

Hans J. Wulff

Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films.

Tübingen: Narr 1999, 310 S.

Die Texte wurden online zuerst zugänglich gemacht unter der URL: <http://www.derwulff.de>.

URL dieser Ausgabe: <http://www.derwulff.de/1-5>.

Inhalt:

1. Einleitung
2. Die stoffliche Bindung der filmischen Darstellung
 - Die Rolle des Werks
 - Repräsentation
 - Analytische Darstellung
 - Montage
 - Zeigen
 - Reflexivität
3. Filmraum - Handlungsraum - sozialer Raum
 - 3.1 Bildraum und szenischer Raum
 - Heransprung
 - Raum- und Orientierungsschemata
 - Raumwissen
 - Off-Screen
 - Szenischer Raum
 - Kontexte und Überraschungen
 - 3.2 Raum und Handlung
 - Raum und Handlung: Intentionen und Objekte
 - Alternation
 - Raumimplikationen
 - Indikatoren und Passagen
 - Direktionalität und Handlungskontinuität
 - Handlungsräume und Loci
 - Zentrum und Peripherie: Sieben Bemerkungen zum "Cutaway"
 - 3.3 Symbolische Funktionen des Raums
 - Symbolische Funktionen des Raums
 - Motivstruktur
 - Schachtelungen der Intimsphäre
 - Raummodelle
 - Szenischer Raum und Raummetapher
 - Zusammenfassung
4. Filmfarben
 - 4.1 Texttheorie der Farbsignifikation
 - Farbsignifikation
 - Ikonismus
 - Gleichheiten und Verschiedenheiten
 - Farben in textueller Ausdrucksfunktion
 - Ausdrucksfunktion I: Mittelcharakter
 - Ausdrucksfunktion II: Emotiv-affektive Assoziativität
 - Ausdrucksfunktion III: Symbolische Funktionen
 - Zusammenfassung
 - Texttheorie
 - Qualität oder Ausstattung?
 - Nicht-Natürlichkeit oder Natürlichkeit?
 - Farbmodalitäten und Farbschemata
 - Vorzugsfarben
 - Farbobjekte
 - Komposition
 - Kontrolle und Farbdrehbuch
 - Ikonographische Imitation
 - Farben und Texturen, Glanz
 - Schwarzweiß- oder Farbfilm
 - Raum und Szene
 - 4.2 Farbschemata und -modalitäten
 - Farbschemata und -modalitäten
 - Formen und Kontexte des Wechsels der Farbmodalität
 - Modale Räume
 - Träume und Tagträume
 - Flashbacks und Flashforwards
 - "Vergegenwärtigung"
 - Emphatisierung, Modulation
 - Zusammenfassung
 - Filmfarben ohne Darstellungsfunktion
 - Zusammenfassung: Farben in Ausdrucksfunktion
5. Integration und Instrumentierung: Analysen zu Hitchcocks NORTH BY NORTHWEST
 - 5.1 Die Maisfeldszene
 - Dramaturgie der Spannung: Die Maisfeld-Szene
 - Die Maisfeld-Szene
 - Segmentale Gliederung
 - Iterativität
 - Rhythmus
 - Aktivität des Helden
 - Point-of-View, Perspektive, Subjektivierung
 - Landschaft: Handlungsraum und Ort
 - Kataphern, Hinweise
 - Suspense
 - Über den Suspense hinaus
 - 5.2 Eine Szene als Szenenübergang
 - Szene, Erzählung, Konstellation: Der Szenenübergang von der Maisfeld- zur Versteigerungsszene
 - Plot Point
 - Flucht und erotische Verstrickung
 - Die Versteigerungsszene
 - Situation, narrativer Kontext und Hintergrundthemen
 - Szene und Situation

Narration, Szene, Szenario	Differentielle Handlungs- und Objektstrukturen
5.3 Die Versteigerungssequenz	Der Kabinenroller
Krisenexperiment und teilnehmende Beobachtung: Eine situationale Analyse der Versteigerungssequenz	Kontextierung und Dekontextierung von Dingen und Handlungen
Das Motiv des 'trapped man'	Anspielungen
Ethnomethodologie	Interaktionsstrukturen
Die Versteigerungsszene als Krisenexperiment	Rollendistanz
Der Auktionator / Die Auktion	Spiele spielen
Umgang mit der Störung	Der Bezugsrahmen: Das Genre "Kleinstadtfilm"
Der Zuschauer als Laiensoziologe	Filmische Strukturen
	Konventionen der Kadrierung und der Blickmontage
	Ko-Realisierung narrativer und thematischer Daten
6. Uneigentlichkeit und Ironie in Niklaus Schillings Film DER WILLI-BUSCH-REPORT	Die Grenze
Intertextualität	Eingreifen
Ironie und Uneigentlichkeit	7. Schluß
Differentielle Einheit	
Kontrollierbarkeit und Durchsichtigkeit	

1. Einleitung

Filmanalyse oszilliert zwischen Einzeltext- und Rezeptionsanalyse, wendet sich gleichermaßen Genrestrukturen oder auch den spezifischen formalen Mitteln des oder auch nur eines Films zu, berücksichtigt die ökonomischen und technischen Bedingungen oder auch nicht. Die *theoretische Einheit des Gegenstandes* ist immer fraglich und schwer faßbar - und dies scheint mir eines der Grundprobleme der Filmanalyse überhaupt zu sein. Keine Wissenschaft ist möglich ohne die Annahme einer spezifischen "inneren Bündigkeit" ihres Gegenstandes (um eine ältere Ausdrucksweise zu bemühen). Wenn nicht ein ästhetischer, semiotischer, text- oder kommunikationstheoretischer Rahmen gesetzt ist, bleiben Einzeluntersuchungen oft desintegriert, ihr Zusammenhang ungeklärt. Analyse ohne Theorie ist darum sinnlos, selbst dann, wenn sie die Eigenständigkeit des Beispiels gegen die Theorie zu verteidigen sucht.

Die folgenden Überlegungen zu den semiotischen Charakteristiken des Films stehen in der Tradition formalistisch, strukturalistisch und funktionalistisch orientierter Arbeit an der Beschreibung der filmischen Form. Die Strukturen des Werks, um die es in der Filmanalyse primär geht, werden auch in den folgenden Untersuchungen als zentraler Funktionsrahmen angesehen. Aber sie sind eingebunden in ein kommunikatives Verhältnis, sind Elemente einer Verständigungshandlung. Dieser Rahmen darf von der Strukturbeschreibung nicht abgezogen werden, dann würde man aus den Augen verlieren, daß der filmische Formenbau nicht allein aus ästhetischen Gründen erklärt werden kann und nicht allein darum von Belang und Interesse ist, um ein isoliertes Formkriterium zu erfüllen, sondern bezogen ist darauf, *Bedingungen für das Zustandekommen von Verständigung* herzustellen. Filmische Formen sind in dieser Hinsicht *Wozu-Dinge* (Schapp), die einen auszusagenden Inhalt für einen Verstehensprozeß vorbereiten.

Ich plädiere hier für eine "funktionale Filmanalyse", wie sie auch von Peter Wuss vorgeschlagen worden ist. "Künstlerische Form ist mit Kommunikation verbunden und realisiert sich erst in ihrer Aneignung", schreibt Wuss (1993, 9), dergestalt eine rezeptionsästhetische Position markierend, die die Formenwelt des Films in Beziehung setzt zu den Aktivitäten des Filmverstehens. Gestaltungsprobleme und ihre Lösungen sind im kommunikativen Verkehr lokalisiert, auch wenn sie nicht völlig aufgelöst werden können in alltagspraktisches kommunikatives Handeln. Es bleibt eine Differenz, die das Werk und seine Strukturen vom alltäglichen Miteinanderreden unterscheidet. Christian Metz' Überlegung, daß es eines "Relevanzgesichtspunktes" bedürfe, der den Film einer filmwissenschaftlichen Untersuchung erschließe und dabei den Film als besonderen Gegenstand überhaupt erst konstituiere - z.B. in der Kontrastierung eines *fait filmique* und eines *fait*

cinématographique (1973, 11ff) -, ist bis heute gültig. Und auch die erste Bestimmung der Aufgabe, die Metz vornimmt, nach dem Film als bedeutungstragendem Objekt forschen zu wollen und die Formen, in denen dieses geschieht, zu beschreiben und die Bedingungen aufzuklären, die dazu in Geltung stehen, kann als Leitfrage der folgenden Untersuchungen angesehen werden.

War noch für Metz die Linguistik eine Modellwissenschaft, an der er die Architektur einer Filmwissenschaft (resp. einer Filmsemiotik) entwickeln konnte, will ich im folgenden die Untersuchung der filmischen Kommunikation an drei miteinander verbundenen Bezugsgrößen orientieren.

(1) Ich will mit der Kategorie des "Stoffs" einen perspektivischen Punkt setzen, der es gestattet, den mannigfaltigen Formen, in denen Film Bedeutungen tragen und vermitteln kann, auf die Spur zu kommen.

(2) Ich will das filmische Werk als einen symbolischen und formalen Rahmen untersuchen, in dem die filmischen Mittel funktional verwendet werden, sowohl um komplexe Bedeutungen zu artikulieren als auch zu kommunizieren.

(3) Und ich will die Tatsache, daß Film ein *fait communicatif* ist und als solches auf die Akte des Mitteilens und des Verstehens rückbezogen werden muß, als dritten Ausgangspunkt annehmen.

Die drei Leitgesichtspunkte "stofflicher Bezug", "Text" und "Kommunikation" dimensionieren die theoretische Arbeit am Film und markieren das Erkenntnisinteresse, das den folgenden Untersuchungen zugrundeliegt [1]. Sie bilden einen *Rahmen* der wissenschaftlichen Arbeit am Gegenstand. Sie sind nicht deren Substanz, sondern Voraussetzungsannahmen, die es gestatten, die Formenwelt der filmischen Signifikation in einem Ensemble funktionaler Bezüge zu bestimmen. Sie müssen am besonderen Material erst entfaltet werden.

Wie in anderen Wissenschaften stellt sich auch der Filmwissenschaft die Frage, ob sie eine wissenschaftliche "Disziplin" oder ein "Feld" von Untersuchungen sein will [2]. Wäre sie eine "Disziplin", bedürfte sie einer einheitlichen Methode und eines genau umrissenen Objektes. Ist sie dagegen ein "Feld", ist sie heterogen und vielfältig und umfaßt eine ganze Reihe von Unterscheidungen und Perspektivierungen, die oft miteinander inkompatibel erscheinen (auch wenn Methoden und Theorien durchaus miteinander kombinierbar sein können). Nun läßt sich angesichts des Standes der Methodendiskussion und angesichts der Vielfalt und Heterogenität der wissenschaftlichen Untersuchungen zum Film, angesichts auch der Tatsache, daß der Gegenstand in der fundamentalen Spannung zwischen Theorie, Analyse und Geschichte lokalisiert sein muß, die "Feld"-Methapher kaum zurückweisen. Die von Metz (1973, 12ff) als "pluralistisch" apostrophierte zweite Phase der Entwicklung der Filmwissenschaft manifestiert sich als ein Ensemble unterschiedlich perspektivierter Teiluntersuchungen und Teiltheorien [3].

Die Modelle, auf denen die folgenden Untersuchungen aufbauen, entstammen rezeptionsästhetischer und formalistischer, texttheoretischer und semiotischer Reflexion über den Film. Andere Teiltheorien (wie die psychoanalytische Theorie des Films oder die neuerdings sehr breit bearbeitete "Kulturtheorie" des Films [*Cultural Studies*]) spielen in meinen Überlegungen keine oder eine nur nebensache Rolle; andere (wie die Kognitions- und Wahrnehmungspsychologie des Films) stehen in ihrer Nähe, ohne aber eigens zum Thema erhoben zu werden. Im übrigen sind die folgenden Überlegungen getragen von der Überzeugung, daß eine Wissenschaft vom Film nicht außerhalb eines Dialogs entstehen kann und auf diskursive Auseinandersetzung angewiesen ist.

Eine hermeneutisch fundierte, auf die pragmatisch-kommunikativen Qualitäten des Films bezogene Untersuchung des filmischen Formenbaus und der filmischen Signifikation läßt sich rückorientieren auf die ältere Auffassung vom Verstehen als *Übersetzen*, die Roman Jakobson in einem weit über sein engeres Thema hinausweisenden Artikel über "Linguistische Aspekte der Übersetzung" [1959] wieder aufgegriffen hat:

Verstehen heißt übersetzen, etwas (Strukturiertes) als etwas (Strukturiertes) erfassen. Die Bedeutung einer sprachlichen Äußerung [und genauso könnte man von der filmischen Äußerung handeln] zu kennen be-

deutet, sie mit einer anderen Äußerung wiedergeben können. [...] Zwischensprachliche Übersetzung gründet auf dieser kognitiv und sprachlich fundamentalen Fähigkeit zur innersprachlichen Paraphrase und ist eingebettet in die umfassendere Fähigkeit zur intersemiotischen Übersetzung, zur Wiedergabe von Zeichen eines Systems in solche eines andersartigen Systems (1992a, 481).

In der klassischen Zeichenlehre ist das Zeichen eine Einheit eines wahrnehmbaren Signifikanten und eines Signifikats, das manchmal als *res intelligibilis* aufgefaßt wurde, somit als Gegenstand des Verstehens. Jakobs Vorschlag, Intelligibilität als *Übersetzbarkeit* aufzufassen, gelingt es, eine im Subjektiven sich verlierende Verstehenslehre zurückzustellen auf ein handfestes, objektives, fast experimentell-empirisches Format. Diese Überlegung vorausgeschickt, läßt sich auch der Film als eine *res intelligibilis* ansehen, deren Übersetzbarkeit die Grundlage dafür ist, daß sie im kommunikativen Verkehr zirkulieren kann. Dieses nehme ich als eine Rahmenvorgabe, in der auch Filmanalyse als eine besondere Strategie, eine besondere, kontrollierte und explizite Form des "Übersetzens" lokalisiert werden kann. Analysen in diesem Sinne sind Übersetzungen, die dem nachspüren, was das Intelligible an einem Film ist und was die Bedingungen der Verstehbarkeit sind. Die schwer faßliche sinnliche Präsenz des Films, seine anschauliche Fülle und Konkretetheit wird so an ein intellektuell-begrifflich konstituiertes Konzept angenähert: Intelligibel am Film sind diejenigen Strukturen, die sich von der baren Präsenz des Erlebnisses ablösen lassen und die zum Objekt einer Erkenntnis und zum Anlaß einer Einsicht in die Prozesse der Bedeutungskonstitution im Film werden können [4]. Es bleibt ein Rest, das künstlerische Werk läßt sich auch unter Vorgabe eines Verstehen-als-Übersetzen-Modells nicht in Analyse auflösen. "Ein künstlerisches Modell ist stets reichhaltiger und lebendiger als seine Interpretation, und jegliche Interpretation kann immer nur approximativ sein", schreibt Lotman (1981, 83).

Filmtheorie und -analyse ist gerichtet auf die Beschreibung der Operationen, die der Zuschauer "am Text" vollzieht. Das filmische Werk verändert so seinen Status, es wird zu einer Struktur, die Rezeptionsprozesse fundiert, mit Material versorgt und gleichzeitig präfiguriert [5]. Alle Verstehensprozesse sind Übersetzungsprozesse. Verstehensprozesse sind außerdem Zeichenprozesse, so daß sich das Peirceanische Konzept der "Semiose" recht unmittelbar auf die Modellierung von Textrezeptionen anwenden läßt - das filmische Zeichen wird umgesetzt, übersetzt in Gedankliches, in andere Zeichen. (Daß die Brücke zur empirischen Forschung hier angelegt ist, ist unmittelbar einsichtig; ich will aber darauf insistieren, daß Filmwissenschaft nicht aufgelöst werden kann in empirische Arbeit, sondern daß das Anliegen ein theoretisches bleibt. Die Empirie kann nur dazu helfen, Hypothesen schärfer zu fassen und manche Detailprobleme sehr detailliert zu untersuchen; ersetzen kann sie die Untersuchung der strukturellen Bedingungen und Formen von Rezeption oder Rezipierbarkeit nicht.)

Auch die Prozesse der Produktion, der Enkodierung dessen, wovon die Rede sein soll, bilden ein Segment einer hermeneutisch-pragmatischen Theorie der filmischen Kommunikation. Die Modellierung von Produktionsprozessen ist schwierig, auch das läßt sich aus der Unterstellung der Intelligibilität der kommunikativen Austauschprozesse ableiten, weil die Produktion jeder kommunikativen Äußerung nicht nur im Blick darauf, was von einem Gegenstand ausgesagt werden soll, sondern auch im Vorgriff auf Verstehensprozesse geschieht. Ich will das Argument abkürzen: Wenn ich etwas aussage, greife ich vor auf denjenigen, der mich verstehen soll, und der Gesamtakt meiner Aussage umfaßt darum eine Simulation des Verstehensaktes. Dieser Vorgriff auf die Vollendung des Verkehrs der Mitteilung im Verstehen durch den Hörer, Leser oder Zuschauer wohnt allen Entscheidungen inne, die ich treffe, wenn ich etwas aussage, und alle Mittel, die ich benutze, sind nicht nur gewählt, um dem Gegenstand in Rede angemessenen Ausdruck zu verleihen, sondern dienen auch dazu, die Verstehenstätigkeit zu leiten und die Intelligibilität des Ausgesagten abzusichern.

Das ist zum dritten die Fundierung der Intelligibilität des Films auf den Modalitäten und Formen der Repräsentation, mit denen der Film auf einen Stoff welcher Art auch immer zugreift und ihn dem kommunikativen Verkehr zuführt. Das Repräsentationale am Film, seine Potenz des Darstellens ist unmittelbar verbunden mit

seiner Existenz als *fait social*, als eine der symbolischen Apparaturen, in denen Kommunikation erfolgen und sozialer Sinn produziert werden kann. Ich werde mich in den folgenden Untersuchungen auf Fragen der Morphologie und der Gestaltungslehre konzentrieren, das Feld der Dramaturgie tritt dagegen in den Hintergrund, obwohl das Dramaturgische ganz unmittelbar mit der Aufbereitung eines Auszusagenden für sein Funktionieren im kommunikativen Austausch zusammenhängt [6].

Neben einem Rückgriff auf das traditionelle sprachtheoretische Konzept des "Stoffs" (resp. der "stofflichen Steuerung" des Denkens) will ich noch ein zweites Mittenelement aufsuchen, das es mir gestatten soll, sehr heterogene Einzelzüge des filmisch vermittelten kommunikativen Austauschs aufzusuchen: Die filmische Darstellung zentriert sich um Strukturen des menschlichen Handelns, und ich werde zeigen, wie gewisse Ordnungen der filmischen Aussage sich aus der Handlungsdarstellung ableiten lassen. Ich werde aber auch zeigen, daß andere Ordnungen ganz anders motiviert sind, eher den Akten des Zeigens zugehören oder symbolische Ordnungen "oberhalb" der Handlung repräsentieren. Die "Darstellung", die man leicht für eine Grund- und Primärfunktion des Films ansehen könnte, erweist sich bei genauerer Analyse als nur eine Teilfunktion in einem Funktionskomplex, der das kommunikative Verhältnis der filmischen "Mitteilung" ausmacht. Wenn man so will: Das "Darstellen" selbst ist eine kommunikative Tätigkeit und setzt den Adressaten ebenso voraus wie das Sinn-Verhältnis, das die Kommunizierenden miteinander eingehen.

Die folgende Untersuchung gliedert sich in drei Abteilungen: In einem ersten Schritt werde ich das dreipolige Kräftefeld zwischen stofflicher Orientierung, der Struktur des Werks und der Tatsache der Kommunikation vorstellen. Untersuchungen zur Farb- und zur Raumsignifikation bilden die zweite Abteilung des Unternehmens: Die signifikativen Leistungen der filmischen Mittel basieren auf primären Wahrnehmungsverhältnissen - aber weder erschöpfen sie sich darin noch determinieren jene die Bedeutungsleistungen, die Ausdrucksmittel auf den höheren Stufen der Signifikation erbringen können. Die stoffliche Bindung von Raum und Farbe führt aber zu erheblichen Differenzen in ihren signifikativen Ausprägungen: Während Farbe - die eine primäre Qualität der Wahrnehmungs- und Objektwelt ist - in der Markierung von "modalen Räumen" oder "modalen Stufen" der Filmerzählung (bzw. des Filmtextes in einem umfassenden, die dokumentarischen Formen einschließenden Sinne) ihre entwickeltste symbolisch-formale Leistung hat, ist Raum eng mit Handlungsstrukturen verbunden, so daß eine Vielzahl von Formen filmisch-räumlicher Auflösung aus Handlungsanalyse entsteht. Außerdem bildet "Territorialität" - die räumlichen Gliederungen und Gegebenheiten des sozialen Lebens - eine Folie der filmischen Raumdarstellung, die bis in szenographische und dramaturgische Details hineinwirkt. Erst mit der Veranschaulichung ideologischer Verhältnisse löst sich Raum als filmisches Mittel aus der stofflichen Motivation von Objekt- und Wahrnehmungswelt sowie Handlungsstruktur. Die dritte Abteilung enthält Analysen, die an der Struktur einzelner Filme das am Eingang als Leitkonzept vorgegebene dreipolige Kräftefeld erkunden und erproben. Zunächst werde ich in einer dreiteiligen Analyse dreier Sequenzen aus Hitchcocks berühmtem Film *NORTH BY NORTHWEST* drei verschiedene Akzente der Analyse verfolgen: Im ersten Schritt geht es um den Aspekt "Kommunikation", den ich am gegebenen Beispiel als "Spannungsanalyse" exemplifizieren werde. Sodann soll in einer dramaturgischen Analyse, die die enge Verbindung situativ-szenischer, narrativer und thematischer Strukturen darzustellen hat, das textuelle "Gewebe" aufgelöst werden, indem die multifunktionelle Bindung zahlreicher Elemente des Textes auf den unterschiedlichen Ebenen der textuellen Struktur dargestellt wird. Im dritten Teil werde ich unter Rückgriff auf Modellierungsweisen der Soziologie eine Szene in einem radikalen Sinne als "Situation" untersuchen und daraus eine besondere, aus dem stofflichen Bezug resultierende Position des Zuschauers ableiten. Das Stoffliche wird hier im Bezug der filmischen Szene zur Situation des sozialen Verkehrs aufgesucht. In der zweiten Analyse werde ich auf Strategien ironischen Sprechens im Film und mittels Film zu durchdringen versuchen: weil die intertextuelle Spur, die das Ironische legt, darauf hindeutet, daß das Stoffliche mehrfach fundiert ist und in der äußeren materiellen Realität und deren Wahrnehmung ebenso seine Grundlagen hat wie in alltäglichem Handeln und dessen intentionalen Orientierungen und in kulturellen Wissensbeständen und -horizonten überhaupt.

Trotz dieser radikal anmutenden Ausweitung der Bezüge, in denen sich der Film als Darstellungs- und Mitteilungsmittel verortet, lokalisiere ich die folgenden Ausführungen als eine klare Gegenposition gegen einen Kontextualismus (wie er zum Beispiel im *New Historicism* oder in manchen Spielarten der *Cultural Studies* vertreten worden ist), der die konventionellen Absicherungen des Sinns und die Autorität des Textes als inexistent behauptet und alle Sinnerzeugung dem Rezipienten resp. den Akten der Rezeption überantwortet. Der Sinn einer Mitteilung muß gegen Beliebigkeit und Deformation abgesichert werden: Und die drei semiotischen Rahmenbestimmungen des Films, denen diese Untersuchungen gewidmet sind, leisten jeweils einen Beitrag dazu.

Teile der folgenden Untersuchungen basieren auf einigen Vorveröffentlichungen. In die Überlegungen zum Raum ist eine Analyse zu einem Film von Griffith eingegangen (in: *Montage/AV* 1,1, 1992, S. 91-112); die Analyse der Maisfeld-Szene ist leicht überarbeitet gegenüber einer Aufsatzfassung (in: *Montage/AV* 3,1, 1994, S. 97-114). Einige Stücke des Farb-Kapitels schließlich gehen zurück auf zwei Artikel zur Farbsignifikation (in: *Kodikas/Code* 11,3-4, 1988, S. 363-376, und in: *S: European Journal for Semiotic Studies* 2,1, 1990, S. 177-197).

Thesen entstehen im Dialog - mit Studenten und Kollegen, im Seminar und in der U-Bahn, in der sommerlichen Bundesgartenschau oder tief in Nacht und Kreuzberg auf dem Wege nach Hause. Ich war reich beschenkt durch die Intelligenz und Wachheit meiner Gesprächspartner, die Freunde waren oder wurden. Beschenkt durch ihre Lust am Austausch, durch ihre Phantasie und Sensibilität, durch ihren Witz und ihren Einspruch. Allen gilt mein Dank, wo immer sie heute auch sind, in Berlin oder Hamminkeln oder anderswo.

2. Die stoffliche Bindung der filmischen Darstellung

Karl Bühler unterschied in seiner *Sprachtheorie* die "Sprechhandlung" vom "Sprachwerk", eine Differenzierung, die auch für die Filmanalyse bedeutsam ist. Er schreibt:

Es gibt für uns alle Situationen, in denen das Problem des Augenblicks, die Aufgabe aus der Lebenslage redend gelöst wird: *Sprechhandlungen*. Und es gibt andere Gelegenheiten, wo wir schaffend an der adäquaten sprachlichen Fassung eines gegebenen STOFFES arbeiten und ein *Sprachwerk* hervorbringen (1965, 53; Hervorhebungen im Original).

Das Werk will, fährt Bühler fort, entbunden sein aus dem Standort im individuellen Leben und Erleben des Erzeugers, es gehört nicht in den "Weinberg des praktischen Lebens" (53f), sondern ist dazu gedacht, in vielen verschiedenen Situationen verstanden werden zu können, ja, es kann sogar übersetzt werden und in andere Kulturen wandern, selbst die Zeit kann seiner Verstehbarkeit kaum etwas anhaben. Das Werk hat die Kraft, eine eigene "semiotische Situation" zu fundieren, in die ganz unterschiedliche Subjekte eintreten können, um sich in das Ausgesagte zu vertiefen.

Die Rolle des Werks

Für manche Richtungen der Filmbetrachtung steht die *Einzigartigkeit* und *Autonomie* des Werks, die Einmaligkeit der Erfassung und Gestaltung eines Stoffes ganz und gar im Mittelpunkt des Interesses. Das ist hier anders, mich interessieren primär die textuellen und semiotischen Strategien, mit denen im Einzelwerk einem Gegenstand welcher Art auch immer Ausdruck geboten wird. Das Werk fällt so, obwohl es oft ganz individuelle Strukturen trägt, nicht aus dem Rahmen des Beschreibbaren heraus, und es ist auch nicht nötig, eine Be-

schreibungs- und Analysemethodik zu entwickeln, die ganz auf den Einzelfall zugeschnitten ist. Ein gewisser Typ von Filmanalyse *vermittelt* zwischen der Einzigartigkeit des Werks und solchen Prinzipien, Gesetzen und Konventionen, die das Filmische als eine Technik des Darstellens und des Mitteilens ausmacht.

Im 'Neoformalismus', wie ihn vor allem David Bordwell und Kristin Thompson entwickelt haben und vertreten, ist die filmische Form als *Stil* bestimmt, der wiederum als systematischer Gebrauch kinematographischer Mittel definiert ist (vgl. Bordwell 1985, 50). Stile sind historische Gebilde und gebunden an eine filmische Kommunikationskultur, die gleichermaßen ästhetische, technische, ökonomische und rezeptionale Aspekte umfaßt. Obwohl eine historische Stilistik des Films vom Einzelwerk fortschreiten könnte auf einzelne stilistische Ausdrucksmittel (szenischer Aufbau, Lichtsetzung, Ausstattung, Kostüme, Schauspiel, Ton, Kinematographie, Transitionstechniken, Prinzipien der filmischen Auflösung etc.), bleibt die filmische Werkstruktur als Bezugspunkt der Analyse in Kraft:

Das Werk wird genommen als Gesamtensemble aller formalen Gegebenheiten, jedes Element hat formale Funktion, so daß eine Beschreibung gefunden werden muß, die diese formalen Wirkkräfte im Werk als 'aesthetic systems' bestimmbar macht (Wulff 1991, 394).

Der Status des Einzeltextes erweist sich hier als ambivalent, und diese Doppelgesichtigkeit, dieser interne Widerspruch kennzeichnet jedes analytische Bemühen: Das Werk ist sowohl der Träger von Stil wie auch dessen Bedingung. Stil tritt *am* Werk auf, der Text selbst ist nur so etwas wie der Ort, an dem ein spezifischer Stil aufgefunden werden kann; andererseits ist aber das Werk als formale und sinnhafte Ganzheit, *in* deren Struktur sich erst die signifikative Potenz der stilistischen Mittel entfaltet, Gegenstand der Beschreibung selbst. Beide Aspekte sind zu modellieren und im Einzelfall zu beschreiben. Ich werde hier das filmische Werk als "Text" auffassen, dessen strukturelle Dichte, semantische Abgeschlossenheit und pragmatische Situationsentbindbarkeit es dazu befähigen, einen Inhalt zu artikulieren und eine Rezeption zu präfigurieren - Eigenschaften, die an die formalen Qualitäten der Gestaltung gebunden sind. Das filmische Werk ist auf sehr unterschiedlichen Ebenen strukturiert und auf die Verstehenstätigkeit hin orientiert. Mehrere verschiedene Zugänge der Werkanalyse als Textanalyse sind möglich:

(1) Der erste unterscheidet Ordnungen des Textes nach ihrem Wirkungsfeld - manche betreffen den ganzen Text, andere dagegen sind nur von äußerst begrenzter lokaler Funktion. Die filmsemiotische Theorie hat eine ganze Reihe von Einsichten darin gebracht, daß es von textumfassenden ("makrostrukturellen") Ordnungen der Aussage resp. des Aussagens über ("mesostrukturelle") Bauformen der filmischen Szene bzw. Sequenz bis hin zu ("Mikro-")Strukturen der Einzelbildverknüpfung eine ganze Reihe syntaktischer und semantischer Prinzipien gibt, die dafür sorgen, daß das Werk als gestaltete Ganzheit, die eine Bedeutung tragen kann, verstanden werden kann.

(2) Ein zweiter Zugang unterscheidet die verschiedenen Teilmomente der filmischen Komposition danach, von welcher Art die damit verbundenen Rezeptionstätigkeiten sind. Peter Wuss' Differenzierung zwischen perceptions-, konzept- und stereotypengeleiteten filmischen Strukturen (1993, 12ff) fußt darauf, daß er Gestaltungselementen des Films verschiedene "mentale Status" zuordnet, indem er sie dahingehend untersucht, welchen Evidenz- und Bewußtheitsgrad sie haben, mit welchen Lernprozessen sie zusammenhängen und auf welcher Art von "Wissen" sie aufbauen.

(3) Ein dritter Zugang differenziert Strukturniveaus je nach ihrem Ort im Zeichenverhältnis: Jan Marie Peters z.B. unterscheidet filmische Codes und Strukturen, die dem zugehören, was abgebildet ist (die Erzählung, das Mise-en-Scène, das Schauspiel etc.), von solchen, die die Abbildung selbst betreffen (Kameratechniken und -handlungen), denen schließlich noch die außerbildlichen Codes von Musik und Sprache

gegenübergestellt werden (1981, 54). Alle Arten der Kodifizierung hängen von Form- und Ordnungsprinzipien ab, so daß Formfaktoren auf allen Ebenen des filmischen Ausdrucks *und* des Inhalts wirksam sind.

Über allen Differenzierungen steht aber die Einheit des Werkes als Bezugspunkt der Analyse. Das Konzept der *Einheitlichkeit des Werks* beziehen Bordwell und Thompson auf die Geschlossenheit des filmischen Systems. Wenn die Elemente eines Films klar und ökonomisch miteinander verbunden sind, schreiben sie dem Film "unity" zu. Offenbar schwebt den Autoren ein Konzept von "semantischer" und "formaler Dichte" vor; Elemente, die nicht mit den anderen verbunden sind, Fragen, die unbeantwortet bleiben etc., sind entsprechend dieser Auffassung als "Stör-Elemente" aufzufassen. "Dichte" ist indes als Maßvorstellung nur graduell zuzuordnen (Bordwell/Thompson 1979, 43) [1].

Das Werk wird, wenn man dem folgen will, als konsequent geschlossene Form angenommen, in der sich die Leistung einzelner Elemente bestimmen läßt. Diese Idee ist so verbreitet wie produktiv, weil dem Text damit eine Eigenständigkeit zugewiesen wird, die ihn aus aller Situativität entbindet. Für Karl Bühler ist die *Situationsentbindbarkeit* ja sogar eines der fundamentalen Kriterien gewesen, die den Text von allen anderen Sprachäußerungen sondern [2]. Der Text bildet ein eigenes Bezugssystem aus, in dem alle Elemente als Funktionselemente beschrieben werden können.

In diesem Sinne schreibt Jurij M. Lotman dem künstlerischen Text *Modellhaftigkeit* zu, die Fähigkeit, ein eigenes Sinnsystem zu errichten: "Der künstlerische Text ist ein komplex aufgebauter Gedanke. Alle seine Elemente sind semantische Elemente" (1973, 27). Nun ist der künstlerische Text gegenüber den semiotischen Systemen, die er benutzt, ein *sekundäres* modellbildendes System:

Das Kunstwerk [heißt es bei Lotman], das ein bestimmtes Modell der Welt, eine bestimmte Nachricht in der Sprache der Kunst ist, existiert außerhalb dieser Sprache einfach nicht und ebensowenig außerhalb aller anderen Sprachen der gesellschaftlichen Kommunikation (1973, 85).

Das ist wichtig und für den Film noch kaum hinreichend reflektiert - was sind denn die *primären semiotischen Systeme*, die das filmkünstlerische Werk bindet und funktionalisiert?

Die Untersuchung der Formqualitäten des Films führt in zwei unterschiedliche Richtungen, die einander scheinbar unmittelbar gegenüberstehen und sich auszuschließen scheinen: In der einen erscheint das jeweilige Werk als eine individuelle Struktur, die Eigenschaften der Modellierung trägt, wodurch das jeweilige Werk als eine holistische symbolische Struktur gefaßt ist. In der anderen erscheint das Werk als ein Einzelfall, in dem sich allgemeinere Prinzipien der filmischen Repräsentation und der filmischen Rede manifestieren. Todorov hat letztere Auffassung als Zielvorstellung einer *Poetik* bezeichnet; er schreibt:

Das Ziel dieser Untersuchung ist [...], eine Theorie der Struktur und des Funktionierens der literarischen Rede vorzulegen, eine Theorie, die ein Bild der literarischen Möglichkeiten liefert, so daß die bestehenden literarischen Werke als realisierte Einzelfälle erscheinen. [...] Der einzelne Text ist nur ein Beispiel, das es erlaubt, die Eigentümlichkeiten der Literalität zu beschreiben. Ein solcher Vorgang wird hier mit dem Namen *Poetik* bezeichnet (Todorov 1973, 108f).

Eine für die semiotische und ästhetische Fragestellung sensible funktionale Strukturanalyse des Films, um die es mir hier ja geht, ist vor allem in diesem letzteren Verständnis zu betreiben: Es geht um die Beschreibung von Voraussetzungen, Techniken und Strategien der Artikulation und Repräsentation von Inhalten welcher Art auch immer. Die Frage, ob eine Semiotik des Films als eine Poetik ausgeführt werden kann, stellt sich gerade deshalb mit aller Schärfe, weil die Kontextbindung aller filmischen Mittel und das Ausbleiben

fester systemischen Codes zu einer "Ausdrucksfreiheit" führt, die nur durch die Strukturen des Werks gebunden zu sein scheint.

Ich will die Überlegung abkürzen und nur auf einige Gesichtspunkte verweisen, die für eine derartige Modellierung des Gegenstandes von Bedeutung sein können:

- (1) Zum einen ist es das Material der vorfilmischen Wirklichkeit und der Bedeutungen, die in ihr zirkulieren, das vom Film adaptiert und dargestellt wird.
- (2) Zum zweiten sind es gewisse analytische Prinzipien, die die Wahrnehmung und Handhabung äußerer Wirklichkeit und Handlung ebenso dominieren wie ihre filmische Darstellung resp. Auflösung.
- (3) Zum dritten sind es einige primär formale Prinzipien (wie die Wiederholung, die Steigerung, die Spiegelung usw.), die das vorfilmische und filmische Material so organisieren, daß es signifikant wird.
- (4) Zum vierten nutzt der Filme diskursive Prinzipien (narrative Struktur und andere Prinzipien der kausalen Verknüpfung von Elementen, rhetorische Prinzipien der Argumentation und der Beweisführung, Strategien der Themenentfaltung etc.), die es gestatten, heterogenes Material zu integrieren und als Realisation einer abstrakten Idee zu funktionalisieren.
- (5) Fünftens schließlich wird das filmische Material in einem kommunikativen Format angeordnet, verweist also schon auf die Akte des Verstehens, in denen es erschlossen werden muß.

So sehr ich hier eine Tendenz anklingen lasse, die von den spezifischen Gegebenheiten eines Werks schon wieder absehen möchte, bleibt das Einzelwerk allerdings auch dann ein Gegenstand der Analyse, wenn das eigentliche Interesse nicht auf die Auseinandersetzung mit dem Besonderen gerichtet ist - lassen sich an ihm doch formale Verfahren studieren und demonstrieren, die von allgemeinerer Gültigkeit sind. Oder vielleicht sogar nur im Rahmen dieser besonderen Werkstruktur entwickelt wurden. Es kommt auf den "Kodifizierungsgrad" an, ob eine besondere Gliederung des Ausdrucksbereichs Element eines umfassenderen "kinematographischen Codes" oder ein Spezifikum eines Werks ist. Das Werk ist also als Bezugsgegenstand nicht ausgesetzt, muß aber relativiert werden am stilistischen und intertextuellen "Horizont", in dem das Werk steht. Der Entwurf einer *historischen Poetik*, wie ihn David Bordwell vorgestellt hat, betrifft genau dieses problematische Verhältnis von filmischem Kode (in einem jeweiligen historischen Stadium) und Einzelwerk.

Die einzelnen Elemente, Ebenen, Strukturniveaus eines Werks sind miteinander *integriert* (auch wenn es durchaus zu widersprüchlichen und nichtauflösbaren Diskrepanzen zwischen verschiedenen Ebenen des Textes kommen kann [3]). Es gibt intermediäre Integrationsprinzipien, die wiederum von sehr unterschiedlicher Gestalt sein können:

- (1) Die "thematische Ordnung" des Diskurses fokussiert und organisiert Elemente zu zusammengehörigen "thematischen Assoziationskomplexen", zu "topikalern Clustern" und "feldartigen Zusammenfügungen"; so bildet die Begegnung mit dem Fremden in vielen Abenteuerfilmen ein eigenes Thema, das in der Erzählung und in der szenischen Darstellung in zahlreichen Instantiationen realisiert und variiert wird;
 - (2) die diagrammatische Analogie verschiedener semiotischer Systeme gestattet es, Strukturen aus einem System in ein anderes zu transponieren (z.B. Handlungsstrukturen); so lehnt sich die konventionelle filmische Darstellung von Blicken oder Telefonaten eng an die formale Gliederung der Handlungen des Blickens und Telefonierens an;
 - (3) einzelne Elemente können aus anderen abgeleitet sein, stehen also nicht selbständig, sondern wiederum in Realisierungsfunktion zueinander; insbesondere die Mittel-Funktionen sind "sekundär" fundiert, setzen die Analyse der Beziehungen zwischen den Elementen voraus; Farb-Schemata z.B. geben inhaltlichen Bezügen Ausdruck (s.u.);
 - (4) die Juxtaposition von Elementen kann auf Kontiguitäts-Beziehungen zwischen den Elementen fundiert sein; so ist jede narrative Struktur *per definitionem* als kausale Verknüpfung von Einzelhandlungen anzusehen;
- usw.

Die Integration der verschiedenen filmischen und vorfilmischen Gestaltungsmittel geschieht in interpretierten Mustern, die oft nicht filmspezifisch sind, sondern Repräsentations- und Gliederungsverfahren aus anderen semiotischen Systemen für die filmische Rede nutzbar machen. Die Integrativität der Werkstruktur spielt sowohl in Produktions- wie Rezeptionsprozessen eine zentrale Rolle, hat allerdings nicht unmittelbar komplementäre Effekte (darauf werde ich später zurückkommen).

Alle diese Überlegungen weisen darauf hin, daß die formale Struktur eines Textes gegenüber seiner materialen Qualität *abstraktiv* ist. Das Oberflächenmaterial des Films ist in seiner ganzen anschaulichen Fülle gegeben, aber - im Hinblick auf die filmischen Formqualitäten - es wird vom Kontext analysiert, und nur gewisse Aspekte, gewisse Eigenschaften und Qualitäten des Materials werden funktional gemacht. Die formale Gestalt ist im materiellen Substrat *realisiert*, und das ist ganz etwas anderes, als wäre sie in ihm enthalten. In diesem Sinne schreibt Lotman (1973, 27) [4]:

Der Grundriß ist nicht in eine Wand eingemauert, sondern in den Proportionen des Gebäudes realisiert. Der Grundriß ist die Idee des Architekten, die Struktur des Gebäudes ihre Realisation. [...] Der Dualismus von Form und Inhalt muß ersetzt werden durch den Begriff der sich in einer adäquaten Struktur realisierenden und außerhalb dieser Struktur nicht existenten Idee.

So, wie in der Schematheorie eine Trennung des Schemas von seinen *Instantiationen* (was nur ein anderer Ausdruck für "Realisierungen" ist) behauptet wird, ist auch die Form eines Textes abzulösen von dem materiellen Substrat, dem die Form zugeordnet ist. Es bedarf eines aneignenden Bewußtseins, um dieses Verhältnis zu produzieren. Die Welt der Formen ist gebunden an die Tätigkeit der Wahrnehmung, der Interpretation, des Verstehens - und so zurückgewiesen an das Leben der Zeichen im sozialen Verkehr.

Methodisch ist diese Überlegung äußerst wichtig - weil sie die Schranke bildet, die alle quantitativen Methoden nicht durchbrechen können. Es gilt, Modelle zu entwickeln, die die Funktionalität der Mittel und Formen in der Leistung des Films, einem Stoff Ausdruck zu verleihen, und in den Akten der Aneignung erfassen können. Mittel und Formen selbst lassen sich nicht festschreiben, ihre Leistung ist immer gebunden an den Kontext und an die Aktivität des aussagenden oder aneignenden Subjekts. Keinem filmischen Mittel und keiner filmischen Ausdrucksform wohnt eine Bedeutung oder Funktion *per se* inne, es kann in anderer Umgebung in anderer Weise oder auch gar nicht signifizieren [5].

Der stoffliche Bezug

Bühlers Unterscheidung zwischen Sprechhandlung und Sprachwerk und die damit verbundene Überlegung, daß beides aus einem kommunikativen Grundverhältnis entspringt, ist aus zweierlei Gründen wichtig: Zum einen verweist sie auf den scheinbaren Widerspruch, daß das Werk zwar ein kommunikatives Gebilde ist, das sich dennoch nicht auf eine ganz spezifische Handlungssituation und die Lösung dort anstehender Probleme reduzieren läßt; zum anderen ist greifbar, daß das Werk keine selbstgenügsame Struktur ist, sondern dazu dient, einen wie auch immer gearteten Inhalt, einen Stoff zu erfassen, zu strukturieren und ihn so einem Verstehen zuzuführen. Werkstrukturen lassen sich vom stofflichen Bezug nicht lösen, auch wenn wir es mit Fiktionen, nicht erfahrbaren Dingen, ja sogar Verstößen gegen die Wahrnehmungsordnung zu tun haben. Für die Filmanalyse ist der stoffliche Bezug des Films deshalb von Bedeutung, weil jede filmische Form auch und zuallererst die Gestaltung eines Gegenstandes ist, den man sich auch gelöst von der besonderen Struktur eines Films (oder anderen Kunstwerkes) denken kann. "Stoff" meint

nichts, was Teil nur eines Werkes ist, auch wenn er für dieses 'verarbeitet' wird. Der Stoff kann auch von jedem anderen genutzt werden und ist insofern vielen Werken gemeinsam bzw. auch außerhalb aller Werke (Helmut Kreuzer, Brief v. 1.12.1994).

Ich werde hier das Konzept des stofflichen Bezugs im Leibnizschen Sinne als *substantia cogitans* denken, in der ein "geformter Inhalt" in den körperlich existierenden Dingen zur Erscheinung gelangt resp. ihnen in den Akten der "Perzeption" zugeordnet wird, dergestalt, daß Substanz und Form im "Denkstoff" verschmolzen sind - in diesem Modell stehen verschiedene "Erscheinungsformen des Stofflichen" (und eines von ihnen ist das Werk oder etwas im Werk) gleichermaßen in Beziehung zu einem kognitiven Modell, das ihre Beziehung zueinander stiftet. "Stoff" ist keinesfalls als Materie vor und außerhalb der menschlichen Interpretation aufzufassen, sondern ist Teil des erworbenen Wissenszusammenhangs einer Kultur. Der Film greift stofflich auf immer-schon Interpretiertes zurück, auf kulturelle Gegenstände und Überzeugungssysteme. Und ein Film gehört selbst in den kulturellen Prozeß, ist ein Stückchen lebende Kommunikation, Element von Verständigungshandlungen.

"Stoffe" sind kognitive Größen, modellhafte Gebilde [6], die dem menschlichen Denken zugehören, nicht der äußeren, materiellen Welt. Ein Film, der eine Geschichte erzählt, verweist z.B. auf diese Geschichte in vielerlei Hinsicht - auf die narrative Struktur im engeren Sinne (die Folge kausal miteinander zusammenhängender Handlungen) und auf die besonderen normativen Bedingungen der erzählten Welt, auf das Substrat der sozialen Rollen und auf die funktionalen narrativen Rollen (Prot- und Antagonist, Helfer und Verführer usw.), auch auf die eigentlich akzidentellen Aspekte, die immer mitrepräsentiert werden. Die Eigenständigkeit des Stoffes gegenüber dem Text ist in den sehr unterschiedlichen "Textverarbeitungen" greifbar, in denen Texte in andere Texte weitergeführt ("übersetzt") werden: Man kann einen Film nacherzählen und zusammenfassen, ihn neu drehen oder in ein Theaterstück transformieren, ihm neue Titel und Genrebeschreibungen zuordnen, man kann ihn kritisieren und man kann sich auf ganz periphere Elemente konzentrieren wie die Augenfarbe der geschundenen Heldin, die in einem Gedicht besungen wird [7].

Wir wissen aus zahllosen Untersuchungen, daß Gegenstände, von denen die Rede ist, sich in der Geschichte ändern, daß sich die Situationen und Anlässe, gelegentlich deren von ihnen die Rede ist, verändern und daß sie nicht in allen Kulturen gleich sind. Die *kulturelle Relativität* sollte auch für die Beschreibung des Stofflichen geltend gemacht werden, mit einer allerdings erheblichen Konsequenz: Es ist nicht als primärer und feststehender Bezug des Films anzusehen, sondern gebunden an die Akte der Rezeption. Das Stoffliche ist eine kulturelle Tatsache, damit gebunden an eine Praxis der Interpretation sowie an konventionelle oder intertextuelle Rückbindungen an das Kollektiv, das eine Kultur trägt. Darauf werde ich unten noch einmal zurückkommen.

Ein Ausgangspunkt für die Filmanalyse, die den einzelnen Film als Element einer umfassenderen Zeichenpraxis und als Teil eines kommunikativen Verhältnisses zu begreifen versucht, ist die Theorie des Poetischen, wie sie von Roman Jakobson vorgetragen wurde. Auch darin geht es um die Bestimmung des Verhältnisses der Ausdrucksmittel zum Ausgesagten, der formalen Gestaltungen und des Stofflichen. Holenstein faßt die zentrale Prämisse wie folgt:

Stoff ohne Form gibt es nicht. Es gibt aber auch keine Form ohne eine stoffliche Bestimmung. Jedes raumzeitliche Beziehungssystem hat einen inhaltlich bestimmten Ausgangspunkt und einen inhaltlich bestimmten Maßstab. Christi Geburt, Greenwich, die Drehung der Erde um die Sonne, einen Fuß etc. Die Ermittlung von invarianten abstrakten Strukturen kann nur das eine Ziel der Forschung sein. Das andere Ziel ist die Feststellung, welche Arten von konkreten Gegenständen die Abbildung einer bestimmten abstrakten Struktur zulassen (Holenstein 1975, 95).

Sicherlich lassen sich Filmgattungen erdenken und auch nachweisen, in denen die stoffliche Bindung der Aussage bis zur Unkenntlichkeit zurückgenommen erscheint und das filmische Bild als eine nicht-repräsentierende optische Gestalt erscheint. Manche Exemplare des "strukturellen Films" (wie z.B. SNOWS SEATED FIGURES) gehören vielleicht dazu, die tatsächlich noch photographisch entstanden sind, ohne in der Vorführung das Vorfilmische aber noch zu evozieren; auch manche aus monochromen Tafeln komponierte Filme möchte man nennen.

Schon Filme aber, die in graphischen Displays realisiert sind, in denen einzelne abstrakte Objekte in einem dreidimensionalen Raum angeordnet sind, *repräsentieren*, sind also von einem (und sei er noch so minimal) inhaltlich-stofflichem Bezug begleitet [8]. Es können Objekte isoliert werden, sie verhalten sich auf Bewegungsbahnen im Raum, ihnen kann sogar intentionales Handeln attribuiert werden. Die Experimente Fritz Heiders belegen die fundamentale Attributionstätigkeit des Zuschauers aufs Lebhafteste. Er hatte seinen Versuchspersonen folgende Animationssequenzen angeboten: Man sieht ein schwarz umrandetes Feld, das nur einen "Ausgang" hat; auf der Spielfläche bewegen sich geometrische Figuren in unregelmäßigen Mustern. In den sprachlichen Reproduktionen dieser kleinen Filme wurde den Figuren absichtliches, motivational bestimmtes "Handeln" unterstellt - so kann es sein, daß behauptet wurde, daß die kleineren Figuren versuchen, "den großen Kreis am Verlassen des Feldes zu hindern" (vgl. Heider 1958). Derartige Attributionsleistungen haben ihren ganz eigenen, auch ästhetischen Charme: So ist die Animation eines roten (und später auch eines blauen) Luftballons in Paul Lamorisse' LE BALLON ROUGE (1956) Quell intensiver Teilnahme - als investierte der Zuschauer in den Motivattribuierungen und der Identifizierung genretypischer Konstellationen von Figuren der Handlung ein solches Maß an Empathie, daß es weder Überwindung noch besonderen Aufwandes bedürfte, Objekte wie die Luftballons als Handlungsträger (also ausgestattet mit Intentionalität, Gefühl, Reaktivität) zu behandeln. *Empathie* als Teilnahmemodalität wäre dann im übrigen eine besondere Kontextualisierungsleistung und nicht eine "Einfühlung" im Sinne von Identifikation. Die Probleme, die eine solche Überlegung aufwirft, kann ich hier natürlich nicht diskutieren, doch sei ausdrücklich festgehalten, daß es eine Modulation des stofflichen Bezuges ist, wenn Objekte als Akteure konstituiert und "verstanden" werden. Die Erfassungshandlungen schreiten von der oberflächlichen Darbietung des Objekts fort zu einer Einheit des Verstehens, die die Oberflächenbewegungen des Objekts als expressive Bewegungen liest, ihnen also Intentionalität und Affektivität zuordnet.

Das Stofflich-Inhaltliche läßt sich dem Film kaum abstrahieren, will ich damit sagen, es tritt schon im Elementarbezug des Bildes verbunden mit formaler Gestalt auf - es "repräsentiert" eben. Daraus folgt unter anderem: Filme, die das Repräsentationsverhältnis zu unterschreiten versuchen, bewegen sich an der semiotischen Schwelle des Films. Alle anderen formalen Beziehungen (der Symmetrie und des Kontrastes, der Wiederholung und der Variation, der Reihenbildung usw.) operieren mit einem Bildmaterial, das schon im Darstellungsverhältnis steht. Und alle höheren Formen des Darstellens, alle anderen Arten der filmischen Repräsentation (Metapher und Metonymie, Ironie, diagrammatische Abbildung von Handlungsstrukturen etc.) sind demgegenüber sekundäre Modi der Signifikation [9].

Es steht außer Frage, daß Filme "von etwas" handeln, daß der Bezug der *aboutness* absolut fundamental ist [10] - gleichwohl ist der Gegenstandsbezug in der Beschreibung filmischer Formen von nachgeordneter Bedeutung. Aufgabe der filmwissenschaftlichen Beschreibung ist es zu bestimmen, *in welcher Art und Weise von diesen Gegenständen die Rede ist* (vgl. Bordwell/Thompson 1979, 32). Die Art und Weise, in der ein Stoff in der filmischen Rede gegeben ist, ist zugleich der Ort formaler Gestaltung. So, wie in der Sprache die Ausdrucks- und die Inhaltsform das eigentlich Kulturelle und die Bedingung der Möglichkeit des Funktionierens von Sprache überhaupt sind (in der Terminologie Hjelmslevs), interessieren auch in der Beschreibung des Films die formalen Gegebenheiten. Das Formale manifestiert sich in zwei Arten: (1) in formalen Operationen, mittels derer einem Gegenstand Ausdruck verliehen wird, und (2) in formalen Beziehungen, die innerhalb der kommunikativen Einheit des Films (wenn man so will: des "geäußerten Films") zwischen sei-

nen Segmenten zum Zwecke der Repräsentation, aber auch zum Zwecke der Vereindeutigung aufgebaut werden. *Ein Film stellt etwas dar, und er ist zugleich Element einer Zeigehandlung.* Der Film ist intentional auf beides gerichtet.

Eine Zwischenbemerkung ist nötig: Die Gegenüberstellung von Form und Inhalt, wie sie z.B. im Neoformalismus neuerdings wieder vorgeschlagen worden ist, relativiert sich schnell: Denn kein Inhalt ist denkbar, der nicht in einer formalen Gestalt gegeben wäre. Wenn "Inhalt" den stofflichen Bezug im obigen Sinne meint, ist er nichts Amorphes und Rohes, nichts Ungegliedertes, wäre nur in einer Fiktion außerhalb der menschlichen Ordnungssysteme (insbesondere der Kommunikationsmittel und Symbolsysteme) und der menschlichen Praxis denkbar. Wenn er etwas anderes sein soll, wäre eine Erklärung nötig [11].

"Meaning" ("Bedeutung"/"Sinn") trete nur als Element oder Effekt der Form auf, heißt es *expressis verbis* bei Bordwell und Thompson - eine Behauptung, die höchst problematisch ist und unnötige Verwirrung stiftet, weil sie letzten Endes auf eine Tautologie hinausläuft, die man genauso gut umkehren könnte - "meaning" ist eben auch an die Bedingung "Inhalt" gebunden. Die Behauptung verwundert insbesondere deshalb, als Bordwell mehrfach darüber referiert hat, daß die formalistische Filmanalyse an eine schematheoretisch orientierte, kognitive Theorie des Films unmittelbar angrenze (Wulff 1991; Ohler 1994): Und gerade dann müßte die Annahme eines Bezuges des Filmtextes auf eine intermediäre Größe wie "Stoff" naheliegen, die es gestattet, Schematisierungen als Elemente kognitiver Prozesse zu bestimmen, die Werkstrukturen mit Verstehenstätigkeiten vermitteln. Ich würde sogar umgekehrt argumentieren: Gerade weil der Film einen stofflichen Bezug hat und weil das Stoffliche eine kulturelle Tatsache, ein Phänomen der Interpretation ist, ist die Tatsache, daß der Film ein *Repräsentationssystem* darstellt, um so klarer zu fassen. Das Stoffliche kann darum aber nicht ganz zurücktreten: Weil sich der funktionale Wert der Art und Weisen, in denen von Gegenständen gehandelt wird, in der jeweils besonderen Profilierung des Stoffs ausmachen läßt.

In den formalistischen Programmatiken der Textwissenschaft(en) geht es immer darum, mittels der formalen Beschreibung die *spezifischen* Signifikationsleistungen und Repräsentationsformen des Films, der Literatur usw. herauszuarbeiten. René Wellek und Austin Warren nennen das Verfahren, mit dem man sich an die formale Charakteristik von Literatur (und deren Bestimmung läßt sich auf Film übertragen) annähern könne, einen *intrinsischen Zugang* und schreiben zum Form-Inhalts-Verhältnis:

Wenn wir unter Inhalt die Gedanken und Gefühle verstehen, die ein literarisches Werk übermittelt, so würde die Form alle sprachlichen Mittel umfassen, durch die ein Inhalt ausgedrückt wird. Untersuchen wir aber diese Unterscheidung genauer, so erkennen wir, daß der Inhalt einige Formelemente in sich enthält (1971, 146).

Genau um dieses Problem dreht sich die Diskussion - daß ein Gegenstand nur als kulturell geformte Materie erfaßt werden kann und daß er im Kontext des Werks in einen strukturellen Zusammenhang gebracht ist, der ihn mit zusätzlicher Formqualität auflädt (die unter Umständen auch in Kontrast zu seiner alltäglichen Geltung stehen kann).

Wie "tief" formale Analyse fundiert werden kann, ist im Formalismus nie wirklich diskutiert worden: Wellek/Warren wehren sich gegen eine Übertragung des Humboldtianischen Konzepts der "inneren Sprachform" [12] auf ästhetische Gegenstände bzw. auf Texte überhaupt (ebd.), was aber in sich selbst einen Widerspruch trägt und die Methodendiskussion erschwert: Denn Texte instrumentieren und verfremden die kulturell und historisch besonderen Interpretationen von Gegenständen, Darstellungs- und Apperzeptionsweisen gleichermaßen. Die innere Sprachform ist nur im Kulturvergleich und im historischen Wandel zu fassen, so daß die Alleingeltung einer intrinsischen Analyse radikal in Frage zu stellen ist [13].

Repräsentation

Die Abstraktivität des Films als eines Darstellungsmittels folgert im übrigen aus der stofflichen Bindung, in der er steht: Der auszusagende Inhalt - ein Gedanke, eine Geschichte, ein Thema - wird mit einem *Darstellungsformat* vereinigt. Erst in dieser Gestalt kann er zum Element des kommunikativen Verkehrs werden. Oder, härter formuliert und die oben schon benannte Tatsache bedenkend, daß "auszusagende Inhalte" *kulturelle Gegenstände* sind, also wiederum auf kommunikativen Verkehr und interpretative Arbeit zurückverweisen: Ein Gedanke könnte außerhalb einer formalen Gestalt gar nicht gefaßt werden; nur in einer solchen Gestalt ist der Inhalt überhaupt ein intelligibles Element der Verständigung.

Das heißt nicht, daß die Darstellungform, die ein Auszusagendes angenommen hat, die einzige wäre, die ein Gedanke, eine Geschichte, ein Thema haben können. Filme (und auch autonome Segmente des Films, deren Autonomie gerade durch die Einheit des Stoffs fundiert wird) sind paraphrasierbar, lassen sich filmisch anders realisieren, lassen sich oft transformieren in andere Ausdrucksmedien. Ich beziehe hier eine andere Position als z.B. Lotman, für den die Werkstruktur eine einmalige Struktur ist, die zwar beschrieben, nicht aber transformiert werden kann, und verfolge hier die Vorstellung, daß ähnlich, wie ein Satz Paraphrasen haben kann, ein Text in einem Feld von *Paratexten* steht [14]: "Paratexte" sind nicht vollständig homolog und synonym, reproduzieren aber jeweils gewisse strukturelle Eigenschaften des Ausgangstextes (was verbindet eine Geschichte und ihre Inhaltswiedergaben? was macht es möglich, eine Geschichte in ein anderes Genre zu transformieren? auf welche Inhaltsgrößen greift eine beschreibende Titelphrase zu? etc.). Der Text steht so in einem virtuellen "paratextuellen Feld", dessen intensionale Beziehungen den Text mit seinen "Paratexten" verbinden und ihn gleichzeitig beschreiben. "Paratextualisierung" ist eine Technik, mit der textuelle Strukturen manifest und greifbar gemacht werden können.

Die stoffliche Orientierung der filmischen Aussage "unterhalb" der Darstellungsform macht es möglich, die filmische Struktur zu isolieren, sie als eine eigene Ebene von Ordnung und Gliederung zu untersuchen. Methodisch ist die Überlegung folgenreich, weil sie über die textinterne Beschreibung der Funktionen der filmischen Mittel hinaus den Vergleich einer vorliegenden "Fassung" einer Aussage mit anderen möglichen und partiell äquivalenten Fassungen sinnvoll macht. So, wie in der Linguistik die Variation des Beispielmaterials die Kräfte und Restriktionen greifbar macht, die in einem gegebenen Beispielsatz wirken, und so, wie in der empirischen Denk- und Sprachpsychologie die systematische Stimulusvariation die verdeckten Struktur-, Wirk- und Bedeutungspotentiale greifbar macht, die eine Reizkonfiguration hat, steht auch im Film die spezifische Wirk- und Ordnungsfähigkeit der Mittel in einem Paradigma alternativer Formulierungen des gleichen Textes. Die *Kontextvariation* ist ein Verfahren, um die signifikanten, die bedeutungstragenden (oder "bedeutungseffektiven") Größen, Ebenen und Strategien eines Films zu isolieren. Das betrifft alle Elemente und Schichten des Films. An einigen

Beispielen:

- * Was geschieht, wenn man die Farben der Kostüme ändert?
- * Was geschieht, wenn man eine Szene nicht im Schuß-Gegenschuß-Modell, sondern mittels subjektiver Aufnahmen auflöst?
- * Was geschieht, wenn eine Erzählung nicht als *flashback*, sondern in der Chronologie der Ereignisse erzählt wird?
- * Was geschieht, wenn man eine Geschichte nicht im Genre des Samurai-Films, sondern als Western erzählt?

Man kann sich leicht weitere Beispiele dazudenken.

Die Darstellungsform, in der ein Film vorgetragen wird, ist das Resultat einer Kette und eines Bündels von Wahlen aus dem Repertoire der filmischen Mittel. Die Alternativen schwingen differentiell immer in die jeweiligen realisierten Mittel hinein, sind nicht ganz verloren. Eine Verständigungshandlung, die sich des

Films bedient, steht vor dem Horizont der "Verständigung mittels Film" in einem viel umfassenderen Sinne: Eine Großaufnahme hebt sich ab nicht nur von den weiten Aufnahmen, aus denen ihr Kontext komponiert ist, sondern auch vom Prinzip der Kameradistanzen, das das Gesamtgefüge der Einstellungsgrößen regiert. Die Akte der Selektion, der Kombination und der innertextuellen Relationierung, die Iser als fundamentale Teilakte des "Fingierens" bestimmt hat (1993, 26ff, passim), lassen sich auch in der filmischen Darstellung auffinden, und zwar auf allen Ebenen, bei der Formierung des Stoffes ebenso wie bei der Formulierung des Textes.

Vorgefundene Organisationsstrukturen des Wirklichen würden im Text nicht einfach abgebildet, sondern dekomponiert (und so überschritten), schreibt Iser (1993, 24) - und er unterscheidet darin nicht das stoffliche Wissen und die Art und Weisen des Darstellens, sondern faßt beides als gleichberechtigte "Umweltsysteme". Diese Redeweise birgt den Vorteil, daß sie es ermöglicht, sich ganz auf die Akte der Texterzeugung konzentrieren zu können, die den Text in einem jeweils besonderen Verhältnis zu seinen "Bezugssystemen" hervorbringen. Mich interessiert hier allerdings das Ensemble an Beziehungen, das den besonderen Text mit seinem Umfeld verbündet, und ich werde darum einen anderen perspektivischen Punkt aufsuchen, der es gestattet, gleichermaßen

- (1) das differentielle Verhältnis des Textes zum Umfeld seiner Bezugssysteme,
- (2) die Fähigkeit des Textes, textexterne Strukturen zu adaptieren und zu kopieren bzw. für den eigenen Formenbau nutzbar zu machen, und
- (3) die Eigenheit des Textes, Modelle dessen anzubieten, das sie darstellen, in den Blick zu nehmen.

Dies sei an einem Beispiel in aller Kürze illustriert: Jürgen Böttchers Kurzfilm RANGIERER (DDR 1974) zeigt einen nächtlichen, von wenigen Lampen erleuchteten Rangierbahnhof. Eine umgebende Landschaft, eine Stadt im Umfeld ist nicht sichtbar, im Schwarz der Nacht versunken. Güterwagen kommen an, werden entkoppelt, auf das richtige Gleis geschickt, am Ende wieder mit anderen Waggons verbunden. Das Geschehen ist fokussiert, nicht die Personen. Recht große Kameradistanzen korrespondieren diesem thematischen Interesse, es wird auch gezeigt, wie isoliert die einzelnen Arbeiter voneinander agieren: Um so wichtiger wird die Planstruktur, das Produktionsverhältnis, das sie bindet und die Einzel Tätigkeiten als Elemente eines sinnhaften Gesamtgeschehens begreifbar macht. Der Film adaptiert den Rhythmus des Geschehens, das gleichmäßige Rollen immer neuer Güterwagen. Er reproduziert die Serialität der Arbeit, manchmal in Sequenzen ähnlicher Bilder, die den immergleichen Vollzug darstellen, manchmal über Sequenzen hinweg, das einmal gesetzte Thema in einander gleichenden oder ähnlichen Bildern wiederholend. Er gleicht sich dem Organisations- oder Produktionsprinzip des Rangierbahnhofs an, zeigt immer wieder, wie ein Fernschreiber die Zielbestimmungen der Waggons durchtickert, wie ein Papierstreifen abgerissen und ein Wagen der Vorgabe entsprechend umgeleitet wird. Ein höherer Sinnzusammenhang - wenn man so will: "Transport" in einer industriellen Gesellschaft - wird nur indiziert, die Arbeit selbst erscheint kontextlos, gleichförmig, entfremdet und seriell. Der Fernschreiber scheint eine höhere Autorität zu repräsentieren, ein dem eigentlichen Arbeitszusammenhang externes, anonymisiertes und entpersonalisiertes Prinzip. Das Verhältnis von Fernschreiber, Arbeitern und Waggons bildet eine Metapher von industrieller Arbeit überhaupt, gerade und insbesondere, weil der Kontext des Geschehens ausgeblendet bleibt und nur strukturelle Eigenheiten des Vollzugs in der Form des Films reproduziert sind.

Das Beispiel mag zeigen, wie verschiedene stoffliche und repräsentationale Elemente miteinander verbunden werden:

- * Die Wahl des Handlungsortes, die räumliche Entgrenzung, die er dadurch erfährt, daß nur Nachtaufnahmen verwendet werden;
- * die Wahl von Schwarzweißfilm, der die graphische Qualität des Geschehens ebenso hervortreten läßt wie er das dokumentarische Genre anzeigt;

- * die bevorzugten Kameradistanzen, die mit dem thematischen Fokus der Darstellung korrespondieren;
- * der Verzicht auf jede Art von Kommentar, der es nötig macht, die Form des Films aus Qualitäten dessen, was abgebildet ist, zu gewinnen;
- * die Reproduktion der Serialität des Geschehens und der Arbeit als Wiederholungsprinzip in der Darstellung (in Teilsequenzen und im ganzen Film);
- * die Kopie der Organisations- und Autoritätsstruktur des Rangierbahnhofs, mittels dessen die relevanten Handlungselemente (Fernschreiber, Abkoppeln und Rangieren der Waggons, Neuankoppelung) identifiziert werden können;
- * die Bedeutungsausweitung zu einer Metapher schließlich, die auf sehr viel globalere Zusammenhänge ausgreift als das, was der Film im engeren Sinne zeigt.

Das Beispiel mag darüber hinaus auf die Tatsache verweisen, daß filmische Darstellung sowohl analytische wie synthetische Züge trägt - das Vorfilmische ist niemals unmittelbar gegeben, sondern trägt eine Form, die in der filmischen Repräsentation bedacht und reflektiert werden muß. Bei Iser ist die "Relationierung" die Zusammenfügung von Bedeutungsfeldern im Text, die gegenüber der herkömmlichen Bedeutung der Elemente der Fügung neu ist - insofern enthält jede Fügung ein reflexives Moment: "Relationierung verwandelt die Funktion des Bezeichnens in eine solche des Figurierens", heißt es (1993, 33). Für Iser ist das Figurative ein Aspekt der Rede, der die Sprachlichkeit der Mitteilung unterschreitet:

die Sprache selbst depotenziert sich zu einem Analogon, das nur noch die Bedingung möglicher Vorstellbarkeit enthält und gleichzeitig signalisiert, mit dem, was nun vorzustellen gilt, nicht identisch zu sein. So bringt sich im Verweis der figurativen Sprache eine Doppeldeutigkeit zum Vorschein: sie funktioniert gleichzeitig als Analogon der Vorstellbarkeit und als Zeichen der sprachlichen Unübersetzbarkeit dessen, was sie anzielt (1993, 34).

Ich teile diese Ansicht nicht, sondern nehme das Figurative als eine eigene Schicht von Bedeutungsproduktion; schon am Beispiel der "Teleskopwörter" - Iser bezieht sich u.a. auf das Joycesche, aus "benefaction" und "benediction" amalgamierte Kofferwort "benefiction" (1993, 28) - läßt sich zeigen, wie sich Ausgangsbedeutungen zu syntagmatischen Bedeutungen zusammenfügen. "Figuration" erfaßt einen besonderen Aspekt (oder Effekt) der syntagmatischen Beziehungen zwischen Elementen und läßt sich durchaus in Beziehung zu den Formen der Assoziations- oder auch der intellektuellen Montage sehen [15].

Das Beispiel zeigt, wie die rhythmischen und seriellen Qualitäten des Geschehens resp. der Arbeit auf dem Rangierbahnhof einerseits adaptiert und repräsentiert, andererseits in der Sequenz der Aufnahmen "relationiert" und damit auch "figuriert" werden. Gerade das Figurative erweist sich - gegen Isers Diktum - als eingebunden in ein komplexes Darstellungsverhältnis.

Die Koordination von kodifizierten Bedeutungen, von signifikanten Wahlen aus dem Repertoire der überhaupt verfügbaren Mittel, die Analyse eines auszusagenden Inhalts (eines Gedankens, einer Geschichte, eines Themas) und seine Integration mit einer Darstellungsform, die Präfiguration des rezeptiven Prozesses schließlich: Das ist ein Gefüge von Beschreibungsgrößen, das die "innere Bündigkeit" des Gegenstandes der Filmanalyse begründen kann.

Signifikanter Gebrauch von filmischen Mitteln steht in mehreren Bezügen: Zum einen im Verhältnis zu seinem unmittelbaren Kontext, den ein besonderer Film ausbildet; zum anderen aber auch im Verhältnis zu der historisch gewachsenen Verständigung mittels Film, zu den Konventionen und Üblichkeiten, auch zu den filmischen Moden und den generischen Besonderheiten. Die doppelte Anbindung an den unmittelbaren Kontext des Werks und den Horizont des filmhistorischen Umfeldes ist jedem Postulat entgegenzuhalten, das die "Einheit des Werks" als alleinigen Bezugspunkt der Analyse setzen möchte. Auch wenn der Film kein semio-

tisches System ausbildet wie die natürliche Sprache (zumindest könnte er deren Struktur nicht adaptieren; vgl. Wulff 1979; Möller 1986), so steht doch jeder Film vor dem Hintergrund eines historischen Systems der Verständigung mittels Film. Das hört sich trivial an und ist es letztlich auch. Gleichwohl darf diese Überlegung nicht ein Ausgangspunkt sein, der den Film als auf Konventionalität gegründetes System schlechthin postulieren würde [16]. Eine Anlehnung an die Konventionalität von Sprache führt leicht in die Irre: Die Rückbindung des Films an das historische System der Verständigung mittels Film geschieht nicht im Verhältnis von *langue* und *parole*, von *type* und *token*, sondern als eine *intertextuelle Rückbeziehung* auf schon erprobte Art und Weisen, einen Stoff filmisch darzustellen. Die Rückbezüglichkeit des Films auf seinen "Kode" ist sehr viel selektiver und aktiver, als es ein linguistisches Zeichenmodell vorsehen würde: Nicht alle Filme gehören zum intertextuellen Feld, auf das ein Film sich bezieht; nicht alle Möglichkeiten der filmischen Darstellung werden "in intertextuellen Bezug" genommen, sondern nur ein gewisser Ausschnitt; das intertextuelle Feld gliedert sich u.a. in ein Gewebe von Prototypen (insbesondere Genres lassen sich mittels eines Prototypenmodells untersuchen; vgl. Schweinitz 1994); usw.

Die oben schon erwähnte neoformalistische Stiluntersuchung ist ein Versuch, einen Teil des intertextuellen Horizonts zu beschreiben, vor dem ein jeweiliger Film steht. Allerdings überdeckt ein solcher Ansatz der historischen Beschreibung eine Wechselwirkung, die zwischen Text und Horizont besteht: Jeder Text aktiviert nur gewisse Elemente, gewisse Schichten des Horizonts, andere bleiben dagegen inaktiv und insignifikativ. Für einen Western wie *MCCABE AND MRS. MILLER* (1971, Robert Altman) spielen manche Elemente des Western-Genres wie z.B. die Indianer oder die zentrale Funktion der Siedlerfamilie keine Rolle, die in anderen Western ganz und gar im Mittelpunkt von Darstellung und Weltbild stehen. Viele Filme sind gar nicht genau lokalisierbar vor einem generischen Hintergrund (Genres bilden solche intertextuellen Verweissysteme, die immerhin noch relativ kompakt sind und einigermaßen scharfe Grenzen haben), verweisen oft ganz global auf allgemein kulturelle Wissensbestände, nutzen Formen, die gar nicht genuin der Filmgeschichte entstammen etc. Der Intertext verändert sich zudem, wenn ein Film älter wird: Der Zuschauer, der heute einen Western von 1948 sieht, identifiziert den Film in einem anderen generisch-intertextuellen Kräftefeld als der zeitgenössische Zuschauer (ein Problem der Rezeptionsanalyse, das noch ganz ungeklärt ist). Gerade die Beschreibung der intertextuellen Beziehungen eines Films ist äußerst kompliziert und läßt sich nur sehr bedingt auf eine "Stilanalyse" einschränken. (Damit will ich nicht ablenken von der Tatsache, daß es wirkliche Konventionalisierungen des Darstellungsapparates insbesondere im Hollywood-Stil gibt; und ich will auch nicht übersehen, daß es handbuchartige, oft normativ formulierte "Poetiken" des Films in großer Zahl gibt, die oft einiges von dem erfassen, was in der industriellen und seriellen Produktionswirklichkeit des Films tatsächlich täglich geschieht.)

Analytische Darstellung

Die folgenden Analysen sind insbesondere der Überzeugung verpflichtet, daß die anschauliche Fülle und Konkretheit der filmischen Ausdrucksmaterie in der Analyse "untersritten" werden muß und daß die forschende Neugier auf die analytischen Gesichtspunkte und Prinzipien gerichtet sein sollte, die einen Inhalt zum Gegenstand des Aussagens und des Verstehens machen [17].

In einer Unzahl von Schriften zum Film (und auch zum Fernsehen) ist behauptet worden, daß die Anschaulichkeit und Konkretheit des Films unmittelbarer und primärer Gegenstand der Aneignung sei. Dagegen gehe ich hier davon aus, daß das Ikonisch-Bildliche nur eine Voraussetzung für die Verstehbarkeit des Films sei, selbst aber noch keinen stofflich-inhaltlichen Bezug artikulieren kann (von einem basalen Prinzip der Objektrepräsentation einmal abgesehen). Dazu bedarf es "höherer", das anschauliche Material schon wieder umgreifender und bindender Strukturen, die das Bildliche wie die Elemente eines Arguments setzt.

Edward Branigan hat in seiner Analyse der *point-of-view*-Montage (Branigan 1984, Kap. 5) ein derartiges fundamentales Gebilde beschrieben, das mehrere verschiedene Bilder zu integrieren vermag: (1) Es geht danach darum, daß ein "Punkt" im dargestellten Raum etabliert wird - das erste Bild zeigt denjenigen, der sieht, an diesem Punkt, das zweite zeigt den Raum von diesem Punkt aus; (2) eine zweite, zugleich mit diesem Raumschema realisierte Struktur ist die Subjekt-Objekt-Gliederung des "Sehens" (vgl. dazu auch Möller 1978, bes. 92ff) - das erste Bild muß einen (ausgezeichneten) Blick, einen *glance* enthalten, das zweite zeigt das Objekt des Blicks; (3) das Zeitverhältnis, das zwischen den beiden Einstellungen besteht, und (4) die Tatsache, daß einer derartigen Bildfolge die Kategorie einer bewußten Objektzuwendung zugeordnet wird (so daß auch Hunde, Monster oder Steine im Film als Handlungssubjekte dargestellt werden können), sind Suprasegmentalia und folgern gleichermaßen aus dem Kontext und aus dem Doppelverhältnis von Punkt-im-Raum und Blick.

Das Beispiel zeigt, daß sich die Strukturen, die die Einstellungen einer solchen minimalen Kette wie einer Blickmontage miteinander zu einer kaum noch auflösbaren Einheit des Gedankens oder der Aussage verbinden, nicht an der anschaulich-konkreten Oberfläche der Bilder abgelesen werden können, sondern daß eine *Handlungsstruktur* hinzutreten muß, die erst die Bilder in ein solches analytisches Verhältnis zueinander setzt, daß sie als Darstellung der Handlung (des Sehens) aufgefaßt werden können. Im Verstehen dessen, was der Film zeigt, ist man ganz bei dem, wovon die Rede ist. Ein Beispiel mag das Phänomen verdeutlichen:

#1: Man zeigt einen in einem Raum, ein Schuß ist zu hören.

#2: Man zeigt eine angelehnte Tür, die sich öffnet, als eine Leiche gegen sie fällt.

#3: Man zeigt den vom Anfang, er sucht Deckung.

Wer dieses Fragment einer filmischen Sequenz versteht, ist mit dem Verstehen der Szene befaßt, die Bilder selbst haben nur dienende und zuliefernde Funktion. Man versteht, daß hier ein Mord geschieht und daß der Held (woher weiß man eigentlich, wer hier der Held ist?) möglicherweise in Gefahr ist. Daß wir es mit Punkten im Raum und mit ausgezeichneten Blicken zu tun haben: dieses formal-diagrammatische Untergerüst, das dem szenischen Bezug innewohnt, verschwindet, ist für gewöhnlich kein eigener Gegenstand von Aufmerksamkeit und ästhetischem Erleben.

So selbstverständlich dieser Befund auf den ersten Blick zu sein scheint und so große Evidenz er auf sich zu ziehen vermag, so ist doch die theoretische Tragweite der Beobachtung noch kaum ausgelotet. Ich will noch einmal auf Karl Bühlers "Sprachtheorie" zurückgreifen, um die "stoffliche Steuerung" der filmischen Ordnung auf ihren zentralen Platz zu weisen. Bühler geht aus von einem Experiment von Charlotte Bühler (1919), in dem den Versuchspersonen Wortlisten in sinnloser Reihenfolge vorgelegt wurden, die zu einem sinnvollen Text, einem Satz oder einer Sentenz zusammengefügt werden sollten. Alle syntaktischen Ordnungshilfen waren getilgt, die Wörter wurden in der Grundform gegeben (z.B.: Edelstein - Fassung - Preis - Wert - erhöhen - nicht). Soll nun aus diesem "Worthaufen" eine sinnvolle Aussage gebildet werden (an obigem Beispiel: Die Fassung des Edelsteins erhöht zwar seinen Preis, aber nicht seinen Wert), muß der Proband einen Faktor aktivieren, den Bühler "Stoff" nennt:

Wenn irgendwo das Wort 'Radieschen' vorkommt, dann ist der Leser sofort an den Eßtisch oder in den Garten versetzt; in eine ganz andere 'Sphäre' also (der Terminus ist in der zitierten Arbeit denkpsychologisch definiert), wie wenn z.B. das Wort 'Ozean' vorkommt. Jeder zum Worthaufen zerschlagene und entformte charaktervolle Text hat noch seinen Sphärenengeruch, und man braucht gar nicht besonders sensibel dafür zu sein, um aus ihm Phantasiehilfen und damit einen Ariadnefaden zu gewinnen (1965, 171).

Ist der Stoff als Bezugspunkt einmal eingenommen, ist ein "Kristallisationspunkt" gewonnen, der es gestattet, die Wörter in einem Zusammenhang zu sehen. Dann stellen sich auch reichere Ordnungsbeziehungen wie

Kontraste und Gegensätze, Vergleiche und Steigerungen ein - als Eigenschaften, die dem stofflichen Feld, von dem die Rede ist, zukommen. Bühler folgert:

Aus dem Phänomen der stofflichen Ordnungshilfen ist nicht mehr und nicht weniger abzulesen, als daß es zur Lebensgewohnheit der gewöhnlichen Gebraucher von Sprachzeichen gehört, dem, wofür sie als *Symbole* stehen, die ganze Aufmerksamkeit und eigene innere, schaffende oder nachschaffende Aktivität als Sprecher oder Hörer zuzuwenden. Man ist dort bei den Dingen, von denen gesprochen wird, und läßt die konstruktive oder rekonstruierende innere Tätigkeit zum guten Teil *vom Gegenstand selbst*, den man schon kennt oder soweit er durch den Text bereits angelegt und aufgebaut ist, gesteuert werden (Bühler 1965, 171; Hervorhebungen im Original).

So, wie Bühler hier eine "stoffliche Steuerung des Sprachdenkens" behauptet, will ich analog von einer "stofflichen Steuerung des Filmdenkens" ausgehen: Die Form des filmischen Ausdrucks folgt der Gliederung des Stoffs, wie er sich in der filmischen Rede darstellt.

Gerade in der Untersuchung der filmischen Montage hat diese These immer wieder eine Rolle gespielt. André Bazin nimmt z.B. an, daß die filmische Auflösung der "stofflichen oder dramatischen Logik der Szene" folge (1979, 260), und das Schuß-Gegenschuß-Prinzip verankert er in der "Logik des Geschehens" (1979, 269). Dialogstücke besäßen eine "Logik des Textes", derzufolge der Sprecherwechsel ein leitender Gesichtspunkt der Montage sein könne. Es wäre aber ein fataler Fehlschluß, die *stoffliche Steuerung der Darstellung* allein der Montage (resp. den Regularien der filmischen Auflösung) zuzuschreiben - auch in der "Dramatik der tiefenscharfen Komposition" sind die Elemente, die in die Tiefe des Raum gestaffelt werden, solche, die der "dramatischen Logik der Szene" folgen. Allerdings werden sie nicht in einer Sequenz von Bildern gezeigt, sondern in eine Bildkomposition integriert. Auf diese Probleme werde ich unten zurückkommen. Hier will ich nur festhalten, daß die kohäsive Kraft des Stofflichen nicht allein sprachlichen Bezeichnungen anhaftet, sondern auch visuell dargestellten Objekten und Handlungen zukommt.

Ich präzisiere: Es ist nicht der Stoff selbst, sondern der Stoff als Gegenstand des kommunikativen Verkehrs, der Stoff als ein Gegenstand, von dem die (filmische) Rede ist - verbunden mit einem intentionalen Horizont der Äußerung. (Es dürfte greifbar sein, daß mir also eine Integration der beiden Kommunikationscharakteristiken "stofflicher Bezug" und "Relevanz" vorschwebt.) Diese Präzisierung ist nötig, weil das gleiche Bild in verschiedenen Kontexten Verschiedenes bedeuten kann. Das Bild eines Elefanten kann im einen intentionalen Rahmen den Phänotyp des Elefanten darstellen, in einem anderen dagegen einen besonderen Elefanten, der dem Protagonisten das Leben retten wird.

Bühler verwendet den Terminus *Sphäre*, der in seiner Darstellung der kontextuellen Verflechtungen der Mitteilung so wichtig ist, in zweierlei Weise - zum einen als Metapher für die stofflich-sachliche Gliederung des Wortschatzes, zum anderen als Bezeichnung eines allgemeinen Kontextphänomens (1965, 220f) [18]. Ich werde mich hier vor allem auf die zweite Lesart konzentrieren, will aber anmerken, daß sowohl das Sprachwissen wie das enzyklopädische Wissen natürlich auch in der filmischen Signifikation bzw. den Akten der filmischen Verständigung eine gewichtige Rolle spielt. Die sphärisch-stoffliche Einheit dessen, wovon die Rede ist, ist gleich mehrfach auf den Vorgang der Kommunikation bezogen: Für den Kommunikator ist der Stoff einer der Bezugspunkte, auf den hin sich die filmische Darstellung orientieren muß. Die Folge der Bilder folgt einer kategorialen Ordnung des Gegenstandes und nicht einem reinen Ikonismus der Außenseite des Geschehens oder der Objekte. Filmische Darstellung ist in aller Regel analytisch und darum verwiesen auf Gliederungen des Vorfilmischen. Filmische Darstellung ist zudem angebonden an das kommunikative Handlungsgeschehen, in dem sie funktionieren und "aufgehen" muß [19].

Bis hier habe ich die filmische Darstellung in einer dreistelligen Konstellation miteinander integrierter Größen zu bestimmen versucht: Stoff - Film im Sinne von "Werk" - kommunikativer Rahmen (bzw. Handlungsrahmen). Die Einheit dieser drei Bezugsgrößen könnte man als "Film im Sinne von Darstellungsmittel" bezeichnen. Eine Reduktion ist nicht möglich oder unsinnig [20].

Gegenstände stehen nicht für sich, sondern in *Horizonten*, wie die Phänomenologie sagt. Horizonte sind nicht anschaulich präsent, sondern sind Entwürfe des Gegenstandsraums, die das anschaulich Gegebene ergänzen und es vor einem Feld von Alternativen mehr oder weniger prägnant abgrenzen. Horizonte sind offen, aber nicht leer, sie umfassen also Vorbestimmungen (sowohl von Aspekten des anschaulich Gegebenen, das noch nicht anschaulich geworden ist, wie aber auch der Alternativen, von denen sich der anschaulich gegebene Gegenstand abhebt). Weil Gegenstände in Horizonten aufgefaßt werden, kann das Potemkinsche Dorf funktionieren: Weil mit der Vorderseite der Häuser die Hinterseite "mitgegeben" ist. So sehr ein Gegenstand in der Wahrnehmung isoliert wird, als Figur vor einem Hintergrund konstituiert ist, so wesentlich ist ihm jenes zweite Moment, daß er als anschaulich und präsentisch Gegebenes eine Fülle von Bestimmungen und anderen Gegenständen mit-notiert, die im anschaulichen Felde gar nicht auftreten. Der einzelne Gegenstand *appräsentiert* einen komplexen Vorstellungszusammenhang (Schnerer 1975, 68f): *Appräsentation* meint in der phänomenologischen Wahrnehmungslehre die Kopräsenz von Präsentem und Absentem. Das Absente ist kein Gegenstand unmittelbarer Wahrnehmung, wird zu den Wahrnehmungsdaten dazuerfunden oder aus vorangegangenen Wahrnehmungen "im Griff" behalten (dieses scheidet im übrigen die reine "Perzeption" von den Akten der "Apperzeption"). Es wird als selbstverständlich und als dem wahrgenommenen Gegenstand selbst innewohnend mit-wahrgenommen. Ein Gegenstand der Wahrnehmung wird in einem *thematischen Feld* konstituiert, durch ein "Erlebnis von Affinität" (Gurwitsch 1975, 258) auf einen über- und umgreifenden Zusammenhang bezogen. Beim Gegenstand zu sein, von dem die Rede ist, und die Konstruktion jenes thematischen Feldes zu vollziehen, erweist sich dann als eine zusammenhängende Tätigkeit:

Man kann das thematische Feld als einen Relevanzbereich kennzeichnen. Es umfaßt alle mit dem Thema kopräsenten Bestände, die aufgrund ihres Sachgehalts auf das Thema bezogen sind (Gurwitsch 1975, 275).

An dieser Stelle treten stoffliche Orientierung des Diskurses, enzyklopädisches Wissen aller Beteiligten, Intentionalität der Rede und die Polysemie eingrenzenden Effekte des Kontextes zusammen und formieren den Gegenstand in einem einheitlichen Prozeß der Aneignung.

Besonders große Beschreibungsprobleme wirft die Polysemie auf, die einigen Mitteln oder Elementen der filmischen Rede zukommt. *Polysemie* ist in einem doppelten Sinne denkbar:

(1) Ein mehrdeutiger Text im engeren Sinne ist ein Text, der mehrere, strukturell-systematisch verschiedene Bedeutungen hat. Der gleichen Textoberfläche sind also verschiedene Interpretationen zuordenbar, die alle Aspekte der semantischen Organisation des Textes betreffen können. Ändert sich z.B. die modale Markierung einer Szene oder eines ganzen Films, erschließt sich eine andere Bedeutung. Wenn der Held in *PULP FICTION* prüfend die unterschiedlichen Waffen in die Hand nimmt, bevor er seine Peiniger umbringt, ist die Szene lesbar als ein Durchmustern genretypischer Waffen - und dann werden die jeweils besonderen generischen Verlaufsmuster aktiviert, die Szene bekommt einen Zweitsinn (oder gar einen Zentralsinn) als "Metatext".

(2) Dem gleichen Text oder Element des Textes sind verschiedene Schichten von Bedeutung zugeordnet, die sich abhängig vom Kenntnisstand des Rezipienten erschließen oder nicht. Auch dazu ein Beispiel: In Hitchcocks *NOTORIOUS* erklingt in einer Schlüssel-Szene im Hintergrund "Chopin", eine der Szenen aus Robert Schumanns Zyklus "Carnaval" (op. 9), eine Variation des Grundthemas "in der Art Chopins". Die Musik eröffnet mehrere Bedeutungsschichten: Sie kontrastiert der Partymusik, in der sich die Heldin vorher bewegt hat; sie qualifiziert das Haus Sebastians als Ort des Bildungsbürgertums; sie konnotiert es mit "deutsche

Musik"; und schließlich kann dieses besondere Stück (ein *connaisseur* mag es erkennen) als metaphorisches Modell für das doppelte Spiel genommen werden, das die Heldin spielt.

Die einzelnen Bedeutungen, die dem Stück zugeordnet werden können, weiten seinen "semantischen Horizont" aus, ohne seine Grundbedeutung zu verändern. Auch jene erste Szene aus PULP FICTION basiert auf dem Spiel mit dem möglichen "Zweitsinn" (eine Bezeichnung Günther Kanders) der Elemente des Textes, unterscheidet sich von der zweiten aber darin, daß - wird erst der genreselektive Rückbezug der Waffen aktualisiert und zum Mittelpunkt der Rezeption gemacht - sich der Gesamtstatus der Szene verändert. Das ist im zweiten Falle anders: Die sekundären Schichten erweitern den Bedeutungshof des Elements und bereichern ihn mit kulturgeschichtlichem Wissen an. Auch hier verändert sich aber das Wahrnehmungsprofil: Hintergrundige Musik tritt in den Mittelpunkt der Erfassungsaktivitäten, wird Anlaß und Material für eigene Ableitungs- und Assoziierungsaktivität. Einen "ersten Sinn" gibt aber weiterhin die Geschichte ab, die die Folie bildet, auf die hin das Element interpretiert wird: Die Textstruktur bleibt als rezeptionssteuernder und -sichernder Rahmen weiterhin in Geltung, wird durch derartige Anreicherungen sogar noch stabilisiert und evaluiert. Basiert ein Text dagegen ganz auf dem Prinzip der Anspielung, entsteht für einen Rezipienten, dem das Wissen fehlt, um die außertextlichen Bezüge aufzufinden, die Grundlage für die Rezeption des Textes überhaupt.

"Der Film setzt eine vorhergehende Weltkenntnis von seiten des Zuschauers voraus", schreibt Eco (1989, 316), und er fährt fort: "Und wenn der Zuschauer diese nicht hat? Um so schlechter für ihn!" Eco propagiert ein Modell "rezeptiver Stufen" (315ff) und kontrastiert dem "naiven" Leser den "kritischen" Leser, dem sich auch anspielendes Sprechen erschließt. Eine ähnliche Typologie "rezeptiver Einstellungen" schlägt auch Bordwell vor und stellt den "vertrauenden" dem "skeptischen" Rezipienten gegenüber (1992, 12ff). Ich will diesen Argumentationsstrang hier nicht weiter verfolgen [21], will aber festhalten, daß sich derartige Typifizierungen auf die Instruktionsabhängigkeit der Rezeption zurückführen lassen: Der eine Typus folgt einem anderen "instruktionalen Set von Anweisungen" als der andere. Rezeptionen sind nicht völlig vom Text determinierbar, sondern vielmehr selbstinstruierende Informationsverarbeitungen, würde die Kognitionspsychologie präzisieren, basieren also sowohl auf Instruktionen, die dem Text, wie auch auf solchen, die dem weiteren Umfeld entstammen.

Die Frage nach der Kohäsion scheinbar unverbundenen Materials ist durchaus keine nur für den Film bedeutsame Frage. In der Texttheorie versteht man unter *vertikaler Integration* solche Kohärenzphänomene, bei denen es eines übergeordneten Integrationselementes bedarf, damit sich der Zusammenhang der Elemente einer Sequenz erfassen läßt. Beispielsweise stehen die Sätze

*1 Vater machte den Wagen fertig.

*2 Mutter packte die Koffer.

*3 Die Kinder brachten die Katze zu ihren Freunden.

in einem Zusammenhang, den man "Urlaubsvorbereitungen" nennen könnte (das Beispiel entstammt Viehweger 1989). Der "Integrator" ist in den Elementen nicht enthalten, sondern muß abgeleitet werden - in einem Prozeß, der ohne enzyklopädisches Wissen undenkbar wäre. Derartige Integrationsleistungen fordert der Film dem Zuschauer pausenlos ab - sie werden eigentlich nur dann thematisch, wenn sie nicht "erfüllt" werden, sondern zu Überraschungen führen. Ein Beispiel ist LA CALMA (im ersten Omnibusfilm des New York Erotic Film Festival enthalten): Der Film besteht aus Detailaufnahmen nackter Haut, in gleißendem Licht, von sanfter Musik unterlegt - und wird am Ende aufgelöst: Es handelt sich um Aufnahmen eines Babys. Ich sage "aufgelöst" und spiele damit auf den Aufgaben- oder Rätselcharakter vieler Montagesequenzen an, der gerade deshalb, weil er so wenig bewußt ist, nicht übersehen werden sollte. Ich sage "aufgelöst" auch deshalb, weil die Bilder zunächst einer ganz anderen Vorstellungseinheit unterworfen werden, die dem weiteren Kontext "erotischer Film" angepaßt ist (so daß die Auflösung auch eine Konterkarierung dessen ist, was der

Zuschauer bis dahin entworfen hatte, und ein reflexiver Verweis darauf, daß erotische Faszination an allem entzündet werden kann, was lebt).

