

Hans J. Wulff:

Die kontextuelle Bindung der Filmbilder: *on, off, master space*. Ein Beitrag zur Raumtheorie des Films

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Montage/AV* 18,2, 2009, S. 149-163.

Bibliographische Angabe dieser Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-158>.

Abstract: An kaum einem Phänomen wie dem Off des filmischen Bildes oder der filmischen Szene läßt sich die Tätigkeit des Diegetisierens so deutlich zeigen - als einer komplexen Synthese aus Akten des Erinnerns, des Ergänzens, des Schlußfolgerns und des Projizierens. Beschreibungen des filmischen Materials müssen diese erschließenden Aktivitäten des Zuschauers mit umfassen, sonst blieben sie gegenüber den Kräften, die den Zusammenhang filmischer Strukturen hervorbringen, blind.

Handlungswelt / diegetische Welt

Eine der elementaren Leistungen des Zuschauers bei der Rezeption von Filmen ist der Aufbau der inneren Repräsentation eines zusammenhängenden Raumes, in dem die jeweilige Szene spielt. Auf einer ersten Stufe handelt es sich dabei tatsächlich um eine Vorstellung der *Räume*, ihrer relativen Lage, der Distanzen zwischen Handlungsräumen und dergleichen mehr. Darüber hinaus geht es aber um die Vorstellung der gesamten *Handlungswelt* der Geschichte. Denn nicht alle abgebildeten Räume sind auch Handlungsräume. Manche bleiben für die Handlung ungenutzt, bilden bloße Hintergründe oder Environments. Hintergründe wie Handlungsräume werden aber zur Vorstellung einer fiktiven Realität verschmolzen. Dass Geschichten ‚mögliche Welten‘ ausbilden, ist ebenso evident wie rätselhaft. Worin besteht die erzählte Welt, was sind ihre Ingredienzien? Wie bezieht sie sich auf die Welt des Zuschauers? Korrespondiert sie mit den anderen Welten der Fiktionen, und wenn ja – wie? [1]

Das Szenische umfasst auch das, was nicht im Bild zu sehen ist. Das Hör- und Sichtbare konstituiert das, was man die *Horizonte der Diegese* nennen könnte, weil mit dem, was man sieht, immer auch ein formaler Rahmen des Mitgegebenen gesetzt ist: Ich sehe die eine Seite des Stuhls, die andere – nicht-sichtbare – ist mitgegeben; ich sehe das angeschnittene Bild eines Objekts, der abgeschnittene Teil ist zu ergänzen, formal aber notwendig und Teil der Wahrnehmung des Objekts, das nicht als angeschnitten, son-

dern als Ganz-Objekt aufgefasst wird. Das Szenische gehört zur diegetischen Welt – und will man das Diegetische operationalisieren, muss herausgearbeitet werden, dass das Szenische nicht mit dem Sichtbaren identisch ist, sondern in einer Kette von Syntheseleistungen aus dem Sichtbaren gewonnen und es erst so als Element des Diegetischen konstituierend wird. Wenn man das Diegetische (mit Burch 1979, 19, u. Odin 1983) als primäres Thema des Filmverstehens und im Speziellen als intentionales Ziel der Tätigkeit des *Diegetisierens* ansieht (vgl. Wulff 2007, 46ff), als eines der Produkte der Verstehens- und Aneignungstätigkeit also, richtet sich der Blick auf eine konstruktiv-synthetisierende Ebene in der Rezeption, die über das einfache Registrieren deutlich hinausgeht.

Doch die synthetischen Leistungen des Zuschauers beginnen schon auf einer viel tieferen Ebene der Inszenierung – er stiftet einen Zusammenhang zwischen den Aufnahmen, die ihm eine Szene nur in Ausschnitten, oft aus veränderlichen Perspektiven zeigen [2]. Edward Branigan hat von einem *master space* gesprochen, den der Zuschauer sich in seinem Kopf aufbaut und in den alle einzelnen Ansichten der Szene ‚umgerechnet‘ werden können (1992, 56). Jedes Bild ist notwendig ausschnitthaft, kann nur einen Teil der vorfilmischen Realität darstellen. Diese Tatsache ist dem Zuschauer bewusst, und darum sind filmische Bilder zum nicht sichtbaren Umgebungsraum hin offen. Das Filmbild ist immer ein offenes Bild, auch wenn es eine geschlossene Bildkomposition anbietet. Das fotografische Bild hat einen Rahmen, der es gegen die Umgebung abschirmt und seinen Status als Bild unterstreicht. Das ist beim Filmbild insofern anders, als es Bild zwischen Bildern ist, den Anschluss an andere Bilder enthält, oft auch suggeriert und offeriert.

Manche Regeln des *continuity system* des Hollywood-Stils finden hier eine funktionale Erklärung: Es ist üblich gewesen, eine Szene mit einem *establishing shot* zu eröffnen – als erstes Angebot, eine

Vorstellung des *master space* aufzubauen. Im Folgenden kann der Film darauf vertrauen, dass der Zuschauer einen Entwurf des szenischen Raums aufrecht erhält – jedes weitere Bild ist orientiert auf jenen Raum, den das Bild gar nicht zeigt. Das Bild hat eine Affinität zum räumlichen Kontext, es drängt auf Verbindung mit anderen Ansichten und anderen Ausschnitten des Geschehens. Die Ansichten, die im Verfahren der *coverage* vorgesehen sind, folgen einer Art von ‚Geometrie der Kamerapositionen‘: Einzelne Ansichten der Interagierenden, die im Schuss/Gegenschuss aufeinander folgen, sind von Positionen aus gefilmt, die sich topografisch auf die *Handlungsachse* hin orientieren – und diese wiederum ist ein geheimes Zentrum des szenischen Raums, die zentrale Achse des *master space*. Der *master space* ist nicht allein ein inneres Bild des Raumes, in dem sich die Figuren bewegen, sondern rechnet ihre Handlung schon mit ein. Im Idealfall leitet er sich aus ihrem Handeln ab.

