schatzberg 1993, 40).

Wiene benutzte den neuen Ton in *DER ANDERE* auf virtuose Weise. Der größte Teil des Tons, einschließlich der Musikanteile, ist diegetisch motiviert. Der Gesang spielt zudem eine psychologische Rolle, so enthüllt schon das erste Lied, das Marion singt, deren frustrierte Liebe für Hallers. Wiene war einer der ersten deutschen Regisseure, der Tonaufnahmen außerhalb des Studios, *on location*, machte (etwa in der Hippodrom-Szene).

Zu Beginn der Weimarer Republik, 1919, hatte Wiene bei einem der berühmtesten Filme jener Epoche Regie geführt: *DAS KABINETT DES DR. CALIGARI* – ein Film, der (unter anderem) das Unbewusste thematisierte. In die Epoche des Tonfilms trat der Regisseur nun mit einem Film über die Psychoanalyse ein. Der Sprechfilm galt Wiene als das Therapie-Sofa des Stummfilms: Die Dinge verschieben sich aus dem Unbewussten in die Sprache. Für diese Lesart ist die Figur des Dr. Köhler zentral. Ihr Darsteller, Eduard von Winterstein, eröffnet wohl nicht zufällig den Film, und zwar in frontaler, die Kinozuschauer adressierender Position, um die anderen Schauspieler respektive Figuren vorzustellen. Jung und Schatzberg kommentieren dies kritisch:

Schlimmer ist, daß Winterstein, bevor die Filmhandlung beginnt, vor einen Vorhang tritt und – sich nach allen Seiten verbeugend – Besetzungs- und Stabliste vorliest. Offenbar wollte Wiene damit andeuten, daß der Film durch Hinzufügen des Tons der Sprechbühne ebenbürtig geworden sei. Aber dieses Kunstmittel unterminiert ganz ungewollt den angestrebten Realismus des Films: Indem von Winterstein als Schauspieler und als Köhler auftritt, läßt er die Zuschauer die Fiktionalität der Handlung nicht mehr vergessen. Es handelt sich um ein antirealistisches, um ein verfremdendes Stilmittel, das Wiene in diesem Zusammenhang nur schwerlich im Kopf gehabt haben kann. (Jung/Schatzberg 1993, 159)

Ich bin hingegen der Meinung, dass Wiene wusste, was er tat. Er war sich sicher im Klaren darüber, dass diese Exposition den Realismus des Films nicht unberührt lässt. Es ging ihm aber wohl gerade darum, seinen ersten Tonfilm auf einem höheren – einem metaphorischen – Niveau anzusiedeln und keine Reproduktion von Realität zu fingieren, wie man es angesichts der neuen Medientechnik hätte erwarten mögen. Und Wiene setzte sich damit explizit zur Version von 1913 in Beziehung. Er nutzte eine Form der selbstreflexiven Exposition (die das Publikum adressierende Präsentation der Schauspieler *als* Schauspieler, nicht selten vor einem Vorhang, ergänzt durch Titel mit den Namen von Schauspielern und Figuren), die als *state of the art* galt, als der erste *ANDERE* und der erste *STUDENT VON PRAG* erschienen (vgl. Schweinitz 2003).

Max Macks Film folgte damals dieser Form. Wiene verband auf solche Weise – offen intertextuell – zwei Übergangsperioden des Kinos. Letzteres betrat also das ›Reich der Sprache‹ mit Hilfe eines Psychiaters und eines Bühnenstars. Gleichzeitig griff Wiene auf den ersten Autorenfilm – und damit implizit auf die führe *Kinodebatte* – zurück und nutzte dieselbe Doppelgänger-Erzählung um jenem Dilemma Ausdruck zu geben, dem sich die Filmleute in dieser neuen Übergangszeit ausgesetzt sahen.

Eine andere hochgradig allegorische Szene dieses Films zeigt Hallers, der eingeschlossen in seinem Zimmer mit dem Doppelgänger kämpft. Wiene inszenierte die Szene fast ausschließlich auf den Ton gestützt. Dennoch gibt es eine wichtige Naheinstellung, in der Hallers und ›der Baron‹ einander mit Hilfe eines rein filmischen Tricks gegenübergestellt werden. Dieser wurde in der Version von 1913 nicht benutzt, obwohl er gerade damals als Attraktion galt. Möglicherweise hat das mit Lindaus und Macks Bestreben zu tun, ein realistisches Drama zu schaffen, das keiner ›billigen‹ Kino-Attraktion bedurfte. Wienes Film hingegen scheint zeigen zu wollen, dass der Tonfilm das Kino nicht in photographiertes Theater verwandelt und filmtechnische Attraktionen nach wie vor zur Verfügung stehen, um Momente des Phantastischen zu schaffen; dass es möglich sei, innere Bilder auf das äußere Leben zu projizieren. Anders als bei vielen Zeitgenossen zeigt sich bei Wiene die Überzeugung, dass das Kino seine Einzigartigkeit und Virtuosität bewahren kann. So wie seine Filmfigur Dr. Köhler, so hätte wahrscheinlich auch er die bis heute kolportierte Vorstellung abgelehnt: ›Sound cinema's closer adjustment to reality indicates that the price of apparent health is conformism‹ (Coates 1991, 22).

Resümee

Paul Coates argumentiert: ›The moment of the uncanny punctuates a transformation, and the sense of the uncanny is widespread in a society that perceives itself to be in transition‹ (Coates 1991, 5–6). Das erscheint dadurch weiter erhärtet, dass der Doppelgänger nicht allein das *Unheimliche* repräsentiert, sondern auch für eine *instabile* Identität, verbunden mit körperlichen Reaktionen, steht – ähnlich wie man dies regelmäßig bei Menschen beobachten kann, deren kulturelle Verankerung einen starken Wandel erfährt. Die Doppelgänger-Figuren in den beiden Filmen von 1913 lassen sich mithin als symbolische Entsprechungen von künstlerischen Mentalitäten in den 1910er Jahren lesen, die sowohl von der Furcht vor der neuen mechanisch-reproduktiven Apparatur als auch von Faszination hierdurch geprägt erscheinen. Es teilt sich in ihnen

etwas von der persönlichen Verunsicherung jener neuen Filmkünstler mit, die aus den traditionellen Künsten und Denkschulen kamen. Sowohl in den Filmen von 1913 als auch in den beiden Remakes ist viel von der gespaltenen Psyche spürbar, mit der jene Zeit auf die tiefen sozialen, ökonomischen und technischen Umbrüche reagierte.

Aus dem Englischen von Jörg Schweinitz

Literatur

- Balázs, Béla (1961): *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst* [1949]. Wien: Globus.
- Bassermann, Albert (1913) Wie ich mich im Film sehe. In: *Licht-Bild-Bühne* 6, S. 5.
- Benjamin, Walter (1977) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Coates, Paul (1991) *The Gorgon's Gaze*. New York: Cambridge University Press.
- Curtis, Scott (1994) The Taste of a Nation: Training the Senses and Sensibility of Cinema Audiences in Imperial Germany. In: *Film History* 6, S. 443–469.
- (2001) Aesthetics as Applied Physiology: Corporal Understanding in the Kino-Debatte. In: *The Tenth Muse: Cinema and the Other Arts / La decima musa: il cinema e le altre arti*. Hg. v. Leonardo Quaresima & Laura Vichi. Udine: Forum, S. 407–413.
- Diederichs, Helmut H. (1985) *Der Student von Prag: Einführung und Protokoll*. Stuttgart: FOCUS-Verlagsgemeinschaft.
- Duenschmann, Hermann (2002) Kinematograph und Psychologie der Volksmenge [1912]. In: *Medientheorie 1888–1933*. Hg. v. Albert Kümmel & Petra Löffler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 85–99.
- Eisner, Lotte H. (1980) *Die dämonische Leinwand* [franz. 1952]. Hg. v. Hilmar Hoffmann & Walter Schobert. Frankfurt am Main: Fischer (erweiterte Neuauflage).
- Elsaesser, Thomas (1982) Social Mobility and the Fantastic: German Silent Cinema. In: *Wide Angle* 2, S. 14–25.
- (2000) *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. New York / London: Routledge.
- Freud, Sigmund (1989) Das Unheimliche [1919]. In: ders. *Studienausgabe*, Bd. 4. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 241–274.
- Goethe, Johann Wolfgang (1973) Gingo Biloba [1815]. In: ders. *Poetische Werke*. Bd. 3. Hg. v. Siegfried Seidel. Berlin: Aufbau, S. 89.
- Hake, Sabine (1993) *The Cinema's Third Machine: Writing on Film in Germany, 1907–1933*. Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press.
- Jung, Uli / Schatzberg, Walter (1993) Zur Genese eines Filmstoffs: DER ANDERE VON Max Mack [1912] und Robert Wiene [1930]. In: *Filmwärts* 28, S. 40.
- / Schatzberg, Walter (1995) *Robert Wiene der Caligari Regisseur*. Berlin: Henschel.
- Kaes, Anton (Hg.) (1978) *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. München, Tübingen: Max Niemeyer.

- (1987) Literary Intellectuals and the Cinema. In: *New German Critique* 40, S. 7–33.
- (1997) Weimar Cinema and the Trauma of the Great War. *Vortrag am Goethe Institut/BFI*, London, November 1997 (Typoskript).
- (2000) War – Film – Trauma. In: *Modernität und Trauma*. Hg. v. Inka Müller-Bach. Wien: Universitätsverlag, S. 121–130.
- Kaiser, Georg (1926) *Zweimal Oliver: Stück in Drei Teilen*. Berlin: Verlag die Schmiede.
- Kracauer, Siegfried (1974) *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* [1947]. Princeton: Princeton University Press
- Lange, Konrad (1992) Kinodramatik [1913]. In: Schweinitz (Hg.) (1992), S. 267–272.
- Le Bon, Gustave (1964) *Psychologie der Massen* [franz. 1895]. Stuttgart: Kröner.
- Lenk, Sabine (1996) Völkisches Gedankengut im Umfeld der Kinoreformbewegung. In: *Handbuch zur «Völkischen Bewegung» 1871–1918*. München etc.: Saur, S. 797–805.
- Lindau, Paul (1992) Antworten auf eine Umfrage [des *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* 1913, 8, Antwort Nr. 135]. In: Schweinitz (Hg.) (1992), S. 279–280.
- Lukács, Georg (1992) Gedanken zu einer Ästhetik des «Kino» [1911]. In: Schweinitz (Hg.) (1992), S. 300–305.
- (1978) Gedanken zu einer Ästhetik des «Kino» [1913]. In: Kaes (Hg.) (1978), S. 112–118.
- Pinthus, Kurt (1930) DER ANDERE Einst und Jetzt. In: *Das Tagebuch*, 16.8.1930.
- Rank, Otto (1993) *Der Doppelgänger* [1914]. Wien: Turia & Kant.
- Richter, Johann Paul Friedrich (1963) Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs [1796]. In: ders. *Werke*. Bd. 2. Hg. v. Norbert Miller & Gustav Lohmann, München: Hanser, S. 11–565.
- Rosenfield Claire (1967) The Shadow Within: The Conscious and Unconscious Use of the Double. In: *Stories of the Double*. Hg. v. Albert Guerard Albert. New York: J.P. Lippincott, S. 311–331.
- Roth, Joseph (1934) *Der Antichrist*. Amsterdam: Allert De Lange.
- Schlüpmann, Heide (1990) *Unheimlichkeit des Blicks: Das Drama des Frühen Kinos*. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld / Roter Stern.
- (1984) «Je suis la solitude»: Zum Doppelgängermotiv in DER STUDENT VON PRAG. In: *Frauen und Film* 36, S.10–24.
- Schubert, Heinrich Gothilf (1968) *Die Symbolik des Traumes* [1814]. Heidelberg: Lambert Schneider.
- Schweinitz, Jörg (Hg.) (1992) *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam.
- (2003) Die rauchende Wanda. Visuelle Prologe im frühen Spielfilm. In: *Montage/AV* 12,2, S. 88–102.
- Taine, Hippolyte (1870) *De L'Intelligence*. Paris: Hachette.
- Thompson, Kristin (1999) The Rise and Fall of Film Europe. In: *Film Europe and Film America: Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939*. Hg. v. Andrew Higson & Richard Maltby. Exeter: Exeter Studies in Film History, S. 56–63.
- Tymms, Ralph (1949) *Doubles in Literary Psychology*. London: Bowes & Bowes.
- Werfel, Franz (1920) *Spiegelmensch: magische Trilogie*. München: Kurt Wolff.
- Zischler, Hanns (1996) *Kafka geht ins Kino*. Reinbek: Rowohlt.

«Act without performance»

Stanley Cavells filmphilosophische Überlegungen zur Figur im klassischen Hollywoodkino

Unter den Philosophen, die sich mit Film befassen, sticht Stanley Cavell schon deshalb hervor, weil er sich in seinen filmphilosophischen Arbeiten fast ausschließlich auf den Unterhaltungsfilm des klassischen Hollywood konzentriert. Er bietet bereits damit ein wichtiges Korrektiv zu jenem Denken, das sich um Gilles Deleuze gruppiert und ganz in der Nachfolge des am Autorenkanon orientierten Meisters das ›bloße‹ Unterhaltungskino mit Verachtung straft. Zugleich kontrastiert Cavell auf produktive Weise mit einem anderen wichtigen Bereich der Filmphilosophie, in dem Ansätze der analytischen Philosophie von Vertretern wie Noël Carroll oder Murray Smith die Arbeiten der kognitiven Filmtheorie flankieren. Dieser Text möchte die Produktivität von Cavells Ansatz am Beispiel seiner Anmerkungen zur filmischen Figur verdeutlichen. Im Zentrum steht die These, dass Cavells Beitrag weniger darin besteht, eine Theorie der Figurenkonstruktion im Film zu liefern, als vielmehr eine Theorie für die richtige Wahl von Figuren oder von Momenten, in denen die Figuren spezifische mit dem Unterhaltungskino verbundene Existenzoptionen aufgreifen und mit Bedeutung ausfüllen.