LA CALMA mag zugleich als ein Beispiel dafür dienen, daß auch dann, wenn die Montage nicht einer Handlungslinie folgt, sondern Strukturen des Visuellen selbst organisiert, eine stoffliche Einheit des Verstehens entworfen werden muß. Bazin hatte die Konjunktion der Bilder nicht allein auf Strukturen der Realität zurückgeführt, sondern auch das Bild selbst als etwas bestimmt, das "anschlußfähig" sei und die Grundlage für filmische Konnexion sein könne [22]. Diese Beobachtung ist völlig richtig. Manche Experimentalfilme stellen die beiden Kohäsionsformen gegeneinander. So enthält Maya Derens AT LAND eine lange Bewegungssequenz, in der allein die Kontinuität der Bewegung einen "roten Faden" abgibt, der die Bildfolge klammert; die Kontinuität der Umgebungen wird dagegen fast vollständig aufgegeben (bzw. folgt einem ganz anderen, eigenen Ordnungsmuster) [23].

Den Elementen wohnt eine "integrative Valenz" inne, die sie zu einer höheren szenischen oder thematischen Einheit zusammenschließbar macht. Von welcher Art die Integration ist, ist durchaus offen (und bis heute nicht untersucht worden). Daß die Einheit der Szene ein äußerst wichtiger und verbreiteter Typus von Integration ist, ist allerdings unumstritten (vgl. Viehweger 1980; 1989). Beschreibende Elemente, ein Zeit- und möglicherweise Kausalverhältnis zwischen ihnen, eine Affinität zu narrativen Verkettungen: Eigenheiten des Materials, die szenisch interpretiert werden können. Daß die Einheit des Themas ein zweiter Typus ist, und daß dann Beziehungen der Themenentfaltung (wie Spezifikation, Funktionsbeschreibung und ähnliches) und der Argumentation im Vordergrund stehen, will ich hier nur cursorisch festhalten. Auch hier wird aber vom Material, das in der Sequenz ausgebreitet wird, fortgeschritten auf einen stofflichen Rahmen, der die Einheit des Verstehens zu fundieren vermag.

Die Phänomene der vertikalen Integration sind für eine Beschäftigung mit den filmischen Kohäsionsphänomenen deshalb so wichtig, weil die Typologie der filmischen Sequenzen durchaus in einer Typologie der Integrationen fundiert werden kann. Das Zusammenhangserlebnis - auch das sollte noch einmal festgehalten werden - ist nicht unmittelbar dem Material zu entnehmen, sondern entsteht in einer Interaktion zwischen Material und Wissen des Rezipienten. Die Erwartung der Kohärenz der Aussage und ihrer Sinnhaftigkeit ist eine der fundamentalsten Bedingungen des kommunikativen Verkehrs. Die Annahme eines sinnvollen (intentionalen) Zusammenhangs der Aussage ist die Voraussetzung dafür, daß jene so brüchig und elliptisch sein kann: Weil der Ausgriff auf die "höhere Einheit" des Verstehens immer vorausgesetzt werden kann.

Montage

In den Theorien der Montage geht es um die Beschreibung eines doppelten Prozesses: Wie eine vorfilmische Einheit filmisch analysiert wird und wie einzelne Elemente in der montierten (und das heißt: verstandenen) Sequenz zu einer übergeordneten Bedeutungseinheit verschmelzen. Montage ist nur möglich, weil es um jedes Element herum ein appräsentatives Feld gibt, das die Anschlußpunkte enthält, die die Elemente zu einem Ganzen integrierbar machen. Das Verhältnis zwischen dem Teil und dem Ganzen ist also hier als ein wechselseitiges gedacht. Zwar ist das Ganze - die Einheit der Szene, die Einheit des Gedankens oder des Arguments usw. - gegenüber seinen Teilganzen übersummativ, die Gestaltgesetze bleiben in Kraft. Doch ist das Ganze nicht für sich dargestellt, sondern in den appräsentativen Feldern, die die Teile begleiten und die wesentlich zum Verständnis der Teile dazugehören, angelegt und muß sich in das Gewebe der Feldkräfte einfügen. Das "appräsentative Feld" um die einzelnen Elemente herum ist nun nichts Diffuses und Weiches, keine allgemeine Anziehungskraft und kein Magnetismus von Bildern, sondern ein unter Umständen kompliziertes Gefüge von Ordnungsbeziehungen, die zu einem gewichtigen Teil stofflich motiviert sind und zugleich mit

der Ordnung des filmischen Ausdrucksmaterials und mit der intentionalen Gestalt der Erzählung integriert werden.

Nochmals sei zurückgegriffen auf eines der Beispiele, die ich schon gegeben habe [24]:

#1: Man zeigt einen in einem Raum, ein Schuß fällt.

#2: Man zeigt eine angelehnte Tür, die sich öffnet, als eine Leiche gegen sie fällt.

#3: Man zeigt den vom Anfang, er sucht Deckung.

Einer in einem Raum: Die meisten Filme handeln von handelnden Menschen, der "eine" kann also hypothetisch als *Thema* des Bildes angenommen werden. Wenn etwas als Thema im Verstehen einmal gesetzt ist, entwickelt es eine Beharrungstendenz - die folgenden Bilder können daraufhin abgesehen werden, was zum Thema gehört, wie es dazugehört, wie sich das Thema in der Folge der Bilder entwickelt, spezifiziert oder zu etwas anderem wird. Ein Thema besitzt *Persistenz*, könnte man sagen (und ist eine kontextuelle Form; vgl. Eco 1985, 176), es durchzieht Ketten von Bildern. Wie alle Kontiguitätsbeziehungen, bedarf auch Persistenz eines *Fundaments*. Das kann Objektidentität sein (wenn man zunächst eine Wand mit einer Tür darin zeigt, sodann den Griff der Tür, der sich zu bewegen beginnt, dann wird der Zuschauer die Persistenz der Tür unterstellen), das kann die Einheit einer Handlung sein (wenn einer einen Ball fortwirft und das nächste Bild den Ball zeigt, der ein Fenster zerbricht, dann darf der Zuschauer nicht nur die Objektidentität der beiden Bälle unterstellen, sondern auch die Einheit der Handlung "einen Ball werfen"), das können unter Umständen sehr komplizierte assoziative Aussagengebilde sein. Die Montagetypen Eisensteins handeln letztlich von organisch-ganzheitlichen Strukturen, deren Entstehung in den Akten des Verstehens das montierte Material zuliefert [25].

Wiederum ist die Einheit des Stofflichen wesentlich für die Bestimmung der Kontinuitätseffekte, die den Zuschauer trotz der Disparität der Bilder die Einheit eines szenischen oder thematischen Zusammenhangs erfahren lassen. Die Konstanz auf Seiten des Abgebildeten mündet in die Erfahrung von Kontinuität. Bei Morin (1958, 138ff) werden die Objekt Konstanz, die Konstanz der Situation und die Konstanz des Milieus benannt, die die Einheit der Bilderkette fundierten. Auf einer sehr konkreten Ebene wird also ein Kontinuitätseindruck produziert, der eine *Kohärenzerwartung* fundiert, die auch harte Schnitte und Sprünge überbrücken kann. Die Grundlage für filmische Kontinuität ist also die Annahme eines *referentiellen Zusammenhanges*, einer "referentiellen Illusion", wie Metz sie genannt hat:

the spectator thinks that the different images have all been taken out of a single huge block of reality endowed with some kind of prior existence (and called 'the action' or 'the setting') (Metz 1982, 186).

Doch sei zum Beispiel zurückgekehrt: Da ist einer in einem Raum. Ähnlich, wie man die Persistenz des Objekts unterstellen darf, ist auch der Raum kontinuierlich gedacht - es handelt sich um einen "szenischen Raum", und wenn es Anhaltspunkte gibt (zu denen auch die Raum-*cues* zählen), die auf die Einheit der Szene schließen lassen, wird der Raum als "identisch" unterstellt, selbst dann, wenn nicht ein einziges Stückchen des Raums aus dem vorhergehenden Bild im folgenden zu sehen ist. Der Raum, den ein filmisches Bild zeigen kann, ist immer nur ein Ausschnitt aus einem Raum, der sich nach links und rechts und nach oben und unten sowie in die Tiefe des Raumes *vor dem Bild* (dort, wo die Kamera steht) verlängert. Dem *on-screen* korrespondiert immer ein *off-screen*, das mehr oder weniger stark zum Thema erhoben werden kann. Es gibt Filme, die ganz und gar darauf verzichten, das, was außerhalb des Bildes ist, anzusprechen oder anzuzeigen; in anderen Filmen ist das *off-screen* dagegen gar zentrales Thema [26]. Der Raum außerhalb des Bildes ist entweder im Rahmen des Textes als ein Thema der Aufmerksamkeit konstituiert oder im Bild durch solche Mittel angezeigt, die das Handlungsfeld über den Bildausschnitt hinaus als Horizont fordern. Jedes angeschnittene Objekt indiziert einen Umgebungsraum, in dem es als Ganzes gegeben ist. Von besonderer Bedeu-

tung sind natürlich Handlungen, die den Bildraum "sprengen", ein Umgebungsfeld erforderlich machen. Blicke, Zeigegesten, direktionale Handlungen aller Art sind *pointer*, die das Gezeigte ins *off-screen* erweitern.

Die Einheit der Szene und des primären Handlungsraums kann sogar aufgegeben sein, wenn "Raum" als diskontinuierlicher Übergang von einem Ort zum anderen oder als Verhältnisbestimmung verschiedener Örter bestimmt ist. Das Szenische scheint sich mit dem filmischen Bild fast wie eine *primäre* Orientierung der Verstehensbemühung des Zuschauers aufzudrängen, weil das Bild gemeinhin einen Raumausschnitt präsentiert, der zuallererst als szenisches Handlungsfeld lesbar ist - immerhin besagt das generische Vorwissen, daß man es mit einer Information zu tun hat, die zu einem erzählenden Film dazugehört, und dieser ist nun einmal normalerweise szenisch realisiert. Das Bild des Films, das man sieht, gehört mit großer Wahrscheinlichkeit den Realisierungen des szenischen *master space* an, darum liegt seine szenische Interpretation so nahe. Gelegentlich wird von der Einheit des Szenischen aber abgewichen. Es entsteht eine Kollision zwischen Szenenerwartung und -erfüllung, das Material kann nicht in der naheliegenden semantischen Einheit verschmolzen werden, sondern braucht weitere Entwicklung. Nun stehen die Bilder aber kaum je unverbunden nebeneinander (dieses Experiment wagte eigentlich nur der *aleatorische Film*), sondern sind ausgerichtet auf ihre Integration in eine höhere Einheit des Verstehens. Die Szene ist nur einer dieser Rahmen, sicherlich der häufigste und naheliegendste. Das läßt aber eher schließen auf die vorherrschende Theatralität der filmischen Erzählung als auf das Prinzip der Bildverknüpfung überhaupt. Dieses ist von viel allgemeinerer Geltung und greift viel weiter hinein in die synthetisierende Tätigkeit des Zuschauers. Sie folgt der globalen Regel, daß es keine sinnlos nebeneinander stehenden Bildfolgen geben kann, sondern daß sie einem höheren Prinzip unterworfen sind, einer Gestalt des Sinns, einer die Diskontinuität der Orte und Szenen übergreifenden und sie vereinigenden Handlung, einer unifizierenden Thematik. Im Spielfilm sind es wieder oft Handlungen, die die Diskontinuität der Bildfolge auflösen. Dazu ein Beispiel Pudowkins:

Wenn in einem Teilstück ein vor Erregung blasser Mann an Bord eines Dampfers steht, der von einer Eismeerinsel ablegt, er im zweiten abgemagert und unrasiert in der Kabine eines Flugzeugs sitzt, das eine Gebirgskette überquert, derselbe Mann, schon stoppelbärtig, hastig die Tür ins Zimmer der kranken Tochter aufstößt, so ist das auch Montage, die über der ganzen Schwierigkeit einer vielleicht sehr langen Reise den einen kontinuierlichen und deshalb alles miteinander verbindenden Wunsch des Mannes, rechtzeitig zu seiner sterbenden Tochter zu kommen, hervortreten läßt (1979, 81).

Derselbe Mann, am Ausgangs- und am Zielpunkt einer hastigen Reise (Pertinenz der Person, Einheit der Handlung); ein psychisches Motiv, das nicht nur die Reise, sondern auch die Verwahrlosung des Mannes verstehbar macht (eine motivationale Klammer, zur Einheit der Handlung gehörig); Handlungsräume, die sich wie Perlen auf einer Kette zum umfassenderen Motiv der "Reise" zusammenfassen lassen (Diskontinuität der Repräsentation der Handlung): Die Einheit der Sequenz wird sowohl aus einem Gedanken, aus einer narrativen Entwicklung abgeleitet wie aber auch durch die Informationen aus den Bildern gefüttert - was sollte es wohl sein, das die Bilder einer solchen Folge zusammenklammert, wenn nicht eine menschliche Handlung, die auf ein Ziel ausgerichtet ist? Alle semantischen Relationen (die Exemplifikation der Reise in wenige Bilder, ihre Darstellung im *pars-pro-toto*-Verfahren, die Indikation der vergehenden Zeit an einem solchen Merkmal wie dem Bartwuchs etc.) erschließen sich nur, wenn diese umgreifende Einheit konstituiert ist oder zumindest als Entwurf eines Zusammenhangs der Bilder in den Blick genommen wurde.

Die filmische Darstellung basiert, wenn man dem folgen will, auf tiefen anthropologischen Grundlagen: Menschliche Wahrnehmung und menschliche Kognition sind darauf programmiert, Kontinuitäten aufzusuchen, Persistenzen zu identifizieren oder zu setzen, aus Teilen zu Ganzheiten voranzuschreiten. *Kontextualisierung* ist eine ungemein fundamentale Tätigkeit, die jeden einzelnen Gegenstand "in seinen Geschichten" auffaßt (wie Wilhelm Schapp [1959] sagen würde) [27]. Dieser Gesichtspunkt ist wichtig, will man den der

Wahrnehmung eines Filmbildes folgenden Schluß und seine Wirkung auf die Horizonte resp. Appräsentationen, die er erzwingt, nachvollziehen.

Am gegebenen Beispiel - ein Schuß fällt - gilt zuallererst: Ein anderer muß angenommen werden, ein zweiter Akteur, der den Schuß abgegeben hat. Das Fortschreiten der Interpretation auf Größen und Informationen, die im Ausgangsmaterial gar nicht explizit enthalten sind, gehört zu den Grundaktivitäten jedes Verstehensprozesses. Ein "verstandenes" Kommunikat enthält immer Informationen "beyond the information given", wie es nach Bruner und zahlreichen anderen Denkpsychologen heißt. Zum Teil ist dieses Mehr-an-Information subjektiv-akzidentell; zum größeren und wichtigeren Teil beruhen die Evokationen, die ein Text hervorruft, aber auf Prinzipien der Darstellung eines Stoffes. In der Sprache z.B. geht die Dependenzgrammatik davon aus, daß ein Verb eine Anzahl von Leerstellen eröffnet, die insgesamt erst einen semantischen Zusammenhang ausmachen. Diese Leerstellen sind bei Nennung des Verbs grundsätzlich mit-anwesend; sie sind zwar, was ihre Auffüllung angeht, unbestimmt, aber nicht ganz leer (m.a.W., sie bilden den "Horizont" des Verbs bzw. der durch das Verb bezeichneten Handlung). In einem Experiment von Kintsch wurden Versuchspersonen Sätze der Art "Peter was shot" vorgelegt, zu denen sie solche Informationen angeben sollten, die sie für "wahr" hielten; tatsächlich leiteten die meisten das Instrument der Handlung ("gun" oder "bullet") aus dem Satz ab. In "Fred was murdered" wurde von fast allen Versuchspersonen "someone" als Täter erschlossen (vgl. dazu Kintsch 1972, 288ff). Ist mit einer kleinen Erzählung ein stoffliches Feld gegeben (z.B. die Beschreibung einer Schlacht), werden in der Nacherzählung weitere Objekte oder auch Handlungen erfunden, die in das Feld hineingehören könnten, im ursprünglichen Text aber gar nicht vorgekommen waren wie z.B. "rifle" oder "colonel" (vgl. dazu Pompe/Lachman 1967, 143).

Ein Schuß ist ein Indiz, das nicht allein auf einen anderen Handelnden hinweist, sondern auch eine Spur zu einer Absicht enthält: Derjenige, der geschossen hat, hat wahrscheinlich willentlich geschossen. Das Gewebe intentionaler Orientierungen, von Handlungsabsichten und -zielen, von Obligationen und Wünschen durchzieht den szenischen Raum und qualifiziert ihn als einen *sozialen* (und damit an Interpretation gebundenen) Raum, als "Handlungsfeld" für die Beteiligten. So, wie man *Verhalten* und *Handlung* trennt und das eine als manifeste Tätigkeit, das andere als sinnunterlegtes Tun ansieht, läßt sich auch die Szene als *Ereignisraum* von der Szene als *Handlungsraum* trennen - der Handlungsaspekt umfaßt vor allem die Motive und Intentionen der Beteiligten, die "im Verhalten" mehr oder weniger deutlich ausgedrückt werden. Ähnlich, wie der Film kausal miteinander verbundene Ereignisse (in zwei Einstellungen: #1: einer wirft eine Granate, #2: eine Detonation) als Bildfolge darstellt und das Verursachungsverhältnis den attributiven Leistungen des Zuschauers überläßt, sind auch Intentionen und Verhaltensziele oft nur implizit gesetzt und müssen in der Rezeption aus dem dargestellten Verhalten abgeleitet bzw. diesem attribuiert werden. Auffällig wird diese Aktivität, die das Bildmaterial als Hinweis bzw. als Ausdruck intentionalen Tuns benutzt, in dem Augenblick, wenn Attributionen mißlingen. Wenn also in *THE STING* (1973) der erwartete Mörder als der Mann mit den Lederhandschuhen identifiziert wird - Mörder tragen eben oft Handschuhe, um keine Fingerabdrücke zu hinterlassen, und sie beobachten außerdem heimlich ihre Opfer, bevor sie zuschlagen -, wenn die Frau in der genretypischen Rolle der Helferin aufgefaßt wird, und wenn beide Hypothesen sich als falsch erweisen - die Helferin ist die Mörderin und der Mörder der Helfer -, dann wird hier etwas von der Aktivität greifbar, mit der Akteure mit Handlungsrollen in Verbindung gebracht und ihnen Handlungsabsichten und -pläne unterstellt werden. Der Ereignisraum, den das filmische Bild zeigt, muß in einen Handlungsraum transformiert werden, und dies geschieht durch Kontextualisierung, Narrativisierung und Motivattribuierung.

Zurück zum Beispiel: Ob es eine Verbindung zwischen dem einen, den man sieht, und jenem anderen gibt, hängt von verschiedenen Zusatzinformationen ab. Bewegt sich der eine heimlich, nach der Gefahr Ausschau haltend, entsteht ein anderer Horizont, als wenn er sich ungezwungen bewegt, das Abendbrot zubereitet, offensichtlich nichts Böses ahnt. Wenn man aus dem weiteren Umfeld weiß, daß ein Heckenschütze umgeht, der Leute in ihren Wohnungen erschießt, entwirft der Zuschauer ein anderes Szenario, als wenn er weiß, daß

die Frau dessen, den man sieht, einen Mörder beauftragt hat, ihren Mann zu töten. Jeder mag sich weitere Beispiele ausdenken. Kontexte schichten sich auf, können in immer neuer Kontextualisierung weiterentwickelt, weitergesponnen werden. Doch nicht jede neue Kontextualisierung verändert die Bedeutung des Elements, dazu bedarf es einer Veränderung des analytischen Verhältnisses zwischen Element und Umfeld [28].

Nun wird man gemeinhin von einer filmischen Erzählung erwarten, daß die einzelnen Teilinformationen aufeinander abgestimmt sind und daß es einen einheitlichen *Mitteilungsfokus* gibt, daß also nur das *Relevante* dargestellt wird. Es wäre ein Verstoß gegen ein stillschweigend geltendes Gesetz der Relevanz der Erzählung, wenn der Schuß und derjenige, der geschossen hat, nichts mit dem, den man sieht, zu tun haben. Auch dies wäre ja denkbar: Die beiden Akteure handeln vollständig unabhängig voneinander und bleiben es auch nach dem Mord (werden also nicht in einer Beziehung wie "Zeugenschaft" miteinander verbunden). Tatsächlich ist eine solche Entwicklung in der filmischen Erzählung höchst unwahrscheinlich.

Ist nun der bis hier entwickelte Horizont des ersten Bildes aufgebaut worden - als sachlich-stofflicher, als szenischer, als narrativer (einschließlich der metatextuellen Voreinstellung der Relevanz, der Einheitlichkeit der Darstellungsperspektive usw.) -, kann das zweite Bild der Folge leicht in das Netz von Bezügen eingeholt werden: Die Tür wird eine Tür des Zimmers sein, in dem der, den wir bis dahin gesehen haben, gewesen ist (Einheit der Person, die die Einheit des Ortes impliziert; das Bild ist nicht notwendig eine *point-of-view*-Einstellung), und die Kamera wird weiterhin in jenem Zimmer sein und nicht in einem anderen, vielleicht angrenzenden (Kontinuität der Perspektive; handelt es sich um einen *POV-Shot*, ist sie sowieso gegeben). Der Tote wird das Opfer des vorhergehenden Schusses sein (Einheit der Handlung, der Schuß indiziert Mord), der Täter sich also in größter Nähe befinden (Einheit der Handlung; praktischer Schluß auf das wahrscheinliche Raumverhältnis). Auch das dritte Bild fügt sich in das Cluster von Bezügen, das die ersten beiden Einstellungen aufgerichtet haben: Der, den man sieht, ist überrascht, fühlt sich gefährdet, erkennt die Lage. Offen ist, ob er einen Mörder erwartet oder erwarten kann oder ob er zufällig in der Nähe des Geschehens ist.

Ich will die Untersuchung hier abbrechen und noch einmal auf die "stoffliche Steuerung des Filmdenkens" zurückkommen: Es galt zu zeigen, daß unterhalb aller ästhetischen Strukturen ein Bezug des Films auf eine *res intelligibilis* alle Darstellung und alle kommunikativen Leistungen durchzieht. Die Anklammerung des Films an den erworbenen Wissenszusammenhang einer Kultur und an die symbolischen Formen, in denen Gewußtes gewußt und mitgeteilt werden kann, durchzieht den filmischen Formenbau auf allen seinen Ebenen und findet sich sogar in den Mikrostrukturen der Montage. Das bildliche Material ist tatsächlich nur Material für die Aneignungsleistungen der Zuschauer, und alle formalen Qualitäten, die es aufweisen mag, müssen zuallererst danach befragt werden, wie sie das Verstehen organisieren und steuern und wie sie mit dem Wissen, auf das sie treffen, umgehen. Der filmischen Form wohnt ein *instruktionales* Moment inne, will ich damit sagen (vgl. Wulff 1994, dort habe ich dieses rezeptionsästhetische Postulat genauer benannt). Im Rückbezug auf Bühler vermag diese Bestimmung nicht zu überraschen: Denn wenn der Film ein Gegenstand und ein Mittel des kommunikativen Verkehrs ist, ist er auch in den Sinnbezügen des Organon-Modells bestimmt, ist Ausdruck, Darstellung und Appell gleichermaßen.

Zeigen

Ich hatte oben schon postuliert, daß die filmische Form in einer dreifachen Abhängigkeit zu beschreiben sei: Als ein Produkt der Akte des Aussagens; als eine Darstellung eines wie auch immer gearteten Inhalts; und schließlich als Element von Verstehens- und Aneignungsprozessen, in denen sich die kommunikative Anlage des Films (wie anderer Medien des kommunikativen Verkehrs) erst vollendet. Alles Aussagen ist auch schon bezogen auf den Adressaten dieser Aktivität, auch dann, wenn der Aussagende ihn gar nicht kennt. Im Aussa-

gen ist vorgegriffen auf die Aktivitäten der Rezeption. Gleiches gilt auch in der Umkehrung: Alles Verstehen umfaßt den Entwurf des intentionalen Horizonts, in dem die Aussage zustande kam.

Nichts an diesem Verhältnis ist dunkel, die Beteiligten wissen tendenziell immer, daß sie an einem kommunikativen Verhältnis teilnehmen. Dieses Wissen nenne ich *reflexiv* [29], weil die eigene Positionierung - als Aussagender wie aber auch als Adressat - Teil des Verstehens der Äußerung ist. Reflexivität entstammt der philosophischen Untersuchung des menschlichen Geistes und bezeichnet dort die Fähigkeit, im Denken die Subjekt- und Objektrolle gleichzeitig durchspielen zu können. Ich will hier der These folgen, daß Reflexivität in der filmischen Kommunikation nicht allein als eine semiotische Bezüglichkeit innerhalb der Werkstruktur aufgefaßt werden kann (darin der "poetischen Zeichenfunktion" in Jakobsons Typologie verwandt), sondern daß sie in der Tatsache des Kommunikationsverhältnisses selbst begründet ist [30]. Es wird also nicht nur ein Inhalt welcher Art auch immer vermittelt (z.B. eine Geschichte, ein Porträt, ein Bericht), sondern zugleich auch der Bezug auf die Tatsache der Kommunikation selbst hergestellt oder im Bewußtsein gehalten.

Filmische Inszenierung könnte man ganz unter dem Aspekt des "Abbildens" untersuchen. Man kann aber auch das Untersuchungsinteresse verlagern und danach fragen, wie sich Reflexivität in den filmischen Formen selbst manifestiert. Zunächst ist der reflexive Bezug auf die Akte des Aussagens und Verstehens in der filmischen Kommunikation eine Bewußtseinstatsache. Das Wissen darum, an einem kommunikativen Handlungsspiel teilzuhaben, ist nicht unbedingt verbalisierbar (so, wie ein Sprecher die grammatischen Regeln nicht zu benennen, sondern zu beherrschen hat, wenn er sich äußert oder zuhört). Reflexivität manifestiert sich in Attributionen und Schlüssen, die am "Material" eines Films vorgenommen werden. Wer sich für das reflexive Wissen, das ein Zuschauer um seine kommunikative Lage hat, interessiert, muß Leistungen untersuchen, in denen in der Rezeption auf das Verhältnis von Kommunikator, Adressat und Stoff ausgegriffen wird. Es wäre ganz irreführend, wollte man dem Zuschauer die Hauptrolle in diesem Spiel zumuten: Er ist angeleitet, in einem instruktionalen Feld lokalisiert, keineswegs frei.

Es ist davon ausgehen, daß die Inszenierung ein *Zeigemoment* enthält, daß man es also mit einer kommunikativen, den Adressaten bedenkenden und oft tatsächlich adressierenden Handlung zu tun hat. "Wo nichts gezeigt wird, findet Filmerleben nicht statt", schreibt Peter Wuss lakonisch (1993, 80). Die weitergehende These, die ich im folgenden diskutieren will: Der Film repräsentiert immer so, daß in der Repräsentation der Akt des Repräsentierens selbst mitenthalten ist. *Ein Filmbild zeigt nicht nur etwas, sondern es zeigt auch, daß es zeigt*. Man kann das Zeigemoment an vielen filmischen Techniken und Erzähl- bzw. Darstellungskonventionen ablesen, d.h. es sind nicht nur ikonographische Kodifizierungen, in denen im Film "gezeigt" wird [31]. Christian Metz hat in seinen Untersuchungen zur filmischen Enunziation eine Vielzahl von Manifestationen der zeigend-erzählenden Instanz dargestellt (Metz 1994, 20, passim). Die *Enunziationstheorie* basiert auf der Annahme, daß das kommunikative Grundverhältnis in allen Phasen der Kommunikation bewußt bleibt und in zahlreichen Markierungen differenziert an der Textoberfläche auftritt.

Nun ist die Untersuchung des *Zeigens* kompliziert, zumal dann, wenn man sich auf Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* rückbezieht. Dort hatte Wittgenstein "Sagen" und "Zeigen" scharf gegeneinander kontrastiert und sogar in unmittelbare Komplementarität gestellt: "Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden" (1969, 4.1212; Hervorhebungen im Original), heißt es dort. Die These folgt der Grundidee, daß es "some sort of *referential primacy*" im "act of pointing" gebe (Quinton 1973, 39; Hervorhebung von mir). In Quintons Darstellung des Problems referieren Demonstrativa als Prototyp von Zeigehandlungen auf "Positionen"; derartige Bezüge nennt er *indications* (39) [32]: "Indications are simply verbal acts of pointing." Gerade dann, wenn man sich das Zeigen mittels sprachlicher Handlung vergegenwärtigt, fällt schnell deren Konventionalität und kontextuelle Bindung auf: "pointing is just as much conventional as any other activity, verbal or otherwise, that has or is intended to have a meaning" (39). So universell und "natürlich" uns Zeige-

handlungen zu sein scheinen, sind sie doch als konventionalisierte Handlungen anzusehen (40), die in mehrfacher Weise in das kommunikative Verhältnis gebunden sind: durch einen intentionalen Objekt- und Adressatenbezug gleichermaßen. Man kann berühren, was man zeigt, man kann einen Hinweis auf das gemeinte Ding geben, man kann ein Ding in die Hand nehmen und es einem anderen zeigen, so die Aufmerksamkeit auf den Gegenstand in der Hand lenkend. Will man einen ganzen Raum (*place*) zeigen, kann man den Kopf des Adressaten oder auch seinen ganzen Körper so drehen, daß er das wahrnimmt, was ihm gezeigt werden soll. Mit dem Finger zu zeigen, ist nicht allein eine Technik, mit der die Aufmerksamkeit des Adressaten auf einen Gegenstand oder einen Raum gewendet werden kann, sondern auch, weil die linguistischen Techniken des Zeigens auf solche nonverbalen zurückzuführen sind:

it is natural to suppose that such demonstrative indicators as 'look', 'behold', 'here is' are the developed linguistic equivalents and alternatives to non-verbal modes of indication (40).

Als zweites Charakteristikum wird dem Zeigen in Quintons Darstellung *Ambiguität* zugewiesen (40f). Das hängt daran, daß die Raumordnungen von Sprecher und Hörer nicht genau spiegelgleich sind, sondern - in Wunderlichs Worten - jeweils die extrinsische Perspektive von Sprecher und Adressat und zudem noch die intrinsische vom Objekt aus eingenommen werden kann (darauf werde ich unten in der Untersuchung der Raumdarstellung ausführlich zurückkommen).

In diesem Sinne ist auch das Bühlersche *Zeigfeld* ein notwendiges Element allen Zeigens, weil in den Aktivitäten des Zeigens ein *Raum des Zeigens* bzw. ein "indikatives Feld" eröffnet wird, das zur *Auflösung der Indikation* dient. Eine Zeigehandlung ohne Zeigfeld ist sinnlos, weil sich das Zeigen sowohl im Objekt- wie auch im Adressierungsmodus manifestieren muß. Die Existenz des Zeigfeldes fällt da besonders auf, wo es markiert und als Fiktion eingeklammert ist. Wenn jemand auf der Bühne aus einem imaginären Fenster hinauszeigt und einen anderen anderen auf etwas im szenischen *off* aufmerksam macht, ist klar, daß der Raum, in den hinein diese Zeigeaktivität erfolgt, auf einer Fiktion beruht und daß der gezeigt-besprochene Gegenstand nicht in den Nebenanlagen der Bühne aufgesucht werden könnte.

Doch ist das Zeigen ausreichend beschrieben, wenn ich es an indexikalischen Bezügen festzumachen versuche? Sicherlich sind indexikalische Beziehungen zwischen Elementen eine der wichtigsten *Stoffhilfen am Text*, die die Verstehenstätigkeit des Zuschauers steuern und mit seinem Wissen integrieren. Aber es bedarf einer weiteren Rahmensetzung: Eine Zeigehandlung impliziert einen Raum, in dem das Zeigen *sinnvoll* erfolgen kann. Der Zeigeraum kann der Zeigehandlung abgelesen werden. Ich zeige jemanden, der auf etwas zeigt, das ich nicht sehen kann. Dann darf angenommen werden, daß es einen Raum gibt, der den Zeigenden umgibt, in dem jener sinnvoll zeigen kann. Was vom abgebildeten Zeigen gesagt werden kann, läßt sich auf das *Darstellen als Zeigen* übertragen - und auch hier ist es der Rahmen von *Sinn*, der das Zeigen erschließbar macht und als Bedingung in die Arbeit am Zusammenhang der Mitteilung eingeht [33].

In der aktuellen Handlungssituation ist der Handelnde selbst eine *Origo* des Zeigfeldes, ein Punkt, an dem sich alle Personen-, Zeit- und Raumbeziehungen ausrichten lassen. Dann, wenn nicht das aktuelle Zeigfeld, sondern ein anderes gemeint ist, von dem berichtet wird, wird die gemeinsame und harmonische Orientierung von Sprecher und Hörer (1965, 124) durch eine *Versetzung* des realen in einen imaginären Orientierungspunkt des Zeigens "am Phantasma" (1965, 135) ermöglicht. Die Einheit des phantasmatischen Zeigfeldes macht es möglich, daß filmischer Sprecher und Hörer sich in ein vergleichbares Orientierungsfeld hineinbewegen, so daß das Zeigen überhaupt gelingen kann. Bühler verdeutlicht die Versetzung am Gleichnis von Mohammed, der zum Berg geht, und vom Berg, der zu Mohammed kommt. Wer wie Mohammed zum Berg geht, versetzt sich in Gedanken an einen bestimmten Ort und in eine bestimmte Zeit und hat

das Vorgestellte vor dem geistigen Auge von einem bestimmten Aufnahmezustandpunkt aus, den man angeben kann und an dem man selbst sich befindet in der Vorstellung. Wenn man sich umdreht in der Vorstellung, dann sieht man [...] vorstellungsmäßig die Dinge wieder wie einst bei der wirklichen Wanderung (1965, 135).

Auch die Umkehrung ist denkbar: Der Berg kommt zu Mohammed, das Vorgestellte taucht vor dem inneren Auge auf, man selbst bewegt sich nicht von der Stelle [34]. Abwesendes wird in den Präsenzraum hinein zitiert (140). Es ist nun die Stärke von Film und Epos, daß die Versetzbarkeit beweglich ist:

Im erzählenden optischen Filmband treten an vielen Stellen Szenenschnitte auf, die der technisch naive Zuschauer kaum bemerkt. Bei der Aufnahme des Films wurde sprunghaft ein Standpunktwechsel vollzogen, man ist von einer Fern- zu einer Nahaufnahme gesprungen oder ein Stück weit um den Gegenstand herumgegangen mit der [...] Kamera. Das sind die einfachsten *Versetzungen*, welche bei der Wiedergabe ebenso wenig stören wie ein Rundgang in Etappen, den wir selbst als Betrachter um eine Statue, ein Haus, eine Stadt herum vollziehen, ein Rundgang mit Betrachtungspausen (1965, 392; Hervorhebung im Original).

Das Zeigen wird so als eine "Versetzungstechnik" gefaßt resp. mit einer solchen koordiniert gedacht - ein Schritt, der dann natürlich weiterer Präzisierung bedarf. Denn offenbar gelingt eine Versetzung nur dann, wenn es ein *Thema* der Versetzung gibt [35] und wenn zugleich ein *Rahmen* (in diesem Sinne bei Bühler 1965, 394) abgesteckt ist, der das Thema als Objekt des Zeigens qualifiziert. Die Forderung der *Relevanz* übergreift beide.

Nach dieser Darstellung bedarf es also nicht nur eines Zeigfeldes, in dem sich der Akt des Zeigens erfüllen kann, sondern auch einer *Einsicht in die Art der Kommunikation*, die der Kommunikator modellieren und anzeigen und die der Adressat des Zeigeaktes gewinnen muß, so daß er einen *thematischen Rahmen* und die Geltung des Grundsatzes der *Relevanz* unterstellen darf: Daß das Geschehen also dazu dient, seine Aufmerksamkeit auf etwas zu lenken. Ist diese Einsicht nicht vorhanden, kann der Zeigegestus nicht als Index aufgebaut werden, der eben nicht nur jene Beziehung zwischen Zeigegeste und Objekt, sondern auch einen Sinnhorizont mitumfaßt. Das ist der Grund, warum Hunde Zeigegesten meist fehlinterpretieren: Weil ihnen ein reflexiver Rekurs auf den Akt selbst nicht möglich ist.

Reflexivität

Reflexivität wohnt der Tätigkeit des Zeigens selbst inne. Wenn man etwas zeigt, macht man auch auf den Akt des Zeigens aufmerksam. Das, was einer einem anderen zeigen kann, muß bedeutsam sein, wichtig, relevant. Allein aus der Tatsache, daß etwas gezeigt wird, kann abgelesen werden, daß das Objekt des Zeigens ein wichtiger Gegenstand ist. Die Elemente des Films, denen man ansehen kann, daß sie als Zeigehandlungen gemeint sind, enthalten so einen Hinweis auf sich selbst und ihre Rolle und ihren Rang im filmischen Diskurs. Das Zeigen steht nicht für sich, sondern erfolgt an einem Stoff, der im Akt des Zeigens wiederum *analysiert* wird.

Ein sehr deutliches Beispiel, an dem die These demonstriert werden kann, stammt aus *THE WOMAN OF THE YEAR* (1942): Man sieht zunächst den Ehemann, der schlecht gelaunt auf der Couch liegt; im Hintergrund (*off*) spricht die Frau noch mit ihrem Sekretär; das Telefon beginnt zu läuten - und die Kamera schwenkt und fährt in schnellen, unwirsch wirkenden Bewegungen zunächst zum Telefon (das für einen Moment dann wieder mit unbewegter Kamera gezeigt wird); Fahrt und Schwenk enden dann bei Frau und Sekretär, die immer noch an der Tür stehen und diskutieren und sich vom Klingeln nicht beeindrucken lassen. Eine miniaturisier-

te szenisch-situative Analyse, inszeniert als "Begehung" der Situation - und selbst der Modus der Begehung trägt atmosphärische Information. Das Beispiel vermag noch ein zweites zu illustrieren: daß Zeigen und Sagen im Film sehr nahe beieinanderliegen.

Es ist üblich, *Sagen und Zeigen* als Typen des filmischen Aussagens voneinander abzugrenzen (Chatman 1992, 111ff). "Sagen" gilt als dominanter Modus literarischer Erzählung, wohingegen eine Theateraufführung eher dem "Zeigemodus" zugeordnet wird (Branigan 1992, 146). In diesem Sinn kann Bordwell in seinem Überblick narrativer Theorien zwischen "mimetic theories" und "diegetic theories of narration" differenzieren (1985, 3-26). Bordwell faßt die einander entgegengesetzten Grundannahmen der Ansätze so:

Diegetic theories conceive of narration as consisting either literally or analogically of verbal activity: a telling. This telling may be either oral or written. [...] Mimetic theories conceive of narration as the presentation of a spectacle: a showing (1985, 3).

Wollte man oben beschriebene Szene in dieser Dichotomie beschreiben, würde man sie eher dem Modus des Zeigens als dem des Sagens zuordnen - allerdings ist die Szene Teil einer Erzählung, Teil einer Ehe-Geschichte, und sie enthält eine wichtige Aussage über einen Konflikt zwischen den Protagonisten. Sagen und Zeigen stellen sich so als zwei Modi des Darstellens dar: Der eine rangiert auf sehr "hohen", makro-strukturellen Gliederungen des Textes, der andere ist dagegen den segmentalen, der Szene zugehörigen Strukturen zugesellt. Die *Mise-en-Scène* mündet in eine Aktivität des Zeigens - ein Geschehen manifestiert sich in konkreter szenischer Entwicklung, die für die Kamera aufbereitet bzw. mittels der Kamera vermittelt wird. Die Szene steht andererseits in einer narrativen Entwicklung, bildet eine Momentaufnahme, ein Stadium aus der Entwicklung einer Geschichte. Folgt man dieser Überlegung, sind Sagen und Zeigen *gleichzeitig* in der filmischen Materie manifestiert, gehören allerdings zu verschiedenen Stufen der Textkonstitution. Die Darstellung einer Geschichte im Film ist gebunden an deren Umsetzung in szenisches Geschehen, welches - mittels der Kamera - gezeigt wird; die Akte des Zeigens dienen aber immer dazu, das Erzählen zu vollziehen. Dabei sind sie funktional auf die Rezeption ausgerichtet [36].

Die verschiedenen enunziativen Aktivitäten der Erzählerinstanz bilden ein außerordentlich kompliziertes Gefüge und enthalten zahlreiche implizite Abhängigkeiten und Funktionalisierungen. Ich hatte die *stoffliche Bindung* aller Darstellungsaktivitäten behauptet, insofern haben alle diese verschiedenen Äußerungshandlungen einen gemeinsamen Bezugspunkt. Man könnte nun annehmen, daß das Stoffliche sich in der anschaulichen Konkretheit einer filmischen Szene erschöpfe, daß die Materialität der äußeren Wirklichkeit so eine letzte Schwelle darstelle, die in den Tätigkeiten des Mitteilens nicht unterschritten werden kann. Man würde, wollte man diese Ansicht übernehmen, aber davon absehen müssen, daß die anschauliche Fülle des Filmes nur das Material ist, in dem sich abstrakte Strukturen realisieren, die der filmische Formenbau benutzt, adaptiert oder gar kopiert. Die anschauliche Wirklichkeit des Films ist nicht für sich gegeben, sondern nur ein Material, in dem sich die Erzählung verwirklicht. Weil nun das Erzählen von handelnden Figuren handelt, sind es Gesichtspunkte des Handelns, die die dargestellte Wirklichkeit analysieren. Eine Szene, in der Filmfiguren sich bewegen, ist durchzogen von Intentionen der Figuren, von Interessen, Absichten, Plänen. Dinge sind Elemente von Handlungen, und das ist etwas anderes, als würde man sie nur als Dinge nehmen.

Alles dies, so möchte man einwenden, hat aber mit filmischer Reflexivität und einem Rückbezug auf eine Zeigeaktivität nichts zu tun, sondern läßt sich vollständig in einem Darstellungsmodell erfassen. Der Einwand ist gewichtig und bedarf genauerer Diskussion, auch wenn man ihm entgegensetzen könnte, daß die Tatsache der kommunikativen Konstellation von Ausdruck, Darstellung und Appell nicht unterschritten werden kann und wesentlich zum filmischen Kommunizieren dazugehört. Sowohl die *Mise-en-Scène* wie die filmische Auflösung, die sich beide als Aktivitäten filmischen Aussagens ansehen lassen, folgen den Gesichtspunkten der Handlung - jene bildet den Rahmen von Relevanz, innerhalb dessen erst "gesagt" oder "gezeigt"

werden kann. Darum ist die filmische Darstellung auf allen Ebenen einem analytischen Prinzip verpflichtet. Sie liefert kein Protokoll der äußeren Ereignisse, sondern ist einer "Innensicht" des Geschehens angepaßt. Das heißt nicht, daß ein dargestelltes Geschehen notwendig subjektivisiert werden müßte (dies ist eine besondere Art des Darstellens, die, wie Truffaut einmal anmerkte, erst von Hitchcock zu höchster Meisterschaft geführt wurde). Die Analytizität der filmischen Darstellung korrespondiert vielmehr unmittelbar mit der Tatsache, daß der Film Element des kommunikativen Verkehrs ist, in dem nicht allein Informationen ausgetauscht, sondern auch gewichtet, in Relevanz produzierende und vermittelnde Formeln umgesetzt und als Elemente eines (makro- und mikrostrukturellen) Kontextes qualifiziert werden.

Ich hatte oben den Stoff als eine *substantia cogitans* reklamiert, davon ausgehend, daß die filmische Darstellung eher Kategorien des Wissens über Realität nutzt als solche der Realität selbst. Ich würde allerdings nicht so weit gehen, daraus eine grundsätzliche Selbstreferentialität zu folgern, wie Kay Kirchmann es kürzlich getan hat. Er nimmt die Wahrnehmung der Realität als Bezugspunkt, an dem sich die filmischen Repräsentationsmodalitäten orientieren:

Film ist selbst da noch selbstreferentiell, wo er sich scheinbar den traditionellen mimetischen Prinzipien verpflichtet zeigt. Film repräsentiert als Medium per se jene Erfahrung der Moderne, die Referentialität nur noch als selbstbezügliche ästhetische Größe (aner)kennt. Und seine apparativ-technologische Struktur reflektiert bereits seinen Status als selbstreferentielle Konstruktionsmaschine von "Realität". [...] In der Moderne rückt [...] die menschliche (visuelle) Wahrnehmung an die Stelle vormaliger Gewißheiten um die Erkenn- und Abbildbarkeit von Realität. Es geht in der Folge nicht länger um eine Abbildung der Realität, sondern nur noch um die Abbildung unserer Konstruktion von Welt durch unsere Wahrnehmungsapparatur. [...] Jene "Realität", die die kinematographische Technik (Bewegungssillusion, Montage, Raum- und Zeitverfremdung etc.) entwirft, ist allein eine aus dem Geiste der fotomechanischen Apparatur, mit-hin: eine selbstreferentielle (1994, 36).

Kirchmann fundiert Reflexivität ganz in der Tatsache, daß Film ein apparatives Dispositiv voraussetzt, in dem erst "Darstellung" sich manifestieren kann. Ich will absehen davon, daß der Kurzschluß von menschlicher Wahrnehmung und Wahrnehmungsapparatur problematisch ist (implizit umspielt Kirchmann ja sowohl die These, daß die Kino-Apparatur die außer- bzw. vorapparative Struktur der Wahrnehmung adaptiert, wie auch die Umkehrung, daß jene sich der menschlichen Wahrnehmung aufpfropft und Strukturen der apparativen Darstellung in primäre Wahrnehmung einschleust). Ich will absehen davon, daß jedes Symbolsystem auf sich selbst verweist, wenn es gebraucht wird - es bildet als eine Kollektivtatsache zugleich eine Bedingung dafür, daß es als Mittel der Kommunikation verwendet werden kann [37]. Mir geht es darum, Reflexivität als eine Charakteristik der filmischen Kommunikation auszuweisen, die auf die Tatsache des kommunikativen Verkehrs und seine fundamentalen Bezüge des Aussagens, Darstellens und Verstehens verweist.

Ein mimetisches Moment ist dabei allemal im Spiel - allerdings würde man zu kurz greifen, es ausschließlich auf "Wahrnehmung" zurückzuführen. Die Fundierung der Bildfolge auf eine Analyse des Stofflichen im Sinne eines "Wissensbezuges" ist ein Prinzip der filmischen Darstellung, das auf allen Ebenen der Beschreibung beobachtet werden kann. Eine *Verfolgungsjagd* wird konventionellerweise als eine Parallelmontage realisiert, in der Bilder des oder der Fliehenden mit Bildern des Verfolgers oder der Verfolgergruppe abwechseln. Die *Einheit der Handlung* "Flucht" oder "Verfolgung" (je nach Perspektive der Erzählung) verbindet die Bilder, oder umgekehrt: Die Bilder zeigen die beiden Akteure, die zu der Gesamthandlung gehören. Eine Verfolgungsjagd ist eine *Interaktion* zwischen zwei Akteuren, die reziprok aufeinander bezogen handeln. Darum kann man auch sagen, daß ein Verfolger einen Fliehenden *impliziert* (und *vice versa*). Ähnlich verhält es sich bei vielen anderen interaktiven Handlungen, die komplementäre Handlungsrollen konstituieren; beim Akt des "Kaufens" (oder "Verkaufens") z.B. sind notwendig ein Käufer und ein Verkäufer gegeben. Sprachlich

und filmisch ist das Geschehen oft *perspektiviert* und kann von der einen oder der anderen Rolle aus ausgedrückt werden (Fliehen-Verfolgen; Kaufen-Verkaufen; Geben-Nehmen; Gewinnen-Verlieren etc.).

Die filmische Auflösung als Parallelmontage *kopiert* das grundlegende Prinzip der komplementär aufeinander bezogen handelnden Akteure in die syntaktische Struktur der Alternation. Die einander abwechselnden Bilder werden zusammengehalten durch die *Einheit der Handlung*. Die Kohäsion des Materials ist also als eine (semantische) Konstruktion anzusehen, aus der die Bildfolge *abgeleitet* ist. Die filmische Struktur adaptiert eine Struktur des abgebildeten Gegenstandes.

Ein ähnliches Verhältnis gilt auch für nicht-interaktive Handlungen, deren innere Struktur gleichwohl das *kategoriale Muster* ist, das den Zusammenhalt der Bilder herstellen kann. Der Zusammenhang von Bildfolgen entsteht, weil es eine Handlungsstruktur gibt, als deren Darstellung sie verstanden werden können. Die Dinge und Personen im anschaulichen Material werden dann identifizierbar als Akteure und Objekte der Handlung, geraten also in ein funktionales Verhältnis zueinander. Handlungen umfassen zum einen ein Gefüge von Handlungsrollen, zum anderen konstituieren sie ihnen eigene *Zeit- und Raumschemata* (die wiederum aus dem Gefüge der Handlungsrollen von Personen und Objekten resultieren oder jenem eng korrespondieren). Für die filmische Darstellung sind diese Qualitäten des Handelns absolut zentral, muß doch der Film alles, wovon die Rede ist, in eine Form des Aussagens umsetzen, die vor allem in szenischen Strukturen gewisse Eigenheiten des Handelns selbst adaptieren und repräsentieren kann. Handeln umfaßt z.B. *direktionale* Eigenschaften, ist "gerichtet auf" etwas, operationalisiert Gegenstände im *Handhabungsraum*, richtet sich auf Objekte und Ereignisse im *Wahrnehmungsraum* usw. [38]. Das Filmbild repräsentiert Handlungen oft nur teilweise, so daß neben dem manifesten Umgebungsraum ein *aktionaler Umgebungsraum* entsteht, der aus der Handlung resultiert und der die intentionalen Orientierungen der Akteure mitumfaßt. 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; usw. [39]. Diese Inferenzmechanismen basieren auf symbolischen Kollektivtatsachen, weil das Strukturwissen um den Aufbau und die Orientierungen von Handlungen und Handlungsumgebungen ebenso zum kulturellen Wissen gehört wie es unmittelbar mit alltäglicher sozialer Praxis verbunden ist.

Eine Handlung, die derartig nur teilweise im Filmbild repräsentiert ist, ist aufzufassen als ein kinesischer oder kommunikativer *pointer*, als *Index* auf jenen anderen Teil, der (oft) im folgenden Bild gezeigt wird (zu Blicken ähnlich Möller 1978b, 89). Das Filmbild zeigt also möglicherweise Indices, die das Filmbild zu einem räumlichen oder aktionalen Kontext hin öffnen. Die Öffnung erfolgt dabei mit einer gewissen Notwendigkeit, wenn man Jakobsons Überlegung folgt, daß "der Index, im Gegensatz zum Ikon und zum Symbol, das einzige Zeichen [sei], das notwendig mit der wirklichen Kopräsenz seines Gegenstandes verbunden ist" (1992, 288). Das würde bedeuten, daß sowohl die Öffnung des Einzelbildes mit großer Kraft und Selbstverständlichkeit erfolgt wie aber auch die Verbindung zwischen den beiden Einstellungen - sofern denn die zweite auf den indexikalischen Charakter des ersten Bezug nimmt - sich logisch zwingend und fast-natürlich darstellt. Der Schritt von der Präsentation eines Indexes auf einem Bild seines *signatums* erscheint darum als eine *Motivation*, die beinahe naturwüchsig ist [40]. Die Kohäsion der Teile fußt auf einer ursprünglichen Ganzheit, die das intentionale Ziel der Akte der Aneignung bildet. Der Mensch ist das "kohäsive Tier", in seiner Sinn-Orientierung gerichtet auf das Erlebnis des Zusammenhangs der Teile, nicht ihrer Isolation. Das Fragmenthafte mag als ästhetische Qualität genutzt werden - es ist aber nur faßbar, weil ihm der Gedanke an das zu neuer Ganzheit vervollständigte Teilstück gegenübersteht. Die stoffliche Bindung der Elemente sichert ihren Zusammenhalt und bildet die Brücke, die auch scheinbar heterogene Teile miteinander ins Spiel bringt.

Was ist nun aber die intentionale Ganzheit, auf die sich die Rezeption richtet? Ist es die Einheit der erzählten Welt (oder der Erzählung), oder ist es die Tatsache, daß es ein kommunikatives Verhältnis gibt, in der jene hervorgebracht wird? Die These, der ich hier zuzuliefern versuche, ist, daß in der Rezeption das Bewußtsein des Adressaten, in der Rolle des Adressaten zu agieren, nie ausgelöscht wird. Darum stören meta- oder extra-diegetische Überleitungselemente (wie die Titel), metatextuelle und metadiskursive Bezugnahmen [41] oder direkte und explizite Adressierungen (im Kommentar oder in der abgebildeten Realität) die "Illusionierung" nicht (vgl. dazu die Überlegungen in Metz 1994, 23ff) [42]. Der Aufbau eines diegetischen Universums ist Teil, aber nicht Grenze der Illusionierung, die vielmehr immer wieder auf die Tatsache zurückverwiesen wird, daß es sich um ein *ausgesagtes* Universum handelt, um das Produkt einer kommunikativen Tätigkeit [43].

Das reflexive Verhältnis des filmischen Textes korrespondiert einer Zuschauerrolle, die in einem Ensemble von *rezeptiven Einstellungen* auf den Text orientiert ist. Unter "rezeptiver Einstellung" verstehe ich eine Vor-einstellung des Rezipienten, die das Ausgesagte im Rezeptionsprozeß als Folie für die Informationsverarbeitung so qualifiziert, daß die Tatsache, es mit einem Element einer Verständigungshandlung zu tun zu haben, immer im Bewußtsein erhalten bleibt. Im besonderen will ich unterscheiden:

- (1) die *propositionale Einstellung*, die den Aufbau eines Referenzraumes steuert und die Herausbildung einer "diegetischen Illusion" auch dann ermöglicht, wenn der Text gegen elementares Weltwissen verstößt;
- (2) die *modale Einstellung*, die die Tatsache, daß eine Rezeption Teilnahme an einer Situation des kommunikativen Austausches und nicht an einer "realen" Erfahrungssituation ist, im Verlauf der Rezeption wach und bewußt hält;
- (3) die *evaluative Einstellung*, die den aufgenommenen Text hinsichtlich intertextueller Bezüge ebenso untersucht und qualifiziert wie hinsichtlich der in der Rezeption auftretenden Kognitionen, Affekte und Emotionen.

Die Auffassung der "Imagination" als *propositionaler Einstellung* beruht auf einer Verlagerung der Referenz von einem homogenen in einen eingebetteten bzw. gerahmten Referenzraum: Wenn p eine Proposition ist, können wir uns "ohne Widerspruch vorstellen, daß p, oder uns vorstellen, daß p wahr ist, selbst wenn wir wissen, daß p falsch ist" (Allen 1995a, 508). Teilnahmebewegungen in fiktionalen Bezugsräumen ebenso wie die Operationen, die diesen Bezugsraum aufbauen, umfassen also durchaus ein Bewußtsein der Fingiertheit, ohne daß deshalb "Teilnahme" ausgeschlossen würde. Ich weiß, daß ich im Kino bin, und ich weiß, daß das, was ich sehe, eine Fiktion ist. Alle Teilnahme setzt dieses modale Wissen über die Situation voraus. Allen folgert, daß das Illusionserleben im Kino (und wohl von fiktionalen Stoffen überhaupt) auf einer Doppelwahrnehmung beruhe, ähnlich, wie die Wahrnehmung ambiger Figuren zwischen den beiden Objektbedeutungen, die dem Bild zugewiesen werden können, hin- und herschwankt (vgl. 1995, 512; 1995b, 81-154) [44].

Allein die Tatsache, daß in den Akten der Rezeption ein Bezug zu einem einheitlichen stofflichen Rahmen aufgesucht wird, ist eine Einstellung auf das semiotische Verhältnis, die klärungsbedürftig ist. Im wesentlichen stehen zwei Auffassungen einander gegenüber: Die einen behaupten, daß es zur Eigenart des Photographischen gehöre, eine Spur in eine vorphotographische Realität hinein in sich zu tragen, und daß es im Verstehen des Photographischen nötig sei, dieser Spur zu folgen und einen Entwurf jener vorsemiotischen Szene in den Blick zu nehmen. Die anderen nehmen dagegen das Photographische nicht als transparent, die Konstruktions- und Kommunikationsverhältnisse, in denen es steht, bleiben undurchsichtig. Ist in jener ersten Ansicht das Bewußtsein um die Intentionalität des Zeigens ein Rahmenwissen, das das Photo notwendig auf einen Rahmen von "Sinn" zurückbindet, nehmen die anderen das Bild als Projektion des Wirklichen selbst, und dann treten die Erfindungen, Unterstellungen und Schlüsse des Rezipienten und die modalen Veränderungen der Beziehung des Kommunikators zum Adressaten ganz in den Hintergrund (vgl. Allen 1985b, 109f) [45].

Die propositionale Einstellung schafft besondere Bedingungen für den Wahrheitswert von Aussagen und läßt auch eklatante Verstöße gegen die Erfahrungen von Zeit, Raum und Kausalität zu. So ist die Zeitreise nach dem Muster des höchst interessanten *BACK TO THE FUTURE* ein Spiel mit den Prinzipien logisch-kausal-genealogischer Voraussetzung: Der Protagonist, der die Bedingungen des eigenen Lebens manipuliert, wird auf normalerweise nicht änderbare Konditionen zurückgeführt [46]. Propositionale Anomalien sind im kommunikativen Verhältnis in fast beliebiger Form möglich - bis zur Selbstreferentialität der Form: Die Personen des Films sehen ihren eigenen Film [47]. Diese Selbstbezugnahmen sind ausgesprochen kurios und rechnen ausnahmslos in die Welt der Komödien: So verfolgt Doris Day in Tashlins *CAPRICE* (1966) eine Sekretärin in ein Kino, in dem *CAPRICE* mit Doris Day und Richard Harris läuft; und *SINGIN' IN THE RAIN* (1952, Gene Kelly, Stanley Donen) endet mit einem Bild des Paares vor einem Plakat, das sie in ihrem nächsten Film - *SINGIN' IN THE RAIN!* - zeigt. Derartiges Spiel mit den üblicherweise geltenden Referenz- und Wahrheitsbedingungen von Propositionen ist möglich, weil der Rezeption eine Einstellung zugrundeliegt, die sich über Referentialisierungsbedingungen, die im täglichen Leben beachtet werden müssen, hinwegsetzt.

Ich hatte oben schon die "referentielle Illusion" erwähnt, die in den Akten des Verstehens konstruiert würde und mir eine sehr fundamentale Aktivität zu sein scheint, in der die "propositionale Einstellung" Ausdruck gewinnt. Ein vorfilmischer Ereignisraum, der "durch die Bilder des Films hindurch" aufscheint und greifbar wird, wird nämlich auch dann erschlossen, wenn es ihn als solchen nie gegeben hat oder er eigens für den Film inszeniert worden ist. Es gehört zum Wissen des Zuschauers um das Filmische (und in einem weiteren Sinne: um das Mitgeteilte), daß es eine Ereigniswirklichkeit vorspiegelt, die oft nur fabuliert ist. Gerade hierin unterscheidet sich der Dokumentarfilm von den fingierenden Genres: Weil es für die "dokumentarische Lektüre" (wie Roger Odin [1990] diese besondere Voreinstellung nennt) charakteristisch ist, den vorfilmischen Ereignisraum als "real existierend" zu setzen [48]. Viele reflexive Techniken lassen sich durchaus als Versuche lesen, einen allzu naiven und einfachen Schluß vom Film auf das unterstellte Vorfilmische zu unterwandern oder zu blockieren und statt dessen die Aufmerksamkeit auf die Bedeutungsproduktion durch die Kinobilder selbst zu lenken (ähnlich Blümlinger 1990a, 204).

Ähnlich, wie die "propositionale Einstellung" die Hervorbringung von Bedeutung insbesondere in den Akten der referentiellen Illusionierung des Films steuert, ist die Rezeption von einer *modalen Einstellung* bestimmt. Sie besagt, daß der Rezipient auf die Tatsache ausgerichtet ist, daß er in einem kommunikativen Verhältnis steht, es also mit den Registern des kommunikativen Verkehrs zu tun hat. Die modale Einstellung richtet sich zunächst auf die intentionale Einheit des Äußerungsaktes (auf das Berichten, Erzählen etc.), sodann aber auf die Operationen, die die Beziehung zwischen den Kommunizierenden betreffen (wie Einen-Pakt-schließen, ironisches Augenzwinkern etc.). Die Modi des interpersonellen Verkehrs sind auch in der filmischen Kommunikation anwesend, will ich damit sagen, und es gibt jederzeit eine Bewußtheit darüber.

Manche "Fehler" können so korrigiert werden und fallen nicht ins Gewicht, weil sie verortet werden können - das Mikrofon, das ins Bild hängt, "zerstört" die Einheit des diegetischen Raums, ohne nennenswert die Illusionsbildung zu behindern: weil es sofort identifizierbar ist und dem kommunikativen Rahmen der Diegese zugeschlagen wird. Und auch manche "Komplexionen" des enunziativen Verhältnisses lassen sich mühelos verkraften, ohne Irritationen auszulösen: Zwischen- oder Untertitel z.B., die ja einen anderen diegetischen Status haben als das Bild, werden problemlos zu einer höheren Einheit des Verstehens verschmolzen - was gerade bei übersetzenden Untertiteln ja interessant ist und einer eigenen Überlegung bedürfte, weil die textuelle Instanz, die die Untertitel trägt, eine andere ist als diejenige, die die Äußerung des Urtextes verantwortet; in der Rezeption bereitet dieses offenbar aber keine Probleme, ist als Teil der phatischen Ebene der Kommunikation des Zuschauers mit den Äußerungsinstanzen des Textes verortbar (Wulff 1993d).

Modale und propositionale Einstellung hängen eng miteinander zusammen und richten sich auf zwei Rahmenaspekte der Kommunikation. Beide umfassen ein Bewußtsein der Tatsache der Ostension. Die Sekretä-

rin, die im Büro einen Brief mit 250 Anschlägen pro Minute tippt, ist kein Objekt theatralischer Anschauung; man setze sie auf eine Bühne, projiziere den Text, den sie schreibt, auf eine Leinwand, schließe den Brief mit einem Tusch: Sie erhält Beifall. Wenn ihr Tun als etwas präsentiert wird, das *für ein Publikum* gemacht ist: dann geschieht mehrererlei. Zum einen verändert das, was sie tut, seinen Modus. Das ist kein Schreiben mehr, um einen Brief in die Post geben zu können, sondern das ist eine Tätigkeit, deren virtuoser Vollzug Gegenstand der Aufmerksamkeit ist. Aus der instrumentellen Tätigkeit wird die Präsentation eines Tuns, dem eine gewisse Perfektheit zukommt. Zum anderen verändert sich die Rolle der Sekretärin: Ist sie im einen Falle instrumentell als "Schreibkraft" definiert, steht sie im anderen Falle als Objekt der Anschauung dem Betrachter gegenüber.

Der Effekt des *Rahmenwissens* auf die Rezeption ist dann besonders auffallend, wenn in einer medialen Konstellation die Zuwendung zu Sujets zulässig ist, die normalerweise im Schutz von Tabus, Verboten und dergleichen stehen. Erotische Darstellungen in "Herrenmagazinen" z.B. unter der Vorgabe von "Voyeurismus" zu diskutieren, führt in das Dilemma, daß es keine Heimlichkeit gibt, sondern daß man es ganz im Gegenteil mit einer höchst transparenten kommunikativen Konstellation zu tun hat. Die Teilnahme an diesem kommunikativen Verhältnis basiert auf reziprokem Wissen des einen über den anderen: Der normale Leser eines Herrenmagazins weiß, was er tut. Und auch die Macher eines Magazins wissen, daß der Leser weiß, was er tut. Und der Leser wiederum weiß, daß die Macher wissen... Schließlich wissen auch die abgebildeten Frauen, an welchem Spiel sie in welcher Rolle teilnehmen. Der Leser weiß also, daß er nicht der Voyeur ist, der heimlich durch ein Loch in der Bretterwand in einen abgesperrten Bezirk hinüberspannt. Der Leser tut einen freien Blick auf etwas, von dem er weiß, daß es für ihn arrangiert ist.

Die modale Eingeweihtheit des Zuschauers in die Tatsache, daß die Besichtigung eines Films ein kommunikatives Handlungsspiel ist, Teilnahme an einem informationellen Prozeß, ist fundiert auf transzendentalpragmatischen Bedingungen, die ich schon mehrfach (1993c, 1994c; dazu auch Cassetti 1994) in der Metapher des *kommunikativen Kontrakts* zu benennen versucht habe.

Die dritte Einstellung schließlich, die die Rezeption umgreift und vor allem das Involvement steigert oder abschwächt (und wohl auch die Intensität, Vielfalt und Tiefe von Hypothesen und Schlußfolgerungen im Verstehensprozeß beeinflusst), ist die von mir sogenannte *evaluative Einstellung*. Damit ist gemeint, daß im Verlauf der Rezeption immer die Qualität des Films, seine Generizität, sein Umgang mit tabuisierten Themen usw., aber auch die durch den Film angeregten Emotionen des Zuschauers evaluiert werden. Die Rezeption ist nicht ausschließlich auf die primäre Textverarbeitung ausgerichtet, sondern umfaßt einen zweiten Prozeß, der mit dem ersten Hand in Hand geht und während der ganzen Rezeption nicht aufhört. Das spätere Gespräch über den Film ist oft vor allem ein Austausch über evaluative Eindrücke.

Besonders auffällig manifestiert sich die evaluative Einstellung im Umschalten beim Fernsehen: Umschalten impliziert ein Verhältnis von Vordergrundbewußtsein und Hintergrundbewußtsein - im Vordergrund der aktuell rezipierte Text, im Hintergrund das Wissen, daß es eine Vielzahl anderer Fernsehangebote (und nicht nur diese) gibt. Zwischen beiden vermittelt eine Prüfung, Gewichtung und Bewertung der Gegenstände der Aneignung. Evaluation kann nie am isolierten Objekt oder Ereignis stattfinden, sondern setzt ein evaluatives Raster voraus. Das Umschalten manifestiert eine *Evaluation des Fernsehfeldes*: Wenn einer sich entschieden hat fernzusehen, bewegt er sich in einem Handlungsfeld, das mit Gegenständen unterschiedlicher Attraktivität besetzt ist. Was so attraktiv ist, tatsächlich zum Gegenstand von Neugierde, Zuwendung, Interesse zu werden, hängt von der Tagesform ab, vom sozialen Umfeld, von den Gegenständen selbst natürlich. Der Naturfreund wird den Bericht über Elefanten dem Krimi aus New York vorziehen, oft jedenfalls; feststellen läßt sich aber auch er nicht, auch er kann vielen verschiedenen Gegenständen Interesse abgewinnen. Das Rezeptionsinteresse wechselt von Tag zu Tag, vielleicht sogar von Umschaltphase zu Umschaltphase. Wer umschaltet, begeht das Fernsehfeld, und er kann nicht nur feststellen, was im Angebot ist, sondern auch eine Kostprobe

nehmen und dabei überprüfen, ob der Krimi auf Kanal 14 so interessant und eingepaßt ist in die abendliche Laune, daß er daran hängenbleiben mag.

Evaluativität ist eine reflexive Charakteristik der Rezeption, die in vielen Formen auftritt und insbesondere dann ins Auge fällt, wenn es zu Brüchen und Widersprüchen kommt. Einer der eklatantesten tritt in manchen Formen der Kitsch-Rezeption auf: Wenn der einen Tendenz, sich in die Handlung zu verlieren und ihren weiteren Fortgang auszuloten, eine andere entgegensteht, die den Film als "schlecht", "gemacht" oder gar "verwerflich" (weil: faschistoid, gewaltverherrlichend oder was auch immer) qualifiziert, ohne jene erste dabei doch außer Kraft setzen zu können. Frigga Haug und Brigitte Hipfl konstatieren hier eine "Verwerfungslinie zwischen Denken und Fühlen, die aus kritischer Einsicht und hartnäckigem Gefühlswiderstand rührt" (1995, 5) - den Ausgriff auf Identifikation als Rezeptionsmodus implizit schon vornehmend, den ich so nicht teilen würde. "Als mich ein Film berührte, den ich schlecht fand", benennen die Autorinnen eine Dissonanz Erfahrung, die aus dem Kontrast von primärer Rezeption und Evaluation entsteht. Ich will darauf hinaus, daß in der Kitsch-Erfahrung eine rezeptive Einstellung greifbar wird, die sonst nur schlecht isoliert werden kann, die aber gleichwohl jede rezeptive Tätigkeit durchzieht.

Noch sind die metarezeptiven Einstellungen kaum erforscht. Es ist deutlich, daß sie für die Ausarbeitung einer Kommunikationstheorie des Films (und des Fernsehens, auch wenn das Fernsehen ein ganz anderes mediales Format ist als der Film) bedeutsam sind, manifestiert sich in ihnen schließlich das implizite Wissen des Zuschauers, daß er in einem Verständigungsverhältnis steht.

3. Filmraum - Handlungsraum - sozialer Raum

3.1 Bildraum und szenischer Raum

Eines der elementarsten Stücke, an dem sich die "stoffliche Steuerung des Film Denkens" studieren läßt, ist die Repräsentation räumlicher Verhältnisse. Es gibt eine ganze Reihe von Listen, die die "Merkmale des filmischen Raums" zu versammeln suchen. David Bordwell versteht unter *szenographischem Raum* den imaginären Raum der Handlung, dessen Vorstellung in der Rezeption aufgebaut wird. Der szenographische Raum kann auf die elementareren Ebenen der Raumdarstellungen

- * "Einstellungsraum" (*shot space*: derjenige Raum, der in der einzelnen Einstellung repräsentiert ist),
- * "montierter Raum" (*editing space*: derjenige Raum, der in der Montage hervorgebracht wird) und
- * "Ton-Raum" (*sonic space*: die Raumvorstellung, die durch den Ton angeregt wird) zurück (1985, 113ff) zurückgeführt werden, entsteht aus deren Kombination bzw. umfaßt und integriert sie.

Die filmische Raumvorstellung wird gespeist aus unterschiedlichen perzeptuellen Quellen und fußt auf sehr verschiedenen semiotischen Beziehungen: Während der Einstellungsraum ein ikonisch repräsentierter Raum ist, fußt der montierte Raum auf einer konventionellen Choreographie von Kamerapositionen, die es für den Zuschauer möglich macht, unterschiedliche Ansichten des Geschehens in einer einheitlichen Raumvorstellung zu synthetisieren. Der Ton-Raum schließlich ist ein primär indexikalisch angezeigter Raum. Es sind also unterschiedliche semiotische Beziehungen, die in die Illusionierung des Raums der Handlung [1] übersetzt, und ganz verschiedene Arten des Wissens, die zu diesem Zweck aktiviert werden müssen.

Es lassen sich einige formale Merkmale ausmachen, die auf dem elementaren Niveau der ikonischen Darstellung von Objekten Raumverhältnisse anzeigen [2]:

- (1) Abdeckung der Objekte untereinander;
- (2) Wissen über prototypische Objektgrößen und um Größenunterschiede zwischen den Objekten; damit verbunden sowie die Prinzipien der perspektivischen Verkürzung [s.u.] berücksichtigend die Fähigkeit, aus relativen Objektgrößen Distanzen zwischen den Objekten herauszurechnen;

- (3) perspektivische Relationen (Verkürzung, Fluchtlinienverhältnisse etc.);
- (4) Schärfe der verschiedenen Bildebenen und Unterschiede in der Oberflächentextur von Objekten (a) abhängig von Brennweite und Blendenöffnung, (b) abhängig von den Staubanteilen der Luft;
- (5) die Optiken haben Einfluß auf den Raum-Eindruck des Bildes, bilden aber keine elementaren Merkmale aus;
- (6) Licht und Schatten;
- (7) Farbsättigung;
- (8) Bewegung ist der spezifisch filmische Raumindikator; dabei sind zu unterscheiden (a) Objektbewegungen, (b) Kamerabewegungen und (c) Veränderungen der Brennweite;
- (9) schließlich kann auch der Ton ikonische Raum-Information tragen.

Es ist deutlich, daß sich in dieser Liste zwei verschiedene Dimensionen überlagern: Zum einen adaptiert der Film Raum-Merkmale, die auch in alltäglicher, nichtmedialisierter Wahrnehmung eine Rolle spielen (wie die Überdeckung von Objekten) und die an *Objektwissen* gebunden sind (wie das über die relative Größe von Objekten) oder auch an ein allgemeineres *Wissen über die Wahrnehmungswelt* (wie über die Tatsache, daß größere Entfernung zu Unschärfen der Kontur führt, was ursächlich mit den Staubanteilen in der Luft zusammenhängt); zum anderen kalkuliert die Liste mit einem *Kamerawissen*, das es gestattet, das Anschauungsbild rückzuübersetzen in einen vorfilmischen Raum (aus dem z.B. die relative Brennweite des Objektivs "herausgerechnet" ist und in der die Kamerabewegung auf einen unterstellten vorfilmischen Raum hin abgebildet wird). Filmwahrnehmung ist nicht identisch mit Alltagswahrnehmung, sondern verarbeitet die Tatsache, daß ein vorfilmischer Raum "wahrnehmungsanalog" im Bild dargestellt wird, zugleich mit der Tatsache, daß es in einem bestimmten apparativen Darstellungsformat steht.

Wie nun der filmische Raum stabilisiert wird, wie er gegen die möglichen Irritationen und Störungen abgeschottet wird, ist eine der zentralen Fragen, geht es doch darum zu zeigen, daß die Raumdarstellung in den Akten des Verstehens zur Vorstellung eines homogenen Handlungsraums synthetisiert wird. In eine ähnliche Richtung scheint Winkler zu argumentieren:

Die Vielzahl der genannten Raumindikatoren [...] überlagern sich gegenseitig; sie bilden ein geschlossenes System, daß [sic!] in seinem Kern im Prinzip der Kamera verbürgt und festgeschrieben ist und das nur an bestimmten Punkten, der Wahl der Optik, des Lichts, der Inszenierung... beeinflusst werden kann (Winkler 1992, 84).

Allerdings scheint mir dieses Diktum problematisch zu sein, weil es einerseits einen relativ deutlich ausgeprägten Determinismus, andererseits die Eigenständigkeit der Raumindikatoren behauptet. Ich will hier von einer anderen Annahme ausgehen:

- (1) Filmisch dargestellter Raum ist ein Raum, der in den Akten der Textverarbeitung entworfen wird und der grundsätzlich den Charakter einer *Raumhypothese* hat; alle Konventionen der Raumdarstellung dienen dazu, die Bildung dieser Hypothese zu stützen und zu sichern. Edward Branigan spricht gelegentlich von einem *master space*, der dadurch entstehe, daß fragmentierte Ansichten des diegetischen Raums in einer Wahrnehmungssynthese zu einer einheitlichen und kontinuierlichen Raumvorstellung zusammengeschlossen würden (1992, 56) [3]. Dieser Vorstellung will auch ich hier folgen.
- (2) Die Konventionen der filmischen Repräsentation des Raums folgen nicht allein der Raumperzeption des Menschen, sondern adaptieren Prinzipien des menschlichen Handelns und seiner räumlich-proxemischen Qualitäten. Raum steht in der Funktion des Handelns und ist so keine nur-materiale Qualität der äußeren Wirklichkeit, sondern vielmehr als intentionales Feld anzusehen, weil die Repräsentation filmischen Raums wesentlich mit Handlungsstrukturen zusammenhängt.

(3) Filmischer Raum ist in mannigfacher Weise verbunden mit den Gliederungen des Werks. Er kann - ähnlich der Farbe - in andere als ikonische Repräsentationsverhältnisse eintreten: Manche Filme bilden "Raummodelle" aus, die für sich Bedeutungen tragen und artikulieren können.

Ich will im folgenden versuchen, das Untersuchungsfeld an diversen Stellen zu illustrieren.

Bildraum und szenischer Raum

Viele Einstellungen im frühen Film [4] zeigen die Räume der Handlung in einem starren Schema: Im Bild wird ein *Locus*, ein Handlungsort vorgestellt [5] (heute würde man derartige Bilder "Raumtotalen" nennen). Loci sind Räume, in denen "Szenen" spielen, dramatische Einheiten von Raum, Zeit und Handlung. Die Verwandtschaft der Locus-Einstellung zur Bühne des Theaters ist nicht zu übersehen. Die einzelne Locus-Einstellung ist immer wie ein Bühnenszenarium zum Zuschauer hin geöffnet, und die Aktionen sind entsprechend auf die Sichtbarkeit für die Kamera angelegt. Das starre Gegenüber von Handlungsraum und Kamerastandort läßt an die Metapher des "Puppenhauses" denken und wurde in der neueren Griffith-Literatur als Charakteristik der "Frontalität" terminologisch gefaßt (vgl. zusammenfassend Elsaesser 1990, 294). Kamerabewegungen sind unüblich.

Die Kamera steht in rechtem Winkel zu diesem Szenarium. Man könnte ihren Ort den *kanonischen Kamerastandort* nennen. Heransprünge erfolgen im Prinzip auf der direkten Achse vom kanonischen Standort zum hervorgehobenen Objekt hin. Die Rede vom "kanonischen Standort" umfaßt einerseits seine Rolle als Blickpunkt des "master shots", weist aber zugleich auf das festgelegte Dispositiv hin, das die Kamera in einem Winkel von 90 Grad auf die Raum- und meist auch Handlungsachse bestimmt. Darum sind auch Diagonalbewegungen, bei denen die Kamera "im Handlungsraum" steht, selten. Die Kanonisierung umfaßt auch einen festliegenden Abstand zwischen Kamera und Akteuren; Griffith bediente sich, wie viele seiner Zeitgenossen, der "twelve-foot line" als fester Distanz zu den Schauspielern (Salt 1983, 106). Die kanonische Kamerahöhe ist die Kopfhöhe [6].

Die Kanonisierung des Abbildungsmusters ist aber nicht als vollständig starr und unflexibel anzusehen, sondern umfaßt eine gewisse Anpassungsfähigkeit und läßt eine geringe Variation der Kamerastandorte und -distanzen zu [7]. Derartige Veränderungen sind oft ausgerichtet auf die direktionale "Offenheit" des Raums. Eine Veränderung des Kamerastandes hängt dabei zusammen mit der Organisation des Handlungsraumes, mit dem spatialen Gefüge, in das Handlungen und Akteure gebunden sind. Manchmal lassen sich bei genauer Beobachtung Stücke finden, die nur scheinbar den Locus zeigen, tatsächlich aber den Kamerastandort minimal variieren. Auf diese Art wird eine direktionale "Tendenz", eine "Ausrichtung" in die Bildebene integriert, an der sich ablesen läßt, daß das Locus-Schema eben doch nicht ganz starr und unflexibel ist, sondern sich an den Kontext anschmiegt [8].

Trotz derartiger Manipulationen und Modulationen, die in diesem schematisierten Verhältnis von Handlungs- und Kameraraum möglich sind, bleibt in allen Varianten und Variationen eines aber erhalten: *Handlungsraum und Kameraraum sind separiert und unabhängig voneinander*. Dieses von Kamera, Ort der Handlung und Akteuren stereotyp immer wieder reproduzierte Szenario macht für sich allein genommen den Eindruck von Starre und Bewegungslosigkeit. Yvette Biro spielt wohl auf diese Steifheit an, wenn sie über den Raum im frühen Kino schreibt:

On the screen only as much movement was perceived as the spontaneous action of the actors and moving objects produced. The camera did not follow their lives. At best it attempted to record movement in sever-

al consecutive time sequences from various distances, which meant only closer or from a more unusual angle (1982, 52).

Dies ist nun allerdings eine Behauptung, die allzusehr die Bewegung der Kamera als Prinzip der Dynamisierung des Raums hervorhebt. Es läßt sich zeigen, daß Griffith *Raum als Funktion von Handlung syntaktisiert*, die Kamera selbst aber unbewegt läßt [9]. Dabei bedient er sich zweier formaler Muster:

- (1) der Technik des *Heransprungs* und
- (2) der Integration von Einstellungen in einem *Handlungsplan*, oft als eine Alternation realisiert [10].

Heransprung

Innerhalb dieser Locus-Einstellungen gibt es relativ wenige mit "Raum" zusammenhängende Operationen der Kamera. Die einzige regelmäßig auftretende Form ist der *Heransprung* an das Geschehen. Jesionowski nennt diese Operation - wie im Amerikanischen üblich - das *cut-in* bzw. *cut-out on the axis*: "that is, cutting straight out of or straight into the basic space" (1987, 34). Auf der Achse, die die beiden Räume verbindet, wird nun der Heransprung vollzogen.

In unserem Beispielfilm handelt es sich in jedem Fall um *motivierete Heransprünge*. Die Motivation wird gewonnen aus der Handlung und aus der narrativen Gewichtigkeit des durch den Heransprung herausgehobenen Handlungssegments. Es ist, wenn diese Annahme richtig ist, die narrative Struktur, in der die Veränderung des Einstellungsausschnitts begründet ist. Es gilt aber immer noch die Regel, daß zunächst die Locus-Einstellung als *establishing shot* den Zuschauer mit dem gesamten Handlungsraum bekannt gemacht haben muß, bevor in diesen Raum hineingegangen werden kann.

Die Bezeichnung *establishing shot* selbst referiert auf das funktionale Moment, den Handlungsraum in synoptischer Gesamtansicht so zu präsentieren, daß dem Zuschauer die Orientierung leicht gemacht ist. Dieses Funktionsmoment, das sich schon sehr früh nachweisen läßt, erhält sich durch verschiedene Raum-Schemata hindurch und ist ja bis in den Hollywood-Film der Studio-Ära einer der konventionellen Typen der Eröffnung von Handlungs-Szenen geblieben. Die Kenntnis des Handlungsraums ist für das Verstehen von Handlungen und das Abschätzen von Handlungsmöglichkeiten essentielle Voraussetzung - dies mag begründen, warum sich das Prinzip des *establishing shots* so früh durchgesetzt und über alle stilistischen Unterschiede hinweg in allen nationalen Kinematographien herausgebildet hat.

Tatsächlich hat man es bei den Heransprüngen in Griffith' Filmen häufig mit *Insertionen* zu tun. Nach dem Heransprung wird zur Raumtotalen zurückgekehrt. Der Heransprung ist rein formal in die Raumtotale eingebettet. Zwar gilt diese syntaktische Regel nun für alle Heransprünge, die zum Beispiel Griffith' *A WOMAN SCORNED* [11] enthält, doch ist die Motivation des Heransprungs wiederum an ganz verschiedene Elemente der narrativen Struktur angebunden. Grob lassen sich zwei Motivationstypen für den Heransprung unterscheiden:

- (1) Er dient der *Charakterisierung* der Personen - wenn sich z.B. am Ende die Belagerung von Mutter und Kind dramatisch zuspitzt und auf das kleine Mädchen umgeschnitten wird, dann akzentuiert der Umschnitt die Hilflosigkeit der Opfer, die Größe der Gefahr. Hier operiert der Heransprung also mit eher atmosphärischen Momenten der Handlung.
- (2) Er dient dazu, *Bedingungen* von Handlungen oder die *Durchführung* von Handlungen hervorzuheben - wenn die Frau in *A WOMAN SCORNED* das Geld von ihrem Mann entgegennimmt und es in der Kanne im Porzellanschränk versteckt und letztere Aktion mit einem Heransprung herausgehoben wird, gilt die Operation dem "narrativen Anlaß", ist direkt auf das Motiv für den Überfall zu beziehen. Wenn dagegen - im selben Film - die Einbrecher die Telefondrähte kappen, bevor sie in das Haus eindringen, akzentuiert der Heran-

sprung eine Durchführungsbedingung der folgenden Handlung: Die Frau wird keine Hilfe herbeiholen können, sie ist von der Welt "der anderen" isoliert.

Alle Beispiele belegen, daß der Heransprung *motiviert* ist und daß die Narration der umfassende Rahmen für diese Motivation ist. Selbst eine so schematische und mechanisch erscheinende Darstellungsanordnung wie die des Locus-Systems ist abgestimmt auf die Erzählung, die abgebildeten Handlungen und die Zeigehandlungen, in denen sie realisiert sind.

Raum- und Orientierungs-Schemata

Die Locus-Einstellung kann als ein einfaches *Raum-Schema* aufgefaßt werden, das "Raum" in einem - hier sehr simplen - Verhältnis von Kamera und Aktionsraum repräsentiert. *Raum-Schemata regulieren die Repräsentation räumlicher Verhältnisse.*

A WOMAN SCORNE ist nun insofern interessant, als der Film mit zwei verschiedenen Raum-Schemata operiert. Sind die Innenaufnahmen alle als Locus-Einstellungen realisiert, in denen Handlungs- und Kameraraum strikt getrennt sind, befindet sich in allen Außenaufnahmen die Kamera *im Handlungsraum*, die beiden Raumsphären werden miteinander verbunden und ineinander integriert. Ist in allen Innenaufnahmen die Handlungsachse der Akteure annähernd im rechten Winkel auf die Kameraachse ausgerichtet, handeln die Personen in den Außenaufnahmen diagonal zur Kameraachse "in den Raum hinein" bzw. "auf die Kamera zu". Besitzt der Raum in den Innenaufnahmen keine nennenswerte Tiefe [12], sind die Außenaufnahmen gerade der Tiefenstaffelung gewidmet.

Es findet sich sogar eine Aufnahme (die Verbrecher beobachten den Arzt, der die Bank geschlossen vorfindet), in der die Tiefe des Raums dramatisch benutzt ist und an der man zeigen kann, daß aus der Aufhebung der Grenze zwischen Kamera- und Handlungsraum auch neue Techniken der Narration entstehen können: Gemeint ist ein gewisser Typ der *Subjektivierung* von Einstellungen. Besonders deutlich eingesetzt ist sie in der zentralen Szene, die die eigentliche Handlung in Gang bringt (am *plot point* sozusagen): Man sieht im Vordergrund die Verbrecher, hinter einer Hausecke versteckt; sie beobachten den Arzt im Hintergrund vor der Bank, der die Bank geschlossen findet und sich notgedrungen entschließt, das Geld, das er deponieren wollte, mit nach Hause zu nehmen. Der folgende Heransprung ähnelt wieder der Technik des Heransprungs, wie er für die Locus-Einstellung beschrieben wurde, ist aber natürlich markiert als "subjektive Einstellung" bzw. als *point of view shot* [13] Diese Verbindung mit narrativen Instanzen ist für die Locus-Einstellung ganz und gar unüblich und auch unmöglich. Man kann den Heransprung in den Filmen der Zeit für gewöhnlich als eine Manifestation des *Zeigens*, als *demonstrativen Akt* auffassen und ihn insofern in Verbindung bringen mit den Instanzen der Erzählung; aber um eine *Subjektivierung-im-Raum* an einem Bild vornehmen zu können, muß die Grenze zwischen Kamera- und Handlungsraum aufgehoben werden: weil erst dann ein Einstellungswechsel möglich ist, in dem die Kamera "an den Platz" eines der Beteiligten springt.

Nun ist die "subjektive Aufnahme" fast so alt wie der Film selbst: Jemand sieht oder beobachtet etwas [14] - und das folgende Bild zeigt, was er sieht. Allerdings ist hier zu trennen zwischen solchen Aufnahmen, die als Aufnahmen aus dem Blickpunkt einer beteiligten Person *markiert* sind, und solchen, die *unmarkiert* sind und für die nur aus dem Kontext erschlossen werden kann, daß es sich um eine "subjektive Aufnahme" im beschriebenen Sinne handelt. Die markierte Form spielt in der Frühzeit eine wichtige Rolle: Oft wurde durch eine Maske (Schlüssellöcher und Ferngläser insbesondere) angezeigt, daß man es mit einer subjektiven Aufnahme zu tun habe - nicht nur das repräsentierend, was einer sieht, sondern auch die Tatsache, daß er sieht, mit-zeigend [15]. Die unmarkierte Form ist gebunden an die Herausbildung der Konventionen der analyti-

schen Montage, kann also dann auftreten, wenn es ein syntaktisches Pattern gibt, das Akte des Sehens nach dem Muster der "Blick-Montage" in eine Einstellungsfolge sequentialisiert.

"Subjektivierung" ist demzufolge auch in einem Film möglich, der gänzlich dem Locus-Prinzip untergeordnet ist. Der Unterschied zwischen den beiden Typen der Koordination von Handlungs- und Kameraraum ist denn auch eher im Detail aufzusuchen: Während im Locus-Typ die Kamera auch dem beobachteten Objekt gegenüber in das kanonische Gegenüber von Kamera und Aktion hineintritt (und der beobachtete Ort oft selbst ein "Locus" im Sinne von "szenischem Ort" ist), ist im anderen Falle - den ich oben nicht nur heuristisch "Subjektivierung-im-Raum" genannt hatte - die Kamera "winkelgetreu" auf das beobachtete Objekt ausgerichtet: Die Blickachse der Akteure wird in der Kameraachse wiederholt, so daß nicht nur die (syntaktosemantische) Blick-Konstruktion, sondern auch die raumgetreue Imitation von Blickwinkel und -richtung Indizien für die Subjektivierung sind. Blickwinkel, -höhe und -richtung sind Eigenschaften des Bildes, die in der "Verrechnung", die der Zuschauer vornehmen muß, in Verbindung mit dem Ort einer abgebildeten Person gebracht werden können - so daß aus der "Verrechnung" die Qualität der "Subjektivierung" abgeleitet wird [16].

In der linguistischen Theorie des Raums wird zwischen *deiktischer* und *intrinsischer Orientierung* unterschieden. Wählt der Sprecher seinen Körper oder seine eigene visuelle Orientierung als Perspektivpunkt, so benutzt er ein deiktisches Orientierungsmodell; wählt er dagegen das Objekt selbst als perspektivischen Nullpunkt, entsprechend ein intrinsisches Modell. Das produziert manchmal Widersprüche; ein Gegenstand steht ebenso "links" (deiktisch) wie "rechts" (intrinsisch) vom Sofa (vgl. dazu Wunderlich 1982a, 14ff). Im Film steht die deiktische der intrinsischen Orientierung oftmals unmittelbar gegenüber. Die subjektive Einstellung nun zeichnet sich dadurch aus, daß das Bild als Darstellung der *intrinsischen* Orientierung eines abgebildeten Objekts oder Akteurs interpretiert werden kann.

Der Zuschauer ist zunächst deiktisch auf das Kinobild hin orientiert. Die deiktische Orientierung umfaßt aber natürlich ein großes Potential intrinsischer Orientierungen, die aus dem szenischen Ort "herausgerechnet" werden könnten. Manchmal ist es wichtig, eine intrinsische Simulation der Wahrnehmung eines Mitspielers durchzuspielen - etwa dann, wenn sich jemand versteckt hat und möglicherweise von einem anderen entdeckt werden könnte; oder dann, wenn der Mörder das Mädchen zu überraschen versucht. Im Regelfall aber wird dem Potential an intrinsischen Orientierungen nicht nachgegangen, obwohl davon ausgegangen werden darf, daß sie präsent sind [17]. Es unterscheidet nun die beiden Raum-Schemata, die in *A WOMAN SCORNED* verwendet werden, daß die subjektive Einstellung im einen Falle als "Subjektivierung-im-Raum" problemlos durch Übernahme oder Imitation der intrinsischen Orientierung eines abgebildeten Akteurs repräsentiert werden kann, während eine Subjektivierung im Locus-Schema wiederum ein Gegenüber eines wahrnehmenden Subjekts und eines Locus-Bildes umfaßt, so daß die Subjektivierung in der Regel ausdrücklich durch Masken angezeigt wird.

Das bedeutet zum einen, daß sich mit dem Aufgeben des Locus-Prinzips das *Markierungssystem* für subjektive Aufnahmen grundlegend verändert [18]. Das bedeutet zum anderen, daß sich die beiden Typen der Raum-Repräsentation in der Rezeption grundlegend unterscheiden - solche "Berechnungen", die zur Ableitung der "Subjektivität" einer Einstellung führen, sind gerichtet auf die Integration der verschiedenen Bilder in einem zusammenhängenden "inneren szenischen Raum", der wiederum ein Potential intrinsischer Orientierungen umfaßt. Dieser szenische Raum ist im Locus-Schema immer als Ganz-Raum gegeben, er bildet für die Rezeption selbst kein Problem.

A WOMAN SCORNED ist insofern interessant, als er ein "Film des Übergangs" ist - das (ältere) System der Locus-Einstellung wechselt hier mit einem anderen Repräsentationsschema, in dem die Kamerapositionen an die Handlungsorientierungen angeschmiegt werden und in dem darum die Trennlinie zwischen Kamera- und

Handlungsraum nicht mehr kanonisiert ist. Die beiden verwendeten Raum-Schemata unterscheiden also nicht allein

- (a) die Innen- von den Außenaufnahmen, sondern
- (b) stellen ganz verschiedene Repräsentationsmodi dar, denen
- (c) wiederum ganz verschiedene Verstehensoperationen zugeordnet sind.

Diese mehrfache Differenz der beiden Schemata fällt darum besonders auf, weil im einen Modus mit der Raumkomponente verbundene Operationen möglich sind (hier vor allem: Subjektivierung), die im anderen ganz und gar unmöglich sind oder nur in ganz anderer Art ausgedrückt oder ausgelöst werden könnten.

Raumwissen

Interessant für eine Raumanalyse ist die Frage, in welchem logischen und geographischen Verhältnis die einzelnen Räume zueinander sind, sprich welche *Nachbarschaften* und *Distanzen* zwischen Räumen bestehen. Insbesondere wäre zu fragen, wie *Raumwissen* in die Identifikation der relativen Lage von Räumen zueinander hineinreicht. Das Interesse geht dabei in zwei Richtungen: Zum einen wird danach gefragt, aus welchen Indizien in Bildern die relative Lage von Räumen erschlossen wird; zum anderen ist anzunehmen, daß auch aktuell nicht abgebildete Räume (als offener, aber nicht-leerer *off-screen-Raum* zu jeder Einstellung) in die Erwartungskonstruktionen des Rezipienten eingebaut sind [19].