On und Off

Das Filmbild ist also nicht nur *diegese-*, sondern auch *kontext-affin*. Diese Tatsache ist in der Filmtheorie vielfach reflektiert worden. Das Bild zeigt einen Ausschnitt aus einem Umgebungsraum, es hat offene Ränder, es strebt zur Synthese mit anderen Ansichten des Raums. Den Raum außerhalb des Bildes, der dennoch vom Zuschauer gewusst und erwartet wird, nennt man gemeinhin *off-screen*, ‚außerhalb der Leinwand‘. Er ist nicht sichtbar und doch anwesend.

Eine ganze Reihe von Untersuchungen haben die Präsenz des *off-screen-Raums* als eine Erscheinungsform der *suture* genommen, welche die Prozesse, Strategien und Strukturen bezeichnen soll, mit denen ein Zuschauer in einen Text integriert (wörtlich: ‚hineingenäht‘) wird. Ich will hier nur auf die – zuerst von Noël Burch formulierte – Annahme, dass es eine Fluktuation zwischen dem *on-screen* und dem *off-screen* gebe, zu sprechen kommen. Dabei wird das Off als dem On latent innewohnend gedacht (Stephen Heath spricht sogar von ‚Raumschwangerschaft‘: ‚Classical continuity [...] is an order of the pregnancy of space in frame‘; 1981, 45), so dass die Schuss/Gegenschuss-Montage ständig Latentes in Präzentes umwandelt. In dieser Redeweise wird die Oberflächenbewegung der Information gegenüber der Tatsache, dass die Aneignung darauf gerichtet

ist, einen kohärenten Raum zu illusionieren, minder gewichtet. Für meine Überlegung setze ich den Zugriff auf eine Einheit des Raumes, der alle Teilinformationen umfasst, und die darauf gerichteten Syntheseleistungen als die dominierende Rezeptionsaktivität. Gerade die Schuss/Gegenschuss-Auflösung lässt sich – weil sie ja auf einer Geometrie der Kamerapositionen basiert – recht mechanisch in einen zusammenhängenden Raum umrechnen; die Annahme einer Fluktuation von On und Off ist dazu nicht nötig. Vielmehr gestattet es die Unterscheidung von deiktischer und intrinsischer Orientierung, Indikatoren für die kognitive Aktivität zu gewinnen, die beim Aufbau des szenischen Raums aufzuwenden ist und die sich durchaus als Hinweis auf die Komplexität und Intensität der Rezeptionstätigkeit lesen lässt. Ein Bezugspunkt für die Untersuchung der Raumdramaturgien eines Films ist die Frage nach dem *off-screen-Raum*, der das aktuell gegebene Bild gleich in mehrfacher Hinsicht umgreift. Man versteht darunter jene Teile einer Szene, die im aktuellen Bild nicht zu sehen sind, von denen man aber weiß, dass sie da sind. Insbesondere die Figuren sind in der äußerst verbreiteten Schuss/Gegenschuss-Auflösung immer wieder im Off, verschwinden dabei aber aus der inneren Repräsentation der Szene keineswegs (zumah sie akustisch weiterhin repräsentiert sein können, außerdem werden sie oft sprachlich und auch nichtverbal adressiert). Das *off-screen* basiert auf drei elementaren Eigenschaften des Filmbildes: auf dem Wissen um seine Ausschnitthaftigkeit, auf den Prinzipien seiner kontextuellen Bindung und auf der Fähigkeit von Figuren und Objekten, Objektumgebungen anzuzeigen.

Die innere Repräsentation des szenischen Raumes als *master space* kann als Zielkonzept für Textverarbeitungsoperationen genommen werden, wobei es egal ist, ob man diese als kontingente Begleiterscheinung des Handlungsverständnisses auffasst oder als eines der kategorialen Momente der Handlungsrepräsentation selbst. Letzteres würde besagen, dass ‚Räumlichkeit‘ eine der wesentlichen Gegebenheiten oder eines der wesentlichen Produkte von Handlung ist – weil Räumlichkeit als formale Bestimmung nahezu allen Handlungen zukommt resp. allen Handlungen innewohnt (gerade darum kann der Film Handlungen elliptisiert repräsentieren, sich auf Andeutungen der Handlung beschränken oder sie metonymisch raffen).

Die Verarbeitung der einzelnen Eingangsdaten geschieht so, dass *cues* mit Blick auf ihre Integrierbarkeit aus den Bildern ausgelesen werden. Eine Szene ist so als ein *Integrationskonzept* konzipiert, das wiederum die Lektüre (und Analyse) von neuen Bildern steuern kann. Wenn das Ausgangsmaterial nach gewissen geometrischen Regeln konstruiert ist (nichts anderes sind die Regeln des *continuity system*), liefert man natürlich gewisse Hilfestellungen für diese Prozesse in der Positionierung der Kamera und in der Abfolge der Bilder. In den ‚Regeln‘ sind wiederum Momente der Handlungs- und Interaktionsstruktur enthalten – die Handlungslinie ist eine Verräumlichung der intentionalen Orientierung von Akteuren auf andere Akteure oder Objekte. So wird die Transformation von Wahrnehmungsdaten in eine innere Raum- und Handlungsrepräsentation wesentlich erleichtert [3].