Cavells erste dem Film gewidmete Arbeit, das erstmals 1971 publizierte Buch *The World Viewed*, beantwortet die Frage nach dem Status von Menschen, denen wir auf der Leinwand begegnen, folgendermaßen: «It is an incontestable fact that in a motion picture no live human being is up there. But a human *something* is, and something unlike anything else we know.» (Cavell 1979, 26). Cavells Satz weist auf den unvermeidlichen und banalen Aspekt der Differenz zwischen wirklicher und virtueller Existenz hin. Die Figur auf der Leinwand ist natürlich nicht lebendig. Aber die Kennzeichnung als ›menschliches Etwas‹ schränkt die Möglichkeit ein, sich von ihr zu dissoziieren. Hier findet sich jenes Verhältnis von Nähe und Distanz, das zu begreifen ein zentrales Anliegen der ersten filmphilosophischen Arbeiten Cavells darstellt. Das «displacement», die Versetzung des Menschen auf die Leinwand ermöglicht eine Distanz, die im Film als ›natürlich‹ erscheint und Raum für Gedanken eröffnet.¹ Dass dieses *menschliche Etwas*

1 «The screen overcomes our fixed distance; it makes displacement appear as our natural condition» (Cavell 1979, 41f).

anders als alles ist, was wir kennen, erweist sich daran, dass es uns berührt und uns diese Differenz noch immer erstaunlich und bedenkenswert erscheint.

Cavell greift in der Bestimmung dieses Verhältnisses in seiner «Reflexion über die Ontologie des Films» (so der Untertitel der Arbeit) auf den Begriff des Automatismus zurück, der bereits von André Bazin in «L'ontologie de l'image photographique» (Bazin 1985) in den 1940er Jahren skizziert wurde und davor im Zusammenhang mit dem Begriff der *photogénie* in der frühen französischen Filmtheorie der 1920er Jahre eine wichtige Rolle gespielt hat. Cavell weist selbst darauf hin, dass vieles in *The World Viewed* die Wiederholung von Altbekanntem ist (Cavell 1979, 174). Gerade die Reartikulation von Begriffen und Ansichten gehört zum wichtigsten methodischen Werkzeug dieses vielleicht eigenartigsten Philosophen der Alltagssprache, der in der post-analytischen Philosophie zu finden ist. Daher beweisen diese Anknüpfungen nicht den Anachronismus seiner Theorieführung, sondern verdeutlichen eher, wie nachhaltig bestimmte Konzepte Auseinandersetzungen und Gedankenführungen nach sich ziehen können, weil sie, so könnte behauptet werden, unbewältigt bleiben.

Cavell ist an einer schriftlichen Extension der filmischen Erfahrung interessiert. Dass Kritik eine spezifische Interaktion zwischen einem Werk und der eigenen Erfahrung erlaubt oder gar erzwingt, ist ein frühes Motiv seiner auf Kants Ästhetik beruhenden alltagssprachphilosophischen Überlegungen (vgl. Cavell 1976a). Da die Erfahrung ein anderes materielles Korpus von Film erzeugt als etwa eine neoformalistische Analyse und vor allem als eine Perspektive zu verstehen ist, die versucht, die von einem Film in Erinnerung gebliebenen Momente zu verarbeiten, soll hier der Frage nachgegangen werden, ob ihre filmphilosophische Erkundung ein produktives Antidot zu einer sich allzu rational gebärdenden Filmwissenschaft darstellt, die den Blick für die primären Reize der *human something* zu verlieren droht. Daher stellt sich hier die Frage, was an der filmischen Figur und vor allem *welche* Figuren Cavell interessieren und Eingang in das filmphilosophische Korpus finden.

Cavell interessiert in *The World Viewed* unter anderem die Tatsache der Existenz des *menschlichen Etwas*, der filmischen Figur auf der Leinwand, und ihn interessiert wie die Subjektivität des Betrachters davon moduliert wird. Cavell weist (wie viele andere auch) darauf hin, dass sich der Schauspieler im Film vom Schauspieler im Theater unterscheidet, weil er weniger eine Figur verkörpert, als vielmehr seine Individualität einem Charakter leiht und mit diesem interagiert (Cavell 1979, 26f). Bazins Hinweis folgend, dass die Erfahrung von Film eine lang ersehnte Entlastung von der menschlichen Subjektivität bedeutet, umreißt Cavell in *The World Viewed* einen Vorgang der Entsubjektivierung, in dem für ihn das philosophische Potenzial von Film liegt. Der Begriff der

Entsubjektivierung bezieht sich unter anderem auf das Konzept des filmischen Automatismus, das die Abwesenheit eines künstlerischen Eingriffs in die aufnehmenden Funktionen des mechanischen Apparats von Fotografie und Film beschreibt. Er bezeichnet aber auch eine Dimension der Erfahrung von Film. Die unverfänglichere Form der Subjektivität, die der filmische Automatismus ermöglicht, findet sich auch durch die Leinwand behütet, die, wie Cavell beschreibt, zugleich immateriell, «so leicht wie Licht» erscheint (Cavell 1979, 24) und dennoch eine deutliche Grenze zeichnet: Der Schutz der Leinwand erlaubt «ungesehenes Betrachten», ohne dabei aber die Intensität unseres Bezuges zu den dargestellten Menschen und Objekten, die wirklich erscheinen, zu mindern. Der Effekt der Entsubjektivierung ist das Produkt einer intensiven Präsenz, die zugleich von Absenz geprägt ist und die einen metaphysischen Wunsch zu erfüllen scheint, zur Welt «an sich» vorzudringen, einen unverstellten Blick auf die Welt zu finden und dadurch eine als problematisch empfundene Form der Distanz des Menschen zur Welt zu therapieren (ibid., 102).

Aber was passiert mit diesen *human somethings*, die Filme und Gedanken gleichermaßen bewohnen? Ich möchte hier behaupten, dass in *The World Viewed* zunächst nicht viel mit ihnen passiert: Einige Anmerkungen zum Unterschied zwischen Schauspieler und Star oder zwischen Film und Theater, einige Kapitel zu spezifisch filmischen Figurentypen, die sich auf Baudelaires Typologie der modernen Welt beziehen, einige Hinweise auf die Möglichkeit der Improvisation im Film und die Überwindung der Theatralisierung der menschlichen Existenz, eine Kritik an dem Zynismus und der Gleichgültigkeit im modernen Kino und an den Filmen des *New Hollywood*, welche in Frage stellt, ob dieses überhaupt noch überzeugende, erinnerungswürdige Figuren auf die Leinwand bringt: «Neo-Hollywood is not a world», bemerkt Cavell und meint unter anderem damit, dass er sich die Gesichter der neuen Stars und Schauspieler nicht merken könne, dass es für ihn keinen lebendigen Zusammenhang wie im klassischen Hollywood mehr gebe, um die Gesichter einordnen zu können (Cavell 1979, 76). *The World Viewed* ist, das wird häufig unterschlagen, vor allem eine Arbeit, die versucht, den persönlichen Verlust einer unverfänglichen Beziehung zum Unterhaltungsmedium Film zu verarbeiten. Der Frage «What broke my natural relation to movies?» (ibid., XIX) schließt sich die Frage an, was klassisches und modernes Kino voneinander unterscheidet und wie Kino bestimmte Voraussetzungen verloren hat oder gar aufgeben musste, welche die Beziehung des Publikums zu Filmen grundsätzlich verändert haben. *The World Viewed* beschäftigt sich daher auch mit etwas, was man als die Krise der filmischen Figur bezeichnen könnte, und es ist in dieser negativen Sicht auch ein wenig limitiert: Es deutet die Potenziale der filmischen Figur im klassischen

Kino beispielsweise mit dem Hinweis auf Buster Keatons «philosophical mood of countenance» an, weil Keaton sich einer im Film von Objekten wie Menschen gleichrangig bewohnten Welt mit ebenso viel Gleichmut wie kunstvoller Eleganz anpasst (ibid., 37). Aber statt die philosophischen Potenziale dieser Existenzformen auszuloten, fixiert sich Cavell in seiner Argumentation darauf, dass Film einige Aspekte seines Automatismus, die den Figuren im Film ihre Überzeugungskraft gegeben haben, in Frage stellt, einerseits durch die filmische Moderne und eine rhetorische Vereinnahmung der Figur – ein Vorwurf, der vor allem den frühen Godard trifft –, andererseits durch die Aufdringlichkeit und Selbstbezüglichkeit des modernen Unterhaltungskinos, das sich seines Publikums nicht mehr sicher sein kann und immer wieder neue Anlässe für den Filmbesuch bieten muss. Es erfindet mit jedem Film sein Publikum neu, ähnlich wie sich die moderne Kunst dadurch auszeichnet, wie Cavell in der Einleitung zu *The World Viewed* mit Anklängen an Clement Greenberg und Michael Fried beschreibt, mit jedem neuen Kunstwerk die Frage nach der Kunst von neuem zu stellen. Das ist der Grund, warum Kunst, zumindest zum Zeitpunkt der Niederschrift von *The World Viewed* in den 1960er Jahren, im Zustand von Philosophie existiert (ibid., 14). Aber die philosophische Belastung der Kunst ist auch der Grund, warum Cavell sich für den klassischen Film als gerade jene Kunst interessiert, die das «Verhängnis der Moderne» abzuweisen vermochte.² Es gibt in Cavells Werk ein unverhohlenes Desinteresse für die filmische Moderne, bis heute nur von sehr wenigen Ausnahmen unterbrochen, dem ein umso intensiveres Interesse für das Gewöhnliche gegenübersteht. Dieses Interesse für das Gewöhnliche und damit für die Philosophie der Alltagssprache ist der Versuch, hinter die vermeintliche Geläufigkeit unserer Repräsentationssysteme zu gelangen, nicht um im Sinne der Ideologiekritik das aufzudecken, was die Sprache verbirgt, sondern um die Widerständigkeit des Gewöhnlichen und eine sich an deren Verleugnung ausrichtende Indifferenz zu fokussieren. Daher beschäftigt sich Cavell mit der Geläufigkeit des Repräsentationssystems des klassischen Hollywoodkinos, mit dem Kino, welches, auf den ersten Blick, die wenigsten Widerstände bietet und daher doch so unerforscht und unergründlich bleibt. Es ist auch am ehesten das Kino, in dem sich die Figur scheinbar ohne Konstruktion ihrer Figürlichkeit entfaltet, ein Kino, das ein Abbild der Welt liefert und von Menschen bevölkert ist, die «bekannt» sind.

2 Cavell beschreibt diesen Zusammenhang in *The World Viewed* folgendermaßen: «If film is seriously to be thought of as an art at all, then it needs to be explained how it can have avoided the fate of modernism, which in practice means how it can have maintained its continuities of audiences and genres, how it can have been taken seriously without having assumed the burden of seriousness» (Cavell 1979, 14f).

Die Reflexion auf das klassische Unterhaltungskino, die in der Trauerarbeit von *The World Viewed* nur sehr verhalten zu finden ist, findet ihre Intensivierung und Vollendung in den Essays von *Pursuits of Happiness* (Cavell 1981a) und von *Contesting Tears* (Cavell 1996). Und hier erst wird die Beschäftigung mit der Figur wirklich interessant. Den reflexiven Freiraum, den Film als «succession of automatic world projections» (Cavell 1979, 72) dem Betrachter gewährt, nutzt Cavell unter anderem, um eine in *The World Viewed* und den früheren Arbeiten allenfalls angedeutete philosophische Agenda zu entwickeln. Ich möchte hier die These formulieren, dass Cavells Auseinandersetzung mit der filmischen Figur nur im Zusammenhang mit dieser philosophischen Agenda zu verstehen ist, und dass es diese zu berücksichtigen gilt, damit Cavells Konzeption der Figur ihre Produktivität entfalten kann.

Das philosophische Projekt, welches Cavell seit *Pursuits of Happiness* explizit mit Film verbindet, ist das einer Wiedergewinnung des Gewöhnlichen, der Meisterung des menschlichen Hangs zur Weltverleugnung und der Therapie der fatalen Neigung der Abweisung der Menschlichkeit des Mitmenschen. Dass der Star im Hollywoodfilm seine Persönlichkeit einer Rolle leiht und seine Fähigkeit zur Improvisation ausspielt, bildet die Grundlage dafür, warum Cavell es sich erlaubt, eine Einstellung aus Leo McCareys Komödie *THE AWFUL TRUTH* (USA 1937) geradezu fetischistisch mit Bedeutung aufzuladen und ihr so etwas wie ein «Übermaß» an Realität zu verleihen. Cavell kommentiert diese Einstellung mit folgenden Worten:

Jerry pulls up his chair to the edge of the dance floor, sits legs crossed, his arms draped before him carelessly, perfectly, fronting the dancers and the camera, looking directly at the world with as handsome a smile as Cary Grant has it in him to give, in as full an emblem of the viewer-viewed, the film turned explicitly to its audience, to ask who is scrutinizing whom, as I know in film. I think of it as a hieratic image of the human, the human transfigured on film. This man, in words of Emerson's, carries the holiday in his eye; he is fit to stand the gaze of millions. (Cavell 1981a, 235)

Diese Beschreibung ist Teil einer relativ neutralen Zusammenfassung aller Szenen des Films, mit der Cavell zur Orientierung des Zuschauers seinen Text «The Same and the Different» beginnen lässt, einen der Essays zu sieben klassischen Hollywoodkomödien, die er in *Pursuits of Happiness* unter dem Begriff Komödie der Wiederverheiratung zu einem Genre zusammenfasst. Ich werde versuchen, hier einigermaßen plausibel erscheinen zu lassen, dass Cary Grant seine Betrachter in dieser Einstellung ansieht, also zu einer Figur wird,

die einen aus der filmischen Erzählung hinausweisenden Blick auf uns richtet und sich damit auf unmittelbare Weise in unsere Lebenswelt einnistet. Film und Wirklichkeit verschränken sich über diese Figur und über diesen Moment auf transgressive Weise, eine Bestimmung, die im ersten Moment zugleich anmaßend und leer erscheint, die aber auf ein wichtiges Erscheinungsmerkmal von Film und vor allem dieses Films hinweist.