Bis hier spreche ich über "Raum" als aktuell dargestellten Raum. "Raumwissen" umfaßt aber natürlich ein weitaus breiteres Spektrum von Phänomenen, die in die Kognition räumlicher Verhältnisse hineinwirken. Vor allem steht dem Wissen über aktuell dargestellten Raum das Wissen über die räumliche Ausgedehtheit von Objekten sowie Wissen darüber, wie Objekte räumlich in Handlungen einbezogen sein können, gegenüber. Zum Raumwissen gehört so auch ein proxemisches Wissen,

daß zu jedem Objekt eine *charakteristische Region* gehört, innerhalb derer man mit diesem Objekt interagieren kann. Man denke etwa an den Abstand, den Gesprächspartner zueinander einzunehmen suchen, oder an den Abstand, in dem ein Löwenbändiger erfolgreich zu hantieren vermag. Aber auch zu Möbelstücken, Bäumen, Gebäuden usw. gibt es relevante Regionen (Wunderlich 1982a, 6; Hervorhebung von mir).

Es geht mir darum [20], diejenigen Faktoren und Bezugsgrößen aufzufinden, die über die aktuelle Darstellung des Raums im Bild hinaus wirksamen Bereiche von Wissen aufzufinden, die zu einem Teil "aus dem gegebenen Bild extrapoliert", zu einem anderen Teil aber aus allgemeinem Weltwissen entstammen und zum Verständnis filmischer Sequenzen beitragen. Filmische Darstellung fußt nicht allein darauf, daß es konventionelle Muster gibt, die die Raumdarstellung kontrollieren (wie das Handlungsachsen-Prinzip, die Geometrie der Schuß-Gegenschuß-Auflösung, die - vor allem produktionslogisch motivierte - Choreographie der *coverage cinematography* etc.), sondern auch darauf, daß das Raumwissen des Zuschauers in den Aneignungsprozessen aktiv beteiligt ist, so daß eine Beschreibung der filmischen Raumdarstellung, die darüber hinwegsehen wollte, sicherlich zu kurz greifen würde. Gemäß meiner Ausgangsüberlegung, daß alle filmischen Strukturen in dem dreistelligen Verhältnis von Zeigen/Aussagen, Darstellen und Verstehen untersucht werden müssen, sehe ich die "Regeln" (oder die "Konventionen") filmischen Darstellens als funktional bezogen auf die Steuerung der Verstehenstätigkeit durch den Text (bzw. die sich im Text artikulierende Instanz).

Off-Screen

Mein Bezugspunkt ist die Frage nach dem *off-screen-Raum* [21], der das aktuell gegebene Bild gleich in mehrererlei Hinsicht umgreift. Unter *off-screen* versteht man jene Teile einer Szene, die im aktuellen Bild nicht zu sehen sind, von denen man aber weiß, daß sie da sind. Insbesondere die Akteure sind in der äußerst verbreiteten Schuß-Gegenschuß-Auflösung immer wieder im *off-screen* [22], verschwinden dabei aber aus der inneren Repräsentation der Szene keineswegs (zumal sie akustisch weiterhin repräsentiert sein können; außerdem werden sie oft sprachlich und 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 Objekten, Objektumgebungen anzuzeigen.

(1) *Ausschnitthaftigkeit*: Der Bildausschnitt ist *als Ausschnitt* gewußt, als Teil eines weiteren Umgebungsraums, als perspektivische Ansicht in einer Sequenz von Ansichten etc. Vom Bild wird auf das außerhalb des Bildes liegende Raumsegment verwiesen (durch den Anschnitt von Objekten; durch Handlungen, die die Bildgrenze überschreiten; durch Blicke und andere kinesische *pointer*; etc.). Die Beziehungen, die 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 [23].

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. Dagegen ist das Film-Bild "zentrifugal" angelegt, immer in den virtuellen Raum außerhalb des Bildes ausgreifend [24]. 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 (z.B. nach dem Muster: Blick auf die Straße, Blick in ein Zimmer; in der [Kon-]Sequenz: "Dies ist das das Zimmer, aus dem man jenen Blick auf die Straße hat").

Das, was das Filmbild zeigt, ist ein Ausschnitt aus einer "'picturable' world that lies beyond it *on all sides*" (Bazin 1967, 166; Hervorhebung von mir). 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 [25]. 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 (der in Filmprotokollen ja oft als *on* oder *off* qualifiziert werden muß): Er kann die Anwesenheit von Akteuren 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 - plaziert sein können) und dergleichen mehr anzeigen. Man könnte sogar so weit gehen, die Indizierung der *off-screen*-Segmente der Szene als eine der Grundfunktionen des Filmtons anzusehen, der so einen ganz zentralen Beitrag zur Stabilisierung der Illusion des szenischen Raums leistet. 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*, zu dessen *off-screen*-Ton Noël Carroll in seiner 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 gangs-

ters 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:

(a) Die Darstellung einer Szene ist nicht "vollständig", sondern bietet nur partielle Ansichten des Geschehens, die aber zu einer einheitlichen Synthese des szenischen Geschehens vereinigt werden können, weil Abwesendes indexikalisch angezeigt ist und aus 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 vom Fragment immer auf die ursprüngliche Ganzheit "hochgerechnet" werden muß.

(b) Das Verhältnis von *on* und *off* kann als ein informationelles Verhältnis ausgebildet sein, das Rezeptions- und Teilhabe-Prozesse ganz anderer Art ermöglicht. Gerade dadurch, daß die Angst-Reaktion der Figuren auf etwas Ungesehenes gerichtet wird, wird der *off-screen*-Raum in den Illusionierungen des szenischen Raums um so größere Aufmerksamkeit auf sich ziehen: Weil die Angst-Reaktion 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 eben auf der Integration von *on* und *off* in der Illusion eines szenischen Raums [26].

(2) *Kontextuelle Bindung*: Das Bild steht in einer Sequenz von Bildern, die (bzw. deren Inhalte) nicht vergessen werden. Der Kontext wirkt in die Bildbedeutung hinein, 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 eine subjektive Aufnahme aus einem Flugzeug sein [27].

"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 Objektes zeigt (dazu Möller 1978a, 47ff) - vermittelt allerdings durch die Rezeptionstatsache der "Objekterwartung". Die Fähigkeit, etwas *nicht* zu zeigen, ist nicht allein ein Effekt der kontextuell-sequentiellen 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" (1978a, 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*; diese Prozesse können wiederum Teil von Handlungsprozessen sein. Grundlegend dafür ist die Tatsache, daß in der Interpretation ein *inneres Bild* produziert wird, das an Handlungsentwürfe und -vollzüge angeschlossen werden kann.

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, die die "Tiere Afrikas" darstellen, bilden zum einen ein "thematisches Feld" aus. Es könnte also kein Bild eines Ozeandampfers oder eines österreichischen Sonnenuntergangs in diesem thematisch-kohäsiven Feld auftreten; und das Bild eines Elchs würde in dieser thematischen Reihe als "Fehler", "Irrtum", "Scherz" oder "Lüge" identifiziert werden können. Zum anderen steht die Bildreihe in einem "funktionalen Rahmen", der bedingt, daß die Bilder Exemplare der Gattungen repräsentieren und keine Individuen. Die Bilder zeigen Phänotypen, weil im Biologiebuch von Gattungen die Rede ist. Dieselben Bilder könnten in einem anderen

Kontext - im Rahmen autobiographischer Afrikaerlebnisse z.B. - genau die abgebildeten Individuen repräsentieren. Eine Bildunterschrift, die im Biologiebuch das abgebildete Individuum zur Sprache brächte, wäre als "Abschweifung" (vielleicht auch als "pädagogischer Kniff") qualifizierbar. Wird gegen die Kontextforderung verstoßen, besprechen wir den Verstoß in Kategorien intentionalen kommunikativen Handelns, das sei festgehalten: Beide Arten der Kontextbindung verweisen also 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.

(3) *Objektumgebungen*: Das Bild zeigt Objekte, die in einen "Hof" anderer Objekte (eine "Objektumgebung") verweisen. 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 hinwegsehen 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* ist (was Eingänge, Flure, Fahrstühle und ähnliches 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 mit Hilfe dieses Wissens der Horizont des Umgebungsraums aufgefüllt werden kann.

Derek Jarmans WITTGENSTEIN 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 Jarmans analytisch in einem solchen Sinne um, daß Szenen nur noch mit minimalen Objektumgebungen realisiert sind. Nur solches erhält Zutritt zum Bildraum, das etwas aussagen kann. Das mag den historischen Ort betreffen, an dem das alles spielt. Das mag die Handlung betreffen, weil sich in der Kulisse der Szene 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. Die Objekte, die das Bild zeigt, stehen in Spannung, scheinen sich gegenseitig aus dem Bild hinausdrängeln zu wollen. Und das alles nur, weil Objekten eine Kraft innewohnt, ihr gewohntes Umfeld wachzurufen. Man könnte fragen, ob jene Szene eine Kombination zweier Szenarien sei, eine Art situativer Doppelbelichtung. Da wäre das eine Szenario die Vorlesung Wittgensteins vor den Studenten, das andere eine Szene im Garten, wo Wittgenstein seinen Freunden etwas erläutert. Ich sage Garten: Weil Liegestühle in Gärten gehören!

Szenischer Raum

Es können zwei Bezugssysteme unterschieden werden, die als oft miteinander verbundene bzw. miteinander interagierende Rahmen für den Entwurf des *off-screen-Raums* dienen: Das erste nenne ich das "Prinzip des szenischen Raums", das zweite das "Prinzip der Handlungsfunktionalität des Raums".

Der erste Typ entwirft den *akuten Handlungsraum*. Im frühen Film à la A WOMAN SCORNE ist der Handlungsraum meist als "Zimmer" begrenzt - das zur Kamera hin geöffnete Bühnenszenario hat die Ausmaße des Zimmers, und die kanonische Einstellung reproduziert genau diese Ausdehnung des Ortes.

Interessant ist der Bezugspunkt, den ich mit dem *off-screen* zu benennen versucht habe: Es geht für den Zuschauer darum, ein Gefüge von physikalisch und kulturell wahrscheinlichen Objekten um den präsentierten Ausschnitt herum aufzubauen, wobei die "Wahrscheinlichkeit" entweder aus allgemeinem kulturellen Wissen abgeleitet oder aus vorherigen Szenenbildern des Films entwickelt wird (es sind also verschiedene Lernprozesse, die das Moment des "Wahrscheinlichen" hier fundieren). Wenn von einer Gesamtansicht auf eine detailliertere Aufnahme übergegangen wird, bleibt das Gesamt des Raums im Verstehen der letzteren erhalten. Wenn also in *A WOMAN SCORNED* an den Glasschrank herangesprungen wird, bleibt der Gesamtraum des Eßzimmers, aber auch das Nachbarschaftsverhältnis des Eßzimmers zu den anderen Räumen des Arzthauses als *Raum-Horizont* des Bildes auf der Leinwand präsent. Das gilt natürlich nicht nur für die Objektumgebung, sondern auch für die Personen, von denen man weiß, daß sie in besonderen Räumen sind: Wenn also die Mutter im Treppenhaus gezeigt wird, wie sie die Diebe entdeckt und sich in einer Wäschetruhe verbirgt, dann bleibt im *Hintergrundbewußtsein der Szene* das Kind im Dachgeschoß präsent (was als Faktor in den erwartbaren Handlungen und Motivationen der Mutter wirksam wird).

Wenn diese Annahmen richtig sind, ist der Raum-Horizont für das Spiel mit Erwartungen und Hypothesen, in das der Film einen Zuschauer verstrickt, sehr zentral, zumal er eng mit den Handlungen und Handlungsmöglichkeiten der Akteure koordiniert ist. Die Inszenierung des Raums ist also ausgerichtet nicht nur auf Stimmigkeit, Kontinuität und ähnliche Eigenschaften, sondern unmittelbar bezogen auf die Prästrukturierung von Verstehens- und Aneignungsoperationen. Der Raum-Horizont bildet eine Bedingung gleich für mehrere verschiedene Formen von Zuschaueraktivität:

- (a) für die Orientierung des Zuschauers genauso wie
- (b) für seine Kalkulation von Handlungsmöglichkeiten oder auch Gefahren für die Handelnden wie aber darum auch
- (c) für das Maß und die Intensität seiner "Betroffenheit" (im Sinne des "Involvements" aus der amerikanischen Psychologie).

Die Totale des Handlungsraums ist also die Darstellung desjenigen Raumes, der als *szenischer Raum* den Rahmen der Handlungen der Akteure bildet. Der szenische Raum ist ein Ausschnitt aus einem weiteren *Umgebungsraum*, der die Handlungsmöglichkeiten und -orientierungen aber nur unwesentlich affiziert. Der szenische Raum ist der Feld, in dem sich das Handeln und die Interaktionen abgebildeter Personen entfalten. Die Wahl der Einstellungsgrößen erfolgt mit Blick auf diesen Bezugsrahmen und enthält so ein analytisches Moment, weil es sowohl das Handlungsfeld der vorfilmischen Szene absteckt wie auch dessen Geltung voraussetzt. Die beiden Einstellungsgrößen *Weite Einstellung* und *Totale* (manchmal auch "Supertotale" und "Totale") werden z.B. gerade durch diese Anbindung des Bildausschnittes an das Handlungsfeld unterschieden: Da die Totale als Abbildung des *Handlungsraums* definiert ist und seine Grenzen mit der intentionalen Handlungsausrichtung von Personen gesetzt sind, wird die Erweiterung des Blickwinkels über den Handlungsraum hinaus den Effekt haben, die Ebene der primären Handlungsdarstellung zu überschreiten und das menschliche Geschehen in einen größeren Rahmen einzugliedern. Wenn am Ende von *ZORBA, THE GREEK* (1964) sich das Bild von der Totale des Tanzes der beiden Helden zu einer weiten Aufnahme der ganzen Bucht öffnet, verschwinden die Akteure fast in der Weite der Landschaft. *Hills Geronimo* (1994) nimmt den extremen Wechsel von nahen Einstellungen zu Landschaftstotalen gar als dramaturgisches Grundprinzip an, wobei er zugleich die normale Handlungsdarstellung mit einem anderen Bildtypus - der Landschaftsaufnahme - durchsetzt. In rhythmischem Wechsel wird die Erzählung immer wieder unterbrochen von Sequenzen mit Landschaftsaufnahmen, in denen die Akteure kaum noch auszumachen sind. Die Reihe der Beispiele ließe sich fast beliebig fortführen. Worum es mir hier geht, ist eine mit der Variation der Kameradistanz einhergehende Modulation des "Tonfalls" festzuhalten, in dem der filmische Diskurs steht. Es verändert sich dabei das kommunikative Verhältnis von Kommunikator und Zuschauer - das Überschreiten der Grenzen des Handlungsraums verschiebt den thematischen Fokus der Darstellung und schafft Raum für neue, der Darstel-

lung selbst nicht innewohnende kommunikative Aktivitäten. Wenn am Ende von Wickis *DIE BRÜCKE* (1959) die Kamera zurückfährt, bis das winzige Schlachtfeld in Gänze zu sehen ist, wird ikonographisch schon die lakonische Bemerkung der folgenden Schrifttafel - das Geschehen, von dem der Film erzählt, sei so unerheblich gewesen, daß es in keinem Heeresbericht aufgetaucht sei - vorbereitet und die tragische Sinnlosigkeit der Ereignisse unterstrichen. Die Öffnung des Raums in Konrad Wolfs *ICH WAR NEUNZEHN* (auf die ich unten noch genauer eingehen werde) dient dagegen dazu, einen die diegetischen Grenzen des Films aufbrechenden Appell an den Zuschauer zu artikulieren. Die Modulationen des Raumschemas korrespondieren dabei Registeränderungen, die reflexiv auf den Aussage- oder Kommunikationsakt selbst zurückweisen. Die Ausweitung des Raums ist das Mittel, mit dem zunächst die Veränderung des Registers angezeigt ist. Zugleich wird in die Aussageweise des Films selbst eingegriffen. Der intentionale Fluchtpunkt dieser Modulation ist die "modale Einstellung" - auf sie wird eingewirkt, indem ihr ein neues intentional-kommunikatives Objekt zugeordnet wird.

Ich will aber auf mein eigentliches Anliegen, die Raumdarstellung mit Größen des Handelns der Figuren zusammenzusehen, zurückkommen. Die Beispiele, die ich hier eingeführt habe, unterstreichen die These, daß mit der Bezugsgröße des *szenischen Raums* üblicherweise ein stofflicher Rahmen gesetzt ist, der die Raumdarstellung reguliert und die einzelnen Elemente der filmischen Rede in einen kohärenten und kohäsiven Zusammenhang bringt. Ähnlich, wie beim Sprachverstehen von der sprachlichen Oberfläche auf die Dinge, von denen die Rede ist, fortgeschritten wird, bewegt sich auch das Filmverstehen vom Oberflächenmaterial der filmischen Einstellungen zum Begreifen des szenischen Zusammenhangs. "Wenn man das Wort 'Radieschen' hört, ist man schon im Garten", sagt Bühler, auf diese Bewegung ebenso hinweisend wie auf unser Wissen über die Feld- und Szenengebundenheit von Objekten und Handlungen. Die Sprachpsychologie hat immer wieder nachgewiesen, daß die sprachliche Oberfläche verschwindet, vergessen wird, wenn man erst einmal verstanden hat, worum es geht. Gleiches gilt auch für Bilderfolgen: Man hat die Szene verstanden, die dargestellt wird, und kann die Mittel, mit denen sie dargestellt wurde, getrost wieder absinken lassen.

Kontexte und Überraschungen

Der zweite, abstraktere Rahmen, der einen Zugriff auf das Gefüge und Verhältnis von Räumen gestattet, ist als Teil der narrativen oder der Handlungsbeschreibung zu verstehen: Durch Handlungen wird oft (oder sogar fast immer) ein *räumliches Verhältnis zwischen Akteuren und Handlungsobjekten* etabliert. "Schieben" impliziert nicht nur körperliche Aktivität eines Akteurs an einem Objekt oder an einem anderen Subjekt, sondern auch ein Verhältnis des "x/hinter/y" ("ziehen" bildet gewissermaßen das Komplement dazu und produziert ein Verhältnis des "x/vor/y"); eine Flucht bzw. eine Verfolgung impliziert ein Raumverhältnis des "Hintereinander" - oft in Sicht-, aber nicht in Berührungsweite [28]; die Handlung des "Beobachtens" interreliert einen Beobachter und ein beobachtetes Subjekt oder Objekt in Sichtweite; usw.

Es geht hier nicht um ein physikalisches, sondern um ein (handlungs-)logisches Verhältnis von Räumen zueinander. Das betrifft auch die Bewertung der "relativen Distanz" von Räumen zueinander. In *A WOMAN SCORNED* ist z.B. die Verbrechermansarde deutlich "entfernt zum Arzthaus" in der Stadt gelegen, nicht in der Vorstadt (unterstrichen bzw. markiert durch den Straßenausgang der Wohnung). Und auch die zur Rettung herbeieilende Polizei am Schluß wird "in abnehmender, aber großer Entfernung" lokalisiert werden - es wäre absurd, wenn sie drei Häuserblocks weiter in dieser Art loseilen würde [29]. Am Rande sei erwähnt, daß auch aus den Verhaltensweisen von Personen auf gewisse, für die jeweilige Handlung relevante Eigenschaften des Handlungsraums geschlossen werden kann; hier kann z.B. die große Hektik des Ehemanns und der Polizei als ein dramatisch gesetztes Indiz für eine relativ lange Anfahrt zum Arzthaus genommen werden.

Aus den Verhaltensweisen von Personen kann auf den Handlungsraum geschlossen werden - und wenn es hier zu Mißverhältnissen und Unangemessenheiten kommt, lassen sich aufschlußreiche Beobachtungen machen. Es handelt sich dabei nicht um Fehler, sondern um Gags - wie so oft, ist die Pointe ein intelligenter Verstoß gegen gemeinhin Unauffälliges und dennoch Konventionelles. Hier ist eine der Formen des Slapstick möglich, mit der Harold Lloyd häufig gespielt hat und die die Geltung einer elementaren Wahrnehmungshypothese voraussetzt, mit der vom aktuellen Anschauungsmaterial des Bildes auf die virtuelle Wahrnehmung des *off-screen* ausgegriffen wird. Zwei Beispiele: Lloyd zappelt (in *FEET FIRST*, 1930) an der Fassade, als sei er auf der Höhe des zehnten Stocks. Die Kamera fährt zurück und zeigt ihn zehn Zentimeter über dem Trottoir an einem Gitter hängend - entlarvt; es bildet sich schnell eine Menschentraube, die die verzweifelte Aktivität des Helden als groteskes Straßentheater goutiert. Zwei Situationswahrnehmungen überlagern sich - die "Verzweiflung" setzt die Abenteuer an der Hochhausfassade fort, der Eindruck der "Groteske" fußt dagegen auf der Wahrnehmungen des unbeteiligten Passanten (und es mag die Doppelung der Bewertung des Handlungsmodus sein, die hier in Lachen mündet). Die Strategie, den Entwurf des Raumhorizontes durch Kontext-Vorgaben vorzudeterminieren und dann durch die Vergrößerung des Kameraausschnittes zu düpiieren, ist ein Spiel mit dem Zuschauer, ein Gag, der eine Art augenzwinkernden Pakt zwischen Erzähler und Rezipient impliziert. *MOVIE CRAZY* (1932) folgt einem ähnlichen Kalkül. Der Film

beginnt mit einem Gag, wie man ihn aus den früheren Stummfilmen von Lloyd her kennt: Man glaubt, daß Harold bequem in einem Auto sitzt und sich durch die Gegend fahren läßt, bis die Kamera sich zurückzieht [!] und man erkennt, daß Harold auf einem Fahrrad direkt neben einem Auto strampelt (Reilly 1980, 89).

Weitere Beispiele: In der Ealing-Komödie *ALL AT SEA* (1957) werden zunächst zwei Bilder von Kriegsschiffen gezeigt, die sich durch hohe See kämpfen. Es folgt eine Nahaufnahme auf den seekranken Protagonisten, der auf einer Brücke steht, gegen die der Gischt schlägt. Er erzählt im *voice-over*, daß er im Krieg fast alle Schiffstypen seiner Majestät kennengelernt habe. Dann fährt die Kamera zurück und man sieht, daß er auf einer Schiffsattrappe steht, die von Matrosen hin- und hergeschaukelt wird. Ein Werbefilm von BMW zeigt einen Skifahrer, der 230 km/h aushält - angeschnallt auf dem Dach eines Autos. Die Liste ließe sich problemlos verlängern.

Unter Umständen ist die Komplettierung eines räumlich-szenischen Kontextes sehr vielfältig sowohl auf Prinzipien der narrativen Situierung der Einstellung wie auch auf Weltwissen zu beziehen. In *TOP SECRET* findet sich eine Szene, in der die Protagonisten einen Zaun durchschneiden und unter dem Zaun hindurch in das abgesperrte Areal der DDR/Nazi-Geheimpolizei hineinrobben. Die Kamera fährt leicht zurück. Der vorderste der Kriechenden hält plötzlich erschreckt inne, als er an ein Paar glattpolierte Stiefel stößt, in denen aber keine Wache steckt, wie sich schnell zeigt, als die Kamera noch weiter zurückfährt.

Der Gag funktioniert aus mehreren verschiedenen Gründen und in mehreren Ableitungen, in denen das Stiefelpaar ganz regelmäßig als Metonymie eines Mannes genommen wird: Die Aktivität des Zuschauers umfaßt im Zentrum also den *Entwurf* und die *Antizipation* einer Person in den Stiefeln. Warum ist sie wahrscheinlich? Es sind verschiedene Formen alltäglich-praktischen, aber auch generischen Wissens, die die Stiefel in einem "stofflichen Feld" bestimmen, das das *off-screen* umfaßt und mit Substanz erfüllt:

- (1) Stiefel pflegen nicht einfach so in der Gegend herumzustehen; Stiefel auf der Wiese implizieren darum mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit den Mann in ihnen.
- (2) Am Zaun eines schwerbewachten Geheimdienstzentrums pflegen Wachen zu patrouillieren, die Uniformen tragen; ein uniformierter Wächter gehört also zum (narrativen) *frame* dazu - und Stiefel gehören zur Uniform, indizieren metonymisch das Tripel Mann-Wächter-Uniformierter [30].
- (3) Es gehört zu den Konventionen der Suspense-Erzählung, daß das Eindringen in feindliches Gebiet gefährlich ist und gestört zu werden pflegt; auch aus narrativen Gründen ist also das Auftreten des Wächters

wahrscheinlich. Es wird, diesem folgend, nicht einfach nur ein Mann in den Stiefeln entworfen, sondern vielmehr ein Mann in den narrativen Kennzeichnungen, die in die Erzählung "hineinpassen".

Die Doppelung der situativen Ansichten eines Geschehens ist eine ebenso verbreitete wie fundamentale Strategie komischen Erzählens. Dabei ist oft der Bildausschnitt, die relative Position der Kamera die Grundlage für die Verstehensirritation. Da drängt sich eine Bedeutung auf, die sich konsistent in den Kontext fügt - und erweist sich unvermittelt als falsch, eine andere, oft viel profanere Erklärung des Bildes wäre die richtige gewesen. Es ist dem Prozeß der Hypothesenbildung eigentümlich, daß eine naheliegende Annahme durch eine fernerliegende Erfüllung abgelöst wird (und in der Komödie macht diese Differenzerfahrung sich im Lachen des Zuschauers Luft). Solcherart ist der Prozeß der Hypothesenbildung immer ein verdecktes Thema des Verstehens, ein "Mit-Prozeß": Die Vorläufigkeit und Fragilität des Entwurfs wird *en passant* zum Thema, als eine sekundäre Tatsache, die den eigentlichen Gegenstand des Verstehens (die verstandene Szene) notwendig voraussetzt. Ob es die Tatsache der Überraschung oder das Erlebnis des Kontrastes zweier "Auflösungen" des Bilderrätsels ist, die den komischen Effekt produziert, will ich hier nicht entscheiden, obwohl die Frage nicht uninteressant ist. Immerhin zielt sie auf die Bestimmung der Rolle, die das Stoffliche in derartigen Prozessen spielt: Entweder hat man es mit der strukturellen Qualität einer besonderen Rezeptionsfigur zu tun oder mit einem stofflichen Verhältnis von Wahrscheinlichkeit, Kontextualität und Erwünschtheit, durch die die beiden Lesarten einer Szene (die erwartete und die erfüllte) voneinander kontrastiert sind. Zwei Beispiele: (1) Charlie Chaplin ist, seiner Trunksucht wegen, von seiner Frau verlassen worden; man sieht ihn, von hinten, wie er von Weinkrämpfen geschüttelt zu werden scheint, während er doch - in der Frontaleinstellung sichtbar - nur einen Shaker bedient und sich einen Cocktail zubereitet [31]. (2) Der Bibliothekar und die französische Hauslehrerin haben sich zu einem Schäferstündchen im Zimmer des jungen Mannes getroffen. Man sieht den Kopf der jungen Frau in rhythmischer Bewegung, offenbar eine Fellatio vollziehend - als ihr Kopf mit einem Male ganz sichtbar wird - sie hat eine Weinflasche mit den Zähnen entkorkt (das Beispiel entstammt Jiri Menzels Film KONEC STARYCH CASU [DAS ENDE DER ALTEN ZEITEN]).

3.2 Raum und Handlung

Raum und Handlung: Intentionen und Objekte

Ich will die Untersuchung von Rezeptionsüberraschungen hier aber zunächst fallenlassen und zur Interaktion von Raumwissen und Raumwahrnehmung zurückkehren. Fragt man nach der *Berechnung* der *relativen Lage von Räumen zueinander*, sind hier ganz verschiedene Gesichtspunkte zu differenzieren. Ganz verschiedene Raumkonzepte kommen ins Spiel, die oft nur bedingt (oder sogar gar nicht) voneinander abhängen oder miteinander interagieren.

Alternation

Eine sehr früh entwickelte Form, in der dramatisches Geschehen dargestellt werden kann, ist die *Alternation* zweier Handlungslinien, die am Ende zusammengeführt werden. Viele "Rettungen-in-letzter-Minute"-Sequenzen sind als Alternationen ausgeführt. In Griffith's A WOMAN SCORNE ist das Haus des Arztes der Ort des einen Strangs der alternierten Sequenz - das Geschehen spitzt sich zu, die Verbrecher drohen in das letzte Zimmer, in das sich die Frau mit ihrem Kind geflüchtet hat, einzudringen. Das Haus ist zugleich der Zielort der rasenden Fahrt der Polizei, die am Ende die Rettung bringt. Diese zweite Handlungslinie ist in einer ganzen Reihe von Aufnahmen realisiert, die alle die abstrakte *Raumbeschreibung*:

<Auto, draußen, Straße, Nacht>

erfüllen. Es muß also keine besondere Straße sein, auf der sich das Auto bewegt. Die Verschiedenheit der Straßen trägt sogar der Dramatisierung bei - weil aus der *Diskontinuität der Orte* eine Ellipse erschlossen werden kann, die wiederum ein Indikator der schnellen Bewegung der Akteure ist. Der Diskontinuität der Orte steht dabei die *Kontinuität der Bewegungsrichtung* entgegen: Auffallend ist, daß sich das Polizeiauto in allen einzelnen Aufnahmen in die gleiche Richtung bewegt - eine abstrakte Darstellung einer direkional zusammenhängenden Bewegung, die schließlich am Zielort zur Ruhe kommen kann. Die direktionale Einheitlichkeit *adaptiert die intentionale Orientierung der Bewegung*, schmiegt sich also an ein - nicht-äußerliches - Element der Handlungsstruktur an. Ist der Zielort erreicht, ist auch die Einheit des Ortes für die Handlung wieder gegeben, es kann auf ein szenisches Konzept des Handlungsraumes übergegangen werden. (Auf die Dramaturgie der Bewegungsrichtungen werde ich unten noch einmal zurückkommen.)

Raumimplikationen

Wenn wir wissen, daß die Mutter das kleine Kind "über die Treppe" ins Kinderzimmer gebracht hat, ist das Kinderzimmer natürlich als "im ersten Stock" gewußt (das Beispiel entstammt wiederum A WOMAN SCORNED). Das ist nichts Besonderes und kann verallgemeinert werden: Die relative Lage von Räumen in Häusern wird also *aus Operationen der Handelnden herausgerechnet und abgeleitet*. Dabei spielt natürlich auch die direktionale Qualität der Aktionen eine Rolle: Wenn die Frau "nach rechts" aus dem Kinderzimmer abgeht, ist ein Treppenabsatz erschließbar - bzw. zumindest die Lagebeschreibung des Kinderzimmers als "oben auf der Treppe links". Vermutlich ist es für derartige Berechnungen nötig, eine gewisse Grundannahme über das Nachbarverhältnis von Räumen überhaupt - das Kinderzimmer liegt also nicht am Ende eines Flurs o.ä. - so wie einen "Grundplan" für das berechnete Haus zu haben. In diesem Fall liegt es nahe, das Modell des Puppenhauses, dessen Räume nach vorne aufgeschnitten sind, grundzulegen [32].

Eine Grundlage dieser Operationen, die der Zuschauer am Material durchführt, ist das alltägliche und *nicht-filmspezifische Raumwissen*. Insbesondere dann, wenn die Kalkulation von Räumen aus Aussehen, Fensterdurchblicken etc. gewonnen werden muß, ist die Wissensbasis des Filmverstehens unmittelbar evident. Eine Schräge in einer Wohnung ist Basis für den Schluß, daß es sich wohl um eine Dachmansarde handeln muß. Eine Nummer an der Eingangstür der Wohnung zeigt das Apartment-Haus an. Und dergleichen mehr. Raumwissen von dieser Art basiert auf dem Wissen über Wohnen, den Zusammenhang von Lebens- und Wohnstil, von Einrichtung und Reichtum. Für die Raumorientierung, die ja funktional bezogen ist auf die Handlung, von der ein Film eigentlich erzählt, ist nicht nur das *Wo*, sondern auch das *Was* der gegebenen Information von Bedeutung.

Nehmen wir als ein Beispiel ein Wohngebiet in einem Vorort: mit Attributen wie 'Mittelklasse', 'sicher', 'attraktiv' und 'gepflegt' beschrieben und bewertet, können wir uns von ihm ein Bild machen. Würde man weitere Attribute wie 'isoliert'[,], 'wie geleckert aussehend', 'anonym' und 'steril' hinzufügen, hätten wir ein ganz anderes Bild von dieser Gegend (Downs/Stein 1982, 80).

Raumwissen geht über in allgemeines Weltwissen, interreliert mit dem Wissen über Objekte und deren kulturelle und handlungsfunktionelle Bedeutungen und wird integriert mit dem Verständnis ganz anderer Größen der Erzählung. Festzuhalten ist, daß die Objektwelt Ausgangspunkt und Material für eine schlußfolgernde Tätigkeit des Rezipienten ist, die einen Handlungs- und Lebensraum entwirft, der auf den Typifizierungen basiert, die im Alltagsleben oder in den Modellwelten von Genres gelten. "Raum" ist in diesem Feld von Bezügen und Hinweisen nur eine Kategorie unter anderen.

Die relative Lage von Räumen in einem solchen "Grundriß der Handlungsorte" kann nicht immer zu einer Aufrißzeichnung synthetisiert werden, und es sind dann abstraktere Kategorien, die die Räume in Beziehung zueinander stellen. Ein höchst interessantes Beispiel ist die schloßartige Anlage, in der der größte Teil von Billy Wilders *SABRINA* spielt: Die einzelnen Ansichten des Anwesens können, wie einschlägige Versuche gezeigt haben, nicht in eine homogene Lageskizze zusammengebracht werden! Diese Anomalie fällt in der normalen Rezeption nicht weiter auf, weil die einzelnen Aufnahmen zwar nicht in ein architektonisches, wohl aber in ein *semantisches* Gefüge gerückt werden können - der Handlungsraum ist eine Abstraktion aus dem visuellen Material, ein konzeptuelles Gebilde, das im wesentlichen auf drei Eigenschaften fußt:

(a) Der Eindruck der *Größe*: Das Anwesen ist äußerst groß und unübersichtlich. Die Inkompatibilität der Teilansichten wird so in einen allgemeinen Eindruck überführt. Auch die zahlreichen Teile der Gesamtanlage - Auffahrt, Innenhof, Garten bzw. Park, Tennishalle etc. - tragen diesem Eindruck einer Weitläufigkeit bei. Tatsächlich ist eine derartige Generalisierung auch sehr schlüssig, weil die unübersichtliche Größe des Anwesens und der unermeßliche Reichtum seiner Besitzer im Film selbst unmittelbar miteinander in Beziehung gesetzt werden.

(b) Der Eindruck einer *abstrakten und funktionalen Ordnung* des Gesamtanwesens: Es sind nicht einzelne Zimmer, sondern Funktionsbereiche, die in einem relativen Verhältnis zueinander bestimmt werden können - Vorderansicht des Hauses mit Auffahrt; Innenhof mit Funktionsräumen wie Garage, Küche, Werkstatt etc.; Garten- und Freizeitsegment hinter dem Haus.

(c) Die *soziale Geschichtetheit* der Räume: Die Räume der Angestellten sind deutlich gegen alle anderen Räume abgesetzt, bilden eine eigene soziale Sphäre. Wiederum sind es die Zugänglichkeiten, einander kontrastierende Modi der Interaktion und dergleichen mehr, die die Räume qualifizieren und so das Gefüge der Räume als einen Ausdrucksbereich der sozialen Schichtung der Filmhandlung lesbar machen. Die Teilräume sind mit den Akteuren koordiniert [33], sind als deren Handlungsräume definiert. Insofern korrespondiert die Raumgliederung natürlich auch den sozialen Beziehungen, in denen die Handelnden stehen [34].

Indikatoren und Passagen

Das handlungslogisch eigentlich äußerliche Verhältnis von Außen und Innen ist für die Raum-Dramaturgie und -Montage in *A WOMAN SCORNE*D von großer Bedeutung. Immer wieder zeigt eine Aufnahme erst ein Außenbild des Handlungsortes, bevor die eigentliche Örtlichkeit ins Bild rückt und damit die Handlung beginnen kann. Im Beispiel ist es

- (1) die Polizeiwache, in die der Arzt eintritt und die er mit den Polizisten wieder verläßt;
- (2) die Wohnung der Einbrecher, die einen Straßeneingang hat;
- (3) das Haus des Arztes, für das das Innen-Außen-Verhältnis ja sogar narrativ wirksam gemacht ist (in der Handlung des Beobachtens-Belauschens);
- (4) von ähnlicher Qualität wie die anderen Beispiele ist die Szene vor dem Eingang zum Garten des Anwesens.

In nur einem Fall haben wir es mit einem narrativen Verhältnis zu tun, das Außen- und Innenraum miteinander verbindet. Alle anderen Fälle zeigen Außenaufnahmen, die für die Erzählung eigentlich gar nicht benötigt würden.

Es ist unklar, warum auf diese Außenszenen geschnitten wird, und man könnte sowohl eine topographische wie eine dramaturgische Hypothese darüber formulieren, warum sie gesetzt sind, obwohl sie offensichtlich so wenig für die Erzählung beitragen.

Man könnte das Bild als Verweis auf den Handlungsort nehmen, ihm also ein topikales Moment unterstellen. Ein *Ortsindikator*, der die "Globaltopographie" des Handlungsraumes anzeigt, ist immer dann nötig, wenn der Handlungsraum neu aufgebaut oder in Erinnerung gerufen wird. Von dieser Art sind die Indikatoren von

Visuellen am Ende doch der Struktur des Dargestellten korrespondieren - ein Zusammenhang, der sich in der Rezeption aber nur schwer einzustellen vermag, weil die Diskontinuität zu starkes Gewicht erhält. Die alte Frage, wie der "rote Faden" beschaffen sei, der die verschiedenen Bilder durchzieht und sie als Darstellung eines darunterliegenden Zusammenhangs begreifbar macht, verweist nicht allein auf Einheiten des Denkens und auf stoffliche Größen, davon war oben ja schon die Rede, sondern auch auf das Verhältnis der Mittel, mit denen er artikuliert wird.

Kontinuität zwischen zwei Einstellungen wird schon im frühen Film im wesentlichen durch drei Techniken signalisiert (bzw. erschließbar gemacht):

- (1) Direktionalität des Handelns / der Bewegung,
- (2) Integration von Bildfolgen in eine Blickmontage,
- (3) Koordination von Akteuren und Handlungen.

Eines der prominentesten Bindemittel ist - bei überspannender Handlung und Identität der Akteure - die *direktionale Organisation der Handlungs-, insbesondere Bewegungsfolgen* in aufeinander folgenden Einstellungen. Jesionowski hat völlig recht, wenn sie derartige Formen zu den Erscheinungsweisen "*filmischer Kohärenz*" stellt:

Action run down the diagonal toward the cut and matched to a similar line of action in the following shot gives at least a rudimentary sense of coherence to early films (1987, 101).

Die Bedingung für diesen Kohärenzeffekt ist aber eine übergreifende Handlungslinie ("matched action"; vgl. Jesionowski 1987, 101) [37]. Jeder Richtungswechsel ist ausdrücklich zu zeigen, sonst verliert der Zuschauer die Orientierung, ist eine alte Weisheit der Handbücher zur Montage. Es gibt eine "direktionale Ordnung" des Geschehens, das die Kraft hat, eine synthetische Wahrnehmungseinheit als das Erlebnis einer wiederauftretenden abstrakten Raumcharakteristik zu fundieren. Eine derartige, gegenüber der Heterogenität des Bildmaterials abstrakte Wahrnehmungseinheit stellt sich im übrigen sogar dann her, wenn eine Einstellungsfolge verschiedene Objekte in gleichem Abstand und in gleicher Richtung zeigt (man denke an eine deskriptive Sequenz, die Studenten an einer Universität auf der Treppe vor dem Bibliotheksgebäude beobachtet).

Allerdings ist der Kohärenzeindruck selbst bei einfachen Bildfolgen oft komplizierter fundiert, in denen das Direktionale eine Rolle spielt. Man vergegenwärtige sich die folgende Sequenz:

#1 Man sieht ein Auto in schneller Bewegung von rechts nach links fahren.

#2 Man sieht auf eine Mauer, auf die - ohne daß man das Objekt, das diese Einwirkung verursachte, sehen könnte - von links so eingewirkt wird, daß sie zu schwanken beginnt und Mörtelteile auf den Boden fallen.

Der *Wahrnehmungsschluß*, der die beiden Bilder fraglos miteinander verbindet, basiert auf der Unterstellung, daß es das Auto aus #1 gewesen ist, das die Mauer beschädigt hat. Er würde nicht gelingen, wenn die Mauer in #2 am rechten Bildrand stünde. Die Grundlagen einiger Formen filmischer Kontinuität scheinen aus elementaren Prinzipien der Wahrnehmungsattribution abgeleitet zu sein. Das kleine Beispiel zeigt, wie drei Prinzipien der Wahrnehmung und der Organisation des Wahrnehmungsmaterials miteinander agieren: Die *direktionale Kontinuität* der Links-Rechts-Ordnung des dargestellten Geschehens und die Annahme der *Pertinenz* der abgebildeten Objekte hängen offenbar unmittelbar miteinander zusammen. Daß dabei das Auto aus #1 im zweiten Bild gar nicht mehr zu sehen und rein hypothetisch unterstellt ist, spielt dabei offensichtlich keine Rolle. Im Kohäsionseffekt, der die beiden Aufnahmen des Beispiels aufeinander bezieht, tritt eine *Kausalattribution* hinzu, die die Energie der Objektbewegung im ersten Bild und die Deformation des zwei-

ten Objekts im zweiten miteinander "verrechnet" (würde man das Auto in #1 in äußerst langsamer Bewegung zeigen, wäre der Schluß gestört) [38].

Die zweite elementare Technik ist die schon mehrfach angesprochene Integration aufeinanderfolgender Einstellungen durch den *Akt des Sehens* - ausgehend von einer dreigliedrigen Koordination der Aufnahme eines Jemand, der sieht, einer Aufnahme des Gegenstandes oder der Person, die er sieht, und einer erneuten Aufnahme desjenigen, der sieht ("reaction shot") [39].

Ein drittes Mittel, das Einstellungsfolgen binden kann und dabei ebenfalls ein abstraktes Raumverhältnis zwischen den zwei (oder mehr) involvierten Akteuren etabliert, ist die Nutzung von *Handlungen, die die Aktivitäten von zwei oder mehr Agenten koordinieren*. In vielem ähneln diese Formen der syntheseleitenden Struktur des Sehens, die ja ein Subjekt und ein Objekt miteinander verbindet. Ein Beispiel mag das Telefonat zwischen zwei Akteuren sein [40]. Der Raum, der in derartigen Handlungsbeziehungen eine Rolle spielt, ist zwar diskontinuierlich, in keine "Geographie" auflösbar, aber in einem abstrakten Verhältnis von Handlungsrollen bestimmbar. Es geht um ein *topologisches Verhältnis von Orten*, nicht um ein geographisches!

Kontinuitätsmontage ist aber keine natürliche Charakteristik der filmischen Darstellungsform, sondern eine konventionelle Ordnung von Bildern oder Bildfragmenten, die sich erst nach und nach herausgebildet hat. Ob Griffith die Herstellung von Kontinuität als Inszenierungsziel vor Augen hatte, darf bezweifelt werden. In *A WOMAN SCORNED* scheint die Handlungsführung zwar an manchen Stellen dazu angelegt zu sein, einstellungsübergreifende Handlungslinien zu etablieren. Auf der anderen Seite tendiert der Film aber deutlich auch dazu,

to use up spaces and then discard them, which emphasized the succession of spaces rather than the accumulation of dramatic effect (Jesionowski 1987, 101).

Jesionowski nimmt in ihrem Griffith-Buch gerade die Nicht-Kontinuität als eine spezifische Technik der Griffithschen Exponierung einer Erzählung, wonach gilt: "he very creatively and consciously manipulates the breaks between spaces rather than the continuity of a single shot" (32).

Die Richtungs-Organisation muß nicht immer unidirektional-einsinnig erfolgen, sondern ist natürlich abgestimmt auf das interaktive Handlungsgeschehen. Der ganze Schlußakt - der Showdown - ist z.B. antagonistisch an der Tür-Barriere ausgerichtet: Die Frau im Kinderzimmer agiert nach rechts, die Verbrecher auf dem Treppenabsatz nach links [41].

Der Schnitt ist oft noch nicht direkt in der Aktion gesetzt, sondern erfolgt sozusagen "aktweise". Eine Ausnahme bildet im vorliegenden Film das Eindringen der Verbrecher in das Kinderzimmer: hier ist mitten in der Bewegung geschnitten. Das mag in dem besonderen Falle damit zu tun haben, daß die Aktion auf der Leinwand aus zwei Loci plötzlich einen einzigen macht. Im Normalfall ist der Rhythmus der Inszenierung einer Geschichte, die in Locus-Einstellungen erzählt ist, abgestimmt auf das Nacheinander von Loci - eine Aktion wird zu Ende geführt, mit einer nicht-dramatischen Transition (z.B. einem Gang ins Nebenzimmer) wird darauf der folgende Locus vorbereitet. Hier dagegen, im *showdown*, erfolgt der Übergang der Akteure von einem Locus in den anderen gewalttätig und in einer Art von dramatischer Klimax.

Die Kontinuitätsmontage ist aber nicht allein mit Blick auf die Strukturen des Textes, sondern auch im Hinblick auf das intertextuelle Feld offen. Das Blickschema ist normalerweise aus der situativ-szenischen Handlung heraus motiviert. Gelegentlich aber adaptiert es ein der Szene selbst fremdes "Wahrnehmungsformat" [42] und unterlegt sie so mit einer konventionellen Wahrnehmungsform, die der Szene rein formal einen eigenen "Sinn" zuweist. Ein Beispiel ist die Adaption des "Ausstellungsformats" in die Begegnung mit der

Fremde, vor allem der fremden Natur, wie sie in zahlreichen Beispielen im Abenteuerfilm nachgewiesen werden kann. In dem bekannten KING SOLOMON'S MINES (1950) findet sich eine typische Sequenz, in der die *Begehung* der ausgestellten Fremde das strukturelle Prinzip der Szene wird. Die Gruppe hat die Savanne verlassen, ist im Dschungel unterwegs. Die Frau mustert die fremde Umgebung fasziniert und neugierig ("Der Dschungel ist wunderschön!"). Schon hier ein szenaristisches Prinzip: Eine Schlange schmückt als Vordergrund-Ranke das Bild, der Führer weist ausdrücklich auf sie hin; ein Affe springt von einem Baum zum anderen (Blickmontage). Dann wird ein neues Szenario betreten, eine "Raststelle". Die Frau läßt sich auf einen Baumstumpf nieder, der Negerdiener tritt aus dem Hintergrund hervor und reicht Tabak und Getränke. Der Führer hält einen Vortrag über das darwinistische Überlebensprinzip des Dschungels.

Sodann beginnt die Führung: Unter der Borke finden sich Maden; eine Mamba schlängelt ins Gebüsch; ein Chamäleon; "Safari-Ameisen", die in Horden angreifen und ganze Menschen auffressen können; ein Ameisenbär. Die Führung ist inszeniert als eine *Liste* (geklammert durch den Akt des Zeigens, realisiert als Blickmontage, in der die *object shots* Archivbilder sind). Das Prinzip des Ausgestelltseins ist allenthalben spürbar. Ausstellungen zeigen Objekte, die aus ihrem natürlichen Zusammenhang herausgerissen sind. Ausgestellte Gegenstände sind in einem Zeigegestus fundiert, sie stehen nicht allein für sich, sondern sind in einer Repräsentationshandlung gefaßt. Es sind meist isolierte Einzeldinge, die zur Besichtigung freigegeben werden. Natürlich gibt es Versuche, Objekte in *Szenarien* darzubieten, in abstrahierten, wie in einer Strichzeichnung essentialisierten Umgebungen auszustellen. Und es gibt Versuche, mikrokosmische Modellwelten (in Herbarien, Palmenhäusern usw.) begehbar zu machen. Wesentlich ist aber auch hier, daß das fremde Objekt *isoliert* wird und als *Exemplar* seiner Gattung ausgestellt ist. Insofern kann nicht allein das Modell aus "zeigen" und "Blicken", sondern auch das Listenprinzip, das der kleinen Szene aus KING SOLOMON'S MINES zugrundeliegt, motiviert werden aus der Ausstellungskultur [43].

Die Melange aus *Begehung* (einschließlich der Möglichkeit zur Rast und der Beköstigung durch Diener), *Zeigen* und *szenischer Ausstellung* der Wildnis basiert auf einem Aneignungsmodus, der eigentlich den Ausstellungen zugehört. Die touristische Inszenierung der Wildnis (bis hin zur Fotosafari) wiederholt weitestgehend diesen Modus, der in der kleinen Szene rein strukturell realisiert ist. Für die Inszenierung ist die Kenntnis und Reflexion der Ausstellungskultur ausgesprochen zentral, weil auch die Inszenierung fremder Menschen, Riten, Versammlungs- und Kommunikationsformen meist in einem Ausstellungs- oder Aufführungsformat geschieht. Der fremde Stamm ist vor allem in musikalisch untermalten Nummern vorgestellt, in einem *performativen Rahmen*, der auf ein theatrales oder ein Show-Format verweist. Das Fremde manifestiert sich als Performanz eines sozialen Tuns, dessen Sinn verborgen gehalten ist. Die *Abwesenheit des Sinns* "unter" einem komplizierten kollektiven Handlungsgefüge macht das Fremde fremd. Auch dieses gehört zum Touristischen: Rituale und Tänze der "Wilden" auszustellen wie auf einer natürlichen Bühne. Damit wird das Fremde aneignbar in einem Modus, der die Position des zivilisierten Betrachters niemals verläßt. Der Abenteuerer (und damit meist auch der Zuschauer) ist in einer *Zuschauerrolle* konstituiert, in der das Wilde rezipiert werden kann, ohne sich an das fremde Sinnsystem assimilieren zu müssen.

Die Wildnis ist so am Ende entweder als *ausgestellte Objektwelt* oder als eine *theatrale Enklave* in das zivilisierte Leben eingelassen. Die Distanz, die zwischen dem Eigenen und dem Fremden eigentlich aufklaffen müßte, kann so geschlossen oder überbrückt werden, weil das Fremde modal markiert und aus dem Alltagsgeschehen herausgenommen wird. Die Regulation der Distanz zum Fremden ist das Sinnfundament, auf dem die Ausstellungsformate als Darstellungsformate im Abenteuerfilm motiviert sind.

Das elementare syntaktosemantische Schema der Blickmontage realisiert dieses höhere Schema der Ausstellung und der mit ihr verbundenen Charakteristiken, so daß eine Analyse, die allein die "Kontinuität" der Bildfolge herauszuarbeiten versuchte, an einer ganz wesentlichen Eigenart des Beispiels vorbeigehen würde. Ganz im Gegenteil: Wollte man die Szene im strikten Sinne als Blickmontage untersuchen, würde sich her-

ausstellen, daß die Distanzen meist nicht "stimmen", daß die Anschlüsse diskontinuierlich sind und daß die Häufung von typischen Tieren des Dschungels auf der kleinen Lichtung höchst unwahrscheinlich ist. Sieht man die Szene aber motiviert aus dem exponentiven Prinzip der Ausstellung, schließen sich die Brüche und Diskontinuitäten wieder. Allerdings wechselt der Repräsentationsmodus der gesamten Szene: Dies ist keine Dokumentation einer Reise, sondern die Inszenierung einer Reise in die Wildnis, die die kulturelle Darstellung des Wilden sowohl benutzt wie reflektiert.

Handlungsräume und Loci

Einer der wichtigsten Funktionskreise, in die Raum eingebunden ist, ist die Struktur der Erzählung bzw. der Handlung. Der *showdown* aus *A WOMAN SCORNED* vermag dieses hinreichend zu verdeutlichen. Es werden zwei Handlungslinien in einer Alternation dargeboten:

- 1: <Befreiung des Mannes bis zur schließlichen Rettung der Frau durch die Helfer>,
- 2: <Belagerung der Frau und des Kindes durch die Verbrecher>.

Diese beiden Handlungslinien sind bis zum Schluß räumlich strikt getrennt - die eine spielt in der Verbrechermansarde, auf der Polizeiwache, auf nächtlichen Straßen, die andere im Haus des Arztes. Der zweite Handlungsstrang umfaßt wiederum zwei Handlungslinien:

- 2a: <Aktivitäten der Verbrecher>,
- 2b: <Aktivitäten der Frau und des Kindes>.

Auch diese beiden Handlungslinien sind auf der filmischen Oberfläche meist als eine Alternation realisiert. Offenbar ist auch hier der Aktionsraum in zwei einander komplementär zugeordnete Handlungsräume gegliedert - die aber nicht unbedingt auch als "Loci" einander gegenübergestellt sein müssen, sondern *korealisiert* werden können. Stehen also normalerweise die Aktionen der Verbrecher auf der Jagd nach der Frau und die Aktionen der Frau, die sich und das Kind zu schützen versucht, als die beiden Handlungsräume der Alternation zwischen 2a und 2b einander gegenüber, so ist durchaus denkbar, daß die beiden Handlungsräume in einem Locus gleichermaßen realisiert werden - so, wenn die Frau sich im Treppenhaus versteckt und die Verbrecher weiter nach ihr suchen. Sie können aber auch - wie in der Schlußkonstellation des Beispielfilms - eindeutig verschiedenen Loci zugeordnet sein: hier also das belagerte Kinderzimmer und der Treppenabsatz, von dem aus die Einbrecher agieren.

Handlungsraum und *Locus* sind also strikt voneinander zu unterscheiden: Der erstere ist ein von einem Akteur besetzter und perspektivierter Raum, in dem dieser handeln und sich verhalten kann; der Handlungsraum umfaßt auch materiell abwesende oder entfernte Gegenstände und Ko-Akteure des Protagonisten (vermittelt z.B. durch das Telefon oder auch das Wissen, daß zu einer gewissen Zeit etwas eintreten wird); er umfaßt eben alles, was zur Handlungsplanung und -kontrolle wichtig ist; der "Handlungsraum" ist das Feld, in dem ein Akteur planvoll, überlegt und verantwortlich handeln kann. Der "Locus" dagegen ist ein bestimmter Typus der kinematographischen Repräsentation von Raum in einem viel äußerlicheren und materielleren Sinne. Man könnte entsprechend das, was die Locus-Einstellung zeigt, den "Ort" nennen, der "als Handlungsraum" interpretiert wird. Aber: Der Locus wird nur partiell als "Handlungsraum" ausgelegt, nicht alles, was der Locus enthält, ist für die Handlungsfeldanalyse von Bedeutung, und nicht alles, was zum Handlungsfeld gehört, zeigt das Locus-Bild.

Ort und *Handlungsraum* sind nicht identisch, wie sich schnell zeigt, wenn man bedenkt, daß an einem Ort mehrere Handlungsräume realisiert sein können oder daß der gleiche Ort seinen Charakter als Handlungs-

raum verändern kann. Ein Beispiel ist die Maisfeld-Szene aus *NORTH BY NORTHWEST*, die ich unten noch eingehend untersuchen will: Der Locus der baumlosen Maisäcker ist im ersten Teil der Sequenz als Objektraum des "Wartens" definiert, im zweiten dagegen als Aktionsraum des "Sich Verbergens".

In der situativen Struktur (und im situativen Verstehen) geht es um solche Eigenschaften, die dem Environment im einen oder anderen Falle zukommen: Erst ein jeweiliger Handlungsplan, eine jeweilige Situationsdefinition selektiert diejenigen Eigenschaften aus einem Umgebungsraum, die für die Situation bzw. den Vollzug der Handlung *relevant* sind. Die filmische Darstellung basiert auf einem fundamentalen Prinzip, das Handlungen mit äußeren Kontexten verbindet: Handlungen analysieren Umgebungsdaten. Ändert sich die Handlung bzw. die Situation, treten andere Aspekte des Handlungsortes in den Vordergrund und werden relevant gegenüber denjenigen, die bis dahin von Bedeutung waren.

Der zweite Fall, an dem die Nichtidentität von Ort und Handlungsraum studiert werden kann, läßt sich an der erwähnten Alternation aus *A WOMAN SCORNED* illustrieren: Sind zwei Handlungsräume in einem Locus ko-realisiert, so ist die Locus-Einstellung mit zwei Interpretationen gleichzeitig belegt. Wenn die Arztfrau sich in der Wäschetruhe am Fuß der Treppe versteckt hat und die Verbrecher sie zugleich intensiv suchen, so ist der gleiche szenische Ort Anlaß für zwei verschiedene, aufeinander bezogene und miteinander konkurrierende Situationsbestimmungen (so daß die Alternation der Handlungsmotive dennoch in Geltung bleiben kann) [44]. Handlungsräume sind gebunden an die subjektiven Handlungsentwürfe und Aktionen von Akteuren, sind also Interpretationen des äußeren Raumes. Das macht die Differenz und die Spannung zwischen beiden aus.

Beide Alternationen nun - Fahrt der Helfer/Geschehen im Arzthaus; Aktionen der Frau/Aktionen der Verbrecher - steuern auf einen Showdown hinaus. Es gehört zur Kunst der Inszenierung Griffiths, hier nicht eine simple "last minute's rescue" (auf Grund der Alternation 1/2) vorzuführen, sondern die immer direkter und körperlicher aufeinander bezogenen Handlungen der zweiten Alternation (a/b) als eine Intensivierung der schließlichen Rettung zu benutzen. Das Ende der Doppelalternation wiederum ist für die Untersuchung der Raumkonzepte in *A WOMAN SCORNED* wichtig: Denn das Ende des Showdowns ist auch die Ko-Realisierung der drei Handlungsräume in einem einzigen Locus.

Zentrum und Peripherie: Sieben Bemerkungen zum "Cutaway"

Ich will die Zusammenhänge, die die filmische Raumdarstellung und das intentionale Gefüge von Handlungen miteinander eingehen, noch einmal am Beispiel der *cutaways* zuspitzen. Die Minimalform des *cutaways* ist ein Zwischenbild, das ein peripheres Detail des Handlungsraums zeigt und wie eine "szenische Ablende" das Ende der Szenenhandlung signalisiert [45]. Danach kann in die neue Szene übergegangen werden. Ein Beispiel aus Truffauts *FAHRENHEIT 451* (und zugleich eine Illustration der Tatsache, daß die Gliederung der funktionalen Einheiten der filmischen Rede nicht mit der Einstellungsstruktur identisch ist):

Eine junge Frau, die sich mit Tabletten vergiftet hatte, ist gerettet worden.

#1a Man sieht sie im Bett liegen, sie ist wieder bei Bewußtsein und lächelt ihre Retter an. Die Notärzte verlassen das Zimmer.

#1b Die Kamera schwenkt auf einen Blumenstrauß.

Das Einstellungsfragment #1b ist ein *cutaway*. Die Untersuchung von *cutaways* ist aus mindest zwei Gründen interessant: Zum einen sind sie eine der Schlüsseltechniken, filmische Zeit so zu organisieren, daß bei aller Elliptizität und Fragmentiertheit dennoch ein Kontinuitätseindruck erhalten bleibt [46]. Zum anderen basieren sie auf einem analytischen Moment, das die filmische Auflösung regiert und aus der intentionalen

Struktur von Handlungen abgeleitet ist. Ich will mich hier auf die zweite Frage konzentrieren (zur Rolle der sogenannten "Passagen" in der Kontinuitätserschöpfung habe ich oben schon einige Überlegungen angestellt).

(1) "Raum" ist *nicht für sich* gegeben, sondern tritt nur *in Objekten* auf, als "relative Lage". Raum kann darum auch nur vermittelt der Darstellung von Objekten gezeigt werden. Die Darstellung von Raum ist so immer an ein Objektverhältnis gebunden. Zu fragen ist, ob und wie dieses Darstellungsverhältnis kodifiziert oder geregelt ist.

(2) *Handlungen* operieren "über" einem Objektverhältnis. Wenn ich von x nach y gehen will, muß ich die Lage von Objekten in die Handlung einkalkulieren. Handlungen *adaptieren* sich immer an räumliche Gegebenheiten.

(3) Handlungen *konstituieren* auf der anderen Seite ein topographisches Verhältnis. Wenn ich zum Beispiel mit jemandem sprechen will, muß ich den anderen in einem gewissen Abstand haben, seine Aufmerksamkeit und Zuwendung erringen. Das hat zweierlei Konsequenzen: Zum einen ist der Abstand, die Distanz zwischen mir und dem Angesprochenen in einem gewissen Rahmen bestimmbar (maximale/minimale Distanz). Zum anderen wird der Raum mit einem *intentional-direktionalen* Moment durchzogen, eine Richtung etabliert. Letzteres besagt auch, daß die Handlung aus einem Ensemble von Objekten ein besonderes als "Objekt der Handlung" selektiert. Auch die Lautstärke, mit der ich den anderen anspreche, ist als eine Adaption an die räumlichen Gegebenheiten aufzufassen.

(4) Handlungen fußen auf *intentionalen und interpretativen Momenten*. Raum als Ensemble von Objekten steht so unter einem selektiven Filter, tritt in Funktion einer konzeptuellen Struktur. Unter der Vorgabe "Handlung" wird Raum *analysiert*, Objekte im Raum werden "bewertet", es entsteht ein Verhältnis von *zentral* und *peripher*, ein relevantielles Muster, in dem ein *Zentrum* einer *Peripherie* gegenübersteht. Der gleiche Raum wird verschieden analysiert, je nachdem, ob ich mich mit jemandem unterhalten will, das Fenster öffnen möchte, Tapeten für den Raum kaufen will oder eine Blume aufstelle. Die Adaption an die räumlichen Gegebenheiten in der Durchführungsphase von Handlungen kann auf den Abgleich von intentionaler Zielvorgabe, Analyse des Raums und Feststellung der kontingenten Bedingungen zurückgeführt werden.

Alles dieses hat mit der filmischen Darstellung von Raum noch nichts zu tun, sondern gehört zum alltäglichen Handeln.

(5) Das semiotische Doppelmoment von *Zeigen* und *Abbilden*, das den Film konstituiert, macht es nötig, das Material unter beiden Aspekten zu nehmen. *Cutaways* sind dominant *Zeigehandlungen*. Fokussiert bzw. gezeigt wird ein für die abgebildete Handlung *peripheres* Objekt oder Objektensemble bzw. eine periphere Handlung. Die Konzentration auf die Abbildung der Handlung wird so beendet, ist aber selbst eine Funktion des "Objektprofils", das durch die Handlung konstituiert wird - auch die Kennzeichnung der "Peripherie" ist eine Funktion der dominanten Handlung. "Konzentration" auf einen Gegenstand der Abbildung umfaßt die Steuerung der Aufmerksamkeit des Zuschauers, ist im wesentlichen "Lenkung" des Blicks, *kontrollierte Informationsvergabe*.

Der Cutaway ist durch die *Dezentrierung* des Interesses von der Handlung dominiert. Darum kann kein beliebiges Objekt als Cutaway-Objekt genommen werden, sondern nur eines, das aus der Handlungssphäre stammt. Die Wahl des Cutaway-Objekts benennt also, umgekehrt, den *peripheren Hof* der Handlung. In den Cutaways wird der Bezugsraum von Handlungen kenntlich gemacht bzw. genutzt. Das kann ein Zimmer sein (man zeige eine periphere Blume), das kann ein Haus sein (man zeige leere Flure), das kann ein Stadtviertel sein (man zeige eine nächtliche Brücke). Die strukturelle Vorbestimmung des Cutaway-Objekts als

handlungsperipher macht auch groteske Cutaways möglich (plötzliche Ausdehnung des Handlungsraums: ein Bild der nächtlichen Stadt; oder, bei Ozu: der Kilimandscharo).

In die Funktionsrolle des Cutaways können auch periphere Nebenhandlungen oder Parallelhandlungen eintreten (in der Kneipe wird von einer Gesprächsszene auf eine Szene am Tresen übergegangen, die das eigentliche Gespräch funktional "abblendet" und so einen Zeit- und Themensprung möglich macht).

Ein allerdings recht verbreiteter Sonderfall sind "peripherisierende Handlungen": Ein Akteur wendet seine Aufmerksamkeit auf ein peripheres Detail, beendet also die Szene durch Abwendung. Der Akt der Peripherisierung bildet dann den eigentlichen *cutaway*. Ein Beispiel: Der Akteur blickt zum Himmel hoch, die Kamera folgt seinem Blick mit einem Aufschwenk (und möglicherweise endet der Abschwenk bei einem anderen Akteur in einer anderen Szene [47]). Die Bewegung vom Zentrum in die Peripherie ist in diesen Fällen nicht als selbständige Zeigehandlung mittels der Kamera realisiert, sondern selbst eine szenische Handlung. Sie basiert aber auf dem gleichen Verhältnis von Zentrum und Peripherie wie die filmischen Cutaways im engeren Sinne.

Die Cutaways bei Ozu stehen vollständig in diesem Funktionskreis. Eine typische Szene: Die ganze Familie hat sich zu einer Zeremonie in einem Raum zusammengefunden. Der Handlungsraum *in toto* bleibt aber das Haus. Verschiedene Blicke auf Flure zeigen die Peripherie des zentralen Geschehens der Zeremonie. Die mehrfache Präsentation des Peripheren unterstreicht die Konzentration des sozialen Geschehens. Lesart: "Das ganze Haus ist still, weil alle bei der Zeremonie versammelt sind. Ein wichtiges soziales Ereignis, das alle Mitglieder der Hausgemeinschaft bindet." Ob man mit der sprachlichen Beschreibung die atmosphärischen Effekte einfangen kann? Und damit auch etwas von den Funktionen, die die Cutaways haben?

In diesem Verständnis sind die Ozu-Cutaways eine Technik, das soziale Beziehungsgefüge indirekt auszudrücken. Die gezeigten Flure sind Indizien und Anlaß für *inferencing*, sie werden lesbar gemacht für den eigentlichen Gegenstand des Verstehens: ein soziales Geschehen, die Versammlung der Familie zum gemeinsamen Ritual.

Und zugleich entsteht eine Spannung, eine Differenz zwischen dem szenischen Feld und dem Zeigfeld, in dem sich die Kamera bewegt. Das Zeigfeld ist sehr viel umfassender und weiter als der szenische Handlungsraum.

(6) Gleichzeitig ermöglichen Cutaways *temporale Auslassungen*. Indem der Fokus der Aufmerksamkeit von der zentralen Handlung abgezogen wird, kann ein Zeitsprung erfolgen. Die Handlung kann z.B. als Gegenstand der Erzählung fallengelassen werden, sie wird zwar noch andauern, aber das für die Erzählung Relevante ist geschehen. Der Zeitsprung erfolgt dann in eine spätere Phase der Erzählung, die Spur der Relevanz aufnehmend [48].

Auch hier ist ein *reflexiver* Impuls wirksam, der sich an der Geltung der oben schon genannten Relevanz bemißt. In der Bewegung zwischen Zentrum und Peripherie manifestiert sich die Instanz, die die Geschichte erzählt. Cutaways sind eine Strategie, mit der der Gegenstand-in-Rede reguliert und kontrolliert wird [49].

(7) Cutaways sind möglicherweise *polyfunktional*: Durch den Übergang von der Handlung auf die Handlungsperipherie wird Aufmerksamkeit und Konzentration von der Handlung abgezogen und zugleich etwas gezeigt, das selbst wieder Schlußfolgerungen möglich macht (die schon erwähnte Szene am Tresen: da können sich zwei Unbekannte über das Ende des Krieges unterhalten und so eine wichtige Hintergrundinformation *en passant* präsentieren; oder sie unterhalten sich über ihre Beziehungsprobleme und werfen so ein Schlaglicht auf die Themen des Films).

Cutaways interagieren mit der *dominierenden Handlung*. Sie resultieren aus einem Verhältnis von Zentrum und Peripherie, das von der dominierenden Handlung installiert und regiert ist. Funktional gehören sie in den Mittelbereich filmischen *Zeigens*. Unter Umständen sind sie - über die Funktion der "Abblende" hinaus - interpretierbar im Blick auf die dominierende Handlung. Zu den Repräsentationsmitteln des Raums gehören sie nur insofern, als sie den Handlungsraum indirekt kenntlich machen. Dieses ist abhängig von der Bestimmung der "Peripherie" des Geschehens, was nicht möglich wäre, wenn es nicht zugleich einen Relevanz-Rahmen gäbe, der den Handlungsraum konstituierte. Insofern schließt sich der Kreis - auch in den Cutaways ist die Geltung jenes Fokus und jener Instanz spürbar, die den Blick auf das lenken, wovon die Rede sein soll.

3.3 Symbolische Funktionen des Raums

Symbolische Funktionen des Raums [50]

Der "ideologische Gebrauch" des Raums ist der dritte große Funktionskreis der filmischen Raumrepräsentation, dem ich mich im folgenden zuwenden will. Er fußt auf tiefensemantischen Gliederungen der erzählten Welt. Er ist nicht dem Film vorbehalten, sondern findet sich bis in die Alltagssprache hinein. Wenn metaphorisch von der "Unterwelt" die Rede ist, kontrastiert der "normalen Welt der Bürger" (der "Oberwelt") ein anderes Reich, in dem Gesetze und Regulierungen ausgesetzt sind, in dem ein eigener Normenkodex gilt usw. Die Rede von der "Unterwelt" ist nur dann sinnvoll, wenn auch von der "Oberwelt" gehandelt wird. Ein derartiger Gebrauch von "Raum" produziert Kontraste und Gegensätze, Wertdimensionen und -skalen. Die *Gegenüberstellung* verschiedener oder verschieden interpretierter Räume ist der Zeichenträger, dem ein Bedeutungsgefüge zugeordnet ist, das mit der Bedeutung des jeweiligen Textes koordiniert ist und das oft auf Kategorien der Wahrnehmung, der Beschreibung oder der Metaphorisierung des sozialen Lebens zurückweist. Ähnlich, wie Ober- und Unterwelt einander gegenübergestellt sein können (ein Kontrast, der in Filmen wie Fritz Langs *M - EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* oder Carol Reeds *THE THIRD MAN* nicht nur als sprachliche Metapher benutzt wird), lassen sich private und öffentliche Räume einander kontrastieren (dazu unten mehr), können Orte der Natur und der Zivilisation einen Konflikt symbolisieren, kann das Innen dem Außen gegenübergestellt sein, kann die vertikale Raumorganisation soziale Beziehungen repräsentieren usw. Ein anderes Beispiel: Den Orten der Armut stehen Orte des Reichtums entgegen, und der Grundkontrast kann in einzelnen Motiven (reich gedeckte Tafel versus das Mahl der Armen; gepflegte Finger versus die rissigen und schmutzigen Hände eines Arbeiters; etc. ausgedrückt werden. In den Eisensteinschen Kontrastmontagen spielen derartige Gegenüberstellungen eine äußerst zentrale Rolle: Die Motivgleichheit und die Differenz der Realisierungen drücken den eigentlichen Konflikt aus (vgl. dazu Möller 1985b). Solche Kontraste können höchst komplexe Formen ausbilden und nicht allein an Einzelmotiven auftreten, sondern Motivkomplexe ausbilden. Ähnlich den isotopischen Beziehungen, von denen Greimas' Texttheorie handelt, basieren derartige Montagen auf drei einfachen, miteinander kombinierten Prinzipien:

- (1) Die Elemente sind gleichartig, zeigen gleiche Klassenzugehörigkeiten an;
- (2) sie sind verschiedenartig, also nicht identisch, sondern variieren im Rahmen der Klasse von Elementen und Bedeutungen, der sie angehören;
- (3) sie treten wiederholt auf.

Die Topographie der erzählten Welt ist nicht nur der abgebildeten Dingwelt zuzurechnen, sondern selbst in ein signifikatives Verhältnis gestellt und Teil der Repräsentationsstrategie des jeweiligen Textes. Oft verweisen die Bedeutungen räumlicher Symbolisierungen auf tiefere kulturelle Bedeutungsmuster. Allerdings ist der *Konventionalisierungsgrad* der verschiedenen Oppositionen sehr unterschiedlich. Und es macht oft einen Unterschied, in welchem Horizont die Konvention gilt - so gibt es Bedeutungen, die auf allgemeines kulturelles Wissen zurückgehen, neben Bedeutungen, die nur im Horizont besonderer Genres oder Motive gelten

(z.B. gehört die *frontier*-Thematik wesentlich zum Westerngenre dazu und symbolisiert den Prozeß der amerikanischen Land- und Kulturnahme seit Jahrhunderten, lange vor der Erfindung des Films und lange vor der des Western-Genres [51]). Auch die Kontrastierung von "privat" und "öffentlich" ist in manchen Genres oder Motivreisen kodifiziert (und häufig sehr viel älter als die Filmgeschichte). So schreibt z.B. Lea Jacobs zum melodramatischen Motiv der "gefallenen Frau" ("fallen woman cycle"), das sich in der Viktorianischen Zeit entwickelt hat:

Rather, the narrative sequence is composed of the woman's progressive abasement and decline. This progression usually takes the form of a spatial displacement - a movement from the domestic space of the family to the public space of the street. The movement ist generally accompanied by a decline of the woman's class status (1987, 101).

Andere topographische Symbolisierungen sind dagegen weniger konventionell, werden unter Umständen nur für den besonderen Fall eines Films entwickelt und gehören zu den Strategien der Modellbildung (im Sinne Lotmans) in einem sehr viel engeren und spezifischeren Verständnis.

In Lotmans Terminologie konstituiert ein Text einen *semantischen Raum*, der aus semantisch relevanten Eigenschaften und Bezugsgrößen und einem Gefüge struktureller Beziehungen zwischen denselben gebildet ist. Diesen Raum aus abstrakten semantischen Kategorien nennt Lotman die *Topologie* des Textes. Der topologischen Ordnung des Textes korrespondiert oft die *topographische* Gliederung der Räume, weil die räumlichen Verhältnisse sowie die Aufteilung und Perspektivierung der Handlungsräume semantisch funktionalisiert sind. Es gehört nach Lotman zur Charakteristik der "bildenden (räumlichen) Künste" (1973, 327), daß die Räumlichkeit der außer- oder vortextuellen Realität zum Element der Modellierung wird - gleich in zweierlei Weise: Zum einen ist es die *relative Lage von Objekten im Raum* (das Verhältnis von oben-unten, vordahinter, rechts-links, nah-fern etc. [1973, 329]), die das Material für den Aufbau kultureller Modelle und "mit keineswegs räumlichem Inhalt" assoziiert wird, so daß ihm Bedeutungen wie "wertvoll-wertlos", "gut-schlecht", "zugänglich-unzugänglich" usw. zugewiesen sind [52]. Zum anderen sind es *soziale, also schon interpretierte Räume* (gekennzeichnet durch Kategorien wie privat-öffentlich, Stadt-Land, Kultur-Natur, Wohnen-Arbeiten und dergleichen mehr), die vom Text zu Modellen von Welt integriert und mit weiteren Bedeutungen aufgerüstet werden. Ich hatte oben die Unterscheidung zwischen *Locus* und *Handlungsraum* getroffen: "Locus" als barer Ort außerhalb aller Interpretation versus "Handlungsraum" als perspektivierter und interpretierter Raum, in dem ein Akteur handeln kann und dessen inneres Profil durch die Relevanzen der Handlung konstituiert ist. Die Kategorie des *sozialen Raums*, die ich hier nun einführe, ist eine Handlungssphäre, die alle individuellen Handlungsräume umgreift und einen normativen, modalen und stilistischen Rahmen für jedwedes individuelle Handeln bedeutet.

Die Unterscheidung von "Objektraum" und "sozialem Raum" ist Grundlage für eine wichtige Differenz: Man könnte die Auffassung vertreten, daß die Semantisierung des Räumlichen auf basalen Raumverhältnissen fuße, die "neutral" und "leer" in das Raummodell des Textes integriert seien und erst hier mit Bedeutungen verbunden würden. Man könnte aber auch der Meinung anhängen, daß es schon sozialisierte, also mit Bedeutungen verbundene Raumverhältnisse sind, auf die zurückgegriffen wird. Dann hätte man es mit Räumen zu tun, die schon in der Lebenspraxis interpretiert sind, denen im jeweiligen Text weitere, manchmal mit der üblichen Bedeutung kompatible und übereinstimmende, manchmal aber auch abweichende, gar entgegengesetzte Bedeutungen zugewiesen werden. Der Unterschied zwischen diesen beiden Auffassungen scheint auf den ersten Blick irrelevant zu sein, weil das semantische Modell, das ein Text konstituiert, den Raum in beiden Fällen gleichermaßen funktionalisiert. Er ist aber dann bedeutsam, wenn man die semiotischen Operationen zu erfassen versucht, die im einen oder anderen Fall den Raum für die Topologie des jeweiligen Textes qualifizieren. Und er ist auch dann von Belang, wenn man die rezeptiven Bedingungen und Effekte verstehen will, die die beiden Typen voneinander unterscheiden.

Die Grundoperation ist denkbar einfach: Ein Raumverhältnis wird mit einem symbolischen Verhältnis koordiniert. Diese Zuordnung reiht sich möglicherweise in eine eigene Tradition ein, steht in einer "intertextuellen Reihe", in der das gleiche Bedeutungsverhältnis in immer neuen Facetten artikuliert worden ist. So ist z.B. das Oben-unten-Verhältnis gemeinhin so kodifiziert, daß das Werthöhere oben, das Wertniedrigere unten lokalisiert ist (vgl. Lotman 1973, 330). In den Inszenierungen der Macht spielt diese Gliederung bis heute eine Rolle, von den Auftritten der Nazi-Größen bis zur Lokalisation der "Hölle" im Unten [53]. Diese Zuordnung ist zwar ausgesprochen häufig aufgetreten, doch darf sie keinesfalls im strikten Sinne als konventionalisiert angesehen werden - es lassen sich auch ganz andere Bedeutungskomplexe nachweisen, die mit der Oben-unten-Gliederung koordiniert sein können [54]. Jeder Film-Raum umfaßt ein Verhältnis von Oben und Unten; aber nicht in jedem Film ist dieses Verhältnis semantisch besetzt. Die Majorität der Filme enthält ein Oben und ein Unten, ohne daß es irgendwie als Bedeutungsträger genutzt wäre.

Ich will noch einmal zurückkehren zu Lotmans Überlegung, daß die Koordination von topologischer und topographischer Struktur des Textes die entscheidende Operation ist, mit der der dargestellte Raum an die semantische Struktur des Textes angeschlossen wird. Es scheint mir wichtig zu sein, zwei Typen der Koordination räumlicher und semantischer (bzw. symbolischer) Darstellung strikt voneinander zu unterscheiden:

(1) Eine *zweistellige Beziehung* zwischen Raum und Bedeutung: Die Symbolisierung von "Macht" benutzt z.B. die Oben-unten-Gliederung - im Sinne einer einfachen Gleichung: Der Machtvollere ist "höher" angesiedelt [55]. Nicht alle Fälle, die diesem Typus zugehören, sind von dieser Schlichtheit. Die zweistellige Beziehung zwischen der Raumgliederung und Gliederung der dargestellten Welt ist aber auch hier grundlegend.

(2) Eine *dreistellige Beziehung*: Die räumliche Repräsentation einer Größe wie "Intimität" - ich werde darüber später berichten - beruht auf der subjektiven und kulturellen Bedeutung von Handlungsräumen, die im Verhalten der Figuren indiziert werden [56]. Es sind Interpretationsleistungen abgebildeter Personen, um die es hier geht, und es ist das Wissen um die Interpretativität des Verhältnisses von Figuren und Räumen, das der Zuschauer aktivieren oder aufbauen muß. Auch dann, wenn Filmfiguren stereotyp und schematisch agieren und wenn die Koordination topographischer und topologischer Größen konventionalisiert ist, bleibt die Dreistelligkeit der Bedeutungsbeziehung erhalten. In dieser Modellvorstellung rechnet also die empathische Durchdringung der dargestellten Welt zu den Konstitutionsbedingungen des Handlungsraumes dazu.

Die *Relativität* der Symboliken des Raumes betrifft nicht nur die "historischen und nationalsprachlichen Modelle des Raumes" (Lotman 1973, 330), sondern auch den jeweiligen geltenden Kontext. Sie betrifft im übrigen auch den zweiten Typus der Semantisierung sozialer Räume, obwohl deren Grund ein ganz anderer Wissenshorizont ist: Denn soziale Räume sind Orte sozialer Praxis, historische Lebens- und Erfahrungsräume und keine Konfiguration von Objekten im dreidimensionalen Raum. Natürlich sind soziale Räume materialisiert, so daß "Raum" in jenem ersten Sinne mit "sozialem Raum" immer korealisiert ist. Sozialer Raum hat aber ein ganz anderes Konstitutionsfundament, weil er als lebensweltlicher Ort *interpretiert* sein muß. Der Handlungsraum wird aus dem Horizont der aktuellen Handlung profiliert. Der soziale Raum ist dagegen definiert über die Grenzen der besonderen Situation hinaus und umfaßt vor allem normative Setzungen und stilistische Entscheidungen, die in die jeweilige Handlungssituation hineinragen, aber nicht von dieser kontrolliert oder gar hervorgebracht würden. Die einzelne Szene im Film realisiert die drei Raumtypen gleichzeitig - der bare Ort findet sich ebenso wie die intentionale Aufschlüsselung des Raumes bezogen auf die Handlung und die Regulierungen des sozialen Raums, und es kommt auf das Beschreibungsinteresse an, auf welchen Aspekt des Raumes man sich konzentriert [57].

Motivstruktur

Die Spannung zwischen unspezifischen und textspezifischen Deutungen des Raumes bedarf einer eigenen Überlegung, weil sich sozialer Raum manchmal in "Raummotiven" kondensiert, denen sich einzelne Texte einordnen resp. diese realisieren. Ich will das Beispiel von "Hütte" und "Palast" hier erwähnen und etwas eingehender untersuchen - die Differenz der sozialen Orte signifiziert das Verhältnis von Arm und Reich, wobei es vom weiteren Kontext abhängt, ob das Hohelied des einfachen Lebens gesungen wird oder den Palästen der Krieg erklärt wird [58].

Das Beispiel ist deshalb so interessant, weil sich an ihm zeigen läßt, daß den Motiven eine *Valenz* innewohnt, die sie in die Tätigkeit des Erzählens integriert. Motive sind symbolische Mittel, in denen sich ein komplexer, meist unanschaulicher Stoff benennen und aussagen läßt. "Hütte" und "Palast" sind Konkreta, Konkretionen eines abstrakten gesellschaftlichen Gegensatzes. An den Behausungen läßt sich ablesen, ob einer zur Kaste der Besitzenden oder der Besitzlosen zählt. "Hütte" und "Palast" indizieren also eigentlich das Verhältnis, das sie so prägnant signifizieren. Der Name des Motivs nennt die Behausungen - vermeint ist aber natürlich auch und vor allem das Ensemble von Tätigkeiten, sozialen Beziehungen, Zugänglichkeiten und Obligationen, das dem einen oder dem anderen Orte zukommt. Ein motivischer Kontrast wie der von "Hütte/Palast" bedarf einer ganzen Reihe von *Themen* (Essen, Feiern, Schlafen, Kinder Erziehen, Sterben, Jemanden Umwerben etc.), in denen sich der Kontrast manifestieren kann.

"Hütte" und "Palast" sind soziale Orte, die in die *Funktionsrolle* des Motivs treten - gleich in dreifacher Hinsicht:

- (1) Motive sind zum einen *strukturelle Einheiten des Textes*, sie funktionieren in Texten, und es liegt nahe, sie auf diese Funktionsrolle hin zu untersuchen. Ich will damit sagen, daß den Motiven die Aufgabe, die sie im Text zu erfüllen haben, so eingeschrieben ist, daß man sie nicht aus diesem Funktionskreis isolieren kann. Alle Motivkataloge müssen von der Einbindung in den jeweils besonderen Text absehen.
- (2) Motive sind zum anderen *strukturelle Einheiten des Denkens*, in ihnen artikuliert sich eine Bedeutungsschicht, die oft sehr komplizierte Verhältnisse kondensiert und in manchmal sehr einfache Ausdrucksmetaphern übersetzt ("Unterwelt" als Bezeichnung für die Welt der Kriminalität!). Nicht alle Motive haben so prägnante Namen wie die Kontrastierung von "Hütte" und "Palast", manche sind rein struktureller Art und lassen sich am besten als ein Schemawissen, das selbst keinen Namen hat, fassen. Elling, Möller und Wulff (1981) haben das Erzählmotiv "Unter falschem Verdacht" untersucht, das zwar größte Verbreitung hat und sogar ausgesprochen populär ist, das aber gleichwohl als eigenes Motiv wenig bewußt ist. Gleiches gilt für die sozialen Räume - es ist weder selbstverständliches historisches Wissen geworden noch bei der Besichtigung der Filme unbedingt auffallend, daß die Industrielandschaften in den englischen *kitchen-sink*-Filmen für die Kontextualisierung der besonderen Geschichten und Szenen ausgesprochen zentral sind (vgl. Higson 1984). Filmräume sind nicht primär gegeben, sondern entstehen unter anderem daraus, daß soziale Räume mit der Motivstruktur des Films in Beziehung gebracht werden oder sogar eigene Motivstrukturen ausbilden. Darum ist der Exkurs zur Motiv-Kategorie nötig.
- (3) Motive sind schließlich *strukturelle Einheiten der Kommunikation* und enthalten Hinweise auf die Position dessen, der sie gebraucht. So ist der "Hütte/Palast"-Komplex perspektiviert, eine polemische und kämpferische Parteinahme für diejenigen, die in Hütten leben müssen ("Friede den Hütten, Krieg den Palästen!"). Die Wortwahl akzentuiert eine besondere Art des Kontrastes und gibt darin einem Standpunkt Ausdruck, der als perspektivischer Punkt akzeptiert werden kann oder nicht und gegebenenfalls Anlaß für diskursive Klärung wird.

Kein Stoff ist auszusagen, ohne sich konventioneller Darstellungsmittel zu bedienen - und Motive sind schematisierte Ansichten von Stoffen. Das für das gesellschaftliche Leben fundamentale Verhältnis von Arm/Reich ist in einem Motiv wie dem von "Hütte/Palast" in einem besonderen Sinne gefaßt und damit auch

schon interpretiert. Motive sind Konzeptualisierungen des Stofflichen, gliedern es, stellen es in Verbindung mit dem Wissenszusammenhang einer Kultur. Und sie eröffnen ein Potential praktischen Umgehens mit dem, wovon die Rede ist: "Hütte/Palast" impliziert eine besondere (nicht nur politische) Praxis. Es stellt sich natürlich die Frage, ob das elementarere Arm/Reich-Verhältnis im "Hütte/Palast"-Motiv immer angemessen konzeptualisiert ist, ob sich z.B. die Reichtumsverteilung in der BRD 1995 darin noch erfassen läßt. Erinnert sei an den verdrehten Graffito "Krieg den Hütten, Paläste für alle!", der die klassische Revolutionsmotivik aussetzt und einem ganz anderen Gesichtspunkt politischer Praxis Ausdruck verleiht. Politischer Diskurs ist oft die Auseinandersetzung um die Adäquatheit der motivischen Modelle, in denen ein äußeres Faktum analysiert und interpretiert wird.

Dementsprechend kommt den Motiven die Charakteristik der *Schematizität*, der *Modellhaftigkeit* bzw. *Konzeptualität* und der *Relationalität* zu:

(1) *Schematizität*: Weil Motive zu den symbolischen Mitteln zählen, mit denen die Darstellung von etwas überhaupt erst möglich wird, sind Motive schematisierte Ansichten des Gegenstandes. Entsprechend spricht z.B. Lotman von dem "bildlichen, eingliedrigen Schematismus" der Motive (1973, 348). Die Schemahaftigkeit der Motive macht sie für wiederholten Gebrauch fähig, wobei die Wiederholung eines der fundamentalsten Mittel der perzeptuellen Erzeugung von Sinnstrukturen ist [59].

(2) *Modellhaftigkeit* und *Konzeptualität* hängen eng mit dem Charakter der Motive als Zeichen zusammen: So, wie sprachliche Zeichen einen "Gegenstand" in einer bestimmten Art und Weise des Gegebenseins ("Sinn" in der Terminologie Freges) darbieten, enthalten Motive eine abstrakte modellhafte Beschreibung des Gegenstandes.

(3) Die *Relationalität* der Motive öffnet sie für die Prozesse der Textbildung, insbesondere des Erzählens: Ein Motiv enthält, evoziert oder impliziert ein Gefüge von Rollen, und manchmal ist auch bei Personenstereotypen (wie dem Misanthropen oder dem Sonderling) auf die "Situationsgemäßheit" hingewiesen worden, damit anspielend auf die Einbindung derartiger Einheiten in narrativ-szenisches Geschehen.

Die Charakteristiken der Schematizität, der Modellhaftigkeit und der Relationalität kommen auch den Raummotiven zu. Ähnlich, wie ich oben zu zeigen versuchte, daß der Handlungsraum als Funktion des Handelns konstituiert wird und den Umgebungsraum in einer besonderen, mit intentionalen Momenten durchsetzten Art und Weise aufschließt, ist motivisch verwendeter Raum die Ausdrucksfläche "großer" textueller Bedeutungen. So, wie narrative Motive (etwa "Unter falschem Verdacht", "Der bedrohte Zeuge", "Rache" usw.) Sequenzen oder ganze Erzählungen übergreifen und den Kern der textuellen Makrostruktur ausmachen, ist der gesamte Text der Geltungsbereich der "Raumordnung". Raummotive vermögen selbst und allein keine Erzählung zu tragen, sie sind der narrativen Struktur subordiniert. Aber die Erzählung entfaltet sich in einer erzählten Welt, die räumliche Gliederung aufweist, keine Erzählung könnte auf die Raumhaftigkeit der erzählten Welt verzichten.

Es geht dabei fast immer um die "regionale Gliederung" der erzählten Welt. Einzelne Regionen sind definiert und abgegrenzt gegen andere, weil sie koordiniert sind mit Bezugsrahmen des sozialen Lebens wie Macht, Intimität, Status und ähnlichem. Diese können sehr unterschiedlich sein. Ein sehr prägnantes und hochkonventionalisiertes Beispiel ist die Aufteilung der dargestellten Welt in *Regionen der Macht*: Im Gangsterfilm beispielsweise ist das Handlungsfeld nicht nur in "Die Welt der Bürger" und "Die Welt der Gangster" aufgeteilt, sondern auch in Machtbereiche, die einzelne "Gangs", "Familien" oder andere Formationen in Anspruch nehmen. *Grenzen* sind in einer so geordneten Welt unbedingt verhaltensrelevant. In Abel Ferraras düsterer Großstadttragödie *CHINA GIRL* (1987) [60] hat sich ein italienischer Weißer am Beginn des Films in eine Diskothek mitten in Chinatown geschlichen und um ein chinesisches Mädchen geworben. Eine Gruppe chinesischer Jugendlicher umstellt das Paar, der italienische Junge kann fliehen. Sein verzweifelter Lauf endet an der "Canal Street" - ein Insert zeigt das Straßenschild -, er hält inne, und auch die Verfolger bleiben stehen. Die Straße markiert die Grenze zwischen den Machtbereichen zweier Gangs, das ist aus dem Verhalten der Akteure zu entnehmen - und als die Chinesen die Straße überqueren und die Verfolgung fortsetzen, ist auch

klar, daß damit ein Bandenkrieg eröffnet ist, der mit dem Tod des Liebespaares enden wird. Es ist der abrupte Wechsel des Handlungsmodus, der die Grenze anzeigt, und es ist das Wissen um die Reviergliederung der Großstädte durch die Banden, das das Insert mit dem Straßennamen interpretierbar macht. Und auch die Wucht der folgenden Auseinandersetzungen ist schon aus der Grenzverletzung ableitbar, weil das Genre der "Großstadt-Gang-Filme" wesentlich auf diesem konventionellen Grund aufruht und jede Grenzverletzung als "feindliche Tat" interpretiert ist.

Die Raumorganisation des klassischen Gangsterfilms verdiente eigene Aufmerksamkeit, weil sie noch weiter gegliedert ist: Zum einen gibt es fast immer ein "Zentrum der Macht", einen Ort, an dem sich die Gang trifft und an der der Gangsterführer Hof hält; und zum anderen gibt es eine Politik der "versteckten Räume" (Hinterzimmer von Kneipen und Wettbüros, Kellerwohnungen und dergleichen mehr), die die Handlungssphäre der Gangster gegen den öffentlichen Raum der Straße (und damit der Bürger und der Polizei) abschottet. Britta Hartmann faßt "die Gangstersphäre als einen der öffentlichen Sphäre entgegengesetzten Ort" auf und geht der Frage nach, ob "hier auch andere *Normensysteme* in Kraft sind, die das Zusammenleben in *gangland* verbindlich regeln (parallel zu den Gesetzen und Geboten in der bürgerlichen Gesellschaft)" (1991, Hervorhebungen im Original).

So plakativ das Beispiel ist und so archaisch die Raumordnung des klassischen Gangsterfilms anmutet, so sollte sie doch nicht als archetypisches Muster der regionalen Gliederung der erzählten Welt genommen, sondern auf die darunterliegende Operation bezogen werden: Der gesamte Handlungsraum wird im Hinblick auf ein soziales Prinzip - hier: die Macht- und Einflußsphäre von Gangs - geordnet. Andere soziale Prinzipien produzieren andere Einteilungen. Gemeinsam ist ihnen die Bedeutung für das Verhalten von Figuren und für die Definition von Situationen.