Was in diesen Integrationsprozessen geschieht, kann vielleicht in der Terminologie der *Informationsverarbeitung* gefasst werden. Dies würde besagen, dass gewisse Raum-*cues* (eine Tasse steht auf einem Tisch, der Akteur ist zwei Schritte in den Raum eingegangen, rechts von ihm ist eine Tür, die zum Garten hinausführt) ‚festgehalten‘ und als Strukturierungsanker für die nächsten Bilder benutzt werden und es also gestatten, Rotationen, perspektivische Sprünge, veränderte Distanzen usw. umrechenbar zu machen. Zunächst wird, wenn man dieser Annahme folgt, identifiziert, was ‚noch-im-Griff‘ ist (Husserl ist dem auch auf der Spur; vgl. 1999, z.B. 242f); dann wird ‚verrechnet‘ und auf den inneren Raum hin abgeglichen. Diese Überlegung würde implizieren, dass man mit derartigen Operationen die ‚Begehbarkeit‘ des inneren Raums sicherstellt.

Die neue Information, die vom Raum ins Off weitergegeben wird, ist unter Umständen prä-indiziert durch strukturelle Anzeichen, visuelle *pointer* wie Blicke, Zielbewegungen und ähnliches. Und auch durch auditive Anzeichen: Der akustische Raum (*sonic space*) scheint insofern interessant zu sein, als er einerseits im Kontext der *on/off-Integration*, andererseits als eine Art von (ungeschnittenem) Indikator des szenischen Raums gelesen werden kann. Er kann also auch als Szenenmarkierung dienen und somit die Annahme bestätigen, dass die Integration des Materials unter einem szenischen Sinnkonzept erfolgt. In Otar Iosselianis *LES FAVORITS DE LA LUNE* (DIE GÜNSTLINGE DES MONDES, Frankreich 1984) sieht man ein Hochhaus, die Kamera steht auf dem Platz

am Fuß des Gebäudes, man hört Stimmengewirr und das Geräusch von Autos, der Abschwenk zeigt aber, dass der Platz leer ist. Die Raumhorizonte, die der Anfang der Einstellung evozierte, erweisen sich als Täuschung, das Bild ist trügerisch. Es ‚lügt‘ gewissermaßen, weil es eine Szene in der Entwurfstätigkeit nahelegt, sie aber nicht einlöst; das Argument ist umkehrbar – auch der Ton würde als ‚liegend‘ beschrieben werden können, weil er sich an ein Bild anschmiegt, zu dem er gar nicht gehört. In dieser wechselseitigen Inkompatibilität wird ein Blick auf einen Prozess möglich, der gemeinhin im Verborgenen abläuft: Über die Ränder des Bildes hinaus werden alle Informationen, die verfügbar sind, zu einem *Szenario* verschmolzen, in das weitere Bilder integriert werden können. Würde der Abschwenk auf den Platz vor dem Hochhaus eine belebte Straße und eine versammelte Menge zeigen, die mit Spruchbändern und Fahnen offensichtlich protestiert – dann fände der am Beginn des Bildes aufgebaute Erwartungshorizont ‚Hochhaus auf belebtem Platz‘ Bestätigung und Fortsetzung, die strukturell schon angenommenen Dinge würden ‚erfüllt‘ und präzisiert. So aber entsteht eine Überraschung, ein Bruch – und ein Blick auf die Ableitungen, die man aus dem Anfang der Einstellung gewonnen hatte, wird möglich.

Der Bildausschnitt ist *als Ausschnitt* gewusst, als Teil eines weiteren Umgebungsraums, als perspektivische Ansicht in einer Sequenz von Ansichten. Nochmals: Vom Bild wird auf das außerhalb seiner Grenzen liegende Raumsegment verwiesen (durch den Anschnitt von Objekten, durch Handlungen, die die Bildgrenze überschreiten, durch Blicke und andere kinesische *pointer*). Die Beziehungen, welche die Indikation des Raums außerhalb des Bildes ermöglichen, sind von zweierlei Art: Zum einen gehören sie zum visuellen Feld selbst, zum anderen basieren sie auf der Einheit von Bild und Ton.

Zunächst zu Ersterem: In Bazins Überlegungen zur Bildlichkeit der filmischen Einstellung spielt die Charakteristik des Wissens um die Ausschnitthaftigkeit eine wichtige Rolle, weil sich das Malerei-Bild gerade darin vom Film-Bild unterscheidet: Der Bildrahmen, der das Gemälde von der Umgebung abgrenzt, organisiert zugleich eine ‚zentripetale‘ Fokussierung der Aufmerksamkeit auf das Gemälde selbst [4]. Dagegen ist das Film-Bild ‚zentrifugal‘ angelegt, immer in den virtuellen Raum außerhalb des Bildes ausgreifend. Dieser Raum werde vor allem dann aktiviert, behauptet Bazin, wenn Objekt-

und Kamerabewegungen ihn einbeziehen oder akustisch auf ihn verwiesen wird. Der virtuelle Raum umfasst die Kameraposition selbst, so dass auch ein Umschnitt auf das *contre champ* möglich ist (Blick auf die Straße, Blick in ein Zimmer, in der [Kon-]Sequenz: „Dies ist das Zimmer, aus dem man jenen Blick auf die Straße hat.“). Lotmans Bemerkung, dass die Nahaufnahme das wichtigste Mittel sei, mit dem die seitlichen Begrenzungen des Filmbildes attackiert oder gesprengt würden, weist in ähnliche Richtung, nimmt aber auf eine andere Begründung Bezug: „Ein isoliertes Detail, das ein Ganzes ersetzt, wird zur Metonymie. [...] wir bleiben uns dessen bewusst, dass sie trotz allem ein Detail einer realen Sache ist, und die auf der Leinwand nicht vorhandenen Konturen dieser Sache geraten mit den Grenzen der Leinwand in Konflikt“ (Lotman 1977, 124).