Der «viewer viewed», der betrachtete Betrachter, scheint deswegen den Blick auf die Zuschauer zu richten, weil er tatsächlich ein Betrachter im Sinne des Zuschauers ist. Cavell liest die komischen Abweichungen in der Screwballkomödie, die sich, wie vor allem im Fall von *THE AWFUL TRUTH*, auf den ersten Blick als eher konfliktarme Erzählungen darstellen, als Teil einer komplexen «inneren» Handlungslogik, in der es um die Aufarbeitung einer Asymmetrie zwischen der weiblichen und der männlichen Hauptfigur geht. An ihrem Ziel steht der «release from the circle of vengeance» (ibid., 109), die Befreiung aus einem Kreislauf gegenseitiger Vergeltung, der sich aus dem unausräumbaren Zweifel am Anderen ergibt, der seinerseits ein Symptom der Nichtzugänglichkeit des eigenen Bewusstseins ist. Jerry und die von Irene Dunne gespielte Lucy haben sich in diesem Film aus nichtigen Gründen und recht spontan getrennt und nutzen den Rest der ablaufenden Spielfilmzeit dazu, sich auf eine andere, «filmische» Weise ihrer Gegenwart zu versichern. Die für beide Seiten befriedigende Form dieser gegenseitigen Existenzbeglaubigung besteht darin, sich zu unterhalten: Sie inszenieren komische Situationen, die sie jeweils zu Betrachtern und Bewunderern des anderen machen, versetzen sich also gegenseitig in eine Rolle, die wir auch als Zuschauer im Kino einnehmen. Beginnend mit der kurzen Exposition gibt es keine nennenswerten Konflikte und Ereignisse mehr, aber unzählige Momente der Verstrickung des Zuschauers in die Handlungsanliegen des Films: Was sie, die Figuren unterhält, ist auch das, was uns unterhält. In diesem Sinne werden auch wir durch unsere affektive Teilhabe zu Objekten der Anerkennung, einer Anerkennung durch den Film, die der gegenseitigen Anerkennung der Figuren entspricht.

Die geschilderte Einstellung ist der zweiten Szene entnommen, die dieses gegenseitige Unterhalten vorführt. Jerry trifft zufällig Lucy in einem Club, den sie mit ihrem Verehrer, einem grobschlächtigen, naiven Ölbaron aus Oklahoma, besucht. Dass Jerry mit Emerson gesprochen den «Feiertag in seinen Augen trägt», ist Ausdruck seiner amüsierten Bewunderung für den Tanz der beiden, der Lucy offensichtlich äußerst peinlich ist. Die Kamera fängt Jerry für einen kurzen Moment in dieser frontalen Einstellung ein. Die nächste Einstellung offenbart deutlich, dass es in diesem Film um eine Schuss/Gegenschuss-Struktur des Anblicken und des Angeblickt-Werdens geht. Lucy reagiert auf

diesen genießenden, spöttischen Blick und nimmt die dabei ausgesprochene Herausforderung an, indem sie ihr Bestes gibt, neben dem plumpen Tanz ihres Partners einigermaßen gut auszusehen.

Cavell spricht in seiner Lesart des Films unter anderem von einer «comedy of dailiness» (Cavell 1981a, 240), um eine Alltäglichkeit der undramatischen Aneinanderreihung komischer Szenen in diesem Film herauszustellen, aber auch, um zu zeigen, wie das Komische innerhalb der Erzählung des Films dazu dient, den Alltag so zu verändern, dass er seine vermeintliche Ödnis und Leere verliert, die den Menschen an den Bedingungen seiner Menschlichkeit verzweifeln lassen. Im Bemühen um die Verarbeitung und Überwindung eines philosophischen wie lebensweltlichen Skeptizismus – ein zentrales philosophisches Anliegen Cavells, das dieser auch der Komödie der Wiederverheiratung zuschreibt –, geht es hier auch um die Anerkennung des anderen. Dementsprechend handelt der Film auch von der Wirklichkeit einer filmischen Figur, denn dieses Anliegen erhält nur dann seine Überzeugungskraft, wenn wir uns um diese Figuren sorgen, wenn uns ihr Schicksal nicht gleichgültig lässt. Um in den Überlegungen Cavells überhaupt eine Rolle spielen zu können, müssen die Figuren gar ein «glamouröses» Übermaß an Wirklichkeit für sich beanspruchen. Wenn es etwas in dem genießenden Blick von Cary Grant gibt, das Cavell von der Möglichkeit einer Blickinversion sprechen lässt, dann hat dies etwas mit der Überwirklichkeit oder Authentizität dieser Figur zu tun – oder zumindest mit der vom Film in irgendeiner Form ermutigten Möglichkeit, ihr diese Wirklichkeit zuzuschreiben.

Die Intensität der Authentizitätseffekte speist sich aus einer spezifischen Doppelexistenz des Stars im klassischen Hollywoodkino. Cary Grant ist zugleich Cary Grant und Jerry, und Irene Dunne ist zugleich Irene Dunne und Lucy, weil beide im Film selbst Unterhalter sind. Ihr Starsein wird an den Film zurückgebunden, sozusagen von dem sozialen Subsystem seiner erzählten Welt domestiziert. Es verliert dadurch den negativen Akzent von Fetischisierung und wird zum Gegenstand jener philosophischen Agenda, die Cavell in seinen Arbeiten zum Film setzt. Das in *The World Viewed* angedeutete «act without performance» (Cavell 1979, 153), durch das der klassische Film und seine Stars die menschliche Beziehung von der prekären Bedingung der Theatralität entlasten, findet in Grant und Dunne und den von ihnen ins Leben gerufenen Figuren ihre ideale Verkörperung.³ Die klassische Komödie liefert sozusagen den filmischen

3 Der Filmkritiker Robin Wood weist darauf hin, dass es eines der größten Verdienste des Regisseurs Leo McCarey gewesen sei, die Schauspieler am Set in eine Stimmung zu versetzen, die ihre Fähigkeiten zum Improvisieren zur Entfaltung brachte (Wood 1976, 13).

Idealfall eines *human something*, das die Überwindung widriger Lebensbedingung erfolgreich vorführt und gerade dadurch zum Vorbild wird, weil es ein anderes *human something* im Film unterhält und beide uns unterhalten. Dies ist zugleich auch die wichtigste Bedingung der gegenseitigen Anerkennung, die nicht auf einem Wissen um den Anderen basiert (denn ein solches Wissen würde ihn zum Objekt von Projektionen machen), sondern auf den Affekten eines Vergnügens, das sich mit der sinnlichen Präsenz des anderen begnügt.⁴

Auf eine ähnliche Weise, allerdings ausgestattet mit semiotischem Vokabular, hat Richard Dyer in seinen Arbeiten den Star als Effekt einer über den Filmtext hinausgehenden Intertextualität untersucht. Die Zirkulation des Wissens über eine Schauspielerin wie Judy Garland und die Anpassung der Figuren an dieses Wissen ist Teil einer Authentifizierungsstrategie, welche den Star zum Kristallisationspunkt von Fantasien, Vorstellungen und Wünschen werden lässt (Dyer 1993, 137f). Aber Starsein geht bei Dyer über die «Rhetorik der Authentizität» (ibid.) hinaus, da die Komplexität dieses Geschehens in der Verbindung von Figur und Individualität des Schauspielers Raum für Authentizitätseffekte lässt. Dyer bindet den Star an den sozialen Kontext seiner Zeit an und lässt ihn zum Vehikel des Ausdrucks der damit im Zusammenhang stehenden Wünsche werden: Dass ein Star wie Marilyn Monroe Charisma hat, steht damit in Verbindung, wie sie die Spannung und Widersprüche einer Zeit verkörpert und diese sozusagen stellvertretend für alle (sichtbar) aushält (Dyer 1991, 59). An diese für die Cultural Studies so wichtigen Gedankenführungen anknüpfend, lässt sich erklären, wie Grant/Jerry und Dunne/Lucy nahezu unverzüglich damit anfangen können, ihre mit der Starpersona verknüpften Fähigkeiten zum Entertainment (Irene Dunne als äußerst talentierte Sängerin und Tänzerin, Cary Grant als ehemaliger englischer Vaudevilleartist) im Film auszuleben. Dyer geht aber in seinen Arbeiten noch weiter und visiert ähnlich wie Cavell die philosophischen Implikationen von Unterhaltung an. In seinem wichtigen Text «Entertainment and Utopia» beschreibt er die philosophischen Mechanismen des Zeichenapparates des klassischen Hollywoodmusicals, das uns zwar nicht vermitteln könne, wie eine gesellschaftliche Utopie aussehen könnte, aber doch wenigstens, wie sie sich anfühle (Dyer 1993, 373).

Allerdings möchte ich an dieser Stelle einen Kontrast zu Richard Dyer in Cavells Auseinandersetzung mit dem Schauspieler und seinen Figuren deutlich machen. Cavells Lesarten von Hollywoodfilmen begnügen sich nicht damit,

4 Diese Unterscheidung von Wissen und Anerkennen entwickelt Cavell in «Knowing and Acknowledging», einem der wichtigsten seiner frühen Aufsätze zu Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen* (Cavell 1976b).

die Konnotationen der Verheißung einer besseren Welt im Unterhaltungsfilm deutlich zu machen. Sie gehen auch über eine Lesart hinaus, die den Star im Zusammenhang mit soziopolitischen Kontexten als Verkörperung impliziter Konflikte und Wünsche sieht. Jerry trägt, mit den bereits zitierten Worten Emersons gesprochen, den Feiertag in seinen Augen. Cavells Verweis auf Emerson verdeutlicht die enge Verbindung der Anliegen von *Pursuits of Happiness* mit der Philosophie des Transzendentalismus und ihrer Vorstellung von Individualismus. Das von Cavell in *The World Viewed* beschriebene «Handeln ohne darzustellen», dessen Möglichkeitsbedingungen und dessen Bedrohung durch den modernen, theatralischen Film Cavell nur andeutet, findet seine philosophische Widerspiegelung in Ralph Waldo Emersons und Henry David Thoreaus Kampf gegen die Bedrohung der Eigensinnigkeit und Selbstbestimmtheit des Menschen durch den Konformitätsdruck der modernen Massengesellschaft im 19. Jahrhundert. Dass sich hinter der Rhetorik der Reden und Texte, die Emerson und Thoreau in erzieherischer wie therapeutischer Absicht an ihre Landsleute richteten, ein genuin philosophisches Motiv der Entdeckung und Wiedergewinnung des Gewöhnlichen verbirgt, ist seit dem 1972 erstveröffentlichten *The Senses of Walden* ein zentrales Thema Cavells (vgl. Cavell 1981b).

Wenn nun das Hollywoodkino, wie *Pursuits of Happiness* immer wieder deutlich werden lässt, zum Areal der Beglaubigung von Authentizität und Menschsein wird, dann hat dies nach Cavell damit zu tun, dass Hollywood durch eine undurchsichtige Wirkungsgeschichte mit der von Emerson und Thoreau mitbegründeten amerikanischen Kultur verbunden ist. Cary Grant wird zu einem hieratischen Bild des Menschlichen, des Menschen im Film, weil der Film in unmittelbarer intertextueller Beziehung zu den grundlegenden Texten der Transzendentalisten über Individualismus und Menschsein steht. Dieses Wissen bildet sich in der Einstellung von Grant ab, oder es lässt sich wenigstens mit einigem Nachdruck feststellen, dass es sich in Grants Gesicht abbildet. Wenn also diese Einstellung in Cavells Lesart geradezu von Bedeutung überzulaufen scheint, so hat dies mit der kulturellen Fundierung der amerikanischen Gesellschaft zu tun, nicht allein, woran sich der Unterschied zu Dyer festmachen ließe, mit dem sozialen Zusammenhang der 1930er und 40er Jahre und den sich in den Filmen dieser Zeit sedimentierenden Wünschen und Vorstellungen. Cavell bezieht sich darüber hinaus nicht allein auf einen gleichmütig obsessiven Effekt der *photogénie*, sondern er bindet den Effekt der Figur an eine Philosophie des Gewöhnlichen, die er in einem weitreichenden kulturellen Dialog über den menschlichen Hang zu Skeptizismus und zur Weltverleugnung entwickelt, den der amerikanische Philosoph bei Shakespeare beginnen lässt und in den er ne-

ben Emerson und Thoreau die englischen Romantiker, das Hollywoodkino, Heidegger, Freud und vor allem Wittgenstein einbezieht.

Was in ideologiekritischer Perspektive häufig als eine Ideologie des Individualismus im Hollywoodkino bezeichnet wird, steht also, wie Cavell verdeutlicht, auch in enger Beziehung zu einer philosophischen Deutung des Menschseins. Cavell stellt in der Beschreibung der geschilderten Einstellung aus *THE AWFUL TRUTH*, in den übrigen Aufsätzen in *Pursuits of Happiness* sowie neben weiteren Texten vor allem in den moralphilosophischen Filmvorlesungen, die in *Cities of Words* (Cavell 2004) versammelt sind, immer wieder die Frage, ob Film als Medium betrachtet werden kann, in dem Möglichkeiten der Verbesserung unserer Lebensformen anschaulich werden. Damit stellt er hohe Anforderungen an die filmische Figur. Indem er einen innerhalb von *THE AWFUL TRUTH* zu findenden Raum der Überschneidung von Film und Wirklichkeit zeichnet, setzt er sich wie Dyer letztlich auch mit der Frage danach auseinander, was eigentlich der Sinn von Unterhaltung und damit auch die Quelle unserer Faszination für Film und der von ihm geschaffenen Figuren ist. Daher lässt sich *THE AWFUL TRUTH* nicht nur als Abfolge komischer Szenen betrachten, die ihren halbherzig autorisierten Anlass in der Handlung nur darin finden, den Zuschauer zu unterhalten – in diesem Fall würden Handlung, Wahrnehmung der Figur und die komischen Effekte parallel laufen –, sondern auch als ein Film, in dem sich die komischen Dinge tatsächlich zuallererst für die Figuren selbst ereignen. Dass die Welt, die auf die Leinwand projiziert wird, für die Zuschauer nicht zugänglich ist – einer der zentralen Gedanken von *The World Viewed* –, verweist auf das Bewusstsein einer Unabhängigkeit der Figuren von den Betrachtern, die konstitutiv für die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Anerkennung ist. Es bleibt eine Fremdheit des Anderen bestehen, die es nicht zu verleugnen, sondern zu verarbeiten gilt, und Cavell liest die Filme als Verarbeitung und Bewältigung dieser Fremdheit, wozu die affektiven Reize der Komik einen wichtigen Beitrag leisten. Dass ist ein weiterer Grund dafür, warum Cary Grant als Jerry zum *viewer viewed* wird, warum sich sein Blick auf seine Zuschauer richtet, nicht weil es eine irritierende Frontalität gibt und sich die Blickachsen treffen, sondern vielmehr, weil Jerry für sich innerhalb dieses Filmes als *human something* Autonomie beanspruchen kann und weder Zuschauer noch Film über ihn verfügen. Unser Interesse an den Figuren bestimmt sich also einerseits über ihre Fähigkeit dazu, ihr Handeln nicht als das Produkt einer Darstellung erscheinen zu lassen, so dass also die Freude in Grants Augen keine gespielte Freude ist oder nicht als solche wahrgenommen wird, und andererseits über ihre besondere, überlebensgroße Individualität als Stars, die sich an ein philosophisches Anliegen anbinden lässt. Es ist also ein weitreichender

kultureller wie philosophischer Zusammenhang, der Jerry erst zu einem anerkennungswürdigen Gegenstand macht, zu einer lebendigen Figur, an der sich ein Nachdenken über Möglichkeiten des Menschseins entfalten kann.