Schachtelungen der Intimsphäre

Ich will zur exemplarischen Analyse zurückkehren und am Beispiel der kulturellen Tatsache der "Intimität" illustrieren, wie sie in Szene gesetzt wird. Ich will zeigen, wie die Konzeption der "Intimsphäre" sich in filmische Raumbehandlung hinein auswirkt - durch die Filmgeschichte hindurch und in ganz unterschiedlichen Genres. Die Stabilität des Themas der "Intimsphäre" hängt an der kulturellen Geltung des Konzepts, das zwar einem Wandel unterworfen ist, das aber nach wie vor die Grundlage für eine ganze Reihe gesellschaftlicher und ideologischer Tatsachen bildet (und nicht zuletzt Leitgesichtspunkt diverser Rechtsverhältnisse ist). Der Wandel mancher kulturellen Übereinkünfte geht eben sehr langsam vonstatten. "Intimität" bezeichnet

- (1) eine Schutzzone, die das Subjekt genießt,
- (2) einen Raum, den das Subjekt souverän kontrollieren darf,
- (3) die Sphäre, in der sich private Glücksvorstellungen realisieren können,
- (4) einen Raum, in der das Subjekt die Kontrolle über das eigene Verhalten aussetzen kann, usw. [61]

"Intimität" umfaßt ein perspektivisches Moment: Sie beschreibt die subjektive Bedeutung von Räumen und sozialen Beziehungen [62] und ist mit Figurenkonstellationen assoziiert. Für eine Inszenierung von "Intimität" ist diese Charakteristik sehr zentral, weil sie eine subjektive Sicht von Wirklichkeit mit Verhaltensweisen und Räumen in Zusammenhang bringt. Über die szenischen Qualitäten der "Intimität" hinaus steht sie auch in einer Affinität zu narrativen Strukturen - sowohl was die Perspektivität des Konzepts anbetrifft als auch ihre Interaktion mit dem Gefüge sozialer Beziehungen, das in einer Geschichte ausgefaltet wird.

Die Handlungsräume in *A WOMAN SCORNED* lassen sich als soziale Räume grob in drei Kategorien einteilen:

- (1) Der Raum der Verbrecher,
- (2) der öffentliche Raum der Straße und
- (3) das Haus des Arztes.

Wenige Räume sind im "Dazwischen" lokalisiert - die Straßenseite des Gartens des Arzthauses sowie die Außenanlagen des Hauses gehören einerseits zum öffentlichen Raum, andererseits schon zur Privat- bzw. Intimsphäre.

Eine derartige Gliederung der Handlungssphären steht offensichtlich in enger Beziehung zur Bestimmung der *narrativen Funktionen der einzelnen Räume*: Ist das Arzthaus Ziel und Ort des Verbrechens und besteht das erste Verbrechen in dem Einbruch, ist die Verbrechermansarde auf der anderen Seite ein beliebiger Unterschlupf und möglicherweise ein "dunkler" oder "böser" Ort, an dem der Arzt überwältigt wird. Der öffentliche Raum ist derjenige, den die Verbrecher auf der Jagd nach Beute durchstreifen.

Die Räume sind durch ihre verschiedene *Zugänglichkeit* unterschieden: während Haus und Wohnung geschützte Orte sind - auf den Einbruch kann eine Sanktion erfolgen -, ist die Straße "öffentlich"; dies macht gerade die Ambivalenz der "Ränder" der intimen Orte aus, von Fluren, öffentlich zugänglichen Treppenhäusern, Vorgärten und ähnlichem: einer, der an einer Pforte lehnt, die sich zur Straße hin öffnet, besetzt genau jene Grenzlinie, an der der verbrecherische Akt beginnt.

Die einzelnen Räume im Arzthaus können wiederum auf einer Skala "steigender *Intimität*" [63] angeordnet werden: Die Außenanlagen sind weniger intim als der Empfangsraum oder das Eßzimmer. Höchste Intimität genießt in dieser Anordnung das Kinderzimmer, es ist der geschützte und behütete Raum des Hauses. Wollte man das Arzthaus in der Art, wie es von Griffith eingeführt wird - von der Pforte an der Straße in immer tiefere *Zonen der Intimität* hineinführend -, wie eine Höhle beschreiben, ist das Kinderzimmer der "innerste Raum" des Höhlenbaus, eine Art "letzter Schutzkammer". Eine Ausnahme bildet scheinbar das Treppenhaus und der obere Treppenabsatz, auf dem sich später die Gangster verschanzen; man könnte beide als "Funktionsräume" ansehen, zumal der Arzt ja nach rechts abgeht, dort also ein - ungesehener/ungezeigter - Ausgang sein muß. Man kann aber auch die Treppe als eine Art von "Schikane" ansehen, durch die die Abschirmtheit des hintersten Raums nur noch mehr unterstrichen wird. Es verdient sicherlich Aufmerksamkeit, daß nicht das elterliche Schlafzimmer der letzte Raum ist, sondern das Kinderzimmer. Wenn man die Gliederung der Räume als ein Abbild der Vorstellung davon nimmt, was den Kern, das Innerste von "Familie" ist: Dann ist greifbar, wie eine ideologische Vorstellung mit der Inszenierung von Räumen wiederum koordiniert ist.

Die Fluchtbewegung (oder, anders perspektiviert: das Eindringen der Verbrecher in das Haus) führt nun aus eher peripheren Zonen der Intimität in jenes hinterste Zimmer. Daß hier Belagerung und Kampf stattfinden, daß das Kind den Raum besitzt und als wichtigster Indikator der Angst (resp. der Bedrohlichkeit des Geschehens) auch vom Film benutzt wird, bildet sicher einen Zusammenhang: Denn die Anlage des Hauses und die Bewegungen darin kann man durchaus als *metaphorische Darstellung der (Klein-)Familien-Ideologie* nehmen - die Verbrecher gefährden so symbolisch eine ganze Lebensform. Die Bewegung, die sie durch das Haus vollziehen, ist auch lesbar als das Symbol einer viel grundlegenderen Operation: Auf der Suche nach Geld dringen sie in zentrale Bereiche bürgerlichen Lebens ein, in die Schutzsphären des Kindes. Weil es eine "Politik der Räume" gibt, eröffnet die Analyse des kleinen Films auch einen Blick auf die Tiefensemantik des Verbrechens, das Grundlagen der bürgerlichen Lebensordnung rabiat außer Kraft setzt.

Das Intimitäts-Konzept findet sich in zahllosen Ausprägungen in sehr unterschiedlichen Filmgenres. Ein anderes, sehr viel jüngeres Beispiel: Eines der wichtigsten Inhaltsmotive des modernen Horrorfilms ist die Auflösung der Sicherheit intimer Räume und ihre Durchsetzung mit manchmal namenloser Gefahr, ihre Inbesitznahme durch das Böse selbst. Insbesondere Bade-, Schlaf- und Kinderzimmer sind die Orte, an denen der Einbruch des Schrecklichen stattfindet oder die an eine andere, imaginäre Örtlichkeit grenzen, die dem Bösen zugeordnet ist. Von der topographischen Ordnung her handelt es sich um zwei verschiedene Vorstellungen, so eng verwandt sie auch zu sein scheinen: Die Sphäre des bürgerlichen Lebens wird im einen Fall "von

innen her" durch den Schrecken befallen; im anderen dagegen grenzt sie unmittelbar an das Reich der verdrängten Schreck- und Angstgestalten (und man ist geneigt, dieses Raummodell als eine Metapher für den bürgerlichen Umgang mit den "dunklen" Affekten anzusehen; vgl. dazu Dörner 1975). Die Beispiele sind zahllos, ich will nur drei prototypische Fälle nennen: In *POLTERGEIST* (1982, Tobe Hooper) und in *CAMERON'S CLOSET* (1987, Arman Mastroianni) stellen eine an das Kinderzimmer angrenzende Kammer ein Tor zum Reich der Geister dar, in *THE EXORCIST* (1973, William Friedkin) wird das Kinderzimmer selbst vom Teufel in Besitz genommen, Wind und Kälte zeigen seine Anwesenheit an.

Die Raumordnung derartiger Horrorfilme koordiniert mehrere verschiedene Komponenten:

- (1) Zum einen inszenieren sie das Feld des Bösen als einen eigenen (imaginären) Raum, der selbst oft nicht dargestellt wird; um so zentraler sind die Durchgänge, die die Alltagswelt der Protagonisten und jene Geisterwelt miteinander verbinden (neben Hinterzimmern, Kellern und Dachböden sind es vor allem auch Spiegel, die einen Übergang in das Reich Satans möglich machen) [64]. Der bürgerlichen Welt steht so eine andere, zweite Wirklichkeit gegenüber.
- (2) Zum anderen dramatisiert sie die Schutzvorstellung, die um die Konzeption der Intimsphäre und insbesondere der Wohnung als eines genuin intimen Lebensraumes gelagert sind. Daß die allmähliche Auflösung der Realitätskontrolle in Polanskis *REPULSION* (1964) ausgerechnet auch die Konsistenz und räumliche Pertinenz der Wohnung der Protagonistin erfaßt (die Flure verengen sich, aus den Wänden greifen Arme nach der Heldin usw.), visualisiert den Einbruch des Schreckens und der Angst an der Deformation der sichersten Umgebung [65].
- (3) Zum dritten schließlich dramatisieren sie Räumliches mit Blick auf die Befindlichkeiten und Handlungsmöglichkeiten der Figuren. In der Untersuchung der narrativen Strukturen haben meist die Handlungsstrukturen im Vordergrund gestanden, die Figuren rückten dagegen in den Hintergrund, wurden gar als "Variablen" angesehen. Die Raumbehandlung lenkt den Blick auf das Handlungsfeld, in dem sich die Akteure bewegen, auf seine modalen und normativen Bedingungen und Bedingtheiten [66].

Eine derartige Integration von Räumen, normativ fundierten Interaktionsmodalitäten und sozialen Beziehungen findet sich auch in Götz Spielmanns Film *DER NACHBAR* (Österreich 1992): Der Film handelt von "nachbarschaftlichen Verhältnissen" in Wiener Mietshäusern. In nachbarschaftlicher Beziehung bewegt man sich auf der Linie zwischen Pflicht und Kontrolle, zwischen Normalität und Nähe. Mietshausgemeinschaften: Nachbarn treffen sich in den halböffentlichen Zonen, im Hausflur, in den Läden, im Eingang. Sie betreten die Wohnungen der anderen nicht. Da ist eine Grenze gezogen, da beginnt ein anderer Bereich, und es bedürfte einer anderen Beziehung zum Nachbarn, wenn man Zutritt erhalten wollte. Freunde lädt man ein; Nachbarn gehören auf die Flure. Der alte Mann, der in eine ganz ungehörliche Liebesbeziehung zu einer jungen Frau in der Nachbarwohnung verfällt, ist in der Wohnung gegenüber heimisch und hatte ein Recht dazu, weil er die sterbende Vorbewohnerin versorgt hat. Als deren Sohn eingezogen ist und er nun heimlich in dessen Wohnung eindringt, um am Parfüm der jungen Frau zu riechen und ihre Unterwäsche in die Hand zu nehmen, ist er ein Einbrecher. Die Politik der Räume korrespondiert ihrer Zugänglichkeit. Die Nachbarin darf den Laden des alten Mannes besuchen, er ist halböffentliche Zone. Seine Wohnung ist tabu. Das Feld nachbarschaftlicher Begegnung endet an den Wohnungstüren. Nicht der Kontrollanspruch. Flure lassen sich überwachen, der Blick durch den Spion läßt heimlich teilnehmen an dem, was draußen geschieht. Die Wahrnehmungsanordnung der Peepshow reproduziert so den heimlichen Blick auf den anderen, ist rückgebunden an das Leben in den kleinbürgerlichen Mietshäusern. *DER NACHBAR* klassifiziert die Räume nach der Maßgabe der Zugänglichkeiten, der zulässigen Interaktionen und Verhaltensweisen. Nachbarschaftlicher Raum und die ihm zugrundeliegende Regulierung der Beziehungen im Übergangsfeld zwischen der Intimsphäre der Familie und der Anonymität der Öffentlichkeit wird im Verhalten der Personen funktional (und manche sagen: überhaupt erst hervorgebracht). Dieser Typus von Raumabbildung ist ohne das zugehörige Ensemble miteinander interagierender Personen nicht denkbar. "Raum" ist hier nicht als ein *master space* zu denken, sondern

als eine Tatsache des sozialen Lebens in der erzählten Welt - und das ist ein ganz anderer stofflicher Bezug als derjenige, der die einzelnen Aufnahmen einer Szene miteinander integriert.

Raummodelle

Geschichten handeln von Konflikten, von Gesetzen und Gesetzesübertretungen. Der sicheren Welt des Alltags steht eine andere, unsichere Welt des Abenteuers und des Schreckens, der Bewährung und der Gefahr gegenüber. Der Umgang mit der Grenze zwischen Hüben und Drüben, zwischen der Welt des Alltags und jener anderen Wirklichkeit der *outlaws*, der Gesetzesbrüchigen, der Flüchtigen und Entbürgerlichten wird zum Lebens- und Handlungszentrum. Eine Grenze, die fast immer auch räumlich markiert ist:

Zum wichtigsten topologischen Merkmal des Raumes wird [...] die *Grenze*. Die Grenze teilt den ganzen Raum im Text in zwei disjunkte Unterräume. Ihre grundlegende Eigenschaft ist die Impermeabilität. Die Art und Weise, wie der Text [resp. die erzählte Welt] von der Grenze geteilt wird, macht eines der für ihn wesentlichen Charakteristika aus. Die Teilung kann eigene und Fremde, Lebende und Tote, Arme und Reiche sondern - wichtig ist etwas anderes: die Grenze, die den Raum in zwei Teile teilt, muß impermeabel und die interne Struktur jedes der Unterräume verschiedenartig sein (Lotman 1973, 344; Hervorhebung im Original).

Weil die Grenze zwischen zwei topologischen Teilräumen so bedeutsam ist und weil die Erzählung vom Überschreiten derartiger Grenzen handelt, sind die Übergänge sehr zentral. Grenze und Übergang gehören unmittelbar zusammen. In einigen *Motiven des Übergangs* - Brücken, Flüsse und Fähren, "Löchern" in eine andere Wirklichkeit - ist kondensiert und konventionalisiert, was den eigentlichen Stoff der Erzählung ausmacht.

In zwei Untersuchungsfelder läßt sich die Analyse des topologischen Grundphänomens der Grenze aufgliedern:

- (1) in die Beschreibung der Eigenschaften der disjunkten Unterräume, des Verhältnisses von Hüben und Drüben;
- (2) in die Beschreibung der Übergänge und der Übergangsmotive.

Ein erstes Beispiel sei Kaneto Shindōs Film *ONIBABA* (1963), der in einem Krieg spielt, ohne diesen unmittelbar zu visualisieren: Die beiden Protagonistinnen, eine junge Frau und deren Schwiegermutter, sind in ein Sumpfgebiet geflohen am Rande der bewohnten Welt. Sie lauern Samurai auf, die sich hierhin verirren, töten sie und plündern sie aus. Die gestohlenen Kleider und Waffen tauschen sie bei einem Wucherer gegen Reis und Hirse ein. Die Leichen der Getöteten werfen sie in ein geheimnisvolles Loch (das der englischen Fassung den Titel *THE HOLE* gab). Der Sumpf ist ein namenloses Grenzland zwischen Leben und Tod und bildet zugleich ein moralisches Niemandsland, in dem das Morden leidenschaftslos vollzogene Tätigkeit ist, mit der allein das nackte Überleben gesichert werden kann. Die Topographie des Films bildet so ein poetisches Modell des Kriegszustandes selbst, eines Krieges, der im Film nur anhand von Kampfgeräuschen und Rauchwolken auszumachen ist und der doch das sittliche Gesetz, dem die Akteure folgen, ganz bestimmt. Zwei Übergänge gehören zum Lebensraum, in dem der Film spielt: Der eine ist der Fluß, über den sich einmal zwei Samurai vor dem Krieg retten, um sofort von den "Töterinnen" umgebracht zu werden; der andere ist das "Loch", das ins Reich der Toten überleitet. Ein erregender Moment: Die ältere der Frauen steigt hinab in das Loch, um einen Toten auszuplündern - und kehrt zurück. Noch der Schluß des Films spielt mit der Bedeutung des Lochs - ein *freeze frame* zeigt die Ältere im Sprung genau über seinem Eingang, von unten fotografiert, aus der Perspektive der Toten.

Ein zweites, ebenso prägnantes Beispiel, ebenfalls eine Kriegssituation artikulierend: Für den narrativen Bau von *ICH WAR NEUNZEHN* (1968, Konrad Wolf) ist das Gegenüber von Roter Armee und deutscher Bevölkerung bzw. deutschen Soldaten grundlegend. Der Raum, in dem das Geschehen angesiedelt ist, von dem die lange Schlußsequenz handelt, ist von vornherein eine metaphorische Konstruktion, weist also von Anfang an über das besondere Geschehen hinaus. Dem "Hier", dem Haus auf dem Hügel, an dem sich der Lautsprecherwagen des Protagonisten postiert hat, gegenüber befindet sich die Straße, auf der der deutsche Rückzug vonstatten geht; ein Fluß trennt die beiden Sphären. Eine symbolische Landschaft, wie sie die Romantiker so liebten. Der Übergang von der einen zur anderen Seite ist - natürlich - eine Transition in einem weiteren Sinne. Alle, die diesen Weg gehen, signalisieren in ihrem Verhalten auch die rituelle Bedeutung, die sie dem Übergang zuweisen.

Historische und narrative Positionen und Rollen werden so mit einer ganz reduzierten Raumordnung koordiniert. Metaphorischer Raum hat Eigenschaften von *Modellen* - sie sind abstrakt, prägnant, trennscharf. *ICH WAR NEUNZEHN* stellt die historische Übergangssituation so reduziert wie möglich dar, indem eine Topographie die topologische Konstellation von Rollen und Räumen repräsentiert. Die Disjunktion von Teilräumen und eine schmale Brücke: In einem solchen Modell läßt sich ausdrücken, daß der Übergang in die Gefangenschaft auch der Übertritt in eine andere ideologische und menschliche Sphäre ist - der Neuanfang ist nicht nur militärisch markiert, sondern auch und vor allem als dieser so symbolische Übertritt.

Modelle haben noch eine andere Eigenschaft, die in dieser Sequenz schließlich wirksam wird: sie eröffnen "Implikaturen". Wenn man es hier mit einer Miniaturisierung der historischen Situation am Ende des Hitlerfaschismus zu tun haben, dann ist der Protagonist des Films auch der Protagonist der "neuen Zeit" [67], der Zeit nach dem Übergangsritus. Er ist der erste, der die Überläufer in Empfang nimmt; er versteht ihre Sprache, ist schließlich selbst einer von ihnen. Damit steht er natürlich in einer narrativen Schlüsselposition - und in historischer Verantwortung. Denn auch die Gestirgen, die Offiziere, die Mitglieder der abgesetzten Herrschaftskaste: Sie alle geben sich in die Macht auf dieser Seite. Diejenigen "hier" haben die Sorge dafür zu tragen, daß sie nicht wieder zu Macht und Positionen gelangen. Mit der Raum-Metapher ist so zugleich eine der ideologischen Botschaften artikulierbar, die *ICH WAR NEUNZEHN* zu vermitteln sucht: daß die Antifaschisten nach dem Sieg in Verantwortung stehen und daß ihre größte Aufgabe erst nach der Niederwerfung des Feindes ansteht. Ein verborgenes utopisch-hoffnungserfülltes Motiv klingt hier mit, ganz und gar enthalten in filmischer Form.

Szenischer Raum und Raummetapher

An einer Analyse der Schlußsequenz jenes Films [68] läßt sich illustrieren, wie man die funktionelle Bindung der Elemente der filmischen Erzählung auffächern kann. Die Kamerapositionen folgen der narrativen Perspektive: Man blickt von "hüben" auf die vorüberziehenden Truppen "drüben". Die wenigen Halbtotale oder nahen Aufnahmen, die das Geschehen am Haus auf dem Hügel tendenziell von "drüben" zeigen, sind aber zu mindest 45 Grad von der Blick- und Handlungsachse weggedreht, die direkte Darstellung des Blicks von "drüben" nach "hier" wird tunlichst vermieden. Und: Die Kamera bleibt grundsätzlich diesseits des Flußchens.

Die szenische Auflösung der Sequenz folgt eher den unspektakulären Momenten der Situation. Entdramatisierung und Veralltäglichsung scheint die stillschweigend akzeptierte Regel zu sein. Da ist eher Zeit für eine kleine Katze, Zeit für Blicke zwischen dem Protagonisten und den Kindern des Bauern als für den dramatischen Augenblick. Später gibt es etwas zu essen, die Bäuerin hat es wohl gekocht. Wolf zeigt mehrere Einstellungen lang die Essenden, als sei das gemeinsame Essen das Zentrum der ganzen Sequenz. Die Ent-Spannung, die sich hier einstellt, diese Bilder des Friedens - obwohl doch noch Krieg herrscht: Das ist wiederum

Inszenierung gegen den Zuschauer, auch gegen Genrekonventionen. Es ist nicht die letzte Schlacht, die hier geschlagen wird. Große Müdigkeit stellt sich ein, ist der Übergang erst einmal vollzogen [69]. Wer sich aus dem Spannungsfeld von "Hüben & Drüben" entfernt, steht nicht mehr unter dem Diktat des Handelns. Es gibt durchaus Figuren und Topoi, die im Kriegsfilm üblich sind - wenn z.B. ein Panzer ("...mit vier Granaten!") auf den Hof rattert und wieder weggeschickt wird ("Was soll ich mit deinen vier Granaten?") oder wenn ein deutscher Landser mithilft, sich gegen die SS zur Wehr zu setzen. Diese Einlösungen des Genreüblichen stören aber eher als daß sie das Geschehen oder die Argumentation voranbrächten.

Der Freund des Protagonisten stirbt, getroffen von einer vielleicht nur verirrten SS-Kugel. Es scheint sehr wichtig zu sein, daß der Freund zufällig stirbt - kein Mord, kein Pogrom, ein Tod ohne Leidenschaft, ohne Hitze, beiläufiges Sterben. Man kann niemanden besonderen verantwortlich machen, heißt das in der Konsequenz. Der Tod, dessen Zeuge man hier wird, ist einer, dem kein Wollen des Täters zugeordnet ist. Ein Tod, der darum auch ohne Erregung und ohne Exaltierung geschieht. Schon das ganze Gefecht war ohne Anlaß und ohne Ziel abgelaufen, die SS tut das, was sie zu tun hat, sie schießt in der Gegend herum, einen Sinn hat das nicht (oder nicht mehr). Entdramatisierung als dramaturgische Regel also. Worauf das hinauswill, wird erst in den wenigen folgenden Bildern deutlich. Alles bis hier Geschehene hängt eng mit dem zusammen, was von nun

an geschieht - auf der Leinwand und mit dem Bewußtsein des Zuschauers. Es folgen jetzt nämlich eine Reihe von formalen Operationen, die den bis hier ganz linear erzählten Film plötzlich aufbrechen und ihn anschließen an ganz andere Formen und Dimensionen der Reflexion:

- (1) Der Protagonist greift das Mikrophon und beginnt einen flammenden Appell an diejenigen "drüben" zu formulieren.
- (2) Zum erstenmal springt die Kamera in die Position des strikten Gegenübers, eine Folge von *jump cuts* dehnt den Raum aus, bis man das weiße Haus kaum noch erkennen kann. Die Rede verliert so ihre sichtbare Quelle.
- (3) Der Ton wird in den Hall aufgezogen, auch akustisch wird so der Raum erweitert.
- (4) Der Hall wird wieder zurückgenommen.

Die plötzliche Ausweitung des Raumes führt dazu, daß die Rede entsituiert wird und sich als ein Appell herausstellt, der von viel allgemeinerer Bedeutung ist. Die diegetische Einheit des Tons muß erst zerstört werden, um für diese Verallgemeinerung Voraussetzungen zu schaffen. Man mag die Raumausweitung (in 3) mitmachen (das ist ein sogar konventionalisiertes Mittel pathetischen Sprechens): Aber der synthetisierte weite Raum wird (in 4) wieder zurückgenommen. Dabei verliert der Appell die historische Spezifik, und bei dieser Ausweitung des Raumes mit dem immer weiter In-Entfernung-Rücken des Sprecherstandpunktes löst sich sogar die Spezifik des Sprechers auf. Der Appell ist dem Sprecher des Films, dem "impliziten Erzähler" zuordenbar, ist also eine ganz allgemeine Stimme, nicht mehr die des neunzehnjährigen Protagonisten. Denn wer sollte jenes "ich" sein, das den Faschisten ewige Verfolgung androht, bis sie nicht mehr morden können [70]?

Man könnte meinen: Eine Sentenz, die - wie mit einer beherrschenden Schrifttafel - die Quintessenz der Geschichte nach außen hängt. Wolf führt die Konstruktion aber noch weiter und bewirkt wiederum durch eine Modulation des Raums eine modale Veränderung der Aussage.

- (5) Es folgt ein erneuter Umschnitt: das Gesicht des Jungen, eine andere Szene, eine andere Umgebung, der Schluß des Appells in ganz weicher Stimmlage, fast geflüstert, als Voice-Over, wie eine innere Stimme. Die Ausweitung von Raum und Sprecherstandpunkt wird wieder aufgehoben, rückgängig gemacht, wieder angebunden an die Geschichte, die der Film erzählt hat. Der Modus der Rede wechselt nochmals, wieder kommt ein neuer weitreichender Faktor ins Spiel, der so bisher noch keine Rolle gespielt hatte; das Ganze ist also für

die Aussage des Films, seine Moral und "Makrostruktur", nicht folgenlos: Melancholische Spannung ist die affektive Qualität, die nun erzeugt wird.

Die Konjunktion von Befreiung und Trauer ist von Beginn an ein Thema des Films. Das dokumentarische Material, das einen der Schlächter von Sachsenhausen zeigt, der demonstriert, wie die Tötungsanlage funktionierte, ist unterschritten mit einer Großaufnahme auf das Gesicht des Protagonisten unter der Dusche, und man kann nicht mehr unterscheiden, ob es Wassertropfen oder Tränen sind, die sein Gesicht herunterlaufen. Der Film inszeniert Trauer an zwei Stellen, indem er den Ton verstummen läßt: als ein junger Soldat, der wenige Augenblicke vorher noch gesagt hatte, hier sei Frieden, bei einem Überfall der Deutschen erschossen wird; und als am Ende der Freund tot neben dem Wagen liegt, der mongolische Begleiter, der so gern auf dem Pferd des Bauern geritten ist, schlägt der Held mit der Faust an den Wagen, hilflos und in diesem einen Ausdrucksgestus erstarrt. Er agiert von der Kamera weg, ganz reduziert, kein großes Schauspiel. Das Versinken der Wirklichkeit im Augenblick der Trauer - wie könnte man es einfacher, effektvoller und realistischer in Szene setzen? Obwohl es um ein historisches Geschehen geht und überindividuelle Dinge im Spiel sind, wird dem Schmerz seine Privatheit belassen.

Historisches und Individuelles werden so zusammengebracht. Die wichtigste These, die ICH WAR NEUNZEHN artikuliert: Melancholie ist eine historische Haltung, in der Umstände der Zeit und Erfahrungen des einzelnen dialektisch zusammengeführt werden. Historisches Bewußtsein ist dann etwas, das nicht abgelöst werden kann von Trauer um die Opfer. Trauer ist hier nicht regressiv gefaßt, sondern ist Konstituente, notwendige Bedingung. Und eben auch Teil eines utopischen Impulses... Aus der Geschichte kann man nur lernen, lautet die indirekte Moral aus ICH WAR NEUNZEHN, wenn man sich die Fehler und Opfer zu Herzen nimmt, sie nicht vergißt, sie vielmehr als "Trauer" in den Entwurf des Sozialismus (oder eines anderen antifaschistischen Systems) einschließt. Dieses politische Verständnis von Melancholie findet man auch in den Schriften Frantz Fanons: Paradoxien und Widersprüche als Fundamente politischen Handelns.

Man könnte die Frage stellen, ob das Aufspannen von Widersprüchen und Kontrasten in einem sehr viel globaleren Sinne ein argumentatives Verhältnis *verräumlicht*. Dann wären die topographischen Modelle und Metaphern, von denen ich hier handele, nur Sonderfälle einer sehr viel grundlegenden semantischen Struktur. Sie exemplifizieren und explizieren in den Raumstrukturen einer Szene solche Verhältnisse, die eigentlich diskursiver Natur sind. Ich will dem hier nicht nachgehen, weil für mein Beschreibungsinteresse das Ergebnis wenig Erkenntnisfortschritt bringt: Im einen Fall ist das Raumverhältnis abgeleitet und wohnt als implizites, relationales Gerüst den ideologisch-semantischen Beziehungen inne; im anderen Fall ist es ein Modell, das dazu dient, jenen Beziehungen Ausdruck zu verleihen. Beide Begründungen gehen aber von der gleichen Ausgangstatsache aus: Die räumlichen Beziehungen, in denen manche filmischen Szenen inszeniert sind oder die die Topographie ganzer Filme ausbilden, *symbolisieren* Verhältnisse ganz anderer Art.

Zusammenfassung

Ich habe vier Aspekte der Raumstruktur unterschieden, die vier verschiedenen und *weitgehend voneinander unabhängigen Funktionskreisen der filmischen Signifikation* zugehören:

(1) Die einzelnen Einstellungen einer *Szene* werden zur Vorstellung eines *szenischen 'master space'* integriert und gehören zum elementaren ikonischen Repräsentationsmodus des Films.

(2) Der einzelne Film entwirft ein *geographisches Verhältnis von Räumen (bzw. Orten)*, das dem Zuschauer die Orientierung im Gesamtgeschehen ermöglicht.

(3) Die innere Struktur und das relative Verhältnis von Räumen im Film ist unmittelbar koordiniert mit bzw. abgeleitet aus *Strukturen des Handelns und der Narration*.

(4) Räumliche Verhältnisse können symbolisch interpretiert sein und auf diese Weise *tiefensemantische ideologische Bedeutungen* realisieren.

Ich hatte am Beginn dieser Überlegungen darauf hingewiesen, daß der Aufbau einer Raumvorstellung sowohl auf Objekt- und Weltwissen wie auf Kamerawissen zurückweist. "Kamera" ist hier nicht in einem apparativen Sinne zu verstehen. Vielmehr ist sie eine *Konstruktion* des Zuschauers, eine konstruktive Leithypothese, die die Raumsynthese umgreift [71]. Daß filmischer Raum kein unmittelbar gegebenes Faktum ist, sondern eine Repräsentationstatsache, bleibt in allen Phasen der filmischen Raumwahrnehmung formal bewußt, alle Syntheseleistungen sind durch das Konstrukt der Kamera vermittelt. "Kamera" ist eine der Erscheinungsweisen der narrativen und zeigenden Instanz und schließt die anschauliche Fülle der filmischen Oberfläche als Element des kommunikativen Verkehrs auf. Das, was das Bild zeigt, ist nicht nur das Ergebnis der mechanischen Reproduktion eines vorfilmischen Gegenstandes, sondern Element und Produkt einer Zeigehandlung. "Kamera" ist eine kognitiv-konzeptuelle Größe, die das Gezeigte auf die sinn-intendierende Tätigkeit des Zeigens zurückführt, so daß sich auch die "höheren Stufen" der filmischen Raumsignifikation organisch aus den basaleren Formen aufbauen lassen. Damit schließt sich der Kreis: Die filmische Raumdarstellung ist eines der Elemente, in denen sich der kommunikative Verkehr manifestiert, in den der Film eingebunden ist.

4. Filmfarben

4.1 Texttheorie der Farbsignifikation

Ein anderes Beispiel, an dem ich die Ausgangsüberlegungen exemplifizieren will, ist die Rolle der Farbe

- 1) in den Darstellungsverhältnissen des Films,
- 2) im Aufbau spezifischer Bedeutungen in einem einzelnen Werk und
- 3) in den Rezeptionsprozessen.

Ich will am Beispiel der Farben insbesondere zeigen, wie sich die Repräsentationsmittel des Films schließlich in die Formationen des Textes integrieren - wobei es formale Eigenschaften der Filmfarbe sind, die in den höheren Formen der filmischen Signifikation genutzt werden. Farbe ist kein eigenständiges Darstellungsmittel des Films, sondern wird erst im Kontext zu einem Bedeutungsträger (oder auch nicht).

Doch will ich an der Basis der filmischen Darstellung ansetzen.

Farbsignifikation

Nach Kindem (1977, 78) spricht man von *color signification* dann, wenn eine Farbe, ein Farbobjekt oder eine Farbfläche für die Konstitution und Spezifizierung eines Zeichens zentral oder wesentlich ist. Man kann überprüfen, ob eine Farbe signifikativ gebraucht wird, indem man die Farbe in einem Experiment (das kann auch ein Gedankenexperiment sein) verändert: Führt die Substitution einer Farbe oder eines Farbwertes dazu, daß sich das Zeichen verändert, zu einem anderen Zeichen wird oder seinen Zeichencharakter verliert - dann hat man es mit *Farbsignifikation* zu tun.

Ikonismus

Natürlich setzt Farbsignifikation auf einem sehr niedrigen Niveau ein und hat schon unter dem Aspekt der ikonischen *Repräsentation* eine erste Ausprägung. Die Abbildungsfunktion, in der auch Farben stehen können, ist nicht trivial und nicht immer gegeben, sondern es gibt filmische Experimente, die genau diese Relation hintergehen und mit Farben unabhängig von der "Repräsentation" arbeiten.

Für das "normale" Filmbild, für die "normale" Einstellung ist aber "Farbigkeit" eine elementare Gegebenheit des filmischen Abbildens - weil die Farbigkeit der Dinge essentielles Merkmal der Wahrnehmungswelt ist. Gerade in der Korrespondenz ihrer Farbigkeit sind Film und Realität aufeinander bezogen. "One of the most important of the *surface characteristics* of film, as of reality, is colour," kann man bei Stephenson und Debrix (1976, 177) lesen. Die Farbe gehört zum Erscheinungsbild der äußeren Realität; sie ist nicht substituierbar.

Wenn sich nun der Film der Farbe bedient, bedient er sich zugleich eines anderen Prinzips der äußeren Realität: der isolierten Gegenstände. Farbe kann nur am *Farbobjekt* auftreten, soll das heißen. Wenn Farbobjekte abgebildet werden, werden sie *emphatisch* repräsentiert (nach einer Überlegung John Deweys). Farben in Abbildung sind gegenüber den Verhältnissen der Realität auf *Prägnanz* organisiert und allein darum schon dem Abgebildeten gegenüber unähnlich. Aber das nur am Rande.

Möglicherweise können Farbobjekte aufgrund ihrer Farbigkeit *signifikativ eingesetzt* werden. Dementsprechend muß unterschieden werden zwischen Farbobjekten in signifikativem Gebrauch und als Elementen des normalen abgebildeten Handlungsraumes. Ein Objekt, das farbig ist, umfaßt nicht unbedingt auch signifikative Aspekte. Wird es signifikativ gebraucht, muß es sich zum einen vom Ensemble der Farben anderer Farbobjekte abheben; zum anderen steht es damit natürlich auch in Opposition zu anderen Färbungen des gleichen Objekts.

Gleichheiten und Verschiedenheiten

Entsprechend diesen Überlegungen sind die beiden Momente der *Alternation* und der *Repetition* für das Vorkommen von Farbzeichen entscheidend. Wechselt ein Farbobjekt seine Farbe, wird ein Unterschied angezeigt; wird eine Farbe am gleichen oder am anderen Objekt repetiert, drücken sich darin Übereinstimmungen und Zusammenhänge aus (so auch Kindem 1977, 81-82). Rudolf Arnheim, der schon 1935 einen Aufsatz zu den Strukturen des Gebrauchs der Farben im Film schrieb, hielt die Herstellung von Beziehungen für die wesentliche Aufgabe der Farb-Strategie eines Films: *Gleichheit* von Farben stelle gleichförmige Farbflächen (wie den Himmel) her, drücke die Inhaltsähnlichkeit mehrerer Gegenstände aus oder bewirke, daß Gegenstände ineinander verschmelzen; der *Kontrast* der Farben diene dazu, einen Gegenstand vom anderen abzuheben oder Unterteilungen innerhalb eines Gegenstandes zu machen; und die *Verwandtschaft* von Farben schließlich diene dazu, unterschiedliche Schattierungen innerhalb eines Gegenstandes hervorzuheben bzw. dazu, zwei Gegenstände voneinander zu trennen, ohne sie in klaren Kontrast zu rücken und ohne eine allzu große Ähnlichkeit auszudrücken.

In der Abbildung wird der farbigen Realität ein Farb-Bild zugeordnet, das dem Wahrnehmungseindruck mehr oder weniger ähnlich sein kann.

Will sagen, daß die Relation zwischen Urbild und Bild systematisch gestört oder verzerrt werden kann; die Farben auf dem Film können denen vorm Film ähnlich sein oder auch nicht. Die Technicolor-Farben beziehen einen Teil ihrer ästhetischen Möglichkeiten gerade aus der Tatsache, daß sie *dem Abgebildeten unähn-*

lich sind. Es ist mehrfach darauf hingewiesen worden, daß in allen Farbsystemen die Farben des filmischen Bildes nicht mit denen der abgebildeten Realität übereinstimmen: Ein allzu komplizierter Zuordnungs- und Verarbeitungsprozeß steht zwischen "object colors and print colors" (Johnson 1966, 7; vgl. Dreyer 1973, 170; Stephenson/Debrix 1976, 181).

Diesem folgend muß allein das Verhältnis von Urbild und Abbild als eine *erste Stufe der Farbsignifikation* angesehen werden: einem farbigen Urbild wird ein farbiges Bild zugeordnet. Man hat es hier auf den ersten Blick mit einer mechanischen Zuordnungsfunktion zu tun, so daß das Abbild jedenfalls als *ikonische Repräsentation* des Urbilds aufgefaßt werden kann [1].

Es sei aber vor allzu naheliegenden Ikonismus-Annahmen gewarnt; so ist das konventionellerweise "Nacht" anzeigende "Blau" durchaus nicht ikonisches Abbild von Nacht, sondern eine Symbolisierung derselben [2]. Erinnert sei auch an die verschiedenen Techniken der Einfärbung eigentlich nicht farbiger Bilder z.B. aus der Sonargrafie oder der Röntgenfotografie: "Farbe" wird diesen Bildern aufgrund eines Grauwertes zugeordnet, nicht aufgrund einer Beschaffenheit des Urbildes. Die Farbigkeit des Bildes dient dabei der besseren Unterscheidbarkeit, Erkennbarkeit und Prozessierbarkeit des Bildes, nicht der Repräsentation. Im folgenden werden ich solche Bildformen aber nicht weiter beachte, sondern werde ausgehen von dem "normalen" Abbildungsverhältnis, in dem ein photographisches Bild steht.

Für derartige Bilder wird "Repräsentation" als eine basale signifikative Funktion angenommen. Auf dieser ersten Stufe des chromatischen Ikonismus bauen nun andere Formen und Strategien der Farbsignifikation auf, die zum einen mit der *Signifikanz* isolierter Objekte zu tun hat, andererseits mit den Verfahren der *Textbildung*.

Farben in textueller Ausdrucksfunktion

Neben dieser elementaren Abbildungsfunktion, die ich als eine Art von "signifikativer Grundstufe" bestimmen möchte, können Farben in verschiedene andere Formen der Signifikation eingebunden sein. Nach einer heuristischen Gliederung kann man drei qualitativ unterschiedliche Formen von Signifikation festmachen: (1) Farben des Elemente des Ausdrucksbereiches sind Teil der perzeptuellen Kodierung des Inhalts; (2) ihnen kommen eigene affektive Anmutungsqualitäten zu, die im Kontext wiederum funktionalisiert werden können; (3) sie können in symbolische Bedeutungsverhältnisse eintreten und dann als eigenständige Bedeutungsträger auftreten.

Ausdrucksfunktion I: Mittelcharakter

Farben sind filmische Mittel. Sie gehören dem Ausdrucksbereich an. Sie sind Mittel dazu, einen Gegenstand in Rede auszudrücken. Der Gegenstand in Rede und seine Artikulation in der filmischen Rede regieren den Einsatz der Mittel. Eisenstein verstand die Farbe als ein Element der filmischen Dramaturgie im weitesten Sinne (z.B. 1970, 123). Die Farben sollten sich in die organische Einheit des Kunstwerks einfügen (1970, 118f), so daß der Gesamttext als ein harmonisches Ausdrucks- oder Mitteilungsganzes auch von den verwendeten Farben unterstützt werde. In Eisensteins Auffassung stellt sich "Film" dar als ein Ensemble von Mitteln des Ausdrucks - neben den Farben zählen dazu der Ton, die Landschaft, die Musik, die Kadrierung und die Schauspielerführung usw. -, die vom Regisseur in einem einzelnen Film "orchestriert" werden, so daß alle Mittel helfen, das auszudrücken, was ausgedrückt werden soll.

Diesem folgend, müssen die Farben als eine Funktion des Inhalts analysiert werden; sie *indizieren* und *instanzieren* Artikulationen und Strukturen des Textes. Darum müssen die Elemente des Textes untersucht werden mit Blick darauf, wie die Farben mit ihnen korrespondieren. Darauf wird zurückzukommen sein.

Festgehalten sei, daß in dieser Funktion als Mittel des filmischen Ausdrucks den Farben keine eigenständige semantische Potenz zuerkannt wird, sondern daß ihre Eigenschaften in der übergeordneten Ganzheit des Textes funktionalisiert werden.

Ausdrucksfunktion II: Emotiv-affektive Assoziativität

Eine der wirklich populären Vorstellungen von der Bedeutung der Farben ist ihre Gleichsetzung mit gewissen emotionalen und affektiven Erlebnisqualitäten. Das kann so weit gehen, daß die Farbwahrnehmung zu den primären humanen Instinkten gestellt wird, weil sich in der *emotiven Bedeutung der Farben* stammesgeschichtliche Erfahrungen ausdrücken (so z.B. bei Mamoulian 1960, 70-71). Zwar ist heute relativ klar, daß die Zuordnung von Farben zu affektiven Qualitäten gelernt ist und auch kulturell variiert (Berens 1982, 214f), doch ist die *emotiv-affektive Assoziativität der Farben* ein Fakt, der auch im dramaturgischen Gebrauch von Farben im Film eine Rolle spielt. Eine Übersicht bei Berens (1982, 222) zeigt "allgemeine und sinnesbezügliche Farbassoziationen" im Überblick:

Rot

BA: aktiv, erregend, herausfordernd, herrisch, fröhlich, mächtig

AO: heiß, laut, voll, stark, süß, fest

Orange

BA: herzlich, leuchtend, lebendig, freudig, heiter

AO: warm, satt, nah, glimmend, trocken, mürbe

Gelb

BA: hell, klar, frei, bewegt

AO: sehr leicht, glatt, sauer

Grün

BA: beruhigend, erfrischend, knospend, gelassen, friedlich

AO: kühl, saftig, feucht, sauer, giftig, jung, frisch

Blau

BA: passiv, zurückgezogen, sicher, friedlich

AO: kalt, naß, glatt, fern, leise, voll, stark, tief, groß

Violett

BA: würdevoll, düster, zwielichtig, unglücklich

AO: samtig, narkotisch duftend, faulig-süß, Mollklang

BA: Beeinflussung von Anmutungsqualitäten (allgemeine Assoziationen)

AO: Auslösung von Objekteigenschaften (sinnesbezügliche Assoziationen)

Es dürfte deutlich sein, daß in filmischen Nutzungen der Farbe auch die Assoziativität der Farben genutzt wird. Insbesondere die beiden Affekt-Dimensionen *Spannung (Tension)* und *Temperatur* spielen dabei wohl eine Rolle. Rot ist eine Farbe, die die Skalenwerte "hohe Tension" und "hohe Temperatur" signalisiert, so daß sie in beiden Dimensionen in klarer Opposition zu Blau steht (Sharits 1966, 25f). Dieses Assoziationsprinzip bedingt auch, daß Rot als Farbe größter Wärme angesehen ist und nicht Weiß, wie es in Wirklichkeit ist (Behrens 1982, 215).

Die hohe Tension von Rot bedingt das hohe Maß an Aufmerksamkeit, das rote Objekte oder Farbflächen auf sich ziehen (die natürlich vom Kontext klar abgegrenzt sein müssen). Erinnert sei an die Signalwirkung der roten Mäntel in Nicholas Roeg's *DON'T LOOK NOW* (1972), erinnert sei an Brian de Palmas *CARRIE* (1976) und den abundanten Gebrauch von Rot in der zweiten Hälfte des Films, erinnert sei schließlich an die pathologische Fixierung der Heldin auf die Farbe Rot in Hitchcocks *MARNIE* (1964) [3].

Tension und Temperatur sind allerdings affektive Assoziationen zu den Farben, die nicht kontextlos stehen. Umgekehrt: Es darf angenommen werden, daß die affektiv-emotive "Bedeutung" von Farben in jeweiligen Kontexten - in verschiedenen narrativen, szenischen, interaktiven etc. Umgebungen, an verschiedene Objekten etc. - erheblich variiert kann bis zum Unerheblichwerden des oft absolut gesetzten Emotivitätswertes (ähnlich Stephenson/Debrix 1976, 187; Behrens 1982, 221). So kann Rot vor einem normal-gemischtfarbigem Hintergrund als Signalfarbe stehen, als "Farbe des Blutes" (Eisenstein 1975, 191), als "Wärme" repräsentierender Pol der schematischen Farbenopposition Blau-Rot (Sharits 1966, 25f), als symbolische Farbe etc.

Ich gehe davon aus, daß die Anmutungsqualitäten der Farben keinen eigenständigen semiotischen Status haben, also auch nicht "rein" kommuniziert werden können, sondern nur in Kombination mit anderen Funktionen der Farben im Film auftreten können. Dabei muß wiederum der affektiv-emotive Tonus einer Farbe kompatibel sein zu der textsemantischen Rolle des Objekts, an dem sie auftritt. Damit kehrt sich das Bedeutungsverhältnis der Anmutungsqualitäten der Farben um: denn die anmutende Qualität wird aus einem Zustand des Textes abgeleitet (und kann dann mit der realisierenden Farbe identifiziert oder integriert werden) und nicht aus der präsentierten Farbe. Das bedeutet, daß die Bedrohlichkeit der roten Mäntel in *DON'T LOOK NOW* aus der Narration abgeleitet wird und daß die farbige Gestaltung die übermäßige narrative Relevanz dieser Farbobjekte auch optisch ausdrückt.

Ausdrucksfunktion III: Symbolische Funktionen

Unter der Symbolfunktion von Farben sei hier verstanden die Tatsache, daß Farben oder besondere Farbobjekte als Symbole Geltung besitzen können und als solche auch im filmischen Text signifizierend gebraucht werden. Diese Symbole und Symbolismen können auch außerhalb des Films gelten, sie können genre- oder medientypisch konventionalisiert sein oder erst im besonderen Text konstituiert werden. Welchen Allgemeingrad eine Symbolisierung hat, ist erst im jeweiligen Fall zu entscheiden.

Allerdings können schon in der kulturellen Kommunikation Farben mit verschiedenen Bedeutungskomplexen assoziiert sein; im Farbensymbolismus gibt es also Fälle der Polysemie bzw. der Homonymie. Einige Beispiele: *Rot* gilt

(1) konventionellerweise als Farbe der Revolution; in der Schlußszene von Nikolai Ekks Farbfilm *GRUNJA KORNAKOVA* (1936) "schwenkt die Heldin aus dem Turm ein weißes Tuch als Signal. Aber sie wird verwundet, und das weiße Tuch wird durch ihr Blut zur roten Fahne. Gerade dies entscheidet den weiteren Gang des Geschehens: Die Arbeiter der Fabrik sehen die rote Fahne vom Turm wehen" (Balázs 1972, 227). Die Assoziation Rot-Revolution bzw. Rot-Kommunismus findet sich bis in absonderliche Varianten: In der australischen

Superheldenparodie *THE RETURN OF CAPTAIN INVINCIBLE* (1981, Philippe Mora) muß sich der Superheld vor dem Ausschuß für unamerikanische Umtriebe verantworten, weil er ein rotes Cape trägt.

(2) Konventionellerweise gilt es als ein Indiz für sexuelle Aktivität, Attraktivität und Bereitschaft, wenn eine Frau sich in brillantes, gesättigtes Rot hüllt (Sharits 1966, 27f) - man denke an *THE WOMAN IN RED* (1984, Gene Wilder) ebenso wie an Marilyn Monroes berühmtes rotes Kleid in *HOW TO MARRY A MILLIONAIRE* (1953) oder an die schöne Fremde in Stelling's *DE WISSELWACHTER* (1985). Auch in *WORKING GIRL* (1988, Mike Nichols) ist die sexuell und ökonomisch [!] initiative Frau bei mehreren Gelegenheiten (auf einer Party, beim Skilaufen etc.) leuchtend-rot gegen die Umgebung abgesetzt.

(3) Erinnert sei schließlich daran, daß das Doppelmotiv der 'femme fatale' in Rot und der 'femme fragile' in Weiß eines der Standardmotive des Melodrams ist.

(4) In de Palmas *CARRIE* (1976) dagegen steht Rot in enger Beziehung zu Blut, Tod und Rache - im Kontrast zu Blau, das Liebe, Hoffnung und Phantasie konnotiert (eine eingehende Beschreibung dieses Farbschemas findet sich in Ehlers 1980, 45).

Weiß als Farbe der Unschuld opponiert Rot als einem Indikator von Aktivität. Ein frühes Oppositionsschema des Western opponiert weiße Gute mit schwarzen Bösen; auch in Fritz Langs *DER TIGER VON ESCHNAPUR* (1960) wird das Gute vor allem Weiß angezeigt, wogegen die Farben des Bösen intensiv, hochgradig gesättigt und vielfältig sind (Durgnat 1968, 61). Eisenstein spricht von Weiß als "the colour of joy and of new forms of management" (1970, 117), wogegen Agnès Varda Weiß als Farbe des Todes auffaßt (Varda 1988, 16), ähnlich dem Gebrauch von Weiß als einer Farbe von Trauer und Tod in Lucchino Viscontis *MORTE A VENEZIA* (1970).

Zusammenfassung

Mit Blick auf die verschiedenen Formen der Signifikation, in denen Farbe im Film verwendet wird, bin ich ausgegangen von einem elementaren und fundamentalen *chromatischen Ikonismus*, der das filmisch-fotografische Bild mit einem Urbild verbindet. Auf diesem Ikonismus aufbauend, zum Teil unabhängig von ihm wurden drei Typen der Farbensignifikation unterschieden:

- (1) Farbe als *Mittel der Oberflächenvertextung* und somit als eine der textuellen Ausdrucksfunktionen;
- (2) Farbe als *Träger von emotiv-affektiven Anmutungsqualitäten* vor allem in den Dimensionen der Temperatur und der Tension;
- (3) *Farbensymbole und -symbolismen* schließlich, wobei die wenigen Beispiele schon zeigen, daß die semantischen Aspekte des Farbengebrauchs im Film hochgradig konventionell und kontextabhängig sind.

Texttheorie

So sehr ich selbst mit der Annahme eines ikonischen Bezuges der Filmfarben zu den Farben der äußeren Realität der These zuzuarbeiten scheine, die Filmfarben als eine "natürliche" Spur anzusehen, die den Film mit den Gegebenheiten oder den Wahrnehmungen des Vorfilmischen verbindet, will ich doch in Zweifel ziehen, daß die Filmfarbe sich dem Kompositionellen entzöge und außerhalb (oder "unter") der kommunikativen Bedingung des Films eine bedeutungsfähige Schicht der filmischen Darstellung bildete. Ich will das Argument historisch entwickeln, bevor ich einen Aufriß einer Texttheorie der Filmfarben zu geben versuche.

Qualität oder Ausstattung?

Für manche war der Stummfilm Höhepunkt und Vollendung der filmischen Ausdrucksweise. Der zum Bild hinzutretende Ton zerstörte ihrer Meinung nach die ästhetische Potenz des Films. Der Tonfilm bedeutete so nicht eine Bereicherung, sondern den Niedergang der Filmkunst. Für andere dagegen war der stumme Film ein defektes Mittel des Ausdrucks. Erst der Ton vervollständigte den Film, schuf die Möglichkeit der kontrapunktischen Montage auf allen Ebenen des filmischen Ausdrucks. Für diese war der Ton organischer Bestandteil eines künstlerischen Mediums, für jene nur eine störende Dreingabe, die den Film als visuelle Kunst beeinträchtigte, wenn nicht beendete.

Eine ähnliche Frage durchzieht auch die Literatur zur Farbigekeit des Filmbildes: ob der Schwarzweißfilm gegenüber dem Farbfilm ein qualitativ anderes Medium sei oder ob Farbe eine Dreingabe ist, ist umstritten. Paul Sharits, der bekannte Avantgarde-Filmmacher, gibt z.B. zu bedenken:

Very rarely, since Eisenstein's *IVAN THE TERRIBLE*, has color in a commercial feature been used except to *add a market value*. When it has been dealt with at all, it has been used primarily for the enhancement of mood in separate scenes (1966, 25; Hervorhebung nicht im Original) [4].

Eisenstein als einer der Apologeten der Farbe im Film schrieb dagegen 1940, als er begann, sich intensiv mit Problemen der Farbdramaturgie des Films zu beschäftigen:

As the silent film cried out for sound, so does the sound film cry out for color ([1940] 1970, 116; die Genthese findet man bei Lee 1937, 79).

Eisenstein suggeriert die logische Fortentwicklung des Films, der im Anfang unperfekt war, zu einem immer vollständigeren und entwickelteren Medium. Während Sharits' Argument darauf hinausläuft, Farbe vor allem als ein *Ausstattungsmerkmal* von Film zu sehen, besagt Eisensteins Behauptung, daß der Farbfilm ein *entwickelteres Ausdrucksmittel* sei als der Schwarzweißfilm.

Die beiden Argumente stehen einander aber nicht so konträr gegenüber, wie es hier scheinen mag. Tatsächlich verstand Sharits seine Behauptung als die Beschreibung eines historischen Übergangszustands, der sich dann veränderte, als Farbe bewußt, strategisch und als ein Ausdrucksmittel verwendet wurde, das nicht nur den Dingen farbige Kontur gab.

Die Aussage Sharits' kann man nehmen als einen Versuch, die eigenen farbästhetischen Versuche in einen historischen Zusammenhang zu stellen. Man kann aber auch das *historische Modell*, mit dem hier gespielt wird, *in nuce* nehmen: Zunächst war Farbe ein Ausstattungsmerkmal, dann wurde sie zu einem filmästhetischen Mittel, heißt die Behauptung in Reinformulierung. Und diese filmästhetisch-historische Ungleichzeitigkeit von technischer Erfindung und künstlerischer Aneignung findet sich so in zahlreichen Entwürfen zur Geschichte der ästhetischen Form des Films stereotyp behauptet. Man könnte sich dieses immer wiederkehrende Muster einer (heute "naiv" erscheinenden) Geschichte der filmischen Ausdrucksformen übertragen denken auf alle technischen Elemente der filmischen Abbildungs-Apparatur. Immer geht es um die Bereitstellung einer technischen Möglichkeit und die daraus folgende Notwendigkeit, ihre ästhetischen und semiotischen Dimensionen auszuloten. Das ästhetische Potential ist den technischen Mitteln nicht eingeschrieben, sondern muß entworfen, erprobt, getestet, entwickelt werden. Die ersten Nutzungen der filmischen Abbildungstechniken sind, in diesem Modell von Mediengeschichte, krude naturalistisch, unartifizuell, trivial und von schnödem Geschäftssinn dominiert.

Die These, bezogen auf den Farbfilm, noch einmal in Kurzform: Erst wenn die technische Möglichkeit der Reproduktion der Farbigkeit der Außenwelt im Kino der Ausdrucksfunktion des Films *untergeordnet* ist, wird die Filmfarbe Element der Filmkunst, ästhetisches Mittel.

Nun ist diese historisierende Aussage weder neu noch besonders eigenständig. Eine ähnliche These artikuliert z.B. auch Johnson:

because color came later, many people saw it as an additive to black-and-white instead of a medium of its own right. Those in favor of screen color welcomed it for its decorative value; those in opposition condemned it for painting the lily (1966, 3).

Schon Lee nennt 1937 die zeitgenössischen Farben des Films "a gay adjunct, a spicy novelty" (1937, 79) und akzentuiert damit ihre dekorativen Aspekte. Und auch einer der "art directors" Selznicks gab 1937 die Devise aus, keinesfalls Farbe um der Farbe willen zu gebrauchen; Farbe sei "something which is added to the story", und die Story habe im Vordergrund zu stehen (zit. n. Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 355).

Auf der Suche nach den Annahmen, die hinter diesem historischen Modell stehen, stößt man auf eine massive Distanzierung vom filmischen Naturalismus.

Nicht-Natürlichkeit oder Natürlichkeit?

Regisseure, Kameraleute und sogar Drehbuchautoren haben von Beginn an die artifiziellen Möglichkeiten des Farben-Films abzuschätzen versucht. Der Streit um die Fortentwicklung oder Rückentwicklung des Films angesichts der Farbe ist Teil der Geschichte des Farbfilms. Die Bemühungen um die ästhetische Einbindung der Farbe in den filmischen Ausdruck finden in diesen Auseinandersetzungen eine solche sprachliche Façon, daß es lohnt, ihnen einige Aufmerksamkeit zuzuwenden. Denn hier ist auch einiges niedergelegt über das ästhetische Programm, in das der Film einbezogen ist.

Schon der amerikanische Drehbuchautor Norman Lee gab 1937 zu bedenken:

Reasonably you might argue that colour is a surface quality; the same story technique should stand through black and white, pink, yellow, green, or blue. I do not quite agree. However minor the alteration, I am sure permanent colour will affect the present technique (1937, 79).

Tatsächlich haben sich von Beginn der theoretischen und kritischen Beschäftigung insbesondere von Regisseuren mit den Problemen und den Möglichkeiten der Farbe im Film die verschiedensten Charaktere immer wieder dahingehend übereinstimmend geäußert, *daß es nicht die Aufgabe des Films sein könne, den Farben der Natur nachzueifern*. Rouben Mamoulian schreibt sehr pointiert dazu:

All sorts of creative departures, even to radical extremes, should be practiced on the screen, the deciding factor being not - "is this the way it is in life?," but "is this the best way to express the desired emotions" (1960, 74).

Diese Frage könnte wie eine resümierende Schlagzeile über der Auseinandersetzung von Theoretikern und Regisseuren mit den ästhetischen Möglichkeiten des Farbfilms stehen. Es geht fast immer um die Erkundung von Möglichkeiten über die Nachahmung der Farben der Natur hinaus; ein "realistisches Programm", die Farben betreffend, ist nicht nachweisbar, spielt in der Geschichte der ästhetischen Theorie des Films keine Rolle.

Einige der Überlegungen, die seit den zwanziger Jahren zu dieser Thematik geäußert wurden, werden im folgenden dargestellt werden. Es geht darum, die Dimensionen dieses ästhetischen Diskurses zu durchmessen: weil sich an diesem Beispiel auch etwas ablesen läßt von den ästhetischen Aufgaben und Möglichkeiten des Mediums Film.

Béla Balázs schrieb in seinem erstmals 1949 erschienenen Buch "Der Film" eine ähnliche Forderung auf, wie Mamoulian sie artikuliert:

Eine künstlerische Bedeutung hat die Farbe nur dann, wenn sie besondere Film-Farberlebnisse ausdrückt. Denn wollte der Farbfilm mit den künstlerischen Wirkungen der Malerei in Wettstreit treten, dann wäre er von Anfang an zur Niederlage verdammt und könnte nichts weiter sein als eine kitschig primitive Parodie der ältesten und größten Kunst. Die künstlerische Spezialität des farbigen Filmbildes *kann nur das Erlebnis bewegter Farben und deren Ausdruck sein* ([1949] 1972, 225; Hervorhebung im Original).

Balázs folgend sind es vor allem *Prozesse*, die der Film abbilden kann. Diese Prozesse können sich auch in *Farbveränderungen* ausdrücken, und sie drücken *Gefühle* und *Empfindungen* aus, die im statischen Abbild so nicht ausgedrückt werden könnten (1972, 225-226). Die Erweiterung des filmischen Ausdrucksbereiches betrifft sowohl die mimischen Möglichkeiten der Schauspieler wie aber auch ein einfaches, unbewegtes Bild einer Landschaft im heißen Mittagslicht, in dem die Bewegung der Farben von einer kaum noch wahrnehmbaren Feinheit ist, den Eindruck des Bildes aber nachhaltig verändert (1972, 226).

Die Vorstellung, daß die Farbdramaturgie einem *Farberlebnis* Ausdruck verleihen sollte, spielt in Balázs' früher Theorie des Films noch keine Rolle. Aber schon in dem 1924 erstmals erschienenen "Der sichtbare Mensch" hatte er die *Ablösung der Farbe vom Prinzip der Naturtreue* gefordert, so daß die Farbe unabhängig von ihren Repräsentationsaspekten zu einem reinen Ausdrucksmittel der Kunst werden könne:

Der Gebrauch der Farben verpflichtet eben noch nicht zur unbedingten, sklavischen Nachahmung der Natur. Ist einmal die Kinematographie bis zur fertigen Naturtreue gelangt, dann wird sie der Natur auch auf einer höheren Stufe wieder untreu werden ([1924] 1977, 142-143).

Die *Reduktion auf das Wesentliche* wird als die eigentliche Leistung der Kunst gesetzt; die Unähnlichkeit von filmischem Bild und Realität ist die Voraussetzung für das Entstehen von "großer Kunst". Folgerichtig fragt Balázs:

vielleicht war gerade im homogenen Grau in Grau des gewöhnlichen Films die Möglichkeit eines künstlerischen Stils gegeben? ([1924] 1977, 142).

Diese Geringschätzung der Farben, der Vorwurf, es mangle ihnen an "Idealität": Das ist ein Topos der philosophischen Diskriminierung der Farbe seit der Aufklärung!

In einer ähnlichen Art von Begründung halten auch Stephenson und Debrix die Farbe für eines der Mittel, mit denen die *spezifische Vision* eines Filmkünstlers, ein *besonderer Blick auf die Realität* ausgedrückt werde. Auch hier steht die Farbe als ein expressives Mittel im Blick, weniger als ein Moment der abgebildeten Wirklichkeit als vielmehr als ein Moment der Formung von Realität im filmischen Text. Es heißt in Stephenson und Debrix' Buch "The Cinema as Art":

The proper use of colour lies not in natural imitation but in human expression. A painter will not try to reproduce on his canvas the profusion and incoherence of natural colour. Consciously or unconsciously, his

first care is to compose a harmonized range of shades which will form an artistic unity and express his personal vision (1976, 182).

Tatsächlich ist aber, auch wenn sich das paradox anhören mag, den Autoren zufolge Farbe sowieso "somehow more artificial" als die Abbildung mit Schwarzweiß-Film (1976, 184). Die Nachahmung der Natur tritt gegen die artifizielle Nutzung der Farben zurück: und das ist auch der Grund dafür, daß Farbe und Musical eine so enge Verbindung eingehen (1976, 183-184; ähnlich Johnson 1966, 6).

Am weitesten gehen die Überlegungen und Forderungen Carl Theodor Dreyers. In einer Vorlesung, die er 1956 in Edinburgh gehalten hatte, wendete er sich vehement gegen den filmischen Naturalismus. Eine künstlerische Erneuerung des Films könne nur dann erfolgen, wenn er sich als "*abstraction*" (1973, 178) verstehe: Der Künstler müsse abstrahieren von der Oberfläche der Dinge und sie auf ihren "*spirituellen Gehalt*" hin darstellen lernen, sei es, daß dieser psychologischer, sei es, daß er ästhetischer Art sei (1973, 179). Der ambitionierte Regisseur, so Dreyer in einer Vorlesung von 1955, müsse nach einer höheren Realität suchen als der abbildbaren Natur; seine Bilder sollten nicht nur visuell sein, sondern auch *eine spirituelle Erfahrung darstellen*. Es heißt im Text:

The cinema has the possibility of becoming a great artistic experience - as far as color is concerned - only when it succeeds in entirely freeing itself from the embrace of naturalism. Only then do the colors have the possibility of expressing the unutterable, that which cannot be explained but only felt. Only when colors help the feature film to get a foothold in the world of the abstract, which has been closed to it until now (1973, 171).

Der Gegenstand der filmischen Abbildung ist so nicht nur die visuell wahrnehmbare Realität, sondern über diese hinaus eine Ansicht der Realität, eine Erfahrung, eine Haltung zu ihr und zum Phänomen der Abbildung. Das *reflexiv-poetische* Moment ist in dieser Auffassung von "Film" unumgebar.

Soll sich also bei Mamoulian die Farbdramaturgie der auszudrückenden Emotion unter- oder einordnen, ist sie nach Meinung von Stephenson und Debrix ein Mittel, mit dem ein besonderer Blick auf die Realität ausgedrückt wird; in beiden Konzeptionen ist die Farbe ein *Mittel*, das dazu dient, etwas auszudrücken. Die *Ausdrucksfunktion* rückt vor die Funktion des *Abbildens*. In Dreyers Darstellung bzw. Forderung steht Farbe als ein Mittel bereit, abstrakte Formen der Erfahrung darzustellen; in seiner Auffassung wird die Farbe vollends abgelöst von der Funktion der Darstellung der Natur, bei ihm soll sie nicht mehr die Natur, sondern *einen Eindruck der Natur darstellen*. (Wie das auszusehen hat, sei dahingestellt - konkrete Beispiele werden von Dreyer nicht gegeben.)

Die Fundierung der Ausdrucksfunktion bei Mamoulian geschieht mit dem Argument, daß die Farbwahrnehmung zu den primären humanen Instinkten gehöre und nur noch vom Nahrungstrieb dominiert werde (1960, 71); auf Grund dieser Prädisposition kann Farbe *als Emotion* (1960, 70) aufgefaßt werden; den Farben sind emotive Kategorien fest zugeordnet. Diese Auffassung, die das Spektrum der Formen der Farbsignifikation radikal einschränkt, findet sich in einer verbreiteten populären Psychologie auch: Farben symbolisieren Gefühlszustände, Charaktere u.ä. [5]

Gegenüber dieser biologistischen Auffassung vertritt Eisenstein eine weitaus handwerklichere Position; er versucht nicht, Farbe auf stammesgeschichtliche Dispositionen oder Erfahrungen zu fundieren, sondern nimmt sie als einen Gegenstand, der genauso zum Mittel künstlerischen Ausdrucks gemacht werden müsse wie alles, was der Film an Ausdrucks- und Repräsentationsmitteln umfasse.

Auf allen Etappen stand und wird die Aufgabe stehen, die unerschütterliche, einmal fixierte, von Alltagserfahrungen diktierte Korrelativität von Elementen einer Erscheinung - im vorliegenden Fall von Farbphänomenen - im Namen jener Ideen und Gefühle aufzubrechen, die bestrebt sind, vermittels dieser Elemente zu sprechen, zu singen, zu schreien ([1946]1988, 183).

Wie kaum ein zweiter Regisseur hat Eisenstein sich viele Male zur Farbdramaturgie geäußert - übereinstimmend dahingehend, daß er *Farbe als Element der filmischen Dramaturgie* im weiteren Sinne verstand (z.B. 1970, 123) [6]. Die Farben sollten sich in die organische Einheit des Kunstwerkes einfügen (1970, 118-119), so daß der Gesamttext als ein harmonisches Ausdrucks- oder Mitteilungsganzes auch von den verwendeten Farben nicht gestört werde. In dieser Auffassung stellt sich ein Film dar als ein Ensemble von "expressive means", Mitteln des Ausdrucks, zu denen neben der Farbe auch die Montage, die Musik, die Landschaft, die Kadrierung und die Komposition, der Ton, die Schauspielerführung usw. zählen (1970, 120). Die Aufgabe des Regisseurs ist es, dieses Ensemble in einem jeweiligen Film zu *orchestrieren* - im Sinne der organischen Einheit des Films sollten die einzelnen Mittel so eingesetzt werden, daß sie planvoll funktionieren und helfen, das auszudrücken, was ausgedrückt werden soll.

Dabei ging er aus von der Behauptung,

daß die Farbe im Verhältnis zu ihrer späteren Materialisierung in konkreten Gegenständen *primär* sein (Ivanov 1985, 366; Hervorhebung nicht im Original)

müsse. Farbe wird genommen als eigenständiges Element der filmischen Substanz, sie wird nicht angebunden an die abgebildete Objektwelt: die Trennung der Farbe vom Farbobjekt ist für die entwickelte Kunst ein notwendiger Schritt [7].

Eisenstein stellt die *Mittel-* oder *Ausdrucksfunktion* nicht der Abbildfunktion gegenüber, sondern sieht sie als eine Funktion innerhalb der kommunikativen Strategie des Gesamtfilms. Sein Interesse richtet sich vor allem auf die *Mittelfunktion*, auf die *Zwecke*, zu deren Verwirklichung auch der planvolle und bewußte Umgang mit den Farben gehört. Die Frage nach der Natürlichkeit der Filmfarben tritt dabei natürlich in den Hintergrund, die nach den (kon)textuellen Bedingungen ihrer Ausdrucksfunktionalität in das Zentrum des Interesses.

Farbmodalitäten und Farbschemata

Wie Mamoulian richtig anmerkt, sind in der physikalischen Farbtheorie Schwarz, Weiß und Grau *keine Farben* (1960, 70; die physikalische Farbtheorie spricht auch von den "unbunten Farben"). Für den künstlerischen bzw. dramaturgischen Gebrauch der Farben dagegen zählen sie sehr wohl zum Paradigma der Farbwerte:

Yet, psychologically and artistically, these two, as well as the gray, are colours and as important as any in the spectrum (1960, 70).

Die Nutzung von Schwarz und Weiß als Farben wird insbesondere dann deutlich, wenn sie anderen Farben opponierend zugeordnet werden; wenn Weiß als Farbe der Unschuld Rot gegenübergestellt ist, wenn Schwarz und Lila als Farben der Trauer konkurrieren etc.

Aus den Untersuchungen zur Semantik der Farbwörter ist seit langem bekannt, daß das Spektrum der Farben in verschiedenen Sprachen sehr verschieden gegliedert wird; und es ist auch bekannt, daß die Farbwörter ge-

gen die sogenannte "unbunte Reihe" von Weiß, Grau und Schwarz relativ geschlossen ist. Ein gemeinsamer Oberbegriff für die Farben und die "unbunte Reihe" fehlt in fast allen Sprachen. Dennoch gehören sie zusammen, wie sich an den Verwendungsweisen farbigen und schwarzweißen Filmmaterials zeigen läßt. Sie werden nämlich durchaus gemeinsam und wechselnd gebraucht, sowohl einer stilistischen Devise gehorchend wie auch semantische Gliederungen des filmischen Textes zum Ausdruck bringend.

Ausgehend vom Trägermaterial des Films sind mindest vier *Farbmodalitäten* zu unterscheiden, die einzeln oder zusammen gebraucht werden können. Die verschiedenen Farbmodalitäten sind rein material begründet, man hat es mit verschiedenen Rohfilmmaterialien bzw. chemischen Prozessen der Entwicklung zu tun:

- (1) das eigentliche Farbfilmmaterial,
- (2) das Schwarzweißfilmmaterial sowie
- (3) monochrom eingefärbtes Schwarzweißmaterial und
- (4) farbbearbeitetes Material.

Das innere Verhältnis dieser Modalitäten scheint dominiert zu sein von der *An- oder Abwesenheit von Farbe*: ein Filmstück ist *primär* farbig (Anwesenheit der Farben) oder schwarzweiß (Abwesenheit der Farben).

Demgegenüber ist schon die monochrome Einfärbung eine *sekundäre Farbmodalität* (bzw. ein *abgeleiteter Farbmodus*): Es dürfte auch in einer naiven Wahrnehmung klar sein, daß hier zunächst "Farbigkeit" entzogen und dann eine "Färbung" hinzugefügt wurde. Auch die Farbbearbeitung erscheint als abgeleitet aus einer normalen Farbabbildung, die sich an der Ähnlichkeit des Wahrnehmungseindrucks von Bild und Urbild bemißt.

Von diesen Farbmodalitäten zu trennen sind die *Farbschemata*, in denen Farben einander zugeordnet sind (in parallele Reihen, in Oppositionsverhältnisse, in Ketten von Farben und dergleichen mehr) zu dem Zweck, im Schema ein Ausdrucksmodell für einen Inhalt zu geben. Da Farbschemata häufig kulturelle Einheiten sind, die auch außerhalb des Films die Ausdrucksmaterie für semantische oder ideologische Größen abgeben, sind sie nicht immer textspezifische Gliederungen der Ausdruckssubstanz. Doch auch dann, wenn ein Farbschema für einen einzelnen Film entwickelt wurde, dient es dazu, eine Inhaltsgliederung zu manifestieren. Einzelne Filme lassen sich also als Manifestationen eines Farbschemas auffassen - im Falle, daß sie ein kulturell verbreitetes Schema nutzen -, oder in ihnen wird ein Farbschema entwickelt, das dazu dient, eine relevante inhaltliche Größe auszudrücken.

Von den Farbschemata wiederum zu trennen sind *Vorzugsfarben*, womit die Tatsache bezeichnet sein soll, daß für viele Filme eine Art dominierenden Farbbregisters gewählt wird, das die Fotografie des Films erkennbar beeinflusst.

Unter einem *Farbschema* soll hier also verstanden werden jede Struktur, die Farben oder Vorzugsfarbenfarben oder Farbeigenschaften in einem Modell zusammenfaßt, sie in Bezug aufeinander definiert und als Ausdrucksfunktion eines Textes qualifiziert. Ein Farbschema kann sich auf die Gesamtdramaturgie der Farben eines Films beziehen, kann aber auch nur für eine einzige textuelle Bezugsgröße (wie z.B. die Protagonisten oder die Handlungsräume) gelten. Es kann eine einzige Einstellung, eine Szene oder Sequenz oder den gesamten Film regieren. Ähnlich unterscheidet auch Johnson (1966, 13) drei Arten der "Farbprogression": (1) innerhalb der Szene; (2) als Progression von einer Szene zur nächsten; (3) als Kombination der beiden ersten Formen.

Vorzugsfarbe und Farbschema fallen also nicht zusammen - eine einzelne Vorzugsfarbe ergibt noch kein Farbschema. In einem Fall aber, in dem ein einzelnes Farbobjekt der dominanten Farbe kontrastiert, bilden Vorzugsfarbe und abweichendes Farbobjekt das Farbschema. Unter der Kategorie "Farbschema" sollen also ausschließlich relationale Gebilde verstanden werden: Nur die Gesamtstruktur, die die Ausdrucksfunktion der Farbe konstituiert, wird als Farbschema verstanden.

Noch einmal im Überblick:

- (1) Unter *Farbmodalität* verstehe ich hier vier Typen von Filmmaterial, die
- (2) Unter *Vorzugsfarbe* verstehe ich ein Farbenensemble, das als Dominanzfarbe eines Films verwendet wird, ohne daß sie dabei Funktionen der Repräsentation von Inhaltsgrößen übernehmen müßte.
- (3) Unter einem *Farbschema* verstehe ich einen Farben-Formalismus, der dazu dient, Inhaltsgrößen wiederzugeben.

Vorzugsfarben

Zunächst zu den *Vorzugsfarben*. Unter einer *Vorzugsfarbe* soll hier verstanden werden das *Ensemble dominierender Farben oder Farbtöne*, die das Erscheinungsbild eines Films prägen. Vorzugsfarben sind als eine stilistische Form der Farbwahl schon oft beobachtet und festgehalten worden. Stephenson und Debrix (1976, 182) sprechen hier vortermnologisch von "colour merging", von "dominant note" und ähnlichem. Johnson (1966, 17) spricht ähnlich der hier verwendeten Terminologie von "dominant color" [8]. Darunter soll die allgemeine Tendenz der Farbgebung verstanden werden - wenn wie in *SENSO* (1954, Lucchino Visconti) der gesamte Film einer grün-bräunlichen "Grundtönung" unterworfen wurde; in *IL DESERTO ROSSO* wählt Antonioni in vielen Szenen solche Schauplätze und Lichtverhältnisse, daß die Farben auf minimale Sättigungswerte zurückgenommen erscheinen (Johnson 1966, 9); ähnliche Effekte hat auch das Desaturierungsverfahren, das den Technicolor-Farben ihre Brillianz entzieht und eigens für Hustons *MOBY DICK* (1956) entwickelt wurde (Koshofer 1988, 84f); schließlich sei auf Melvilles *L'ARMÉE DES OMBRES* (1969) verwiesen, in dem die Farben auf ein melancholisch-winterliches Blau-Grau orientiert sind.

Dominanz- oder Vorzugsfarben sind insofern auch für die filmische Dramaturgie von Interesse, als sie die filmische Ausdruckssubstanz vereinheitlichen und damit unter einen bestimmten dominierenden *visuellen Stil* zwingen, der wiederum Anmutungsqualitäten der Farben ausnutzen kann. Wenn man z.B. an die dominierenden Braun-Gelb-Töne in Woody Allens *SEPTEMBER* (1987) denkt, korrespondiert der melancholischen Handlung eine Farbigkeit, die diesen affektiven Grundtonus unterstreicht und unterstützt. Das dominierende Rotgold des "Indian Summer" in Hitchcocks *THE TROUBLE WITH HARRY* (1955) dagegen kontrastiert dem grotesken Geschehen und stellt das Ganze in eine beständige ironische Gespanntheit. In allen diesen Fällen gehört die Wahl eines besonderen Farbmodus' zum stilistischen Apparat eines jeweiligen Films.

Die *Motivation*, eine besondere Dominanzfarbe zu wählen, kann sehr schwach und sehr verschieden sein; so wurde die Entsättigung in *MOBY DICK* damit begründet, daß der Film ikonographisch an die Stilistik von Holzstichen über den Walfang angenähert werden sollte (erweist sich bei genauerem Hinsehen also als eine Technik, intermediäre und intertextuelle Anspielungen zu vollziehen). Die - mittels Filtern vorgenommene - Veränderung der Farben hin zu schmutzig-grau-bräunlichen Tönen in Kieslowkis *KROTKI FILM O ZABIJANIU* (1987) ließe sich möglicherweise begründen aus der düsteren Geschichte, die der Film erzählt, wäre also ein atmosphärisches Mittel (und darin der Wahl von Musik oder von Beleuchtungsstrategien recht nah verwandt) [9]. Die zurückgenommene Farbigkeit in *ROSIS CADAVERI ECCELENTI* (1975), die maßgeblich durch den Farbingenieur Ernesto Novelli in den Technicolor-Kopierwerken produziert worden ist, diente nach Aussagen Rosis dazu, einer "metaphysischen Atmosphäre" in den Recherchen des Inspektors Rogas Ausdruck zu verleihen - das Farbprofil sollte den Süden Italiens auf eine "abstraktere Weise" zeigen (Witte 1983, 77).

Farbobjekte

Kindem (1977) macht die Vorstellung von "*color-objects*" in seinen Ausführungen zur Theorie der Filmfarbe zum Kernkonzept. Unter "Farbobjekten" sind Gegenstände gemeint, die isolierbar sind, von ihrer Umgebung

gelöst werden können und als isolierte Gegenstände Träger bestimmter Farben oder Farbkonfigurationen sind. Als Farbobjekte können also neben den Akteuren, die farblich sehr häufig charakterisiert werden, alle anderen Objekte - Kleidungsstücke, Flaggen, Häuser, Vasen und anderes mehr - auftreten.

Die Vorstellung von Farben als einer der wesentlichen Grundqualitäten von Objekten ist in der Philosophie von langer Tradition. Farben in Abbildung bilden allerdings ein eigenes Problem. John Dewey traf diesbezüglich eine wichtige Unterscheidung, die auch für die Untersuchung der Filmfarben bedeutsam ist. Ihm zufolge (1980, 236) dienen Farben in Abbildungen zur *Begrenzung von Objekten* und vermitteln in der Regel - weil die Objekte selbst normalerweise, vor der Abbildung, farbig sind - die Farbqualität einer "gewöhnlichen Erfahrung". Über diese Nachahmung der äußeren Realität hinaus kann aber das Medium "ausdruckskräftig" werden, nicht nur, weil es die Objekte individualisiert und begrenzt, sondern

im Sinne des Ausdrucks der Qualität, die mit der Eigenschaft eines Gegenstandes eins ist; das Medium gewinnt Charakter, der durch Emphase deutlich wird (236).

Man muß also unterscheiden (a) die normale Wiedergabe einer Farbe als einer normalen Wahrnehmungsqualität des abgebildeten Objekts, (b) den emphatischen Gebrauch von Farben, d.i. vor allem ihre kompositionelle Plazierung.

Auch Rudolf Arnheim kam in seinem Aufsatz zum Farbfilm aus dem Jahre 1935 auf diese Problematik zu sprechen. Der Grund dafür, daß die Abbildung einer Farbszene der Realität so unbefriedigend sein kann,

ist kein physikalischer, sondern ein psychologischer: sobald ein Stück Natur zum Bild wird, betrachten wir es mit anderen Augen (1977, 49-50).

Die Schönheit der Natur ist von anderer Art als die Schönheit der Kunst. Erst dann, wenn Farbe unter eine ästhetische Form gestellt wird, wird sie zu einem Ausdrucksmittel, so, wie sie es in der Malerei schon ist: Auf Gemälden hat "jede Farbe ihren Platz in einem System von Farben und Formen", es gibt ein "Gleichgewicht von Intensitäten", Intensität und Umfang von Flächen stehen in angemessener Beziehung zueinander. Es ist die Unterordnung der Farben unter ein formales Prinzip, das ihre ästhetischen und kommunikativen Qualitäten hervorbringt.

Warum kann man ein Gemälde auf einen Blick wahrnehmen? Weil Kontraste, Gleichheiten und Verwandtschaften der Farbwerte dem Gegenstand dienen; weil die größte Intensität da ist, wo das Objekt sie verlangt. Und warum beobachten wir beim Farbfilm für gewöhnlich das Gegenteil? Weil die Kunst, den mechanischen Prozeß zu steuern, noch nicht entdeckt worden ist (1977, 51).

Farbe als Element der Abbildung von Realität muß *Teil einer Ausdrucksform* sein, das ist die zentrale Forderung Arnheims. Die bare Fähigkeit, einen Wahrnehmungseindruck reproduzieren zu können, reicht nicht aus: Weil die Wahrnehmung eines Bildes etwas ganz anderes ist als die Wahrnehmung eines Gegenstands der Realität.

Die Farbigkeit ist den Objekten als eines ihrer festen Kennzeichen eingeschrieben. Wollte man mit dem Vorstellungssystem der Frame-Semantik argumentieren, müßte man sagen, daß "Farbe" eine der normalen Eintragungen in den Wissensframe vieler Objekte ist. So ist "Rasen: grün" sicherlich eine obligatorische Voreinstellung im Rasen-Frame. Aufgrund dessen kann man nach der Farbe von "Rasen" fragen und die stereotype Antwort "grün" erhalten. Die Stereotypie erklärt sich aus der Selbstverständlichkeit, mit der man nicht nur um die generelle Farbigkeit vieler Dinge weiß, sondern auch um ihre spezifische Färbung. Das *Farbwissen*, das man hat, ist sicherlich auch mitverantwortlich für das Phänomen der "*Gedächtnisfarben*" und der *Farb-*

konstanz [10] - für unsere Fähigkeit, Wahrnehmungsfarben so zu korrigieren, daß wir die "tatsächliche" Farbe auch dann identifizieren können, wenn die Lichtverhältnisse oder Umgebungsfarben das eigentlich fast unmöglich machen.

"Rasen: grün" ist natürlich ein Beispiel kategorial eindeutiger Farbigkeit. Andere Objekte sind nicht so eindeutig mit Farben assoziiert. "Klinker" z.B. können rot, braun, gescheckt, gelb, von "holländischem Muster" oder noch anders sein. Aber der Klinker kann nicht von beliebiger Farbe sein, seine möglichen Farben ergeben ein Paradigma, nicht alles "geht"; blaue oder grüne Klinker sind im Erfahrungsfeld der Klinker unwahrscheinlich. Manche Schwarzweiß-Filme erinnert man farbig: Man kann derartige Filme kolorieren, weil man um die Farbigkeit der Dinge weiß.

Wie dieses Farbwissen zustande kommt, wie es stabilisiert wird, ist weitgehend unbekannt. Möglicherweise spielen Konventionen und Prinzipien medialen Farb-Abbildens dabei eine gewichtige Rolle, wie schon Katz (1930, 257) zu bedenken gab:

Es ist zu erwägen, ob nicht die Übertreibung der Buntheitsverhältnisse, welche bekannte Objekte oder Objektteile (Haare, Augen, Lippen usw.) auf Bildern erfahren, die Bildung der Gedächtnisfarben dieser bekannten Objekte [...] mit beeinflusst.

Offenbar spielt *Prägnanz* bei der Fixierung von Farbwissen eine gewichtige Rolle - das Meer ist "blau" (und nicht grau), Lippen sind "rot" (und nicht blaßrosa) etc. Unter Umständen ist das Farbwissen sogar gegen die Erfahrung konventionalisiert; so wird der Affektqualität der Farben entsprechend "Rot" mit "Hitze" assoziiert, und ein Körper wird als um so "heißer" qualifiziert, je intensiver die Rottönung ist - obwohl die Erfahrung sagt, daß ein Körper mit zunehmender Temperatur von Dunkelrot sich immer mehr dem Gelb und dem Weiß annähert (Behrens 1982, 215f). Die Frage bleibt, ob eine Abbildung eines besonders oder extrem heißen Körpers dem physikalischen Zustand des Körpers folgt (und ihn weiß-glühend zeigt) oder der konventionellen Assoziation rot-heiß (ihn also rot-glühend präsentiert).

Mit dem Farbwissen spielen solche Filmfarb-Experimente wie Clint Eastwoods Western *HIGH PLAINS DRIFTER* (1972), in dem eine ganze Stadt in der Wüste leuchtend rot angestrichen wird, oder Michelangelo Antonionis *IL DESERTO ROSSO*, in dem Bäume u.ä. gegen das Farbwissen koloriert sind. Mit den Möglichkeiten der elektronischen Bildbearbeitung ist die Manipulation von Objektfarben kein Problem mehr, und dementsprechend häufig findet man Personen mit lila Gesichtern, leuchtend orangefarbenen Fahrrädern und ähnliches - Aufmerksamkeit heischend, weil es gegen "normales Farbwissen" verstößt. (Am Rande sei vermerkt, daß dieses Operieren mit der Farbigkeit von Objekten in der bildenden Kunst und insbesondere in der Praxis des Werbe-Designs schon längere Traditionen hat.)

Komposition

Von *Körperfarben* wird bei nicht selbstleuchtenden Körpern gesprochen, die in der Regel als Figur-Phänomene vor einem andersfarbigen Hintergrund wahrgenommen werden. Die Inszenierung dieses Figur-Grund-Verhältnisses gehört zu den wesentlichsten Aufgaben des filmischen Umgangs mit Farben. Insbesondere die Dramaturgie des Technicolor bestand oft darin, ein sehr genau abgestuftes Verhältnis von "Figurfarben" und "Hintergründen" zu komponieren, so daß Farbobjekte immer als klar abgegrenzte Farbganze vom Hintergrund abstachen. Dabei wird vor allem die Farbsättigung gegenüber realen Beleuchtungsverhältnissen übertrieben, was wiederum mit dem Prägnanzgesichtspunkt zu tun haben mag, der auch das Farbwissen beeinflusst (Katz 1930, 257).

Es gehörte zum frühen Programm von Technicolor, gerade der Tiefengestaltung von Bildern sehr große Aufmerksamkeit zu widmen. Natalie Kalmus, die als ehemalige Kunststudentin für lange Jahre als Technicolor-Beraterin die zeitgenössische Farbfilmproduktion begleitete (Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 356), war zugleich diejenige, die wesentliche Impulse für die Programmatik der Komposition im Farbfilm gab. Durch die klare Trennung von Vordergrund und Hintergrund, schrieb sie schon 1938,

it is possible to make it appear as though the actors were actually standing there in person, thus creating the illusion of a third dimension (zit. n. Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 356).

Tatsächlich hielten sich die meisten Kameralleute an dieses Programm, und die Trennung der Handlungsräume in Vordergrund und Hintergrund wurde zu einem der stilistischen Standards der Hollywood-Produktion und findet sich so heute noch in manchen Fernsehproduktionen.

Bei der Inszenierung dieses Verhältnisses werden Farb- und Helligkeitswerte zueinander in Beziehung gesetzt:

- (1) Bei gleicher Helligkeit von Figur und Hintergrund ist die Abhebung des Farbobjekts um so deutlicher, je ausgeprägter die Figurfarbe komplementär zur Hintergrundfarbe ist. Die Farbe eines Farbobjekts, das sehr deutlich vom Hintergrund diskriminierbar sein soll, ist also so zu wählen, daß sie der Hintergrundfarbe auf dem Farbkreis gegenüberliegt.
- (2) Haben Figur und Hintergrund die gleiche Grundfarbe oder Farbart, ist die Figur um so klarer vom Hintergrund abhebbar, je stärker die Objekt- von der Hintergrundhelligkeit abweicht [11].

Ein Beispiel für diese Dramaturgie von Figur und Grund kann die von Durgnat (1968, 60) erwähnte Szene aus Jean Renoirs *THE RIVER* (1951) sein: Zuerst sieht man - blau vor grün und gelb - einen Kommentar Harriets, einer der beiden Protagonistinnen; dann, in der gleichen Einstellung, bemerkt man - in rot vor olivgrün - Melanie, ihre Konkurrentin, im Gespräch mit dem Helden. Durgnat nimmt diese Komposition nicht nur als ein "editing within the shot", sondern vor allem auch als ein aussagekräftiges Gebilde, das die Farben und die Persönlichkeiten der Erzählung miteinander in Verbindung setzt. Ein anderes Beispiel ist Ben Verbongs Film *HET MEISJE MET HET RODE HAAR* (1981), der durchgehend die Farbsättigung zurückgenommen hat und einem beherrschenden blaugrauen Grund-Farbmodus folgt; das rote Haar der Protagonistin kontrastiert diesem Farbmodus immer wieder und bildet einen beständigen Anlaß der Aufmerksamkeit. Und auch die farbliche Abhebung der Heldin in King Vidors *DUEL IN THE SUN* (1946) kann hier als Beispiel stehen: Ihre in hochgesättigten Grundfarben gehaltene Kleidung sticht stark gegen den gelb-grün-bräunlichen Grundmodus der Wüstenszenarie ab, kennzeichnet sie so nicht nur als farbliches Zentrum des Bildes, sondern auch als auffallenden Fremdkörper in einer ansonsten farbhomogenen Umgebung. Ein letztes Beispiel kann Antonionis *PROFESSIONE: REPORTER* (1975) sein, zu dessen Ikonographie Karola Braun schrieb:

Vor der homogenen Fläche des beigegelben Sandes [...] erscheint Locke mit seinem rotkarierten Hemd und seiner grünen Hose besonders exponiert. Die rote Farbe und das grafische Design seines Hemdes wirken als Signal, das den Blick des Betrachters regelrecht auf Locke konzentriert. [...] Die Anordnung der Figur im Raum symbolisiert somit die Unangepaßtheit und Beziehungslosigkeit Lockes zu seiner Umgebung (Braun 1993, 40).

Es sind also zwei Momente gleichzeitig, die bei solcherart farblich von ihrer Umgebung desintegrierten Objekten für die signifikative Leistung von Bedeutung sind: der *Kontrast* von Figur und Grund einerseits, die farbliche *Akzentuierung* andererseits (die wie ein "Blickfang" funktioniert, wie Braun [1993, 41] in Anlehnung an Arnheim schreibt).

Die Profilierung von einzelnen Farbobjekten kann auch so geschehen, daß zwei oder mehrere Farbobjekte einander zugeordnet sind, deren Farben *strikt disharmonisch* sind. Das "color clash", wie Johnson (1966, 10) dies Verfahren nennt, findet man z.B. in Anthony Asquiths *THE YELLOW ROLLS-ROYCE* (1964) - hier kontrastiert die grell-pinkfarbige Kleidung der Protagonistin-Gangsterbraut mit der gelben Farbe des Wagens.

Die kompositionellen Probleme des Farbfilms sind groß, weil Farben nicht allein in Beziehung aufeinander gestaltet werden müssen, sondern mit anderen Faktoren korrelieren. Dementsprechend sind auch die Farbobjekte zu differenzieren:

Wird auch die Flächenanordnung der Oberflächen berücksichtigt, so treten sie an die Stelle der sogenannten Qualitäten der Objekte, der Farbe auf der einen und von "Form, Größe, Lage, Festigkeit, Dauer und Bewegung" auf der anderen Seite (Gibson 1982, 33).

Die Vielzahl der Faktoren, die kontrolliert werden müssen, wenn das filmische Bild komponiert wird, mag der Grund dafür sein, daß von Regisseuren immer wieder geäußert wurde, daß man so wenig Farben wie möglich in einer einzelnen Kadrierung benutzen solle (so z.B. Dreyer 1973, 171; Mamoulian 1960, 71). Und auch zur Geschichte des Farbfilms ist angemerkt worden, daß nach einer ersten Phase abundanten Farbgebrauchs erst die Beschränkung auf den kontrollierten Einsatz weniger Farben den Farbfilm als ein künstlerisches Ausdrucksmittel qualifiziert habe (Stephenson/Debrix 1976, 181).

Kontrolle und Farbdrehbuch

Die Komposition der Einstellung ist, das sei hier noch einmal in Erinnerung gerufen, eines der wichtigsten Mittel, um die Farbgestaltung *unter Kontrolle* zu halten. Die äußere Realität ist farbig, das ist nicht zu hintergehen. Ihre Gestaltung im Farbfilm bedarf einigen Aufwandes, und je größer die Rolle der Farbe als ein Mittel des Ausdrucks sein soll, desto größer muß auch der Aufwand werden, sie unter Kontrolle zu bekommen oder zu halten.

Dreyer (1973, 172) spricht von einem "*color manuscript*", das gemeinsam vom Regisseur und einem an der kompositionellen Arbeit des Films zu beteiligenden Maler zu entwerfen sei. Ähnlich spricht auch Mamoulian von der "control of colours" und fordert dazu auf, daß mit einem "colour script" gearbeitet werden müsse - insbesondere, weil der Film näher an der Malerei als an der Theaterkunst stehe (in der die Rolle der Farben beileibe nicht die Zentralität hat wie in Malerei und Film); es gehört nach Mamoulian zu den Aufgaben des Regisseurs, daß von allen, die mit der Farbgestaltung zu tun haben, der "chromatic plan" des Films beachtet werde.

Nun kann mit Johnson davon ausgegangen werden, daß

the colors of virtually everything that appears in front of the camera - sets, costumes, props, make-up - may be chosen or modified at will (1966, 6).

Zwar können ökonomische Überlegungen unter Umständen hier intervenieren, doch ist zumindest grundsätzlich von der Kontrollierbarkeit der Film-Farben auszugehen. Die Wahl von Schauplätzen ist dann genauso eine Wahl von Farben wie die Festlegung von Kostümen etc.