Eine permanent bewegte Kamera bedingt den Effekt, dass der sich verändernde Bildausschnitt das Off betont. Die Bewegung der Kamera ist ein *cue*, das den Zuschauer auf den Raum außerhalb des Bildausschnittes verweist. „Frame mobility, whether achieved through camera movement or zoom, inevitably sets up a play between offscreen and onscreen space“ (Bordwell 1985, 137).

Das, was das Filmbild zeigt, ist ein Ausschnitt aus einem „virtuellen Bilduniversum, das es von allen Seiten überschwemmt“ (Bazin 2004, 226). Die Annahme einer *bildfähigen Welt* außerhalb des aktuell dargebotenen Bildes ist die auffälligste und wichtigste Voraussetzung der Funktionsrolle, die Filmbilder in der Illusionierung des Handlungsraumes haben. Sie gehört unmittelbar zur Annahme der diegetischen oder thematischen Einheit der Mitteilung.

Von größter Bedeutung in der Konstitution und Profilierung des *off-screen*-Raumes ist der Ton [5]. Er kann die Anwesenheit von Figuren außerhalb des Sichtfeldes, Qualitäten des Raums, bewegte Schallquellen wie Autos oder Flugzeuge (die zudem oft außerhalb des szenischen Raums im engeren Sinne – also z.B. außerhalb des Hauses, in dem die Handlung spielt – platziert sein können) und dergleichen mehr anzeigen. Man könnte sogar so weit gehen, die Indizierung der *off-screen*-Segmente als eine der Grundfunktionen des Filmtons anzusehen, der damit einen ganz zentralen Beitrag zur Stabilisierung der Illusion des szenischen Raums leistet (vgl. Flückigers Überlegungen zur Intermodalität der Ton-Bild-

Wahrnehmung, 2001, 137ff). Ist diese Tatsache allein schon von ästhetischem Interesse, betrifft sie doch den Repräsentationsmodus des (Ton-)Films ganz wesentlich, lässt sich das Verhältnis von *on-screen* und *off-screen* semantisch noch weiter aufladen, wenn es mit dramatischen Konstellationen koordiniert wird. Ein höchst interessantes Beispiel ist Fritz Langs *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (Deutschland 1931), zu dessen *off-screen*-Ton Noël Carroll in seiner bis heute lesenswerten Untersuchung schrieb:

The agents and events kept off-screen are generally associated with danger. This is especially true of the off-screen agents. They constitute threats to what is on-screen. In my examples, for instance, the gangsters threaten the child-killer, and later the police threaten the gangsters. This is a formal articulation of Lang's theme of paranoia (1985, 274f).

Zweierlei ist festzuhalten:

- (1) Die Darstellung einer Szene ist nicht ‚vollständig‘, sondern bietet nur partielle Ansichten des Geschehens, die aber zu einer einheitlichen Synthese vereinigt werden können, weil Abwesendes indexikalisch angezeigt ist und aus dem dem erschlossen werden kann, was präsentiert wird. Das ‚innere Bild‘ einer Szene, das der Rezipient entwirft, entsteht aus Interpretationen, Hypothesen und Schlussfolgerungen. Gerade die Partialität der Raumdarstellung eröffnet ein Feld von Verstehenstätigkeiten, weil man vom Fragment auf die ursprüngliche Ganzheit ‚hochrechnen‘ muss.
- (2) Das Verhältnis von On und Off kann als ein informationelles Verhältnis ausgebildet sein, das Rezeptions- und Teilhabeprozesse ganz anderer Art ermöglicht. Wenn sich etwa die Angstreaktion der Figuren auf etwas Ungesehenes richtet, wird das Off in den Illusionierungen des szenischen Raums umso größere Aufmerksamkeit auf sich ziehen: Weil die Angstreaktion wie ein Ausrufezeichen unterstreicht, wie wichtig das ist, was im Off zu besichtigen sein könnte. Die Spannung erzeugende Technik, die Quelle des Schreckens außerhalb des Bildes zu lassen, es im Bild nur mittelbar anzuzeigen, basiert auf der Integration von On und Off in der Illusion eines szenischen Raums.