Ob dadurch Cavells Zuschreibung von Bedeutung plausibel erscheint und damit erschöpfend erklärt ist, welcher Art die Beziehung des Zuschauers zu Jerry ist, kann durchaus in Frage gestellt werden. Aber zumindest liefert dieser Ansatz einen Kontrast zu anderen, vor allem kognitiven Ansätzen der Filmwissenschaft, die sich darauf konzentrieren, die vielfältigen Beziehung zwischen Figur und Zuschauer auf der Basis des analysierten filmischen Textes zu untersuchen, um beispielsweise wie Murray Smith in «Altered States» an dem Hitchcockfilm *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (USA 1956) eine komplexe Struktur des Einfühlens in eine Figur («structure of sympathy») nachzuzeichnen, die sich auf die drei Qualitäten des Erkennens («recognition»), der Ausrichtung («alignment») und der Möglichkeit der Verlässlichkeit der Gedanken und Motiven einer Figur («allegiance») stützt (Smith 1994, 40f). Der Kontrast zu Smith besteht in der Vorstellung, dass die Identifikation mit der Figur nicht durch den Film und seine Angebote geleitet wird. Hitchcock spielt mit der Figur und den Erwartungen des Zuschauers, *THE AWFUL TRUTH* tut dies nicht. Die Identifikation findet sozusagen vor dem Film und nicht durch den Film statt. An einer Komödie wie *THE AWFUL TRUTH* lässt sich keine ausgeklügelte emotionale wie kognitive Ausrichtung des Zuschauers durch den Film entwickeln, und solche Komödien drohen daher, so mein Eindruck, aus dem Gegenstandsbereich der kognitiven Filmtheorie herauszufallen, deren Erkenntnisanliegen sich andererseits an einem Hitchcock-Film besser bewähren. Man könnte behaupten, dass *THE AWFUL TRUTH* eine einzige Situation entfaltet, eine Aneinanderreihung von komischen Abweichungen. Die Beziehung des Zuschauers zu den Figuren wird wegen der Geläufigkeit des Hollywoodkinos durch die Überschneidung der Figuren mit der Starexistenz ihrer Darsteller am Anfang des Films geleistet, und von da an wird der Zuschauer immer in der gleichen Entfernung zu den Figuren gehalten. Cavell ist gerade daran interessiert, wie Film diese gleichbleibende Distanz aufrecht erhält, denn diese ist es, die den Zuschauer dazu einlädt, den Schutzraum der Leinwand und die filmische Differenz dafür auszunutzen, über die Figuren und über sich nachzudenken. Daher ist, im Wittgenstein'schen Sinne, das Interesse für die Tatsache, dass die Figur *ist*, bisweilen interessanter als die Frage danach, *wie* sie ist. Es bedeutet also nicht einen Rückfall in einen vorwissenschaftlichen Obskurantismus, wenn man die Auseinandersetzung damit, wie es zu einer bestimmten Erfahrung und Identifikation gekommen ist, einfach überspringt. Vielmehr handelt es sich dabei um eine spezifische Form der Fragestellung.

Ein Kontrast zwischen Cavell und der kognitiven Filmtheorie ergibt sich jedoch vor allem daraus, dass Cavells Arbeiten nicht das Produkt einer primär filmwissenschaftlichen Gedankenführung sind, sondern einer philosophischen Reflexion über unbewältigte filmische Eigenheiten. Ich möchte hier aber deutlich machen, dass diese Reflexion gerade auch vor dem Hintergrund filmästhetischer Veränderungen wichtig werden kann. Den Bezugs- und Ausgangspunkt von *The World Viewed* bildete, wie eingangs geschildert, eine ›Krise der Figur‹, die immer problematischer werdende Existenz eines *human something*. Seit dem Erscheinen des Buches haben sich die Konstellationen des Kinos weiter verändert. Der kulturelle Zusammenhang, der eine produktive, philosophische ›Fetischisierung‹ des Individuums erlaubt, und das Publikum des Kinos, das das Kino einst als alltagsnahen Raum eines beiläufigen Vergnügens begreifen konnte, haben sich mit verändert. »Now that there is an audience, a claim is made upon my privacy« (Cavell 1979, 11) schreibt Cavell in *The World Viewed*, ein Satz, mit dem er die weitreichenden Folgen einer vermeintlich banalen Veränderung der Vorführpraxis benennt, die in den 1960er Jahren die Zuschauer durch die Einführung fester Anfangszeiten in ein diszipliniertes Publikum überführte. Nicht von ungefähr stellt sich Cavell schon in der Einleitung zu seiner ersten Essaysammlung zum Film die Frage nach dem »Publikum der Philosophie« (ibid., XXVII) und daran anschließend auch immer wieder die Frage nach dem Publikum des Films. Die Räume, in denen die Begegnungen zwischen Film und Mensch stattfinden, haben sich verändert, weil Film entweder zur Kunst oder zum Ereignis geworden ist, und dabei ist die Beiläufigkeit der filmischen Erfahrung verloren gegangen.⁵ In diesem neuen Raum von Film ist das »act without performance«, an dem Cavell so viel liegt, durch eine Theatralisierung der filmischen Figur oder durch eine Konzentration auf Überwältigungseffekte bedroht. Ansätze der kognitiven Filmtheorie erwecken häufig den Eindruck, diesen Veränderungen mit Gleichmut zu begegnen. Eine prägnante und überaus anschauliche Zusammenfassung der Tendenzen der Hollywoodästhetik von David Bordwell redet beispielsweise diese Veränderungen dadurch klein, diese Filme immer noch als Fortsetzung des klassischen Kinos, als Kino der »intensified continuity« zu betrachten

5 *The World Viewed* weist darauf hin, dass der ideale Zustand der Filmwahrnehmung den Zuschauer nicht als Teil eines Publikums begreifen lässt und damit die von Rousseau beschriebene, problematische Bedingung des Theaters, der Sanktionierung von Gefühlen durch Vereinbarungen, außer Kraft setzt. Film seit der filmischen Moderne als Kunst oder Ereignis zu erfahren, bedeutet, dass der Zuschauer zu einem Teil des Publikums wird und sich in seiner Subjektivität nicht mehr geschützt fühlt. Eben: »Now, that there is an audience, a claim is made upon my privacy« (Cavell 1979, 11).

(Bordwell 2002, 16). Bordwell mag damit recht haben, dass das Unterhaltungskino nicht daran interessiert ist, Anschlüsse zu verwehren und den filmischen Raum und seine Figuren zu dekonstruieren. Aber ein Film wie Alexis Proyas *DARK CITY* (USA 1998), den Bordwell wegen seiner extrem hohen Schnittfrequenz als ein Beispiel für dieses Kino anführt, zeigt auch, wie weit das Desinteresse an den Figuren in diesem Kino gehen kann und wie weit es tatsächlich davon entfernt ist, die Existenzoptionen des klassischen Hollywoodkinos anzubieten.⁶

Damit sehen sich die Filmwissenschaftler mit dem Anspruch konfrontiert, sich die Frage stellen zu können, wann eine filmische Figur wirklich unsere Aufmerksamkeit aufruft und uns so berührt wie Jerry in diesem Moment seiner Leinwandtransgression in *THE AWFUL TRUTH*. Wenn Cavells filmphilosophische Arbeiten eine Theorie darstellen, dann handelt es sich in diesem Sinne vor allem um eine Theorie der Objektwahl – die Wahl der richtigen Filme, der richtigen Momente und der richtigen Figuren. Er beschäftigt sich mit den Figuren und ihren Momenten, die in Erinnerung bleiben und durch die sich immer wieder dieselben Fragen nach dem, was Filme mit uns machen, auf neue Weise stellen. Ein kleine Auflistung solcher von Cavell beschriebener Momente soll dies deutlich machen: Claudette Colbert als Millionerin Ellie in Frank Capras *IT HAPPENED ONE NIGHT* (USA 1934), die die von der ‹berühmtesten Bettdecke der Filmgeschichte› in einem Hotelzimmer geschaffene Grenze zu ihrem von Clark Gable gespielten Begleiter Peter überschreitet und für einen kurzen, flüchtigen Moment durch die Weichzeichner der Kamera verwandelt, den Übertritt in eine andere Bildordnung und Existenzform andeutet – in Cavells Worten eine äußerst kundige Illustration der kantischen Philosophie, des Machtgewinns des Menschen durch die Einsicht in seine Begrenzung und gleichzeitig seines Wunsches, sie zu überschreiten und sein Menschsein hinter sich zu lassen (Cavell 1981a, 98f). Barbara Stanwyck als Stella Dallas in King Viders gleichnamigem Melodram von 1938, die, nachdem sie als von der Hochzeitsgesellschaft ausgeschlossener Gast an einem Fenster der Trauung ihrer Tochter beigewohnt hat, mit einem verklärten Blick auf den Zuschauer zu-

6 Rommey identifiziert einen tiefgreifenden und problematischen Narzissmus eines Genres von Filmen, in denen sich die technologischen Möglichkeiten von CGI mit einem Verschwörungsszenario verbinden. Die Möglichkeit der Generierbarkeit von Welten mündet häufig in ein Ende, an dem, wie in *DARK CITY*, die Hauptfigur Macht über die Welt gewinnt, was in einer Analogie stehe zu dem ästhetischen Triumph des Filmschöpfers, eine Welt aus digitalen Versatzstücken erstellen zu können, statt sie abzubilden (Rommey 1998, 42). Die Figuren werden, so könnte behauptet werden, gleichermaßen zu hilflosen Opfern der Technik wie der Narration.

schreitet, nicht, weil sie sich dem Glück ihrer uninteressanten Tochter geopfert hat, sondern weil sie, in Cavells Lesart, mit einem Akt der Emanzipation von ihrer Tochter und von der Mutterrolle im Sinne Emersons die Reise von der Konformität zum Selbstvertrauen vollendet hat. Das Ende der Reise mündet in eine Starwerdung, in dem Wissen, dass die Figur den Film verlassen darf und von diesem Moment und diesem Film an weitere Figuren ihre ideale Verkörperung durch Barbara Stanwyck finden werden (Cavell 1996, 219f). Bette Davis als durch eine Therapie «attraktiv» gewordene Charlotte Vale in *Now, Voyager* (USA 1942), die auf einem Schiff einen Abschnitt auf einer ähnlichen Reise zur Ichwerdung erlebt, ihrem Verehrer ein Foto ihrer Familie zeigt und nach der Identität einer an den Rand gedrängten unglücklichen Existenz gefragt antwortet: «I am the fat lady with all the hair» – laut Cavell Ausdruck der Ironie von Existenz, von Sein, das immer im Werden begriffen ist. Bette Davis nutzt die transfigurative Kraft des Filmischen bis zum höchsten Grad aus, indem sie sich nicht in eine schöne Frau verwandelt, sondern das wird, was sie ist, nämlich Bette Davis (ibid., 122). Fred Astaire, der in Vincente Minellis *The Band Wagon* (USA 1952) auf äußerst subtile Weise eine Bewegung des Gehens in Tanzen und Sprechen in Gesang verwandelt. In einer weiteren Szene entzündet sich der euphorisierte Tanz einzig am Glanz seiner frisch geputzten Schuhe. In beiden Fällen überführt Fred Astaires Fähigkeit des unsichtbaren Übergangs und seine Allianz mit dem Gewöhnlichen den Alltag in überaus transgressive filmische Momente seiner Erlösung und Überhöhung und damit auch in eine «ekstatische Bestätigung von Existenz» (Cavell 2005, 239). Keiner dieser Filme spielt auf ostentative Weise mit den kognitiven und emotionalen Identifikationsressourcen seiner Zuschauer. Stattdessen arbeiten sie gekonnt mit den Überschneidungen zwischen Starpersona und Figur. Und dabei entstehen für die Reflexion äußerst ertragreiche und in der Erinnerung sehr lange nachklingende Figuren. Diese Figuren beanspruchen nicht nur den Raum der jeweiligen Filme, dem sie angehören, sondern sie beanspruchen einen weit darüber hinausreichenden Erfahrungsraum, der eben jene philosophische Maßlosigkeit in der Deutung ihrer suggerierten Menschlichkeit erfordert, die an dem Beispiel von Cary Grants Leinwandtransgression in *The Awful Truth* deutlich werden sollte. Angesichts des Anspruchs, der sich an die auf diese Weise vorgeführten Existenzoptionen filmischer Figuren stellen lässt, und angesichts der Bedrohtheit dieser Existenzoptionen im Kino, erscheint der analytische Gleichmut, der sich bisweilen in der Filmwissenschaft auszubreiten droht, als unangemessen.

Literatur

- Bazin, André (1985) L'ontologie de l'image photographique. In: ders. *Qu'est-ce que le cinéma* (2. Aufl.). Paris: Les Éditions du Cerf, S. 9–17.
- Bordwell, David (2002) Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film. In: *Film Quarterly* 55,3, S.16–28.
- Cavell, Stanley (1976) *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press.
- (1976a) Aesthetic Problems of Modern Philosophy. In: ders. (1976), S. 73–96.
 - (1976b) Knowing and Acknowledging. In: *Must We Mean What We Say? A Book of Essays* (2. erw. Aufl.). Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, S. 238–266.
 - (1979) *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film* (erw. Aufl.). Cambridge, Mass.: Cambridge University Press.
 - (1981a) *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
 - (1981b) *The Senses of Walden*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
 - (1996) *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
 - (2004) *Cities of Words. Pedagogical Letters on a Register of Moral Life*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press.
 - (2005a) *Cavell on Film*. Hg. und eingeleitet v. William Rothman. Albany: State University of New York Press.
 - (2005c) Something out of the Ordinary. In: ders. *Philosophy the Day after Tomorrow*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, S. 7–27.
- Dyer, Richard (1991) Charisma. In: *Stardom. Industry of Desire*. Hg. v. Christine Gledhill. London/New York: Routledge, S. 57–60.
- (1991) A Star is Born and the Construction of Authenticity In: *Stardom. Industry of Desire*. Hg. v. Christine Gledhill. London/New York: Routledge, S. 132–140.
 - (1993) Entertainment and Utopia In: *The Cultural Studies Reader* (2. Aufl.). Hg. v. Simon During. London/New York: Routledge, S. 317–381.
- Romney, Jonathan (1998) The New Paranoia. Game Pixels Play. In: *Film Comment* 34,6, S. 39–43.
- Smith, Murray (1994) Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema. In: *Cinema Journal* 33,1, S. 34–56
- Wood, Robin (1976) Democracy and Spontaneity. Leo McCarey and the Hollywood Tradition. In: *Film Comment* 12,1, S. 7–15.