Ikongraphische Imitation

Die großen Probleme, die die Kadrierung von Farbfilm-Einstellungen bereiten, ist wohl wiederum eine Bedingung für die mehrfach geäußerte Möglichkeit, sich an die Ikongraphie von Malern anzulehnen. So erwähnt Dreyer (1973, 169-170) solche Filme als besonders eindrucksvolle Beispiele des Farbfilms, die sich stilistisch auf Maler-Vorbilder zurückbeziehen - HENRY V (1945, Laurence Olivier) als Neu-Instantiation der Miniaturen mittelalterlicher Manuskripte, JIGOKUMON (1953, Teinosuke Kinugasa) als angelehnt an die japanische Holzschnittkunst, MOULIN ROUGE (1952, John Huston) schließlich, der dort stark und originell sei, wo er sich an die Bildkunst Toulouse-Lautrecs anlehnen könne. Auch Mamoulian, der den Film sowieso vor allem als eine "graphic art" verstand (1960, 69), schlug vor, in Geschichten mit bestimmter nationaler Färbung zur Verstärkung des patriotischen Effekts auf das "imagery" und den "style" nationaler Maler-Größen zurückzugreifen (73).

Ein Gemälde ist allerdings ein Bild, das keine Zeitkomponente umfaßt (Johnson 1966, 12). Wenn nicht, wie in Clouzots LE MYSTÈRE PICASSO (1955), die Entstehung eines Bildes zum Thema gemacht wird, besteht leicht die Gefahr, daß die Komposition zu statisch gerät (Balázs 1972, 225). Minelli umging in dem van Gogh-Film LUST FOR LIFE (1956) dieses Problem, indem er die von van Gogh bevorzugt benutzten Farben - gelb, orange, rot, braun, schwarz - nicht zur Kadrierung einzelner Einstellungen benutzte, sondern sie zur Grundlage eines sequentiellen Farbschemas machte und sie sukzessiv (als Vorzugsfarben) verwendete (das Beispiel aus Johnson 1966, 12).

Farben und Texturen, Glanz

Tatsächlich sind die kompositionellen Probleme des Farbfilms sehr groß: Nicht nur Farben kontrastieren Farben, sondern es können auch Formen, Texturen, Aggregationszustände der Farbobjekte als Mittel filmischen Ausdrucks genutzt werden. In Fritz Langs DER TIGER VON ESCHNAPUR (1958) kontrastieren z.B., wie Durgnat (1968, 61) bemerkt, in einer einzigen Einstellung nicht nur Farben, sondern auch Texturen.

Ein Sonderfall des Zusammenhangs von Oberflächenbeschaffenheit eines Objekts und des dadurch modulierten Farbeindrucks sind *glänzende Objekte* [12]: besitzt die Oberfläche eines Körpers ausreichende Glätte, daß sie auf sie treffende Lichtstrahlen mit einer gewissen Regelmäßigkeit reflektiert, entsteht entweder eine Spiegelung oder das Phänomen des Glanzes (Katz 1930, 27-34). Die ästhetischen Möglichkeiten glänzender Objekte bestehen vor allem darin, sie aufgrund ihrer Differenz zur Alltagserfahrung zu "ent-realisieren" und sie als artifizielle Objekte par excellence erscheinen zu lassen: denn Objekte alltäglichen Gebrauchs sind nur selten wirklich glänzend, sie haben eher stumpfe Oberflächen. Genres und Gattungen, in denen gehäuft Glanzobjekte auftreten, sind der Industriefilm, der Werbefilm, und auch viele Objekte in Computeranimationen haben glänzende Farboberflächen.

Der Kontrast zwischen glänzenden und nichtglänzenden Farbobjekten kann dramaturgisch genutzt werden (muß es aber nicht). Ein einfaches, aber verbreitetes Beispiel für das Erregen von Aufmerksamkeit durch ein glänzendes Objekt ist das Aufblitzen einer Messerklinge - hier ist die Differenz der Texturen ein Mittel, die Konzentration auf ein einzelnes Objekt zu lenken.

Nicholas Roegs DON'T LOOK NOW ist ein Film, der vom Farbmodus her nicht besonders auffällt - Mischfarben und gedämpfte Farbtöne beherrschen das Bild. Allerdings springt ein monochromes Rot in dieser farblichen Umgebung sofort ins Auge: das tote Mädchen am Beginn des Films trägt ein knallrotes Lackmännelchen (solide, hochbrillante Farbe, glänzendes Objekt), und die todbringende Zwergengestalt am Ende ist ganz in Rot gehüllt (solide, hochbrillant). DON'T LOOK NOW ist ein Beispiel dafür, daß auch solche Momente an Farbobjekten

jekten, die normalerweise für die filmische Inszenierung nicht genutzt werden, bei passendem Kontext in Funktion genommen werden können. Noch extremer ist der Kontrast der Farben in Albert Lamorisses Kurzfilm *LE BALLON ROUGE*, der einen leuchtend-krallroten Kinderluftballon im grauen Häusermeer von Paris verfolgt (vgl. Lamorisse 1963; eine Abb. findet sich in Koshofer 1988, 126).

Eine Unterscheidung aus der Wahrnehmungspsychologie stellt *selbstleuchtende* gegen *nicht selbstleuchtende Körper* (Gibson 1982, 36f; Katz 1930, 35f). Ein leuchtendes Objekt hebt sich um so deutlicher vom Hintergrund ab, darf man vermuten.

Leuchtende Objekte treten in verschiedenen Kontexten und Formen auf. Zunächst muß unterschieden werden zwischen natürlichen selbstleuchtenden Objekten und solchen, die nicht selbst leuchten. Daß leuchtende Körper erhöhte Aufmerksamkeit auf sich ziehen, insbesondere dann, wenn sie als nicht-leuchtend gewußt werden, ist evident. Wenn also in *JOEY* (1984/85, Roland Emmerich) ein Ball zu leuchten beginnt oder ein krallrot strahlendes Kindertelefon schrillt, dann ziehen beide Aufmerksamkeit auf sich - aus zwei Gründen: (1) weil leuchtende Objekte sowieso exponiert stehen, und (2) weil diese Objekte nicht-normalerweise leuchten; die Aufmerksamkeit, die sie genießen, korrespondiert mit der narrativen Bedeutung der beiden Objekte: sie kündigen an, daß der Junge den Kontakt zu seinem toten Vater aufgenommen hat (eine narrative Abnormalität also).

Ein ganz anderes Wahrnehmungsmoment wird in einem Apollinaris-Werbespot genutzt. Man sieht eine glatte Wasserfläche, aus der langsam ein regelmäßig geformter, dreieckiger, glänzender Körper aufsteigt. Je mehr er sich über die Oberfläche erhebt, desto intensiver beginnt er monochrom-rot zu glühen: Es ist das Markenzeichen von Apollinaris. Schließlich ist die ganze Leinwand von dem Rot erfüllt. Die Überraschung dann, als der so hermetisch wirkende Körper aufbricht und ein Schwall Wasser aus ihm in Zeitlupe herausspritzt - eine Wahrnehmungsüberraschung, die darauf basiert, daß der rote Leuchtkörper als "trocken", "geschlossen" und "kompakt" (und auch als "kalt" und "hart") vermutet wird. Das Beispiel vermag so auch zu illustrieren, wie aus der Beschaffenheit von Farboberflächen auf die Beschaffenheit von Objekten geschlossen werden kann, eine Assoziation, die alltäglichem Umgang mit der Objektwelt entspringt und unmittelbar auf die stofflichen Grundlagen des Filmverstehens zurückverweist.

Schwarzweiß- oder Farbfilm

Der Unterschied zwischen der kompositionellen Arbeit mit Schwarzweiß- und mit Farbfilm besteht nicht nur darin, daß dem Schwarz-Weiß die Farbe hinzuaddiert würde - es handelt sich wohl tatsächlich um ganz verschiedene Praktiken der Kadrierung:

In the black-and-white film one works with light against darkness and with line against line; in the color film, with surface against surface, with form against form, and with color against color. What in the black-and-white picture is expressed through alternating light and shadow and the refraction of lines is now expressed in color constellations (Dreyer 1973, 171).

Mit ähnlichen Argumenten haben sich auch Regisseure gegen die heute mit elektronischen Mitteln mögliche Kolorisierung von Schwarzweiß-Filmen gewendet [13]; und man mag es als einen mittelbaren Beleg für die These nehmen, daß die mechanische Wiederzuordnung von Farben zu Grauwerten zum Teil absonderliche Schminktechniken und Kleidungsfarben zu Tage fördert. Humphrey Bogard trug einen lila Anzug - der Komposition der Grauwerte im Schwarzweiß-Bild zuliebe.

Festgehalten sei, daß die Annahme von Farbobjekten zu einer Fülle von Differenzierungen führt, die zeigen, welche Vielfalt die Dramaturgie der Farben in Bezug auf die kompositionelle Arbeit an der Einstellung hat.

Raum und Szene

Insbesondere die Raumdarstellung des Films ist eng mit den Dramaturgien und Wirkweisen der Farben verbunden. Die Wahrnehmung räumlicher Tiefe ist etwas, das die Faktoren (relative) Objektgröße und -bewegung, Licht, Entfernung, Fluchtlinien etc. zusammenbringt, davon war oben schon die Rede. Farben nun verleihen Bildern den Eindruck von Tiefe und Perspektive (ähnlich Balázs 1972, 226). Und es heißt, daß Farbe im Filmbild Details sichtbar mache, die im Schwarzweiß-Bild so nicht in Erscheinung träten (Johnson 1966, 8; Balázs 1972, 227).

Zwar ist häufig die Annahme geäußert worden, daß mit zunehmender Entfernung, bedingt durch die Staubeile der Luft, die Farbintensität und -sättigung zurückginge; mit Katz (1930, 379) ist allerdings dagegen zuhalten, daß es

die durch die Luftmassen bedingte Undeutlichkeit der Gegenstände, die Verwaschenheit ihrer Konturen sowie das Unsichtbarsein ihrer Einzelheiten [sind], welche uns den Entfernungseindruck vermitteln.

Der Prozeß der Tiefen- und Entfernungseinschätzung von Objekten im (Film-)Bild ist tatsächlich aber wohl nicht nur auf die Farb-Variable reduzierbar; denn dem Gesagten folgend müßte ja bei ausreichender Tiefenschärfe einzig die mangelnde Differenziertheit von Farbobjekten dazu ausreichen, ihre relative Distanz abzuschätzen oder abzuleiten. Eine solche These mißachtet die Tatsache, daß wir bei der Entfernungsschätzung die relative Größe von mehreren Gegenständen miteinander verrechnen, daß wir dabei auf unser "Objektwissen" zurückgreifen, daß wir etwas von den Charakteristika der Objektive, mit denen ein Film fotografiert wird, wissen, daß wir die Konventionen der Einstellungsgrößen kennen. Vor allem würde man dabei davon absehen, daß in der Rezeption des Films auch eine innere Repräsentation des "szenischen Raums" aufgebaut werden muß, die wesentlich auch die relative Positionierung der Objekte der Szene beinhaltet.

Diese Orientierung auf einen abgebildeten Raum ist in der "natürlichen" Wahrnehmung des Films sehr wichtig, weil damit auch umschlossen ist die Erwartung, daß sich die Farben in diesem abgebildeten Raum verhalten wie im "Leben" (ähnlich Johnson 1966, 7).

Nun steht die "normale" Farbverteilung der Szene vor der Kamera aber schon im Dienst der Dramaturgie bzw. ist ein Ergebnis von Inszenierung. Ein *Handlungsraum* wird aus einem Gesamtraum ausgegrenzt: Die normale Fokussierung auf einen Ort des Geschehens ist wie ein "Kreis ums Lagerfeuer" bzw. wie ein Scheinwerferkegel, in dem das relevante Geschehen sich abspielt. Dies soll sagen, daß die Verteilung der Farbtöne einem *Grundsatz der Relevanz* folgt, daß schon dieses ein Arrangement der Wahrnehmungsfläche nach Gesichtspunkten der Dramaturgie ist. Dies ist vor allem ein Ergebnis der besonderen Dramaturgie des Lichts, der verwendeten Objektive usw., doch ergeben sich damit natürlich auch für die Distribution der Farben erhebliche Konsequenzen [14].

Verwendet man z.B. ein langes Tele-Objektiv und fotografiert mit geringer Tiefenschärfe, trennt man Figur und Grund rigoros. Die im Farbbild angeblich sehr gut sichtbaren Objekte im Hintergrund (Balázs 1972, 227) verschwimmen zu figural kaum noch identifizierbaren Farbflecken, so daß der Tiefeneindruck nur noch abstrakt vorhanden ist. Anhand einer solchen Einstellung kann eine Repräsentation des szenischen Raums ebenfalls nur noch als ein allgemeiner Horizont entworfen werden (vgl. hierzu die Bemerkungen, die Katz [1930, 385] zur "Gemäldetiefe" macht).

Dies ist aber ein Sonderfall. Normalerweise wird ein szenischer Raum auch farblich abgegrenzt. Festzuhalten ist, daß der leitende Gesichtspunkt dieser farbigen Anzeige einer Topographie ein dramaturgischer ist: Die Gegenüberstellung von Räumen, denen verschiedene Farben zugeordnet sind, ist so auch ein Mittel der Wahrnehmungslenkung, ein Mittel, den Raum des Geschehens gegen den Rest der Welt abzugrenzen.

Räumliche Tiefe ist aus der Tradition der Bühnenkunst lange konventionalisiert, der Handlungsraum wird aufgeteilt in die drei "Sphären" *Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund*. Diese drei Raumstufen werden auch in der filmischen Dramaturgie respektiert. Eines der Mittel, den Raum nach derartigen Schemata zu gliedern bzw. diese Gliederung anzuzeigen, ist der indikative Gebrauch von Farbe. Häufig werden hintereinander gestaffelte Räume mit verschiedenen Farben voneinander abgehoben. Auf diese Art ist die Farbe auch ein Mittel, die Tiefe des Raumes anzuzeigen resp. auszudrücken.

Nun wird auf dieser Art konventionellen Gebrauchs der Farben aufbauend immer wieder das *Verhältnis der Räume zueinander* als ein selbst symbolisches verstanden und ausgelegt. In *MYSTERY OF THE WAX MUSEUM* spielt eine Szene im dunklen Leichenschauhaus, aus dem eine Leiche gestohlen wird; in einem anderen Zimmer sind die Wächter. Die Szene ist so gestaltet, daß man den vorderen Raum in dunkles Grün getaucht hat. Im Hintergrund des Raums zeigt ein orangerot leuchtendes Fenster den dahinterliegenden Raum an. Diese Konfiguration der Räume ist ein Symbolismus: Denn das Geschehen im Vordergrund ist Geschehen im Dunkel. Die mit der Dunkelheit (der Abwesenheit des Lichts) assoziierten Charakterisierungen "Heimlichkeit" und "Verbot", "Ungeheuerlichkeit" und "übertretenes Tabu" sind Kennzeichnungen dessen, was im ersten Raum geschieht. Das Licht im Raum nebenan signalisiert nicht nur die Anwesenheit der Wärter, sondern auch "Aufklärung" und "keine Heimlichkeit". Es ist das Licht der "Öffentlichkeit", das diesem Symbolismus folgend dem Dunkel des Geschehens im Vordergrund gegenübersteht. Das Gegenüber dieser beiden Farbsphären als Ausdruck für das Gegenüber der Lebenswelten der Bürgerlichen und der Gesetzlosen ist so verbreitet, daß man es als konventionell auffassen darf. Das älteste filmische Beispiel für eine derartige Juxtaposition zweier Farb Räume ist Henry Kings *JESSE JAMES* (1939): Der Verbrecher ist draußen, in Blau, die Bürger drinnen, in Gelb-Braun (genaue Beschreibung bei Johnson 1966, 11).

Eine ähnliche Farbverteilung findet man in Don Siegels und Robert Tottens Western *DEATH OF A GUNFIGHTER* (1968): Die Frau des angeschossenen Säufers erwacht, es ist heller Tag. Das Zimmer ist in Blautöne getaucht, und das Fenster signalisiert das Draußen, die Konstellation ist melodramatisch. Die Frau, die sich ihres sozial verwahrlosten Mannes schämt, befindet sich in einer dunkel-beschatteten Enklave; Öffentlichkeit ist ausgegrenzt; die Abdunkelung des Raums signalisiert eine Empfindlichkeit, eine narzißtische Trauer, in die die Nachricht vom wahrscheinlichen Tod des Mannes einbricht wie eine Störung. Dem Gegenüber von Drinnen und Draußen, von Dunkel und Hell, von Blau und Gelb entspricht so eine psychische Verfaßtheit.

Die "Hinrichtung" in Sidney Lumets *MURDER ON THE ORIENT EXPRESS* (1974) ist so gestaltet, daß jede der Personen an dem als Schaffner verkleideten Vater des getöteten Mädchens und der Frau vorbei an den Körper des Verurteilten treten und den Dolchstoß ausführen muß. Die Kamera steht schräg über dem Hingerichteten, so daß man in Großaufnahme die einzelnen Personen in den Vordergrund treten sieht. Dabei wechseln sie auch das "Farbfeld": der unmittelbare Vordergrund ist in blaues Licht gehalten, der Hintergrund - der Gang des Waggons - dagegen bräunlich-warm. Die beiden Farb-Räume sind durch die Farben sehr scharf gegeneinander gestellt - nicht nur als Räume, die in die Tiefe gestaffelt sind (danach müßte die Farbfolge im übrigen umgekehrt sein), sondern und vor allem als verschiedene Realitätskennzeichnungen: der "blaue Raum" ist der Raum des Mordes, des Dialoges mit dem Hingerichteten, ein Raum außerhalb der Normalität; das Alltägliche, das Normale ist wiederum durch "Licht" und seine Farben ausgedrückt. Daß hier mit "blau" als einer Farbe des Todes, mit der Symbolik der "Nacht" gearbeitet wird, sei nur am Rande angemerkt [15].

Diese Indikation räumlicher Verhältnisse und der darauf aufbauenden symbolischen Interpretationen arbeitet nicht nur mit der Wahrnehmung räumlicher Tiefe, sondern stellt mit der räumlichen Gliederung immer auch *Handlungsräume* einander gegenüber.

4.2 Farbschemata und -modalitäten

Ich hatte oben, insbesondere bei der Untersuchung, in welchen Kontexten der Wechsel von Farbmodalitäten vollzogen werden kann, schon mehrfach bemerkt, daß der Einsatz der Farben regiert sei von textuellen Bezugsgrößen, sei es, daß diese sequentieller Natur sind, sei es, daß sie modale Beziehungen zwischen einbettenden und eingebetteten Texten betreffen, sei es, daß sie an Elemente der textuellen Konstruktion wie Personen oder Räume gebunden sind. Immer geht es darum, daß die Farben *in Koordination mit einer textuellen Bezugsgröße* verwendet werden, so daß sie *als eine Ausdrucksfunktion des Textes* aufgefaßt werden können. Die Untersuchung der Farbschematik ist darum auch ein Teilbereich der *Texttheorie* des Films.

Manche Schemata sind eng mit den *dynamischen* Größen eines Textes verbunden, andere dagegen geben *wenig oder gar nicht veränderlichen Elementen* des Textes Ausdruck. Die ersteren nenne ich hier *progressive*, letztere *synoptische Schemata*. Die Unterscheidung ist insofern folgenreich, als man mit den Farben auf den Eindruck einwirken kann, ob in einem Text mehr die statische Ordnung der erzählten Welt im Vordergrund stehen soll oder ob vielmehr die Entwicklungen, die Veränderungen, die Prozesse Gegenstand des Interesses sind.

Progressive Schemata unterscheiden sich von synoptischen darin, daß sie einen Unterschied ausdrücken zwischen einem Anfangs- und einem Endzustand einer Geschichte, einer dramatischen Verwicklung oder auch einer Argumentation. Wenn Eisensteins Film über die Pest farbdramaturgisch so gestaltet sein sollte, daß vom Modus der "Farbigkeit" oder sogar "Buntheit" auf fast filmisch-strenges Schwarzweiß überzugehen sei (Eisenstein 1975, 190), dann hat man es mit einem progressiven Farbschema zu tun. Erinnert sei an die berühmte Szene in Rouben Mamoulians *BECKY SHARP* (1936), in der der Spannungsbogen der Farben wichtiger war als die Logik der Handlung: Obwohl die Soldaten als erste aus dem Palast hätten ausrücken müssen, ziehen sie hier als letzte aus dem Saal - sie tragen rote Uniformen, und ihr früher Exodus hätte eine Art chromatische Antiklimax bedeutet.

Ist kein Übergang von einem Anfangs- in einen Endzustand gegeben, sondern dient ein Farbkontrast oder eine Farbopposition dazu, insbesondere gegnerische Parteien auch farblich zu kennzeichnen, dann liegt ein *synoptisches Farbschema* vor. Die Kleidung der Prot- und Antagonisten ist derjenige Bereich von Ausstattung und Requisite, der noch am ehesten kontrollierbar ist. Tatsächlich wurde schon im Theater, insbesondere im "Kostüm-Stück", die Farbe der Kostüme dazu benutzt, die Personen voneinander unterscheidbar und schnell identifizierbar zu machen; diese Funktion der Farben könnte man mit Johnson (1966, 11) *emblematisch* nennen. Die *Charakterisierung und Differenzierung der Personen* ist denn auch eine der augenfälligsten Verwendungen der Farbe im Film. Die Farben werden hier meist rein differentiell benutzt, wobei auf ihre emotionalen Anmutungsqualitäten Rücksicht genommen wird. Die Farben dienen dazu, die Personen in Bezug aufeinander zu kennzeichnen, wobei es weniger wichtig ist, ob eine Farbe oder ein Farbschema über diese Funktion des Unterscheidbarmachens hinaus eine Bedeutung trägt oder nicht.

Oft findet man solche Farbschemata in Genrefilmen: In *CONDORMAN* (1980, Charles Jarrot) ist Gelb die Farbe Condormans, wogegen seine russischen Gegenspieler in Schwarz auftreten; in *TRON* (1981, Steven Lisberger) tragen die Bösen rote, die Guten blaue "Leuchtnähte" auf der Kleidung; usw. In den beiden genannten Filmen hat man es mit einer Art von *Uniformen* zu tun, die, weil selbst kodifizierte Kleidung, für die Zwecke der differentiellen Kennzeichnung besonders gut geeignet sind. Der Natur der Sache folgend findet man der-

artige Konventional-Kleidung besonders häufig im Historienfilm. In Oliviers HENRY V (1944) z.B. sind die Engländer mit warmen Rot- und Goldtönen assoziiert, wogegen die Franzosen in Blau und Silber repräsentiert sind (das Beispiel aus Johnson 1966, 11). Preußisch-Blau kontrastiert Französisch-Rot in Kubricks BARRY LYNDON (1973-75). Ein derartiges Prinzip, mit dem durch die Farbigkeit der Kleidung der Rollentypus ausgedrückt wurde, war im klassischen Western konventionalisiert als Weiß-Schwarz-Kontrast, der der Gut-Böse-Opposition korrespondierte. Kurioserweise wird der weißgekleidete Protagonist in der tschechoslowakischen Western-Parodie LIMONADEN-JOE (1964, Oldrich Lipsky) vom Antagonisten dadurch schmachvoll beleidigt, daß er ihm Schokoladensoße auf seinen blitzsauberen Anzug träufelt.

Doch auch außerhalb derartiger Kodifizierungen werden Personen in Bezug aufeinander farblich gekennzeichnet. Und hier wird häufig über die Funktion der Unterscheidung hinaus auch eine Charakterisierung vorgenommen. So werden die komplementären Rollen der beiden Protagonistinnen in BLACK WIDOW (1987, Bob Rafelson) auch durch die Komplementarität ihrer Kleiderfarben ausgedrückt; noch komplizierter ist das Rollengefüge der drei Protagonistinnen in Altmans THREE WOMEN (1976), das auch farblich zum Ausdruck gebracht wird (Kinder 1977, 14).

Farben, die in einem Farbschema organisiert sind, dienen fast immer dazu, Gliederungen des Inhalts wiederzugeben. In diesem Sinne sind Farbschemata Ausdrucksmittel des Films in einem engeren Sinne. In Schlöndorffs DIE DIENERIN (1989) stehen zwei Frauen einander gegenüber, die beide eng mit dem "Kommandanten" verbunden sind, der männlichen Zentralfigur des Films. Die eine der Frauen ist die Ehefrau; sie repräsentiert die Herrschaftskaste, allerdings auch das Prinzip Unfruchtbarkeit. Im Verhältnis zu der anderen Frau, der "Dienerin", die zu einer Kaste von "Gebär-Sklaven" gehört, ist sie zudem die Ältere, wirkt kalt; und sie versucht den Platz an der Seite ihres Mannes zu bewachen und zu verteidigen, wohingegen die andere keine Wahl hatte, welche Beziehungen sie eingehen wollte; für jene andere ist die Wahl eines Partners ein Akt der Auflehnung (und es scheint naheliegend zu sein, daß sie schließlich in Kontakt zu den Widerstandsgruppen gerät, die die Gesellschaftsordnung, die der Film vorstellt, zu stürzen versuchen). Die eine der beiden Frauen ist eng mit der Farbe Blau, die andere mit der Farbe Rot assoziiert. In der Farbspannung von Blau und Rot (die nicht nur, aber dominant an den beiden Frauen auftritt) kommt die Spannung zweier Kräfte und zweier Haltungen zum Ausdruck, von denen der Film zu handeln versucht. Die Farben sind koordiniert mit *textsemantischen* Komplexen und sind Teil der Darstellungsstrategie des Films, die darauf gerichtet ist, die Kontraste zwischen den beiden Frauen möglichst prägnant zu repräsentieren. Es müssen nicht einzelne Farben sein, die den Ausdruck tragen - auch Farbqualitäten vermögen Farbschemata zu fundieren: In Derek Jarman's Parabel WITTGENSTEIN opponieren z.B. die großen Lebensorientierungen des "Römischen" und des "Spartanischen" - und sie sind mit den Farbcharakteristiken der Helligkeit und der Sättigung assoziiert, nicht so sehr mit einzelnen Farben: Das Feld der Askese ist dunkel, kontrastarm und grau; auch die "unbunte Reihe" ist ihm vorbehalten. Das Feld des Genusses ist dagegen mit den bunten, satten und grellen Farben assoziiert (Wulff/Kaczmarek/Ohler 1995 [Ms. S. 20]).

Farbschemata sind, will man dem folgen und generalisieren, eines der Mittel, mit denen im Film einer Inhaltsstruktur prägnant Ausdruck verliehen werden kann. In enger Verbindung mit dem *Mittelaspekt* ist also das *Prägnanzprinzip* in Kraft.

Nicht nur Personen der Handlung werden aber farblich miteinander in Beziehung gesetzt, sondern ein Farbschema kann auch anderen Gesichtspunkten des Inhalts Ausdruck verleihen. Ein einfaches Beispiel ist Bertoluccis biographischer Film DER LETZTE KAISER, für den der Kameramann Vittorio Storaro die Idee hatte, "jede Phase seines Lebens [des letzten Kaisers von China] mit einer bestimmten Farbe des Spektrums zu visualisieren" [16]. Ein kompliziertes Beispiel ist Hitchcocks VERTIGO - dort kontrastieren Grün und Rot: Die beiden doppelgängerischen Frauen (Judy und Madeleine) tragen oft grüne Kleidung, die an die Farben des Waldes und, wenn man Brill (1988, 208) folgen will, an Frühling und Wiedergeburt erinnert; zugleich ist Grün die

Farbe des Traumes, und insbesondere die Szene, in der die zweite Frau als Wiedergeburt der ersten aus dem Badezimmer tritt, ist durch ein Grünlicht, dessen Quelle man nicht erkennen kann, subjektiviert und irrealisiert. Dagegen steht Rot als Farbe der Gefahr und des Todes: Schon der Vorspann enthält bedrohliches Rot, das im Traum wiederkehrt und schließlich die Farbe des Rubins in der Halskette ist, die zur Entdeckung der Täuschung und schließlich zum Tod der zweiten Frau führt.

Farbschemata können sehr kompliziert sein und nicht allein Farben in ein schematisches Verhältnis zueinander setzen, sondern auch einzelne Eigenschaften von Farben organisieren, Farbgruppen in ein Verhältnis zueinander setzen usw. So nennt Kindem (1977, 82) für John Fords *THE SEARCHERS* (1956) zwei farbliche Dimensionen, die für die Farbdramaturgie des Films zentral seien - (1) Farbharmonie stehe gegen -disharmonie, und (2) kalte Farben opponierten warmen Farben. Diese beiden Kontrast-Skalen wiederum werden im Verlauf des Films in weitere assoziativ-thematische Cluster wie z.B. "warmth-security" versus "coolness-hostility" eingelassen. In Fritz Langs *DER TIGER VON ESCHNAPUR* stehen einander zwei Pole gegenüber - der eine hat hohe Farbenergie, der andere ist fast farblos; Farbigkeit steht gegen Weiß (Durgnat 1968, 61). Die Farbverwendung in Kubricks *A CLOCKWORK ORANGE* (1970/71) koordiniert emotionale Wertigkeiten der Farben mit tiefensemantischen Komponenten der Darstellung der erzählten Welt zu einer symbolischen Farbpo- larität:

The first "ultra-violent" half of the film deals with the sexual and social aggressions of the protagonist, and appropriately favors hot colors - oranges, reds, and pinks. The second "weepy-tragic" half shows the protagonist as victim, and most of these sequences feature cool colors, especially blues and grays. Humanity is symbolized by orange, mechanization by its complement, blue. This weird fusion of the human with the mechanical is the theme of Kubrick's film, and is suggested by the very title which was taken from Anthony Burgess' novel (Gianetti 1982, 26).

Ein anderes Beispiel einer Stufenfolge von Farben findet sich bei Eisenstein - in dem schon erwähnten Entwurf zu einem nie gedrehten Film über die Herrschaft der Pest im Mittelalter:

Mit der Sujetlinie der wachsenden Eifersucht sind Erniedrigung in der höfischen Welt und Geldsorgen untrennbar verbunden. So schwebte mir einst in den frühesten Entwürfen zu den Farbideen der Film über die Pest vor, die mit üschwarzer Farbe allmählich die freudigen der Landschaft, der üppigen Kostüme, die Pracht der Gärten und selbst den Strahlenglanz des Himmels verschluckt (1975, 198).

Die Überlagerung der Farbwerte bzw. der Farbintensität des Films drückt also eigentlich eine begriffliche Konstruktion aus: die Pest wird aktivisch genommen, sie verschluckt die Farben, das Bild wird schwarz, die Schwärze signalisiert die Herrschaft der Pest, aber auch: der Abwesenheit des Lebens. Farbigkeit signifiziert Leben, Schwärze Tod - das ist die wesentliche Opposition, die dieser Konstruktion zugrundeliegt.

Man kann das Gegenüber von Farbigkeit und Schwärze, das Eisenstein für seinen Film vorschlägt, eine *visuelle Metapher* nennen. Wenn sie funktionieren soll, müssen mindest die folgenden vier Bedingungen erfüllt werden:

- (1) Der Übergang der Farbwerte vom Anfangs- in den Endzustand muß deutlich und auffällig sein.
- (2) "Farbigkeit" muß erkennbar assoziiert sein mit Kategorien von "Intensität" und "Vitalität". Diese können wiederum nur exemplifiziert werden, was unter anderem durch die Benutzung von "Farbigkeit" als einem konventionellen Indikator dieser Kategorien geschieht.
- (3) "Schwärze" muß erkennbar sein entweder als niedrigster Wert von Farbigkeit oder als der Farbigkeit opponierender Wert. Man hat es also entweder mit einer Skalierung oder einer Opposition zu tun. Hat man es mit einer Skalierung zu tun, heißt der Übergang auf Schwarz, daß Vitalität und Intensität auf niedrige Werte

sinken. Hat man es mit einer Opposition zu tun, heißt das, daß der Vitalität ein Gegenbegriff Nichtvitalität/Tod gegenübersteht, so daß man es mit einer semantischen Relation vom Typ "Antonymie" zu tun hat.

(4) Schließlich ist der Symbolismus des "Überhandnehmens", des Prozesses der Verdrängung der Farbigkeit also als Metapher für "Der Tod ergreift die Herrschaft" zu nehmen.

Die Dramaturgie der Farben löst sich hier auf in eine metaphorische Konstruktion, die als metaphorisch-angespielte Struktur dann auch wieder sprachlich paraphrasierbar ist. Auf dieses Problem der sprachlichen Ausdrückbarkeit dessen, was die Farben an semantischen Prozessen auslösen, ist an anderer Stelle näher einzugehen. Und nur am Rande sei hier angemerkt, daß der Modus der Farbigkeit selbst in diesem Beispiel auf der Skala "Farbe - Schwarzweiß" für einen Modus von Leben steht, daß Farbigkeit also Teil eines *emotiven Gesamtsymbols* werden kann.

Eisensteins Entwurf zeigt, wie in einem Film Interpretationsmuster und Bedeutungsansätze, die Farben im kulturellen Verkehr zukommen, zu eigener Bedeutung weiterentwickelt werden können. Nicht immer ist die Beziehung, die filmische Farbensignifikation zu den vorgängigen Interpretationsweisen von Farben hat, so kompliziert und so produktiv. Manchmal bleibt ein Farbschema ganz im Rahmen dessen, was die Konvention sowieso schon erfaßt hat; und manchmal sieht ein Farbschema auch ganz ab von der Tatsache, daß Farben kulturell interpretiert sind. An zwei vereinfachten Fällen: Benutzt jemand zwei Farben, um ein rein visuelles Spannungs- und Kompositionsmodell zu haben (Godards Verwendung von Rot und Blau in *LE MÉPRIS* ist ein Beispiel für eine solche Strategie, vgl. Sharits 1966), arbeitet er mit einem Farbenpaar, das selbst keine Interpretation trägt. Wird dagegen das Farbschema der komplementären Rollen "femme fatale / femme fragile" und der zugehörigen Farben Rot / Weiß benutzt, hat man es mit einem Schema zu tun, das selbst schon eine Interpretation trägt.

Unter Umständen findet man bei einzelnen Autoren jeweils besondere Farbschemata, die sie in ihren Filmen mehr oder weniger beständig verfolgen. Ein solcher Fall ist Vincente Minelli, zu dessen Umgang mit Farben Bernard Timberg eine eigene Studie vorgelegt hat:

As early as *YOLANDA AND THE THIEF* (1945), he [Minelli] had established a dialectical color scheme that played off innocence, spontaneity, passion, and exuberant fantasy (portrayed in reds) against the norms, conventions, and stable forms of conventional social order (portrayed in whites) (1980, 76).

Dieser Rot-Weiß-Schematismus wird in den Filmen Minellis immer wieder neu erkundet und verwendet, in immer neuen semantischen Bezügen erprobt, und er kann sogar zum Gegenstand einer psychoanalytischen Interpretation werden, die die Verkörperungen verschiedener Frauentypen als Farbtypen untersucht (1980, 86f). Das Farbschema erweist sich in einem solchen Fall als ein klarer Indikator für Autorenschaft.

Nach Johnson (1966) lassen sich die Farbschemata zu vier Gruppen zusammenfassen, die von einfachen Formen zu immer größerer Kompliziertheit führen. Seine Klassifikation trifft sich an vielen Punkten mit der hier vertretenen Gliederung.

(1) Das einfachste Farbschema entspricht ungefähr dem, was oben "Farbmodus" genannt worden ist: alle Farben sind einem *dominanten Farbton* untergeordnet, der die Farbharmonie regiert; oft ist dieser dominante Farbton eine Umgebungsfarbe (wie das Gelb der Wüste in David Leans *LAWRENCE OF ARABIA*, 1962), seltener wird ein solcher Farbmodus künstlich hervorgebracht (wie in Jacques Tatis *MON ONCLE*, 1958).

(2) Das Farbschema, das in seiner Klassifikation gegenüber dem Typus "dominanter Farbton" als komplizierter Typ an zweiter Stelle steht, nennt Johnson "*organized realism*" (17): Die Farben jeder einzelnen Sequenz erscheinen sehr natürlich; die sequentielle Abfolge von Szenen ist jedoch so angelegt, daß deutliche

Kontraste entstehen, so daß nicht nur eine Spannung zwischen den so gegeneinander gestellten Szenen entsteht, sondern auch so etwas wie eine dramatische Fortentwicklung spürbar wird. Häufig wird der Kontrast aus dem Gegenüber von Innen und Außen gewonnen; so opponieren in Hitchcocks *VERTIGO* (1958) Innenszenen, die in warmen und gedämpften Farbtönen gehalten sind, Außenszenen in kalten, brillanten Farbtönen.

(3) Der *kaleidoskopartige Film* zeichnet sich durch Vielfalt und Veränderbarkeit der Farben aus (Johnson 1966, 19). Darunter ist auch artifizielle Farbgebung einschließlich karnevalesker Buntheit zu verstehen. Während die beiden ersten Typen von Farbschemata in ihrem Gebrauch der Farben hochselektiv sind und die Alltagsfarben zurücknehmen bzw. unter Kontrolle zu bringen versuchen, läuft das kaleidoskopische Verfahren darauf hinaus, die Farben zu überhöhen und sie überprägnant zu benutzen. Ein Beispiel ist Joseph Loseys *MODESTY BLAISE* (1965), der sich an die Farbdramaturgie von Comic Strips anlehnt (relativ große Farbfelder, brillante Farben, hohe Sättigung, hohe Helligkeit).

(4) Die letzte und komplizierteste Form des Farbschematismus nennt Johnson "*artificial use of naturalism*" (1966, 21). Eine genaue Definition bleibt er schuldig, argumentiert mit Lelouchs *UN HOMME ET UNE FEMME* (1966), Resnais' *MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR* (1963) und Vardas *LE BONHEUR* (1964). Gemeint ist wohl ein solcher Umgang mit den Möglichkeiten der Farbe, daß die Farben als ein textsemantisches Mittel über die Kennzeichnung und Kontrastierung hinaus verwendet werden, als ein Element des Films, das einen eigenen Beitrag zu dem leistet, was ausgedrückt wird.

Die Kritik an dieser Klassifizierung fällt nicht leicht, leuchtet sie doch auf den ersten Blick ein. Der Klassifikations-Gesichtspunkt, der die Reihe

- eine dominante Farbe oder Farbengruppe,
- zwei gegeneinander gestellte Farben oder Farbengruppen,
- alle Farben in Überdeutlichkeit

dominiert, ist der der Vielfalt der Farben, die in ein Ausdrucksschema eingehen. In der Auflistung fehlt zumindest eine Gruppe von Filmen, die Farben "realistisch" gebrauchen, denn für viele Farbfilm gibt es ja keinen erkennbaren Farbschematismus. Die letzte Gruppe schließlich wird nach einem anderen Kriterium gewonnen, das gegenüber den drei ersten Gruppen nicht exklusiv ist. Woody Allens *SEPTEMBER* z.B. gehörte sowohl in die erste wie in die vierte Gruppe.

Formen und Kontexte des Wechsels der Farbmodalität

Normalerweise wird ein Film *in einem bestimmten Farbmodus* gehalten; man hat es also mit einem Schwarzweißfilm, einem Farbfilm etc. zu tun. Es gibt aber diverse Verwendungen mehrerer Farbmodi in einem einzigen Text. Eine genauere Besichtigung der Beispiele zeigt schnell, daß das Verhältnis der Farben zu Schwarzweiß-Film und zu den abgeleiteten Farbmodi fast immer *differentiell* ist: Ein schwarzweißes, monochromes oder farbbearbeitetes Filmstück steht *gegen* die umgebenden Farbfilmstücke (und vice versa). Der Wechsel des Farbmodus ist immer signifikant; er dient dazu, textsemantische Gliederungen und Bezugsgrößen anzuzeigen oder auszudrücken.

Der Farbwechsel ist dabei affektneutral. Siegrists Annahme, daß ein Farbwechsel fast immer dazu diene, eine "Demarkation von Zeit- und Moduswechsel" (1986, 315, Anm. 605) vorzunehmen, wobei der farbige Teil positiv affizierte Ausdruckswerte habe, ist so nicht zu stützen. Wesentlich ist der Kontrast zwischen den durch einen Farbwechsel gekennzeichneten Filmstücken; eine emotional-affektive Bewertung wird damit in den seltensten Fällen vollzogen. Selbst dann, wenn eine Affekt-Differenz mit dem Farbwechsel verbunden ist, ist er koordiniert mit den Farbmodi, nicht aber verursacht durch sie.

Im folgenden werde ich an diversen Fällen *sequentieller Farbwechsel* zu zeigen versuchen, in welchen Fällen mittels des Farbwechsels ein makrostruktureller Unterschied, ein Bruch, eine Demarkation angezeigt wird. Davon zu unterscheiden sind alle Fälle, in denen zwei verschiedene Farbmodi *im gleichen Bild* auftreten, wenn also Teile des Bildes im Modus "Farbfilm", andere dagegen im Modus "Schwarzweißfilm" gehalten sind. Zu diesen Fällen gehören einzelne Objekte oder Personen, die durch den abweichenden Farbmodus als andersartig qualifiziert werden. Ein sehr interessanter Fall ist *LADRI DI SAPONETTE* (1988, Maurizio Nichetti), in dem einzelne Protagonisten "in einen neorealistischen Film" bzw. aus dem Film "in das Leben" wechseln. Film und Leben als zwei Realitätsstufen stehen einander gegenüber wie Schwarzweiß und Farbe. Der "Realitätswechsler" nimmt den Farbmodus jeweils mit. Sind heute derartige Mischungen von Farbmodi dank der Chromakey-Verfahren recht alltäglich geworden, wurde in der Frühzeit des Films höchstens ein emphatisiertes Farbobjekt handkoloriert und dadurch gegenüber dem schwarzweißen Umfeld hervorgehoben. Ein berühmtes Beispiel ist die rote Fahne, die als einziges Element in Eisensteins *PANZERKREUZER POTEMKIN VON HAND ROT* eingefärbt war.

Ein Sonderfall von Farbobjekten, die im Grundmodus sich vom umgebenden bzw. einbettenden Film unterscheiden können, sind *Filmzitate* bzw. *abgebildete Medien*. In Filmen, die vom Filmemachen handeln, kommt es immer wieder vor, daß Filme, von deren Herstellung der Film handelt, auch gezeigt werden. Möglicherweise gehen die Protagonisten ins Kino. Möglicherweise wird ein Kontrollmonitor oder das Fernsehprogramm wiedergegeben; möglicherweise bildet eine Fotografie eine Einstellung; usw. Der Farbwechsel wird in diesen Fällen als eine normale Farbe, die an einem *Farbobjekt* auftritt, aufzufassen sein. Ausnahmslos sind hier die eingebetteten Farbobjekte Schwarzweiß, wogegen der einbettende Text farbig ist. Das erscheint auch sehr einsichtig - ist der Modus Farbfilm der Grundmodus eines Films, ist er auch dazu in der Lage, schwarzweiße Objekte in Schwarzweiß zu repräsentieren. Schwarzweiß gehört zum *Repräsentationsumfang* von Farbfilm, nicht umgekehrt. Im Schwarzweißfilm wird jedes Farbobjekt schwarzweiß wiedergegeben. Wird darum in einem Schwarzweißfilm auf Farbe übergegangen, ist dies auf jeden Fall eine Manipulation des geltenden Grundmodus Farbe oder Schwarzweiß. Ein Beispiel ist Tarkowskij's *ANDREJ RUBLEV* (1966):

der Bereich des "Lebens" wird durch Schwarzweißfilm wiedergegeben, der kinematografisch neutral auf uns wirkt. Aber am Ende des Films werden plötzlich die Fresken Rubljows gezeigt, ausgestattet mit ihrem überwältigenden Farbenreichtum. Das erhöht nicht nur die Wirkung des Schlußteils, sondern lenkt unsere Aufmerksamkeit dadurch, daß die Alternative zur Schwarzweißdarstellung gezeigt und deren Bedeutungshaltigkeit unterstrichen wird, zurück auf den Film (Lotman 1977, 35f).

Farbwechsel enthalten demzufolge neben ihren Kennzeichnungs-, Kontrastierungs- und Akzentuierungsfunktionen immer auch ein reflexives Moment, sie stehen immer auch (nach Jakobson) in poetischer Funktion.

Einige Beispiele für sequentiellen Wechsel des Farbmodus' [17] mögen dies belegen und einzelne funktionelle Verwendungen von Farbwechseln vorstellen, die fast immer mit makrostrukturellen Komponenten des Textes zusammenhängen und sich zu gewissen Klassen zusammenstellen lassen.

Modale Räume

Eine elementare Möglichkeit, Farbmodalitäten als Kennzeichnungen zu verwenden, liegt in der *Kontrastierung von Handlungsräumen, deren Realitätsstatus unterschiedlich ist*. Phantastische Räume können so gegen Realräume gestellt werden, Übergänge von einer Realitätsstufe in eine andere werden durch den Wechsel der Farbmodalität gekennzeichnet, etc. [18]

Ein erster, aber ausgesprochen verbreiteter Funktionskreis des Wechsels der Farbmodalitäten ist die Kennlichmachung von Subjektivisierungen. Dies ist nicht allein an die segmentale Struktur des Films gebunden - nicht nur eingebettete Texte wie Erinnerungen oder Erzählungen können durch den Farbwechsel als subjektiv oder in besonderer Weise perspektiviert ausgewiesen werden, sondern auch Teilsequenzen aus Szenen. Der Farbwechsel dient dann in der Regel dazu, eine verzerrte Wahrnehmung auszudrücken.

Im Showdown von Hitchcocks *REAR WINDOW* (1954) zeigt eine in monochromes Rot getauchte subjektive Einstellung den Blick des Geblendeten, wobei jeweils auf "Nacht-normal" überblendet wird; mit diesem mehrfachen Wechsel des Farbmodus erreicht Hitchcock natürlich über die Indizierung der subjektiven Einstellung hinaus eine Rhythmisierung der Szene sowie eine durch das Rot verursachte Beunruhigung des Zuschauers.

Eine Regel, die die Filme verbände, in denen ein solcher Farbwechsel auftritt, ist auf den ersten Blick nicht auszumachen. Was im einen Fall als bunte Vielfalt gegen tristes Schwarzweiß steht, ist im anderen Fall als strenger, schwarzweißer Graphismus gegen den lebendigen Strom der Farben kontrastiert. Ein geradezu prototypischer Fall ist *THE WIZARD OF OZ* (1939): Die Realszenen in Kansas sind in Schwarzweiß gegen das phantastische Märchenland gestellt. Ein anderer, ebenso prototypischer Fall ist Wenders' *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* (1986/87): In dem Augenblick, in dem die beiden arbeitslosen Engel die Seite wechseln, ins Leben eintauchen, wird der Film so farbig wie das richtige Leben. Am Rande sei vermerkt, daß die Farbigkeit in Wenders' Film auch als subjektive Wahrnehmung markiert ist: In der ersten, schwarzweißen Phase des Films können die Engel die Farben auch nicht sehen. Die Wahrnehmbarkeit der Farbigkeit der Welt ist Anzeichen dafür, daß man im Leben und nicht in einem anderen Zustand der Existenz ist. Insofern verweist Wenders' Film auch auf eine konventionelle Assoziation von "Farbigkeit" und "Lebendigkeit" resp. "Gegenwärtigkeit".

Weitere Beispiele: In *ALL THAT JAZZ* (1979, Bob Fosse) sind die Erinnerungen, Krankenphantasien und die Dialoge mit dem Todesengel - alle Imaginationen und Halluzinationen des Protagonisten - monochrom blau gegen den normal-farbigen Kontext abgesetzt. In Michael Powells und Emeric Pressburgers *A MATTER OF LIFE AND DEATH* (1946) stehen Farb-Szenen, die auf der Erde spielen, gegen Schwarzweiß-Szenen im Himmel. Wechselt ein Objekt die Sphäre, wird dies auch farblich ausgedrückt - eine Rose, die in die irdische Sphäre wechselt, wird koloriert. In diesem Film findet sich zugleich ein ironischer Reflex auf den Farbfilm: Als der himmlische Bote zum ersten Mal aus der Schwarzweiß-Welt in die farbige Realität kommt, landet er in einem Blumenbusch; sein lakonischer Kommentar nach der ersten Überraschung: "It looks like Technicolor!"

Der Übergang aus der äußeren Realität in die "Zone" ist in Andrej Tarkowskijs *STALKER* (1980) auch dadurch ausgedrückt, daß die Szenen in der äußeren Realität monochrom eingefärbter Schwarzweiß-Film sind, während die Zone farbig präsentiert wird.

Es sind aber nicht nur semantische Stufen der Fiktion, die mittels des Farbkontrastes ausgedrückt werden. Es ist auch möglich, Argumentationsebenen gegeneinander zu stellen. In *SCHINDLER'S LIST* (1994, Steven Spielberg) sind die Vorbilder der Filmfiguren am Ende um Schindlers Grab versammelt - farbig vom Schwarzweiß der Filmerzählung abgehoben und so daran gemahnend, daß Schindlers Rettungstat neuem Leben Raum gegeben hat. Schon in Resnais' *NUIT ET BROUILLARD* (1956) steht das Bildmaterial der Gegenwart in Farbe gegen das Schwarzweiß-Material aus den Archiven. Gerade Resnais' Film ist interessant, weil der Farbwechsel hier elementares Mittel der poetischen Strategie des Films ist: *NUIT ET BROUILLARD* repräsentiert eine Suche nach Spuren der Vergangenheit. Resnais setzt die Suche selbst als Thema des Films, so seine Herangehensweise bedenkend und ausstellend. Der Kommentar, der den Farbsequenzen unterliegt, in denen er in langsamen Fahrten die Ruinen der Vernichtungslager, Innenräume in Auschwitz und ähnliches zeigt, betont die Suche nach Spuren des Unvorstellbaren, betont darin die Differenz von Vergangenheit und Gegenwart:

Es ist nur eine Kamera, die jetzt diese Blocks besichtigen kommt... (#6)

heißt es, und Resnais fährt fort, viel später im Film:

Auf der Suche wonach? (#75).

Es bleibt am Ende ein düster-grau-farbiges Bild, das das, um was es geht, nicht mehr zeigen kann:

Ein verödetes Stück Land, ein gleichgültiger Oktoberhimmel, das ist alles, was uns bleibt, um uns die Nacht hier vorzustellen... (#98-99).

Ganz am Ende des Films heißt es dann:

Während ich zu euch spreche, dringt das Wasser in die Totenkammern. Es ist das Wasser der Sümpfe und Ruinen, es ist kalt und trübe wie unser schlechtes Gedächtnis (#305) [...]. Wer von uns wacht hier und warnt uns, wenn die neuen Henker kommen? Haben sie wirklich ein anderes Gesicht als wir? [...] Und es gibt uns, die wir beim Anblick dieser Trümmer aufrichtig glauben, der Rassenwahn sei für immer darunter begraben. Uns, die wir tun, als schöpften wir neue Hoffnung, als glaubten wir wirklich, daß all das nur einer Zeit und nur einem Lande angehört. Uns, die wir vorbeisehen an den Dingen neben uns und nicht hören, daß der Schrei nicht verstummt (#308).

Das Bild ist ebenso realistisch und gegenwärtig wie leer, und es bedarf der Erinnerung und der Verantwortung, um die Lehre daraus zu ziehen, was am gleichen Ort einmal geschehen ist. Dem dokumentarischen Schwarzweiß des Archivmaterials steht so eine Farbebene gegenüber, die den moralischen Appell trägt, nicht zu vergessen, was geschehen ist.

Träume und Tagträume

Ein anderer Kontrast, der häufig auch durch den Kontrast der Farbmodalitäten angezeigt wird oder worden ist, ist der von *Träumen und Tagträumen zur Realität des Träumenden*. In diesen Konstruktionen drückt der Farbwechsel nicht nur *das modale Verhältnis von Realitätsstufen* aus, sondern umschließt außerdem in der Regel eine *Perspektivierung*: weil die eingebetteten Texte als subjektive Bildwelten eines Träumenden gekennzeichnet sind.

Die Tagträume der Protagonistin sind in *I'VE HEARD THE MERMAIDS SINGING* (1987, Patricia Rozema) in Schwarzweiß gegen die Farbigkeit der abgebildeten Realität gestellt, wogegen in Jerome Hills Schwarzweiß-Film *THE SAND CASTLE* (1961) die Träume eines kleinen Jungen in Farben gezeigt werden. In Bergmans *EN PASSION* (1969) steht ein Traum, den eine der Protagonistinnen erzählt, in Schwarzweiß gegen den Rest des Films (abgesehen von einem schwarzweißen Fernsehbild, das die Erschießung eines Vietcong durch einen südvietnamesischen General zeigt).

Dalton Trumbos *JOHNNY GOT HIS GUN* (1971) ist die Geschichte eines 17jährigen Jungen, der im ersten Weltkrieg fast völlig zerrissen wurde und der nach zahlreichen Operationen nur als menschlicher Torso, blind, taub, stumm, ohne Gliedmaßen, weiterleben konnte; er wurde "aus wissenschaftlichen Gründen" am Leben gehalten; der Film zeigt die Erinnerungen, Phantasien und Träume des Jungen als farbige Einsprengsel in die schwarzweiße Rahmenhandlung, als Farbvisionen, die bis zur surrealistisch-symbolischen Traummalerei stilisiert sind.

Erinnert sei auch an *PEEPING TOM* (1959, Michael Powell, Emeric Pressburger), in dem der Protagonist immer wieder Filme sieht und z.T. auch imaginiert, die sein Vater mit ihm gemacht hatte (vgl. Johnson 1966, 15, der eine genaue Analyse dazu macht).

Der Übergang von einer modalen Stufe in eine andere kann möglicherweise in einer einzigen Einstellung vollzogen werden. In Hitchcocks *VERTIGO* (1958) wird der Traum eröffnet mit einer Großaufnahme des schlafenden Helden; das realistisch motivierte Licht geht über in einen schnellen Wechsel monochromer Filter, der Träumer öffnet die Augen, blickt direkt in die Kamera. In einem kontinuierlichen Bild wird hier eine Transition in einen anderen Wirklichkeitsmodus vollzogen, der Anfang der Einstellung gehört einem anderen modalen Feld zu als der Schluß. An welcher Stelle der Übergang vollzogen wird, ist schwer zu klären. Ein Gedankenexperiment vermag Aufschluß zu geben: Würde das "reale Bild" allein durch den rhythmischen Lichtwechsel überlagert, würde dieser die geistige Aktivität des Träumers signalisieren-symbolisieren; das realistische Bild würde mit einem zweiten Signal durchsetzt-überlagert, so daß es in zwei Schichten zu lesen wäre: Der Träumer in seinem Bett / Die Warnsignale, die seine Traumtätigkeit indizieren. Ein derartiges Beispiel findet sich in *MARNIE* (1963):

- #1 Die Protagonistin sieht mit Schrecken
- #2 einen Strauß mit strahlendroten Blumen;
- #3 (als *reaction shot*, wie #1) ihr entsetztes Gesicht ist durch einen monochromen Rotfilter photographiert.

Es ist deutlich, daß #3 zwei verschiedenartige Bildhinweise umfaßt: Die photographische Schicht des Bildes lokalisiert die Heldin weiterhin im szenischen Kontext und in der syntaktischen Klammer der Blickmontage. Die Rotfärbung dagegen indiziert die subjektive Reaktion (hier zudem noch aus Rot selbst motiviert) auf das Gesehene. Die (syntaktische) Position des *reaction shot* im Schema der Blick-Montage wird so repräsentisch *und* indexikalisch belegt. Dieser analytische Umgang mit dem Bild [19] ist in *VERTIGO* noch weiter entwickelt: Dadurch, daß der Träumer die Augen öffnet, wird die indexikalische Schicht zur dominierenden Modalität, das Bild selbst changiert in den anderen modalen Status des Traums hinein.

Flashbacks und Flashforwards

Auch zeitlich versetzte oder ineinander eingeschachtelte Texte können durch Farbwechsel voneinander abgegrenzt werden. Insbesondere Rückblenden werden häufig so gekennzeichnet.

In der Regel wird Farbfilm dazu benutzt, den Jetzt-Punkt einer Erzählung zu zeigen. Alle vorzeitigen Ereignisse stehen also in Schwarzweiß. Auch mittels der Farbverteilung wird so eine erzählerische Gegenwart konstituiert, von der aus eine erzählte Vergangenheit ebenso wie eine Zukunft sich bestimmen lassen. Sicherlich, das ist nicht abhängig von der Tatsache, daß etwas farbig abgebildet wird, der Farbmodus ist nur ein unterstützendes Mittel, um die Zeitordnung der Erzählung auszudrücken. Aber es fällt auf, daß Farbe zur Darstellung des Gegenwärtigen gewählt wird. Einige Beispiele: Der dreißig Jahre zurückliegende Mord, der den Ausgangspunkt und Anlaß der ganzen Geschichte bildet, steht als schwarzweißer Flashback am Anfang von Sidney Lumets *MURDER ON THE ORIENT EXPRESS* (1974). In Nico Hofmanns *LAND DER VÄTER - LAND DER SÖHNE* (1988) ist die Gegenwartshandlung unterschritten mit schwarzweißen Rückblenden (die wiederum den Schwarzweiß-Photos korrespondieren, die für die Recherche des Protagonisten so wichtig sind). In Bernard Kowalskis *STILETTO* (1968) wird in der schwarzweißen *pretitled sequence* die in Italien spielende Vorgeschichte der eigentlichen Handlung erzählt, in der erläutert wird, was den Stilettmörder an den Mafia-Boss kettet. Auch die Momentaufnahmen gleichenden Rückblenden-Rückgriffe (das Amerikanische kennt die Rede von *flashbulb memories*) auf diese Szene, die im eigentlichen Film mehrfach gezeigt werden, benutzen das

schwarzweiße Material. In manchen - allerdings nur wenigen - Fällen ist der Flashback farbverfremdet gegen den Rahmen abgesetzt. In *RADIO TALK* (1988, William Stone) z.B. ist die Sättigung in einem Flashback zurückgenommen.

Ein Sonderfall sind die dokumentarischen Filme, die kompiliertes Material umfassen, das auch durch seine Farbmodalität vom Resttext abgegrenzt ist. So entsteht eine chromatische Alternation, die mit den Zeitstufen, auf denen das Material steht, zusammengeht. Insbesondere gilt das für fast alle Filme, die Zeitzeugeninterviews historischem Material gegenüberstellen (es erübrigt sich, hier Beispiele zu nennen) - es erscheint fast "natürlich", daß das Heute-Material farbig, das Gestern-Material dagegen schwarzweiß ist. Beispiele finden sich sogar im Spielfilm: So verwendet John Schlesinger in seinem Farbfilm *MARATHON MAN* (1976) in den Flashbacks zum einen echtes historisches Material in Schwarzweiß, das mit pseudo-privaten Amateurfilmen (ebenfalls in Schwarzweiß) durchsetzt ist.

Unter Umständen geht die Kontrastierung, die mittels des Farbwechsels vollzogen wird, über die Abhebung von Zeitstufen hinaus. Alain Resnais' schon erwähnter Dokumentarfilm *NUIT ET BROUILLARD* (1955) kontrastiert Aufnahmen der heutigen Realität von Auschwitz/Birkenau mit Dokumentarmaterial der Alliierten. Nicht nur, daß der Kommentator an diesen Stellen die Gegenwart einbezieht, von der Bedeutung spricht, die der Holocaust für uns hat, er thematisiert auch das Verschwinden und Vergessen. Die Heute-Bilder zeigen Landschaften, in denen das vergangene Geschehen kaum Spuren hinterlassen hat. Es ist die Aufgabe des Chronisten, den Zuschauer und Zeitgenossen auf das Geschehen zu stoßen. Der Film beginnt mit einer Aufnahme, die neutrale Landschaften zeigt; eine leichte Kamerafahrt nimmt den Stacheldraht mit in den Blick, der das Lager vom Umland trennt; die folgenden Aufnahmen wiederholen diese metaphorische Bewegung. Es wird schließlich auf historisches Schwarzweißmaterial übergegangen, als das Thema eingeführt ist. Gelegentlich wird auf die Jetzt-Ebene zurückgekehrt, in den thematischen Pausen, zwischen den großen thematischen Einheiten, die der Film exponiert. So entsteht eine kontrapunktische Alternation, die jeder narrativen Dramatisierung des Holocaust vorbeugt und einen Teil ihrer Spannung allein aus der Gegenüberstellung von Bildern eines Jetzt und eines Gestern bezieht [20].

Wie es begründet werden kann, daß Farbe so eng mit der Gegenwart der Erzählung oder der Beschreibung verbunden ist, ist höchst unklar. Schwarzweiß markiert das "ältere" Material, fast so, als würde mit dem Entzug von Farbe auch die Präsenz des Gezeigten zurückgehen. Man würde, wenn diese These stimmt, Farbe und Schwarzweiß als Opposition nehmen, die über die Intensität und Vielfalt des sinnlichen Eindrucks die zeitliche Nähe eines Geschehens anzeigen. Johnson schreibt dazu:

The foregoing examples make it clear that when black-and-white and color are juxtaposed there is only one fundamental difference between them. Neither is necessarily more dramatic, more realistic or more sensuous. But color, being more specific, has more immediacy than black-and-white - the scenes in color appear closer in time and space (1966, 16).

Diese Beobachtung läuft also darauf hinaus, daß Farbfilm in den Dimensionen "Intensität" und "Nähe" höher notiert als Schwarzweißfilm, was wiederum eine Grundlage bilden könnte für die normale Verteilung der Modalitäten bei Flashback-Konstruktionen.

Man könnte dagegen eine andere These formulieren, daß es eine verdeckte Motivation für die Entscheidung, das Material schwarzweiß oder farbig zu gestalten, gibt - die darauf hinausläuft, daß uns älteres Filmmaterial fast immer schwarzweiße Darstellungen bietet, so daß mit Schwarzweiß die Vorstellung "alte Aufnahme" assoziiert ist; dies liefe darauf hinaus, daß es so etwas wie ein "naives Bewußtsein" der (technisch-historischen) Entwicklung der Farbmodalitäten gibt. Noch zu Zeiten des dominant gewordenen Farbfilms waren die Erinnerungssequenzen schwarzweiß gegen die farbigen Szenen der erzählten Gegenwart gesetzt. Es er-

gibt sich ein interessanter, melodramatischer Umkehreffekt: der Tonus der Erzählung verändert sich zu wehmütiger Melancholie, das Vergangene wird emphatisch erhöht.

"Vergegenwärtigung"

Unter "Vergegenwärtigung" sei hier verstanden das *kontinuierliche Farbigwerden historisierender Schwarzweiß-Aufnahmen* (ähnlich Siegrist 1986, 315, Anm. 605). Ein Beispiel ist Fellinis *E LA NAVE VA* (1983), der Schwarzweiß beginnt und dann kontinuierlich in Farbe übergeht. Häufig ist der Übergang verbunden mit einer "Verlebendigung", vom Stehkader (*frozen frame*) wird zur Bewegung übergegangen (Siegrist 1986, 309, Anm. 553), so daß gleich zwei Merkmale die "Vergegenwärtigung" markieren.

MEET ME IN ST. LOUIS (1944, Vincente Minelli) besteht aus Film-Kapiteln, die die Jahreszeiten wiedergeben; jedes ist mit einer Schwarzweiß-Fotografie eröffnet, die das Haus der Familie, von der der Film erzählt, in der jeweiligen Jahreszeit zeigt. Das Foto geht in Farbe und Bewegung über, das nächste Kapitel ist eröffnet. Dieser Übergang schafft nicht nur eine klare Gliederung des Films in große zeitlich zusammengehörende Szenengruppen, sondern produziert auch so etwas wie eine "semantische Suggestion":

These touches of black-and-white add poignancy to the film's gentle nostalgia, reminding the viewer that the action he is watching is set in a past which has long since been fixed and drained of color. He is all the more delighted when, in a casual cinematic miracle, color and movement return and the past is resurrected (Johnson 1966, 15) [21].

Der Farbwechsel ist so ein Mittel, um die Erzählung in zeitliche Differenz zu setzen, so daß der Modus des Erzählens dahingehend verändert wird, daß hier nicht einfach eine Geschichte erzählt wird, sondern daß diese Geschichte auch zeitlich lange vor dem Erzählzeitpunkt stattgefunden hat. Eine ähnliche Technik verwendet Alan Rudolph in *THE MODERNS* (1989): Der Farbwechsel am Beginn und am Ende von Sequenzen dient einerseits als Sequenz-, andererseits aber auch als Historizitätsmarkierung, lehnen sich doch die Sequenzeröffnungen kompositionell oft an historisches Bildmaterial an.

Der Effekt dieser "weichen Transition" ist eine Art von *Modulierung* des Realitätseindrucks, den das Bild hinterläßt. Ob man es hier allerdings mit einer "grundsätzlich positiven Affizierung von Farbe" zu tun hat und ob sich der Realitätseindruck steigere, wie Siegrist (1986, 315, Anm. 605) behauptet, darf bezweifelt werden. Denn zum einen wird gerade in *E LA NAVE VA* durch den Farbwechsel eher eine Thematisierung denn nur eine Intensivierung vollzogen - ein historisches Bild wird "angehoben" auf den Farbmodus des Spiels, und die hier angedeutete Differenz zwischen "historischen" Fotos und dem "aktuellen" Spiel akzentuiert den allegorischen Zugriff des Films auf das Erzählte; und zum anderen muß in Rechnung gestellt werden, daß es in diesem Beispiel um die Identifizierung von "altes Bild" und darüber vermittelt von "Geschichte" geht, der Film also auf ein Wissen um Bilder zurückgreift, die hier markiert und nicht bewertet werden. Der Übergang ist primär eine *Rahmenmarkierung* des Textes und darin durchaus dem sich hebenden Vorhang vor einer Bühne vergleichbar. In eine derartige Richtung würde man auch argumentieren, wenn man Chatmans Beobachtung, daß man von einem *establishing shot* vor dem Auftritt der Charaktere und dem Beginn der Handlung "it makes sense to say that there is not yet a story-time, or now" (1992, 51): Das Spiel ist noch nicht eröffnet. Erst dann, wenn das Dargestellte eine Zeit konstituiert - erst dann entfaltet sich die Diegese in ganzer Vielfalt. Bis dahin stehen *establishing shots* und "vergegenwärtigende" Veränderungen des Farbmodus auf einer Grenze: Beide weisen voran auf die nun bald kommende Erzählung, ohne doch selbst vollständig zu jener zu gehören.

Gegen die Annahme des sich steigenden Realitätseindrucks, der durch Farbfilm hergestellt werde, muß auch geltend gemacht werden, daß zumindest historisch der konventionelle Schwarzweißfilm als die ursprünglichere, "natürlichere" Abbildungsform bewußt war. Dazu eine bezeichnende Episode in der Darstellung von Lotman:

"Als Peter Ustinov im Fernsehen gefragt wurde, warum er *BILLY BUDD* schwarzweiß und nicht farbig gedreht habe, antwortete er, es sei seine Absicht gewesen, damit der Film realistischer würde." Interessant ist Montagus Kommentar dazu: "Eine seltsame Antwort, aber noch seltsamer ist es, daß niemand sie seltsam fand" (Lotman 1977, 33f).

Tatsächlich scheint die Qualifizierung von Filmmaterialien durch die Dimensionierungen nach Intensität, Nähe etc. wichtigere Differenzen zwischen den Materialien deutlich macht als die Einschätzung nach einem wie auch immer gearteten "Realitätseindruck".

Emphatisierung, Modulation

Einzelne Szenen können durch Farbwechsel gegen den Kontext gestellt werden und werden so, allein aufgrund der verschiedenen Modalitäten, als "verschieden" gegeneinander gestellt. Der Kontrast wird so aufzufassen sein, daß der Farbwechsel als emphatisierender Hinweis gilt, der Intensität, subjektive Bedeutung oder ähnliche Aspekte der so hervorgehobenen Szene unterstreicht.

Ein Beispiel ist Agnès Vardas *CLÉO DE 5 À 7* (1961); hier wird ein Realitätsbruch durch die Alternation von Schwarzweiß und Farbe angezeigt:

Am Anfang des Films ist Cléo bei einer Kartenleserin, die ihr Schicksal deutet und - halb - voraussagt. Cléo hat Angst. Da gab es Farben auf den Karten und auf der Tischdecke, die einzigen Farbeinstellungen des ganzen Films. Die Fantasiewirklichkeit des Tarot, die allegorischen Erzählungen der Videospiele [die Varda in *KUNG FU MASTER* (1988) in besonders grellen Farben gezeigt hat, HJW], lassen eine Darstellung in Schwarzweiß nicht zu (Varda 1988, 16).

Der Einmarsch der russischen Truppen, der den "Prager Frühling" beendete, ist in Philip Kaufmans *DIE UNERTRÄGLICHE LEICHTIGKEIT DES SEINS* kompiliert aus originalem Schwarzweiß-Material, nachgedrehtem Schwarzweiß-Material, originalem, durch das Alter verändertem Farbmateriale etc.; die Gesamtsequenz steht durch die Wahl von Schwarzweißmaterial und dessen Kombination mit farbverändertem Pseudo-Dokumentarmaterial in klarem Kontrast zum Rest des Films, mit dem die Sequenz stilistisch überhaupt nicht integriert ist. Diese Desintegration führt zum einen dazu, daß das Textstück einschließlich der darin berichteten Ereignisse im Verhältnis zu der Erzählung des Films als abweichend gekennzeichnet ist; die eigentlich dominierende Narration ist für die Dauer dieser Sequenz außer Kraft gesetzt, und auch, wenn man die Personen der Erzählung sieht, ist die Zeit ausgeblendet, die Beziehungen entwickeln sich für die Dauer dieser Sequenz nicht. Zum anderen wird auch der Realitätseindruck der Sequenz moduliert: denn das erkennbar historische Material, das hier verarbeitet wird, referiert in anderer Art und Weise auf Realität als die erkennbare Fiktion des umgebenden Textes. Die Dominanz der Narration und der Realitätseindruck sind hier vom Farbwechsel betroffen, das sei festgehalten.

Zusammenfassung

Die Beispiele - die Reihe ließe sich mühelos verlängern - zeigen mit großer Deutlichkeit, *daß der Wechsel einer Farbmodalität meist in Koordination mit einer makrotextuellen Konstruktion* vorgenommen wird. Einbettete Texte wie Träume, Tagträume, Erinnerungen, Erzählungen usw. können durch Wechsel des Farbmodus vom einbettenden Text abgehoben werden; modal verschiedene Handlungsräume (Phantasie und Realität, Himmel und Erde etc.) können durch ihnen zugeordnete Farbmodi gegeneinander gestellt werden; etc. Der Wechsel des Farbmodus ist so eine textuell begründete Ausdrucksfunktion und dient der Indikation textuell relevanter Übergänge und Kontrationen. Dem Kontrast der Farbmodalitäten des Ausdrucksbereichs korrespondiert eine textuelle Gliederung.

Natürlich ist die Absetzung von Teiltexen nicht an die Kontrastierung von Farbmodi gebunden, sondern kann auch durch ein Farbschema geleistet werden. In Coppolas *THE GODFATHER* (1971) ist der erste Flashback z.B. gegen die mahagonirot dominierte Gegenwart durch pastellfarbene, helle Farben kontrastiert - "a sunlit past as opposed to a somber present", wie Bernard Dick es ausdrückt (1978, 47). In Spielbergs *ALWAYS* (1989) sind die Szenen, in denen Audrey Hepburn als Engel in einem Zwischenreich zwischen Himmel und Erde auftritt, neben der Überbelichtung und der leichten Unschärfe auch durch die Helligkeit der Farben gegen den Rest des Films abgesetzt. In ähnlicher Art und Weise lassen sich auch andere makrostrukturelle Kontraste in einem Farbschema realisieren und sind keinesfalls angewiesen nur auf wechselnde Farbmodi. Filmische Mittel sind nicht determiniert durch Inhaltsstrukturen, sondern ihnen zugeordnet. Das ist ein gewichtiger Unterschied.

Doch sei noch einmal zum wechselnden Gebrauch verschiedener Farbmodi in einem Film zurückgekehrt. Ein "schleichender Übergang" des einen Materials in das andere ist selten. *HEAVEN'S GATE* (1980, Michael Cimino) enthält einen solchen Wechsel: Das große Fest der Emigranten (der berühmte "Rollschuhtanz") beginnt in warmen, braun-roten Farben, die immer weiter zurückgenommen werden, bis man es mit monochrom eingefärbtem (sepia-braun) Schwarzweißmaterial zu tun hat, das kompositionell, vom Umgang mit Licht und schließlich auch auf Grund der Farbigkeit an zeitgenössische Photographien erinnert. Eine versteckte ikonographische Anspielung, die kaum jemandem so auffällt, daß er darüber berichten könnte.

Filme, die die Differenz der Filmmaterialien mißachten und sie völlig gleichberechtigt benutzen, also die signifikative Potenz des Farbwechsels nicht nutzen, sind sehr selten. Eines der wenigen Beispiele ist der holländische Dokumentarfilm *HANS - HET LEVEN VOOR DE DOOD* (1983) von Louis van Gasteren: van Gasteren hatte Filmreste aus anderen Produktionen gesammelt und zusammengeklebt; darum wechselt mitten in der Einstellung der Farbmodus, und auch die verschiedenen Farbfilm-Materialien sind unterschiedlicher Herkunft, so daß ständig mit Farbbrüchen zu rechnen ist.

Filmfarben ohne Darstellungsfunktion

Das Gebundensein der Farben an Farbobjekte ist nicht hintergebar [22]. Wenn man in manchen experimentellen Filmen es mit scheinbar "reinen" Farben zu tun hat, abgelöst von Farbobjekten, so ist das natürlich eine intellektuelle Täuschung: denn derartige Konstruktionen lassen den signifikativen Aspekt des Abbildens ausfallen, umfassen keine ikonische Signifikation der ersten Stufe, sondern präsentieren sich selbst bzw. das Farbereignis auf der Leinwand als ein Farbobjekt, das sich in der Zeit verändert, was unter Umständen räumliche Wahrnehmungszusammenhänge produziert etc. Ein derartiger Film ist *selbst ein Farbobjekt*, das *nicht auf eine Zeichenfunktion bzw. eine Repräsentationsfunktion zurückgeführt werden kann*.

Weite Bereiche des als "abstrakter Film" oder "absoluter Film" bezeichneten experimentellen Filmschaffens operieren mit dieser Grundintention, den Film als ein Wahrnehmungsobjekt erster Ordnung zu erforschen, jenseits und unabhängig von seinen Möglichkeiten als abbildendes Medium. Hans L. Stoltenbergs BUNTFILM (1911), bei dem verschieden eingefärbter Blankfilm in rhythmischer Folge montiert wurde und der ebenso verschollen ist wie die experimentellen Farbfilme der Brüder Corradini (1910-1912), markieren den Anfang einer ganzen Kette experimenteller Farbfilme [23]. Heute schließen manche Experimente aus dem Feld der "Computeranimation" an diese Traditionen an, auch wenn den Experimentatoren dies wohl oft nicht bewußt ist.

Paul Sharits' 17minütiger Videofilm RAPTURE ist eine Alternation von zwei Szenentypen: In den Bildern der ersten Kette sieht man einen Schauspieler, der mittels des "blue box"-Verfahrens vor verschiedene monochrome Hintergründe montiert ist, die in der Regel flickern und schnell wechseln; der Schauspieler spielt Szenen äußersten Schmerzes, katatonen Erstarrung, vom Schmerz ziellos gemachter Selbstberührung; er trägt eine Art Hemd, das an Krankenhaus-Kleidung gemahnt, und wenn manchmal ein zweiter Schauspieler auftritt, der den ersten hilflos hält, ihm nahe ist, aber ihm nicht helfen kann: dann ist die Psychiatrie-Assoziation eindeutig gegeben, was ja bei vielen der Übungen des "Living Theatre" sich so einstellt. Die Bilder der zweiten Kette sind flickernde monochrome Tafeln, deren Farben sehr schnell (bis zur Einzelbildmontage) wechseln; diese Bilder sind mit einer weiblichen Stimme unterlegt, die ohne jede Betonung bedeutungsträchtige Vokabeln dahersagt. Die erste Kette präsentiert also ein identifizierbares Objekt, die zweite ist gänzlich abstrakt, raumlos, ohne Gliederung in der Komposition. In der ersten Kette werden außerdem Bilder auf und in das *Grundbild* projiziert, gedreht, geklappt, aufgeblasen und verkleinert, wobei das jeweils zweite - das *Operationsbild* - mit einer anderen Farbe als das Grundbild versehen ist.

Der erstaunliche Effekt dieser Komposition ist, daß sich *das Objekt von der Farbe des Grundes löst*. Zwischen beiden besteht keine Verbindung, es kommt zu keiner Raumillusion. Der Körper, der Ausdrucksgestus, die Ungeheuerlichkeit des Schmerzes steht außerhalb der Illusion von wahrnehmbarer Realität. Die Figurierung des Körpers vor der Farbfläche macht eine Konzentration ganz auf den Ausdrucksgestus möglich; und der pochende Rhythmus der flickernden und wechselnden Farben dient als eine Art von "visuellem Kontrapunkt", ein Moment, das die Aufmerksamkeit bindet über alle Neugierde und Faszination am Schauspiel hinaus. Auch dann, wenn das Bild verdoppelt wird und das eine Bild als Gegenstand im Raum herumgeht (woraus eine Art von "sekundärer Raumillusion" entsteht), auch dann bleibt die Trennung von Figur und Grund bestehen. Die Tatsache, daß ein Operationsbild über einem Grundbild behandelt wird, führt allerdings dazu, daß dem Schauspiel ein Distanzierungsmoment zugeordnet wird - was allerdings vor allem die Abstraktheit und die Totalität des Schmerzes, die der Schauspieler präsentiert, nur noch unterstreicht.

RAPTURE manipuliert durch die Arbeit mit monochromen Bildtafeln bzw. Hintergrundfarben vor allem den Raumeindruck, der normalerweise ja gebunden ist an die Präsenz verschiedenfarbiger Objekte im Raum. Nur dann, wenn Objekte im Raum sind, und nur dann, wenn sich die Objekte auf Grund von Textur, Schatten oder Farbe vom Hintergrund unterscheiden, kann man eine Vorstellung von "Raum" entwerfen. *Eine monochrome Fläche hat keine identifizierbare Tiefe*. Indem nun RAPTURE Figur und Grund rigoros trennt, trennt sich auch die Farbe vom Objekt. Unabhängig vom abgebildeten Gegenstand und ungeachtet der Tatsache, daß weiterhin ein Objekt präsentiert wird, wird die Farbe so zu einem kompositionellen Mittel, das unabhängig vom Repräsentationsmodus gebraucht werden kann.

Im Extremfall wird die Fläche der Leinwand (heute häufig auch: die Fläche des Monitors) als zweidimensionale Fläche genommen, auf der Farben verteilt werden, ohne daß dabei die Illusion eines dreidimensionalen Raums verfolgt wird. René Jodoins mit Rechnerunterstützung entstandener Film RECTANGLE & RECTANGLES gehört zu diesen Versuchen. Die Bildfläche wird in Flächensektoren aufgeteilt, diese flimmern in verschiedenen Rhythmen; die Flächen werden geteilt, werden auf der Grundfläche verschoben, mit anderen Flächen

verschmolzen usw. Diese Kette von geometrischen Veränderungen hat manchmal Zwischenphasen, in denen sich die Illusion des Raums einstellt, die aber immer wieder schnell zusammenbricht. Eine Vorstellung von isolierten Objekten entsteht nicht oder nur als eine flüchtige Wahrnehmungssillusion (und ist eine Funktion des Eindrucks räumlicher Tiefe - weil Raumwahrnehmung an ein Lageverhältnis von Objekten gebunden ist). Auch Derek Jarmans Spielfilmexperiment *BLUE* (1993/94) verzichtet auf jede Art der Tiefenillusion, in dem anderthalbstündigen Film ist nichts zu sehen als eine rechteckige, strahlend blaue Leinwand. Die Abwesenheit räumlicher Tiefe führt zu einem eigenartigen Effekt, von dem Hans Scherer berichtete:

Die strahlend blaue Leinwand des Films, das erkennt der Zuschauer nach den ersten Minuten, ist nur ein Vorhang, hinter dem das Leben stattfindet, hinter dem der Film abläuft [24].

Das Blau der Leinwand lagert sich vor die Prozesse der Illusionierung und der Imaginierung. Das Bildliche wird vom Blau nicht ersetzt, folgt man Scherers Beobachtung, sondern in die Prozesse der Phantasietätigkeit verschoben. Das Blau ist ein Filter, der selbst zum Thema der Rezeption gemacht werden muß, geht es doch im Text um Tod und Abschied, um Angst vor dem Sterben und Liebe zum Leben.

Eine andere Gruppe von Filmen arbeitet mit räumlicher Illusion, die vor allem an *Pseudo-Farbobjekten* festgemacht werden kann. Ein Bild von Miro präsentiert derartige Objekte in spezifischer Verteilung, verbunden mit besonderen Vorzugsfarben bzw. Farbmodi, bezogen auf ein klares Figur-Grund-Verhältnis. Es gibt offenbar ein formales Repräsentationsschema, das einen dreidimensionalen Raum und darin befindliche und bewegbare Objekte umfaßt. Wenn man Oskar Fischingers *KOMPOSITION IN BLAU* unter diesem Aspekt betrachtet, dann präsentiert der Film Farbflächen, die sich verändern, er spielt mit figurativen Momenten, geometrischen Formen, räumlicher Tiefe (und zum Schluß dann auch mit einem Schema von "Sonne"). Fischingers erster kurzer Farbfilm - *KREISE* (1932/33) - zeigte farbige Hintergründe, auf denen in schneller Folge Kreise wachsen, bis sie das Bild ganz füllen; unterbrochen ist die Animation durch kurze Stückchen Weißfilm, die einen Flicker-Effekt hervorrufen.

Was in den Filmen Fischingers abgebildet wird, ist ein *geometrischer Raum*, in dem Farben an *geometrisch begrenzbaren Objekten* (Quadern, Kugeln, Flächen) auftreten; das mimetische Moment beschränkt sich auf diese *formale Dimension*, Elemente der äußeren Realität treten nicht auf. Wird der Abbildungsmodus des Farbfilms ausgesetzt, *wird die Farbe organisiert in den formalen Charakteristiken der Wahrnehmung*, heißt das.

Die Pseudoobjekte "mäandrieren" in manchen solchen Filmen durch formal mögliche Transformationen hindurch; man denke an die kaum noch feststellbaren Halbliquid-Objekte in den Computeranimationen Kawaguchis.

Derartige Filme, die mit isolierbaren und isoliert transformierbaren Pseudoobjekten arbeiten, die wiederum als Farbobjekte funktionieren, stehen auf einer *Vorstufe der Repräsentation*. Sie sind keine Bilder in dem Sinne, daß ihnen ein Urbild zugeordnet werden könnte; sie werden auch wohl von niemandem als "Bilder" aufgefaßt. Auf der anderen Seite kann man an ihnen eine Raumvorstellung haben, Alternationen, pseudo-dialogische Montagen sind möglich, und sie können durchaus in Kontexte gestellt werden, in denen die Wahrnehmungssillusion als (meist imaginärer oder phantastischer) Ort einer Realität qualifiziert wird. Es gibt einen perspektivischen Nullpunkt, eine "Origo", die als Ausgangspunkt eines Blicks verstanden werden kann; Bewegungen dieser "Origo" können als "subjektive Bewegungen" interpretiert werden. Usw.

Diese Re-Integration experimenteller Farbfilme in die konventionellen Rahmen der realistischen Grundfunktion der Abbildung fällt bei Filmen, die nicht mit Pseudo-Objekten arbeiten, wesentlich schwerer. Das mag wesentlich damit zusammenhängen, daß Dreidimensionalität als Wahrnehmungskategorie wesentlich an der

perspektivischen Konstruktion und am Festmachen von räumlicher Tiefe an der relativen Lage von Objekten und der relativen Bewegung von Objekten in Bezug aufeinander und den Nullpunkt des perspektivischen Koordinatensystems hängt.

Nochmals zusammengefaßt: Man kann unterscheiden experimentelle Farbfilme, die Pseudoobjekte kreieren, die in einem imaginären Raum angeordnet sind und sich bewegen können, und solche Filme, die diese Raumillusion nicht gewähren [25].

In den *Kategorien der Panofskyschen Ikonologie* müßte man die beiden Typen experimenteller Farbfilme ebenfalls verschieden klassifizieren:

(1) Beide erfordern Interpretationsleistungen der ersten, der untersten Schicht. Es geht dabei um formale Elemente und Eigenschaften des Bildes, um die Isolierung von Flächen, geometrischen Objekten, die Detektion von Bewegungsrichtungen, um Rhythmen in der Zeit.

(2) Die zweite Stufe der Analyse - das identifizierende Erkennen von Objekten, Gesten, Personen usw. - wird von den Filmen, die ohne Pseudo-Objekte arbeiten, kaum noch berührt; sicherlich, eine sich bewegende oder sich teilende Farbfläche wird isoliert und auch in zeitlicher Veränderung "im Griff behalten", um eine Formulierung Husserls zu benutzen; aber es kommt z.B. nicht mehr zu der Protention der Rückseite einer solchen Fläche. Dagegen werden Pseudo-Objekte durchaus als räumliche Ganz-Dinge auch mit einer Rückseitenprotention ausgestattet, so daß diese Objekte auch rotieren können, ohne eine Wahrnehmungsüberrauschung auszulösen. Festzuhalten ist aber, daß auf jeden Fall das Zeichenmoment reduziert ist, wenn es nicht sogar ganz ausfällt: diese Wahrnehmungsobjekte sind keine Gegenstände der Kultur, keine interpretierten Dinge, sondern "reine" Wahrnehmungsobjekte.

(3) Die dritte Schicht der ikonologischen Analyse, die eigentliche Interpretation des Identifizierten in den kulturellen Schemata der Interpretation, betrifft fast nur noch die Rahmen und Situationen, in denen derartige Filme auftreten - und diese Interpretationen betreffen dann nicht mehr das, was die Filme zeigen, sondern die Kontexte, in denen sie - als Objekte - auftreten können.

Die Radikalität von experimentellen Filmen wie *RECTANGLE & RECTANGLES*, *RAPTURE* oder auch *KOMPOSITION IN BLAU* besteht darin, daß sie mit elementarsten Konventionen filmischer Repräsentation bzw. Kommunikation spielen. *Der Rückgang auf die materialen Eigenschaften des Films bedeutet zugleich den Rückgang auf elementare Prinzipien visueller Wahrnehmung.* Die als elementar erachtbare Eigenschaft des Farbfilms, die bunte äußere Wirklichkeit zu repräsentieren, ist so hintergebar. Repräsentativität ist außer Kraft gesetzt: darauf geht das Experiment.

Zusammenfassung: Farben in Ausdrucksfunktion

Angesichts dieser Phänomene könnte man die Frage nach der stofflichen Grundlage der filmischen Farbsignifikation verlieren. Es sei darum noch einmal zurückgekehrt zu den Ausgangsüberlegungen: Film-Farbe sollte nicht beschrieben werden als Erscheinung ikonischer Repräsentation, sondern als Element der signifikativen Apparatur des Films. Das hat eine Verkehrung der Perspektive zur Folge und zur Grundlage.

Farben sind *filmische Mittel*. Sie gehören dem filmischen *Ausdrucksbereich* an. Sie sind Mittel dazu, einen Gegenstand in Rede auszudrücken. Der Gegenstand in Rede und seine Artikulation in der filmischen Rede regieren den Einsatz der Mittel (einschließlich seiner Realisierung in einem wie auch immer bearbeiteten Bild).

Eisenstein verstand die Farbe als ein Element der filmischen Dramaturgie im weitesten Sinne (z.B. 1970, 123). Die Farben sollten sich in die organische Einheit des Kunstwerks einfügen (1970, 118f), so daß der Ge-

samttext als ein harmonisches *Ausdrucks- oder Mitteilungsganzes* auch von den verwendeten Farben unterstützt werde. In Eisensteins Auffassung stellt sich "Film" dar als ein Ensemble von Mitteln des Ausdrucks - neben den Farben zählen dazu der Ton, die Landschaft, die Musik, die Kadrierung, die Schauspielerführung usw. -, die vom Regisseur in einem einzelnen Film "orchestriert" werden, so daß alle Mittel helfen, das auszudrücken, was ausgedrückt werden soll, und sich so einem Adressaten möglichst klar mitzuteilen. Film ist nicht nur Darstellungs-, sondern auch Mittel des kommunikativen Verkehrs: Und darum sind es nicht allein Regularien und Prinzipien der Repräsentation, die seinen Einsatz steuern, sondern auch und vor allem die Aktivitäten einer kommunikativen Instanz, die die Relevanz des Ausgesagten kontrollieren, die Prägnanz der Aussage herstellen und dadurch auf die Aneignungstätigkeiten des Adressaten einwirken muß. Eine Beschreibung der Filmfarbe nur von einem technischen, filmhistorischen oder kunstgeschichtlichen Bezugspunkt aus würde von ihrer funktionalen Eingebundenheit in dieses Gesamtgefüge des kommunikativen Austauschs schlicht absehen müssen.

5. Integration und Instrumentierung: Analysen zu Hitchcocks NORTH BY NORTHWEST

5.1 Die Maisfeldszene

Die Einheit der *Szene* und die Ebene des *Szenischen* bilden die mächtigsten und verbreitetsten stofflichen Rahmungen, die in der Ordnungsform des Film eine Rolle spielen. Man kann in einer ersten Annäherung den *Ereignis-* vom *Handlungsraum* unterscheiden: Der erstere ist das Feld der manifesten Ereignisse, der zweite das intentionale Feld, in dem sich Akteure bewegen. Es ist vor allem dieses Moment der intentionalen Orientierung des szenischen Raums und des szenischen Geschehens, das einen stofflichen Rückbezug auf Handlungs- und Motivwissen voraussetzt, das nicht genuin dem Film entstammt, sondern tief mit dem Wissen über soziales Handeln und Prinzipien situativen Verhaltens überhaupt verbunden ist.

Allerdings ist die Szene Teil der Erzählung, treibt die narrative Verwicklung voran, ist der Ort, an dem die Konflikte der Handlung und Veränderungen des Figurengefüges manifest werden. So fundamental der Situationsrahmen als Sinnhorizont des Handelns der Akteure auch ist, ist die Szene Teil eines umfassenderen Ganzen. Die Beziehung zwischen Szene, Erzählung und Figurenkonstellation ist einer der ersten Orte des Dramaturgischen, weil sich der Gang der Ereignisse in solchen situierten Ereignis- und Handlungsfolgen manifestieren muß, die sowohl einen eigenen Sinnrahmen konstituieren wie aber auch im übergeordneten Rahmen der Erzählung funktionieren. Diese Untersuchung wird am Beispiel einer "Zwischenszene", die zwischen zwei sehr prägnanten und eigenständigen Segmenten plaziert ist, die narrativ-kontextuellen Bezüge zu klären versuchen, die sie erfüllt.

Dramaturgie der Spannung: Die Maisfeld-Szene aus NORTH BY NORTHWEST

Hitchcocks Auffassung von *suspense* nimmt die unterschiedlichen Wissensstände von Zuschauer und Protagonist als dessen besondere Charakteristik - nur dann, wenn der Zuschauer in eine Gefahr eingeweiht ist, die dem Helden droht, von der dieser aber noch nichts ahnt, stellt sich der Effekt des *suspense* ein. Die Inszenierung schafft die Voraussetzungen für diese Prozesse, ist also nicht primär ausgerichtet auf die Folgerichtigkeit des Leinwandgeschehens, auf seine psychologische Wahrhaftigkeit oder auf andere Zielsetzungen, die der filmischen Darstellungsbeziehung zugehörten, sondern darauf, jenen Rezeptionsprozeß zu instrumentieren und zu präfigurieren, dem die Qualität des *suspense* zukommt.

Ich will im folgenden zeigen, wie die segmentale Gliederung der Maisfeld-Szene aus NORTH BY NORTHWEST [1] mit Veränderungen der Wissensstände von Zuschauer und Protagonist zusammenhängt. Ich werde mich dabei des Konzepts der *Handlungssituation* bedienen, das sowohl zur Modellierung der Wissensstände von

Zuschauer und Protagonist herangezogen werden kann wie aber auch eine semantisch orientierte Beschreibung der Szene gestattet, die die leitenden Prinzipien der Szenenauflösung und die verwendeten filmischen Mittel motiviert. Besondere Aufmerksamkeit werde ich der Frage widmen, in welcher Beziehung situative und filmische Struktur stehen.

Die Maisfeld-Szene

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

Auf den Einfall bin ich so gekommen. Ich wollte mich gegen die Schablone stellen. Ein Mann kommt an einen Ort, wo er wahrscheinlich umgebracht wird. Wie wird das im allgemeinen gemacht? Eine finstere Nacht an einer engen Kreuzung in einer Stadt. Das Opfer steht im Lichtkegel einer Laterne. Das Pflaster ist noch feucht vom letzten Regen. Großaufnahme einer schwarzen Katze, die eine Mauer entlangstreicht. Eine Einstellung von einem Fenster, hinter dem schemenhaft das Gesicht eines Mannes auftaucht, der nach draußen blickt. Langsam nähert sich eine schwarze Limousine, undsoweiter. Ich habe mich gefragt, was das genaue Gegenteil einer solchen Szene wäre. Eine völlig verlassene Ebene in hellem Sonnenschein, keine Musik, keine schwarze Katze, kein geheimnisvolles Gesicht hinter dem Fenster (Truffaut 1973, 250; vgl. dazu auch Houston 1963, 161).

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

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

Interessant ist die Szene unter verschiedenen Aspekten. Hier stehen ihre situativen Strukturen im Mittelpunkt: Es geht um die Situationsdefinition des Protagonisten, um sein subjektives Wahrnehmungsfeld und Handlungsfeld sowie natürlich zentral um die Art und Weise, wie Hitchcock die Szene visuell auflöst bzw. zum Zuschauer hin organisiert.