Kontextuelle Bindung der Einzelbilder

Die Annahme einer bildfähigen Welt außerhalb des sichtbaren Feldes des Bildes ist eine formale Hypothese über seinen besonderen Ausschnittcharakter. Die Extrapolation dieser Welt ist nicht anschauungs-, sondern *wissensgestützt*. Objekte und Objekt-szenarien in dem nicht-sichtbaren, gleichwohl gegebenen Horizont des Bildes sind formal anwesend, sie sind ‚wahrscheinlich‘, sie gehören zu ‚gewohnten‘ Szenarien. Darum auch sind die Raumentwürfe des *master space* nicht ganz raumgetreu, sondern enthalten relativ diffuse Zonen. Ihre formale Qualität bedingt es, dass es um Relationen zwischen Objekten geht, nicht um die Bestimmung ihrer genauen Lage. Ein Anwesen wie die schlossartige Villa der Reichen in Billy Wilders *SABRINA* (USA 1954) lässt sich nicht zu einer Karte synthetisieren, die relative Lage mancher Räume bleibt unbestimmbar; dennoch gestattet es die Raumvorstellung, die im Verlauf der Rezeption aufgebaut wird, dem Zuschauer immer, sich zu orientieren – weil die Extrapolationen des Raums auf solchen formalen Beziehungskategorien von Räumen und sozialen Praxen wie ‚die Räume der Bediensteten‘, ‚die herrschaftlichen Räume‘, ‚die Außenanlagen des Vergnügens‘ und ‚die der Arbeit‘ und ähnlichem beruhen; um eine naturalistische Vorstellung des Anwesens geht es nicht. Die Extrapolationen des Raums dienen dazu, die Räume sozial zu verorten, ihre ‚inneren sozialen Bedeutungen‘ verstehen zu können. Sie sind also funktional gebunden.

Es sei nochmals auf die ‚semiotische Arbeit‘ zurückgekommen, die in den Synthesen des *master space* steckt: Das Bild stehe in einer Sequenz von Bildern, die (resp. deren Inhalte) nicht vergessen werden, hatte es geheißen. Der Kontext wirkt demzufolge in die Bildbedeutung hinein und erschließt das Bild für die Sequenz, in der es steht. Das gleiche Bild kann in verschiedenen Umgebungen auftreten und zeigt dann unter Umständen ganz verschiedene Bildtatsachen: Eine weite Aufsicht auf den Handlungsraum kann rein syntaktisch als *establishing shot* stehen, kann aber auch – wenn das Bild aus erhöhter Position fotografiert ist – eine subjektive Aufnahme aus einem Flugzeug sein.

‚Kontext‘ ist hier nicht für sich zu denken, als gestalthaftes Gebilde etwa, sondern muss bezogen werden auf die Verständigungs- und Verstehensprozesse: Im Kontext ist es sogar möglich, dass eine filmische Einstellung die *Abwesenheit* eines erwarteten Objek-

tes zeigt (vgl. Möller 1978, 47ff), vermittelt allerdings durch die Rezeptionstatsache der ‚Objekterwartung‘. Die Fähigkeit, etwas *nicht* zu zeigen, ist nicht allein ein Effekt der kontextuell-sequenziellen Bindung des Filmbildes, sondern kann auch dann auftreten, wenn ein Bild gegen die ‚Gestalterwartung‘ verstößt: Ein Bild, das ein Gesicht ohne Mund darstellt, zeigt auch die Abwesenheit des Mundes. Diese Relativierung bestärkt aber Möllers *conclusio* nur noch, dass man „die Erwartung des Zuschauers als Teilprozess“ (1978, 49) des Film- und Bildverstehens mitbeschreiben müsse und sich nicht auf die pure Materialbeschreibung beschränken könne. Ich habe an anderer Stelle (Wulff 1993a) das in einer Bildtheorie fundamentale Prinzip von ‚Darstellung‘ pragmatisch zu fundieren versucht: Bilder sind keine Objekte, sondern *Gegenstände und Produkte von Interpretationsprozessen*, die wiederum Teil von Handlungsprozessen sein können. Die Tatsache, dass in der Interpretation ein *inneres Bild* produziert wird, das an Handlungsentwürfe und -vollzüge angeschlossen werden kann, habe ich dabei für grundlegend angesehen.

Die *Kontextbindung* lässt sich – als Korrelat zu den psychologischen Prozessen der Bedeutungszuweisung – in zwei Richtungen denken: Zum einen steht das Element in einem ‚kohäsiven Feldzusammenhang‘ mit anderen Elementen, die gemeinsam signifizieren (wie z.B. die Einstellung im Rahmen der Einstellungen einer Sequenz), zum anderen ist das Element eine Funktionsgröße in einem ‚funktionalen Handlungszusammenhang‘, der den Rahmen für Funktionszuweisungen abgibt. Eine Reihe von Bildern in einem Biologiebuch z.B., die ‚Tiere Afrikas‘ darstellen, ergeben zum einen ein ‚thematisches Feld‘. Es könnte also kein Bild eines Ozeandampfers oder eines österreichischen Sonnenuntergangs in diesem thematisch-kohäsiven Feld auftreten, und das Bild eines Elchs würde hier als ‚Fehler‘, ‚Irrtum‘, ‚Scherz‘ oder ‚Lüge‘ identifiziert. Zum anderen steht die Bildreihe in einem ‚funktionalen Rahmen‘, der bedingt, dass die Bilder Exemplare der Gattungen repräsentieren und keine Individuen. Sie zeigen Phänotypen, weil im Biologiebuch von Gattungen die Rede ist. Die gleichen Bilder könnten in einem anderen Kontext – z.B. im Rahmen autobiografischer Afrikaerlebnisse – genau die abgebildeten Individuen repräsentieren („...diesen kleinen Elefanten habe ich...“). Eine Bildunterschrift, die im Biologiebuch das dargestellte Individuum zur Sprache brächte, wäre als ‚Abschweifung‘ (vielleicht auch als ‚päd-

agogischer Kniff“) qualifizierbar. Wird gegen die Kontextforderung verstoßen, besprechen wir den Verstoß in Kategorien intentionalen kommunikativen Handelns: Beide Arten der Kontextbindung verweisen auf den intentionalen Rahmen des kommunikativen Verkehrs zurück. „Can pictures lie?“, ist eine beliebte Frage, an der sich Diskursives zum Bild aufhängen lässt. Selbstverständlich können sie, möchte man antworten: Weil sie Elemente kommunikativer Handlungen und Mittel des kommunikativen Verkehrs sind.