*NAPOLÉON (F 1925, Abel Gance) – jetzt in einer aufwändigen DVD-Edition erhältlich
(Quelle: Fotoarchiv im Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek)*

Textkritische Editionen von Filmen auf DVD Ein Diskussionsbeitrag¹

Seit der Antike ist es üblich, die kulturell als zentral geltenden Texte in kritischen Ausgaben zu edieren und zu kommentieren.² Bei Filmen – seien sie nun dokumentarischer oder fiktionaler Art, historische Quelle oder Kunstwerk – ist dies bislang kaum der Fall. Auch wenn die Videokassette vor einigen Jahrzehnten die Zugänglichkeit von Filmen revolutioniert hat, zog sie doch kaum wissenschaftlich brauchbare Editionen nach sich. Indessen gehört es zur Anerkennung des Films als genuinem Forschungsgegenstand, dass ihm der gleiche Status zugesprochen wird wie den Gegenständen einer literarischen, philosophischen oder historischen Textüberlieferung. Filme bedürfen neben einer fachgerechten Archivierung und Restaurierung auch der historisch-kritischen Edition. Seitdem elektronische Medien wie die DVD existieren, die unterschiedlichen Versionen eines Films und vielfältigsten Kommentierungen Platz bieten, diskutieren Wissenschaftler, Archivare und DVD-Produzenten hierüber, ohne sich jedoch auf einer methodologischen Ebene über editorische Mindestanforderungen verständigen zu können. Mit unserem Beitrag knüpfen wir an diese Diskussionen an, wie sie etwa 2002 auf der Trierer Konferenz *Celluloid Goes Digital. Historical-Critical Editions of Films on DVD and the Internet* geführt wurden (vgl. Loiperdinger 2003), indem wir die Frage stellen: Wie könnte eine wissenschaftliche Ausgabe eines Films auf DVD aussehen?

- 1 Dieser Aufsatz stellt die überarbeitete Fassung eines bislang auf Russisch, Tschechisch (2005) und Englisch (2006) erschienenen Artikels beider Verfasser dar. Das ihm zugrunde liegende Forschungsprojekt zu hypertextuellen Filmeditionen wird durch ein Marie-Curie-Fellowship im 6. Rahmenprogramm der EU unterstützt. Wir danken James Mann und Patrick Vonderau für Kommentare und hilfreiche Hinweise.
- 2 Der Gebrauch von Glossen und Scholia (erläuternden Notizen in antiken oder mittelalterlichen Handschriften, am Rand der Texte oder zwischen den Zeilen) geht laut Schulze (2002, 336) bis in das 6. Jh. v. Chr. zurück.

Die Übertragung textkritischer Methoden auf die Edition von Filmen

Im Rahmen dieser Diskussion erscheint es uns aufschlussreich, die Traditionen der Textkritik oder Textologie zu Rate zu ziehen.³ Herausgeber wissenschaftlicher Textausgaben gehen mit überlieferten Texten, ob nun handschriftlichen oder gedruckten, nach bestimmten, in der Philologie über große Zeiträume hinweg erarbeiteten und international mehr oder weniger gültigen Prinzipien um. So unterschiedlich die einzelnen Editionsstandards auch sein mögen, eines haben sie doch gemeinsam: Die Aufteilung in die Präsentation des Textes selbst und in die ihn umlagernden, kommentierenden Metatexte. Bei der Herausgabe verbaler Texte wird die Gesamtanlage einer Edition also traditionell durch die folgenden zwei Kategorien geprägt:

1. durch den *textus*, also durch den Text, der als kanonisch gilt, begleitet von abweichenden Lesarten. Dieser Haupttext wird in neueren Ausgaben durch gleichberechtigte Varianten in verschiedenen Autorisationen und Redaktionen ergänzt;⁴
2. durch den *apparatus*, das heißt durch den Kommentar zum *textus* in Form von Fuß- oder Endnoten, von zusammenhängenden Texten, Skizzen und nicht-eigenständigen Versionen.

Diese Aufteilung in *textus* und *apparatus* lässt sich auch auf die Aufbereitung und Herausgabe von Filmen auf DVD anwenden, zumal die meisten DVDs diesem Vorhaben scheinbar entgegenkommen, indem sie einzelne «Werke» in den Mittelpunkt rücken, nach der Metapher des «Buches» gestaltet sind und ihre Inhalte nach «Kapiteln» strukturieren. Allerdings stellt sich schon hier die Frage nach dem Anknüpfen an eine bestimmte philologische Editionstradition. Soll man auf konventionelle Weise vorgehen und eine bestimmte Version

- 3 Der Begriff der Textologie wurde von Boris Tomaševskij 1928 in seinem Buch *Der Schriftsteller und das Buch. Abriss der Textologie* geprägt und ersetzte – auch methodologisch – den älteren Begriff der Textkritik. Die Textologie befasst sich mit Genese, Geschichte und Autorschaft eines Textes im Rahmen seines historischen Kontextes. Der textologische Ansatz betont die dynamische Prozessualität der Entstehung des Textes und wendet sich gegen eine Hierarchisierung der Arbeitsfassungen gegenüber der Endfassung; des weiteren gesteht sie den verschiedenen Textfassungen und Abschriften eine eigene historische Gültigkeit zu.
- 4 Der *textus* ist das Ergebnis, das sich durch Auswahl aller relevanten (wesentlichen) Varianten eines Werks ergibt, über das Sammeln (*recensio*), die Analyse (*examinatio*), bis hin zur Rekonstruktion (*emendatio*) auf Grund der Genealogie («Stemmatologie») aller zugänglichen «Zeugen» des Textes.

des Films, etwa den Director's Cut, zum *textus* erklären und die anderen Versionen dem *apparatus* zuordnen? Oder wäre es nicht vielmehr beiden Medien – Film und DVD – angemessener, neueren Editionsprinzipien zu folgen, die mehrere Versionen eines Textes als gleichberechtigt werten und entsprechend darstellen? In den verbreiteten DVD-Editionen von Filmen wird meist von einer autorisierten Variante ausgegangen, während alles andere in den Bereich der «Bonus»-Materialien wandert, der «Extras», die eigentlich eine Kategorie des Zusätzlichen und damit Verzichtbaren markieren. Offensichtlich sind hier ökonomische Interessen ausschlaggebend, die sich überdies überkommener Vorstellungen von Autorschaft («Namen») bedienen. Deshalb gleich vorab: Nach unserer Vorstellung wären zum *textus* alle (mehr oder weniger eigenständigen) historisch dokumentierten Versionen eines Films zu zählen. Der *apparatus* wiederum kann einerseits für den Film relevantes Material enthalten, das nicht dem *textus* zugehört (Outtakes, Deleted Scenes), andererseits Kommentare und Erklärungen der Herausgeber, die etwa den historischen Kontext erschließen helfen.

Wer philologisch-textologische Editionsmodelle auf Filmeditionen überträgt, muss sich überdies gleich darüber im Klaren sein, dass sich das Material gegenüber der stabilisierenden, festschreibenden Tendenz des Edierens in einigen Bereichen als äußerst widerständig erweist, und dass Unterschiede zwischen Filmbildern und Worttexten in Rechnung gestellt werden müssen.⁵ So etwa jene technisch-medialen Grundbedingungen, die die klassische Rezeption des Films im Kinosaal zu einer einmaligen, in der Zeit stattfindenden und daher ephemeren *chose introuvable* machen, derweil der Film auf DVD zu einer *chose trouvable* wird, einem jederzeit auffindbaren und besitzbaren Ding, das indes im selben Atemzug in eine Vielfalt von Zusatzinformationen oder auch Versionierungen des Films zerfällt, an der selbst gesteuerte Perspektivwechsel (über die *Angles*-Funktion), eine multidirektionale Narration mitwirken können und die Zugänglichkeit verschiedener historischer Fassungen. Diese Auffindbarkeit und Verfügbarkeit nicht nur des Films selbst, sondern auch jeder beliebigen Stelle im Film verändert die Filmerfahrung insofern grundlegend, als der Zuschauer den Film unterbrechen kann, um den Raum zu verlassen, um ein Standbild anzufertigen oder um eine bestimmte Szene zu wiederholen, sie mit einem Outtake zu vergleichen, einen Kommentar zu le-

5 An dieser Stelle geht es nicht darum, inwieweit der Film einem sprachlichen Text ähnelt. Wir setzen vielmehr den Begriff des *textus* des Films als ein Gegebenes voraus (ähnlich wie man eine Partitur als *textus* bezeichnen kann). Zum *textus* wird das zu Kommentierende in dem Moment, wenn die Metaebene des Kommentars eingeführt wird und der Apparat des Kommentars mit seinen v.a. in der Philologie ausgearbeiteten Methoden einsetzt.

sen – die Vorführdauer wird von der Dauer der DVD-Nutzung (insbesondere beim Abspielen am Computer) ersetzt (vgl. Bellour 1999). Kompensiert wird diese Ablenkung von der linearen Lektüre durch interaktive Möglichkeiten, die sich dem Betrachter in Form von Tätigkeiten des spielerischen Erkundens, Lernens und Analysierens bieten (vgl. Vonderau 2003).

Nicht nur die Rezeption, auch die Genese eines literarischen Textes ist zu dem natürlich grundsätzlich anders als die eines Films. Augenfällig ist etwa, wie stark sich das häuslich-private Schreiben eines Romans von der Studio-Produktion eines Spielfilms unterscheidet; ein Umstand, an dem sich nachvollziehen lässt, wie die jeweilige Entstehungsgeschichte dieser beiden Textsorten ihre eigene Dokumentation vorbestimmt. In der Filmproduktion gibt es de facto eine Menge verschiedener Faktoren, die die Erstellung einer endgültigen Version des Films beeinflussen: die Meinungen des Aufnahmeteams, der Druck des Produzenten, finanzielle Einschränkungen, technologische Probleme oder Zensur. Ein Film ist, trotz aller Bedeutsamkeit der Figur des Regisseurs, bekanntlich selten ein Produkt individuellen Schaffens. Editionspraktiken, die sich an der modernen Figur des Autors orientieren, sind somit auch nur begrenzt auf das Kino anwendbar. Allerdings ist die Textkritik nicht auf neuzeitliche Texte beschränkt: Viele der aufwändigsten mittelalterlichen Editionen betrafen schließlich namen- oder autorlose Werke, so etwa die Bibel. Und hier ergibt sich eine erstaunliche Parallele: Aufgrund des Fehlens einer realen Autorisierung im Sinne einer dokumentierten individuellen Autorschaft⁶ wird die Edition eines Films sinnvollerweise eher an die Herausgabe mittelalterlicher Handschriften als an die Edition literarischer Texte eines individuellen Autors der Neuzeit erinnern.

Während erstere eine starke Variantenbildung aufweisen (vgl. Cerquiglini 1999), sind neuzeitliche Texte mehr auf eine definitive Druckversion orientiert, auf eine Version ›letzter Hand‹, auch als *fair copy* bezeichnet. Die Überlieferungslage beim Film – wie sie sich beispielsweise bei älteren Filmkopien darstellt, im Blick auf Fragmente, veränderte Fassungen – lässt sich also eher mit der großen Varianz mittelalterlicher Abschriften vergleichen als mit der Gleichförmigkeit neuzeitlicher Druckexemplare. Ebenso wie bei Abschriften, die in zahlreichen Varianten und mit zahlreichen ›Fehlern‹ in mittelalterlichen Codices zu finden sind, fehlt auch bei Filmen sehr oft das ›Original‹ (dazu

6 Michael Schaudig (1988, 184) unterscheidet eine »provisorisch autorisierte Fassung« (die dem »Autorwillen« nahesteht) von der »generell autorisierten Fassung« (»die von der staatlichen Film-Prüfstelle zensural abgenommene Positivkopie«). Während die durch den Produzenten betriebene Autorisierung ein juristisches Faktum darstellt, ist die erstere in Bezug auf den Film selbst oft virtuell bleibende Intention des Regisseurs.

gleich mehr), vergleichbar mit der Urtexthandschrift, die ja oft gleichermaßen verloren ist. Die Editionsschulen des 19. Jahrhunderts (Karl Lachmann, Gaston Paris) suchten dieses ›Original‹ im Sinne eines Urtexts aus späteren Abschriften zu erschließen und zu (re)konstruieren, womit sie sich von den real vorhandenen Texten maßgeblich entfernten. Nun wird eine solche kompilative Editionspraxis auf mittelalterliche Texte längst nicht mehr angewandt, während Filme bei Rekonstruktionen zum Teil bis heute in gleicher Weise behandelt werden.