Segmentale Gliederung

Die Maisfeld-Szene ist eine *Szene* im klassischen Sinne - als Einheit von Raum, Zeit, Handlung und Personen; sie wird mit dem Auftritt des Protagonisten eröffnet, mit seinem Abgang beendet. Sie besteht aus 131 Einstellungen [4] und ist in drei Teile gegliedert, in denen jeweils ein anderes dominantes *Handlungsmotiv* den Orientierungen des Protagonisten zugrundegelegt ist. Handlungsmotive bilden aber nicht nur eine Grundlage, um Teilsequenzen der Gesamtszene voneinander zu separieren, sondern sind auch in der Rezeption der Ankerpunkt für eine Fülle von Interpretationstätigkeiten: Das Handeln des Protagonisten, seine Hypothesen über die Art der Situation und seine Pläne und Absichten sind für den Zuschauer Teil der filmischen Handlungssituation und müssen in der Rezeption aufgebaut werden. Weil der Zuschauer den Personen der Handlung Motive, Absichten und ähnliches attribuieren muß, und weil er das Wissen und das Denken der abgebildeten Personen simulieren muß, sind Handlungen, in die sie verwickelt sind, von größter Bedeutung: *Weil Handlungen Situationen konstituieren und damit ein Sinnhorizont für die Aktivitäten der Personen greifbar wird.*

(1) Teil I (##1-68) ist definiert und eingeführt als eine *Szene des Wartens* - der Protagonist wartet auf den geheimnisvollen George Kaplan, mit dem er verwechselt wird, was ihn schon einmal in größte Gefahr gebracht hat.

Allerdings ist der Wissensstand von Zuschauer und Protagonist in der ersten Phase der Sequenz unterschiedlich: Der Zuschauer weiß schon, daß Kaplan gar nicht existiert, und er weiß, daß Thornhill einer "falschen Freundin" aufgesessen ist, einer Agentin seiner Gegner. Für den Zuschauer ist die Szene *vorbestimmt* als Gelegenheit für ein mögliches Attentat, als Falle, in der eine tödliche Gefahr auftreten wird. Es gelten also zwei verschiedene Situationsdefinitionen: Protagonist und Zuschauer konturieren das Handlungs- und Erwartungsfeld nach verschiedenen Gesichtspunkten und auf der Basis verschiedener Eingeweihtheit in die Geschichte. Diese Konfiguration von Wissensständen entspricht genau den Bedingungen für *suspense*, wie Hitchcock sie vorgegeben hat und die im zweiten Teil der Szene nicht mehr eingelöst sind.

(2) Teil II der Szene (##65 [5]-124) ist der *Mordversuch*, den ein anonymen Mörder vom Flugzeug aus unternimmt und der mit dem Tod des Killers endet. Die Handlungsstruktur besteht im wesentlichen in einer Interaktion von Mordversuchen und Maßnahmen, mit denen sich Thornhill zu retten versucht. Diese Gegenmaßnahmen umfassen ein Ensemble sehr verschiedener Aktivitäten des Helden (Wegrennen, Sich-Verstecken, Deckung-Suchen, Autos-Anhalten). Der zweite Teil der Sequenz ist also eine *Doppelreihe* von Handlungsversuchen, die komplementär aufeinander bezogen sind: Den *Attacken* des Antagonisten steht eine Kette von *Rettungsversuchen* des Protagonisten gegenüber.

Für eine narrative Strukturuntersuchung ist die zweite Phase der Sequenz von besonderem Interesse, sind doch deren Elemente als "Kampf" und "Flucht" klassische narrative Motive. Die ganze zweite Phase ist nach dem Muster von "Gefährdung/Verfolgung und Errettung" sogar eine *geschlossene narrative Einheit* [6].

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

Die Inszenierung folgt deutlich der Situationsdefinition des Protagonisten - nicht nur im ersten, sondern auch im zweiten Teil der Szene. Es handelt sich um eine Alternation, die den Protagonisten und das, was er sieht oder beobachtet, zeigt. Entsprechend der Situationsdefinition des Helden: Wartet Thornhill auf einen Unbekannten, sucht der Blick Thornhills das Umgebungsfeld "panoramatisch" daraufhin ab, wo diese erwartete Person auftreten kann. D.h. z.B., daß jedes Auto von größtem Interesse ist. Viele Verstecke bietet der Umgebungsraum ja nicht, so daß Kaplan kaum überraschend auftreten kann. Wird Thornhill im zweiten Teil vom Flugzeug attackiert, ist die Aufmerksamkeit auf ganz anderes gerichtet - das Umgebungsfeld muß dann nach

möglichen Verstecken abgesucht werden. Um diesen Wandel der Wahrnehmung des Handlungsraumes durch den Helden geht es hier vor allem.

Iterativität

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

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

- (1) In der "Warte-Phase" folgt mehreren Autos, die auf der Straße an Thornhill vorbeigefahren sind, ein Lastwagen, der eine so gewaltige Staubwolke aufwirbelt, daß Thornhill für Sekunden nichts mehr sehen kann; schließlich kommt ein Auto hinter dem Maisfeld hervor, der erwartete Fremde (für den Zuschauer auch berechenbar als: möglicherweise der Mörder) scheint Gestalt anzunehmen.
- (2) In der zweiten Phase dann beginnt der Mordversuch mit "einfachem Überfliegen"; als dieses erfolglos bleibt, setzt der anonyme Pilot ein Maschinengewehr ein; den Gewehrangriffen folgt eine Attacke mit Pestiziden, so daß sich auch das Versteck im Mais als unsicher bzw. sogar als tödliche Falle erweist.
- (3) Thornhills Gegenwehrmaßnahmen bestehen zum einen in Fluchtbewegungen - Wegrennen, Sich-vor-dem-Angreifer-Verbergen -, zum anderen in Versuchen, Hilfe zu holen [7]. Abgestimmt auf die Mord-erfolge auch die Rettungsversuche mehrfach, und es stellt sich dabei heraus, daß alle Möglichkeiten, sich vor dem Angreifer zu verbergen, "unsicher" sind.

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

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

Zu bedenken ist aber, daß das Herbeiführen von Extremsituationen für das Märchen elementar ist, weil diese aus der Konfliktlage resultieren, die das Märchen im Kern realistisch aufbaut und auf wunderbare Weise löst; insofern sind Extremisierungen also auch *Teil des Sinnmodelles*, und nicht nur als besondere Technik mündlicher Erzählweise, anzusehen (1993, 115; Hervorhebung von mir, HJW).

Durch Wiederholung und Steigerung wird in der Maisfeld-Szene eine solche Extremisierung der Situation erreicht, daß ein Entweichen des Helden nicht mehr möglich scheint. Das Ende bricht denn auch mit allen physikalischen und *handlungsmäßigen Wahrscheinlichkeiten*, es ist ein *wunderhaftes* Ende einer dramati-

schen Situation, auch wenn man nach der Hälfte des Films sicher erwarten kann, daß der Held gerettet werden wird, wie aussichtslos auch immer er der Gefahr ausgesetzt sein mag [8]. Der zweite Teil der Maisfeldszene trägt in diesem Sinne auch Eigenschaften des Märchens [9].

Rhythmus

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

Lack of music and the long-held emptiness of the setting [...] create a feeling that something tremendous is coming in a film so normally galvanic. Brilliantly, Hitchcock builds suspense by exaggerating the eventlessness of the scene. [...] Soon, however, another car appears from a side road, depositing a man. Now we get a long shot of two figures at opposite sides of an immense vista. Something must surely be up! After a moment of hesitation, Grant crosses the road, an action Hitchcock shoots subjectively, thus heightening our expectations, because subjective shots invariably provide dramatic emphasis. Then exquisitely laconic dialogue assure us that this man cannot be the threat we have feared (Samuels 1970, 301) [10].

Folgt man manchen Autoren, so hängt der rhythmische Charakter der Sequenz eng mit der im Handlungsablauf wirksamen Struktur von Wiederholung und Variation zusammen, die Auswirkungen auf den Eindruck der Geschwindigkeit und des Rhythmus' habe:

de la première à la seconde attaque, l'accélération se produit par un resserrement du nombre de plans (Bellour 1975, 279).

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

Aktivität des Helden

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

Die Aktivitäten des Helden zeugen von seinem *Realitätssinn*, sie sind angemessene Reaktionen auf die jeweilige Lage. Ihm zu unterstellen, daß er "zwar dauernd zu agieren versucht, aber gerade dadurch in sein

Verderben hineinstolpert", wie Borringo es tut (1982, 127), erscheint absurd und nicht haltbar zu sein. Vielmehr schätzt Thornhill sein Handlungsfeld ab und probiert die verschiedenen Möglichkeiten durch, der Bedrohung zu entkommen. Er handelt nicht blind und panikartig, wie Borringo suggeriert, sondern rational und überlegt.

Für den Eindruck der *großen Abstraktheit*, den die Maisfeld-Szene hinterläßt, aber auch für die Intensität, mit der die Bedrohung des Helden hier spürbar ist, ist zweifelsohne wichtig, daß der *Antagonist* nicht personalisiert ist: Es ist ein anonymes Pilot, der einen Auftrag erfüllt. Das Geschehen macht den Eindruck eines fast mechanischen Ablaufs. Die Entemotionalisierung des Kampfes, die damit einhergeht, hängt daran, daß die Akteure ohne Emotionen, die über die pure Aktion hinausgehen, in das Geschehen involviert sind [11]. Die Interaktion zwischen Prot- und Antagonisten beschränkt sich auf das Verhältnis von purer körperlicher Aktion und Reaktion. Thornhill-Grant sollte dem Drehbuch folgend noch zu den Piloten hinaufschreien (Borringo 1982, 132), ein Verständigungsversuch, den Hitchcock in der Filmversion dann fallengelassen hat. Und auch eine Einstellung, in der die Piloten zu erkennen waren, ist in der endgültigen Fassung des Films nicht mehr enthalten.

Die Intensität, in der Grant diesen Teil der Sequenz als körperliche Anstrengung darstellt, sticht völlig vom verhergehenden Stück ab. Der *Schauspiel-Stil* des ersten Teils der Sequenz ist eine Art von "aktionalem Minimalismus" und basiert wesentlich auf der Stellung der Hände und geringfügigen mimischen Aktivitäten [12]. Die Aktivität der Person ist reduziert auf die Tätigkeiten des Wartens und des Beobachtens; entsprechend reduziert ist das expressive Potential, das schauspielerisch artikuliert werden kann. Emotionale Reaktionen und Bewegungen seien in der Maisfeld-Szene insgesamt "low-keyed", sagt Naremore (1988, 227), nicht nur auf die äußerst sparsame Aktivität des Helden verweisend, sondern auch auf die harten Brüche und Kontraste in der Gesamtsequenz. Das Ausdrucksverhalten des Schauspielers signalisiert in der Anfangsphase vor allem das Maß seiner Anspannung, seine Wachheit, seine - von Unwohlsein und Unsicherheit geprägten - Versuche, sich in der fremden Umgebung zu orientieren. Und entsprechend dem Rhythmus der Handlung sinkt auch die Anspannung, die Grant zum Ausdruck bringt, am Ende ab (LaValley 1972, 149; Naremore 1988, 228). Im zweiten Teil der Episode wird schauspielerisch der minimalistisch-expressive Modus dann von ebenso knappen und elementaren athletischen Aktionen abgelöst. Nach der Explosion des Flugzeugs schließlich agiert Thornhill-Grant nach kurzem Zögern entschlossen, kühl und rational.

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

Point-of-View, Perspektive, Subjektivierung

Die Erwartung des Zuschauers operiert wiederum "über" den Wahrnehmungen und Orientierungshandlungen Thornhills: Durch die Vorinformationen ist der Zuschauer ja eingeweiht in das Komplott, das gegen den Helden gesponnen ist, und wird die Umgebung darum schon nach dem erwartbaren Mörder absuchen. Allerdings weiß der Zuschauer auch, daß Thornhill noch nicht weiß, daß er in eine Falle gelockt wurde, so daß für den Zuschauer auch die Frage, wann Thornhill bemerkt wird, daß man ihn töten will, ein Gegenstand der

Aufmerksamkeit ist. Und es bleibt die Frage offen, von welcher Art die Attacke ist, wer sie ausführen wird usw. Hitchcock selbst äußerte sich dazu wie folgt:

The audience knows he is in danger, but when he gets off a bus at a lonely crossroad, surrounded by empty farmland, what can touch him? (Brean 1959, 74).

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

Die visuelle Strategie, mit der am Beginn der Sequenz der Ort der Handlung eingeführt wird, ist konventionell. Am Beginn steht ein offensichtlich objektiver *establishing shot* auf die Kreuzung (#1) aus hoher Kameraposition. Schon die dritte Einstellung [13] ist ein *point-of-view-shot*, und die Alternation einer objektiven Aufnahme mit einem *point-of-view-shot* bleibt das syntaktische Muster über den ganzen ersten Teil hinweg. In leichter Variation dominiert das *point-of-view*-Schema auch den zweiten Teil der Sequenz und ist sogar noch am Ende, bei der Flucht-Szene, spürbar. Syntaktisch ist die Sequenz damit wenig auffallend, sie nutzt ein recht normales Prinzip, eine derartige Handlungsszene visuell aufzulösen. "Hitchcock presents the world as his character perceives it", schreibt Belton (1983, 60; ähnlich Gianetti 1982, 471). Dem ist zunächst einmal zuzustimmen.

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

Die Situationsdefinition des Protagonisten wechselt mit der ersten Attacke des Flugzeuges, das zwar schon exponiert, aber - von Thornhill - noch nicht fokussiert worden ist. Der Situationswechsel steckt hier mitten in einer Einstellungsfolge, die syntaktisch aus einer Folge von objektiven und subjektiven Bildern [14] besteht: Aus dem "Warten" wird der "Mordanschlag", wobei nicht genau festzulegen ist, wann für den Zuschauer der Übergang vollzogen ist. Der erste Angriff erfolgt in *gedehnter Zeit*, folgt also in der filmischen Repräsentation nicht einem "chronometrischen Realismus". Hitchcock sprach in den Truffaut-Interviews auch über den zweiten Teil der Maisfeld-Episode:

Die Dauer der Einstellungen dient dazu, die verschiedenen Entfernungen zu verdeutlichen, die Cary Grant zurücklegen muß, um sich zu verstecken, und zu zeigen, daß er es gar nicht schaffen kann. Eine Szene dieser Art könnte nie ganz subjektiv sein, weil alles viel zu schnell gehen müßte. Man muß das Näherkommen des Flugzeugs zeigen, noch bevor Cary Grant es sieht, denn wenn die Einstellung zu schnell wäre, würde das Flugzeug nicht lange genug im Bild sein, und dem Zuschauer würde nicht klar, was da passiert. [...] Ich mußte das Publikum jedesmal auf den drohenden Sturzflug des Flugzeugs vorbereiten (Truffaut 1973, 249).

Der *Aktivitätsmodus* der Hauptfigur verändert sich schlagartig, als ihm erst einmal klar geworden ist, daß der Angriff seinem Leben gilt. Zu den Bildern des Protagonisten und seiner Blicke treten nun die Versuche Thornhills, sich zu retten.

Syntaktisch ist auch das zweite Segment der Szene mit *point-of-view-shots* durchsetzt. Es ist aber deutlich, daß man es mit anders motivierten Blicken als im ersten Teil zu tun hat, die ebenso im *point-of-view-shot-Schema* wiedergegeben sind. Die Unterschiede lassen sich gleich mehrfach ausmachen:

- (1) Im ersten Teil der Sequenz sind die Blicke Teil des Suchverhaltens des Protagonisten; im zweiten dagegen sind sie eingebunden in seinen Versuch, sich in Deckung zu bringen bzw. sich zu verbergen.
- (2) Im ersten Teil besteht kein Anlaß, sich dem Gegenüber nicht zu zeigen, sondern ganz im Gegenteil: einer, der auf einen anderen wartet, gibt sich durch die Offenheit des suchenden Blicks sogar zu erkennen. Hier ist der "offene Blick" Teil einer Interaktionsöffnung. Im zweiten Teil dagegen fällt dieses interaktive Moment fort, der Blick dient nurmehr der Wahrnehmung.
- (3) In *point-of-view-shot*-Sequenzen zeigt der eigentliche *point-of-view-shot* konventionellerweise [15] das Objekt, das die Aufmerksamkeit des Blickenden erregt. In einigen Bildern des ersten Teils, die leere Landschaften zeigen, fehlt ein solches Objekt ganz. Die verschiedenen Autos, die mittels *point-of-view-shot* gezeigt werden, bilden nur probeweise den Gegenstand der Wahrnehmung - die eigentliche Erwartung ist auf die Person gerichtet, die möglicherweise mit einem Auto zum vereinbarten Treffpunkt kommen wird. Im zweiten Teil dagegen ist der durch den *point-of-view-shot* repräsentierte Blick Teil der Interaktion zwischen Prot- und Antagonisten, das Flugzeug bildet das eindeutige Objekt der

Aufmerksamkeit.

Das Beispiel kann so zeigen, daß das gleiche Montage-Schema zur Realisierung ganz verschiedener Handlungen verwendet werden kann. Je nachdem, in welchem Handlungsschema *point-of-view*-Montagen als Darstellungsmuster verwendet werden, werden sie mit verschiedenen Bedeutungen und Funktionen zusammengebracht, die von der Art der realisierten Handlung abhängen und nicht vom Montage-Schema.

Landschaft: Handlungsraum und Ort

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

Das "flat, sunny, peaceful farmland" (Brean 1959, 74) wird durch die weiten Aufnahmen, mit denen die Szene beginnt und die im ersten Teil der Szene vorherrschen, noch *emphatisch* unterstrichen [16]. Dieser Ort der Handlung, der im ersten Teil der Sequenz optimale Orientierung garantierte und einen überraschenden Angriff eines unbekanntes Gegners auszuschließen schien, erweist sich nun als Ort der höchsten Gefahr. Hitchcock äußerte sich wie folgt dazu:

Suddenly the wide, sunny countryside is not a peaceful haven but a deadly open place in which the slightest shelter means life or death (Brean 1959, 74).

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

In der situativen Struktur (und im situativen Verstehen) geht es um solche Eigenschaften, die dem Environment im einen oder anderen Falle zukommen [17]: Erst ein jeweiliger Handlungsplan, eine jeweilige Situationsdefinition selektiert diejenigen Eigenschaften aus einem Umgebungsraum, die für die Situation bzw. den Vollzug der Handlung *relevant* sind. Die filmische Darstellung basiert auf einem fundamentalen Prinzip, das Handlungen mit äußeren Kontexten verbindet - sie gehen analytisch mit Umgebungsdaten um. Ändert sich die Handlung bzw. die Situation, treten andere Aspekte des Handlungsortes in den Vordergrund und werden relevant gegenüber denjenigen, die bis dahin von Bedeutung waren.

Kataphern, Hinweise

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

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

Gegen die Zurücknahme der Spannung, die Erwartung der Gefahr und die Verlangsamung des Rhythmus' ist so ein *Hinweis* auf eine situative Anomalie gesetzt, der die Aufmerksamkeit des Protagonisten und des Zuschauers neu orientieren kann, noch bevor die Situation selbst umschlägt (ähnlich Boringo 1982, 130). Hitchcock hat immer wieder mit derartigen *Kataphern* gearbeitet, Verweisen auf mögliche Gefahr, auf Anlässe von Gefährdung etc. Eine Katapher ist ein Hinweis, der vom Zuschauer aufgelöst werden muß. Wertet man nun die Beobachtung des Bauern als einen Hinweis auf etwas, das auffällt, das abweicht von der Normalität, kann man es auch nehmen als das, was die erwartete Gefahr bringen wird: Etwas, das vom Normalen abweicht, ist immer auch verdächtig [18].

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

Im Übergang von der Warten-Phase zum Mordanschlag holt die Leinwandfigur den Wissensstand des Zuschauers ein. Nur die erste Teilszene, das Warten, ist eine *suspense*-Szene im Hitchcockschen Sinne; der eigentliche Mordversuch gehört einem anderen Typus von Spannungsszenen zu ("der Held in größter Gefahr").

Suspense

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

Die Ausgangsannahme ist schlicht und besagt, daß die *Definition der Situation*, die eine Person vornimmt, die Situation als ein *Handlungsfeld* konstituiert. In diesem Handlungsfeld kann sich das Subjekt handelnd, wahrnehmend und interagierend bewegen. Durch die Situationsdefinition werden Relevanzgesichtspunkte gesetzt, Objekte in Bezug zum Subjekt analysiert und funktionalisiert etc. [19]

Im ersten Teil der Sequenz nun gelten gleich zwei Situationsdefinitionen, so daß es auch zwei gleichzeitig realisierte Handlungsfelder gibt: Definition und Feld des Protagonisten und des Zuschauers. Der Zuschauer ist besser informiert als die Figur des Films, er weiß mehr, was - nach der Hitchcockschen Auffassung von *suspense* - die Involviertheit des Zuschauers steigert und intensiviert (vgl. Truffaut 1973, 62, 102, passim) und einen eigenen Typus von Spannungserleben hervorbringt. Das informationelle Verhältnis, das man *suspense* nennt, ist *reflexiv*: Zur Situationsbeschreibung, die dem Zuschauer zugänglich ist, gehört auch das Wissen, daß er mehr weiß als der Held.

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

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

Über den Suspense hinaus

Eine Nachbemerkung ist allerdings nötig, weil die Maisfeldszene nicht nur spannend ist, sondern zugleich mit ganz anderen Elementen der filmischen Kommunikation spielt.

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

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

James Naremore führt die *mise-en-scène* der Maisfeld-Episode mit den Konzepten des Surrealismus zusammen [20]. Er schreibt:

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

Wollte man sich auf reine Beschreibung beschränken, könnte man sagen: In der Maisfeld-Szene werden die Attribute, die im Film konventionellerweise als *Einheit der Erscheinung* inszeniert werden [21], deshalb auffällig, weil sie in Differenz zur Umgebung stehen: Akteur und Umfeld bilden keine natürliche Einheit, sondern hier hat sich ein Städter in ein ihm fremdes Ambiente verirrt.

Die Differenz eröffnet aber ein eigenes Register der Rezeption und hat eine höchst interessante Implikation: Die Dissonanz von Akteur und Umgebung, die die Szene in allen ihren Teilepisoden kennzeichnet, hat in der ersten Phase der Sequenz einen eher komischen Effekt - die Staubwolke insbesondere, die der vorbeifahrende Lkw aufwirbelt, kann man fast wie eine Slapstick-Nummer auffassen - der elegante Mann lesen, der mit Schmutz überworfen wird.

Doch nicht nur der Akteur, auch einzelne Bilder wirken deplaziert, verweisen auf einen fremden generisch-stilistischen Kontext: Einen komischen Effekt hat insbesondere eine Einstellung, die Thornhill und den Farmer, der schließlich mit dem Bus wegfahren wird, in der Art zeigt, wie im Western die Duellierenden im *show-down* gezeigt werden. Der Unterton des Komischen erhält sich auch dann noch, wenn das Geschehen immer dramatischer wird. Zum Eindruck eines derartigen Schwebezustands zwischen Komik und Dramatik trägt auch die Art bei, in der Grant um sein Leben läuft, die in Kontrast zu seinem Alter steht (Naremore 1988, 214) [22]. Dissonanz also als eine gleich mehrfach manifestierte poetische Qualität der Sequenz: Figur und Umgebung stehen einander ebenso entgegen wie der Akteur und seine Aktionen; und sogar die Bilder der Sequenz sind inhomogen, verweisen auf ganz verschiedene, inkompatibel erscheinende Kontexte.

Für die Tatsache, daß die Szene nicht nur spannend, sondern auch komisch ist, ist metarezeptives Wissen des Zuschauers wesentliche Bedingung: Auf Grund seiner Kenntnis von Genrestrukturen, seines Erzählungs- und Kinowissens darf er sowieso erwarten, daß Thornhill-Grant in der Szene nicht umkommen wird. Wenn der Held also nicht wirklich gefährdet ist, kann Aufmerksamkeit und emotionale Aktivität auf andere Aspekte des Films gerichtet werden - so daß das Augenzwinkern des Erzählers, die Lust am Ausschmücken der absurden Situation, die plakativ-überdrehte Inszenierung selbst Gegenstände der Rezeption sind.

Einige Brüche des Repräsentationsmodus' in der Sequenz finden so ihre funktionale Erklärung: Ist noch die Anfangsphase subjektiviert-realistisch, enthält schon der zweite Teil diverse Brüche mit dem realistischen Prinzip - die Bilder, die Thornhill-Grant zeigen, wie er sich, vor dem heranjagenden Flugzeug Schutz suchend, in Bodenfurchen wirft, scheinen dem Handlungsraum enthoben zu sein: Die Kamera liegt auf der Erdoberfläche auf, scheint noch unterhalb der Filmfigur lokalisiert zu sein. Die Ansicht der Szene erfolgt von einem Blickpunkt aus, daß man aus einer Bodenfurche in den Himmel hinein schaut. Der Raum, den das Bild zeigt, ist ganz auf die Vertikale eingeengt - einen Hintergrund, einen Aufriß in die Tiefe des weiten Landes gibt es nicht mehr. Die Einstellung gerät so zum *Emblem*, zum Sinnbild, das vom physischen Handlungsraum abstrahiert ist und nur noch die Kategorien repräsentiert, die für die Handlung relevant sind (vertikale Richtungsorganisation, Minimalisierung der Deckung) [23].

Auch das Bild, das am Ende des zweiten Teils der Szene Thornhills ersten Blick auf den Tankzug zeigt, ist irrealisiert: Thornhill hat sich an den Rand des Maisfeldes vorgearbeitet, und auf der Straße sieht er, daß sich ein großer Lkw nähert. Das erste Bild zeigt Thornhill, der zur Straße hin blickt; das zweite ist eine subjektive

Aufnahme. Die erste Aufnahme und der *reverse cut* aus dem Inneren des Maisfeldes entsprechen sich nun allerdings in keiner Weise.

Thornhill-Grant hat keine Maispflanzen mehr vor sich, sondern steht schon am Rande des Feldes. Der zur Subjektivierung angelegte Gegenschnitt ist ungleich mehr aus der Deckung, aus der Mitte des Maisfeldes heraus gefilmt und als *Vignette* aufgebaut, die Maispflanzen bilden einen Rahmen, in deren Mitte der Tanklastzug zu sehen ist - und für diese Rahmung gibt es überhaupt keinen entsprechenden visuellen Anhalt in der Einstellung davor. Über die Interpretation der Anomalie, die das Bild enthält, läßt sich streiten - ob man es unter dem Aspekt "der Dominanz der Handlung" oder unter dem der "Irrealisierung" des Abbildungsmodus' fassen will. Im einen Fall folgte man der These, daß unsere "visuelle Verarbeitung [...] so storyfixiert zu sein [scheint], daß schon im Bereich der Nachbarbindungen von Einstellungen visuelle Großzügigkeit herrscht" [24]. Im anderen Fall dagegen würde man das Bild wiederum als *Emblem* ansehen, das der Kontinuität der *point-of-view*-Montage entnommen ist. Es bringt die relevante Information, die er gerade sieht, in einem anderen als dem realistisch-kontinuierlichen Modus zur Darstellung. Dabei wird auch der Zeitfluß unterbrochen, die Störung der Alternation wirkt wie eine Akzentuierung.

Dabei ist das "subjektive Emblem" nur ein Mittel in einer umfassenderen Strategie, die Darstellungsweise vom realistischen Modus in einen anderen zu überführen.

5.2 Eine Szene als Szenenübergang

Szene, Erzählung, Konstellation: Der Szenenübergang von der Maisfeld- zur Versteigerungsszene

Die Dramaturgie von *NORTH BY NORTHWEST* folgt auf einen ersten Blick weitestgehend der Suspense-Politik, nach der der Zuschauer einen informationellen Vorsprung vor den handelnden Personen hat [25]. So weiß der Zuschauer bereits seit dem Mord im UN-Gebäude, daß "George Kaplan" ein Phantom zur Ablenkung gegenrischer Spione ist. Er weiß von der Strategie der CIA, das Leben des Protagonisten aufs Spiel zu setzen, um einen ungenannten "Doppelagenten" zu schützen. Darum läßt man ihn ungeschützt in die Maisfeld-Verabredung ziehen. Als Thornhill das Attentat überlebt, wird ihm bald klar, daß Eve Kendall doppeltes Spiel mit ihm getrieben hat, ohne allerdings ahnen zu können, daß sie tatsächlich für die CIA arbeitet. Auch der Zuschauer wird in dieser Phase des Films noch nicht darüber aufgeklärt, welche Rolle die junge Frau tatsächlich spielt.

Das *Spiel mit Identitäten* ist nun eines der narrativen Schlüsselmotive des ganzen Films ist und kann nicht nur an der Person der Eve Kendall festgemacht werden: Thornhill wird für Kaplan gehalten - Eve Kendall ist eine Doppelagentin - Townsend ist tatsächlich Vandamm - die fremden Spione sind als normale Bürger getarnt - usw. Das Spiel mit Rollen und Identitäten betrifft alle Akteure. Für die Kennzeichnung des Helden ist sie gar essentiell: Thornhills Fähigkeit, von Beginn an aus dem Augenblick heraus erfundene Rollen zu übernehmen, ist eine "practical utility of acting" (Leitch 1991, 212) und schafft mehrfach die Bedingungen dafür, daß er überleben kann [26].

Die Rollen, die Eve Kendall zugeschrieben werden und deren Transformationen und Mutationen einen Gutteil der Dynamik der Geschichte ausmachen, die *NORTH BY NORTHWEST* erzählt, will ich etwas genauer untersuchen, weil darin einiges von den Attributionsleistungen greifbar gemacht werden kann, die die Filmfiguren erbringen müssen und die vom Zuschauer in der Rezeption simuliert (oder nachgezeichnet/nachempfungen) werden. Warum Thornhill nicht darauf kommt, sie für eine CIA-Agentin zu halten, und warum der Zuschau-

er versteht, für wen er die junge Frau hält, in welcher Rolle er sie im Lauf der Geschichte jeweils identifiziert, ist interessant, weil Genrewissen im Spiel ist.

Es ist die Strategie von *NORTH BY NORTHWEST*, die Geschichte über mehrere Wendepunkte hinweg zu erzählen - an jedem wird der Zuschauer über neue Hintergründe und neue wahre Identitäten der Beteiligten aufgeklärt, so daß sich für ihn auch das Handlungsfeld, in dem die Figuren agieren, in immer neuem Licht zeigt. Neben dem Handlungsgefüge wird insbesondere das *Beziehungsgeflecht der Personen* in der Rezeption aufgebaut - die Affinitäten, Absichten und Bindungen, die die Figuren miteinander verbinden, müssen erfaßt und durchdrungen werden. Beziehungen stehen nicht fest, sondern sind in Bewegung, reagieren auf Geschehendes und Zustoßendes, intensivieren sich oder werden schwächer oder verkehren sich sogar ins Gegenteil. Es gehört zur dramaturgischen Kunst, die Transformationen des Beziehungsnetzes der Filmfiguren so zu gestalten, daß immer wieder Punkte erreicht werden, in denen Beziehungen neue Qualitäten erreichen, die den Zuschauer dazu zwingen, den sozialen Raum, in dem eine Geschichte spielt, neu zu konturieren [27]. Ein Beispiel aus Hitchcocks englischer Periode: Am Ende der wechselvollen Geschichte von *THE THIRTY-NINE STEPS* erfährt das Mädchen, daß der Mann, an den es gefesselt ist, die Wahrheit sagt; es verrät ihn nicht, obwohl es könnte; so gewinnt der Protagonist, der inzwischen ganz allein ist, einen Freund und Vertrauten (und am Ende gar eine Geliebte), was seine Handlungsmöglichkeiten unerhört erweitert und den Schluß vorbereitet.

Plot Point

Einen solchen Punkt in der Entwicklung einer Geschichte nennt man in der Drehbuchliteratur *plot point* und versteht darunter "einen Vorfall, eine Episode oder ein Ereignis, das in die Handlung 'eingreift' und sie in eine andere Richtung dreht" (Field 1991, 42). Die Redeweise ist sehr offen, und es ist weitestgehend unklar, wie man *plot points* differenzieren soll [28].

Ich konzentriere mich hier auf einen einzigen Typus, der im wesentlichen in einer Umorganisation des Beziehungsgefüges der Filmfiguren besteht. Wie schon gesagt: Insbesondere die Figur der Eve Kendall wird über eine ganze Reihe von *plot points* in der Geschichte von *NORTH BY NORTHWEST* dramatisiert. Dabei muß ihre Identität jeweils neu gefaßt und ihr ein jeweils neues Bündel von Attributen zugeordnet werden.

(1) Sie tritt zunächst als außenstehende Helferin auf, in einer Rolle, die in vielen Fluchtgeschichten ausgespielt wird. Es gehört zum narrativen Motiv des *innocent-on-the-run*, daß es ihm gelingt, einen Außenstehenden so für sich zu interessieren, der allen Indizien zum Trotz dem Verfolgten glaubt und ihm hilft, seine Unschuld zu beweisen. Oft entwickelt sich aus einer solchen Beziehung eine Liebesaffäre (man denke an Hitchcocks fast prototypischen Film *THE THIRTY-NINE STEPS* [1935]). Die Einführung Eve Kendalls folgt zunächst der genreüblichen Konvention: Der Verfolgte begegnet einer Frau, die mit seiner Geschichte nichts zu tun hat, die beiden verlieben sich auf der Stelle, und die Frau ist bereit zur Hilfe.

(2) Ein *plot point*, der diese Rolle aufhebt, ist gleich doppelt gesetzt: Zum ersten gibt Kendall dem Schaffner im Zug einen Zettel, der bei Vandamm landet; zum zweiten führt sie jenes verhängnisvolle Telefonat nach der Ankunft auf dem Bahnhof, in dem sie Instruktionen darüber erhält, wohin sie Thornhill schicken soll und das sie jenem gegenüber als Gespräch mit Kaplan ausgibt. *Plot-Point*-Charakter haben diese Aktionen, weil der Zuschauer sie nun nicht mehr nur als Individuum und Zufallsbekanntschaft, sondern auch als narrative Funktionsträgerin neu kategorisieren muß: Bis hierhin hatte er ihr die im Genre hochwahrscheinliche narrative Funktionsrolle der 'Helferin' zuschreiben können, sie wäre also ein 'Koalitionär' des Helden, der ihm dazu verhilft, sich aus der Verstrickung, in der er sich befindet, wieder zu lösen. Mit dem Kassiber und dem Telefonat erweist sie sich als 'Gegnerin' des Helden, und darum muß das Komplott gegen ihn viel umfassender und gravierender sein, als er (und mit ihm: der Zuschauer) bis hier vermuten durfte.

Tatsächlich, und das wird wiederum erst später aufgeklärt, ist Eve Kendall eine Person mit drei hintereinander verborgenen Identitäten, die sie mit allen Personengruppen des Films in Beziehung bringt: Sie ist

- (1) die junge Frau, die zum Helden ein erotisches Verhältnis aufnimmt; sie ist auch
- (2) die Komplizin der Spione, der Gegner des Helden, die die erotische Beziehung nur fingiert hat, um ihn in die Falle zu locken; und sie ist schließlich
- (3) die CIA-Agentin, die sich selbst nicht verraten darf, so daß sie den Helden täuschen muß.

Am Ende der Geschichte ist sie nur noch "junge Frau", aus den Verstrickungen der Gegenspionage entlassen. Es stellt sich heraus, daß die erotische Affinität nicht vorgetäuscht war, sondern auf einem "wahren" Impuls beruht. Bis dahin ist aber eine ganze Reihe von Modulationen ihrer Rolle zu vollziehen: In der Sukzession der Geschichte werden die drei aufeinander aufbauenden Charakteristiken der Heldin nacheinander ins Spiel gebracht, wobei jeweils das gesamte Rollensystem des Films neu geordnet werden muß.

Thornhill weiß erst nach dem Anschlag am Maisfeld, als er herausfindet, daß Kendall nicht mit Kaplan hat sprechen können, weil er gar nicht mehr im Hotel war, daß die junge Frau falsches Spiel mit ihm treibt. *Plot points* sind nicht punktuell gesetzt, sondern haben eine gewisse Ausdehnung. Für den Zuschauer ist die Rolle Kendalls schon vor der Maisfeldszene "umgekippt". Hitchcock hat das Telefonat, das sie noch am Hauptbahnhof führte und mit dem sie vorgeblich die Verabredung mit Kaplan traf, ausführlich gezeigt. Das Wissen um das doppelte Spiel der Frau ist Teil des informationellen Vorsprungs des Zuschauers und eine der Bedingungen, unter denen sich der *suspense* des Mordanschlags durch das Flugzeug aufbauen kann. Thornhill aber weiß erst danach, daß die Frau falsches Spiel mit ihm treibt. Diese Beobachtung ist wiederum wichtig, weil sie zeigt, daß der Zuschauer nicht nur die Identität der einzelnen Figuren erkennen muß, sondern darüber hinaus damit beschäftigt ist, Modelle zu entwerfen, welches Bild die Figuren jeweils voneinander im Kopf haben, so daß sie sich in Bezug aufeinander verhalten können. Es geht nicht allein darum zu wissen, wer Eve Kendall ist, sondern auch darum, sich ein Bild davon zu machen, was Thornhill über die Frau weiß, wie er sie taxiert, was er von ihr erwartet, ob er ihr traut usw. Wenn diese Annahme richtig ist, entwirft und modelliert der Zuschauer die sozialen Beziehungssysteme der Leinwandfiguren in einem sehr umfassenden Sinne, über die bare Motivattribution weit hinausgehend. Die Rezeption eines Films umfaßt eine *Simulation der abgebildeten sozialen Systeme*. "Empathie" ist dann nicht als ein *feeling-with* mit einer isolierten Leinwandperson zu fassen, sondern als ein Hineinfinden in das intentionale Feld aller beteiligten Personen.

Dieser Ansatzpunkt unterscheidet sich deutlich und scharf von einer figurenorientierten Untersuchung: Man spricht gemeinhin fast immer über Einzelfiguren, nicht über Figurenkonstellationen, wenn man über Filmfiguren spricht. David Bordwell unterschied z.B. zwei verschiedene Schema-Arten, aufgrund derer Figuren synthetisiert werden können: Das eine sind soziale *Rollen* wie Vater, Lehrer oder Chef, das andere sind Charakteristiken der *Person* wie Leiblichkeit, geistige und körperliche Aktivität sowie "die Fähigkeit, Handlungen zu planen und auszuführen" (1992, 14). Es ist deutlich, daß Bordwells Vorschlag ganz und gar auf die Einzelfigur bezogen ist [29] und vom Netz der sozialen Beziehungen absieht. Der Übergang von der Modellierung der einzelnen Figur zu der von Beziehungsgefügen ist deshalb schwierig, weil man es nicht allein mit einer reinen Ansammlung von Figuren zu tun hat und auch nicht mit rein funktional zu fassenden Figurenpaaren. Vielmehr können soziale Beziehungen nur verstanden werden, wenn man die wechselseitigen Bilder mituntersucht, die die Personen voneinander haben. Jeder, der in einem sozialen Beziehungsnetz handeln will, braucht ein Bild der anderen Figuren im Kopf. Erst darum, weil eine Figur ein Bild der anderen entworfen hat, kann sie sich sinnvoll verhalten (vgl. dazu immer noch Laing/Phillipson/Lee 1971, bes. 37ff). Wenn Thornhill davon überzeugt ist, daß die Frau eine "Freundin" ist, kann und muß er sich ihr gegenüber anders verhalten, als wenn er glaubt, sie sei eine "feindliche Spionin" (die ihn trotzdem lieben könnte). Diese Überlegung ist deshalb wichtig, weil der *plot point*, der die Versteigerungsszene einleitet, die ganze vorhergehende

de Maisfeldszene übergreift: Spätestens am Ende der Bahnhofszenen ist der Zuschauer nämlich schon in die falsche Identität Kendalls eingeweiht. Der Protagonist weiß aber erst sehr viel später, daß die junge Frau ihn verraten hat, so daß auch die Transformation des Beziehungsgefüges *de facto* erst hier abgeschlossen ist.

Das Überraschende an der Versteigerungsszene ist, daß sich die eigene Definition des Protagonisten als Akteur in diesem Spiel von Beschuldigungen und Drohungen, von Morden und falschen Identitäten vollständig zu verändern scheint. Sein Selbstbild verkehrt sich fast vollständig, weil er den bisherigen Handlungsrahmen verläßt und einen neuen aufsucht: Als er sich in das Auktionshaus begibt, begibt er sich in die "Höhle des Löwen", er stellt sich seinen Verfolgern, um sie und noch mehr Eve Kendall anzuklagen oder zu irritieren. Er tritt aus der defensiven Opferrolle heraus und versucht, die Fäden, an denen er scheinbar hängt, zu prüfen und möglicherweise durchzuschneiden. Die Bewegung von der Opferrolle zur Rückgewinnung der Initiative zeichnet ja auch die vorausgehende Szene am Maisfeld aus: Am Ende der Szene gewinnt er *Initiativität* zurück - das ist der entscheidende Übergang, der das Gefüge von Bedingungen, in denen sich die Geschichte und die Personenkonstellation entwickeln muß, verändert. Wiedergewonnene Initiativität kennzeichnet denn auch die Hotelszene: Die Dusche, die Thornhill nimmt, erweist sich als Trick, als eine List, mit der er der Gegnerin einen nur scheinbaren Vorteil verschafft - tatsächlich geht es ihm darum, die Adresse herauszufinden, zu der sie bestellt wurde.

Der Übergang von der Passivität in die Initiativität ist zugleich ein "segmentales Kriterium", das den rhythmischen Fortgang des Geschehens und seine Gliederung in große szenische Einheiten dominiert. In diesem Sinne ist die Versteigerungsszene mit der Gesamtgeschichte verbunden: Sie markiert - zusammen mit dem Ausgang der Maisfeldszene - einen *plot point*, eine Umbruchstelle, in der eben nicht nur das Gesamtgefüge der beteiligten Personen grundlegend neu geordnet wird, sondern auch die "Handlungseinstellung" des Helden neu formiert und letzten Endes die die Auflösung des Konflikts eingeleitet wird.

Flucht und erotische Verstrickung

Mehr von der Frage des "Erzählens" und der narrativen Struktur aus gefragt, ist die Versteigerungsszene eine der *Episoden der Flucht* Thornhills vor der Polizei. Das Flucht-Motiv ist eines der elementarsten narrativen Motive (vgl. Möller 1986, 360f). Es wird episodisch ausgefaltet. Eine "Flucht" umfaßt also "Episoden der Flucht", die den Fliehenden dabei zeigen, wie er durch Ortswechsel oder durch Identitätswechsel seinen Verfolgern zu entkommen versucht. Jede der Episoden basiert auf der labilen Sicherheit, die der Protagonist zeitweilig finden kann. Sie ist aber jederzeit wieder aufzuheben, bleibt immer trügerisch und gefährdet [30]. Es gehört zur Charakteristik des Flucht-Motivs, daß es oft kombiniert ist mit anderen narrativen Funktionen. Der Held ist nicht allein auf der Flucht, sondern gleichzeitig bemüht, die Aufklärung seines Falls zu betreiben, so daß er am Ende seinem Dilemma entkommen kann. Auch Thornhill ist auf der Suche, gleich in zweifacher Hinsicht: Zum einen sucht er (in der Versteigerungsszene) die Agenten, die ihn für Kaplan halten, zum anderen den richtigen Kaplan, um die Verwechslung auszuräumen.

Die Maisfeld-Szene endet sehr traditionell: Der Protagonist ist in die Szene hineingeraten, weil er darauf vertraute, daß Eve Kendall eine Helferin sei. Auf dieser Basis ist die Verabredung an der Bushaltestelle "sicher". Es zeigt sich aber schnell, daß die Helferin Verrat begangen hat, daß die Szene sogar höchst "unsicher" ist. Wie durch ein Wunder kann Thornhill der unmittelbaren Gefahr entrinnen - und er entzieht sich, er flieht das Szenario. Damit kehrt er zurück in den Grundmodus "Auf der Flucht", der sich in der folgenden Szene situativ erneut realisieren kann. *Flucht* ist so einerseits ein *narratives Motiv*, das eine Kette von Episoden regiert (oder regieren kann), andererseits Element einer Situationsdefinition, ein *situatives Motiv*. Diese Unterscheidung gestattet es, verschiedene Ebenen von "Lagebeschreibung" zu unterscheiden. In der Maisfeldszene ist die Tatsache, daß der Held auf der Flucht ist, etwas, das in der dargestellten Situation nur insofern eine Rolle

spielt, als es in den Voraussetzungen der Szene enthalten ist. Die Szene selbst gehört dominant eigentlich eher dem Motiv der *Detektion* zu, das - wie schon gesagt - sehr oft mit dem Fluchtmotiv kombiniert ist (Eling/Möller/Wulff 1981).

Auch die Versteigerungsszene ist im eigentlichen Sinne keine Flucht-Episode. Sie ist höchst interessant, weil der Held offensichtlich sein eigenes Verständnis der Lage verändert hat und die *Konfrontation* mit dem Antagonisten sucht. Thornhill beläßt Vandamm im Glauben, er sei Kaplan. Ihm liegt scheinbar nicht mehr daran, die Verwechslung aufzuklären. Das hängt mit der Rückgewinnung der Handlungsinitiative zusammen: Er begibt sich in die Auktion, um an die Leute heranzukommen, die ihm ans Leben wollen - Eve Kendall liefert den Ariadnefaden, nur durch sie kann Thornhill in Kontakt zu den Hintermännern treten.

Tatsächlich ist die Beziehung zu Eve Kendall aber komplizierter gefaßt, und neben der Fortspinnung des narrativen Bogens wird zugleich eine höchst ambivalente erotische Beziehung weiterentwickelt. Die Szene, die zwischen Maisfeld- und Versteigerungsszene plaziert ist, ist gerade aus dem Grunde so interessant, als sie für die narrative Entwicklung von nur untergeordneter Bedeutung ist: Stattdessen wird in ihr das *Gegenthema* der erotischen Affinität der beiden Protagonisten akzentuiert, gegen alle Erfordernisse der narrativen Struktur.

Man könnte die beiden Bezugsreihen - die Spionage- und die Liebesgeschichte - auch als *doppelte kausale Reihe* ansehen, wie sie sich im klassischen narrativen Film des öfteren findet. Branigan führt aus, wie mit dieser Technik die Hermetik der Erzählung aufgebrochen wird (1992, 30f): Das Geschehen ist mehrfach belegt, Motivationen gewinnen an Vielfalt und Farbe und stehen einander in den beiden Ketten unter Umständen entgegen, der Ausgang von Geschichten wird komplexer.

Insofern ist auch nachzuvollziehen, warum die MGM vor der Uraufführung darum gebeten hat, gerade diese Szene aus dem Film herauszunehmen, weil die der Versteigerung vorausgehende Szene den Fluß der Handlung nur aufhalte [31]. Hitchcocks Entscheidung, sie im Film zu lassen, läßt sich damit begründen, daß es wichtig ist, gegen die narrative Logik des *plots* eine Gegenstimme zu setzen, die der Folge der Aktionen ihre unerbittliche Konsequenz nimmt (sie zumindest abmildert) und die in der Erzählung schon früh jene psychologisch-erotischen Motive anklingen läßt, die später zum *show-down* führen können (der damit an Wahrscheinlichkeit gewinnt).

Zurück zur Beschreibung des Beispiels: Thornhill müßte eigentlich schon aufgrund der Tatsache, daß sich das von Kendall arrangierte Treffen vor der Stadt als Falle erwiesen hat, an der Integrität seiner Partnerin zweifeln. Doch erst als er im Hotel hört, daß Kaplan schon um sieben abgereist sei, wo doch Kendall noch um neun mit ihm den Treff an der Bushaltestelle arrangiert hatte, ist Thornhill irritiert, ahnt, was geschehen ist. Zufällig sieht er Kendall im gleichen Hotel, in dem auch Kaplan gewohnt hat (ein Beispiel für die Unwahrscheinlichkeit der Inszenierung, die aber den Fortschritt der Geschichte möglich macht und wohl darum von kaum einem Zuschauer bemerkt oder gar als störend empfunden wird), und sucht sie in ihrem Zimmer auf.

Der Mann ahnt, daß die Frau in das Komplott gegen ihn verwickelt ist; es erklingt aber auch das musikalische Liebesmotiv, als Thornhill ihr Apartment betritt. Der Kontrast der Impulse, der schon in der Exposition der Szene gesetzt wird, bleibt erhalten: Der Dialog ist höchst doppelbödig, changiert zwischen erotischer Anspielung und drohender Gefahr [32]. Es wird in der nonchalanten Art, wie Thornhill die Aktionen Kendalls beobachtet, deutlich, daß er die Situation unter Kontrolle hat und sich der Frau bedient, um an die eigentlichen Gegenspieler heranzukommen. Eigentümlich bleibt aber, daß der erotische Impuls zwischen den beiden Akteuren dennoch dominant bleibt - dies mag auch ein Hinweis auf den komödiantischen Tonus sein, in dem der ganze Film erzählt ist, ein Vorverweis auf das *happy end*: Weil die erotische Anziehung der Frau als ein

Handlungsimpuls gesetzt wird, der stärker ist als die Beziehungen, die sich aus der narrativen Verwicklung ableiteten, und weil ihre Bereitschaft, sich auf den Flirt einzulassen, die Unbedingtheit und Ernsthaftigkeit ihres Böse-Seins zweifelhaft erscheinen läßt.

Die erotische Attraktion wird so *gegen* die narrativen Funktionsrollen gesetzt, eine Gegenübersetzung, die dem narrativen Konflikt einiges an Schärfe nimmt und in der Struktur des Textes zu einer eigenartigen Diskrepanz zwischen den verschiedenen Ebenen führt. Würde die Figur strikt ihrer narrativen Funktion folgend handeln, wäre eine spielerische Interaktion der Personen nicht möglich [33]. Eine derartige Entwicklung nähme dem Problemraum, den der Film aufspannt, die Möglichkeit, die erotische Verstrickung gegen den *plot* im engeren Sinne auszuspielen: Dann ginge es ums Ganze, Rücksichten spielten keine Rolle, der Mörder wäre nur durch Gewalt zum Halten zu bringen. Das ist in *NORTH BY NORTHWEST* anders, und dazu ist die Szene zwischen den Geschehnissen am Maisfeld und der Versteigerung von größter Bedeutung.

5.3 Die Versteigerungssequenz

Die Loyalität Eve Kendalls bleibt auch in der Initialphase der folgenden Versteigerungsszene das dominierende Thema. Nach einer Einstellung, die Thornhill beim Betreten des Auktionshauses zeigt, wird die Szene eröffnet mit einer Großaufnahme auf den Nacken der Frau. Vandamms Hand liebkost die Haut, bevor sich die Hand um den Nacken schließt, eine Bewegung, die unverkennbar einen Besitzanspruch ausdrückt und eine latente Gewaltanwendung einschließt. Die Kamera fährt und schwenkt zurück, bis sie Thornhill am Eingang der Auktionshalle zeigt, und man sieht, daß Vandamm, Kendall und Leonard eine Dreiergruppe bilden, die vom Gros der Besucher abgesetzt ist. Thornhill tritt zu der Gruppe hinzu. Die folgende Dialogsequenz ist aus mehreren Gründen höchst interessant:

- (1) Die Frau ist Anlaß und Gegenstand des Streits; ihre Position im Personengefüge verändert sich im Verlauf der Situation - wenn Vandamm in einer sehr langsamen Bewegung seine Hand von ihrer Schulter löst, ist dieses lesbar als eine Ausdrucksbewegung, in der Mißtrauen und Distanz erkennbar wird.
- (2) Zwei Männer, die um eine Frau streiten - ein erster Eindruck, der trügt. Denn es handelt sich gar nicht um eine Drei-, sondern um eine Vierpersonen-Beziehung, und es ist nicht allein der Kampf der Männer um die Frau, um den es geht. Der Wortwechsel zwischen Thornhill und Vandamm ist ikonographisch so realisiert, daß Leonard, der Assistent Vandamms, immer mit im Bild ist. Drei Personen (Vandamm, Thornhill und der Assistent) sind an der Interaktion (vor allem an den Blickkontakten ablesbar) beteiligt, nicht zwei.
- (3) Eve Kendall ist in diesen Aufnahmen ganz und gar vergegenständlicht, dezentriert und passivisiert. Sie ist auch ikonographisch isoliert - nur schräg von oben zu erkennen, an den linken unteren Bildrand gedrängt.

Dialog und Inszenierung kreisen um drei Themen:

- (1) Das erste ist die Frage, *ob Kendall loyal ist* und auf wessen Seite sie steht. Die Frage ist für den Zuschauer nicht nur in erotischer Hinsicht zu stellen, sondern auch mit Blick auf ihre Sicherheit in der Nähe und Abhängigkeit Vandamms. Das Mißtrauen, das Vandamm beschleicht (und das in einer Großaufnahme eigens ausgestellt ist), kann möglicherweise eine tödliche Gefahr für die Frau bedeuten. Wie gewaltbereit Vandamm ist, hat der Film ja schon deutlich unter Beweis gestellt. Noch weiß der Zuschauer nicht, daß Kendall eine Undercover-Agentin ist: Aber allein die Tatsache, daß Kendall in große Gefahr gerät, weil es Thornhill gelungen ist, ihr den Treffpunkt zu entlocken, markiert sie als Opfer und mobilisiert die Sympathien des Zuschauers.
- (2) Das zweite ist die *Gefahr*, in der Thornhill steht - er bezichtigt Vandamm, Mordabsichten zu haben, und Vandamm bestätigt indirekt. Als sich Leonard aus der Gruppe löst, schnappt die Falle zu, die Gefahr, in der Thornhill schwebt, wird nun ganz zum Zentrum der Inszenierung. Allerdings ist der Gefahrenimpuls, der in dieser Entwicklung steckt, abgemildert durch die Insertaufnahme des Professors, der der CIA-Vorgesetzte Kendalls und der Erfinder der Kaplan-Maske ist (dargestellt von Leo G. Carroll). Zwar hat man ihn schon

lange vorher gesehen, wie er Thornhill zum Mord durch die feindlichen Agenten freigegeben hat, aber daß er nun tatsächlich am Ort des Geschehens auftaucht, zeigt, daß sich die Lage verändert hat. Die Anwesenheit des Professors ist also durchaus als Rückversicherung Thornhills zu lesen.

(3) Das dritte schließlich ist die *Versteigerung*, an der Vandamm und Leonard teilnehmen, als sie für eine kleine Statue mitbieten - Gelegenheit für Thornhill, Kendall ganz und gar zum Objekt zu machen, er bezeichnet sie süffisant als "kleine Statue, die teuer genug gewesen", dabei aber dennoch jeden Dollar wert sei, den sie gekostet habe.

Die drei Ebenen der Inszenierung - das Narrative, die Entwicklung des Personengefüges und schließlich das Situative - werden in den Dialog verschmolzen, die visuelle Umsetzung tut ein übriges, akzentuiert von sich aus die Brüche und Konflikte zwischen den Ebenen.

Situation, narrativer Kontext und Hintergrundthemen

Die Koordination von Szene und Gesamttext wird zuallererst durch die narrative Struktur hergestellt. Sie bildet den umgreifenden Rahmen, in dem auch kataphorische Zeigehandlungen oder narrativ wirksame Handlungen und Interaktionen wie Ankündigungen, Prophezeiungen, Versprechungen und Drohungen lokalisiert sind, die die Szenengrenzen häufig überschreiten [34]. Sie bildet zugleich die Folie für *Hintergrundthemen*, deren narrativer Wert sich häufig erst im Gesamtrahmen der Geschichte erfassen läßt [35].

In *NORTH BY NORTHWEST* wird z.B. ein hintergründiger Diskurs über die *Kontrolle des Geschehens* geführt. Nicht alle Details, die in einer Szene ausgebreitet werden, sind für szenisches Verstehen zentral. Hintergrundthemen sind oft in der situativen Peripherie artikuliert, sie können z.B. mit *cut-aways* dargestellt werden (vom Zentrum wird abgelenkt, Zeit kann verstreichen, ein Themenwechsel kann vorgenommen werden - die Funktionen der *cut-aways* sind vielfältig). Ein Beispiel ist die Insertaufnahme des Professors. Seine Anwesenheit ist für das unmittelbare Verständnis der Sequenz unwichtig, obwohl es den Modus und die Intensität der Gefahr in der ganzen Geschichte modifiziert - denn die Gefahr für Thornhill wird dadurch etwas zurückgenommen, das Geschehen steht unter Beobachtung und ist tendenziell immer unter Kontrolle. Am Ende der Szene wird der Professor denn auch aktiv, veranlaßt eine Begegnung mit Thornhill am Flugplatz, bei der er ihn (und den Zuschauer) über die wahren Hintergründe der Geschichte aufklärt. Es gibt also die ganze Zeit über eine (zweifelhaft-väterliche) Instanz im Hintergrund, die das Geschehen überwacht und die am Ende gar als *deus ex machina* das Paar am Mount Rushmore retten kann.

Unnötig zu sagen, daß der Professor auf viel umfassendere ideologisch-politische Rahmen verweist, die in einer ideologiekritischen Untersuchung ganz in den Vordergrund treten könnten - er markiert als Repräsentant der "inneren Sicherheit" oder der "Binnenkontrolle" der amerikanischen Gesellschaft eine eminent bedeutsame Position in einer Konstellation, die *expressis verbis* dem Kalten Krieg zugeordnet ist. Die Motivation und die handlungsfunktionelle Beschreibung des Professors verdient allerdings eigene Aufmerksamkeit, weil er erst am Ende jene paternalistisch-beschützenden Züge erhält, die man zu generalisieren so bereit ist. Zunächst war er bereit, Thornhill in größte Gefahr zu bringen oder gar zu opfern, um seinen eigenen Undercover-Agenten nicht zu gefährden. Nun zeigt sich der 'Patient' aber überlebensfähig und widerständig und kann möglicherweise den Plan der Gegenspionage gefährden - insofern ist höchste Wachsamkeit geboten, um den unkalkulierbaren Zufallsagenten gegebenenfalls schnell ausschalten zu können. Ob der Professor also als "Schutzfigur" des Helden angelegt und eingeführt ist, darf mit gutem Grund bezweifelt werden, zumal auch Thornhill Zweifel an der Loyalität und Verantwortlichkeit der CIA resp. des Professors haben muß. Insofern ist Leitch durchaus zuzustimmen, der den Augenblick am Ende der Auktionsszene, in dem der Professor sich Thornhill zu erkennen gibt, als "the film's most economical deflation of an authoritarian threat into comic paranoia" bezeichnet, indem "the faceless figure of authority turns out to be just another impatient father" (1991, 213).

Szene und Situation

Noch einmal zur Klärung: Szenen umfassen resp. realisieren gleichzeitig narrative und situative Aspekte. Ein einfaches Beispiel aus der Versteigerungsszene sind die regelmäßig aktualisierten Einstellungen auf die beiden Verfolger-Killer, die Ausgang und Bühne kontrollieren und so dem Helden eine Flucht unmöglich machen. Zum einen stellen die Bilder unter Beweis, daß der Held in der Falle sitzt, weil äußerst gefährliche Verbrecher-Spione sich in seiner unmittelbaren Nähe befinden (insofern gehören sie in den Funktionskreis der Narration); zum anderen zeigen sie gefährliche Akteure, die nicht handeln können, weil sie in der Öffentlichkeit und unter Beobachtung stehen (und gehören so eher dem Aspekt des Situativen zugerechnet). Die Szene inszeniert die gegebene Lage, indem sie Bilder solcher Elemente ausstellt, die *in doppelter Bindung* stehen, einerseits die narrative Verstrickung, andererseits die situative Kontrolle der Akteure betreffend.

Das Narrative und das Situative, das ich bis hier als Bezugsrahmen der Szene bestimmt hatte, bilden ein *Vordergrund-Hintergrund-Verhältnis* aus. Je nach Kontext steht mehr das eine oder das andere im Brennpunkt des erzählerischen Interesses. Der "enunziatorische Fokus" kann sich auch verschieben, und gerade dafür ist die Versteigerungsszene ein schönes Beispiel. Sie läßt sich inhaltlich in drei Abschnitte unterteilen:

- (1) die *Orientierungsphase*, in der der Held zunächst einmal auf seine Auseinandersetzung mit der Frau-Veräterin konzentriert ist; dabei wird das Personen- und Rollengefüge neu formiert (dazu hatte ich oben schon einiges gesagt); diese Transformation ist dann abgeschlossen, wenn der Held schließlich erkennt, wer ihm die Falle gestellt hat, in die er gelaufen ist. Die Geschehnisse dieser Phase gehören primär zum Funktionskreis des Narrativen, die Situation selbst hat dagegen noch kaum einen Eigenwert. Die Konfrontation des Heldenpaares könnte man in eine andere Umgebungssituation verlagern, in ein Café, eine Vernissage oder auch einen öffentlichen Vortrag - und man bräuchte nicht einmal den Dialog nennenswert zu verändern.
- (2) In der nun folgenden *Provokationsphase* tritt dagegen das Spezifische der Situation in den Vordergrund: Thornhill faßt einen Plan, der die Flucht aus der Falle vorbereiten und ermöglichen soll, indem er sich ganz auf die institutionellen und personellen Gegebenheiten der Situation einläßt, sie für den "Plan", den er verfolgt, nutzt. Auf diese Phase der Szene werde ich mich im folgenden ganz besonders konzentrieren.
- (3) Die *Eskalierungs- bzw. Lösungsphase* am Schluß der Sequenz schließlich bringt das Situative wieder zum Narrativen zurück - allein die Verlagerung des erzählerischen Interesses macht es nötig, den Schluß als eigene Phase auszuweisen, endet doch hier ein - durchaus komödiantischer - Ausflug in eine situative Struktur hinein, die mit der eigentlichen Geschichte des Films so gar nichts zu tun hat [36].

Narration, Szene, Szenario

Im besonderen Fall der Versteigerungsszene, die ja eine hohe innere Dichte hat und sehr schroff gegen den Kontext abgesetzt ist (was auch mit der Institutionalität der Situation begründet werden kann), bietet es sich an, die Aufmerksamkeit ganz besonders auf die situativen Momente an der Szene zu lenken. Das Bild von der "Dichte" der Situation hat auch damit zu tun, daß die Szene ein *Handlungsszenario* aufbaut, das ganz in den Vordergrund der Inszenierung tritt und nicht allgemeiner Hintergrund der Handlung bleibt wie viele andere Szenarien im Film. Die Tatsache, daß jemand sich in einem Restaurant oder in einem Supermarkt befindet, ist in zahllosen Filmszenen als ein situativer Unterboden genutzt und selbst oft kein Thema der Darstellung. Das ist in der Versteigerungsszene anders, hier tritt das Szenario ganz in den Mittelpunkt des Interesses - weil der Protagonist sich der inneren Regeln der Situation bedient, um ein narratives Problem zu lösen. Die Regelverletzungen, die Thornhill begeht, lassen sich mit einer Terminologie genauer beschreiben, die von der Tatsache absieht, daß wir uns in der fingierten Realität eines Spielfilms befinden. Auch kann das Rezeptionsverhältnis von Zuschauer, dargestellter Situation und handelnden Akteuren sehr viel klarer gefaßt werden, wenn das implizite Wissen über Regeln und Normen, das einer Situation wie einer Kunstauktion innewohnt, offengelegt ist. Und ein metanarratives Wissen ist auch noch im Spiel: Der Zuschauer darf in der Mitte des Films erwarten, daß der Protagonist der Falle entkommt (damit der Film weitergehen kann)!

Das Zusammenspiel der Ebenen, auf denen ein Film einen Inhalt, eine Geschichte artikuliert, wird so greifbar:

(1) Ich nehme die *Narration* als umgreifenden Rahmen, als diejenige Struktur, die den Zusammenhang der Erzählung, die kausale Verbindung zwischen einzelnen Szenen, die Geschlossenheit der Geschichte fundiert (die Handlung wird zuallererst wiedergegeben, wenn in Zusammenfassungen die Essenz der Geschichte eines Films wiedergegeben werden soll).

(2) In engem Zusammenhang mit der narrativen Struktur steht die *Figurenkonstellation* und deren Entwicklung. Sie bildet die zweite textumgreifende Klammer, in der die Dynamik der Geschichte fundiert ist. Figurenkonstellationen sind oft mit den narrativen Funktionsrollen (Prot- und Antagonist, Helfer usw.) korealisiert, folgen darüber hinaus aber einer eigenen Entwicklungsdynamik und stehen unter Umständen sogar im Kontrast zu den Handlungsrollen.

(3) Die Elaboration der narrativen Struktur und der Konstellationen erfolgt meist *szenis*ch. Die Szene ist eine Realisierungseinheit der Gesamt-Erzählung, sie dient primär dazu, die Erzählung und die Entwicklung des Figurengefüges zu entfalten, zu manifestieren, konkret und anschaulich zu machen. *Mise-en-Scène ist die Kunst, eine Narration zu situationalisieren*. Sie muß vermitteln zwischen der Aufgabe, sowohl die Geschichte zu erzählen und zugleich das Handeln von Prot- und Antagonisten in sozialen Situationen zu manifestieren. Eine Szene sich außerhalb des Rahmens der Geschichte vorzustellen, ist ebenso seltsam wie davon abzu- sehen, daß handelnde Menschen in einem sozial-symbolischen Ambiente von Institutionen, Normen, Regeln und anderem stehen.

(4) Ein *Szenario* ist eine typifizierte, oft institutionelle Situation und umfaßt deren Verlaufsschemata, das Rollensystem, die internen normativen Absprachen [37].

Der *Zuschauer* bildet in all dem eine vermittelnde Größe - mit seinem alltäglichen Wissen über die inneren Dimensionen von Handlungswirklichkeiten spielt der Film schließlich immer. So, wie ein Schnappschuß-Photo den Betrachter auf die Szene verweist, in der es entstanden ist, und sogar bei einem Betrachter, der am vorphotographischen Geschehen nicht teilgenommen hat, eine Vorstellung jener Szene induzieren kann, wird auch die filmisch aufgelöste Szene vom Zuschauer zu jener vorfilmischen Einheit integriert, in der man sich orientieren kann und die man als sinntragende Einheit bzw. als Rahmen des Handelns verstehen kann. Die Rezeption von Filmen, in denen Szenen auf Situationen verweisen, transformiert Szenisches in Situatives. Die Verstehenstätigkeit versucht, das zu greifen und im Griff zu behalten, das dazu beiträgt, die Situation als umgreifende und sinngebende Einheit des Handelns der abgebildeten Personen zu konstituieren (ähnlich De Landa 1984, 111f). Die *Semantik einer Szene* basiert also darauf, ein Gefüge von Bezügen sowohl in den übergeordneten narrativen und thematischen Kontext hinein wie auch auf ein Modell situativer Beziehungen und Prozesse aufzubauen.

Die Szene ist also eine Komposition, die mit einem *doppelten Kontext* verbunden ist. Der "äußere" Kontext ist die umgreifende Geschichte, das besondere Gefüge von Themen, die dazugehörige expositionelle Strategie und das Genre, dem der Film zugehört. Der "innere" Kontext dagegen ist der situative Ablauf, der einer eigenen Logik folgt und den Prinzipien abgeläuscht ist, die auch alltäglichen Situationen zugrundeliegen. Es wäre aber fatal, daraus zu schließen, daß die Soziologie die einzigen Beschreibungsinstrumentarien liefern könnte - innerer und äußerer Kontext sind eng miteinander verbunden, und es gibt massive Abhängigkeiten zwischen beiden. Insbesondere die möglichen Handlungswelten der Genres greifen sehr intensiv in die Möglichkeiten des Situativen ein - Rollenmodelle und Ehrvorstellungen, Kodices von Pflicht, historische Klassen- und Kastenzugehörigkeiten usw. "Szenen-Semantik" ist kein Sujet der Soziologie, heißt das, wengleich die soziologische Situations-Analyse eine wichtige Zulieferfunktion für den Filmwissenschaftler hat [38].

Krisenexperiment und teilnehmende Beobachtung: Eine situationale Analyse der Versteigerungssequenz

Das Motiv des 'trapped man'

So sehr die Inszenierung der Beziehungen zwischen Eve Kendall und den beiden Männern am Beginn der Versteigerungsszene eigenen Wert besitzt, bleibt doch eine Irritation bestehen, die aus der Entwicklung der Erzählung entstehen muß, zumal Thornhills Handlungsmotive recht unklar zu sein scheinen (er wird schließlich auch noch von der Polizei gesucht): Eine Auktion ist eine öffentliche Veranstaltung - und nichts kann einen Flüchtigen mehr gefährden als aufzufallen. Es gilt also eigentlich die Devise, sich zu verbergen, zu tarnen, in der Masse zu verschwinden. In vielen Flucht-Episoden dient gerade die Anonymität der Menge dazu, dem Flüchtigen ein Versteck zu gewähren. Thornhill aber ist - wissend, was geschieht - in die Falle geraten, die Spione haben ihn eingekreist. Daß er sich in den Vordergrund spielt, sich sozial höchst auffällig verhält, zerstört natürlich sein "soziales Versteck" (einer in der Masse zu sein) und exponiert ihn als einzelnen. Damit gefährdet er sich, weil er die Polizei, den zweiten Verfolger, auf den Plan ruft.

Die Strategie, der Thornhill folgt, überrascht, weil sie fast paradox angelegt ist: Einer, der in höchster Gefahr schwebt, entdeckt zu werden, macht sich in höchstem Maße auffällig und kann gerade dadurch der Gefahr entkommen. Für einen Erzähler wie Hitchcock, der immer wieder verschmitzt augenzwinkernd auf die Raffinesse und Ausgekochtheit seines eigenen Erzählens hingewiesen hat, ist eine solche Szene natürlich ein wunderbares Material - hier kann dem Zuschauer sowohl Spannung wie Vergnügen bereitet werden. Spannung, weil der Held in höchster Gefahr schwebt und Rettung fast unmöglich zu sein scheint. Vergnügen, weil die Art und Weise, wie er sich der Gefahr entledigt, seine Wachheit und Intelligenz, seine Improvisationsfähigkeit und seinen Realitätssinn unter Beweis stellt. Vergnügen außerdem, weil der Held die Regeln bürgerlichen Lebens und seiner rituellen Ordnungen untergraben und ironisieren muß, will er entkommen. Der Held ist auch ein *agent provocateur*, seine Aktion ein Happening, das ein ganz eigenes ästhetisches und durchaus auch politisches Vergnügen bereitet.

Hitchcock hat das Motiv des *trapped man* mehrfach verwendet. Ein berühmtes Beispiel ist die Szene aus *THE THIRTY-NINE STEPS*, in der der verfolgte Richard Hannay für einen Politiker gehalten wird, der in einer Wahlveranstaltung sprechen soll; als er bemerkt, daß seine Verfolger im Saal sind, hält Hannay eine flammende Rede, die begeisterten Zuhörer als Abschirmung gegen die Mörder benutzend, die ihn inzwischen gefunden haben. Ein anderes Beispiel stammt aus *TORN CURTAIN* (1966): Hier ist der von Paul Newman gespielte Professor Armstrong von seinen Verfolgern in ein Theater getrieben worden, in dem der 'Feuervogel' aufgeführt wird; er löst eine fiktive Feuerpanik aus, die seine Flucht ermöglicht (ein Trick, den die ermordete Spionin am Beginn von *THE THIRTY-NINE STEPS* schon angewendet hat - sie entkommt dem Variété-Theater, in dem der Film beginnt, indem sie mit einem Schuß eine Panik auslöst; im Gedrängel spricht sie Hannay an). Das Motiv findet sich nicht allein bei Hitchcock, sondern ist mehrfach in Verbindung mit Gentleman-Helden, die unter falschem Verdacht geraten und darum auf der Flucht sind, benutzt worden. Zwei Beispiele: In Mark Robsons Film *THE PRIZE* (1963) zieht der Protagonist auf einer Nudisten-Versammlung die Aufmerksamkeit auf sich, so daß er - geschützt durch die Ordner, die man zu Hilfe gerufen hat - seinen Verfolgern enttrinnen kann. In der Walt-Disney-Produktion *CONDORMAN* (1980) flieht das Protagonistenpaar vor den russischen Agenten in eine Kirche, in der gerade eine Trauungszeremonie vollzogen wird; die Frau erhebt Einspruch gegen die Heirat, der Bräutigam sei schon mit ihr verheiratet - und es gelingt, die Agenten in eine Schlägerei mit den Hochzeitsgästen zu verwickeln, die es wiederum den Helden ermöglicht, ihre Flucht fortzusetzen.

Will man durchdringen, was geschieht, scheint es nötig zu sein, auf die Tatsache zurückzugehen, daß die Kunstauktion ebenso ein soziales Ereignis, eine *soziale Situation* ist wie eine Wahlversammlung, ein Nudistenkongreß und anderes, deren innere Regularien stofflich definiert sind. Mit Hilfe von Aussagen der Ethnomethodologie, einer soziologischen Theorie, die in den 60er Jahren in den USA entwickelt worden ist, will

ich zunächst Aspekte der Strategie Thornhills und später dann der Zuschauerrezeption näher beleuchten. Die Darstellung folgt der Vorstellung einer *situationalen Analyse* (vgl. Wulff 1994a, 97, passim), nach der filmische Szenen Strukturen von Handlungs- und Interaktionssequenzen adaptieren und zum eigenen Formenbau nutzen. Szenische Strukturen sind nicht identisch mit situativen Strukturen. Immerhin ist die Szene Segment einer diskursiven Einheit, sie ist Element einer Enunziation, ist *repräsentierte Situation* - und daß sie "ausgesagt" ist, daß sie "gezeigt" wird, daß sie eine Erzählung voranbringen soll: Das läßt sich an vielen Indizien festmachen. Situationale Analyse muß also mit beidem rechnen - daß sie in der Szene Situatives aufsucht und feststellt und zugleich die Situation als eine ausgestellte, als ein funktionales Element des umgreifenden Textes begreift.

Ethnomethodologie

Die Ausentwicklung von Analysemethoden, die den besonderen situativen Qualitäten filmischer Szenen angepaßt ist, ist keine Aufgabe der Filmwissenschaft allein. Vielmehr scheint es angeraten zu sein, zu diesem Zweck über Fachgrenzen hinauszugehen und die Methoden von Nachbarwissenschaften für die Analyse des Films zu adaptieren. Die *Ethnomethodologie*, auf die ich mich hier stützen werde, gehört in die (phänomenologische) Soziologie. Sie scheint besonders gut dazu geeignet zu sein, die Szene als intentionales Handlungsfeld der Figuren zu modellieren, weil sie ein handlungsorientierter Ansatz der Mikrosoziologie ist, der die Sinnproduktion und das Alltagswissen der Interaktionspartner erforschen will [39]. Der Ansatz geht auf Arbeiten Harold Garfinkels, Harvey Sacks' und Aaron Cicourel's zurück und wird als "Ethno-Methodologie" bezeichnet, weil

- (1) die *Methoden* des Aufbaus von Alltagshandeln und Alltagswissen der Menschen
- (2) mit der gleichen *Distanz* betrachtet werden wie die einer fremden Kultur.

Der Ausgangspunkt der Beschreibung (und des Verstehens) ist das Handeln der Akteure. Ihm liegt in der ethnomethodologischen Auffassung ein Regelgerüst zugrunde, das verankert ist in kollektivem Wissen über die Konventionalisierung von Handlungen. Handelt jemand in einer Situation, greift er auf dieses Wissen zurück, indem er ein Gefüge von Regeln aktiviert, das es ihm gestattet, im Rahmen einer *Situationsdefinition* zu agieren, in der auch die Tatsache, daß es andere in der Situation gibt, die mit wiederum eigenen Definitionen arbeiten, berücksichtigt ist [40]. Handeln ist darum nicht reflexhaft, sondern flexibel: Weil sich die Akteure in die Situation und die Situationsdefinition der Interaktionspartner hineinversetzen müssen. Die Methoden, die einer benutzt, der eine Situation definiert, eröffnen erst den Zugang zu Normen des Handelns, Regelgerüsten und dergleichen mehr über den individuellen Geltungsbereich hinaus. In zweierlei Hinsicht ist diese Vorüberlegung wichtig (und auch für eine Überlegung zu den rezeptiven Prozessen, die eine situativ-szenische Sequenz wie die Versteigerungsszene auslöst, und ihrer stofflichen Verankerung höchst bedeutsam):

- (1) Indem Handlungen vollzogen werden, zeigen sie in ihrer Darstellung die Möglichkeit von sozialer Ordnung und gewinnen darin die wichtige Eigenschaft, soziale Stabilität anzeigen zu können. Zugleich umfassen sie eine beständige latente Störanfälligkeit, aus der Hitchcock in der Inszenierung der Versteigerung Kapital geschlagen hat. Verhaltensregeln werden im Vollzug der Darstellung generiert, mit dem Kontext vermittelt und stabilisiert (im Hinblick auf das Handlungsziel, aber auch auf die Akzeptabilität eines Verhaltens für die anderen). Die Ethnomethodologie legt daher Gewicht auf das *Wie* der Durchführung von Handlungen, weil sich darin die Rückbindung an Sinnhaftigkeit selbst findet. "Die Frage nach den Ursachen des Handelns wird nicht nur ignoriert, sondern gleichsam aufgelöst" (Weingarten/Sack 1976, 13).
- (2) Ethnomethodologischer Beschreibung geht es um die "grammatische" Struktur der Handlungen. Der einzelne wird dabei nicht als determiniert angesehen, sondern als aktives, zielorientiertes Wesen, dessen Befindlichkeit und Intentionalität in das Darstellungs- bzw. Handlungsfeld hineinwirkt. Am gegebenen Beispiel: Thornhill jongliert in der Versteigerungssituation flexibel mit den situativen Erwartungen und Rollenzu-

schreibungen durch die anwesenden "Anderen" und kann seine soziale Position aktiv gestalten. Thornhill ist lebendiges Beispiel gegen eine allzu starre Formulierung des Handelns durch die Rollentheorie: Rollen werden nicht zugeschrieben und eingenommen, sondern die Rollenerwartungen der anderen werden aktiv interpretiert, mit eigenem Wollen abgeglichen und schließlich in manifestes Verhalten umgesetzt [41].

Die Versteigerungsszene als Krisenexperiment

Wie jedoch lassen sich Alltagshandlungen untersuchen, die ja weitestgehend automatisch und ohne sprachlich-rationale Thematisierung vollzogen werden? Es liegt nahe, ihre "relative Stabilität" zu stören. Eine Regel wird dann greifbar, wenn sie verletzt ist (ähnlich Mehan/Wood 1976, 50), möchte man Wittgensteins Diktum, daß man einer Regel blind folge und sie nicht nenne, paraphrasieren. Besonders Garfinkel hat eine Methode entwickelt, selbstverständliche Orientierungen und Regeln im Alltag aufzudecken, die sehr nahe an das angrenzt, was sich in der Versteigerungsszene beobachten läßt: Das Prinzip der *Krisenexperimente* [42] basiert auf der Frustrierung und Irritierung eingespielter Verhaltens- und Norm-Erwartungen. Eine Störung der Interaktion kann das zugrundeliegende Regelgerüst offenlegen, weil so die Erwartungshaltung der Interakteure und das homogene Bild der Situation gebrochen werden.

Eine Zwischenbemerkung ist nötig, weil ich das Regelkonzept in zweifachem Sinn verwende: Regeln werden verstanden sowohl als Regeln des Verhaltens (Werte und Normen) als auch als Organisationsregeln der sozialen und institutionalisierten Situation "Kunstauktion". Die Regeln der Versteigerungssituation werden so zweifach stabilisiert. Einmal finden sich im Erfahrungswissen der Teilnehmer (und auch der Zuschauer) Schemata der Organisation ungestörter Versteigerungen und Pläne von deren gewöhnlichem Verlauf; und zum anderen werden Regeln der Versteigerung in den Handlungen und Verhaltensweisen der anwesenden Personen selbst dargestellt, aufrechterhalten und generiert. Je nach sozialer Position der Situationsteilnehmer hat deren Verhalten einen Einfluß auf Handlungsabläufe. Interaktionsteilnehmer besitzen je nach definierter Position unterschiedliche Regelkompetenz.

Thornhill führt ein Störexperiment durch, hatte ich gesagt und damit die These genannt, der ich die Argumente zu liefern versuche. Der Held verfolgt eine Strategie, die zu Komplikationen der Situation und zu Effekten führt, die denen ähneln, die man mit einem ethnomethodologischen Krisenexperiment produzieren kann. Ich will gleich im einzelnen zeigen, mit welchen "Zügen" Thornhill in die innere Ordnung der Versteigerung eingreift. Dabei sollte aber im Blick behalten werden, daß die Krise, die er anzettelt, Mittel zu einem anderen Zweck ist. Die Aufgabe, die der Protagonist zu bewältigen hat, ist diffizil und nach mehreren Seiten hin problematisch, bedarf also um so genauerer Durchführungskontrolle: Es geht darum, nicht so massiv zu stören, daß die Saalordner ihn aus dem Haus werfen - denn dann würde Thornhill in die Hände der Spione geraten, die ihn mit dem Tode bedrohen. Es geht darum, Zeit zu gewinnen, damit die Polizei geholt werden kann - also muß die Störung so massiv sein, daß sie geahndet werden kann. Thornhill hebt darauf ab, die einen Verfolger gegen die anderen auszuspielen, was einer Begründung bedarf und das Ergebnis einer "Zieloptimierung" ist: Zwar wird er (als Mörder!) auch von der Polizei gesucht, doch darf er ebenso sicher sein, daß sein Leben nicht in Gefahr ist, wenn er in deren Gewahrsam geraten sollte, wie auch, daß sie ihn gegen die Spione abschirmen wird.

Strategien betten einander ein und bilden Ketten und Gefüge. Ist die Optimierung des Gesamtziels der Rahmen, in dem der Held sich bewegt, stellt sich die Frage, mit welchen Mitteln das Rahmenziel erreicht werden kann. Thornhill wählt eine konkrete, auf die Gegebenheiten der Situation abgestimmte Handlungsstrategie, die man als "Sticheln" bezeichnen könnte: Eine Folge von partikularen, nicht unbedingt schwerwiegenden Störungen, die oft an der Grenze zur komischen Unterwanderung der Situation sind. Dabei wechseln sich Störungen Thornhills und Sanktionen der anderen Beteiligten ab: Es entsteht eine alternierte Sequenz von

Handlungen und Gegenhandlungen, in der die Geltung der kollektiven Definition des Geschehens als "Versteigerung" zur Disposition gestellt ist.

Der Auktionator / Die Auktion

Das erste Angriffsziel der Störaktionen Thornhills ist der Auktionator, der die Position des "Regisseurs" der Kunstauktion innehat und eine institutionalisierte Rolle mit festen Erwartungen, Tätigkeiten und der höchsten Regelkompetenz einnimmt.

- (1) Er ist zum einen die Mediatorfigur im Auktionsspiel, offeriert die Waren, organisiert das Bieten, erteilt schließlich den Zuschlag. Diese Teilrolle gemahnt an die des Schiedsrichters im Sport, der das Spielgeschehen organisiert und kontrolliert und dem die Macht zukommt, spielinterne Sanktionen zu verhängen.
- (2) Er ist zum anderen der "Hausherr", alle Bieter der Auktion sind dagegen "Gäste". Auch in dieser Rolle ist er eine mit Macht ausgestattete Figur, die einen Störer mit gravierenden Sanktionen belegen könnte.
- (3) Der Auktionator, dem Thornhill sich gegenübersteht, ist nun ein seriöser, zurückhaltender, äußerst höflicher, fast serviler Mann. Er ist geradezu geschaffen für die tückischen Angriffe Thornhills, weil er überhaupt keine Rollenflexibilität zu besitzen scheint. Das hängt eng damit zusammen, daß er offenbar mit einem inneren Widerspruch der Situation kaum umzugehen weiß, der in der ideologischen Verfaßtheit des Szenarios verankert ist - in den Höflichkeitsregistern, die hier gelten, kehrt sich die situative Machtverteilung nämlich um: Die fast servile Ehrerbietung, die den Bietern entgegengebracht wird, ist eine Achtungsbezeugung vor der Macht des Kapitals, das sie repräsentieren, aber auch vor der Tatsache, daß das Kapital hier zum Besitz und zur Pflege des Schönen eingesetzt ist.

Die Konfrontation Thornhills zielt notwendigerweise auch auf solche, der Situation selbst impliziten Beziehungs- und Abhängigkeitsverhältnisse der Beteiligten. Und sie zielt auf motivationale Bezüge, die die Teilnahme an Versteigerungen als eigene kulturelle Praxis konstituiert, in der Ästhetisches, Besitz und narzißtische Objektbeziehungen gleichzeitig ausgestellt sind und in der allein durch die Teilnahme an Ritual und Kodex eine *in-group* entsteht.

Die Rolle des Auktionators kann man nur aufschlüsseln, wenn man den *Bedeutungen des Auktionsrituals* auf die Spur kommt: Die Auktion von Kunstgegenständen bietet kapitalistisch orientiertem Bürgertum eine willkommene Gelegenheit, sowohl einen erlesenen Geschmack als auch den Vorgang der Preisabstimmung selbst zu zelebrieren. Hier ist ein Exkurs vonnöten: Das Besitzen von Kunstgegenständen ist Teil einer ökonomisch begründeten Selbstdarstellungsstrategie der Bourgeoisie und manifestiert sich historisch in der Herausbildung des Kunsthandels (vgl. dazu immer noch Behrmann 1960). Verwiesen sei auf Bourdieus Überlegung, daß eine Klasse sich auch definiere durch ihr *Wahrgenommensein*, durch Selbstwahrnehmung wie durch die der anderen Klassen (1982, 754f), sowie seine allgemeinere Überlegung, daß Klassenzugehörigkeiten sich im Besitz besonderer Objekte oder Objektklassen ausdrücke. Kunstgegenstände eignen sich ganz besonders für eine sowohl an individueller wie an klassenorientierter Darstellung interessierte Eitelkeit - handelt es sich doch oft um Unikate, um auratisierte Einzelobjekte, um ein ganz eigenständiges ästhetisch-soziales Bewertungssystem etc. Auf einer Kunstauktion wie der in *NORTH BY NORTHWEST* werden nicht Gegenstände des alltäglichen Lebens verkauft, sondern Kunstobjekte für den Kenner. Hier wird ein ästhetisches Schema des "Niveaumilieus" gefeiert. Der perfekte Ablauf und die vornehme Konventionalität sind Inhalt des Rituals selbst - der Tauschakt bildet nur die Grundlage für den Vollzug der Auktion, die ein Wertgegenstand in sich ist, eine Bühne des bürgerlichen Lebens.

Für das *Mise-en-Scène* ist das Wissen um die impliziten Bedeutungen einer derartigen Szene äußerst wichtig: Zelebriert wird durch die Anleitung des Auktionators, dessen vollkommene Höflichkeit intrinsisch wirkt. Der Zuschlag wird mit Namensnennung erteilt, denn der Auktionator kennt die Besucher, sie sind eine über-

schaubare und homogene Gruppe. Verdeutlicht wird das distinguierte Ambiente durch den perfekten Aufbau der Situation. Die Besucher verfolgen die Auktion mit Hilfe eines Kataloges, die Kunstobjekte werden von livrierten, farbigen (!) Dienern auf die Bühne vor dem Publikum getragen, vorne links befindet sich ein Schreiber, der die Gebote notiert - und selbst die Telefonistin wählt mit dem Bleistift, um die Fingernägel nicht abzubrechen, als sie die Polizei ruft.

Umgang mit der Störung

Spielt man ein Spiel, vollzieht man ein Ritual, ganz global: folgt man einer Regel, besteht immer die Gefahr der Regelverletzung, der Regelübertretung. Sie wird - vor allem dann, wenn eine Schiedsrichterrolle definiert ist - mit einer Mahnung, einer (spielinternen) Strafe oder einem Spielverweis geahndet und gilt dann als erledigt. Regelverletzungen können auch scherzhaft vollzogen werden, mit einem Augenzwinkern, und werden dann oft ebenso scherzhaft "geahndet" (so entsteht ein "Spiel im Spiel", eine Interaktion, die in den Rahmen des Spiels selbst wieder eingebettet ist). Thornhills Aktivitäten könnte man als - groben - Scherz ansehen. Allerdings gibt er keinerlei Signale, daß er nicht ernst meine, was er tut, gibt vielmehr seinen offensichtlichen Verstößen und seinen Angriffen die Form ernsthafter Richtigkeit. Er macht es so unmöglich, sein Handeln einfach als Scherz zu markieren und es so aus der "eigentlichen Auktion" auszuklammern: Er zwingt den Auktionator zur Reaktion, weil der Rahmenbruch nicht "eingeklammert" und dadurch entschärft werden kann, sondern weil er offensichtlich eine absichtliche und ernstgemeinte Störung ist.

In der Strategie Thornhills ist einkalkuliert, daß das Geschehen ein öffentliches Geschehen ist und sich vor Publikum zuträgt. Wäre Thornhill allein mit dem Auktionator, könnte dieser den Angreifer als "verrückt" etikettieren und die Spieldefinition der Auktion aufkündigen. Dann wäre die Destruktion gelungen, das Spiel außer Kraft gesetzt, die vom Spiel abhängigen Rollen ausgesetzt. Jede weitere Attacke würde ins Leere gehen. So aber ist die Situation nicht aufzukündigen, dafür ist der institutionelle Rahmen zu dominierend und zu stark. Würde der Auktionator sein Amt niederlegen und die Auktion aussetzen, würde er sein Gesicht verlieren (abgesehen davon, daß er als Angestellter sogar dazu verpflichtet ist, die Auktion durchzuführen).

Die Rolle des (Saal-)Publikums ist verzwickte: Zum einen ist es in einer der beiden fundamentalen institutionellen Rollen von Anbieter und Käufer definiert. Aber eine Auktion ist nicht nur funktional vom Tausch her definiert, sondern auch ein spektakuläres Ereignis und schließlich ein Spiel, das Interaktionen zwischen Mitgliedern des Publikums umfaßt. Die homogene Gruppe des "Publikums" muß differenziert werden, weil es eine Menge von einzelnen ist, die von Fall zu Fall in ganz verschiedenen Teilrollen auftreten können. So kann jemand mit einem anderen im Publikum bei der Ersteigerung eines Objekts in eine intensive Interaktion eintreten (was sich meist im Hochschaukeln der Preise manifestiert), während alle anderen zu Zuschauern dieses öffentlichen Bietensduells werden. Die Bieter können in der nächsten Phase der Auktion wieder in ganz anderen Rollen auftreten. Es sei später auf das Publikum zurückgekommen, hier sei nur soviel festgehalten, daß es auf Thornhills Aktionen zunächst ablehnend reagiert.

Dann aber hat Thornhill es (teilweise?) auf seine Seite gezogen - die Angelegenheit wird ins Komische gewendet und damit für die Situation und das ihr innewohnende autoritäre Prinzip eigentlich erst richtig bisant: Thornhill zieht den Auktionator samt Institution ins Lächerliche und bestreitet so seine Situationsmacht. Am Anfang war er nur ein Provokateur, ein Störer, den der Auktionator auch durch Saalordner hätte des Raums verweisen können. Nun aber spielt Thornhill eine Rolle, die zumindest von Teilen des Publikums gedeckt ist - und der Auktionator würde sich gegen das Publikum verhalten, würde er ihn zu ignorieren versuchen oder ihm mit manifester Gewalt zu Leibe rücken (was ihm im Rahmen des Hausrechts durchaus möglich wäre) [43]. Er steckt also in einem Dilemma: Übt er die ihm zustehende institutionelle Macht aus, verhält er sich gegen diejenigen, die die ideologische (und ökonomische) Macht besitzen.

Thornhill etabliert sich sehr schnell als Störer. Bereits in #11 sucht er sich relativ weit vorn in der 5. Reihe einen Platz, indem er die Sitzenden in die Reihe drängt. Mit dem ersten (Fehl-)Gebot Thornhills ist dann seine Tarnung als harmloser Besucher gefallen: Seine Demontage der Situation beginnt Thornhill in #17 bei der Versteigerung eines Gemäldes aus dem 17. Jahrhundert. Effektiv greift er an der empfindlichsten Stelle der Versteigerungs-dramaturgie des Auktionators ein: Gewöhnlich beginnt der Auktionator, indem er ein Objekt vorstellt und anpreist. Es wird gleichzeitig auf der Bühne von seinen Assistenten präsentiert. Dann fordert er ein erstes Gebot oder nennt einen Mindestpreis. Jedes gegebene Gebot wird abgelöst durch ein höheres. Der Auktionator wiederholt für alle hörbar jedes Gebot und fragt nach einem höheren. Er verwendet dafür eingeschliffene Floskeln, aus denen sich Bestätigung oder Forderung nach einer Erhöhung herauslesen lassen. Wenn sich aus dem Zögern der Bieter ergibt, daß kein höheres Gebot erfolgen wird, dann erhöht der Auktionator noch einmal kurz die Spannung, indem er ein letztes Mal fragt. Mit dem dann erfolgten Zuschlag ist die Versteigerung des Objektes abgeschlossen und der Ablauf wiederholt sich. Den Ablauf dieser "Sägezahn-dramaturgie" stört Thornhill genau auf dem Höhepunkt:

Der Auktionator: Letzte Chance!

Thornhill: Fünfzehnhundert!

Der Auktionator (mit freundlichem Kopfnicken): Aber man hat schon 2250 geboten!

Thornhill: Ich sage trotzdem 1500!

Diesen ersten Verstoß Thornhills, die aufsteigende Sequenz der Preise zu durchbrechen und zu unterbieten, könnte vom Auktionator entweder als Unverständnis oder Unaufmerksamkeit des Besuchers gewertet werden. Höflich vermutet der Auktionator darum einfach Unaufmerksamkeit, weist auf den Stand hin und entschuldigt den kleinen Fehler. Als Thornhill jedoch auf seinem Fehlgebot insistiert, ist die Besuchermenge entrüstet und der Auktionator straft ihn durch Nichtbeachtung: "Darf ich bitten fortzufahren!" Der zweite Versuch Thornhills, mit derselben Technik noch weiter zu unterbieten, mißlingt. Also bezweifelt er den Wert des Objekts - das zweite Störmanöver beginnt:

Thornhill: 2250 für den alten Schinken?!

Abgesehen davon, daß allein die Wortwahl einen Verstoß bedeutet (man bezeichnet Objekte narzißtischer Zuwendung nicht als "alte Schinken"!), wird hier von Thornhill die Institution "Versteigerung" als solche angegriffen. Der Wert soll ja gerade ausgehandelt werden, kann also nicht objektiv sein und muß sich immer den Vorwurf der Unangemessenheit gefallen lassen. Man spricht jedoch nicht über diese strukturelle Preisunsicherheit. Der Angriff provoziert auch das Publikum - #27 zeigt, wie die stehenden Besucher bedrohlich (?) nähertreten. Der Raum verdichtet sich, die Atmosphäre scheint explosiv zu werden.