Das Bild zeigt Objekte, die in einen ‚Hof‘ anderer Objekte (eine ‚Objektumgebung‘) verweisen [6]. Alltagswissen fließt über alle besonderen Informationen des jeweiligen Films und über alle formalen Raumindikatoren hinaus in den Entwurf des Umgebungsraums hinein. Die Frame-Semantik versucht gerade solche Wissensbestände zu beschreiben, die es ermöglichen, von einem präsentierten Ausschnitt auf Umgebungen zu schließen. Zeige ich eine Küche, durch deren Fenster man über die Dächer sehen kann: Dann kann ‚errechnet‘ werden, dass wir uns in einer *Wohnung* befinden (was impliziert, dass es andere wahrscheinliche Räume gibt – Bad, Wohnzimmer, Schlafzimmer), die in einem *Hochhaus* liegt (was Eingänge, Flure, Fahrstühle impliziert, aber natürlich auch gewisse Sozialformen nahelegt), dass wir uns *in der Stadt* befinden, dass es wahrscheinlich eine *Mietwohnung* ist etc. In dieser Art ist das Filmbild immer auch als ein Index allgemeinen Weltwissens aufzufassen, so dass der Horizont des Umgebungsraums aufgefüllt werden kann.

Der Umgebungsraum, der das fortsetzt, was das Filmbild zeigt, ist *enzyklopädisch erschlossen*. In einem Lumière-Film sitzen drei Herren an einem Tisch im Garten. Von rechts kommt eine Frau ins Bild und bringt Kaffee. Der Umgebungsraum dessen, was zu sehen ist, gewinnt an Kontur, es treten Elemente des Horizonts in den Vordergrund, die bis dahin nur latent anwesend waren. Es sind Wahrscheinlichkeiten, die sich aus dem ableiten, was zu sehen ist. Woher kommt die Frau? Aus dem Haus, weil zum Garten ein Haus gehört. Wie ist das Haus? Vielleicht recht herrschaftlich, weil herrschaftliche Häuser Gärten haben, in denen Herren am Tisch sitzen und mit Kaffee bedient werden.

Der Umgebungsraum des Bildes ist virtuell, aber nicht beliebig. Er ist von changierender Art, von variiender Präsenz. Die Frau, die Kaffee bringt, ak-

tualisiert andere Ableitungen auf das Gesamtszenario von Bildraum und Umgebungsraum als ein Ball, der ins Bild hüpfert, verfolgt von einem Jungen, der ihn greift, wegwirft und wieder das Bildfeld verlässt. Der Umgebungsraum ist ein *Horizont* dessen, was zu sehen ist, und es ist das *tacit knowledge*, das ihn erschließbar macht [7].

Derek Jarman's WITTGENSTEIN (Japan/Großbritannien 1993) ist ein hochinteressantes Beispiel für die bewusste Inszenierung von Objekten und Objektumgebungen: Weil hier die Objekte isoliert und zu höchst artifiziellen Szenarien komponiert werden, die gelegentlich auf mehrere verschiedene vorfilmische Szenen verweisen. Mit der Objektwelt geht Jarman analytisch in einem solchen Sinne um, dass Szenen nur noch mit minimalen Umgebungen realisiert sind; Zutritt zum Bildraum erhält nur, was etwas aussagen kann. Das mag den historischen Ort betreffen, an dem das Geschehen spielt; das mag die Handlung betreffen, weil sich natürlich alles Handlungsfunktionelle findet – Betten zum Liegen, Stühle zum Sitzen, MGs zum Kriegführen. Ein abstruses Szenario zeigt Wittgenstein, der an einer Tafel doziert, einige Studenten sowie Russell und Keynes sind die Zuhörer, sie sitzen auf Liegestühlen. Wollte man einen *frame* aufspannen, in dem ‚Vorlesen‘ erfasst ist – die offensichtlich dominierende Handlung –, kämen Tafel, Kreide und Stühle darin vor. Aber Liegestühle? Die Objekte greifen auf eine andere Bedeutung aus, sperren sich dagegen, ganz in einer einheitlichen Szene aufzugehen. Sie stehen in Spannung, scheinen sich gegenseitig aus dem Bild hinausdrängen zu wollen. Und das alles nur, weil Objekten eine Kraft innewohnt, ihr normales Umfeld wachzurufen. Man könnte fragen, ob jene Szene eine Kombination zweier Szenarien sei, eine Art ‚situativer Doppelbeleuchtung‘. Da wäre das eine Szenario die Vorlesung Wittgensteins vor den Studenten, das andere eine Szene im Garten, wo er seinen Freunden etwas erläutert. Ich sage ‚Garten‘: Weil Liegestühle in Gärten gehören.