Während die mittelalterliche Textüberlieferung noch offen und von einer großen Varianz geprägt war, generiert die Textkultur des Buchdrucks einheitliche und definitive Versionen eines Textes. Kopien eines Films, die aus verschiedenen nationalen Archiven und Zeiträumen stammen, können dementsprechend zwar einerseits im Blick auf ihre Nähe zum Original bewertet und bearbeitet werden; man kann ihnen aber andererseits auch einen (kulturellen) Eigenwert zusprechen, der gerade mit der Distanz zum Original entsteht. Es ist aus unserer Sicht jedenfalls nicht gerechtfertigt, die überlieferten Filmkopien in ihrer vielfachen Versionierung dem Diktat der Verengung auf eine Fassung zu unterziehen.⁷ Gewiss bedürfen Filmmuseen und Filmtheater der kanonischen Version eines Films,⁸ beispielsweise wenn sie ihn auf ›klassische‹ Weise vorführen wollen. Im Zeitalter digitaler Zugänglichkeit verliert die kanonische, das heißt von einer Institution abgesegnete Version eines Films jedoch stetig an Bedeutung. Zunehmend nachgefragt wird hingegen (und dies nicht nur in akademischen Kreisen) ein sorgfältig vorbereiteter *textus*, wenn

- 7 In dieser Hinsicht kann es beim Film keinen «richtigen Text» geben (dessen Erstellung Kanzog 2004 einfordert; vgl. auch Kanzog 1997). In der textologischen Auffassung vom *textus* kann dieser keine Kompilation aus erhaltenen Textzeugen sein: «Es ist durchaus unzulässig, in einer Ausgabe unterschiedliche Texte, unterschiedliche Textschichten und unterschiedliche Redaktionen zu vermischen. Zusammengestellte Texte, in denen der Text angeblich zu seinem ursprünglichen Autorzustand restauriert wird, werden ganz und gar abgelehnt [...]» (Lichačev 1964, 76).
- 8 In seiner textologischen Methodik betont der Philologe D.S. Lichačev, dass der Begriff des «kanonischen Textes» in seiner textologischen Methodik der Herausgabe für alte Schriftendokumente nicht verwendet wird, denn «die Festlegung des kanonischen Textes eines klassischen Werks der Neuzeit ist hauptsächlich für die praktischen Ziele der Editionen für eine breite Leserschaft notwendig» (Lichačev, 1983, 498). Wir glauben, dass man auf diese Weise auch das Problem der Kanonisierung in wissenschaftlichen Filmausgaben angehen kann, die sich ebenfalls nicht in erster Linie an den Massenzuschauer richten, sondern an Filmwissenschaftler bzw. Cinephile, die mehr über den Film erfahren wollen. «Unter dem kanonischen Text eines klassischen literarischen Textes versteht man den Text, der für alle Ausgaben ein für allemal festgelegt und bestimmt und der fix, stabil, und verbindlich ist» (Lichačev 1983, 498).

möglich mit allen historischen Fassungen, also in einer repräsentativen Auswahl seiner Varianz, und begleitet von einem wissenschaftlichen Kommentar, der unter anderem diese Varianz transparent macht, anstatt nicht belegte und nicht nachvollziehbare Behauptungen über optimale Restaurierungen aufzustellen.⁹

Ein weiterer zentraler Unterschied des Films gegenüber verbalen Texten, insbesondere im Vergleich zu neuzeitlichen, besteht darin, dass seine Entstehung klar strukturiert ist. Seine Genese ist üblicherweise rigiden Produktionsstandards unterworfen, was beim Schreiben eines literarischen Textes nicht der Fall ist. Gerade das Vorhandensein eines solchen Produktionsschemas kommt den Kommentatoren von Film-Editionen zugute. Ein Film durchläuft, bevor er archiviert wird, verschiedene Phasen der Entstehung und Auswertung, die es erlauben, die Geschichte seiner Veränderungen systematisch nachzuvollziehen: von der Idee und dem Drehbuch mit seinen Varianten über den Schnitt und die unterschiedlichen Schnittfassungen hin zum Verleih und den Versionierungen eines Films, etwa für Auslands- oder Wiederaufführungen, hin zu den Begleitmaterialien, der Werbung, den Kritiken oder Interviews. Wenn das Nachleben eines Films im Archiv beginnt,¹⁰ wird sein Herausgeber zunächst den Zustand der Referenzvariante in Betracht ziehen und die technischen Arbeiten berücksichtigen, die mit dem Film im Archiv durchgeführt wurden, er wird die Qualität der Farbe, des Bildes, des Tons und des Trägermaterials überprüfen und Varianten der Kopien in verschiedenen Archiven konsultieren.

9 Die Prinzipien, die die Qualität einer wissenschaftlichen Edition gewährleisten, sind in textologischen Methodiken zu finden: die Untersuchung des Textes vor der Herausgabe – die Edition soll eine Vorstellung von der Geschichte des Textes vermitteln – es darf kein textologisches Faktum geben, das nicht erklärt werden kann – die späteren Autoren- bzw. Redaktionsänderungen sollen berücksichtigt werden – die Untersuchung des Textes als Ganzes – die Untersuchung des Zusammenhangs und des unmittelbaren historischen Kontexts des Textes sowie der Umstände seiner Erschaffung – die Nachgeordnetheit der Rekonstruktionen des Textes – die Ablehnung von «zusammengestellten» (kompilierten) Versionen (Lichačev 1983, 549–561).

10 Dies wiederum war jedoch v.a. in denjenigen Filmkulturen keine Selbstverständlichkeit, die das Kino lange als *disposable art form* angesehen haben und deshalb eine Aufbewahrung –im Studio oder in einem eigens dafür gebildeten Archiv – für unnötig hielten (Thompson 1996 xi). Das Archivieren von Filmen spielte von jeher in solchen Filmkulturen eine größere Rolle, die in den Filmrollen nicht in ersten Linie eine vergängliche Ware sahen, sondern das Kino als Kunst proklamierten. So in der UdSSR, wo die sowjetische Produktion als Volkseigentum eingeschätzt wurde, das selbst im Fall des Verbots des Films nicht zerstört werden durfte (die sowjetischen Filmarchive gehören zu den ältesten der Welt).

Das Schema einer kritischen Filmedition

Wie bei der Edition literarischer Texte entsteht bei einer Filmedition oft die Frage, welche Versionen in den *textus* aufgenommen werden und was in den *textus* und den *apparatus* gehört. Die Auswahl der Versionen und der sie kommentierenden Materialien sollte idealiter in der Kompetenz des Herausgebers liegen. Es ist nicht einfach, die Balance zwischen dem Notwendigen und dem Genügenden zu bewahren, wobei sich die Situation allerdings bei jedem einzelnen Film anders darstellt. So ist die Frage des Umfangs des wissenschaftlichen Apparats weniger von der Aufmerksamkeitsspanne des Benutzers als von der medienadäquaten Anordnung des Materials abhängig zu machen. Schließlich handelt es sich hier nicht um DVDs, die man einmal anschaut, sondern gleichsam um kleine Enzyklopädien zum edierten Film, und der mögliche Widerstand gegenüber der Schriftlastigkeit einer DVD kann abgebaut werden, wenn Systeme der Indexierung und der Navigation zugänglich und zuwählbar sind; in einer mediengerechten Anordnung wird die große Zahl der kommentierenden Dokumente auch den Laien unter den Nutzern nicht abstoßen.

1. *textus*

Im *textus* des Filmes sollten sich jene historischen Versionen des Filmes befinden, die als voll- und eigenständig oder abgeschlossen gelten. Dazu können Verleihversionen ebenso gehören wie der Director's Cut, selbst Fassungen, die von anderen als dem Regisseur oder dem ursprünglichen Produzenten vollendet wurden. Unter Umständen kann der *textus* auch aus einer späteren Rekonstruktion einer fragmentarischen oder nicht ausgeführten Version des Regisseurs bestehen, und dies vor allem dann, wenn dies die einzige Form ist, den Film in seiner linearen Kohärenz zugänglich zu machen. Die Spannweite der Variantenbildung ist somit auffällig groß. Im Folgenden einige Beispiele, die als Vorarbeit zu einer Typologie der Versionen von Filmen verstanden werden können:

- a) Filme, die in einer Fassung überliefert sind;
- b) ‹verlorene› Filme,¹¹ denen keine historisch dokumentierte Fassung zugrunde liegt – so etwa Kulešovs PROJEKT INŽENERA PRAITA (DAS PRO-

11 Der Begriff ist vor allem im Englischen geläufig. Vgl. Thompson (1996, xii), auch über die amerikanische Situation der Filmaufbewahrung und -restaurierung durch Studios, die erst mit der Möglichkeit der Wiederverwertung der alten Filme auf Video oder im TV begann: vom achtlosen Abstoßen der Nitratkopien bis hin zum wachsenden Interesse an »preservation issues» in den 1990er Jahren.

JEKT DES INGENIEUR PRAIT, R 1918), ein Film, dessen Verleihfassung nicht überliefert ist oder nie existiert hat;¹²

c) Filme mit zwei oder mehr Fassungen:

- Filme, von denen sowohl stumme als auch Tonfassungen existieren, etwa Alfred Hitchcocks BLACKMAIL (GB 1929);
- Sprachversionen¹³ wie MARY (BIS AUF'S MESSER, GB 1931, Alfred Hitchcock), eine deutschsprachige Fassung des Films MURDER! (MORD – SIR JOHN GREIFT EIN, GB 1930, Alfred Hitchcock) mit deutscher Besetzung, oder die englische Version von Josef von Sternbergs DER BLAUE ENGEL (1930), in gleicher (also mit deutscher) Besetzung; oder etwa George Melfords und Enrique Tova Avalos' spanische Version von DRACULA (USA 1931, Tod Browning), die zeitgleich zur amerikanischen Version im selben Set bei Universal gedreht wurde, mit mexikanischen Darstellern;
- Filme, die durch ästhetische, politische oder sittliche Zensur verändert wurden, ohne dass der Regisseur an der Umarbeitung beteiligt war (häufig bei Nachzensur), so etwa Aleksandr Dovženkos Film MIČURIN (UdSSR 1948), dem eine solch große Anzahl an Veränderungen widerfuhr, dass der Regisseur sich weigerte, den Film als sein Werk anzuerkennen. Weitere Beispiele finden sich im amerikanischen Kino im Anschluss an die Einführung des Motion Picture Production Code 1930 – so wurden etwa die Nacktszenen aus Cedric Gibbons and Jack Conways TARZAN AND HIS MATE (TARZANS VERGELTUNG, USA 1934) entfernt;
- Alternativ- oder Zensurfassungen für das/im Ausland, mit Sergej Ejzenštejns BRONENOSEC POTEMKIN (PANZERKREUZER POTEMKIN, UdSSR 1925) als berühmtem Beispiel. Die sowjetische Originalversion des Films, die im *Bol'soj teatr* am 21. Dezember 1925 aufgeführt wurde, existiert nicht mehr, doch gibt es verschiedene spätere Versionen, wie etwa die Berliner Phil-Jutzi-Zensurfassung von 1926, für die Edmund Meisel jene Musik komponierte, die dem Film wesentlich zu

12 Eine Vorabfassung einer DVD-Edition der Rekonstruktion dieses Films durch N. Izvolov wurde auf dem Filmfestival in Rotterdam 2007 gezeigt (www.filmfestivalrotterdam.com, zuletzt besucht am 2. Februar 2007); siehe auch http://hyperkino.net/hyperkino/current_projects/engineer_prait_s_project.

13 Zum Phänomen der Sprachversionen vgl. die Hefte der Zeitschrift *Cinema & Cie. International Film Studies Journal* Nr. 4 (2004) und Nr. 6 (2005) sowie CineGraph (Hg.): *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachigen-Versionen der 1930er Jahre*. München: edition text + kritik, 2006.

seinem Durchbruch verhalf und die von Ejzenštejn in Berlin mitautorisiert wurde;

- vom Regisseur autorisierte Zensurweitfassungen, die zu Änderungen des Filmtitel führen, darunter Marlen Chucievs Film *ZASTAVA IL'ICA* (IL'ICS WACHE, UdSSR 1962), der sofort nach der Premiere aus dem Verleih genommen wurde. Der Regisseur musste auf Geheiß des Politbüros einige Szenen neu drehen, und die zweite Version, die es laut Auskunft dem Regisseur ermöglichte, den Film in einer ihm zusagenden Form zu vollenden, trug den Titel *MNE DVACAT' LET* (ICH BIN ZWANZIG JAHRE ALT, UdSSR 1964). Diese Fassung, obgleich formell eine durch die Zensur bedingte, gilt als die autorisierte, wobei formell nicht geklärt ist, ob es sich um einen oder zwei Filme handelt. Ähnlich steht es um Andrej Tarkovskijs *STRASTI PO ANDREJU* (PASSION NACH ANDREJ, 1966 fertiggestellt), der in der UdSSR nicht in die Kinos kam, 1969 jedoch in Cannes prämiert wurde. 1971 wurde er unter dem Titel *ANDREJ RUBLEV* in einer auf 145 Minuten gekürzten Fassung in seiner Heimat gezeigt. Es gibt weitere Fassungen, darunter eine 205-Minuten-Fassung, die in den USA 1999 als Director's Cut auf DVD vorgestellt wurde.¹⁴ Auffällig ist in beiden Fällen die Veränderung des Titels und die positive Bewertung der Zensurvorgaben durch die Regisseure;¹⁵
- bei einigen Filmen gibt es neben dem Unterschied zwischen dem Director's Cut und der Studio-Version auch eine erhebliche Varianz letzterer, so etwa im Falle von George Cukors *A STAR IS BORN* (EIN NEUER STERN AM HIMMEL, USA 1954). Das Studio kürzte diesen Film nach der Premiere trotz der Einwände von Regisseur und Produzent um 30 Minuten. In den frühen 1980er Jahren wurde das Herausgeschnittene wiedereingesetzt, zum Teil im Sinne einer Rekonstruktion mit Hilfe von Standfotografien. Eines der quantitativ

14 Nachzuvollziehen etwa am Vergleich verschiedener DVD-Versionen des Films auf <http://www.dvdbeaver.com/film/DVDCompare5/andreirublev.htm> (20.2.07); solche und ähnliche Online-Rezensionen veranschaulichen, wie stark das allgemeine Interesse an Fragen der Versionierung und an Kriterien ihrer Autorisierung ist: »There are at least four versions that I am aware of and the RusCiCo is a «cut version» whereas the Criterion is the «Director's Version» (also referred to as the «Scorsese version» as it was with his efforts that it was snuck out of Russia). This makes a comparison all the more interesting. Both films are valid versions, both of great film historical value – both from Tarkovsky's hands. The jury is still out on what version Andrei actually preferred.» (G. W. Tooze, *ibid.*).