Als nächstes wird wieder ein Gemälde versteigert. Gerade hat der Auktionator das neue Objekt vorgestellt, als Thornhill bereits ansetzt:

Thornhill: Woher wollen sie wissen, daß es keine Fälschung ist? Das sieht mir ganz danach aus!

Er greift hier die Seriösität des renommierten Auktionshauses an und weiß um die Heimtücke seines unhaltbaren Vorwurfs - immerhin geht es um die für den Kunsthandel so fundamentale Kategorie der "Originalität". Die Unterstellung wird verstanden und ist Anlaß für eine Maßregelung aus dem Publikum - Thornhill wird von einer älteren Dame angegriffen, die ihm mit gleicher Münze zurückzahlt:

Dame im Publikum: Eins dürfte uns allen wohl klar sein, Sie sind keine Fälschung, Sie sind ein ganz echter Idiot!

Nur leise kann Thornhill sich bedanken (so daß für den Zuschauer der eigentliche Zweck des auffälligen Verhaltens noch einmal in Erinnerung gerufen wird). Auch der Auktionator verweist ihn an die Regeln der Auktion. Schließlich lenkt Thornhill ein. Beide Reaktionen, die der couragierten Frau und die des Auktionators, sind zu verstehen als versuchte Sanktionen, die Situation (Situationsdefinition, Rollengefüge, situative Machtverhältnisse) aufrechtzuhalten und sich gegen den Störer zu wehren. Jedoch schon wenig später setzt Thornhill erneut ein. Der Auktionator bekommt ein Gebot von 1100 Dollar und fragt:

Auktionator: Wer sagt 13?

Die Antwort Thornhills - "13 Dollar!" - ist ein Wortwitz und im Kontext der Versteigerungssprache ein (hier allerdings absichtlich begangener) Fehler des indexikalischen Bezugs auf das Versteigerungsschema. Elliptisierungen wörtlich zu nehmen, ist nun allerdings eine so elementare Technik des Wortwitzes, daß es Thornhill gelingt, dafür die Menge auf seine Seite zu ziehen. Die Situation mutiert für die Besucher zu einer karnevalistisch anmutenden Performance.

Der Übergang der Situation von einer "Auktion" in eine Charakteristik als "Travestie einer Auktion" ist im Sinne der Strategie Thornhills höchst effektiv: Denn nun greift er die institutionellen Machtkonstellationen der Situation von innen her an, löst sie praktisch auf. Eine solche Attacke ist höchst bedeutsam - verliert die Situation die Atmosphäre von Vornehmheit und Ernsthaftigkeit, entgleitet sie dem Auktionator, gerät sie außer Kontrolle. Folgerichtig wird die Polizei gerufen (wie der Zuschauer aus dem Kontext erschließen kann). Der nächste Regelverstoß Thornhills, nicht der vorgeschlagenen Reihe von Geboten des Auktionators zu folgen, sondern sie unangemessen weit zu überbieten, setzt die dramaturgisch-situative Autorität des Auktionators noch mehr außer Kraft. Jeden Versuch einer Beschwichtigung, jedes Angebot, die Situation aufrechtzuhalten, beantwortet Thornhill mit einem weiteren Regelverstoß, einer weiteren Erhöhung seines Gebots. Schließlich:

Thornhill: 2500. Ist doch egal, von wem sie das Geld bekommen!

Am Ende unterstellt er also der Auktion das Motiv der Habgier, verletzt die Regel, nach der Objekte auf einer Auktion als Objekte einer narzißtischen Zuwendung des Käufers geachtet werden, und verstößt protzig gegen das Gebot vornehmer Zurückhaltung. Das ist interessant, weil Thornhill auf mehreren verschiedenen Ebenen "stört":

- (1) einerseits in einem eher "technischem" Sinne (z.B. Nichtbeachten der Reihenfolge des Bietens und solcher syntaktischer Regeln, daß das folgende Gebot höher ausfallen müsse als das vorhergehende),
- (2) andererseits zielt er auf Konstitutionsbedingungen der Situation überhaupt, auf Werte und Normen, die auf einer Metaebene ein Regelgerüst des Verhaltens der Situationsteilnehmer bilden.

Wie schon gesagt: Als es Thornhill gelingt, einen Pakt mit dem Publikum zu schließen, das die karnevalistischen Züge seines Handelns wahrzunehmen beginnt, neigt sich der "Machtkampf" zwischen Protagonist und Auktionator zugunsten des ersteren. Das ist interessant, weil die Aktionen Thornhills auch die Charakteristik einer zutiefst *ästhetischen* Aktivität tragen, in manchem verwandt der Strategie der Aktionskunst und des *happenings* als einer Ästhetisierung solcher Objekte und Situationen, die eigentlich nicht ästhetisch konstituiert sind. Die Störung deckt Machtstrukturen auf, macht sie greifbar, angreifbar und zugleich lächerlich. "Karnevalisierung" hat Michail Bachtin diese Technik genannt.

Die Versteigerungs-Szene ist unter sehr unterschiedlichen Aspekten lesbar: Sie ist eine *trapped man*-Szene und zeigt einen Mann, der eine zunächst paradox anmutende Strategie wählt, um einer Falle zu enttrinnen. Sie ist eine Inszenierung eines in Gang gesetzten Krisenexperiments, in dem eine institutionelle Situation einer Stör-Strategie ausgesetzt wird, an deren Ende der Störer handfest sanktioniert wird. Und sie ist zum dritten

schließlich eine komische Travestierung eines institutionellen Formats, dessen Demontage lustvoll verfolgt werden kann. Aus allen drei Aspektivierungen, die das Material trägt, resultieren unterschiedliche Rezeptionshaltungen und -effekte, die einander überlagern und ergänzen. Die Lächerlichkeit, der die Akteure ausgesetzt werden, ist aber natürlich von Sympathie getragen, zeigt sich das Bürgertum doch offensichtlich dazu in der Lage, einer komischen Modulation einer Auktion zu folgen, Komik zu erkennen und nicht allein als Störung zu identifizieren.

Der Zuschauer als Laiensoziologe

Im weiteren Verlauf eskaliert die Auktionssituation ganz im Sinne der strategischen Überlegungen Thornhills, so daß am Ende das Situative wieder in den Hintergrund, das Narrative in den Vordergrund treten kann: Der Auktionator läßt sich nicht auf das überhöhte Gebot Thornhills ein und erteilt den Zuschlag bei 1200 Dollar, obwohl Thornhill bereits 3000 Dollar bietet. Daraufhin wirft Thornhill der Auktion Schiebung vor. Der Schreiber kommt auf ihn zu und will ihn höflich, aber sehr bestimmt aus dem Raum weisen. Mit einem Blick nach hinten vergewissert sich Thornhill, daß die Polizei gerade den Saal betritt, und versetzt dem Mann einen Kinnhaken. Er handelt so drastisch, damit ihn die Polizei auch wirklich abführt und nicht nur verwarnt. Wiederum stützt er sich auf eine verdeckte Handlungsregel des Versteigerungsszenarios: Grundsätzlich ist Körperlichkeit - und vor allem tätliche Auseinandersetzung - im distinguierten Kunstmilieu verpönt. Der Modus des interpersonellen Verkehrs selbst wird außer Kraft gesetzt, wenn einer zum Mittel der Schlägerei greift. Die Menge ist angesichts der neuen Attacke auf den situativen Rahmen entsetzt, ein Tumult entsteht. Die Polizei löst die am Boden Kämpfenden und führt Thornhill ab [44].

Neben der strategischen Funktion, die die Eskalation im Zusammenhang mit Thornhills Plan hat, läßt sich auch eine übergeordnete Funktion vermuten. Hitchcock läßt mehrfach einzelne Schlüssel-Szenen in *NORTH BY NORTHWEST* mit Hilfe einer chaotischen Zuspitzung der Situation enden. Nicht nur die Maisfeldsequenz, auch das spätere Wiedersehen mit Eve Kendall im Restaurant und die Verfolgung am Mount Rushmore enden in einer Eskalation der Situation. Möglicherweise spielt diese dramaturgische Strategie mit einem kathartischen Moment beim Zuschauen, das Spannung in kognitiver und emotionaler Hinsicht löst, um Raum für den Übergang auf die narrative Weiterentwicklung der Geschichte zu schaffen. Die Eskalation zur Schlägerei bekommt aus dieser Sichtweise für den Zuschauer eine spannungslösende Funktion, so daß er die Situation neu bewerten kann.

Die im äußeren Rahmen entwickelte Spannungskonstellation wird auch für Thornhill gelöst. Er entkommt den Verfolgern ein weiteres Mal. Thematisiert wird das Problem der Falle noch einmal in der letzten Einstellung, als sich Thornhill sarkastisch und süffisant an einen seiner Verfolger wendet:

Thornhill: Tut mir leid, vielleicht klappt's beim nächsten Mal!

Die Äußerung ist im übrigen auch deshalb interessant, weil sie einen metadiskursiven Hinweis auf die episodale-serielle Struktur des Films enthält ebenso wie auf ein "sportliches" Motiv, das den Verfolgten im Wettkampf mit den Verfolgern faßt und damit auch auf das schon mehrfach angesprochene komödiantisch-märchenhafte Moment des Films verweist: Der Held wird einer Kette von Proben ausgesetzt, die er mit Mut und Intelligenz besteht.

Es galt zu zeigen: Der Unterboden, auf dem sich die verschiedenen stofflichen Schichten des abgebildeten Geschehens aufrichten, verweist am Ende unmittelbar auf alltägliches Wissen um das Funktionieren situativen Handelns. Das Krisenexperiment bringt soziologische Forschung und alltagspraktisches Handeln (resp. Wissen über seine Struktur [45]) zusammen. Wenn die Versteigerung das situative Feld des Experiments ist

und wenn Thornhill ein Störer ist, der die Aufgabe hat, die Situation in eine Krise zu treiben, dann nimmt der Zuschauer *die Position des soziologischen Beobachters* ein und ist in der Lage und dazu aufgefordert, die Störungen nachzuvollziehen und die Methoden zu umschreiben, die mittels der Krise aufgedeckt werden. Wenn die Annahme richtig ist, daß sich die Darstellungsfunktion des Films im Entwurf einer stofflichen Ganzheit erfüllt, und wenn es richtig ist, daß sich die *situative Schicht* einer Szene rückbezieht auf Prinzipien der Organisation des Alltagslebens und -handelns, dann ist eine Aktivität des Zuschauers darauf gerichtet, die intentionale Kontur des Handlungsraumes im Rückgriff auf sein Wissen um die Hervorbringung der Alltagsstrukturen nachzuzeichnen. Das hat nur bedingt mit empathischen Prozessen zu tun und ist von "Identifikation" wohl völlig abzulösen. Es geht um die *Simulation* von Handlungsorientierungen und Situationsdefinitionen abgebildeter Akteure [46].

Die flexiblen Fähigkeiten der sozialen Wahrnehmung, die den Zuschauer in seinem Alltagsleben bestehen lassen, werden auch in den Prozessen der Rezeption aktiviert. Um dargestellte Situationen wahrzunehmen, nimmt der Zuschauer auf dem Hintergrund eigener Erfahrungen und Annahmen Interpretationen und Definitionen vor, die ein Verstehen der intentionalen Dimensionen des Dargestellten überhaupt erst ermöglichen. Der Laie hat dabei tendenziell die gleiche methodische und analytische Kompetenz wie der Soziologe. Mit Hilfe interpretativer Verfahren ist der Zuschauer in der Lage, mit nicht zu unterschätzender Geschwindigkeit und Flexibilität komplexe Situationen, deren Aufbau, Regelgerüste und vor allem Abweichungen von den Regeln wahrzunehmen. Basisregeln der sozialen Wahrnehmung und Interaktion [47] sowie die Prinzipien der *Indexikalität* und der *Reflexivität*, die das Oberflächengeschehen einer Situation rückbinden an typifiziertes Wissen, gelten auch in der Filmrezeption und stellen die sozialen Schemata bereit, die das abgebildete Geschehen als sinnhafte, interpersonale Interaktion erschließen.

Ein Exkurs zu einigen Grundlagen des soziologischen Forschungsprogramms der Ethnomethodologie (die zugleich zu einer daraus abgeleiteten Rezeptionstheorie gehören) scheint mir hier nötig zu sein. Es geht mir im wesentlichen um die beiden Schlüsselkonzepte der "Indexikalität" und der "Reflexivität".

(1) Erscheinungen müssen sowohl vom Laien als auch vom Soziologen im Zusammenhang interpretiert werden, damit ein Umgehen mit sozialer Realität möglich ist. *Indexikalität* beschreibt die Kontextabhängigkeit der Handlungen ebenso wie ihren Zusammenhang mit einer Ebene von Muster- oder Schemawissen über Handlungen. Die konkrete Handlung wird als "Dokument", als Manifestation eines zugrundeliegenden Musters angesehen. Manifeste Handlung und Muster bedingen einander wechselseitig - "Indexikalität" ist die Bezeichnung für diese gegenseitige Abhängigkeit. Das Muster ist nun aber nicht als vorgefertigtes Klischee anzusehen (wie eine allzu simple Auffassung von Schematheorie es suggerieren könnte), sondern wird in der Interpretation von Handlungen erst gebildet. Es handelt sich um transitorische Größen, Heuristiken, mit denen es möglich ist, manifestes Verhalten mit sozialem Sinn und sozialer Ordnung zusammenzubringen. Die Interpretation dieser Erscheinungen ist kontextgebunden und wird subjektiv vollzogen.

(2) Indem Situationen wahrgenommen und damit interpretiert oder gar beschrieben werden, konstituieren sie sich und werden damit handhabbar. Auch ohne daß solche Handhabungen versprachlicht würden, repräsentieren sie doch die Situation und stellen sie dar. Über die Darstellungsweise der Akteure werden Situationen erkennbar und vertraut, gewinnen an Wirklichkeit unabhängig vom Akteur und können beobachtet werden.

Im Verständnis der

Ethnomethodologie meint *Reflexivität* die Konstitution der Situation im Vollzug der Darstellung von Handlungsweisen. Ich habe oben Reflexivität in einem verwandten Sinne gebraucht, allerdings bezogen auf die Bewußtheit des kommunikativen Verhältnisses - und auch hier gilt, daß sich die Rezeptionssituation erst in ihrem Vollzug als beschreibbare Größe konstituiert und daß sich erst dann die Präfigurationen einer Sinnzuweisung, die im Text

angelegt sind, erfüllen. Die im indexikalischen Wechselverhältnis von Muster und aktueller Handlung angelegte Reflexivität bezieht manifestes Geschehen auf bekannte Typen, macht sie so als zumindest strukturell vertraute Alltagsgeschehnisse deutbar.

Natürlich läßt sich diese Abhängigkeit auch in Kategorien hermeneutischer Beschreibung fassen. Wichtig ist, daß hier der Schlüssel zu einer Begründung von *Intersubjektivität* (oder zumindest von "Übersubjektivität") liegt. Weingarten/Sack schreiben dazu: "Diese reflexiven Verfahren konstituieren die sozialen Situationen, machen sie scheinbar von dem einzelnen Akteur unabhängig existierend und somit in einer bestimmten Weise beobachtbar. Hierzu verwenden die Mitglieder außerhalb der Handlungssituation verankertes Wissen, um es in Handlungskontexte einzubringen und somit die jeweilige soziale Realität zu konstruieren" (1976, 18). Es ist deutlich, daß auch das Konzept der *Intertextualität* mit einem solchen Konzept des Reflexiven vereinbart werden kann.

Wenn ich hier von einer *Simulation* der sozialen Prozesse auf der Leinwand und der ihnen innewohnenden "inneren Bilder" der Akteure spreche, will ich auch darauf hindeuten, daß wir es mit Prozessen der Erschließung abgebildeter sozialer Wirklichkeiten zu tun haben, die ein kognitives Fundament haben. Eine emotionale Ebene der Interaktion und auch der Nachzeichnung der Interpretationsleistungen abgebildeter Akteure ist damit nicht ausgeschlossen (und ja eine wichtige Funktion des Spannungserlebens). Emotionen sind in ihren Bedeutungen abhängig von Situationsdefinitionen, vom sozialen Kontext. Sie unterliegen Mustern und Deutungen, die sie regulieren. Sie werden nicht reflexhaft je nach Situation aktualisiert, sondern sind abhängig von interpretativen Tätigkeiten der Beteiligten. Erst der Interpretationsprozeß macht Emotionen verfügbar und erlernbar (vgl. Krotz 1993). Zur Reziprozitätsannahme gehört im Alltagsleben auch die Einsicht in die Emotionen des anderen. Will man diese Überlegung auf den Zuschauer und seine Rezeptionsleistungen übertragen, muß man ihm zumindest abfordern, den betrachteten Situationen Bedeutung zuzuschreiben und auf der Grundlage dieser Bedeutung sozial erwartete und zulässige Emotionen abzuleiten (und gegebenenfalls zu simulieren). Emotionen werden in dieser Sichtweise als Aktivierungspotential betrachtet, das erst durch Bedeutungszuweisung als "Schmerz", "Angst", "Freude" usw. empfunden wird. Eine Situation wird so auch deshalb als erregend oder als spannend empfunden, weil der Zuschauer anhand nachvollzogener Situationsdefinitionen die emotionale Erregung auch als situativ angemessen definieren kann [48].

Die Untersuchung der emotionalen Dimensionen der Versteigerungsszene stößt schnell auf ein ganzes Bündel von Bedingungen, die zum Teil eng mit der Perspektivierung des Geschehens durch den Protagonisten zusammenhängen:

- * Die Einsicht in die prekäre Lage des *trapped man*;
- * die Einsicht in den Sinn seiner Strategie, sich durch Auffälligkeit der tödlichen Falle zu entziehen;
- * das Wissen um die unangenehme Rolle des Störers;
- * die emotionale Bewertung von sozialer Auffälligkeit;
- * die negative Belegung unangemessenen Verhaltens;
- * die Angst vor Ausgrenzung und Sanktion;
- * und auch die komplementären Rollen lassen den Schluß auf emotionale Befindlichkeiten zu: die Unruhe und Ratlosigkeit des Auktionators angesichts einer so unsäglichen Kette von Störmanövern;
- * die Entrüstung über die Umdefinition des Geschehens bei einigen Gästen, die sich als Zurechtweisung Luft macht;
- * usw.

Zur Teilnahme des Zuschauers am Leinwandgeschehen gehört auch, daß er zu den Leinwandfiguren soziale Beziehungen aufbaut und gegebenenfalls sogar in eine Interaktion eintritt. Wird der Zuschauer direkt adressiert, wird er in eine *parasoziale Interaktion* einbezogen. Steht der Zuschauer einer diegetisch geschlossenen Erzählwirklichkeit gegenüber, müssen den Figuren dennoch Motive attribuiert werden, Handlungsabsichten müssen erkannt und bewertet und die gegenseitigen Bilder der Figuren nachgezeichnet-nachempfunden wer-

den - es finden sogenannte *vikariierende Prozesse* zwischen Zuschauern und Figuren statt. Ich will dem hier nicht nachgehen, nur vermerken, daß sich die Untersuchung parasozialer und vikariierender Prozesse mit Hilfe eines Simulationsmodells präzisieren läßt. Die Erforschung dieser Prozesse steht noch ganz am Anfang, ich hoffe aber, gezeigt zu haben, daß sich aus der Untersuchung der Darstellungsfunktion des Films und der darauf bezogenen Leistungen des Zuschauers Ansatzpunkte für eine Modellierung der Rezeptionsprozesse gewinnen lassen.

Die These, der ich zuzuarbeiten versucht habe, noch einmal *in nuce*:

- (1) Eine *Szene* ist vielfältig mit dem textuellen Kontext verbunden, ist Element der *narrativen Struktur* und Produkt dramaturgischer Überlegungen. Aber sie umfaßt auch eine *situative Ebene*, weist darin zurück auf Ordnungs- und Organisationsformen alltäglichen Handelns und Interagierens.
- (2) Einige Elemente der Beispielszene habe ich als soziologisches *Krisenexperiment* aufgefaßt, das drei verschiedene Aspekte umfaßt: Zum einen ist die Szene *spannend*, weil sie zeigt, wie ein Protagonist einer tödlichen Falle entweicht. Zum zweiten ist sie *komisch*, weil der Protagonist eine rituelle Situation destruiert und ein interaktives Spiel zurückführt auf leiblich-unmittelbare Auseinandersetzung. Zum dritten ist sie *analytisch* und Material für soziologische Analyse, weil sie das implizite Gefüge von Autorität und Ritual, Eitelkeit des Kapitals und Käuflichkeit der Kunst aufdeckt und greifbar macht.
- (3) Der *Zuschauer* kann in seiner Kompetenz, Situationen nachzuvollziehen und zu verstehen, mit einem *Laiensoziologen* verglichen werden, dessen methodische und interpretative Fähigkeiten in kompetentem Alltagshandeln verankert sind.

6. Uneigentlichkeit und Ironie in Niklaus Schillings Film DER WILLI-BUSCH-REPORT

...und fährst du auch 'n Messerschmitt,
die Zeit vergeht im Sauseschritt.

Intertextualität

Die intertextuelle Bindung des Films hat mit seinen Darstellungsleistungen nur mittelbar zu tun - auf den ersten Blick. Wenn man *Intertextualität* zum Gegenstand der Untersuchung macht, stellt man das einzelne Werk in einen Bezug zu anderen Werken und versucht, Ähnlichkeiten und Einflußnahmen auf die Spur zu kommen. Aber man untersucht nicht nur Korpora von Filmen und anderen Texten aus anderen Medien und bildet nicht nur Motivfamilien und -traditionen, sondern folgt implizit vor allem einer Annahme über die Fähigkeit von Texten, etwas zu bedeuten: Ein Text steht in einer Traditionsreihe anderer Texte und reproduziert eine nicht nur ihm allein zukommende Art und Weise, einen Stoff darzustellen. Intertextuelle Analyse kann man nicht in purem Textvergleich betreiben. Vielmehr erscheinen die einzelnen Texte als Schnittpunkte sehr unterschiedlicher Intertexte. Intertexte sind Konstrukte, mit denen man sich an das heranzutasten kann, um das es eigentlich geht: die *Geschichte der Repräsentations- und Mitteilungsweisen* und der mit ihnen verbundenen konzeptuellen und ideologischen Bedingungen, die sich "über" allen spezifischen Texten und Intertexten aufrichtet.

Die intertextuellen Beziehungen von Texten haben unmittelbar mit der Konstitution und Absicherung von "Sinn" zu tun. Intertextualität ist eine der symbolischen Manifestationen der Intersubjektivität des Sinns: Weil ein Film sich auf ein immergleiches Grundkonzept zurückbezieht, läßt sich der Prozeß der Sinnzuschreibung resp. der Aushandlung des Sinns eines Textes abkürzen, er ist in den Genre- und anderen intertextuellen Bezügen schon vorinterpretiert. Vor allem Genre- und Motivstrukturen lassen sich lesen als eine Spur, die auf die Interpretationsgemeinschaft zurückweist, vor deren Hintergrund erst ein Text verstanden und an-

geeignet werden kann. Die Funktion der Kommunikationsgemeinschaft wird überlagert (oder stellvertreten) von generischen Strukturen -

thus rendering the human interpretive community all but vestigial in the meaning-making process. Seen in this light, genres appear as agents of a quite specific and effective ideological project: to control the audience's reaction to any specific film by providing the context in which that film must be interpreted (Altman 1987, 4).

Die Genres des Films lassen sich also nicht allein aus ökonomischen (Effektivisierung der Produktion) und rezeptionalen Gesichtspunkten (Vermarktung serieller Produkte) begründen, sondern haben auch einen kommunikationstheoretischen Aspekt: Weil sich in Genres intertextuelle Sinn- und Formbezüge manifestieren und so das Einzelwerk an die kulturellen Symbol- und Diskurswelten anschließen. Altman sah die Rolle der Genrestrukturen für die Bedeutungskonstitution des Werks von zwei Seiten an: Zum einen ist der generische Hintergrund eines Genretextes von diesem nicht abzulösen, sondern spielt als Bedeutungsfolie, als vorge- wußter Horizont des Verstehens in die Bedeutung des Einzeltextes hinein, so daß eine im Genre konventio- nalisierte Bedeutung oft nur noch angedeutet (indiziert) zu werden braucht. Zum anderen ist der generische Rahmen aber auch eine Begrenzung von Bedeutungsmöglichkeiten, eine Fixierung von Sichtweisen und Les- arten, über die ein besonderer Text sich nur schwer hinwegsetzen kann. Genrestrukturen unterstützen die Be- deutungsproduktion von Texten, und zugleich behindern sie sie, Bedeutungen zu artikulieren, die über den intertextuellen Sinn des Genres hinausweisen.

Die Begrenzung der Bedeutungsmöglichkeiten ist für die Geschichte von Genres ein wichtiger Anhaltspunkt der Beschreibung, weil sich Genregeschichte auch und unter Umständen primär als Auseinandersetzung mit solchen Bedeutungsweisen und Bedeutungen auffassen läßt, die dem Genre zu einem früheren Zeitpunkt un- zugänglich gewesen sind.

Mich soll hier aber der erstere Gesichtspunkt interessieren, weil es nicht allein Genres sind, die die Folie von Bedeutungswissen ausmachen, sondern auf einen viel weiteren Hof kulturellen Vorwissens ausgegriffen wird. Intertextuelle Beziehungen sind ein Sonderfall des Bezuges von *kulturellen Einheiten* zum Wissensho- rizont der Kultur, will ich damit sagen [1]. Ich hatte oben die ethnomethodologische Lehre der *Indexikalität* erwähnt: Manifeste Zeichenereignisse, Handlungen usw. werden als Manifestationen darunterliegender, typi- fizierter und dem Wissen zugehöriger Gegenstände angesehen, auf die jene verweisen (darum die Rede vom "indexikalischen" Bezug). Natürlich sind Manifestation und Typus nicht fest miteinander verkoppelt - dann könnte es keine Entwicklung und keine Veränderung geben, und dann wäre ein Anpassung an die Be- sonderheiten einer jeweiligen Handlungs- und Interpretationssituation unmöglich. Vielmehr ist die indexika- lische Qualität eines Gegenstandes oder Ereignisses immer offen und fragil, muß aufgesucht werden, ist Pro- dukt interpretativer Arbeit. Es dürfte deutlich sein, daß dieses Modell für die Leistungen, die ein Zuschauer in der Besichtigung eines Films erbringt, eine nützliche Heuristik darstellt, weil es die Offenheit, Fragilität und unter Umständen Mehrdeutigkeit von Bedeutungsbeziehungen in den Blick zu nehmen gestattet.

Ich will im folgenden am Beispiel *ironischen Sprechens* im Film zeigen, daß der Bezug auf Konventionali- sierungen und Kodifizierungen über alle Ebenen des filmischen Aussagens hinweg eine Rolle spielt und in die Bedeutungskonstitution einwirkt. Objekt- und Alltagswissen über die Nutzungskontexte von Objekten ist ebenso Material für die filmische Enunziation wie Wissen über filmische Genres, Motive oder Prinzipien der filmischen Auflösung. Ironie produziert eine Ansicht des Wirklichen, die aus Differenz neuen Sinn entwirft. Hier schließt sich der Kreis, weil Wissen in Wissen mündet.

Ironie und Uneigentlichkeit

Ironie ist aus dem griechischen *eironeia* abgeleitet und heißt so viel wie "Verstellung": man sagt etwas, aber man meint es nicht wörtlich, sondern uneigentlich, vielleicht uneigentlich bis ins Gegenteil. Und: ironisches Sprechen gelingt nur, wenn der Angesprochene erschließen kann, daß das, was gesagt ist, nicht wörtlich, sondern indirekt aufzufassen ist. Ironisches Sprechen ist kein täuschendes Sprechen, keine Lüge; dem Angesprochenen wird nichts vorgemacht, er soll in keine Falle gelockt werden.

Tatsächlich ist die Definition von Ironie schwierig [2]. Sie steht neben anderen Formen des uneigentlichen Bedeuten. Wolfgang Berg, der sich vor allem mit den linguistischen Aspekten uneigentlichen Sprechens befaßte, stellt sie neben rhetorische Frage, Litotes, Metapher, Metonymie, Hyperbel und Emphase. *Ironie* faßt er, wie auch in der rhetorischen Tradition üblich, als die Bezeichnung einer Sache durch deren gegenteilige Behauptung: Spricht jemand ironisch, ist das Gegenteil von dem gemeint, was gesagt ist. Dabei kann sich die *ironische Verkehrung von Bedeutetem und Gemeintem* sowohl auf den Sprechakt wie auf den behaupteten Sachverhalt (die "Proposition") beziehen [3]: Im ersteren Fall tut der Sprecher z.B. so, als lobe er jemanden, um ihn zu tadeln; im zweiten Fall gibt der Sprecher eine Beschreibung eines Gegenstandes, deren Gegenteil eigentlich vermeint ist (wenn einer also angesichts eines Auto-Totalschadens sagt: "Das sieht aber gut aus!", dann kann das als ein Beispiel für die Verschiebung der propositionalen Gehalte genommen werden).

Ein solches, zwei einander ausschließende Bedeutungen miteinander verbindendes Verständnis von "Ironie" ist auch - allerdings bislang nur in ganz isolierten Vorschlägen - auf den Film angewendet worden. John Harrington z.B. schreibt dazu:

Irony occurs when a filmmaker expresses his ideas in images suggesting the opposite of the meaning he intends (1973, 146; Hervorhebung im Original).

Die Beispiele, die Harrington dann gibt, haben mit "ironischem" Sprechen eigentlich nichts oder nur bedingt zu tun:

Film most frequently uses irony by counterpointing visual and aural images. Imagine, for example, "We Shall Overcome" sung in juxtaposition to images of policemen beating black people, or images of a tenement family's apartment set against the sounds of a debutante ball (1973, 146).

Zum einen hat man es in beiden Fällen mit Formen der Kontrast- oder Oppositionsmontage zu tun. Zum anderen ist für die Formen ironischen Sprechens gerade charakteristisch, daß die "eigentlich" gemeinte Bedeutung nicht in der Äußerung benannt ist, sondern aus der uneigentlichen Benennung erschlossen resp. ihr entgegengesetzt werden muß.

Eine Unterscheidung ist für den Film wie für andere modellbildende Systeme charakteristisch:

- (1) Der Film kann eine ironische Situation insgesamt abbilden; man zeigt dann also das verbeulte Auto und die ironische Beschreibung "Der Wagen sieht gut aus!" Das ironische Verhältnis ist in diesen Fällen *Teil der abgebildeten Welt*.
- (2) Der Film kann selbst ironisch formulieren und ist dann der uneigentliche Teil des ironischen Verhältnisses. Es ist dem Zuschauer überlassen, die eigentliche Bedeutung zu erschließen. Das ironische Verhältnis ist in diesen Fällen ein *Charakteristikum der Rezeption des Films* bzw. ein *Modus der Film-Zuschauer-Beziehung* [4].

Harrington unterscheidet in letzterer Hinsicht zwei Typen filmischer Ironie - eine rhetorische und eine dramatische Form [5]. In der rhetorischen Variante ist tatsächlich das Gegenteil von dem gemeint, was ausge-

sagt ist (ein Film, der den Krieg als Technik der Bevölkerungspolitik anpreist, tatsächlich aber gegen den Krieg polemisiert, ist sein Beispiel). Dramatische Ironie sei dann gegeben,

when the words or actions of a character suggest a meaning unperceived by him but understood by the viewer (1973, 146).

Sogar Ereignisse, von denen der Zuschauer wisse, aber nicht der Protagonist, werden unter diesem Typus von "Ironie" subsumiert; sogar Bilder von Hitler, der den Sieg der Deutschen verspreche, seien "ironisch", weil der Zuschauer besseres Wissen gegenhalte könne.

Es dürfte deutlich sein, daß ein solches Verständnis von "Ironie" daran krankt, daß man die andere, die eigentliche Aussage angeben können muß, will man nicht in die Nähe der Beliebigkeit und der Variationsbreite individueller Bedeutungsassoziation geraten. Ich will darum im folgenden eine Konzeption von "Ironie" vorstellen, die einerseits nicht an einem engen Konzept von "entgegengesetzter Bedeutung" orientiert ist, die andererseits aber die Relativierung uneigentlicher Bedeutungsbeziehungen durch das Wissen des Zuschauers nicht aussetzt, sondern regelhafte Prozesse des Textverstehens mit Strukturen alltäglichen kulturellen Wissens und mit intertextuellen Bedeutungsverhältnissen in Verbindung zu bringen versucht.

Weil die Uneigentlichkeit des Bedeutungsverhältnisses im Verstehen wieder aufgelöst werden muß, ist die Ironie eine komplexe Form der Kommunikation. Es ist immer wieder gesagt worden, daß Kinder keine Ironie verstehen könnten und daß sie darum in das pädagogische Giftschränkchen gehöre (z.B. Groeben/Scheele 1984, 12ff). Man kann diese Behauptung damit begründen, daß eine ironische Äußerung sozusagen nur *fragmentiert* ist und der *Ergänzung* um den anderen, den "eigentlichen" Akt bedarf. Ironisches Sprechen ist eine Art von "zweiter Stimme", zu der der Adressat die Melodiestimme selbst formulieren muß. Der ironischen Äußerung gegenüber steht eine zweite Interpretation des besprochenen Sachverhalts, als deren uneigentliche Bezeichnung die ironische Äußerung identifizierbar wird. Steht diese "eigentliche" Auffassung des Sachverhalts nicht zur Verfügung oder kann sie nicht gewonnen werden: dann verliert eine ironische Äußerung ihren indirekten Charakter, sie kann nicht mehr als ironischer Akt erkannt und aufgelöst werden.

Die Ironiehaftigkeit einer Äußerung kann so nur festgestellt werden, wenn der Wissensstand des Adressaten in die Beschreibung einer ironischen Formulierung einbezogen wird. Man könnte zwar annehmen, daß die Sprache oder andere Mittel und Medien der Kommunikation eine Anzahl von *Ironiesignalen* umfaßten, mit denen ein Sprecher die Uneigentlichkeit des Gesagten kennzeichnen kann. Alle Versuche, einen solchen Kanon zusammenzustellen, sind aber fehlgeschlagen, und man muß Groeben und Scheele zustimmen, wenn sie schreiben:

Erstens handelt es sich bei den "Signalen" nicht um einen abgrenzbaren Korpus fixierter, konkreter sprachlicher Phänomene, sondern um *eine Funktions-/Verwendungsweise sprachlicher und parasprachlicher Mittel* (bis hin zu Mimik, Gestik etc., z.B. "Augenzwinkern"). Zum zweiten wird im Normalfall dadurch nicht das Wissen um die zentrale *ironische Inkongruenz* ausgelöst, sondern in Verbindung mit diesem Wissen wirken die entsprechenden Mittel negierend oder ambiguisierend, d.h. bestätigen oder verstärken die aus dem Vorwissen gespeisten *Inkongruitätserwartungen* (1984, 9; Hervorhebungen im Original).

Es mag durch die starke Fixierung auf die Beschreibung ironischen Sprechens am Beispiel sprachlicher Kommunikation bedingt sein, daß "Ironie" durch die genaue Festschreibung des semantischen Bezugs zwischen dem ausgesagten Satz und dem "eigentlich" Gemeinten zu fassen versucht wird. Derartige Beschreibungen bestimmen als ein feststehendes Verhältnis, was doch eigentlich eine zahlreiche Kontextfaktoren einbeziehende *Versetzungstechnik*[6] ist.

Differentielle Einheit

Wird in vielen herkömmlichen Auffassungen also "Ironie" als semantische *Relation* zwischen einem ausgesagten und einem gemeinten Textstück bestimmt, werde ich im folgenden von einer anderen Auffassung ausgehen, die die Kontextabhängigkeit ironischen Sprechens zu berücksichtigen versucht: Ich werde "Ironie" als eine *Operation* zu verstehen versuchen, die ein Gemeintes uneigentlich, in erkennbarer und interpretierbarer Differenz aussagt.

Ironisches Sprechen in diesem zweiten Sinne ist ein Sprechen, das mit den Kongruenzerwartungen und den wahrscheinlichen Interpretationen des Adressaten rechnet und spielt und quasi eine Gegenstimme zu jenen artikuliert. Ironisches Sprechen kann auf allen Niveaus des Textes ansetzen. Wesentlich ist, daß *ironisches Sprechen die Inszenierung von Differenz und Inkongruenz ist*, was insofern wichtig ist, daß damit die Beschreibung einer ironischen Äußerung nicht möglich ist, wenn man nicht auch die Kongruenzerwartungen des Adressaten mitbeschreibt. Selbst dann, wenn man eine produktionsseitige Untersuchung ironischen Sprechens machen will, muß man das dem Adressaten unterstellte Wissen mit-beschreiben: weil die Ironie gerade mit diesem Wissen rechnet und es nutzt.

Es wurde schon festgehalten, daß die ironische Äußerung nicht "fertig" und abgeschlossen ist, sondern daß sie nur ein Element eines komplizierten Verstehens-, Interpretations- und Schlußfolgerungsprozesses ist. Die in ironischer Kommunikation entstehende Äußerungseinheit muß zumindest als *differentielles semantisches Gebilde* dargestellt werden. Eigentlich geht es aber darum, die Prozesse zu untersuchen, in denen die ironische Äußerung verarbeitet wird, sowie die Komponenten zu beschreiben, die in diese Prozesse eingehen.

In eine ähnliche Richtung geht der Fernsehtheoretiker John Fiske, der Ironie folgendermaßen bestimmt:

it works by simultaneously opposing meanings against each other (1986, 400).

Wesentliches Kennzeichen ironischen Bedeutens ist für Fiske, daß der eine Pol der ironischen Gespanntheit von Bedeutungen im Wissen des Zuschauers liegt. Ein US-amerikanisches Beispiel: Wenn eine Heldin aus dem emanzipiert-puritanischen Norden die Sprache der unterwürfig-sinnlichen Frau südlicher Prägung benutzt, dann entsteht eine ironische Brechung (Fiske 1986, 401) - weil hier etwas *gegen die Kongruenzerwartungen des Zuschauers* inszeniert ist. Eine solche Kombination schafft eine *differentielle Einheit*, die wiederum für den Adressaten Stoff bietet und Anlaß gibt, über die gegebene Information hinaus noch weiteres abzuleiten.

Mit dieser *heuristischen Definition von Ironie* ist eine Grundlage dafür gegeben, auch im Film Formen ironischen Sprechens untersuchen zu können. Natürlich entfernt man sich mit dieser Auffassung von einem engen, traditionellen Verständnis von Ironie, das vor allem auf die Bestimmung des semantischen Verhältnis zwischen eigentlicher und uneigentlicher Bedeutung ausgerichtet war. Es scheint aber sinnvoll zu sein, für die Beschreibung ironischer Phänomene am Film eine offenere Auffassung von Ironie der Untersuchung voranzustellen - denn ein engeres Verständnis definierende Merkmale wie "Gegenteiligkeit" oder "Übertreibung" scheinen allzu sehr an den semantischen Verhältnissen in der Sprache orientiert zu sein. Man unterscheidet in der Rhetorik "Ironie" als Bezeichnung einer Sache durch einen das Gegenteil bezeichnenden Ausdruck, "Hyperbel" als einen übertriebenen und "Litotes" als untertreibenden Ausdruck; mit diesen Definitionen läßt sich ein differentielles Gebilde wie die oben von Fiske vorgestellte Nord-Süd-Heldin nicht mehr als Produkt ironischen Sprechens fassen. Wenn man aber "Ironie" *prozedural* versteht, als eine *Technik der Formulierung*, dann kann die aus ironischem Sprechen entstehende Einheit des Bedeutens bzw. des Verstehens auf allen Ebenen des Textes angesiedelt sein, multimedialen Charakter haben und sogar mehr als nur zwei Bedeutungen differentieell nutzen.

Unter "Ironie" soll hier also folgendes verstanden werden:

- (1) Eine semantische Operation, die das Besprochene im Sprechen nicht nur setzt, sondern auch in Distanz setzt.
- (2) "Ironisches Sprechen" ist referentielles und kommentierendes Sprechen zugleich.
- (3) "Ironie" entsteht aus Differenz: in einer ironischen Äußerung sind mehrere Informationen gegeben, die einander teilweise aufheben, teilweise einander widersprechen, teilweise auf ganz verschiedene Bezugsgrößen fundiert sind.
- (4) Die Beschreibung ironischer Einheiten bedingt die Beschreibung des Wissens (bzw. der Kongruenzerwartungen) des Zuschauers, das differentiell genutzt ist.

Kontrollierbarkeit und Durchsichtigkeit

Die Verwendung ironischer Formulierungsverfahren hat tiefgreifende Konsequenzen für die Konstitution der erzählten Welt. Zum einen wird die dargestellte Welt als "ausgeleuchtet und erkennbar" gezeichnet. Ironisches Sprechen setzt voraus, daß es einen Zustand der Welt gibt, der Kongruenzerwartungen fundieren kann. Dieser vorausgesetzten, kongruenten Welt wohnt kein Schrecken inne, sie ist kontrolliert und in allen Bereichen zugänglich. Zum anderen produziert die ironische Umspielung dieser vorausgesetzten Welt eine Art geistigen Schwebezustands, der eine Distanzierung von der dargestellten Modellwelt nur schwer möglich macht. Die vorausgesetzte Kontrollierbarkeit der Welt impliziert auch ihre Abgeschirmtheit und Hermetik.

Da ironisches Sprechen ein Mittel ist, eine Erzählrealität zu konstituieren und zugleich zu kommentieren, nimmt sie der Darstellung die Schärfe - das Dargestellte wird so auch in Distanz gehalten. *Ironisches Sprechen ersetzt das realistische Prinzip* [7], das sonst den Repräsentationsmodus von Filmen oft dominiert. Ironisches Sprechen kalkuliert mit dem, was man erwarten darf, dem Wahrscheinlichen, dem "Normalen". Ironie baut auf Schematismen auf, die differentiell behandelt werden, zu neuen Einheiten verschmelzen, verspottet, in melancholischer Brechung und Desorganisation präsentiert werden. Eine ironische Äußerung, die "uneigentlich" auf einen ausgesagten Gegenstand Bezug nimmt, wird im Verstehen nicht einfach "aufgelöst", "vereinglicht", durch ein nicht-ironisches Pendant der Äußerung ersetzt. Vielmehr ist auch die verstandene Einheit der ironischen Kommunikation komplex und mehrschichtig. Ironie-Verstehen ist keine Desambiguierung, soll das heißen, sondern Teil einer ganz besonderen Art, "Wirklichkeit" zu konstituieren [8].

Das vorausgesetzte Wissen, das den Normalitäts- und Kongruenzerwartungen zu Grunde liegt, entstammt allen möglichen Quellen und Bereichen des Wissens. Es bezieht sich sowohl auf die Regeln und Konventionen des sozialen Lebens außerhalb des Films wie auf filmspezifische Konventionen der Darstellung, betrifft den Umgang mit der dinglichen Umwelt wie auch die Möglichkeiten, in der Modulation der sprachlichen Mittel Information zu schaffen.

Die folgenden "Typen" ironischen Sprechens, die im WILLI-BUSCH-REPORT [9] nachgewiesen werden können, illustrieren, wie der Film auf unterschiedlichen textuellen Niveaus mit Verfahren arbeitet, in denen jeweils in sich differentielle Einheiten des Verstehens konstituiert werden.

Differentielle Handlungs- und Objektstrukturen Der Kabinenroller

Der Messerschmitt-Kabinenroller Willi Buschs vermag die Ausgangsüberlegungen illustrieren. Er steht in mehreren instrumentellen und textuellen Funktionen gleichzeitig und ist dementsprechend mit verschiedenen

Kontextaspekten verbunden. Und er ist zudem in seinen verschiedenen Funktions-Rollen jeweils differentiell genutzt.

(1) Zum einen und ersten ist er natürlich ein *Fortbewegungsmittel* - allerdings eines mit gewissen Eigenschaften: sehr oft kaputt, langsam, selbst für zwei Personen eigentlich zu klein. Kurz: der Roller ist, in Konkurrenz zu allen zeitgenössischen Autos, ein 'schlechtes' Auto. Unter rein instrumentellen Gesichtspunkten läßt sich kein guter Grund angeben, warum man ein solches Gefährt fahren sollte. Wenn einer ein Auto fährt, läßt das umgekehrt den Schluß zu, daß - sofern er nicht zu arm ist, sich einen anderen Wagen zu kaufen - er das Auto aus Gründen fährt, die nicht mit seiner Funktion als Fortbewegungsmittel zu tun haben. Im Film bilden die Eigenschaften des Kabinenrollers als Fortbewegungsmittel einmal sogar die Grundlage eines Gags: Wenn am Beginn des Films mit lautem Hupen ein ebenso klappriger Gogo an Busch vorbeiknattert, funktioniert der Witz nur, weil beide Gefährte 'langsame' Autos sind.

(2) Würde Busch in einem 'normalen' Auto der Zeit, sagen wir in einem VW-Golf oder einem Opel-Kadett, umherfahren, wäre das Gefährt höchstens insofern signifikant, als es mit dem Status, der Rolle und dem Einkommen des Fahrers korrespondiert oder nicht. Golf und Kadett würden die soziale Rolle Buschs bestätigen, ein großer Mercedes müßte Irritation hervorrufen. Ein Kabinenroller kennzeichnet seinen Fahrer auf jeden Fall als einen "Freak", einen Außenseiter. Genauso, wie Golf, Mercedes und Kadett "Statussymbole" sind, steht auch der Roller in *Kennzeichnungsfunktion* für seinen Fahrer. Indem Busch sich durch die Wahl seines Gefährts gegen die alltagspraktischen Orientierungen, Statussymboliken, instrumentellen Vernünftigkeiten seiner Zeitgenossen stellt, produziert er mit dieser Wahl eine Information über sich selbst.

Die Neufunktionalisierung des Kabinenrollers als Kennzeichen gehört ausgangs der siebziger Jahre in eine umfassendere kulturelle Bewegung, die als subkulturelles Phänomen sich unter anderem dadurch ausdrückte, daß abgesunkene, insignifikant gewordene Produkte der bundesdeutschen Geschichte zu Stilmitteln einer "Sekundärkultur" erhoben wurden. Die scharfe Polemik, mit der K.L. Baader in der "Filmfaust" den Film und seine Adressaten angriff, bezieht sich unter anderem auch auf den Kabinenroller - "natürlich fährt der skurrile Held ein ebensolches Auto", heißt es (1980, 33). Es dürfte klar sein, daß der Kabinenroller als "typische" oder zumindest mit "dem subkulturellen 'out-fit' kongruente" Kennzeichnung aufgefaßt wird.

(3) Der Kabinenroller wird so inszeniert, als habe er ganz andere Eigenschaften - als vermöge er sich vom Boden zu lösen, als sei er ein Fluggerät, oder, wie Edwin Elliker es formulierte, ein *Flugzeugsurrogat* [10]. Das wird mit verschiedenen Mitteln ausgedrückt: Zum einen durch die Montage von einem Blick Buschs aus dem Auto heraus auf eine quasi-subjektive Luftaufnahme; zum anderen durch eine mehrfach verwendete Einstellung, die Busch im Auto von hinten zeigt und die in den Kritiken oft als "Stuka-Fliegen" charakterisiert wird; zum dritten dadurch, daß die Lehrerin Busch einmal die Augen zuhält und er sich lange, für einen Autofahrer zu lange nach ihr umdreht; und zum vierten schließlich durch die Fliegermütze aus Leder, die Busch sich immer dann aufstülpt, wenn er eine Fahrt antritt.

(4) Auch diese letztere stereotyp wiederkehrende Handlung ist etwas, das "quer" zu normalen Alltagskonventionen liegt: warum sollte man sich mit einem funktionslosen Hut für eine Autofahrt ausstatten? Busch setzt am Ende den Hut nicht mehr ab, und das ist eines der sichersten Anzeichen für seine Verwirrung - will sagen, daß bis dahin das "Besteigen des Kabinenrollers" auch durch das Ritual des Fliegermütze-Aufsetzens als ein immer bedeutungsvoller Akt ausgewiesen war. Doch diese von Busch *ritualisierte Handlung* grenzt nicht nur das Kabinenroller-Fahren vom Alltag ab (müßte also den 'liminalen Ritualen' zugeordnet werden), sondern zitiert auch die Routinen der Flieger (und kann so angeschlossen werden an die Thematik des "Fliegens", die den ganzen Film durchzieht). Und das Ritual ist de-kontextiert, funktionslos gemacht, so daß es wiederum primär als Kennzeichnung Buschs verstanden werden kann wie die Wahl des Kabinenrollers selbst. Schließ-

lich zitiert die Mütze andere Fliegermützen - man denke an die Zeichentrickfigur des "Roten Barons" oder an Marty Feldman, der in Mel Brooks' *SILENT MOVIE* unbeirrbar eine ebensolche Mütze aus Seide trägt.

(5) Auch die *Inszenierung* führt den Kabinenroller als stets unzuverlässig und reparaturbedürftig vor, als abweichend von der westdeutschen Kfz-Norm der Zeit und daher in deutlicher *Differenz* zu ihr: Das Gefährt drängt sich qualmend, ständig reparaturbereit, erst ohne, dann mit Lüftungs-Ofenrohr derartig in den Vordergrund der Handlung, daß ihm schon allein aufgrund dessen eine gewisse Signifikanz zugewiesen werden muß. Natürlich: diese Akzentuierung, die der Kabinenroller ständig erfährt, erfolgt *gegen die tatsächliche Relevanz* des Gefährts in der Handlung des Films - als würde ein Element des Hintergrundes wie eine Figur des Vordergrundes behandelt, ohne daß es dafür einen erkennbaren Grund gäbe.

Der Kabinenroller kann als Charakterisierung des Helden nur funktionieren, weil er in vielfacher Weise rückbezogen ist auf das Wissen von Adressaten:

- (1) Wissen über die Klasse der zeitgenössischen Autos und ihre instrumentellen Eigenschaften;
- (2) Wissen über die Verhältnismäßigkeit von Geschwindigkeiten und darauf abgestimmten Verhaltensweisen;
- (3) Wissen über das Statussystem und die zu seinem Ausdruck verfügbaren Konsumgüter;
- (4) Wissen um subkulturelle Differenzierung und die (sekundären) Ausdruckskonventionen von Subkulturen;
- (5) Wissen um Ritualisierungen und subjektive Bedeutungen;
- (6) Wissen um die filmischen Konventionen der Darstellung von Autos, Flugzeugen und anderen Fortbewegungsmitteln;
- (7) Wissen um intertextuelle und populärkulturelle Motive;
- (8) Wissen um die Gesichtspunkte der Relevanz von Objekten für Handlungen und um die ihnen korrespondierenden Regeln der Inszenierung.

Eine solche widersprüchliche Vielfalt von Informationen, die an einem einzigen Objekt der erzählten Welt ausgefaltet wird [11], produziert eine *in sich selbst differentielle Einheit*, die oben als Produkt ironischen Sprechens gefaßt wurde. Die *Uneigentlichkeit* entsteht dabei durch eine *Verschiebung* von den ursprünglichen, nicht ironischen Verwendungen in neue Kontexte und Rahmen, die bis dahin geltende funktionelle Bestimmungen des Gegenstandes außer Kraft setzen und sie durch neue Funktionen ersetzen oder ergänzen.

Kontextierung und Dekontextierung von Dingen und Handlungen

Dinge können Beweismittel und Indizien sein, wenn man die entsprechenden Geschichten um sie herum spinnt. Das japanische Diktiergerät-Kassettenradio, das Roesler bei sich hatte und das sich nach seinem Tod so gut in die Genre-Vorstellung "Spionage" einordnete, ist Kristallisationspunkt einer Geschichte. Sie festigt sich, als beim toten Zahnarzt im E-Werk das gleiche Gerät gefunden wird - die Einheitsausstattung des Spionageringes, die Geräte als Erkennungsmarken. Doch die These, die Geschichte, die Wahrscheinlichkeit wird wieder entwertet, als auf der Rückseite der 'Ring'-Illustrierten Werbung für das Gerät abgedruckt ist: Denn was jeder besitzt oder besitzen kann, ist als Erkennungszeichen und Beweisstück ohne Wert. Als wiederum das gleiche Gerät dann beim toten Henry, dem Alt-Nazi, liegt, ist ihm schon nicht mehr die Aufmerksamkeit gewidmet.

Handlungen und Dinge stehen im normalen Alltagsleben in bestimmten, praktischen oder kommunikativen Kontexten, in denen sie gehandhabt und erfahren werden. Es sind dies sowohl Kontexte, in denen "instrumentelle Vernunft" die Funktionalität von Dingen und Handlungen determiniert, wie auch kommunikative Rahmen, in denen Dinge und Handlungen als Mittel des informationellen Verkehrs fungieren. Manipuliert man diese Kontexte, produziert man Information. Es wurde schon oben am Beispiel des Kabinenrollers zu zeigen versucht, was geschieht, wenn man vorgegebene Rahmen aufgibt und Dinge und Handlungen neukontextiert oder in unangemessene Kontexte überträgt.

Manipulationen der Kontextbindung von Dingen und Handlungen finden sich im WILLI-BUSCH-REPORT auf allen Niveaus der Handlung. Zunächst ein simples Beispiel: Wenn jemand laut nach jemandem ruft, dann geht er davon aus, daß dieser Ruf den Gerufenen auch erreichen kann. Im Film wird dies meist so gehandhabt, daß man zunächst den Zuschauer wissen lassen muß, daß Rufer und Gerufener im gleichen Handlungsraum sind. Erschallt dann der Ruf, ist vorher schon klar, daß die Bedingung, daß der Ruf gehört werden kann, eingelöst ist. Zeigt man dagegen zunächst nur den Rufenden, darf der Zuschauer implizieren, daß der Rufer annimmt, daß der Gerufene in Reichweite ist. Ein Ruf wird filmisch behandelt wie ein Doppelpunkt: Es ist Konvention, daß nach dem Ruf umgeschnitten wird auf denjenigen, der gerufen worden ist. Zeigt man ihn im Garten des Hauses, zeigt man damit auch, daß er tatsächlich in Rufweite ist; zeigt man ihn "ganz woanders", außerhalb der Rufweite, zeigt man nicht nur den Ort des Adressierten, sondern auch die Nichterfüllung der Annahme des Rufers. In der Regel ist das Woanders-Sein des Angerufenen für die Erzählung oder für die Charakterisierung der Personen von Bedeutung (etwa, wenn der Mann wieder in der Kneipe ist, oder wenn ein Kind sich im Spiel vom Haus entfernt hat oder es gar entführt worden ist [wie in Fritz Langs M - EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER]). Im WILLI-BUSCH-REPORT wird gegen diese Konventionen aber verstoßen: Man sieht das nächtliche Gebäude der 'Werra-Post', ein Schrei: "Wilhelm!" ertönt - ohne oder mit verspätetem Umschnitt auf Willi Busch, der natürlich nicht in Rufweite ist. Es wird sowohl die Kontextbindung des Rufs verletzt-versetzt wie auch die konventionelle Darstellung einer solchen Handlung [12].

Ein anderes, extremes Beispiel für eine *Kontextmanipulation* ist Buschs Umgang mit der 'Tag'. Da kauft sich der Reporter des Lokalblatts die 'Tag', die Boulevardkonkurrenz aus der fernen Stadt. Er liest sie aber nicht wirklich. Kaum aus dem Kiosk heraus, nimmt er Aufstellung auf der Mitte der Straße, knüllt das Blatt zusammen und schleudert das Knäuel treffgenau in den Papierkorb auf der anderen Seite der Straße - eine alltägliche Routine, deren Perfektion sogar ein beobachtender BND-Agent wortlos konzidiert. Daß dieser Umgang mit der 'Tag' signifikant ist, fußt darauf, daß ein Gegenstand wie die 'Tag' normalerweise in einen anderen Handlungszusammenhang eingebunden ist: Lesen (möglicherweise unter besonderen Bedingungen - in der Frühstückspause, auf dem Klo, im Bus). Busch deutet die Erfüllung dieses Handlungsrahmens nur noch an, indem er die Schlagzeilen zur Kenntnis nimmt bzw. das Blatt durchblättert. Im nächsten Schritt aber wird die 'Tag' rein material genommen - als Instrument der Handlung "Zielwerfen". Dem primären, normalen Handlungsrahmen wird ein zweiter, sekundärer entgegengesetzt. Die Neukontextierung produziert in zweierlei Hinsicht Information: Zum einen kommentiert sie den Wert der Information des Blattes selbst; zum anderen kann rückgeschlossen werden wiederum auf Busch, der sowohl kritische wie kindliche Züge in seiner Persönlichkeit verbindet.

Die Verschiebung des Handlungsrahmens, in dem die 'Tag' normalerweise instrumentalisiert ist, ist strukturell ein ähnlicher Verstoß gegen alltagspraktische Argumente des Preises und des vernünftigen Nutzens wie das, was als Begründung für die weitere Benutzung des Kabinenrollers dienen mag. Der Verstoß gegen die Alltagsvernunft, dem aber nicht einfach nur Desorganisation entspringt, sondern sich als kommunikativer Akt entpuppt: Das ist für Busch eine charakteristische Art, mit Alltagsdingen umzugehen.

Anspielungen

Es sind nun aber nicht nur Strukturen und Kontexte alltäglicher Handlungen, die der WILLI-BUSCH-REPORT abweichend von ihrer normalen Gestalt inszeniert. Der Film verwendet daneben auch verschiedene Anspielungstechniken.

Am auffallendsten sind die Bezugnahmen auf die Reim-Welten von Wilhelm Busch, der sicher nicht aus Zufall dem Protagonisten den Namen geliehen hat [13]. Seine Obsession, Situationen mit zitierten oder nachempfundenen Reimen seines Namensvetters zu *kommentieren*, produziert fast immer einen fremden Blick

auf ein Geschehen - eine Situation rückt plötzlich in einen ihr eigentlich und ursprünglich fremden Interpretationskontext. Die Besprechung kann kongruent erfolgen oder inkongruent; sie kann darauf ausgerichtet sein, Handeln und Erleben als "normal" zu stabilisieren; sie kann aber auch darauf zielen, ihnen einen zweiten Gesichtspunkt, eine zweite Interpretation gegenüberzustellen [14]. Im WILLI-BUSCH-REPORT geht es immer um letzteres.

Drei Beispiele:

- (1) Als Busch das erste Mal als Telefonvandal gezeigt wird, kommentiert er trocken (und damit seine Handlung in eine Lausbubengeschichte à la "Max und Moritz" rückend): "Dieses war die erste Zelle... und die zweite, die folgt schnelle!"
- (2) Ein Beischlaf, den Busch unterbrach, um schnell einige Notizen auf das Papier zu werfen, wird kommentiert als: "Und willst Du werden Journalist, mußt Du Papier und Bleistift haben, wo Du bist" - eine geradezu aberwitzig anmutende Akzentuierung der Unaufhebbarkeit der Reporterrolle, die zur Verbergung einer eigentlich unverzeihlichen Situationsstörung dient.
- (3) Beim ersten Treff mit Sir Henry, dem Alt-Nazi, flaxt Busch zunächst, bald flögen sie wieder gen England, und es folgt das vieldeutige: "Fährst du auch 'n Messerschmitt, die Zeit vergeht im Sauseschritt."

Und sogar der Elektriker hat Buschartiges am Auto: "Kein Licht, kein Ton, ich komme schon" [15].

Manche Distanzierungen entstehen aus Verballhornungen und Anspielungen, die der zeitgenössische Zuschauer *rückübersetzen* muß. Beide setzen einen erworbenen Wissenszusammenhang voraus, der es sowohl möglich macht, eine Verballhornung zu entziffern und den eigentlichen Gegenstand der kulturellen Sphäre zu identifizieren wie auch eine Anspielung als verkürzten Ausdruck einer komplexen kulturellen Einheit aufzufassen (ähnlich Rodi 1975, insbes. 124).

Insbesondere massenkommunikative Gegenstände sind im WILLI-BUSCH-REPORT uneigentlich gesetzt, in jedem Fall aber so, daß die Rückübersetzung relativ problemlos geschehen kann. Dazu einige Beispiele:

- (1) "Die" 'Bild' ist natürlich das Vorbild für "die" 'Tag', wobei die Anspielung nicht nur durch die Ähnlichkeit des Layouts der beiden Blätter ausgedrückt wird, sondern auch und vor allem durch die in beiden Fällen vom normalen Sprachgebrauch abweichende Artikelwahl angezeigt wird. Ein ähnlich uneigentlicher Zeitungsname ist auch 'Ring', wobei wiederum das Layout - neben der geometrischen Form, die beide im Titel tragen, auch die Plazierung des Emblems in der linken oberen Ecke des Titels - zur Identifizierung der eigentlich gemeinten 'Stern'-Illustrierten dienen kann.
- (2) Manche Elemente der zeitgenössischen kulturellen Ding-Welt sind durch verballhornte Werbeslogans oder Werbefilme repräsentiert. Busch sitzt am Schreibtisch, im Radio ist Werbung. Draußen fährt die Lehrerin auf ihrem neuen Roller vor. Busch murmelt, einen Spruch aus dem Radio aufnehmend: "Hoffentlich Doppel-M versichert!" - unnötig zu sagen, daß die Allianzversicherung das Vorbild für 'Doppel-M' war. Ein anderes Beispiel ist ein geradezu absurder Werbefilm, der die Vorzüge der Atomkraft anpreist, den Busch und die Lehrerin im Kino sehen: ein offenes *Antitheton* zu den seinerzeit verbreiteten Ansichten der Kernenergie.

Gegenüber diesen uneigentlichen Formen sind "Anspielungen" im engeren Sinne natürlich nicht differentielle, sondern elliptisierende Formen des Sprechens. Sie zu verstehen, bedarf es einer *Ergänzung*; sie müssen als *reduzierte Anspielungsmarken* aufgefaßt werden, als *Indices* komplexer Gegenstände der Kommunikation und des Wissens. Eine Frage wie: "Was muß man denn tun, um als Lehrerin ins Zonenrandgebiet versetzt zu werden?" nimmt Bezug auf ein Ideologem, das besonders in linken Kreisen sehr hohe Zustimmung genoß - auf die Ende der siebziger Jahre geübte Praxis des "Berufsverbots", auf "Strafversetzungen" in solche unattraktiven Gegenden wie das Zonenrandgebiet usw. Auch derartige Anspielungen aktivieren Zuschauerwissen, aber sie nutzen es eben nicht differentiell.

Interaktionsstrukturen

Rollendistanz

Handlungssituationen sind vor allem dadurch als "normale Alltagssituationen" erkennbar und ermöglichen eine Teilnahme, weil die Handlungen der Beteiligten als ein Gefüge komplementärer Rollen konventionalisiert sind. Diese Rollengefüge müssen im Alltagsleben nicht problematisiert oder thematisiert werden, sie funktionieren, ohne daß ihnen Aufmerksamkeit zugewandt werden müßte.

Es gibt aber immer wieder Situationen, in denen das eigentlich zu unterstellende Rollengefüge von den Beteiligten oder von einzelnen Beteiligten nicht distanzlos akzeptiert werden kann, es kommt zum Erlebnis der *Diskrepanz*. Die tatsächliche Erfüllung der Verhaltenserwartungen einer Situation und der in der Situationsdefinition festgeschriebenen Rollen erfolgt dann in Distanz zur eigentlich unterstellbaren "Normalsituation". Die Personen zeigen in ihren Handlungen *Rollendistanz*. Darin stellen sie die Differenz formeller Situationen und ihrer eigenen Lebenssphäre unter Beweis. Indem jemand erkennbar eine Rolle spielt, drückt er den Unterschied von Individuum und Rolle aus - insofern ist "Rollendistanz" ein Mittel, eigene Identität jenseits des Rollenhandelns zu signalisieren [16]. Wer eine Rolle rollendistanziert spielt, erfüllt einerseits die in der Situation an ihn gerichteten Erwartungen; andererseits zeigt er an, daß dies ein Spiel ist, in dem er nicht aufgeht; man kann das Spiel nicht nehmen, um die Person festzustellen.

Der WILLI-BUSCH-REPORT macht ausgiebigen Gebrauch von rollendistantem Spiel. Ein Beispiel ist die Ankunft der Lehrerin. Sie wird erwartet, vom Direktor der Schule und von Busch. Immer, wenn eine Lehrerin ankommt, macht die Presse ein Bild, sagt der Direktor. Eine Familienszene. Busch war in seiner ersten Klasse, erzählt der Direktor. Nun ist er der Chronist geworden. - Man macht ein Foto, um etwas mitzuteilen oder um etwas aufzubewahren oder beides. - Der Fluß der Begrüßung wird unterbrochen. Pose bitte! und das ganze noch einmal, sicher ist sicher. -- Es überlagern sich zwei Situationstypen. Zum einen kennen sich die Beteiligten seit langer Zeit, sind Glieder eines familialen Gemeinwesens, kennen sich nicht nur als Träger formaler Rollen. Zum anderen ist das Gegenüber von Reporter und Reportiertem im Idealfall gebunden an die Anonymität der Beteiligten. Kennen sie sich - und wie hier, gar schon seit langer Zeit -: Dann müssen die Rollen des Reporter-Verhältnisses "gespielt" werden, im wörtlichen Sinne. Denn das formale Rollengefüge ist unter diesen Bedingungen eigentlich sinnlos, vor allem: für alle Beteiligten durchschaubar.

Soziale Beziehungen, die eine alltägliche Vertrautheit der Personen voraussetzen, sind im WILLI-BUSCH-REPORT die normale Wirklichkeit, in der sich die Beteiligten kennen, abzuschätzen wissen, mit gegenseitigen Problemen und Sonderlichkeiten umgehen können. Das Beziehungsgeflecht, das alle umgreift, ist nicht problematisch, es gibt keine Statuskämpfe. Die Teilnehmer des inneren Zirkels gehen immer dann, wenn formales Rollenhandeln erwartet wird, in rollendistantes Spiel über. Dies gehört zu den Charakteristiken des *small town films*: Der Film exponiert ein Gemeinwesen, dessen Mitglieder friedvoll miteinander umgehen, das auf familial-vertraute Beziehungen gründet und das Situationen fremd gegenüber steht, in denen anonym-formale Interaktionen gefordert sind. Darauf werde ich zurückkommen.

Treten Akteure auf, die formale Rollen ungebrochen, nicht-distant auszudrücken versuchen, entsteht sofort ein Fremdheitseffekt. Tatsächlich sind es die Fremden, die so auffallen. Ein Beispiel ist der (an Lou van Burg erinnernde) Entertainer auf dem Fest des Sportvereins, dem es nicht gelingt, eine intime Ansprache an die Menschen im Saal zu realisieren. Auch der Starreporter ist ein "durchsichtiger" Star, weil sein Rollenspiel durchschaubar ist: Da produziert einer den Anschein einer souveränen Persönlichkeit so, daß spürbar ist, daß er "spielt". Die Doppelidentität des Starreporters wird bis in die Wahl des Namens gestaltet - als Ex-Friedheimer, als Zeitungsausträger, als Schulfreund ist er "Arno Roesler", "der" Roesler. Als Chefreporter nennt er sich "Rolf-Dieter Schönborn". Abgesehen davon, daß während des ganzen Films genau darauf geachtet ist, wer welchen Namen verwendet und wer mit welchem Namen welche der beiden Identitäten Roeslers adres-

siert, spielt der Doppelname natürlich auch mit der diffusen Suggestivität der Namen - "Rolf-Dieter Schönborn" "paßt" einfach besser zu der Berufs- und Statusrolle, die er zur Schau stellt. Buschs Bemerkung, Roesler habe "einen sauberen Namen" angenommen, trifft diesen Effekt genau.

In diesem Gegenüber von familialen und formalen Interaktionsformen entsteht für die vorwiegend formal definierten Beziehungen und Interaktionen ein Uneigentlichkeits-Effekt, der sie deutlich von einem Normalzustand abhebt.

Spiele spielen

Manche Interaktionen im WILLI-BUSCH-REPORT sind *indirekt und uneigentlich*, indem die Interaktanten ein *Spiel* miteinander spielen. Es findet in diesen Formen der Interaktion *keine Rollendistanzierung* statt, sondern es werden, ganz im Gegenteil, bewußt Rollen eingenommen. Derartige Spiele sind Mittel, sich über Rollengefüge zu verständigen, sie dienen dazu, Dinge in gerahmter und markierter Wirklichkeit mitteilbar zu machen, die in unvermittelter Interaktion nicht sagbar wären, etc. Es handelt sich um *mittelbare* Interaktionsbeziehungen, sowohl was die instrumentellen Aspekte wie auch die Beziehungen zur "eigentlichen" Realität betrifft.

Ein Beispiel ist das Gespräch zwischen Busch und der Lehrerin, in dem sie mit ihm (oder er mit ihr) über die abgeschnittenen Telefonhörer spricht, die sich unter seinem Bett stapeln. Busch gibt eine Art von "Deklaration" ab, einen der abgeschnittenen Hörer am Ohr, ein Telefonat simulierend: Er habe Telefonzellen zerstört, um seine Zeitung zu retten, als eine Art "aktiver Zonenrandförderung". Das gespielte Telefonat schafft Distanz zwischen den beiden, und es schützt Busch vor direktem Vorwurf. Er bleibt darum auch dann bei dieser indirekten Form der Mitteilung, als die Lehrerin ungläubig und irritiert nachfragt.

Derartige Interaktionsspiele haben mehrere verschiedene Funktionen:

- (1) sie eröffnen einen Handlungsspielraum, der die beteiligten Partner in ein künstliches Rollengefüge bindet, das in klarer Distanz zu ihren realen Rollen steht;
- (2) ein Spiel eröffnet eine eigene Handlungsrealität, in deren Rahmen und Schutz Dinge mitgeteilt werden, deren unvermittelte Mitteilung unter Umständen zu Sanktionen führen könnte;
- (3) ein Spiel kann möglicherweise abgebrochen werden - wenn einer der Spielpartner sich also gefährdet vorkommt, kann er den im Spiel gesetzten Handlungsrahmen verlassen.

Wenn man so will, ist "Spionage" ein Spiel, das Busch angezettelt hat. Gerade die letzte Eigenschaft - das Spiel kann beendet werden, der Spieler kann aussteigen - besitzt es nicht. Die Szene, die das Ernstwerden des Spionagespiels eröffnet, enthält unter diesem Aspekt mehrere Momente, die sich auf den Spielcharakter dessen beziehen, was geschieht. Zunächst ist Busch erschrocken über das Auftauchen des Agenten auf der anderen Straßenseite. Denn damit tritt jemand auf, der eine Rolle im Spionage-Spiel nicht spielt, sondern offenbar tatsächlicher Rollenträger ist. Busch eröffnet darauf ein neues Spiel: Er tritt an den Mittelstrich der Straße - große Pose des Sportlers! - und wirft die zusammengeknüllte 'Tag'-Zeitung in den Papierkorb gegenüber. Der Agent hat zugesehen. Soll das ganze eine Demonstration von Souveränität sein? Wohl nicht nur, sondern auch ein Versuch, den spielerischen Modus zu übermitteln, in dem Busch an Realität teilhat.

Das *Veruneigentlichen* der Interaktion kann so wiederum interpretiert werden als eine Ausdrucksform der *Kindhaftigkeit* Buschs. Busch hat zwar wohl keinen "Mutterkomplex", wie ihm die Lehrerin einmal vorwirft. Aber er ist einer, der die kindliche Strategie der Angstbewältigung im Spiel bewahrt hat. Kinder lieben es, Spiele zu spielen, *weil in Spielen die Realität kontrolliert werden kann*.

Der Bezugsrahmen: Das Genre "Kleinstadtfilm"

Ein verstecktes Thema durchzieht den ganzen Text des Films: die kognitive Kartierung von Friedheim und Frankfurt als einander gegenüberliegender Orte. Friedheim trägt manche Züge eines Ortes in einem *small town film* - so lautet jedenfalls eine neuere Genrebezeichnung [17], die man aus der "inneren" Soziologie des Films - den in einem Film abgebildeten sozialen Verhältnissen - ableitet. Ein *small town film* spielt in einem überschaubaren Gemeinwesen, in dem jeder jeden kennt und in dem sehr weit gehende soziale Kontrolle ausgeübt wird. Der *small town* gegenüber steht der *Großstadtdschungel*, gekennzeichnet durch Anonymität, Unüberschaubarkeit und Unkontrollierbarkeit. In der *small town* finden sich die Kommunikations- und Verkehrsformen nachbarschaftlichen Kontaktes, die Adressierung ist personell, es kann die gemeinsame Kenntnis des Lebensraumes unterstellt werden. In einer großstädtischen Gemeinschaftsform finden sich entsprechend anonyme Kommunikations- und Verkehrsformen, die Adressierung ist unpersonell und diffus, ein als gemeinsam unterstellbares Wissen existiert so nicht.

Der WILLI-BUSCH-REPORT thematisiert den Kontrast dieser Lebensformen mittelbar. Denn indem Busch Adressierungsformen des Boulevardblatts in nachbarschaftliche Kommunikationskontexte transponiert, schafft er ein Verhältnis der Unangemessenheit, einen Bruch, eine Spannung.

Der Übergang des Berichts über das weissagende Mädchen von der 'Werra-Post' in die 'Ring'-Illustrierte demonstriert dieses Verhältnis: Denn der Bericht über das Mädchen setzt voraus, daß man es nicht kennt. Wer es kennt, weiß, daß es ein einzelgängerisches Kind ist, das viel und gerne mit sich selbst spricht. Das Kind spielt ein intensives und selbstversunkenes Spiel. Das ist eine ganz andere Interpretation, als wenn man es als prophezeiendes Medium auffaßt. Durch den Wechsel des Bezugsrahmens wird das "Kind" in ein "Medium" transformiert; aus einem Mitglied der nachbarschaftlichen Gemeinschaft wird so eine Größe des Diskurses bzw. der Ideologie. Die undeutlich vaterunsernden Bayern, die bleich busseweise zur zeremoniellen Herbeibetung der Wiedervereinigung anreisen, besuchen nicht das "Kind", mit dem man es in der Gemeinde zu tun hat, sondern das "Medium" - eine ideologische Größe, die nur dann konstituiert werden kann, wenn man das Kind anonymisiert und es nicht mehr als Kind ansieht.

In der 'Ring' kann man Friedheim als einen "Ort am Ende der westlichen Welt" bestimmen. Das geht in der 'Werra-Post' nicht. Man kann als ein Wallfahrts-Ziel nur bestimmen, was nicht im Feld der eigenen Gemeinde liegt. Eine Fahrt an einen Wallfahrtsort ist eine Fahrt an einen Ort, der nur im Kopf des Wallfahrers existiert. Er muß *fremd* und *ausgegrenzt* sein, das ist die minimale Forderung. Für einen Friedheimer wäre es absurd, nach Friedheim zu wallfahren.

Buschs beständige Versuche, in der 'Werra-Post' mit kommunikativen und sprachlichen Mitteln zu arbeiten, die eigentlich ganz unangemessen sind, basieren auf einem nicht zu lösenden Widerspruch zwischen der befriedeten Unüberschaubarkeit der Realität einer *small town* und der Notwendigkeit, sie in der Presse erzählend-fiktionalisierend ex negativo zu besprechen und zu thematisieren. Karl Markus Michels Diktum, daß man vom Alltag nichts erzählen könne, gilt auch hier.

Solche Gegenwelten, Gegenentwürfe gegen die Langeweile und Dimensionslosigkeit alltäglichen Lebens versteht Busch als *Spiele*. Die Spionage erweist sich als ein Spiel, das seine Spieler nicht mehr losläßt. Die Orientierung in dem Gegenüber von *small town* und Großstadt bleibt aber auch hier in Kraft.

In der *small town* sind die Personen bekannt, ihre Identität ist stabil, das Annehmen fremder Identitäten nur im offenen Spiel, bei Maskerade und Karneval möglich. Die Unsicherheit der Identität, das Spiel mit Namen und Pässen ist Charakteristikum des Großstadtdschungels.

Die Erfindung der Spionage produziert eine Realität, die nicht transitorisch ist, weder kontrolliert noch aufgehoben werden kann. Die Inszenierung bleibt noch ironisch, als das Stichwort fällt: Umschnitt auf die Lampe, als sei sie ein Versteck (wie in FAHRENHEIT 451 oder in THE LOST WEEKEND). Das Bild der Lampe zitiert Genre-Konventionen, und es ist, als sollte mit dieser kurzen Einstellung angezeigt werden, daß von nun an "das Spionage-Spiel" gespielt werden soll. Das Spiel erweist sich schnell als ernst. Der zweite Teil des Films beginnt. Der Modus der Realität verschiebt sich. Ironische Distanzierung setzt die Durchsichtigkeit und Beherrschbarkeit der Situation voraus, von der man sich distanzieret. Die wenigen Versuche Buschs, sich mit Versen seines Namensvetters kommentierend-distanzierend aus der Situation zu retten, mißlingen jämmerlich. Es wird gerade dadurch deutlich, daß die Realität von bedrohlicher Unkontrollierbarkeit ist, daß differentielles Sprechen und Handeln unmöglich wird.

Der Wechsel der Register, der mit dem Dominieren der Spionagesgeschichte einhergeht, besteht wesentlich darin, daß das Realitätsgefüge, das bislang den Film beherrschte, durch ein anderes abgelöst wird. Bis hier stand der geschützten Idylle der *small town* ein Bezugssystem gegenüber, in das man wie in einem Spiel hinüberwechseln konnte, das man aber auch immer wieder hätte verlassen können. Nun übernimmt jene andere Realität die Rolle der *dominanten Interpretation*, aus Spiel wird Ernst. Der Bezugs- oder Orientierungspunkt wechselt. Die differentielle Verfügbarkeit des Alltags ist nicht mehr gegeben. Die Veränderung des Modus' der Erzählung im zweiten Teil des Films zeigt zugleich, daß der Kontrast der Bezugsrahmen dem spielerischen "Umschalten" zwischen den Interpretationen der einen und der anderen Sozial-Welt eine Sicherheit verleiht, die die Personen und insbesondere Busch nie ernsthaft gefährdet: soziale Identität, Selbstwahrnehmung, Handlungsorientierung der Beteiligten bleiben bei allem "Aus-der-Rolle-gehen", bei aller Distanzierung und bei aller "Nicht-Normalität" stabil.

Filmische Strukturen

Konventionen der Kadrierung und der Blickmontage

Auch Verstöße gegen die Konvention der Bildgestaltung produzieren differentielle Information. Wenn etwas gezeigt wird, das den Seherwartungen widerspricht, oder wenn etwas so gezeigt wird, daß es der erwarteten Präsentation entgegensteht, wirkt schon ein solcher elementarer Normverstoß signifikant und kann semantisch produktiv werden.

Als der Mechaniker das Lüftungsrohr angeschweißt hat, das dem Kabinenroller eine theoretische Höchstgeschwindigkeit von 200 kmh verleiht, fährt Busch mit dem Gefährt aus der Garage. Man sieht aus Untersicht, das übergroß erscheinende Werkstatt-Tor. Als der Mechaniker die Flügel der Tür zur Seite schiebt, kommt dahinter der winzig wirkende Roller zum Vorschein. Ein vergleichbares Bild findet sich in BERLINGER: Der Hangar des Luftschiffes wird geöffnet, das gewaltige Fluggerät wird sichtbar und schiebt sich langsam und gravitatisch ins Freie. Im WILLI-BUSCH-REPORT sozusagen eine Umkehrung: Da ist nichts Gravitatisches, das implizite Pathos des Bildes ist völlig unangemessen.

Die Aufnahmen, die Busch während seiner Fahrten im Kabinenroller zeigen, könnte man als *ironisches Kadrieren* bezeichnen. Busch, Nah von hinten; außerhalb der Glaskuppel fliegt die Landschaft vorbei. Ein Bild, das einem konventionellen Bildtypus zugehört, der eigentlich "Fliegen", "Flugzeugkanzel" anzeigt [18]. In Kombination mit dem Wissen, daß Busch in seinem Kabinenroller unterwegs ist, produziert diese Kadrierung eine Überlagerung von zwei Informationen, die beide "Fortbewegung" betreffen: Wissen um den Roller, dessen Busch sich tatsächlich bedient; Wissen um Flugzeuge, in deren Darstellungsweise der Vorgang repräsentiert ist. Beide Komponenten, die hier zur Darstellung von "Fortbewegung" genutzt sind, sind dem Zuschauer verfügbar und in der Interpretation des Bildes präsent.

Auch die Konventionen der *Blickmontage* werden zu momentaner Verunsicherung des Zuschauers genutzt. Gleich zu Beginn des Films, Busch liegt im Gras, er schaut nach oben, als sähe er etwas - und pünktlich erscheint der Titel des Films am Himmel. Später dann, Busch fährt zurück in die Stadt, über ihm kreist ein Hubschrauber des Bundesgrenzschutzes. Busch blickt nach unten, aus dem Auto heraus. Schnitt: eine Luftaufnahme, aus dem Flugzeug auf die Straße, auf der Buschs Auto fährt. Die Konvention sagt: Zeige eine Person, die etwas sieht; dann zeige, was sie sieht. Im Sinne der Anschlußlogik ist der Schnitt von Busch auf die Luftaufnahme ein Fehler, weil hier eine subjektive Aufnahme folgen müßte. Können die beiden Aufnahmen so nicht als Bilder einer Blickmontage synthetisiert werden, können die Bilder auf einem höheren Niveau des Textes wiederum zusammengeführt werden - der Zuschauer kann sie in Verbindung zu dem Globalthema des "Fliegens" bringen.

Es sei am Rande bemerkt, daß diese Strategien, mit dem Wissen des Zuschauers über die Konventionen der filmischen Abbildung zu spielen, natürlich den Blick auf das Filmische selbst richten. Will sagen, daß diese Strategien der Ironisierung eine *reflexive Orientierung auf den Film* enthalten. Wenn einem Blick "nach unten" eine folgende "nach unten" gerichtete (also in diesem Merkmal subjektivierete) Einstellung folgt, die aber gar nicht subjektiviert sein kann, dann thematisiert eine solche Sequenz eine Konvention, die sonst nicht wahrgenommen wird.

Nach diesem Modell darf man auch alle jene Szenen "ironisch" nennen, in denen jemand von Westen aus mit dem Fernglas auf Ost-Terrain blickt und dort regelmäßig jemanden entdeckt, der die gleiche Beobachtung in umgekehrter Richtung macht. Merke: Von *Beobachten* kann man nur sinnvoll reden, wenn der Beobachtete nicht weiß, daß er beobachtet wird. Hier beobachten sich aber - fast wie in einer praktischen Tautologie - Beobachter beim Beobachten. Wer beobachtet, handelt nicht. Darum gilt auch: Die Grenze ist inaktiv, kein Gegenstand handelnder Zuwendung.

Ko-Realisierung thematischer und narrativer Daten

Im ersten Drittel des Films besucht Busch in Begleitung der Lehrerin ein altes Ehepaar, das das Fest der Eiserne Hochzeit begeht. Diese Sequenz besteht aus neun Einstellungen. Die ersten drei zeigen die Fahrt zum Interview, die nächsten drei das Interview, die abschließenden die Vorbereitungen zur Rückfahrt. Der erste Block endet mit einer weiten Einstellung auf eine Brücke, auf der man den Kabinenroller sehen kann. Das Interview beginnt dann mit einer - kurzen - Großaufnahme: Eine Hand entnimmt einer Zigarrensachtel eine Zigarre.

Eine Detail- oder Großaufnahme als Initiale einer Szene ist durchaus üblich (vgl. meine Überlegungen zum *cuaway*), insbesondere, wenn die vorhergehende Szene mit einer weiten Aufnahme abgeschlossen wurde. Der Kontrast zwischen den Einstellungsgrößen markiert auch den Szenenübergang. Hier, im WILLI-BUSCH-REPORT, steht die Großaufnahme aber nicht nur in *transitorischer Funktion*, sondern ist darüber hinaus als eine Möglichkeit genutzt, ein *Thema*, das mit dieser Szene im engeren Sinne gar nichts zu tun hat, in Erinnerung zu rufen. Die Zigarrenmarke heißt "Deutsche Einheit", und das Bild bleibt lange genug stehen, daß man den Namen auch lesen kann.

Würde man sich auf die Transition als die Hauptfunktion der genannten Einstellung beziehen, dann könnte man sie durch eine ganze Reihe anderer Einstellungen ersetzen, die ein Detail des Handlungsraumes "Interview mit alten Leuten" darstellen. Jemand könnte eine Weinflasche absetzen oder eine Flasche Korn ergreifen, an der Kondenswasser herunterläuft; oder man sieht eine Hand, die eine Praline aus einer Pralinen-sachtel nimmt; jemand könnte belegte Brote - in Großaufnahme die Nirosta-Platte - hereinbringen. Die Regel, der man folgt, lautet: Man nehme ein in einer Situation wie der abgebildeten *erwartbares Utensil*, zeige

es in Großaufnahme und eröffne damit die Darstellung der Situation. Man kann damit einen Zeitsprung machen, von einer weiten Aufnahme der letzten Szene in eine neue Situation überleiten.

Substitutionsproben dienen auch dazu, die relevanten Eigenschaften eines Bildes in einer bestimmten Sequenz aufzufinden. Würde man die Einstellung mit der Zigarrensachtel nun aber in der erwähnten Art und Weise durch eine andere austauschen, verlöre der Übergang seinen Witz. Denn die Einstellung, die der Film zeigt, steht nur einerseits im Kontext der Handlungsfolge und erfüllt dort ihren Zweck, eine Transition anzuzeigen und einen Zeit- und Situationssprung zu mildern. Es gibt noch ein "andererseits", die Einstellung erfüllt noch einen zweiten Zweck, sozusagen "quer" zum ersten.

Wenn man den WILLI-BUSCH-REPORT als einen Text auffaßt, der eine ganze Fülle von *Themen* artikuliert und sie im Bewußtsein des *Zuschauers* wachhält, so sieht man, daß der Film neben der *Erzählung*, die er natürlich auch vorträgt, noch eine zweite, anders geartete textuelle Struktur enthält, die ich hier *thematische Struktur* nennen will. Unter einer *narrativen Struktur* versteht man, vereinfacht gesprochen, das *Handlungsgerüst* eines Textes unabhängig von seiner spezifischen Formulierung. Eine narrative Struktur enthält eine *zeitliche und kausale Folge* von Handlungen der Akteure. Sie konstituiert (und, vice versa, ist bedingt durch) ein *Gefüge von Handlungsrollen* sowohl im Sinne eines sozialen Beziehungsgefüges als auch eines Verhältnisses von dramatischen Rollen (insbesondere der Konflikt von Prot- und Antagonist). Die narrative Struktur umfaßt auch eine *Deontik*, also ein Gefüge von normativen Annahmen über Verpflichtungen und Sanktionsbedingungen, nach denen sich die Akteure verhalten. Demgegenüber versteht man unter einer *thematischen Struktur*, wiederum vereinfacht gesprochen, in Anlehnung an den alltagssprachlichen Gebrauch von "Thema" den *Gegenstand eines Diskurses*. Ein Thema enthält nicht notwendig eine zeitliche oder kausale Ordnung, und normalerweise ist einem Thema auch kein Gefüge von Handlungsrollen koordiniert. Ein *Thema* ist ein *prominenter Gegenstand*, womit gesagt sein soll, daß er Gegenstand der Aufmerksamkeit, Figur und nicht Hintergrund, rhetorischer Fokus ist [19]. Ein Thema kann gefaßt werden als ein Assoziationskomplex, in dem heterogene Elemente zusammengefaßt sind - Bilder, Argumentationen, Beispiele, historische Daten, Metaphern usw. Im Text wird er in verschiedenster Art und Weise zum Ausdruck gebracht, über alle Ebenen der Organisation hinweg, mit allen filmischen Ausdrucksmitteln. Die Beziehungen zwischen Text-Segmenten und den in ihnen realisierten Themen kann man als *Realisierung* bezeichnen. Themen werden in Texten in Form von *topikalen Ketten* realisiert.

Die *narrative und die thematische Struktur* werden nun im WILLI-BUSCH-REPORT nicht nur als einander ergänzende und verstärkende Gegenstände des Films gehandhabt, sondern bilden wiederum ein differentielles Gebilde. Die Erzählung konterkariert die Themen des Diskurses allzu häufig, und die Themen, von denen gehandelt wird, stehen oft genug nicht in Zusammenhang mit der Geschichte.

Immer wieder sind Anspielungen auf einzelne Themen - den Kabinenroller, die nahe Grenze und das deutsch-deutsche Problem, "Wunderglaube", "Fliegen" - mitten in Sequenzen eingestreut. Insbesondere am Beginn und am Ende von Sequenzen findet man immer wieder mehrfach interpretierte Bilder, die einerseits die Sequenz eröffnen oder beschließen und die andererseits ein die Sequenz übergreifendes und der Szene im engeren Sinne häufig fremdes Thema anzeigen. Man könnte dies als eine eigene poetische Figur kennzeichnen, mit der Schilling die durch den Fluß der Handlungen ja relativ wenig determinierten initialen und terminalen Elemente von Handlungssequenzen dazu nutzt, eine "überschüssige" Bedeutung zu artikulieren, so daß im Lauf des Films nicht nur eine Handlungsfolge exponiert wird, sondern auch einem Geflecht von Themen Ausdruck verliehen wird, das nicht unmittelbar handlungsbezogen interpretiert werden kann, das aber auch nicht unabhängig von der narrativen Struktur ist, sondern *in komplizierter Art und Weise* Bezüge zur Handlung hat.

Ein besonders extremes Beispiel für diese Strategie, gleichzeitig mit Daten verschiedener Art umzugehen, steht am Beginn des letzten Teils des Films: Nachdem Busch die "Spionage-Interpretation" erfunden hat, entdeckt er am nächsten Morgen auf der Straße gegenüber dem Kiosk einen BND-Agenten. Die Szene endet damit, daß ein Handwerker die Bundesfahne ausrollt - so, daß am Ende des Bildes das ganze Bildfeld vom Schwarz-Rot-Gold eingenommen wird [20]. Das beendet die (Handlungs-)Szene, öffnet den diskursiven Raum zu einer Thematik, die indirekt mit dem Geschehen zusammenhängt und dient gleichzeitig als eine Transition zur nächsten Szene, indem der Handlungsfluß markant unterbrochen wird. Die Doppelnutzung der Initial- und Terminalbilder von Sequenzen kann man so auch als eine besondere Technik der *Markierung* der Übergangselemente ansehen, erfüllt also über die textsemantischen Leistungen hinaus auch noch formale Aufgaben der Textgliederung.

Die Grenze

Das Verrücken von Bedeutungszuweisungen, das Hin- und Hergehen zwischen den verschiedenen Aspekten und Ebenen des Films ist charakteristisch für die komplizierte textuelle Struktur, in der Schilling seine Erzählung vorträgt. Es sind Brüche und Widersprüche, die Inkompatibilitäten zwischen den einzelnen strukturellen Komponenten des Films, in denen der differentielle Umgang mit Bedeutungen entsteht.

Ein einfaches (allerdings zentrales) Beispiel ist der Umgang mit dem *Grenz-Thema*. Auf einer ersten Betrachtungsstufe ist die Grenze Teil der abgebildeten Objektumgebung. Auf einer zweiten Betrachtungsstufe ist die Grenze eines der "Themen", von denen der Film handelt [21]. Die thematische Struktur des Textes verursacht eine andere Art der über ihren normalen Gebrauchswert hinausweisenden zusätzlichen Bedeutungs-Aufladung von Dingen und Handlungen. Insofern gehört auch eine Zigarrenmarke namens "Deutsche Einheit" zu den Realisierungen des Themas. Sogar Bezugnahmen auf die Parteien "hüben" oder "drüben" können an den Assoziationskomplex des thematisierten Gegenstandes angeschlossen werden - die immer kaputte Kamera Buschs kann dann nur eine in der DDR hergestellte "Praktika" sein. Die thematische Ordnung, die durch den Text ausgedrückt wird, wirkt also bis in die Ausstattung eines Films hinein, soll damit gesagt sein.

Tatsächlich spielt die Grenze im *WILLI-BUSCH-REPORT* aber eine sehr komplizierte Rolle, umfaßt vor allem einen zentralen Bruch: der großen Wichtigkeit, die der Film dem Thema zuschreibt, steht die Nichtbeachtung der Grenz-Kondition durch die Friedheimer entgegen.

Einerseits ist der Eiserne Vorhang, die historische Teilung der Welten, eines der zentralen Themen des Films. Das läßt sich bis in die filmische Gestaltung hinein verfolgen.

(1) Ein Hinweis auf den hohen Rang des Grenzthemas ist z.B. die Tatsache, daß der Film mit mehreren verschiedenen Zugriffen auf dieses Thema eröffnet wird. Der Film beginnt mit Archivaufnahmen von der Konferenz von Jalta (1945), erläutert von einer Kommentirstimme; dann eine Deutschlandkarte, in die eine Schere die deutsch-deutsche Grenze schneidet; darunter ein Bild der Grenze: im Gras an einer Böschung liegt Busch. "Über eine Wolken-, später dann eine reale Landschaft legen sich, von Willi mit tastender Stimme, [!] suggestiv skandiert, die Verse von 'den beiden Schwestern', entfalten die Parabel auf die beiden deutschen Nachkriegsstaaten" (Elliker 1980a, 57). Erst nach dieser Exposition der Deutschland- und Grenzthematik kommt die Titelsequenz und die Handlung beginnt.

(2) Ein Thema, das im Hintergrund der Erzählung entwickelt wird, kann natürlich in den formalen Operationen des Films verwendet werden. So werden Hubschrauberaufnahmen der Grenzanlagen mehrere Male als Transitionsbilder (*cutaways*) verwendet.

Andererseits ist die Grenze für das Handeln der Friedheimer in keinerlei erkennbarer Hinsicht von Belang.

(1) Ein Beispiel für dieses Mißverhältnis zwischen der Bedeutung, die der Film dem Grenzthema beimißt, und der Relevanz, die die Grenze im Handeln der Akteure spielt, ist der immer wieder anonym den Ort überfliegende Hubschrauber, der lediglich als eine Art metonymischer Anzeige der Grenze bzw. der Anwesenheit des Grenzschatzes funktioniert, in keiner Weise - und gerade das macht seinen "Witz" aus - mit der Handlung oder den Bewohnern von Friedheim verbunden ist [22].