Der Umgebungsraum ist auch ein Raum der *Anmutungen*. Sie sind nicht beliebig, sondern eng mit Bild- und Weltwissen verknüpft. Das Bild einer hanseatischen Stadt mit ihren Backsteinbauten öffnet andere Assoziationsfelder als das einer Metropole mit Hochhäusern und Straßenschluchten. Handlungsräume sind auf allen Ebenen mit virtuellen Geschichten verbunden, und eine Geschichte, die in Bremen spielt, könnte wohl kaum in Manhattan an-

gesiedelt sein. Besonders greifbar wird die Anmutungsqualität der Räume, wenn man ihre *Lifestyle-Bindung* ins Spiel bringt. Screwball-Komödien der klassischen Phase (1934–1942) spielen in Räumen, die nach den neuesten zeitgenössischen Vorstellungen des Art Déco entworfen sind (Mandelbaum/Myers 1985), darum insbesondere tragen sie Ausdruckswert: Sie zeigen an, dass die Bewohner zu den Reichen gehören, und sie signalisieren auch deren Zugehörigkeit zu Stilgemeinden (wer sich im Art Déco-Stil einrichtet, möchte gleichermaßen Pracht, Eleganz, Reichtum, Urbanität und Modernität anzeigen), die gegen andere Gemeinden abgesetzt werden (vor allem ein schwerer, an Einrichtungskonventionen der Viktorianischen Epoche gemahnender konservativer Pracht-Stil dient des öfteren als Kontrast). Filme lehnen sich an die Konventionen des Alltagslebens an, nutzen dessen Bedeutungspotenziale, um eigene Bedeutungen herzustellen. Die Kunst der Requisite besteht darin, Objektzenarien als Bedeutungsfelder zu inszenieren.

Alle diese Beispiele deuten darauf hin, dass der Raumentwurf des *master space* nicht allein den Raum der Handlung in einem topografischen Verhältnis einzelner Räume zusammenführt, sondern mannigfaltig auf räumliche Qualitäten des Handelns selbst ausgreift, sie nutzt und berechnet. Handeln umfasst *direktionale* Eigenschaften, ist ‚gerichtet auf‘ etwas, operationalisiert Gegenstände im *Handhabungsraum*, richtet sich auf Objekte und Ereignisse im *Wahrnehmungsraum*, ist abgestimmt auf die Lebensstile, in denen sich Figuren darstellen. Die Untersuchung der topografischen Qualitäten des Handelns ist ein eigener Bereich der Handlungstheorie (vgl. z.B. Boesch 1980, 74ff). Das Filmbild repräsentiert Handlungen oft nur teilweise, so dass neben dem manifesten ein *aktionaler Umgebungsraum* entsteht, der aus der Handlung resultiert und die intentionalen Orientierungen der Figuren mit umfasst. Wer einen (im Filmbild nicht gezeigten) Gegenstand ansieht, ‚setzt‘ den Gegenstand des Blicks im Umgebungsraum; wer einem anderen etwas (ein im Filmbild nicht gezeigtes Etwas) zeigt, produziert damit strukturell dennoch den Gegenstand im Umgebungsraum des Bildes; wer einen anderen anspricht, macht den Adressaten implizierbar. Das Diegetische als umfassende Hypothese über den Zusammenhang der dargestellten Welt erweist sich so als eine Synthese aus dem, was die Bilder eines Films zeigen, aus dem, was Zuschauer wissen, und aus der Tatsache, dass nicht nur Objekte Objektumgebungen, sondern

auch Handlungen Umgebungen eröffnen, die nicht leer sind, sondern in den Akten des Verstehens erst erschlossen, abgeleitet und/oder aufgebaut werden müssen. Genau diese Vermittlung zwischen Sehen, Wissen und Entwerfen ist das Zentrum des Diegetisierens – denn die Diegese ist die synthetische Vorstellung einer Handlungswelt, die wir im Kino nur partiell auf der Leinwand repräsentiert erleben.

Anmerkungen

[1] Dieser Beitrag schließt an Überlegungen an, die ich im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Konzept der „Diegese“ in einem Themenheft dieser Zeitschrift angestellt habe; vgl. Wulff 2007 sowie die anderen Beiträge in *Montage AV* 16,2, 2007.

[2] In vielen Überlegungen zur Größe der filmischen *Einstellung* ist die Tatsache, dass das aktuelle Bild nur einen *Ausschnitt* aus einem umfassenden Umgebungsraum präsentiert, als essentiell festgehalten worden. So sprechen Bordwell/Thompson (1979, 113) von einer „implicitly continuous world“, die den Ausschnitt rahme und der sie entstamme; und Lotman (1977, 40) hält fest: „Die Welt der Objekte ist geteilt in einen sichtbaren und einen unsichtbaren Bereich. [...] Die Tatsache, daß die Welt auf der Leinwand immer *Teil* einer anderen Welt ist, bestimmt die grundlegenden Eigenschaften des Kinematografen als Kunst.“ Lohmeier geht davon aus, dass die Wahl des Kamerastandortes nicht allein im Rahmen der Vergabe von Information diskutiert werden sollte (Was soll gezeigt werden?), sondern immer auch eine Entscheidung über die Vorenthaltung von Information umfasse (Was soll nicht gezeigt werden? Was soll angedeutet werden): „In ihr artikulieren sich [...] Präferenzen der filmischen Vermittlungsinstanz bei der Informationsvergabe und damit Techniken der *Steuerung der Rezipientenperspektive*“ (1996, 91; Herv.i.O.).

[3] Vgl. dazu meine Analyse der Maisfeld-Szene aus Hitchcocks *NORTH BY NORTHWEST* (Wulff 1994, 108). Vgl. darüber hinaus *ibid.*, 110. Zum Einfluss des Kontextes und zum analytischen Verhältnis von Einstellung und Sequenz vgl. die Arbeiten Möllers, v.a. 1978, 43ff; 1985.

[4] Das Argument stimmt nicht ganz – Blicke, Spiegel, Anschnitte und ähnliches verweisen auch im Gemälde auf den Raum außerhalb des Rahmens.