15 Konsequenterweise sollte die 1999er-Ausgabe von Criterion den Titel *THE PASSION ACCORDING TO ANDREY* tragen und nicht den offiziellen Mosfil'm-Titel.

extremsten Beispiele einer Studio-Einmischung liegt wohl im Fall von Michael Cimino's *HEAVEN'S GATE* (USA 1980) vor. Die Länge der ursprünglichen Fassung betrug 5 Stunden 25 Minuten, die durch Cimino selbst gekürzte Fassung war immer noch 3 Stunden und 40 Minuten lang und wurde nach der ersten Vorführung aus dem Verleih genommen; daraufhin schnitt das Studio weitere 70 Minuten heraus. Der Director's Cut kam erst 2004 (in Europa) und 2005 (in den USA) als DVD auf den Markt.¹⁶ Die Herausgabe des Films auf DVD bedeutet meist das Wiederherstellen einer längeren Versionen, wobei die Bezeichnung ›Director's Cut‹ meist eine ungerechtfertigt hohe Autorität genießt;

- die Evolution eines *textus* von Filmen über einen längeren Zeitraum hinweg, wie etwa im Fall der Filme von Jacques Tati, dessen *LES VACANCES DE M. HULOT* (DIE FERIEEN DES HERRN HULOT, F 1953) vom Regisseur 1978 selbst als Antwort auf Spielbergs *JAWS* (DER WEISSE HAI, USA 1975) durch die ›Haizahn‹-Sequenz ergänzt wurde, oder man denke an George Lukas mit seiner Sonderedition der *STAR WARS*-Saga seit 1997, an Francis Ford Coppola und die Wiederauflage von *APOCALYPSE NOW* (USA 1979) als *APOCALYPSE NOW REDUX* (USA 2001), bereichert um zusätzliche Szenen. Hier handelt es sich um auktoriale Umarbeitungen von Originalversionen;
- unvollendete Filme, wie sie Orson Welles in großer Zahl hinterließ, auch wenn diese Projekte oft nicht über einzelne Szenen hinaus kamen. Ein solcher Nachlass ohne eigentlichen *textus* stellt ein besonderes Problem dar, das entweder durch eine Rekonstruktion im Sinne eines kreativen Nachvollzugs gelöst wird oder durch den Verzicht auf einen *textus* und die Präsentation der Fragmente als *apparatus*;
- Abel Gances *NAPOLÉON* (F 1927) ist ein Fall eines Restaurierungs- und Rekonstruktionsprozesses, der sich über Jahre hinzieht, wobei die Varianten auf der archivalisch-rekonstruktiven Seite entstanden. Kevin Brownlow hat 1980, 1983 und 2000 verschiedene Fassungen erstellt; die letzte (5 Stunden 31 Minuten), enthält das Triptychon-Finale und eine spezielle Einfärbung des Filmmaterials, die vom

16 Ein Beispiel für einen fragwürdigen Director's Cut ist Richard Kellys *DONNIE DARKO* (USA 2001). Diese Version enthält nicht nur zusätzliche Szenen und Veränderungen am Soundtrack, sondern ist auch ein interessantes Beispiel für das Wandern von Material aus der Extra-Sektion der ersten DVD-Edition des Films in den Umschnitt des Films für eine weitere DVD-Edition. Durch das Hereinnehmen der ›Philosophie der Zeitreise‹, die zuvor nur im DVD-Extra zugänglich war, verwischt sich die Unterscheidung zwischen *textus* und *apparatus*.

britischen National Film and Television Archive aufwändig erstellt wurde. Ähnlich steht es um die zahlreichen Arbeiten von Enno Patalas, der mehrmals den PANZERKREUZER POTEMKIN rekonstruiert hat (zuletzt für eine konzertante Aufführung mit der Musik Meisels in Berlin 2005).¹⁷ Dieser Editionstypus ist meist mit einem starken Herausgeber verbunden;¹⁸

- Varianten eines Films, die durch seine (il)legale digitale Versionierung entstehen, etwa eine DVD-Variante, an der der Regisseur oder andere Mitglieder des Filmteams beteiligt sind. Des Weiteren entstehen Varianten durch Piraten- oder sogar *bootleg*-Fassungen, die auf DVD mitunter vor der Premiere des Films in Umlauf kommen. Hier kann es sich um Vorabfassungen handeln, die ohne Wissen des Studios nach außen gelangen.

Wie aus den Beispielen ersichtlich ist, entstehen Versionen aufgrund von konkurrierenden Autorisierungsbestrebungen verschiedener Instanzen, die das Recht beanspruchen, Autor und Eigner oder Vollstrecker des Films zu sein,¹⁹ aufgrund von äußeren Eingriffen (Zensur), im Zuge des Filmexports, durch Piraterie oder durch technisch-mediale Umbrüche. Eine beträchtliche Produktion von Varianz entsteht schließlich auch in den Wiederherstellungen der Filme oder ihrer Übertragung in andere Formate wie die DVD.

Der wissenschaftlich arbeitende Herausgeber eines Films sollte nach Möglichkeit vermeiden, der Filmüberlieferung weitere Varianten zuzuführen. Dies erfordert, dass er sich im Sinne des ihm anvertrauten Films in Selbstbeschränkung, um nicht zu sagen: Bescheidenheit übt. Es ist jedoch auf der anderen Seite ebenso notwendig, die überaus verantwortliche Herausgeberfunktion als solche wahr- und ernst zu nehmen, wie es in den geläufigen DVD-Editionen meist nur im Falle namhafter Herausgeber geschieht. Oft werden nur die Namen der wissenschaftlichen Verfasser von Audio-Kommentaren angeführt. Da jede wissenschaftlich ausgerichtete editorische Tätigkeit jedoch immer von einer wertenden Auswahl und von bestimmten ästhetischen Vorlieben gezeich-

17 Vgl. auch seine Rekonstruktion von Fritz Langs Film METROPOLIS (1926) (Patalas 2001). Der Film erschien 2003 als DVD in der «Transit Deluxe Edition».

18 Vgl. Gumbrecht (2003, 31), der verschiedene philologische Stile unterscheidet, einen des schwachen oder des starken Herausgebers – der letztere übernimmt oder maßt sich Autorfunktionen an («the editor role always encapsulates an author role»). Zu dieser Problematik auch Lenk 2001.

19 Dies können Mitglieder des Filmteams sein, der Produzent, das Studio, aber auch Rekonstrukteure und Archivare.

net ist, bedarf sie einer selbstreflexiven Haltung, die mit der Veröffentlichung des Namens des Verantwortlichen beginnt.

2. *apparatus*

Wie bereits erwähnt, enthält der *apparatus* das Material, das nicht in die Endfassung(en) des Films gelangt oder daraus entfernt wurde. Des Weiteren enthält er Dokumente zur Geschichte des Films und die Annotationen des Herausgebers oder der von ihm beauftragten Kommentatoren.

Wir schlagen vor, in einer kritischen Filmedition auf DVD einen fortlaufenden Kommentar zu erstellen, der der Übersichtlichkeit und Zitierbarkeit halber in lemmatisierte «Fußnoten» unterteilt ist, die mit den einzelnen Einstellungen punktgenau verknüpft sind (zu dieser Indizierung des Films durch die Fußnotenblöcke siehe unten). Diese Fußnoten sind von zweierlei Art. Der erste Typus ist der Textologie und Archäographie des Films gewidmet; solche Fußnoten geben Auskunft über den Aufbewahrungsort der verwendeten Kopien oder über die Formate des Films. Archäographische Fußnoten benennen *lacunae* in einer Kopie, äußere Markierungen auf dem Zelluloid, technische Veränderungen durch die Restaurierung, Stellen von Varianz verschiedener Fassungen (sei dies nun der Manipulation an einer Verleihfassung oder der oben angeführten Versionenbildung geschuldet). Der zweite Typus der Fußnoten ist konzeptueller Art; hier geht es um Erläuterungen, Bemerkungen bezüglich der visuellen, semantischen oder narrativen Beschaffenheit des *textus*. Diese Fußnoten können auch Dokumente und Hintergrundinformationen zum Film enthalten. Beide Typen können aus schriftlichem Text oder Audio-, Foto- und Videomaterial bestehen, so etwa auch Ausschnitten aus anderen Filmen.

a. Archäographie und Textologie des Filmes

Bei der Archäographie geht es in erster Linie um die technischen Daten der Originalkopie. Hier wird man sich auf einen Archivkatalog stützen, in der Hoffnung, dass er ausführlich und verlässlich ist. Die archäographische Beschreibung eines Films sollte alle verfügbaren Informationen über den materiellen Träger des Films enthalten, darunter:

- die Bearbeitung des Filmes im Archiv, die Beschreibung der mit ihm vorgenommenen technischen Operationen;
- die Analyse des Bild-, Farb-, Ton- und Trägermaterials;
- die Beschreibung und Systematisierung der auf dem Filmmaterial äußerlichen Merkmale wie: «Start-» und «Fußnummern», die Notizen der Cutter, die Merkzeichen der Filmautoren hinsichtlich der Reihenfolge

der Einstellungs-Montage und ihrer Färbung; Daten über die Hersteller von Filmmaterial; Spuren von Kontratypie, von Übertragung auf ein anderes Trägermaterial (etwa von Nitrofilm auf Azetat-Film); Hinweise über das Einfügen von Zwischentiteln in einen Stummfilm für die Veröffentlichung im Ausland; Spuren von mechanischen Beschädigungen, und vieles mehr.

Eine textologische Untersuchung eines Films ist ohne vorausgehende archäographische Beschreibung unmöglich. Insbesondere wenn es um die Edition von alten, verlorenen oder verstümmelten Filmen geht, ist eine archäographische Dokumentation und die textologische Untersuchung die einzige Möglichkeit, die Richtigkeit der vom Restaurator oder Rekonstrukteur ausgeführten Operationen nachzuvollziehen. Der archäographische Teil, grundlegend für eine wissenschaftliche Edition, führt in jedem Fall zu mehr Transparenz in der Geschichte der Behandlung des Films.

b. Dokumente und Materialien zur Geschichte eines Filmes

Die Dreharbeiten eines Films werden in der Regel in jeder Phase dokumentiert. Diese Dokumente bilden die ›Biografie‹ des Filmes oder ein strukturelles Schema, das sich zum Ausfüllen mit allen Arten von erhaltenen Dokumenten eignet. Darunter sollten sich die folgenden Dokumente befinden (in eckigen Klammern sind mögliche Varianten für die Darstellung auf DVDs bezeichnet):

- Drehbuch, Verträge [Text oder Foto];
- Regiedrehbuch, also das *storyboard*, sofern vorhanden, der Drehplan (wie manchmal bei Vertov und allgemein im Dokumentarfilm) [Fotos];
- Material zu den Dreharbeiten (Filmproben verschiedener Schauspieler für eine Rolle, Varianten der Inszenierungen, Zeichnungen und Modelle von Dekorationen, Skizzen der Kostüme, Chroniken der Dreharbeiten, Reportagen und Interviews vom Drehort, Drehtagebücher) [Fotos, Video- und Audiotracks, Text];
- Montage-Varianten von Szenen, Takes, die in die Endversion des Filmes nicht aufgenommen sind [Videotracks];
- Vertonung: *im Stummfilm*: Varianten der Musik- oder sonstiger Tonbegleitung: Schallplattenaufnahmen, Aufnahmen der musikalischen Ausführung auf Basis der Originalpartitur, Noten, Musikpartituren, Szenarien der Musikbegleitung; *im Tonfilm*: Varianten der Vertonung (Ersetzen des Phonogramms, Nachsynchronisation bei Beschädigung der Tonspur, Synchronisation in andere Sprachen) [Audiotracks];
- Schnittliste [Text oder Foto];
- Distribution: Poster, Handzettel, Presseanzeigen, Stab- und Besetzungs-

liste, Werbefotos, Rezensionen, Interviews mit den Filmmachern und anderen Beteiligten nach den Dreharbeiten [Fotos und Videotracks];

- literarische Memoiren, Audioaufnahmen, Dokumentar- und Fernsehfilme über den Film [Text, Audio und Videotracks].

c. Biografische und filmografische Informationen

Biografische Informationen sind nur dann notwendig, wenn diese in anderen Nachschlagwerken nicht zu finden sind. Ansonsten genügt es, bibliografische Verweise zu geben. Filmografische Angaben sind hingegen sinnvoll; sie sollten unter anderem abweichende Titel enthalten, etwa Varianten der Arbeitstitel, wie sie in der Presse erschienen, oder die Änderung des Titels für den Auslandsverleih oder aufgrund von Zensureingriffen) [Text, Fotos].

Es wird somit deutlich, dass eine Filmedition verschiedene Ebenen aufweist. Auf der einen Seite enthält sie den Film als Objekt, auf der anderen Seite die Meta-Ebene des wissenschaftlichen Kommentars. «Dazwischen» liegt das Material zur Geschichte des Films (Skizzen, Filmproben, Reportagen, Schnittlisten, Rezensionen, Poster usw.), das aufzeigt, wie der Film in den Kulturen seiner Zeit funktioniert hat und wie er rezipiert wurde.

Es gibt infolgedessen drei Ebenen, die man sich jedoch nicht hierarchisch vorstellen darf: den Film, die Dokumentation über den Film, den Kommentar. Ihre Wechselbeziehungen können nur durch das einheitliche Prinzip der Indexierung in einer Auszeichnungssprache (wie html) verbunden und sinnfällig gemacht werden. Die Indexierung schafft einen auf die DVD beschränkten Hypertext. Technisch gesehen liegen die Möglichkeiten der Indexierung schon seit mehreren Jahren vor, doch wurden sie bei Ausgaben von Filmen mit wissenschaftlichem Anspruch nicht eingesetzt. Beispiele für eine solche Verwendung gibt es indes bei einigen DVD-Editionen zeitgenössischer Filme, so etwa auf einer DVD-Edition von Wolfgang Beckers *GOOD BYE LENIN* (D 2003) oder der DVD von Baz Luhrmanns *MOULIN ROUGE!* (USA 2001).

Das Netz der Indizes als Hypertext auf der DVD²⁰

Welche Vorteile bringt die Übertragung des Hypertextmodells auf die DVD in Verbindung mit dem Rückgriff auf die traditionellen Editionsformen des Kommentars in Fußnoten? Bei den oben angeführten vielfältigen Formen der

20 Vgl. hierzu auch <http://hyperkino.net>, zuletzt besucht am 20.2.07.

Auffüllung von *apparatus* und der Präsentation des *textus* ist ein übersichtliches Schema vonnöten. Dies wird durch die Indexierung der Filmeinstellungen gewährleistet, die es erlaubt, sich leicht in der großen Menge an Informationen zu orientieren. Damit wendet man sich vom heute üblichen DVD-Navigations-Labyrinth²¹ ab, das vom Benutzer einen mnemonischen Leitfaden verlangt (etwa, dass man sich merken muss, wie man den Weg vom Inhaltsverzeichnis zu einem bestimmten Filmabschnitt oder zum Bonusmaterial gegangen ist).