[5] Ich habe an anderer Stelle (Wulff 1993b, 342f) darauf aufmerksam gemacht, dass die Konzentration auf das *off-screen* „eng mit der *metarezeptiven Hypothese* zusammen[hängt], daß der Film nur solche Informationen bereitstellen wird, die zur Präzisierung und Komplizierung des Problems bzw. (zunehmend am Ende einer Geschichte) zu seiner Lösung beitragen“ werden. Ich will hier außerdem festhalten, dass der Entwurf eines nur akustisch indizierten Handlungsfeldes außerhalb des Sichtfeldes höchst intensive *Fantasieprozesse* in Gang bringt, die wiederum die Involviertheit des Zuschauers in das Verste-

hen des Textes erhöhen. Ich danke Britta Hartmann für diesen Hinweis.

[6] Manches in den Räumen ist natürlich nicht nur auf Objektumgebungen zu beziehen, sondern in einer umfassenden Vorstellung von 'Dramaturgie' begründet und auf die Inszenierung des Films ausgerichtet. Der *Auftritt* gehört zur Inszenierung des Stars dazu – und dazu bedarf es z.B. einer ausladenden Treppe, die sich in den weiteren Raum wie eine Bühne einfügt. Hier kann der Star dem Publikum und den anderen Figuren der Handlung präsentiert werden, unterstützt durch Inszenierung des Tons, unterstrichen durch das gloriolenartige Licht des Glamours als Element von *stardom*. Räume sind nicht allein dem Alltagsleben nachempfunden, sondern greifen auch auf Inszenierungskonventionen aus.

[7] Ich gebrauche den Begriff hier bewusst in Differenz zu dem Konzept, das Polanyi (1966) vorgestellt hat: Danach umfasst das *tacit knowledge* (im Deutschen meist als *implizites Wissen*, manchmal auch als *stilles Wissen* gefasst) nicht-formalisiertes Wissen, das meist nicht explizit formuliert, sondern nur handelnd gezeigt werden kann. Polanyi fasste darunter letzten Endes ein ‚Handlungswissen‘, das sich in der Beherrschung von Tätigkeiten erweist. Mir geht es hier um ein ‚Horizontwissen‘, das es – im Falle der partiellen Repräsentation von Raumsichten wie im Filmbild – gestattet, Erweiterungen dessen, was das Bild zeigt, im Modus der Erwartung zu produzieren. In der phänomenologischen Theorie spricht man hier auch von „Appräsentationen“, was dem hier Gemeinten nahekommt – das, was bei der Ansicht eines Gegenstandes ‚mitgegeben‘, auch wenn es im Wahrnehmungsfeld gar nicht sichtbar ist, gehört gleichwohl zum Wahrnehmungsgegenstand dazu, der sich also nicht auf das nur psychophysikalisch Gegebene reduzieren lässt.

Literatur

Bazin, André (2004) *Was ist Film?* [frz. 1975]. Berlin: Alexander Verlag.

Boesch, Ernst E. (1980) *Kultur und Handlung. Einführung in die Kulturpsychologie*. Bern/Stuttgart/Wien: Huber.

Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisc.: The University of Wisconsin Press.

Bordwell, David / Thompson, Kristin (1979) *Film Art. An Introduction*. Reading, Mass.: Addison-Wesley.

Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge.

Burch, Noël (1979) *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press.

Carroll, Noël (1985) Lang and Pabst: Paradigms for Early Sound Practice. In: *Film Sound: Theory and Practice*. Hg. v. Elizabeth Weis & John Belton. New York: Columbia University Press, S. 265–276.

Flückiger, Barbara (2001) *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien.).

Heath, Stephen (1981) Narrative Space. In: Ders.: *Questions of Cinema* [1976]. London: Macmillan, S. 19–75.

Husserl, Edmund (1999) *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik* [1939]. 7. Aufl. Hamburg: Meiner.

Lohmeier, Anke-Marie (1996) *Hermeneutische Theorie des Films*. Tübingen: Niemeyer.

Lotman, Jurij M. (1977) *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*. Frankfurt a.M.: Syndikat.

Mandelbaum, Howard/Myers, Eric (1985) *Screen Deco*. Bromley: Columbus Books.

Möller, Karl-Dietmar (1978) Schichten des Filmbildes und Ebenen des Films. In: *Die Einstellung als Größe einer Filmsemiotik. Zur Ikontheorie des Filmbildes*. Münster: MAKS Publikationen, S. 37–82.

--- (1985) Aspekte der Parallelmontage (1): Entwicklung, Form, Funktionen. In: *Untersuchungen zur Syntax des Films. 2. Alternation/Parallelmontage*. Hg. v. Elmar Elling & Karl-Dietmar Möller. Münster: MAKS Publikationen, S. 7–28.

Odin, Roger (1995) For a Semio-Pragmatics of Film [frz. 1983]. In: *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Hg. v. Warren Buckland. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 213–226.

Polanyi, Michael (1966) *The Tacit Dimension*. Garden City, N.Y.: Doubleday.
[Dt.: *Implizites Wissen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.]

Wulff, Hans J. (1993a) Bilder und imaginative Akte. Ein Beitrag zur Theorie ikonischer Zeichen. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 38,2, S. 185–205.

--- (1993b) Textsemiotik der Spannung. In: *Kodikas/Code* 16, S. 325–352.

--- (1994) Die Maisfeld-Szene aus NORTH BY NORTHWEST. Eine situationale Analyse. In: *Montage AV* 3,1, S. 97–114.

--- (2007) Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen: Zwei Anmerkungen. In: *Montage AV* 16,2, S. 39–51.