Das im Laufe der Jahrhunderte herausgearbeitete System der indexierenden Fußnoten erlaubt es, sich in der Vielfalt des kommentierenden *apparatus* leicht und – was wichtig ist – visuell zurechtzufinden. Das System der indexierenden Fußnoten, das nach den Prinzipien der strukturellen ‚Biografie‘ eines Filmes aufgebaut und jedem bekannt ist, der einmal eine kritische Textedition in der Hand gehalten hat, gestattet es, die Resultate der Arbeit eines Kommentators in einer einfachen und schnellen Suche abzufragen. Der Unterschied zwischen einer hypertextuell kommentierten Edition eines Filmes auf DVD und den Suchmöglichkeiten des Internets besteht hierbei darin, dass man auf einer DVD durch Verwendung des Hypertext-Prinzips nicht eine zufällige Menge an Informationen bekommt, sondern vom Herausgeber und Kommentator sorgfältig ausgesuchte Angaben, die sich auf eine wissenschaftliche Argumentation stützen und durch eine größtmögliche Einsatzbreite gekennzeichnet sind.

In einer solchen Edition eines Filmes auf DVD hat der Herausgeber die Möglichkeit, mit Hilfe der hypertextuellen Methode mit markierten (indexierten) Einstellungen zu arbeiten. Jede Fußnote (Foto-, Audio-, Video- oder Textfragment) kann mit einem eigenen Menü versehen werden, das es ermöglicht:

- zurück zum Film zu gehen,
- ins Hauptmenü zurückzukehren,
- sich auf der Fußnotenebene hin und her zu bewegen,
- zwischen den verschiedenen Versionen des *textus* hin- und herzuwechseln (etwa wenn sich eine Fußnote auf zwei Versionen bezieht).

Der Vorteil des Indizierens liegt darin, dass es die horizontale (temporal-lineare) Ebene eines Films mit den Kommentareinheiten, die man sich als vertikale Schnitte vorstellen kann, verbindet. Die Fußnoten sind quasi eine Möglichkeit, von der Filmebene in die ‚Tiefe‘ der Dokumente, Erläuterungen und Kontexte zu gehen. Das Indizieren eröffnet überdies jedem Nutzer seinen eigenen Weg durch die DVD. Die Fußnoten können das Betrachten des Films un-

21 Die Suche nach einer bestimmten Information über das Inhaltsverzeichnis einer DVD, das dem Computer-Dateibaum nachempfunden ist, ist äußerst beschwerlich. Dies hängt auch damit zusammen, dass Argumente der Kommentatoren meist nur als Audio und damit nicht in schriftlicher Form zugänglich (also unzitierbar) sind.

terbrechen, oder sie können gelesen werden, ohne dass man den Film anschaut. Die Fußnoten (wie auch die Einstellungen) haben ihre eigene Nummerierung. Darüber hinaus können sie als Kommentartexte selbstständig funktionieren, eingewoben freilich in das hypertextuelle Netz der Links zum Film. Wenn man eine solche Filmausgabe am Computer benutzt, kann man Texte oder Bilder herauskopieren und Texte unter Angabe der Fußnotennummer zitieren. Somit wären die Grundvoraussetzungen für eine wissenschaftliche Arbeit mit Filmeditionen geschaffen, die es erstmals auch ermöglicht, DVD-Kommentare zu zitieren.

*Aus dem Englischen und Russischen von Natascha Drubek-Meyer und
Irina Schulzki*

Literatur

- Bellour, Raymond (1999) Der unauffindbare Text. In: *Montage/AV* 8,1, S. 8–17.
- Cerquiglini, Bernard (1999) *In Praise of the Variant: A Critical History of Philology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Drubek-Meyer, Natascha (2004) K voprosu o metodologii istoriko-kritičeskogo izdanija fil'mov na DVD [Zur Methodologie historisch-kritischer Filmeditionen auf DVD]. In: *Istorija kino: Sovremennyy vzgljad. Kinovedenie i kritika*. Hg. v. Mark Zak. Moskau, S. 56–61.
- / Izvolov, Nikolaj (2005a) Kommentirovannoe izdanie fil'mov na DVD: neobchodimost' naučnych standartov. In: *Kinovedčeskie zapiski* 72, S. 372–383.
- / – (2005b) Kritická vydání filmu v digitálních formátech. In: *Iluminace* 3, S. 127–137.
- / – (2006) Critical Editions of Films on Digital Formats. In: *Cinéma & Cie* [im Druck].
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2003) *The Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*. Urbana: University of Illinois Press.
- Kanzog, Klaus (1997) *Einführung in die Filmphilologie*. 2. Auflage. München: Diskurs Film.
- (2004) Der «richtige Text»: Universaler Anspruch – unterschiedliche Wege. Ein mediengeschichtlicher Exkurs. In: *Editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 18, S. 56–68.
- Lenk, Sabine (2001) Pour une théorie de la restauration de films. In: *Mémoire & Médias*. Hg. v. Louise Merzeau & Thomas Weber. Paris: Les Editions Avinus, S. 34–58.
- Lichačev, Dimitrij S. (1964) *Tekstologija. Kratkij očerk* [Textologie. Ein kurzer Abriss]. Moskau/Leningrad.

- (1983) *Tekstologija. Na materiale ruskoj literatury X–XVIII vekov* [Textologie. Am Material der russischen Literatur des 10.–15. Jh.]. Moskau/Leningrad.
- Loiperdinger, Martin (Hg.) (2003) *Celluloid Goes Digital. Historical-Critical Editions of Films on DVD and the Internet*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Patalas, Enno (2001) *Metropolis in/aus Trümmern – Eine Filmgeschichte*. Berlin: Bertz.
- Schaudig, Michael (1988) Mit der Zensurkarte auf ›Rattenfang‹. DIE RATTEN (1921): Aspekte der Überlieferung, Edition und Rekonstruktion eines Stummfilm-Fragments. In: *Der Stummfilm: Konstruktion und Rekonstruktion*. Hg. v. Elfriede Ledig. München: Diskurs Film, S. 163–207.
- Schulze, Christian (2002) Das Bild als Kommentar. In: *Der Kommentar in Antike und Mittelalter. Neue Beiträge zu seiner Erforschung*. Bd. 2. Hg. v. Wilhelm Geerlings & Christian Schulze. Leiden: Brill, S. 335–353.
- Thompson, Frank (1996) *Lost Films. Important Films That Disappeared*. New York: Citadel Press.
- Tomaševskij, Boris (1928) *Pisatel' i kniga. O čerk tekstologii* [Der Schriftsteller und das Buch. Abriss der Textologie]. Moskau.
- Vonderau, Patrick (2003) The DVD – Study Center of Today? In: Martin Loiperdinger (Hg.) (2003), S. 125–128.

Zu den Autoren

Jaques Aumont, Prof. Dr., lehrt und forscht an der Université de la Sorbonne Nouvelle, Studienleiter an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS). Autor zahlreicher filmwissenschaftlicher Aufsätze und Bücher, zuletzt: *Matières d'image* (Paris, 2005), *Le cinéma et la mise en scène* (Paris, 2006), *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts* (Paris, 2007).

Edward Branigan, Prof. Dr., Professor für Filmwissenschaft an der University of California, Santa Barbara (UCSB). 1979 Ph.D. an der University of Wisconsin, Madison, Herausgeber (mit Ch. Wolfe) der bislang 19-bändigen Routledge-Reihe *The American Film Institute Readers*. Autor von *Point of View in the Cinema* (Berlin, 1984), *Narrative Comprehension and Film* (London, 1992), *Projecting a Camera: Language-Games in Film Theory* (London, 2006).

Margrethe Bruun Vaage, Jg. 1975, Master in Filmwissenschaft (Trondheim), Doktorandin am *Department of Media and Communication* der Universität Oslo, arbeitet an einer Dissertation zu Funktionen der Empathie für die Zuschauer filmischer Fiktion, Autorin der Zeitschrift *Film and Philosophy*, *Norwegian Journal of Media Studies* und *Norwegian Journal of Philosophy*.

Nicola Dusi, Jg. 1966, Dr. phil., Forschungs- und Lehrbeauftragter für Mediensemiotik an den Universitäten von Modena und Reggio Emilia (Italien), Redaktionsmitglied der Filmzeitschrift *Segnocinema* und Sekretär der AISS (Associazione Italiana di Studi Semiotici), Mitherausgeber der Themenhefte von *Versus* (2000, H. 85-86-87) zur *Intersemiotischen Übersetzung* (mit S. Nergaard) und von *Iris* (2004, H. 30) zur *Film Adaptation* (mit F. Vanoye und M. Tröhler). Autor von *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema e pittura* (Utet, 2003) und Mitherausgeber (mit L. Spaziante) von *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità* (Rom, 2006).

Natascha Drubek-Meyer, Dr. phil., lehrt und forscht zu Medien und Osteuropa, schließt derzeit ihre Habilitation über *Mediale Licht-Ordnungen in der russischen Kultur am Beispiel des vorrevolutionären Kinos (Eugenij Bauer)* ab und ist mit einem Projekt zum Design digitaler Editionen Marie-Curie-Fel-

low an der Filmhochschule Prag (FAMU). Mitorganisatorin der Slavistischen Filmtage, Mitherausgeberin von *Juden und Judentum in Literatur und Film des slavischen Sprachraums* (Wiesbaden, 1999, mit P. Kosta und H. Meyer) und der DVD-Edition von Kulešovs PROJEKT INŽENERA PRAITA (DAS PROJEKT DES INGENIEUR PRAIT, R 1918; mit Nikolai Izvolov) für das *British Film Institute*.

Nikolai Izvolov, Jg. 1962, Dr. phil., leitet das Institut für die Geschichte des Russischen Kinos am *Cinema Art Academic Institute* in Moskau; nach einem Studium der Geschichte und Filmtheorie Promotion zur Geschichte des frühen Kinos (*Fenomen kino: istoriia i teoriia*, Moskau 2001), Mitarbeit an Chris Markers Film über Aleksandr Medvedkin *LE TOMBEAU D'ALEXANDRE* (F 1992). Zahlreiche Veröffentlichungen zur Filmgeschichte und Filmtheorie.

Lihi Nagler, Jg. 1974, Ph.D., lehrt am *Film and Television Department* der Universität Tel Aviv und am Sapir Academic College (Israel), nach ihrer teilweise an der Freien Universität Berlin vorbereiteten Promotion (in Tel Aviv) zum Doppelgängermotiv im deutschen Film (1913–1935) Postdoc-Fellow an der Harvard University. Autorin zahlreicher Aufsätze, zuletzt: „Passenger and Witness Out of Hell: Can Women's Traumas Return as Film?“ (in: *Gendered Memories: Transgressions in German and Israeli Film and Theater*. Wien, 2007).

Herbert Schwaab, Jg. 1969, Dr. phil., Lehrbeauftragter am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum. Seine Dissertation über den amerikanischen Philosophen Stanley Cavell erscheint Ende 2007: *Erfahrung des Gewöhnlichen. Versuch der Aneignung Cavells für eine Theorie der Populärkultur* (Münster). Bereits erschienen ist eine kleine Einführung zu Cavell: „Die Stimme des Films“ (in: *MEDIENwissenschaft* 2/05).

Jörg Schweinitz, Jg. 1953, Prof. Dr., Professor für Mediengeschichte an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam-Babelsberg, 1981 Promotion zur Filmästhetik an der Universität Leipzig, 2002 Habilitation an der Universität Konstanz zur filmwissenschaftlichen Stereotyp-Konzeption, Autor/Herausgeber unter anderem von *Prolog vor dem Film* (Leipzig, 1992), Hugo Münsterberg *Das Lichtspiel* (Wien, 1996), *Film und Stereotyp* (Berlin, 2006).

montage/av 16/1/2007

Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation

Herausgeber: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation

Redaktion: Christine N. Brinckmann (Zürich/Berlin), Robin Curtis (Berlin), Jörg Frieß (Berlin), Britta Hartmann (Berlin), Vinzenz Hediger (Bochum), Judith Keilbach (Berlin), Frank Kessler (Utrecht), Stephen Lowry (Stuttgart), Jörg Schweinitz (Potsdam), Patrick Vonderau (Bochum), Hans J. Wulff (Kiel)

Als Gastherausgeberin für dieses Heft: Margrit Tröhler (Zürich)

Redaktionsanschrift: c/o Britta Hartmann, Körnerstr. 11, D-10785 Berlin, Telefon/Fax: 030/2628420, E-mail: montage@snafu.de

Die Redaktion freut sich über eingesandte Artikel!

Webseite: www.montage-av.de

Titel: Penélope Cruz in VOLVER (Pedro Almodóvar, Spanien 2006)

Bildnachweise: Bildsammlungen der Autoren; für die Bildbearbeitung danken wir Tereza Smid. Die Abbildung aus NAPOLEON erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Fotoarchivs im Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek.

Abdruckgenehmigungen: Wir danken der Revue Communications (EHES) für die Genehmigung zur Publikation des von uns übersetzten Aufsatzes von Jacques Aumont, den Verlagen Mouton / de Gruyter und Routledge für den Abdruck der von uns übersetzten Texte von Edward Branigan.

Preis: Zwei Hefte im Jahr. Abo € 22,- / SFr 39,60 / Studentenabo: € 18,50 / SFr 33,60; Einzelheft: E 12,80 / SFr 23,50.

Verlag: Schüren Verlag GmbH, Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg, Tel.: 06421-63084 Fax: 06421-681190, E-mail: info@schueren-verlag.de

www.schueren-verlag.de

Gestaltung: Erik Schüssler

Druck: Difo-Druck, Bamberg

Anzeigen: Katrin Ahnemann, e-mail: ahnemann@schueren-verlag.de

© Schüren Verlag 2007

**montage/av im praktischen Abo**

montage/av erscheint zweimal im Jahr. Jahresabo € 22,- / SFr 39,60; Studentenabo € 18,50 / SFr 33,60. Die Versandkosten sind im Abo-Preis enthalten.

Ich abonniere montage/av

Vorname _____

Nachname _____

PLZ und Ort _____

Ich weiß, dass ich meine Abonnementbestellung binnen 14 Tagen schriftlich widerrufen kann. Zur Fristwahrung genügt die rechtzeitige Absendung des Widerrufs. Es zählt das Datum des Poststempels. Ich bestätige dies durch meine zweite Unterschrift.

Unterschrift und Datum _____