(2) Selbst dann, "wenn mal eine Rentnerin 'von drüben' auftaucht, entsteht keine Neugier, keine Unruhe. Man erinnert sich früherer Nachbarschaft und nimmt emotionslos den Wahnwitz deutscher Gegenwart hin: Die Grenze [...] ist längst verinnerlicht worden" (Pflaum 1980, 18).

Die Grenze wird von den Friedheimern als natürliche Begrenzung und nicht als historisches Produkt behandelt. Der Präsenz der Grenze und allem, was dazu gehört, und sogar die Agenten könnte man an das Grenz-Motiv anschließen, steht die alltägliche Nicht-Beachtung der Grenze als einer quasi-natürlichen Gegebenheit der Lebenswelt gegenüber - ein Kontrast und Widerspruch, der nicht aufgelöst wird.

Eingreifen

Das Gegenüber von *small town* und "Großstadt" ist der Rahmen, in dem die Formen des ironischen Sprechens im WILLI-BUSCH-REPORT instrumentalisiert sind. Dies ist zugleich der Ansatzpunkt gewesen, den Film als einen Ausdruck "alternativen Privatismus" heftig zu kritisieren [23].

Ironisches Sprechen ersetze das realistische Prinzip, hatte es oben geheißen. Karlheinz Stierle schrieb über das Komische:

Wer lacht, tritt aus dem Kommunikationszusammenhang des handelns heraus und wird zum Betrachter, und nur solange er auf das handelnde Eingreifen verzichtet, kann sich ihm das komische Faktum als solches präsentieren. Das Komische ist wie das Lächerliche die Erfahrung nicht eines Handelnden, sondern eines Betrachters (Stierle 1976, 372).

Die Entbindung des Lachenden in der Rezeption von Komik ist im WILLI-BUSCH-REPORT auch das Programm des Helden - er ist einer, der bemüht ist, Realitäten dadurch kontrollierbar zu machen, daß er differentiell mit ihnen umgeht. Damit stellt er sich natürlich auch außerhalb der Interessen und Machtverhältnisse, der Abhängigkeiten und Einflußnahmen. Dieses eskapistische Moment im Handeln Buschs gesellt ihn zu den Taugenichtsen und traumverlorenen Gestalten der deutschen Romantik. Aber es schafft auch Raum für ein "post-modern" anmutendes Spiel von Bedeutungen, ein Spiel mit ideologischen Gegenständen, Genrekonventionen und anderem mehr. Das war im deutschen Film Ende der siebziger Jahre ganz und gar ungewöhnlich.

Es ist die aus diesem Spiel entstehende verquere Realistik, die die überraschenden Einsichten enthält, die aus ironischer Distanzierung entstehen können. Am Ende irrt der gänzlich verwirrte Busch in den Grenzanlagen umher - aber er bekommt es mit den Grenzen von hüben zu tun, nicht mit denen von drüben.

Ein intertextuelles Beziehungsnetz rücke den Text ein in die Traditionen des Sinns, hatte ich eingangs dieses Kapitels gesagt, und es seien nicht einzelne Texte, auf die Bezug genommen werde, sondern vielmehr ein Gewebe von Repräsentationsmodi, dramaturgischen Konventionen, Motiven und Gegenstandskonzeptionen. Das ironische Modell der Versetzung und des Querlegens von Bedeutungen weist nun zurück eine der wichtigsten Inspirationsquellen, die im deutschen Film seit der Stummfilmzeit wirksam gewesen ist: die künstlerische Produktion der deutschen Romantik. Vor allem die romantische Literatur hat die Ironie als Modus der Wirklichkeitskonstitution angesehen, und es ist sicher kein Zufall, daß Schilling hier anknüpft. Die romantische Wirklichkeitsvorstellung und die Formen- und Bilderwelt der romantischen Dichtung ist für einige Au-

toren des Neuen Deutschen Films eine äußerst wichtige geistes- und kunstgeschichtliche Quelle gewesen. Vermittelt ist die Rückwendung zumindest zum Teil durch eine ästhetische Neuentdeckung der klassischen Phase des deutschen (Kunst-)Stummfilms in den zwanziger Jahren - Lotte H. Eisner hat in ihrem einflußreichen Buch *Die dämonische Leinwand* ([1955]1975) eindrücklich die vielfältigen Bezüge verfolgt, die den deutschen (Kunst-)Film in die romantische Kunst "rückbinden" (der *clawback* ist eine der fundamentalen und relativ expliziten Formen intertextueller Bezugnahme). Vieles in den Formen, die ich oben beschrieben habe, läßt sich auf romantische Imaginationen zurückverfolgen. Die *Kindhaftigkeit* Wilhelm Buschs etwa korrespondiert der romantischen Konzeption des "Kindes", das als ein unschuldiger Katalysator die erzählte Welt erforscht und dabei Prozesse anstößt, die die Figuren (oder die Entwicklung der Geschichte) auf oft verdeckte und verdrängte, ursprüngliche Wunschorientierungen stoßen macht. *Regionalismus und Kleinbürgerlichkeit verbunden mit Antikapitalismus* kennzeichnen den Neuen Deutschen Film in vielen seinen Vertretern, und auch darin scheinen die irrationalen und nationalen Werte und Positionen, die aufschienen, das romantische Erbe zu signalisieren. Thomas Elsaesser schreibt zu Recht:

Die Tatsache, daß die neoromantische Tendenz unter dem Begriff 'Sensibilismus' für Filmemacher so bezeichnend werden sollte (insbesondere Herzog, Wenders, Schroeter, Syberberg und Achternbusch), verdankte viel deren selbstbewußter oder militanter Auseinandersetzung mit den Widersprüchen ihrer Situation (1994, 85).

Internationalität des Kapitals und Entfremdungsphänomene in den städtischen Lebenswelten, dagegen die Besetzung des Regionalen mit den Werten der Subjektivität und nichtentfremdeter Arbeit: Der neuromantische Zug im Neuen deutschen Film ist nicht nur regressiv zu lesen, sondern auch als Produkt einer intensiven ästhetischen Auseinandersetzung mit den Bedingungen ästhetischer Produktion in den siebziger Jahren. (Zugleich sind natürlich die Traumatisierungen, die mit deutscher Geschichte einhergehen, fester thematischer Bestand des Neuen Deutschen Films, und es scheint signifikant zu sein, daß die Grenzthematik mit den historisierenden Archivaufnahmen des Vorspanns eingeführt wird, nicht allein eine vorgefundene Lage ist, sondern tatsächlich auf "Weltgeschichte" zurückgeführt wird.) Auch die *Motivik des Fliegens*, die den WILLI-BUSCH-REPORT in zahlreichen Manifestationen durchzieht und der auch die Tatsache zugerechnet werden muß, daß der Film mit einer Steadycam-Kamera inszeniert wurde, weist auf eine lange geistesgeschichtliche Tradition und letztlich wiederum in die Romantik zurück. Schwerelosigkeit, Entrealisierung, Nähe zum Tod usw.; das Erlebnis der Schwerelosigkeit, das an Traumerlebnisse gemahnt; sodann ein aus dem Ikarus-Motiv entstammendes Verhältnis, das den Aufstieg des schöpferischen Ichs unmittelbar mit dem Absturz des körperlichen Selbst verkoppelt, Geist und Körper also trennt und im entrealisierten Erlebnis des Fliegens erst wieder vereinigt: Es sind Filme wie BERLINGER (1975, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel), Edgar Reitz' DER SCHNEIDER VON ULM (1978) oder eben Schillings WILLI-BUSCH-REPORT, die diesen stofflich-motivischen Komplex im Neuen Deutschen Film adaptieren.

7. Schluß

Das Darstellen, das man so leicht für eine Primärfunktion des Films ansehen könnte, erweise sich schnell als Teilfunktion im Rahmen des Mitteilens, hatte ich am Beginn gesagt. Das Mitteilen umfaßt die aufeinander bezogenen Rollen der Kommunizierenden, die gegenseitige Unterstellung von Sinn und die Geltung des Prinzips der Relevanz. Teilhabe an den Akten der Mitteilung manifestiere sich als ein Gefüge von "Einstellungen", hatte ich am Beginn gesagt, darin auch vermeinend, daß die Tatsache der Mitteilung eine Bewußtseinstatsache sei und in allen Akten des Mitteilens (einschließlich des Verstehens des Mitgeteilten) als meta-kommunikative Ebene mitformuliert wird.

Nun macht es einen Unterschied, ob man das Mitteilen als Konstellation untersucht oder als Prozeß: Weil sich die Aktivitäten des Verstehens auf die informationellen Prozesse richten, diese begleiten, erweitern, in Erwartungen und Wahrscheinlichkeitsannahmen transformieren, ist das Mitteilen am Ende auf das Darstellen angewiesen. Ohne daß ein Etwas, von dem die Rede ist, im Spiel wäre, könnte keine Mitteilung vorkommen. Darstellen hatte ich gebunden an einen Stoff resp. das Dargestellte ist stofflich vermittelt. Und das Stoffliche hatte ich als *substantia cogitans* bestimmt, als kulturell erschlossene, symbolisch durchdrungene und gewußte Materie. Hier schließt sich der Kreis (und ich nehme hier bewußt eine nominalistische Position ein): Weil der "Stoff" das Mittlerelement des Darstellens und des Mitteilens ist, bildet er zugleich die Bedingung der Möglichkeit für die textuellen Prozesse.

Die vorliegende Semiotik des Films argumentiert von einer pragmatischen Grundlage aus: Und entsprechend ist die kommunikative Tatsache des Mitteilens (die ich hier ja als Geltung eines Sinnrahmens verstanden hatte) der primäre Ausgangspunkt der Argumentation. Das Modell der "geschichteten Rahmen" und die reflexive Rückbindung aller Elemente in den kontextuellen Zusammenhang, dem ich hier zugearbeitet habe, erweist sich als ausgesprochen beschreibungsmächtig. Das Schlüsselproblem der Filmsemiotik der 1960er und frühen 1970er Jahre, die sich an Modellvorstellungen der Linguistik orientiert hat, war, daß im Film keine Strukturen aufgefunden werden können, die dem sprachlichen Formenbau analog sind. Vor allem die Modellvorstellungen vom Fortschreiten von "kleinen" zu "großen" Einheiten (vom Wort zum Satz zum Text) und von einer synthetisierenden Grammatik finden am Film keine Entsprechung. Ich habe nun hier mit der Mittlerposition des Stoffes und den formalen Annahmen "Reflexivität" und "Rahmenbindung" Grundlagen einer semiotischen Theorie des Films skizziert, die das Kontextuelle im Feld des Mitteilens festmacht. Die Freiheit und Veränderbarkeit des filmischen Formenbaus, die Flüchtigkeit der filmischen Konventionen, die Fakultativität zahlloser Mittel der Signifikation: Sie sind gebunden im Sinnrahmen der Mitteilung.

Anmerkungen zum 1. Teil

[1] Zu den pragmatischen Bedingungen von "Analyse" und "Theorie" vgl. neben den einschlägigen wissenschaftstheoretischen Überlegungen aus der Modelltheorie v.a. Wuss 1993, 19ff; Carroll 1996b, xiii; Wulff 1995, 14ff.

[2] Die Unterscheidung trifft Eco (1972, 17f) für die Semiotik, sie läßt sich aber auf andere Geistes- und Humanwissenschaften überhaupt übertragen.

[3] Gegen Metz' Utopie einer "dritten Phase", in der die verschiedensten Teiltheorien des Films zu einer integralen und unifizierten Einheit zusammengeführt werden, will ich Skepsis anmelden. Carroll hat jüngst in seinen "Prospects for Film Theory" massiv gegen eine einheitliche und unifizierende Theorie des Films polemisiert. Er schlägt vor, Filmtheorie "to think of [...] as a field of activity, perhaps like sociological theory, where many different projects [...] of different levels of generality and abstraction coexist without being subsumed under a single general theory. Similarly, film theorizing today should proceed at varying levels of generality and abstraction" (1996a, 39). Dieses Plädoyer für die "small-scale theories" ist offen, was die Frage nach einer kommenden generalisierten Theorie des Films angeht (1996a, 39f), wenngleich Carroll ungeachtet der Möglichkeit der Vereinheitlichung die Forderung nach Interdisziplinarität der Filmforschung verbindet mit der Vorgabe, in den einzelnen Teilbereichen nicht mit Blick auf eine unifizierte oder unifizierende Theorie zu arbeiten (40).

[4] Die affektiven Prozesse, die zur filmischen Kommunikation gehören, sollen damit weder geleugnet noch als kontingente Randerscheinungen des Verstehens qualifiziert werden. In der scholastischen Signifikationslehre gehören *cognitions* und *affectiones* zueinander wie die beiden Seiten eines Blatts Papier. In der thomistischen Philosophie z.B. sind die Affekte allgemeine Orientierungen und Zuwendungsmodalitäten des Subjekts zu einem Gegenstand und entstehen in der Auseinandersetzung mit seinen besonderen Qualitäten und Bewertungen in einem jeweiligen Kontext. Affekte sind so nicht unabhängig von "Themen" zu denken, von Gegenständen der Aneignung. Ich will diese Überlegungen hier nicht ausführen (das sei einer späteren Untersuchung vorbehalten), will aber dem Argument vorbeugen, daß eine kognitiv orientierte Filmtheorie notwendig von den emotionalen, affektiven und motivationalen Qualitäten des Filmverstehens absehen müsse.

[5] Ich halte am *film filmophanique* - der Film, der während einer Vorführung von den Zuschauern wahrgenommen wird - als primärem Gegenstand einer Filmtheorie fest, ähnlich wie auch Metz (1972, 14) im Rückgriff auf eine Überlegung Etienne Souriaus sein Sujet bestimmt hat. Allerdings werde ich auch auf die konventionellen Voraussetzungen der Verstehbarkeit des Films eingehen: Weil die aktuelle Rezeption eines Films auf die Regulierungen des kommunikativen Verkehrs, auf das intertextuelle Feld, in dem der Film steht, zurückverweist.

[6] Auch Fragen der "bildlichen Grundlage" des Films werde ich nur am Rande thematisieren. Dazu habe ich an anderer Stelle (Wulff 1993a) eine sehr pointierte, pragmatisch fundierte Position zu skizzieren versucht: Ausgehend von Husserls Überlegungen zur Imagologie habe ich die Konstitution des Bildverhältnisses dem "imaginativen Akt" zugeschrieben, durch den ein Gegenstand in den Bildstatus gerückt wird. Vgl. dazu auch meine Überlegungen zum Status der "Einstellung" (1978).

Anmerkungen zum 2. Teil

[1] Möglicherweise beziehen die Autoren sich hier auf ein Prinzip der "Geschlossenheit", wie es in der aristotelischen Poetik vorgestellt ist; vgl. Schklowski 1973.

[2] Lotman (1973, 87-90) nimmt die beiden Charakteristika der *Ausdrücklichkeit* und der *Abgegrenztheit* als *definiens* der Text-Kategorie; eingeschlossen sind die Eigenschaften der *Strukturiertheit* und der *Hierarchizität*. Diese Textauffassung durchzieht im übrigen alle formalistischen Texttheorien; vgl. dazu z.B. Wellek/Warren 1971, 146ff.

[3] In meiner Analyse zu Bergmans *TYSTNADEN* (DAS SCHWEIGEN) [Wulff 1988] behandle ich ein sehr einfaches und sehr prägnantes Beispiel für diese Möglichkeit: Der Konstellation von zwei zentralen Personen steht eine Dreiteilung der Räume des Films entgegen.

[4] Vgl. dazu auch Wittgenstein (1969, 4.121), der ein ähnliches Verhältnis von "Satz" und "logischer Form" behauptet hat.

[5] Arbeit am Kontext wohnt denn auch der vor allem mit dem Fernsehen verbundenen Tätigkeit des *Umschaltens* inne: Die einzelnen Fragmente eines "Fernsehmenüs" (eines *viewing strip*) werden aus ihren Kontexten herausgebrochen, dekontextiert. Gleichwohl ist das Verstehen auf ihre Fähigkeit gerichtet, Kontexte anzuzeigen. Umschalten ist als sinnorientiertes Verhalten nur deshalb möglich, weil das Segment mehrfache Adhäsionsbindungen in das Kontextuelle hat: Es steht in stofflicher Bindung zu enzyklopädischem Wissen - über äußere Realität ebenso wie über die generischen Qualitäten, Stereotypen und Darbietungsweisen des Fernsehens. Der stoffliche Bezug wird also im Umschalten nicht aufgehoben, sondern gerät gerade in den Mittelpunkt der Verstehensaktivität.

[6] Das "Stoff"-Konzept ist außerordentlich flexibel und vieldeutig. "Stoff" hat etwas mit dem "Thema" zu tun, ist möglicherweise das "Ereignis", von dem die Rede ist bzw. das repräsentiert-reportiert wird, und auch das "Material", aus dem eine Äußerung gewonnen wird resp. auf das sie zurückweist, läßt sich als "Stoff" verstehen. "Stoff" kann das enzyklopädische Wissen sein, das in einem Text ausgebreitet ist, oder auch nur ein "Reizangebot" bezeichnen, das die Grundlage komplizierterer Prozesse der Informationsverarbeitung bildet. "Stoff" kann auf ein hermeneutisches Modell verweisen ebenso wie auf vulgäre materialistisch-physikalistische Vorstellungen, usw.

Wenn ich hier von "Stoff" spreche, dann unter drei Prämissen: (1) Mir geht es um den *stofflichen Bezug*, nicht um den "Stoff" selbst; "Stoff" ist also als eine relationale Größe vermeint, nicht als Substanz selbst; (2) mir geht es um die kognitiven Aspekte des Bezugs; darum auch der Rückverweis auf Leibniz' pluralistisches Konstrukt einer *substantia cogitans*, das unmittelbar mit "Bewußtsein" sowie den Akten der "Apperzeption" verbunden ist; (3) der stoffliche Bezug des Films hat unmittelbar mit seiner Zeichenhaftigkeit zu tun und macht es notwendig, daß die Verstehensprozesse Zeichenprozesse sind - gleichgültig, unter Rückgriff auf welche Realia, Konventionen und Darstellungsmodalitäten oder Wissensbestände auch immer ein Film in einen "verstandenen Film" übersetzt wird.

[7] Götz Wienold hat in den siebziger Jahren mehrfach ein Modell vorgestellt, in dem eine "Textverarbeitungsrelation" als Beziehung eines "Ausgangs-" und eines "Resultattextes" ausgewiesen war (vgl. dazu Wienold 1976). Das Modell eröffnet eine Doppelfrage: Wie lassen sich die Prozesse modellieren, die die beiden Texte ineinander transformieren? Und auf welchem Fundament ruht die Beziehung der beiden Texte? Es verwundert nicht, daß Wienolds Modell letzten Endes aus der Theorie der Übersetzung übernommen worden ist, zu der Wienold schon in den frühen achtziger Jahren zurückgekehrt ist.

[8] Möller (1978a, 76ff) unterscheidet im Filmbild eine "repräsentische" und eine "kinematographische" Schicht - die erstere enthält das, was gezeigt wird, die letztere die Eigenschaften des Abbildungssystems (Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen, perspektivische Informationen; syntaktische filmische Formen wie Blickmontagen; Formen und Prinzipien der Sequenzgliederung). Von dieser Gliederung streng zu scheiden ist eine Auffassung von "Kinematographie", die das Aufzeichnen von Bewegung als elementare Ausgangsstufe des Filmischen ansieht - weil dann die Repräsentation selbst zur Definition des Filmischen gehörte; ein Kinematographisches unterhalb der Repräsentation wäre dann gar nicht denkbar.

[9] Vgl. zu diesem Komplex Peters (1981, Kap. 1), der zeigt, daß schon das Bildverhältnis hinsichtlich der Form-Substanz-Unterscheidung noch weiter zu differenzieren ist. Ich will auch ausdrücklich festhalten, daß ich eine holistische Annahme über die Natur des filmischen Bildes bzw. über die Unmittelbarkeit seiner Verstehbarkeit strikt zurückweisen würde, weil schon das Bild *analytisch* (also: formal durchdrungen) aufgebaut ist.

[10] Vgl. unmittelbar Wuss 1993, 136. Vgl. dazu auch die wichtigen referenzsemantischen Überlegungen in Lamarque/Olsen 1994, 107ff. Die *aboutness* des Kommunikats ist in verschiedenen Theorien als "Topikalität" angegangen worden: Die Äußerung handelt *von etwas*, von einem "Thema" oder "Textthema". Gerade der thematische Zusammenhang kann die Kohärenz von Texten begründen. Die Literatur zum Thema ist sehr unübersichtlich, das wenigste entstammt der Film- und Fernsehwissenschaft, auch sind "thematische Analysen" nicht-narrativer Texte rar und vermögen oft nicht zu befriedigen. Vgl. dazu z.B. van Dijk (1980, 28ff, 50ff, passim), Brinker (1992, 44ff) oder die Monographie von Jones (1977, bes. 52ff, 224ff). Es sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß es zwei weitere Redeweisen von "Thema" gibt, die beide auch mit der Untersuchung filmischer Strukturen zusammengebracht werden können: (1) in einer zweiten Lesart von "Thema" werden "Themen" als tiefenideologische Realitätsannahmen angesehen, die der Zuschauer akzeptieren oder sogar lernen muß, will er eine Geschichte verstehen; (2) in der dritten Bedeutung von "Thema" sind "Themen" subjektiv-biographische Voreinstellungen, durch die die subjektive Bedeutung von Medien(inhalten) reguliert wird; vgl. zum zweiten Verständnis immer noch Bateson (1943, bes. 73); zu den biographischen Themen vgl. den Bericht bei Charlton/Neumann (1990, 103ff).

[11] Zum Neoformalismus vgl. Thompson 1995; Wulff 1991; Hartmann/Wulff 1995. Zum Bedeutungskonzept vgl. Thompson 1995, 32ff.

[12] Auf eine Darstellung und Diskussion der sprachphilosophischen Beschäftigung mit dem Entwurf einer "inneren Sprachform" sowie der Möglichkeit, dieses Konzept in die Filmtheorie zu importieren, muß ich hier verzichten.

[13] Schon das Interesse an intertextueller Beschreibung greift auf *Formatierungen* aus, die den kulturellen Horizont des stofflichen Bezuges erschließen. Nur ein einziges Beispiel: Ich habe an der Alkoholismus-Darstellung in *THE LOST WEEKEND* gezeigt (Wulff 1984), wie der Film eine besondere historische Konzeption des Trinkers instrumentiert und in eine Werksgestalt umformt, dabei intertextuelle Beziehungen herstellend, mit dem diegetischen Status von Personen spielend etc. Ähnlich könnte man einzelne "Formatierungen" historisch untersuchen: Die topologische Zentralität des Berichterortes in der Fernsehberichterstattung hat sich z.B. erst mit der Fortentwicklung des Fernsehsystems entwickelt, rechnet inzwischen zur Grundform aller Arten von "Medienereignissen".

[14] *Paratext* ist hier anderes gefaßt als das Gefüge von Paratexten, von dem Gérard Genette spricht: Für ihn sind Paratexte solche Texte, die einen gegebenen Text umgeben, sei es, daß sie ihn ankündigen, kommentieren, kritisieren, persiflieren - jedenfalls handelt es sich um ein Bündel von konkreten Texten. Dagegen spreche ich von Paratext auf der Achse paradigmatischer Alternativen. Paratexte im Genetteschen Sinne bilden einen Hof von Trabanten um einen Kerntext; Paratextualität, die ich hier benenne, verweist auf alle virtuellen Texte, die den auszusagenden Inhalt auch darstellen könnten. Paratexte im ersteren Sinne bilden ein supertextuelles System von funktional aufeinander bezogenen Texten, im letzteren dagegen ein Paradigma mehr oder weniger äquivalenter bzw. synonyme Texte *in absentia*.

[15] Richtig und wichtig ist allerdings Isers Hinweis darauf, daß eine Figuration nicht unbedingt durch einen einfachen, lexematisierten Ausdruck der natürlichen Sprache wiedergegeben werden kann.

[16] Vgl. Bordwell (1982) zur Diskussion des Konventionalisierungsmodells des kinematographischen Codes, wie Metz es in seinem Buch *Langage et Cinéma* (1971) vorgestellt hatte.

[17] Ich will der Frage hier nicht ausweichen, ob es einen amorphen Inhalt vor aller formalen Gestaltung geben kann - immerhin gibt es starke Argumente für die Annahme, daß es einen intimen wechselseitigen Bezug zwischen Darstellungsmitteln und -konventionen und der Bedingung der Möglichkeit gibt, einen Gegenstand welcher Art auch immer überhaupt nur denken und sich vorstellen zu können (dieses ist im Wesentlichen die Position Lotmans). Insbesondere in der Sprachtheorie ist dieses Problem diskutiert worden - ohne bislang allerdings zu schlüssigen Ergebnissen geführt zu haben. Vgl. dazu meine obigen Bemerkungen zur "inneren Sprachform". In diesem Zusammenhang sehr wichtig ist die Frage nach der *Bewußtheit* filmischer Strukturen (ähnlich wie der grammatischen Strukturen der Sprache). Wenn Peters (1981, 10) z.B. annimmt, daß die formale Gestalt des Bildes uns bewußt mache, daß wir es nicht mit dem realen Objekt, auf das das Bild referiert, zu tun haben, so schreibt er der Semiotizität des Bildes eine Bewußtseinsleistung im Kunsterleben zu, die man in dieser Unmittelbarkeit bezweifeln darf. Die Frage allerdings, wie ein Film es schafft, den Zuschauer einerseits zu "involvieren", andererseits aber ausreichend auf Distanz zu halten, daß er sich nicht in einer Simulation verliert, ist eine der Schlüsselfragen einer Pragmatik des Films. Zudem markiert sie einen der wichtigsten Funktionskreise, den eine Rezeptionsästhetik des Films zu modellieren hat.

[18] Zum Sphärenbegriff im Sinne Bühlers vgl. auch Porzig (1934, 77). In einem ähnlichen Horizont steht auch Lämmerts Überlegung, daß der Leser eines Romans "sphärische Geschlossenheit" erwarte (1955, 95ff): "Sphäre" ist hier gefaßt als Einheit eines stofflich fundierten Handlungs-Raums, als "Einheit des Milieus", wie Morin schrieb (1958).

[19] Nicht einmal die Überwachungskamera - die ja einen Idealtypus einer gewissen Art der dokumentarischen Kamera verkörpert - ist hier neutral: In der Wahl des Bildausschnittes wird ein Beobachtungsfeld festgelegt, das wiederum auf einen äußeren Kontext [von Überwachen, Bewachen etc.] verweist, in dem erst das Überwachungsbild als sinnvolles Element einer - nicht unbedingt kommunikativen - Handlung identifiziert werden kann.

[20] Die Weigerung, ein "Kommunikationsmodell für die Kunst" als Beschreibungsrahmen zu akzeptieren, wie sie gelegentlich von Thompson ausgesprochen wurde, erscheint darum als ganz und gar abwegig; vgl. Thompson 1995, 27f. Die Tatsache, daß ein Film in den kommunikativen Verkehr eingelassen ist, führt keineswegs dazu, daß das Medium demnach "eine praktische Funktion" hätte und man im jeweiligen Fall beurteilen könnte, wie effektiv die "Botschaft" übermittelt worden sei, sondern bildet vielmehr eine Bedingung für seine Verstehbarkeit überhaupt. Es sollte festgehalten werden, daß das Motivationsmodell, das die Neoformalisten vorschlugen, den filmischen Text (und seine Bedeutungen) in einem vierfachen Kräfte- und Bezugsfeld lokalisieren, das durchaus dem ähnelt, das ich hier auszufalten suche: innere Kohäsion, ästhetische Struktur, Wirklichkeitsbezug, intertextuelle Beziehungen; vgl. Thompson 1995, 38ff.

[21] Daß Rezeption prinzipiell ein aktiver Prozeß sei und daß Texte polysem seien, weil sie in die Bezugssysteme unterschiedlichster Publika übersetzt werden müssen, mögen sinnvolle polemische Feststellungen sein, die die Programme

der *Cultural Studies* präzisieren helfen. Theoretisch sind sie aber wertlos, weil sie nicht die geringste Unterscheidungsmöglichkeit produzieren. Zu untersuchen wäre vielmehr, welche Formen der Aktivität sich unter welchen Bedingungen - textuellen wie kontextuellen - ergeben bzw. ergeben können. So genießt der Adressat zwar die Freiheit, einem Text Bedeutungen zuzuweisen und ihn in die Sinnhorizonte einzuspinnen, die in seiner Verantwortung stehen. Dennoch ist es nicht beliebig, was ein Rezipient mit einem Text anstellt. Seine Aktivität ist gebunden an die Bedingung der Möglichkeit, daß Texte offen und polysem sind. Mit diesen beiden Kennzeichnungen wird die Autorität des Textes spezifiziert, aber nicht, wie häufig mißverstanden, zurückgenommen oder sogar ausgesetzt. Die ästhetische Botschaft habe eine leere Form, schreibt Eco, in die der Rezipient Bedeutungen einfließen lasse. Dem Aspekt der "Freiheit der Interpretation" auf Seiten der Rezeption stellt er jedoch eine "Treue zum strukturierten Kontext der Botschaft" gegenüber, so daß die Offenheit des Rezeptionsprozesses nur in einem dialektischen Spannungsverhältnis zur "Logik der Signifikanten" bestimmt werden kann. Eine Interpretation ist demzufolge keineswegs beliebig, sondern in klar umschreibbaren formalen Rahmen fixiert (vgl. Eco 1972, 162ff, bes. 163).

[22] Vgl. Bazin 1979, 260, passim. Zur Diskussion der Annahme vgl. Kersting 1989, 268ff.

[23] Die "Lektürevorschriften", die den beiden Formen innewohnen (so sehr treffend Kersting 1989, 269), werden keinesfalls ausgesetzt, wenn die eine oder die andere Form ein filmisches Stück ganz zu dominieren scheint, sondern miteinander ins Gleichgewicht gebracht: Die stoffliche Orientierung der Verstehenstätigkeit bleibt selbst in experimentellen Formen erhalten.

[24] Ich vernachlässige im folgenden die Ordnungsmuster der Ausdrucksgestalt des Films, die rhythmischen, direktionalen, farblichen, tonalen usw. Qualitäten, die dem Material selbst zukommen und die mit den Bedeutungsbeziehungen meist koordiniert sind, es aber nicht sein müssen. Auch werde ich verdeckte Durchführungsqualitäten von Handlungen, die Peter Wuss den "perzeptuellen Strukturen" des Films resp. seiner Verarbeitung eingliedert, unberücksichtigt lassen, sondern mich ganz auf die internen konzeptuell-konventionellen Strukturen des Anschlusses und der gedanklich-stofflichen Einheit der Szene konzentrieren.

[25] Das rezeptive Feld bildet in der Darstellung Carrolls den primären Bezugspunkt, von dem aus das Montageproblem anzugehen sei ("to characterize editing by examining what the spectator must do when confronted with an array of shots", 1979, 80). Der Aspekt der Rezeption ist natürlich in allen Montage-Überlegungen von Bedeutung; daß der Darstellungsaspekt so ganz zurücktritt, ist allerdings selten. Die Folgen aus einer solchen Radikalisierung des Blicks sind von verschiedener Natur: (1) Der Bezug zu einer dargestellten thematischen Einheit ist ein Mittel, dessen sich der Rezipient bedient, um die Elemente der Kette miteinander in Verbindung zu bringen, und nicht eine primäre semiotische Qualität des Materials; (2) der Prozeßaspekt wird dominant - in jedem Moment ist es Aufgabe, aus dem gegebenen, bis dahin präsentierten Material die Signifikanz und Relevanz neuen Materials zu extrapolieren (Carroll 1979, 81). Es sollte vermerkt sein, daß Carroll die Überlegungen zur Montage in einer Theorie der Spannung weitergeführt hat, die schon bei Pudowkin eine organische Einheit gebildet hatten. Der These Pudowkins folgend, repräsentiert die filmische Auflösung des Geschehens eine spezifische, durch Umverlagerung von Aufmerksamkeit gegliederte Wahrnehmung der Szene. Die *Junktur* zwischen den Elementen wird im Wesentlichen durch ein Frage-Antwort-Muster gestiftet (szenische Einheit, Raumkontinuität etc. wären dann sekundäre Eigenschaften des Materials, die durch die Kontinuität der Handlung dominiert sind). Es sollte vermerkt werden, daß es Pudowkin um die Beschreibung der Grundlagen der Montage ging, nicht um die Modellierung von Spannungsverläufen; es sollte aber auch festgehalten werden, daß er Montage als ein Mittel ansah, die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu führen. Vgl. dazu vor allem Pudowkin 1961, 68f, passim; 1979.

[26] Das klassische und extreme Beispiel: das im *off-screen* lauende Monster aus dem Horror-Film. Ein neueres, ebenso extremes Beispiel ist das als "subjektive Kamera" im Bild immer mitnotierte Mörder-Monster des Splatter-Films; vgl. dazu Dika 1990. Verwiesen sei auch auf solche Techniken der Subjektindikation, die im Text nicht aufgelöst werden; Stones *PLATOON* ist z.B. durchgängig aus Blickpunkten inszeniert, die der Vietcong einnehmen könnte - obwohl der Text diese Suggestion an keiner Stelle wirklich einlöst, haftet den Bildern eine große Unruhe an; vgl. dazu die Überlegungen, die ich im Rahmen der Spannungsanalyse angestellt habe (1993b).

[27] Auf Schapps ungemein wichtige "Philosophie der Geschichten" kann ich hier nur global verweisen.

[28] Methodisch ist die *Kontextvariation* eine (gedanken-)experimentelle Technik, mittels derer man die Verschiedenheit von Horizonten, in die ein Element eintreten kann, abschreiten kann. Diese Technik zählt zu den spekulativen Mitteln der Filmanalyse; man könnte Kontexte auch experimentell variieren, doch sind die Produktionskosten in aller Regel dafür zu hoch; Möller schrieb ironisch dazu: "Während der Linguist keine Mühe hat, seine Beispielsätze zu produzieren, hat ein Filmsemiotiker kein Geld, seine Beispielsequenzen zu produzieren" (1984, 83, Anm. 11). Die Grundüberle-

gung ist recht einfach: Indem man mögliche Kontexte einer Einheit durchspielt, beleuchtet man das analytische Verhältnis zwischen Bild und Kontext, so daß in Abhängigkeit vom Kontext einzelne Komponenten des Filmbildes (oder der durch das Filmbild repräsentierten Szene) für die Interpretation des Bildes relevant oder irrelevant werden. Dabei können, Möller folgend, "einerseits Dinge, Ereignisse etc. [...], die das Bild zeigt, andererseits Arten und Weisen, wie das Bild etwas zeigt" (1984, 54), ins Zentrum der Relevanz treten. Vgl. dazu Möller 1978a. Zum Verfahren der Kontextvariation und -expansion in der Erzählforschung vgl. auch Jose/Brewer 1984.

[29] Diese Anlagerung des Reflexivitätskonzepts an die Zeigeaktivität unterscheidet sich deutlich von einem Konzept von "Selbstreflexivität", das die *Selbstthematization* als ästhetische Strategie ansieht (vgl. z.B. Kirchmann 1994) oder in dem Doppel von primärer und sekundärer *Identifikation* auf ein psychoanalytisches Modell zurückweist, in dem Reflexivität als "Verschiebung" gefaßt ist (vgl. in aller Kürze Blüher 1994, 68f). Gemeinsam ist allen diesen Konzeptionen, daß es um eine Vermittlung der Ebenen des Aussagens und des Ausgesagten geht. Diese Bezüge sind streng zu scheiden von anderen Formen von Selbstbezüglichkeit, die in den Akten der Kunstrezeption eine Rolle spielen. Z.B. ist der Zuschauer leiblich immer auf sich selbst rückverwiesen; ein völliges Absinken der Bewußtheit der Rezeptionssituation ist allein aus diesem Grunde schon in Frage zu stellen: Die *Leib-Situation* macht immer auf die Differenz von erzählter und rezeptiver Wirklichkeit aufmerksam (vgl. dazu die Überlegungen zu einer phänomenologischen Theorie der Filmerfahrung, die Sobchack [1992] vorgelegt hat; vgl. sehr viel spezifischer dazu auch Carroll [1996b, 61ff], der die Frage der Orientierung des Zuschauerkörpers in Beziehung zum dargestellten Raum diskutiert). Ich werde der Untersuchung dieser und anderer Formen von "Reflexivität" in den Prozessen der künstlerischen Produktion und Rezeption aber keine Aufmerksamkeit schenken.

[30] Die Literatur zur Reflexivität im Film ist inzwischen sehr umfangreich geworden. Dabei werden mehrere verschiedene Ansatzpunkte gewählt, an denen Reflexivität als pragmatisch-semantische Bezüglichkeit greifbar wird. Zum einen sind es die poetischen und ästhetischen Strukturen des Werks selbst, die so in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt werden. Zum zweiten sind es die intentionalen Rahmen, die für den Filmemacher (bzw. seine implizite Erzähler- oder Berichterrolle) wichtig waren. Zentral ist die Überlegung in der Dokumentarfilmtheorie: Reflexive Filme nützen diverse Stilmittel, um die Konstruktion und Konstruiertheit ihrer ästhetischen und erkenntnistheoretischen Voraussetzungen transparent zu machen, schreibt Nichols (1991, 56ff), wobei reflexive Strategien bipolar orientiert seien - "calling attention to form itself or to the 'other side' of ideology where we can locate an utopian dimension of alternative modes of material practice, consciousness, and action" (ebd., 65). Die Überlegung Rubys lagert Reflexivität näher an den dokumentarischen Prozeß selbst an: Ein reflexiver Modus thematisiert die Herstellung des Films und die Person des Produzenten absichtlich und willentlich - es geht um die Aufdeckung der Interessen und Vorannahmen, die Begründung von Frage- und Darstellungsstrategien (Ruby 1980, bes. 161ff). Mir geht es hier um einen dritten, in der Literatur bislang noch kaum angesprochenen Ansatzpunkt: Reflexivität in "rezeptiven Einstellungen" festzumachen. Darauf werde ich im Text zurückkommen.

[31] Gleiches gilt natürlich auch für die Tonspur. Es nimmt z.B. nicht wunder, daß das Telefonieren im frühen Tonfilm - als eine der verbreitetsten neuen akustischen Zivilisationstechniken - immer wieder auch zur Bewußtmachung und akustischen und visuellen Ausstellung des "Film-Tons" genutzt worden ist. Telephone entwickeln, wie Klaus Dirschel es einmal ausdrückte, "ein merkwürdiges Eigenleben", und er begründet es damit, daß es eine große "Lust an der Inszenierung des Tons" gegeben habe (Dirschel 1989, 381). So sei zu begründen, daß in dem ersten Maigretfilm (in *LE CHIEN JAUNE*, 1932) "das Telefonieren und Schreibmaschineschreiben - geräuschvoll und mühsam - mit zu den wichtigsten Tätigkeiten der Gehilfen des Kommissars" gehört habe (382). Ich habe davon an anderer Stelle ausführlicher berichtet (Wulff 1991c).

[32] Ich will anmerken, daß ich das Prinzip der *indication* für diesen Zusammenhang reservieren und keinesfalls alle Formen filmischer Indexikalität in Quintons Modell auflösen will. Vielmehr werde ich die Integrations- und Syntheseleistungen des Zuschauers als eine eigene, am indexikalischen Charakter vieler filmischer Formen ansetzende *Formebene der filmischen Prozesse* zu bestimmen versuchen. Vgl. zu dieser text- und rezeptionstheoretischen Position meine Überlegungen zur Spannungsanalyse (Wulff 1993b) sowie die Ausführungen unten.

[33] Ich will anmerken, daß die *Sinnunterstellung* eine der fundamentalsten Tatsachen ist, in denen sich der *kommunikative Kontrakt* der Kommunizierenden manifestiert. Die Vertragsmetapher ist mehrfach als transzendentalpragmatische oder als konversationelle Klammer des kommunikativen Verkehrs mittels Film behauptet worden, harrt aber bis heute einer genaueren Formulierung. Vgl. dazu grundlegend neben den "soziosemiotischen" Überlegungen Roger Odins v.a. Cassetti 1994; zum besonderen Fall der Spannungsinszenierung vgl. Wulff 1993b, 347f.

[34] Ich werde unten im Rahmen der Untersuchungen zur Raumdarstellung von einem *master space* handeln, der in den Akten der Rezeption aufgebaut werden muß und der eine Orientierung im Rahmen der Szene gestattet. Ich will festhal-

ten, daß man in ähnlicher Art von einem *diegetischen Zeigfeld* sprechen könnte, das über die szenischen Rahmen hinaus gemeinsame Orientierung des Zeigens und des Wahrnehmens gewährleistet. Bühler spricht gelegentlich von einem "kontextlichen Zeigfeld" (1965, 124), das er aber als Unterart des einen Zeigfeldes ansieht: "denn neu und eigenartig ist nur das Moment der Reflexion, durch welches es gewonnen wird" (ebd.). Ich will auch festhalten, daß die Versetzung eine Universalmetapher des Problemfeldes ist und es gestattet, selbst "Empathie" als Technik des Sich-Hinein-Versetzens an die Leistungen anzubinden, die derjenige aufbringen muß, dem gezeigt wird.

[35] Vgl. Bühler 1965, 395: Dort nennt er neben dem Milieuwechsel (bei gleichem Helden) auch die Wiederholung als *stoffliches Fügemittel*.

[36] Peter Wuss' (1990, 16) akzentuiert diesen Zusammenhang deutlich anders, wenn er schreibt: "Filmische Kommunikation ist [...] vor allem ein 'wahrnehmen machen', das vielfach ohne Sagen auskommt"; vgl. dazu auch Wuss 1993, 79ff. Vgl. dazu auch Armes (1994, 18-32), der aus der Sagen-Zeigen-Dichotomie die Kategorie des "impliziten Autors" als Instanz des Zeigens ableitet. Vgl. außerdem Kozloff (1988, 12ff), die die Unterstellung diskutiert, daß *showing* eine objektive, *telling* dagegen eine subjektiv gefärbte Form der Mitteilung sei.

[37] "Indexikalität" ist in der Ethnomethodologie als ein zentrales theoretisches Prinzip beschrieben worden, an dem sich sozialwissenschaftliche Analyse zu orientieren habe. Vgl. dazu unten meine Analyse zur Auktions-Szene aus NORTH BY NORTHWEST.

[38] Die Untersuchung der topographischen Qualitäten des Handelns ist ein eigener Bereich der Handlungstheorie (vgl. z.B. Boesch 1980, 74ff) ähnlich wie ihrer zeitlichen Qualitäten.

[39] Natürlich kann gegen diese Setzungen verstoßen werden - jemand zeigt einem anderen eine Halluzination; jemand agiert bezogen auf einen verstorbenen und nur noch imaginierten Partner; usw.

[40] Wenn der Index auf Grund eines *Kontiguitätsverhältnisses* (so Jakobson 1992, 288, der sogar noch einschränkt, daß die Kontiguität des indexikalischen Verhältnisses physikalischer Natur sei [!]) auf sein *signatum* Bezug nimmt, das möglicherweise in der Bilderkette selbst repräsentiert wird, so sind doch die jeweiligen Beziehungen von großer Unterschiedlichkeit, die gleichermaßen indexikalisch genutzt werden können. Indices können *Akten des Zeigens* ("pointing, ostension, deixis", Sebeok 1991, 133) im engeren Sinne zugehören, können allgemeiner *aus direktionalen Momenten in Handlungen* abgeleitet sein (einschließlich solcher Verbindungen, die als "Kausalität" bezeichnet werden), können aus *konventioneller Koordination von Handlungen* entspringen (wie Frage/Antwort, Vorwurf/Rechtfertigung etc.), können aber auch aus *partieller Repräsentation von Ganzheiten* entstehen (Metonymien umfassen ein indexikalisches Moment; vgl. Sebeok 1991, 136f).

[41] Das beginnt bei - oft verbalen - Bezügen auf den Gesamttext ("Diese Geschichte...") bis hin zu den (implizit) selbstbezüglichen Tendenzen besonders virtuos inszenierter Szenen. So wohnt vielen *long takes* ein reflexives Moment inne: Siehe, wie ökonomisch und elegant das inszeniert ist! (Dies tritt bei Filmen wie ROPE oder der Eröffnungssequenz von Altmans THE PLAYER ganz in den Vordergrund, deren Gemachtheit immer ein primärer Gegenstand der Rezeption bleibt.) Auch mancher Aufwand der Feuerwerker und mancher Auftritt der Stunt-Leute verweist auf die eigene "Attraktivität", auf das Spektakuläre des *silly acts* usw. Die metadiskursive Einstellung kann möglicherweise "paratextuell verstärkt" werden: Wenn man etwa aus dem Programmheft weiß, daß Belmondo alle Stunt-Szenen selbst gedreht hat, verschiebt sich die Aufmerksamkeit auf die Durchführung gefährlicher *acts*.

[42] Ganz im Gegenteil mag sich der Kontakt sogar noch intensivieren, wenn der Text (oder abgebildete Figuren) einen Pakt mit dem Zuschauer schließt. Ein Beispiel sind ironische Verständigungen zwischen Leinwandfiguren und dem Zuschauer gegen andere Figuren des Spiels: Dem Zuschauer wird eine Rolle im Spiel selbst zugemessen. Der "gläserne Vorhang" zwischen Spiel und Zuschauerraum wird zumindest vorübergehend durchschritten, das Spiel in die Gesamtkonstellation von Aussagen, Darstellen und Rezipieren erweitert. Beispiele finden sich vor allem in den komischen Genres: Ein Fall ist Hitchcocks FAMILY PLOT, wenn am Ende die Protagonistin den Blick zwinkernd in die Kamera wendet - der Zuschauer weiß so gut wie sie, wo der gesuchte Diamant verborgen ist; das Zwinkern operiert auf einem gemeinsamen Wissensbestand, der Zuschauer wird auf einen Schlag als einer der Spieler des Spiels "Hitchcock-Film" adressiert. Ein ähnlicher Schluß findet sich in Jonathan Demmes Film MARRIED TO THE MOB (DIE MAFIOSO-BRAUT, 1988): Der Polizist küßt die Ex-Gangsterbraut, die Kamera fährt zurück, bis die Besitzerin des Friseursalons ins Bild kommt, die direkt in die Kamera blinzelt, als wolle sie sagen: "Jetzt haben sie sich doch noch gekriegt!?" (oder: "Schöner Schluß, oder?"). Eine ähnliche Ansprache an den Zuschauer steht auch schon am Ende von Jerry Lewis' THE NUTTY PROFESSOR (1962): Stella blinzelt geheimbündlerisch in die Kamera, als der Professor seinen Vater mit dem Geheimmittel zurückläßt; als die junge Frau sich umdreht, sieht man, daß auch sie zwei Flaschen des Mittels in den Gesäßtaschen

ihrer Jeans hat. Schließlich sei das Ende von *THE CRIMSON PIRATE* (*DER ROTE KORSAR*, 1952) genannt: Der Schurke ist von der Rahe gestürzt und der Held schließt die eroberte Schöne in den Arm, als im Vordergrund des Bildes der Stumme auftaucht, der das Paar entdeckt, sich zur Kamera dreht und in seiner Art aufgeregt dem Zuschauer gestikuliert, daß sie sich nun ... Happy End.

[43] Die ästhetische Literatur hat in den letzten Jahren mehrfach nach illokutiven Grundlagen des "Fiktionalitäts-Vertrages" geforscht. Iser (1993) nimmt z.B. die Tätigkeit des "Fingierens" als Primum der Fiktionalitätsbildung und fundiert sie in der menschlichen Fähigkeit zum Spiel. Ähnlich fundiert auch Walton (1993) das "make-belief", das Fiktionen ermöglicht, in der Spieltätigkeit; dazu auch Carroll 1979, 98, Anm. 13. Vgl. dazu Peters' sprechakttheoretisch begründete Modellierung der Erzählertätigkeit - er unterscheidet "propositionale Akte", die zur Darstellung der Geschichte dienen, und "illokutive Akte", die die Lenkung des Lesers bezwecken (1983), und versucht so, die Doppelorientierung, in der die Aktivität des Aussagens steht, in der Einheit des Äußerungsaktes (genauer: der Illokution) wieder zusammenzufassen.

[44] Hinweise auf die Doppelorientierung der Rezeption liefert auch die Untersuchung des "kommunikativen Nachlebens" einer Filmrezeption im Gespräch mit Freunden und der Familie. So konnte Angela Keppler (1994, 211ff) nachweisen, daß nicht allein der Inhalt, sondern auch die Machart von Filmen Thema von Tischgesprächen war. Offenbar sind Diskussionen über das Gemachtsein, über technische Details und Tricks, aber auch über die verwendeten ästhetischen Mittel fester und selbstverständlicher Bestandteil alltäglicher Filmaneignung. Ich nehme diese Beobachtungen als Hinweise darauf, daß schon in der Rezeption diese Aspekte des Materials primäre Gegenstände der Wahrnehmung und des Verstehens sind.

[45] Ich habe an anderer Stelle einen Versuch vorgelegt, das Bildverhältnis strikt pragmatisch zu fundieren: Es gibt danach *kein* natürliches Repräsentationsverhältnis, das Bilder mit dem Abgebildeten verbindet. Vielmehr wird ein *Bild* erst in einem Interpretationsprozeß bzw. in einem *imaginativen Akt* (eine Bezeichnung, die Edmund Husserl geprägt hat) mit einem wie auch immer gearteten Gegenstand verbunden. Dieser Gegenstand, den ich *Urbild* genannt habe, ist ein Element umfassender Interpretations-, Orientierungs-, Lern- und Handlungsprozesse und auf diese heuristisch und funktional bezogen: Der Gegenstand, auf den ein Bild verweist, wird im imaginativen Akt mit Blick auf die umfassenderen Rahmen entworfen, ist also zugleich Element und Produkt von Handeln. Vgl. dazu Wulff 1993a. Eine ähnliche Position vertritt auch Allen 1995b, 81ff. Vgl. dazu d.w. die abweichende Diskussion der Transzendenzproblematik bei Carroll 1996b, 58ff.

[46] Dagegen versucht Carroll (1996b, 282ff), die Erzählung des Films aus dem als Präsupposition gesetzten *common-place* "that anything can be altered by acts of individual will" (282). Carroll versucht so, die ideologischen resp. Glaubensfundamente der Erzählung des Films zu bestimmen.

[47] Dies ist einer der - allerdings prägnantesten - Fälle der sogenannten *Mise-en-abyme*: Darunter wird ein Verdoppelungs- oder Spiegeleffekt verstanden, der z.B. dann auftritt, wenn eine Geschichte die Geschichte von jemandem erzählt, der eine Geschichte erzählt. Abimisierung kann über mehrere Stufen hinweg wiederholt werden (einer erzählt eine Geschichte, in der einer eine Geschichte erzählt, in der einer einen Traum hatte...); das wohl extremste literarische Beispiel ist Jan Potockis *Die Handschrift von Saragossa* (1847). Zur formalen Beschreibung des *Mise-en-Abyme* des Traums vgl. Wulff 1997.

[48] Die Vielfalt der dokumentarischen Formen verbietet allzu schnelle Verallgemeinerungen. Ich will aber hinweisen auf eine Präzisierung, die Dai Vaughan für einen gewissen Typus des Dokumentarischen vorgeschlagen hat: Er spricht von einem *putative event* - der Annahme eines vorfilmischen Geschehens, das sich ereignet hätte, auch wenn die Kamera und das Filmteam nicht dagewesen wären -, das in der Auseinandersetzung um die Authentizität eines (Fernseh-)Dokumentarfilms als Orientierungshilfe diene, weil sich an ihm die Glaubwürdigkeit und Wahrscheinlichkeit des Geschehens bemessen lasse (Vaughan 1988, 41). Es dürfte deutlich sein, daß Vaughans Überlegung in einer Referenz-Vorstellung des Dokumentarischen verankert ist und es ihm letztlich um die Beurteilung der "Realistik" der Darstellung geht. Die Produktion einer "referentiellen Illusion" kann dagegen ganz anders eingebunden sein: als die Produktion eines verstandenen Gegenstandes, der "durch die Repräsentation" hindurch entworfen wird. Dann ist ein "putatives" (also: vermutetes, vermeintliches) vorfilmisches Ereignis von ganz anderer Qualität, seine vorfilmische Autonomie ist ganz uninteressant: Denn es bildet in den Prozessen des Verstehens einen kohäsiven Rahmen und garantiert Ganzheit und Zusammenhang des Verstandenen. Die "referentielle Illusion" ist eine operationale Heuristik, die es dem Rezipienten gestattet, die Einheit des Verstandenen zu erzeugen.

Anmerkungen zum 3. Teil

[1] Ich verwende den Terminus "Illusionierung" hier in einem strikt deskriptiven Sinne, wissend, daß der Terminus Anlaß für Mißverständnis und Widerspruch ist (vgl. dazu Carroll 1988, 93) und daß es eine lange und intensive Diskussion des Illusionskonzepts (ich denke an so wichtige Arbeiten wie Gombrich' *Kunst und Illusion* [1978]) gibt. Unter einer "Illusion" (oder einer "Illusionierung") verstehe ich den Aufbau eines inneren Orientierungs- und Sinnraumes, in den ein Text in den Akten der Rezeption übersetzt wird und in dem verschiedenste Verweisungen, Bezugnahmen usw. erfolgen können; "Illusion" ist also nicht gebunden an einen - wie auch immer fundierten - realistischen Darstellungsmodus. In diesem Sinne ist sie Gegenstand auch empirischer Wahrnehmungs- und Kognitionsforschung.

[2] Vgl. ähnlich Bordwell 1985, 113ff; abweichend davon Winkler 1992, 79ff. Derartige Listen entstammen der Wahrnehmungspsychologie - auch hier stellt sich ja schon das Problem, daß aus einem zweidimensionalen Netzhautbild eine dreidimensionale Raumvorstellung abgeleitet werden muß. Traditionellerweise wird mit einem Modell gearbeitet, in dem angenommen wird, daß das Netzhautbild Hinweisreize (*depth cues*) enthält, die räumliche Tiefe indizieren. Bei unbewegtem Netzhautbild lassen sich z.B. die folgenden wahrnehmungspsychologisch relevanten Tiefen-Merkmale isolieren:

- (1) perspektivische Fluchtlinien;
- (2) unterschiedliche Oberflächentexturen von Objekten;
- (3) relative Objektgröße;
- (4) Überdeckungen;
- (5) Licht-Schatten-Verteilungen;
- (6) relative Höhe im Gesichtsfeld - höhere Objekte scheinen weiter entfernt zu sein als niedrigere.

Das filmische Bild reproduziert so ein Prinzip räumlicher Wahrnehmung, das auch außerhalb der Filmwahrnehmung gilt. Die Gegenüberstellung der Zweidimensionalität des Filmbildes und der Dreidimensionalität der Wirklichkeit, die gelegentlich als Indiz für die Artifizialität der Kinowahrnehmung gesetzt wird, umgeht die Tatsache, daß auch die dreidimensionale Wirklichkeit erst wahrgenommen werden muß und daß auch dabei eine 3D-2D-3D-Übersetzung erfolgen muß.

[3] Branigan hält an anderer Stelle fest, daß der "impossible space" - also eine Folge von Raumansichten, die nicht zu einem *master space* synthetisiert werden können - vor allem perzeptuelle Probleme aufwerfe, die den Zuschauer dazu zwingen, primäre Annahmen über das Verhältnis von Raum, Zeit und Kausalität zu revidieren und gegebenenfalls eine neue Einheit der Wahrnehmung aufzubauen, die nicht von der Voraussetzung eines diegetischen Raumes ausgehen; vgl. Branigan 1992, 44. Wenn also in einer Komparationsmontage Szenen aus dem Leben der Armen mit Szenen aus dem Leben der Reichen kontrastiert werden, erfolgt die Wahrnehmungssynthese im Hinblick auf die diskursive Einheit der Arm/Reich-Opposition und nicht auf einen einheitlichen, kontinuierlichen szenischen Raum.

[4] Und in manchen experimentellen Filmen, müßte man ergänzen. Ein besonders aufschlußreiches Beispiel ist Chantal Akermans Film *JEANNE DIELMANN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES* (1975), in dem die Starre der Kamerapositionen und die überdeutlichen Symmetrien des Bildaufbaus wiederum mit der obsessiven Beziehung der Protagonistin zur Ordnung des Alltagslebens konnotativ zusammenhängt; vgl. dazu die ausgezeichnete Analyse von Ben Singer (1989, bes. 68ff). Es sei aber vermerkt, daß die visuelle Strategie eines derartigen Films sich gegen die Regeln einer Raumdarstellung wendet, die den Handlungen und Orientierungen der Akteure folgt. Die Starre des Bildes verweist auf sich selbst, weil sie stilistisch "gegen" die Norm gebraucht ist.

[5] Jesionowski nennt derartige Einstellungen in ihrem Griffith-Buch "Thinking in Pictures" mit einem ganz ähnlichen Interesse *locales*. Dazu heißt es: "Shots related in a stable chain define "locales". They give the audience a concrete sense of place, the experience of which leads to the narrative nuances of the story" (1987, 101). In ähnlichem Sinne spricht Stephen Heath von *tableaux*: "Early film space tends simply [sic!] to be tableauxque, the set of fixed-camera frontal scenes linked as a story" (1981, 26). Für Heath ist das "tableau" allerdings, das sei hier bemerkt, eine noch unperfekte, ganz unfilmische Vorform der eigentlichen Raumrepräsentation im Film (z.B. 1981, 39): Der Raum wird sich seiner Meinung nach erst später ganz der Repräsentation der Handlung unterordnen, ganz als Funktion der Erzählung ausentwickeln und mit der "Bewegung" von Protagonisten und Erzählung koordiniert werden (1981, 26f, 39f). Ich werde mich - wie oben schon angedeutet - hier der Heathschen Redeweise und Kritik nicht anschließen, werde "Locus" als rein deskriptiven Begriff verwenden und später zeigen, wie Loci in eine Erzählstrategie integriert werden (so daß man der Behauptung Heath' zumindest mit Skepsis gegenüberstehen sollte).

[6] Vgl. zur abweichenden Höhe der Vitagraph-Produktionen Salt 1983, 106.

[7] Ein Beispiel für eine nur ganz leichte, aber ausgesprochen raffinierte Veränderung der Kameradistanz findet sich in *A WOMAN SCORNED* in der Differenz zwischen den Einstellungen 15 und 17:

#15 Der Arzt ist nach Hause gekommen; das Bild zeigt die Eingangshalle bzw. den Büroraum, in dem auch das Telefon steht und in den später die Diebe einsteigen werden.

#16 Im Garten. Einer der Diebe schleicht sich an das Haus heran und beobachtet durch das Fenster, was drinnen geschieht.

#17 Wieder der Büroraum. Wie #15, aber etwas näher. Der Arzt zeigt seiner Frau das Geld und legt es in die Schublade des Schreibtisches, den er anschließend sorgfältig verschließt.

Gerhard Schumm schrieb mir zu dieser Szene: "Für eine bloß intuitive spontane Kamerakorrektur ist die Differenz [zwischen den beiden Einstellungen ##15,17] zu groß. Für einen direkten Schnitt von Einstellung zu Einstellung wäre die Differenz zu klein. Griffith muß sehr genau gewußt haben, daß er diese - zu große - zu kleine Einstellungsgrößen-Differenz, die kein Heransprung sein soll und kann, nur durch eine dazwischengeschaltete Einstellung getrennt darbieten kann. Das frappiert mich. Die Differenz: er verlagert das Bildzentrum. Und er öffnet den Kameraraum des gleichen vorfilmischen, filmarchitektonischen Raums von anfangs links jetzt nach rechts und gewinnt dadurch einen neu und anders ausgerichteten Handlungsraum."

[8] Ein Beispiel findet sich in Wulff 1992, 94ff.

[9] Zu den wenigen Kamerabewegungen vgl. Jesionowski 1987, 32f. Zu der These, die ich hier vorstelle, vgl. auch Aumont (1983, bes. 8f), der die Dynamisierung des Raums generell als Dynamisierung des Point-of-View zu fassen versucht.

[10] Nach Noël Burch gibt es drei Arten von Raumbeziehungen zwischen zwei benachbarten Einstellungen: Die erste nennt er *alterity* und meint damit "the movement from one location to an entirely different one" (oft als Element von Alternationen); die zweite nennt er *proximity* und versteht darunter "an edit from one space to a space very near yet different from it"; der dritte Typ ist der Heransprung, der von Burch *overlap* genannt wird; vgl. dazu Gunning 1990, 340.

[11] Der Film erzählt in 117 Einstellungen und 13 Minuten die folgende Geschichte: (1) In der Wohnung von zwei Verbrechern kommt es zu einem Streit zwischen einem der Gauner und seiner Geliebten, die ihn dabei ertappt hat, daß er mit einer anderen Frau ein Verhältnis hat. Im Streit läuft man auseinander. (2) Auf der Straße beobachten die Gangster einen Arzt, der die Bank geschlossen vorfindet und mit seinem Geld nach Hause geht. Sie verfolgen ihn und können beobachten, daß er das Bündel Banknoten in eine Schreibtischschublade verschließt. (3) Mit einem Telefonanruf locken sie den Arzt in ihre Wohnung, überwältigen ihn dort, fesseln und knebeln ihn und machen sich auf den Weg zum Haus des Arztes, um das Geld zu holen. Was die beiden nicht ahnen können: der Arzt hat das Geld seiner Frau gegeben, die es in einem Krug in einer Glasvitrine versteckt hat. (4) Die Gauner dringen in das Haus ein. Sie öffnen die Schublade, in der sie das Geld wähten. Dann beginnen sie, das Haus zu durchsuchen. Die Frau des Arztes versteckt sich, bevor sie am Ende sich in das Kinderzimmer rettet, in der das Kind der Arztfamilie schläft. Sie verbarrikadiert die Tür. Bald haben die Verbrecher ihr Versteck gefunden, sie beginnen, die Tür einzutreten. (5) Zur gleichen Zeit findet die Geliebte des Verbrechers den Arzt - sie war zurückgekommen, um ihren untreuen Liebhaber zu erdolchen. Die beiden eilen zur Polizei und kommen in letzter Minute zur Rettung der Arztfrau und ihres Kindes.

[12] In anderen Filmen aus dieser Periode dynamisiert Griffith den starren szenischen Raum der Locus-Einstellung oft dadurch, daß er das Geschehen auf mehreren Ebenen der Bühne anordnet (meist Vorder-, Mittel- und Hintergrund). In *A WOMAN SCORNED* verzichtet er fast ganz auf diese Strategie der *mise-en-scène*.

[13] Vgl. dazu die Bemerkungen in Heath 1981, 47. Vgl. dazu auch Salts Hinweise auf die Entwicklung des "point of view shots" in der Zeit zwischen 1907 und 1913 (1983, 103, 126). Die genauere Betrachtung des Beispiels zeigt, daß die Subjektivisierung eher von der dargestellten Handlung ("die Verbrecher beobachten den Arzt") getragen wird denn von einer naturalistischen Repräsentation eines Verhältnisses von Punkten und Objekten im Raum; vor allem die Heimlichkeit, mit der die Verbrecher den Arzt beobachten, gibt einen Hinweis auf das, was geschieht und was die Handlung vorantreiben wird. Der Übergang auf das topographische Verhältnis von Punkten im Raum ist zwar schon angelegt, aber noch nicht dominant: Vielmehr wird eine Handlungsmodalität ausgestellt, die wiederum ein relatives Verhältnis von Räumen impliziert.

[14] Die Tiefenstaffelung von Räumen ist eine andere - topographische - Technik gewesen, mit der die Tatsache repräsentiert werden konnte, daß jemand ein Geschehen beobachtet; man sieht dabei jemanden in einem vorderen Raum, der das Geschehen im hinteren Raum beobachtet, oder man sieht umgekehrt jemanden, der in einem "hinteren Raum" versteckt das Geschehen im vorderen verfolgt; vgl. dazu Barry Salts Bemerkungen zum "space behind" (1983, 113, 116). Diese Technik hat mit der "Subjektivierung" einer Einstellung aber natürlich nichts zu tun, sondern zeigt den komplet-

ten Akt des Beobachtens in einem einzigen Szenario. Die "subjektive Aufnahme", um die es mir hier geht, ist dagegen ein einzelnes Bild, das (a) etwas zeigt und (b) zudem bezogen ist auf jemanden, aus dessen Blickpunkt das Geschehen gezeigt-gesehen wird.

[15] Vgl. dazu die wichtigen Bemerkungen in Möller 1985b, insbes. 16ff.

[16] Diese Überlegung bezieht sich auf solche Modelle des Textverstehens, die die Arbeit des Rezipienten am Text als eine Tätigkeit der Hypothesenbildung und -prüfung zu beschreiben versuchen. Auf die Raum-Komponente sind derartige Modelle noch wenig angewendet worden; vgl. exemplarisch Branigan 1981, bes. 58ff, zur von ihm sogenannten "reading hypothesis' theory". Branigan definiert am gleichen Ort eine formale Bedingung, die Perspektivierungen der genannten Art möglich machen: "What is at stake at the minimum [...] is a four term relation among character, camera, object, and narrator/viewer (perceiver); logically speaking, these terms complete a quadratic predicate and at any given moment describe the point of view" (1981, 59). Ich folge dem hier weitestgehend, ohne den Vorschlag zu diskutieren oder zu problematisieren.

[17] Dafür ließe sich allein das ökologische Argument ins Feld führen, daß es oft nötig ist, Objektbewegungen im Wahrnehmungsfeld aufmerksam zu verfolgen. - Verwiesen sei auch auf die Wahrnehmungsirritation, die der "Sprung über die Handlungsachse" auslöst und die als ein Widerspruch zwischen den Daten, die deiktischer und intrinsischer Orientierung zugrundeliegen, beschrieben werden kann.

[18] Vgl. generell zur Markierung der "subjektiven" Kamera die Überlegungen von Vernet (1988, 33-35), der zwei Typen der Markierung unterscheidet: Im einen Fall ist das Bild als Ganzes betroffen (indem z.B. mit einer verzerrenden Optik fotografiert wird, nachdem der Held betrunken gemacht wurde); im anderen Falle wird die Präsenz eines Betrachters im Bild indiziert (durch einen Schatten, durch Objekte wie Gitter etc., die zwischen Kamera und zentralem Objekt stehen, und dergleichen mehr). Die ersteren Markierungstechniken nennt Vernet *exposants*, die letzteren *taxèmes*.

[19] Auf die zunehmende Bedeutung des *off-screen*-Raums ist in der Griffith-Literatur inzwischen mehrfach hingewiesen worden; vgl. zusammenfassend Elsaesser 1990, 299f. Elsaesser akzentuiert ebenfalls die Bedeutung des *off-screen*-Raums für die Konstitution von Erwartungen und Hypothesen des Zuschauers: "in order to create inferential structures of sight and knowledge far in excess of and unparalleled by the kind of hierarchization of knowledge which we recognise as suspense and usually identify with classical cinema" (299).

[20] Ich werde hier keine Explikation von "Raumwissen" versuchen (vgl. Wunderlich 1982a,b) - dieses wäre eine Untersuchung, in die kognitionswissenschaftliche, linguistische und wahrnehmungspsychologische Überlegungen zu integrieren wären und die den Rahmen einer filmwissenschaftlichen Untersuchung sicherlich sprengen würde -, sondern ein erstes System der Raumdarstellung am Beispielmateriale entfalten.

[21] Auch gebräuchlich ist die Redeweise *off-camera*, die das *on-off*-Verhältnis von der Aufnahme und nicht von der Projektion her faßt. Das frz. *hors champ* ("außerhalb des Gesichtsfeldes") greift wiederum einen anderen Gesichtspunkt zur Modellierung des Phänomens. Alle diese Redeweisen sind in dem einen Punkt unpräzise, als sie das *off-screen* global fassen und die Einheit der Szene außer Acht lassen. Dabei wäre diese immer mit zu nennen: Denn *off-screen* können nur solche Objekte, Ereignisse, Akteure etc. sein, die gleichwohl zur Einheit der Szene gehören. (Ich hatte oben schon gezeigt, daß ein "aktionaler Umgebungsraum" entsteht, wenn Handlungen Handlungselemente im *off-screen* implizieren.) Ein *voice-over*-Erzähler, der zwar nicht im Bild ist, aber auch nicht zur Einheit der Szene zählt, ist in diesem engen Verständnis nicht als *off-screen* zu beschreiben (sondern dann - man verzeihe das Wortspiel - als *off-scene*). Wenn z.B. eine Geräuschquelle, die *off-scene* vermutet wurde, sich als *off-screen* herausstellt, ist man überrascht - ein Indiz dafür, daß die Illusionierung der szenischen Einheit auch und gerade im Verständnis des *off-screen* im Vordergrund des Verstehens steht. Ein Beispiel ist eine Szene in Mel Brooks' *HIGH ANXIETY*, in der sich eine als nicht-diegetisch vermutete Filmmusik als *source music* herausstellt, wenn ein mit einem ganzen Orchester besetzter Bus in den Bildausschnitt hineinfährt. -- Das *off-scene* entspricht weitestgehend dem französischen *hors cadre*, womit der Raum bezeichnet ist, der außerhalb der Einstellung, des Bildrahmens liegt und auch nicht zur diegetischen Realität des Films zählt: Es ist der Ort, an dem die Kamera, der Regisseur etc. sind, die den filmischen Diskurs produzieren. Dieser Raum kann in den Kamerahandlungen durchaus zum (meist komödiantischen) Thema gemacht werden: *HIGH ANXIETY* endet mit einer Rückfahrt der Kamera, die die Kulisse zerstört.

[22] Es gibt eine ganze Reihe von Untersuchungen, die die Präsenz des *off-screen*-Raums als eine Erscheinungsform der *suture* genommen haben, die die Prozesse, Strategien und Strukturen bezeichnen soll, mit denen ein Zuschauer in einen Text integriert ("hineingenäht") wird. Vgl. dazu die sehr intensive Diskussion, die Carroll (1988, 183-199) dem Konzept widmet, um es am Ende zu verwerfen. Ich will hier nur auf die - zuerst von Noël Burch formulierte - Annah-

me, daß es eine Fluktuation zwischen dem *on-screen* und dem *off-screen* gebe, zu sprechen kommen. Dabei wird das *off-screen* als dem *on-screen* latent innewohnend gedacht (Stephen Heath spricht sogar einmal von der "Raumschwangerschaft": "Classical continuity [...] is an order of the pregnancy of space in frame" [1981, 45]), so daß die Schuß-Gegenschuß-Montage permanent Latentes in Präseses 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 Ausgriff auf eine Einheit des Raumes, der alle Teilinformationen übergreift, 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-screen* ist dazu nicht nötig. Vielmehr gestattet es die Unterscheidung von deiktischer und intrinsischer Orientierung, Indikatoren für die kognitive Aktivität zu gewinnen, die im Aufbau des szenischen Raums in der Rezeption aufzuwenden ist und die sich durchaus als Hinweise auf die Komplexität und Intensität der Rezeptionstätigkeit lesen läßt.

[23] Im Tonfilm, müßte man dazusetzen; ob es auch im Stummfilm möglich ist, mit den Mitteln der Begleitmusik auf den *off-screen*-Raum zu verweisen, bedürfte einer eigenen Untersuchung. Natürlich kann nichtverbal auf ein Laut-Ereignis außerhalb des Bildfeldes Bezug genommen werden - indem sich ein Akteur z.B. erschrickt oder indem er die Hand hinters Ohr legt, um besser hören zu können.

[24] Lotmans Bemerkung, daß die Nahaufnahme das wichtigste Mittel sei, mit dem die seitlichen Begrenzungen des Filmbildes attackiert resp. gesprengt würden, weist in eine 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" (1977, 124).

[25] In vielen Überlegungen zur Größe der filmischen *Einstellung* ist die Tatsache, daß das aktuelle Bild nur einen *Ausschnitt* aus einem umfassenden Umgebungsraum präsentiert, als essentielle Tatsache 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."

[26] Ich habe an anderer Stelle (Wulff 1993b) 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 *Phantasieprozesse* in Gang bringt, die wiederum die Involviertheit des Zuschauers in das Verstehen des Textes erhöhen.

[27] Vgl. dazu meine Analyse der Maisfeld-Szene aus Hitchcocks *NORTH BY NORTHWEST* (1994b, 108). Vgl. darüber hinaus ebd., 110. Zum Einfluß des Kontextes und zum analytischen Verhältnis von *Einstellung* und Sequenz die Arbeiten Möllers (v.a. 1978a, 43ff; 1985a, 29ff).

[28] Wenn diese unterschritten ist, könnte man schlußfolgern, geht eine Flucht/Verfolgung über in den Showdown. Das Unterschreiten der Berührungsdistanz wäre dann die Bedingung dafür, daß ein anderes Handlungs- und Interaktionssegment einsetzt.

[29] Genau dieses ist natürlich Grundlage für zahlreiche "Raum-Gags". Wenn z.B. jemand versucht, sich mit einer aufwendigen Apparatur in's Nebenzimmer zu "beamen" (in *SPACE BALLS*, 1986/87), dann ist die Unangemessenheit der Apparatur und das Mißverhältnis von Handlungsaufwand und -effekt Grundlage für einen Lacher.

[30] Arnheims Beispiel - #1: Man sieht Chaplin, *Groß*, in Frack und Zylinder; #2: *Rückfahrt*: bis man sieht, daß Chaplin Unterhosen anhat - basiert auf einer Art "stilistischer Konsistenz-Annahme": Eine Person trägt einen Kleidungsstil, der in sich geschlossen ist. Vgl. dazu Arnheim 1974, 105.

[31] Entnommen Kersting 1989, 273, der das Beispiel wiederum Deleuze entlehnt.

[32] Über die inneren Bilder des Handlungsraumes wissen wir sehr wenig. Schon die Aufgabe, den Handlungsraum in irgendeiner Weise graphisch zu repräsentieren, führt zu äußerst heterogenen Ergebnissen. Bei aller oberflächlichen Verschiedenheit der Darstellungen, die man so gewinnen kann, scheinen sie gewisse Eigenschaften zu teilen, die unmittel-

bar auf die Tätigkeiten des "kognitiven Kartierens" zurückgeführt werden können: Insbesondere die *funktionale Bedeutung* von Räumen sowie ihre *Unterscheidbarkeit* gehen in die Karten ein. Vgl. zu diesem Problemkomplex Downs/Stein 1982, bes. 111ff.

[33] Es gehört zum klassischen Stil des *continuity cinema*, daß die Beziehungen zwischen den Figuren alle anderen Relationen dominieren. Die Repräsentation des "interpersonellen Raums" muß darum nur die relative Entfernung zwischen Figuren darstellen. Wenn von einer weiten Aufnahme auf eine nahe umgeschnitten wird, ist es z.B. durchaus üblich, die Personen näher zueinander zu stellen (vor allem aus kompositorischen Gründen, aber auch, weil der Eindruck der proxemisch-sozialen Distanzen und damit der interpersonellen Bedeutungen des interpersonellen Raums nicht mit objektiven Distanzen korreliert ist). Vgl. zu diesem schwierigen und noch kaum erforschten Problem v.a. Kepley 1983, bes. 56ff.

[34] Unter Umständen ist es ausgemachtes Ziel der Inszenierung, eine Orientierung im Handlungsraum zu unterbinden. Ein - allerdings besonders wichtiger - Sonderfall sind Irrgärten und Labyrinth. Ein Labyrinth ist ein *Ort ohne Raum* - weil es keine räumlichen Orientierungen zuläßt. Eine Orientierung in diesem Ort ist nur möglich, wenn man das Labyrinth verläßt und es synoptisch auf einen Blick erfäßt, aus dem Flugzeug oder auch mit Hilfe einer Karte oder eines Modells wie in Kubricks *THE SHINING* (1979). Zum Umgang mit labyrinthischem Raum in diesem Film vgl. meine Analyse (1985b, v.a. 19ff).

[35] *Passagen* "sind jene überleitenden Bilder, in denen nichts weiter gezeigt wird, als daß eine Figur des Films von einem Ort der Handlung zu einem anderen geht" (Balázs 1982, 119).

[36] Eigene Aufmerksamkeit sollte die Frage genießen, daß Griffith "auf die prompte Entschlüsselung dieses bereits im Feld des Anschaulichen schlüssigen filmischen Binde-Trenn-Mittels" der Regeln der direktionalen Kontinuität noch nicht ganz zu vertrauen schien, was man an "absichernden Inserts" wie "In seinem etwas abgelegenen Haus..." sehen kann (den Hinweis verdanke ich Gerhard Schumm).

[37] Möglicherweise läßt sich diese Art der Kontinuitätsmontage zusammendenken mit den Techniken der Wohnungsbeschreibung, bei der in der Regel ein zusammenhängender Weg durch die Räume der Wohnung gewählt wird. Auf diese Art ist auch in der rein verbalen Wohnungsbeschreibung die Orientierung des Zuhörers gewährleistet. Vgl. dazu Wunderlich 1982a, 8. Diese Annahme würde bedeuten, daß schon die direktionale Kontinuität der Bewegung eines Akteurs allein eine ausreichende Handlungslinie ergäbe. Jesionowski schreibt in diesem Sinne, daß die frühen Filmemacher "propelled activity from one shot to another to create screen 'geography'" (1987, 101). Diese Formulierung möchte ich so nicht unkommentiert übernehmen, denn ich denke, daß das "geographische Nachbarschaftsverhältnis" von Räumen wesentlich durch diese Technik des kontinuierlichen Übergangs von einem Locus zum nächsten hervorgebracht wird, daß aber die von Locus zu Locus weitergegebene Aktivität von Akteuren auch eine Qualität der Handlungskontinuität und des Erzählrhythmus ist, also auf mehreren verschiedenen Ebenen beschrieben werden sollte.

[38] Zur Kausalattribution vgl. immer noch Michottes bahnbrechende Überlegungen (1963). Insbesondere untersucht Michotte zwei Formen der Energieübertragung - die "Weitergabe" und die "Affizierung". Zu den experimentellen filmischen Formen und ihren Beziehungen zur Kausalitätsunterstellung vgl. Carroll 1996b, 169-186.

[39] Dazu hat Karl-Dietmar Möller die m.E. definitiven Arbeiten vorgelegt; vgl. v.a. Möller 1978b; zur *point-of-view*-Montage vgl. Branigan 1984; vgl. dazu auch Jesionowski 1987, 111ff; Carroll 1996b, 133f.

[40] Die Raumbezüge, die das (filmische) Telefon eröffnet, sind außerordentlich interessant; zum einen dient es gerade im frühen Film oft dazu, Hilfe herbeizurufen und so eine dramatische Einkerkelung zu sprengen; zum anderen gehört die räumliche Trennung der Telefonierenden zu den konstitutiven Eigenheiten des Telefonats; vgl. dazu Kessler 1991 sowie die anderen Beiträge in dem Sammelband "Das Telefon im Spielfilm".

[41] Zur Dramaturgie der Bewegung der Akteure zwischen separaten Räumen sowie der Übergänge von einem Raum zum benachbarten (Auf- und Abgänge sozusagen) als Kategorien eines eigenen, vom *continuity system* des Hollywood-Films abweichenden Kontinuitätssystems vgl. Aumont 1990.

[42] Die Format-Metapher ist von Altheide und Snow zur Untersuchung der fernsehästhetischen Formen vorgeschlagen worden; vgl. Altheide/Snow 1979 und Altheide 1991. Das Konzept ist bislang ganz randständig geblieben, obwohl es einer der wenigen fernsehsemiotischen Entwürfe überhaupt ist. Ich habe am Beispiel der Wetterkarten, der Fußball-Kurzberichterstattung und der Phone-In-Shows versucht, es in exemplarischer Form zu erproben (bislang unveröffent-

licht). Dabei geht es jeweils darum, den Fernsichttext sowohl als kommunikative wie auch als semantische Form zu bestimmen und deren Interdependenzen und Interaktionen zu bestimmen.

[43] Dies ist zugleich eine Illustration des Prinzips der *Intersituativität*, das Bezüge von szenischen Arrangements auf Szenentypen erfassen soll; vgl. als ersten Entwurf dazu Mikos/Wulff 1996.

[44] Zur Beschreibung und Struktur der Alternation im frühen Film vgl. Möller 1985b und Gunning 1990, 341ff.

[45] Die Rhetorik des *cutaway* läßt sich bis auf Griffith zurückverfolgen (bei ihm als *cutback* oder als *switchback* bezeichnet, was mir interessant zu sein scheint, weil beide Bezeichnungen auf die Steuerung der Aufmerksamkeit Bezug nehmen); vgl. Möller 1986, 285. Eng mit den *cutaways* verwandt sind die *inserts* oder "Zwischenbilder", die im Nachrichten- und Dokumentarfilm zu Zwecken der thematischen Kontinuität verwendet werden. Gelegentlich findet man auch synonyme Verwendungsweisen von *cutaway* und *insert*. Der *cutaway* wird gemeinhin noch der Einheit der Szene zugerechnet. Mehr oder weniger strikt davon zu trennen sind die sogenannten *bridging shots*, die zeitliche und räumliche Sprünge überdecken und die gelegentlich als eigenständige Montage-Sequenzen realisiert sind (fliegende Kalenderblätter, rotierende Eisenbahnräder, Schlagzeilen, Veränderungen der Jahreszeiten und dergleichen mehr), manchmal auch metonymisch umfangreichere Prozesse zusammenfassen (eine Nachricht wird gesetzt, die Rotationsmaschinen laufen, Zeitungstapel werden vor Kioske geworfen, Zeitungsjungen rufen die Schlagzeile: "eine Nachricht wird öffentlich verbreitet"). Derartige Sequenzen werden manchmal *summaries* genannt; vgl. dazu Bordwell (1985, 158 u. 187f) und Chatman (1978, 65ff).

[46] Vgl. dazu Möller 1986, 286: "Der *cut-away* erlaubt eine elliptische Behandlung eines Themas ohne temporale Hiäte innerhalb der resultierenden Gesamtsequenz. Dadurch, daß von einer 'Haupthandlung' auf etwas anderes bzw. von einer Handlungslinie auf eine andere geschnitten wird (und zurück), wird zwar die Abbildung jeder der beiden alternierenden Handlungslinien fragmentiert, nicht unbedingt jedoch der Zeitverlauf des Gesamtgeschehens."

[47] Derartige Übergänge sind natürlich auch mit nicht aus der Aufmerksamkeit des Akteurs motivierten *cutaways* möglich. Interessant ist, daß der Ortsübergang, der damit verbunden ist, eigentlich eine Raumanomalie darstellt: Der Identität des Kamerastandortes steht die Verschiedenheit der Loci der Akteure entgegen.

[48] Ein wunderbar-leichtes Beispiel ist der mehrfach eingesetzte Abschwenk auf ein weinumranktes Dachfenster und die bildgenaue Überblendung des Fensters auf das gleiche Fenster zu einer anderen Jahreszeit - die Weinrebe verändert sich ebenso wie das Außenlicht - in *GOLUBIJE GORY* (BLAUE BERGE, Elgar Schengelaja, 1983); wenn die Kamera ins Zimmer zurückschwenkt, sind Monate vergangen, Handlung und Dialog können fortgesetzt werden. Diese Überblendungen sind zugleich Beispiel für einen *Cutaway*, der in eine Transition übergeht.

[49] Ein Beispiel, das ironisch auf das Gewichtungsverhältnis von Zentrum und Peripherie Bezug nimmt, ist der *Cutaway* in *PSYCHO*: Im Hotelzimmer, nach dem Mord; die Zeitung, in die immer noch das Geld eingeschlagen ist. Zwei verschiedene Handlungen, beide von narrativer Potenz: ein Diebstahl zuerst, dann ein Mord; sie sind unabhängig voneinander, ein narrativer Skandal. Der *Cutaway* unterstreicht die narrative Verwirrung, die Irreführung des Zuschauers, den narrativen Bruch. -- Ich habe das Geldbündel an anderer Stelle als ironischen Hinweis auf die Aufgabe der narrativen Valenz des Bündels und den darin enthaltenen Bruch mit der narrativen Tradition, als "metadramaturgische Anapher" zu lesen versucht (1993b).

[50] In einer früheren Fassung dieses Kapitels hatte ich von "ideologischen" Funktionen und Bedeutungen des Raums gesprochen, was mißverständlich sein kann. Ich werde im folgenden den Ideologie-Begriff häufiger erwähnen und damit auf "Überzeugungssysteme" Bezug nehmen, in denen Annahmen über die Art und die Beschaffenheit der (sozialen) Welt formuliert sind. Diese Redeweise lehnt sich an die nichtmarxistische Tradition des Ideologie-Konzepts an. Vgl. aus der neueren filmtheoretischen Literatur zu einem ähnlichen, eher deskriptiv orientierten Verständnis Carroll 1996b, 279f.

[51] Hierzu liegt eine umfangreiche Literatur vor; vgl. z.B. Slotkin 1992 und Schuchalter 1986. Die *frontier*-Metapher ist oft als Kernstück eines gesellschaftlichen und politischen Projekts und als Schlüsselement der Bestimmung von *américanité* angesehen worden, steht also in Zusammenhang mit anderen ideologischen Konzepten wie "Individualismus", "Freizügigkeit" und dergleichen mehr; vgl. Torres 1995 zur Geltung und Bedeutung, aber auch zur Modulierung dieses Komplexes in neueren Fernsehproduktionen wie der Serie *NORTHERN EXPOSURE*. Von besonderem Interesse sind nicht allein die Oppositionen, die im *frontier*-Verhältnis gefaßt sind (Natur-Kultur, Ungebundenheit-Seßhaftigkeit, Rechtlosigkeit-Rechtsordnung usw.), sondern vor allem die Übergänge. *LITTLE BIG MAN* (1969, Arthur Penn) ist eine Geschichte, die man auch als eine Auseinandersetzung mit den *frontier*-Mythen lesen kann: Der Protagonist, ein Simpli-

us Simplicissimus des Westens, durchwandert in einem vielfach vollzogenen Grenzwechsel alle mythisch und stereotyp gewordenen Lebensweisen des Westens. Die Durchgangsriten von einem Lebensalter in das andere (*rites de passage*) sind in diesem Film immer auch Übergänge zwischen den Welten: Nach der indianischen Sozialisation verschlägt's den Helden in die Welt der Weißen, im Krieg findet er Frau und Kind, wechselt wiederum in's andere Lager; usw. Wie in einem narrativen Kaleidoskop durchspielt er die Möglichkeiten, wie man im Western in eine Geschichte hineingeraten sein kann. Und die konventionellen Wertungen, die mit dem Verhältnis von Hüben und Drüben verbunden sind, geraten dabei in Unordnung - *LITTLE BIG MAN* ist eine Auseinandersetzung mit den Vorurteilen und Stereotypen der amerikanischen Landnahme.

[52] Lotman untersucht die verschiedenen Symboliken, die mit dem Oben-unten-Verhältnis assoziiert sind (1973, 330-344); ein anderes Merkmal ist die Dichotomie von "offen-geschlossen", die in der Literatur mit Modell-Bedeutung aufgeladen wird (1973, 344-346). Auf eine Bibliographie der zahlreichen Arbeiten, die diese Grundvorstellung an unterschiedlichsten Beispielen aus dem Film und anderen Künsten untersucht haben, verzichte ich hier. Insbesondere im Umkreis Klaus Kanzogs ist diesem Thema mehrfach Aufmerksamkeit gewidmet worden; vgl. dazu grundlegend Kanzog 1991, 28-32; als exemplarische Studien mögen Hans Mayers Untersuchung der Rechts-links-Orientierung (1987) oder Friedrich Steinhardts und Su Turhans Untersuchung der Flaherty-Stummfilme *NANOOK* und *MOANA* (1995) stehen. Natürlich läßt sich die symbolische Belegung von Raum nicht allein an den elementaren Bezügen der Dreidimensionalität festmachen, sondern umfaßt alle Manifestationen des Räumlichen - sowohl als geometrischer wie auch als Umgebungs- und Lebensraum. Die Gegenübersetzung von Topographie und Topologie gilt für beide Formen; die Trennung und die Unabhängigkeit der beiden Beschreibungsebenen (und damit der Relata des Symbolverhältnisses) läßt sich daran ablesen, daß verschiedene Topographica einem gemeinsamen Topologicum und daß ein Topographicum in verschiedenen Topologica interpretiert werden kann. Steinhardt und Turhan z.B. versuchen zu zeigen, daß der "arktische Raum des Todes und der tropische Raum des Lebens" gleichermaßen "zu Räumen der Überwindung, des Überlebenskampfes resp. der Mutprobe" (40) werden. Gegen das Beispiel ließe sich zu Recht einwenden, daß der "Raum der Überwindung" nicht arbiträr mit dem "Raum des Todes" bzw. "des Lebens" verbunden sei, sondern daß der Umgang mit äußerem Raum hier in Kategorien der Auseinandersetzung von Mensch und Natur (und wohl auch in Kategorien der rituellen Gliederung des Lebenslaufes) interpretiert werde und daß es eine deutliche Motivation zwischen den beiden Größen gebe. So ist denn die Tatsache der Interpretation von äußerer Umgebung in kulturellen Bezügen für das Verständnis von "Topographie" im Verhältnis zu "Topologie" zentraler als die typologische Einordnung in das Symbolverhältnis; vgl. dazu auch die Bemerkungen zur normweisenden Funktion der Natur in Steinhardt/Turhan 1995, 41. Das Verhältnis der beiden Relata ist durchaus undeutlich: (1) Die topologische Interpretation topographischer Gegebenheiten (wie im Beispiel der Flaherty-Filme) suggeriert ein Primat des Topographischen - zunächst ist ein äußerer Raum gegeben, an den sich eine Kultur mit ihren Wertvorstellungen, Normen und Gliederungen anschmiegt. Die Interpretationsleistungen sind dann Anpassungsleistungen und Teil der Auseinandersetzung zwischen Kultur und Natur. (2) Man könnte aber auch annehmen, daß das Topographische topologische Beziehungen nur ausdrückt, daß also das Primat auf Seiten der Bedeutungen zu suchen wäre. Insbesondere im Text läßt sich vielerorten zeigen, daß die "Verräumlichung" des Geschehens auf allen Ebenen - sowohl in den verschiedenen Arten des szenischen Raums wie aber auch in den symbolischen Formen - eine der ursprünglichsten Gestaltungsleistungen ist. In dieser Auffassung ist die Raumkonstruktion eines Filmes Teil der filmischen Ausdrucksfläche, durch die hindurch auf den eigentlichen Stoff - "das, wovon die Rede ist" - verwiesen wird.

[53] Es sei am Rande darauf hingewiesen, daß die Traditionalität der Koordination des räumlichen Oben-unten-Verhältnisses mit der sozialen Beziehung der Macht in den Untersuchungen Kepplingers zur Kamerahöhe sowie in der folgenden Diskussion gänzlich ausgespart wurde; vgl. dazu Kepplinger 1979, Merten 1983, Schmitt-Sasse 1994.

[54] Ich denke an solche Symboliken wie das Reich der Zwerge (= Reich der Arbeit) und das Reich der Elfen (= Reich der Muße), die ebenfalls die Oben-unten-Gliederung benutzen, ohne damit eine soziale Hierarchie artikulieren zu wollen.

[55] Formal wird eine Äquivalenzrelation zweier skalierbarer Kategorien ("Höhe", "Macht") behauptet, wobei die eine ("Höhe") den Ausdrucksbereich, die andere ("Macht") den Inhaltsbereich einer einfachen Zeichenrelation bildet.

[56] Wenn man "Intimität" als skalierbare Größe ansieht, wird sie einzelnen Handlungsräumen dadurch attribuiert, daß das attribuerende Subjekt sich in den verschiedenen Räumen verschieden verhält. Dadurch kompliziert sich das Zeichenverhältnis, es umfaßt mehrere Relationen: (1) Einzelne Werte der "Intimitäts-Skala" sind einzelnen Handlungsräumen zugeordnet; (2) diese Zuordnung impliziert, daß das Subjekt verschiedene Verhaltens-Register abhängig von (1) aktiviert. Das Verhalten des Subjekts zeigt also die Geltung des ersteren Symbolverhältnisses an. Beide Relationen können hochgradig konventionalisiert sein, müssen nicht in jedem Film neu definiert werden. Ganz im Gegenteil: Ihre Kenntnis gehört zum basalen Bestand kulturellen Wissens und ist unmittelbar handlungsrelevant. Entsprechend kann

der Intimitätsgrad solcher Handlungsräume wie der Wohnung eines Protagonisten leicht identifiziert werden, auch wenn er nur schwach durch das Verhalten der Figur angezeigt wird.

[57] An einem drastischen Beispiel: Jemand bewegt sich in den Räumen eines Harems - Möbel, Sitzgelegenheiten etc. (*Locus*); er sucht nach Deckung, weil er von einem Wächter beschossen wird, und er sucht nach einer bestimmten Frau, die er aus dem Harem entführen will (*Handlungsraum*); er hat den Harem verbotenerweise betreten und ist mit der Todesstrafe bedroht, weil die Frauen des Harems als Besitz des Herrschers angesehen werden, deren Schönheit kein anderer zu Gesicht bekommen darf (*sozialer Raum*).

[58] Vgl. Rehder 1937 u. Meyer 1964 zur geistesgeschichtlichen Tradition des Konzepts. Im Film findet sich das Motiv bis in Dialogfetzen hinein; in *BLOODY MAMA* (1971, Roger Corman) sagt die Mutter der Gangster zu einem Entführten: "Sie sind in einem Palast aufgewachsen. Und wir... kommen aus einer Hundehütte!" In der Regel ist das Hütte/Palast-Motiv dem Arm/Reich-Kontrast subordiniert und ist nur eine der Formen, in denen jener sich entfaltet. Hütte/Palast signalisiert meistens den tieferen ideologischen Komplex der Auseinandersetzung zwischen Besitzenden und Nicht-Besitzenden.

[59] Vgl. dazu neben Lotman (1973, 348, passim) auch Bordwell und Thompson (1979, 41). Das Signifikationsniveau der "perzeptiven Strukturen" in Peter Wuss' Modell des Films umfaßt vor allem Rekurrenzmuster, die aber nicht mit Motivstrukturen verwechselt werden sollten, weil sie gegebenenfalls spezifische Muster eines einzigen Films sind; Motive haben zwar mit den Phänomenen der Invariantenbildung zu tun, die nach Wuss die Prozesse ausmachen, die die Gegliedertheit der perzeptiven Strukturen produzieren, lassen sich aber nicht auf diese zurückführen, weil sie wesentlich eine semantische Komponente umfassen; vgl. dazu Wuss 1993, 56ff.

[60] Wie in allen anderen Varianten des Romeo-und-Julia-Stoffes auch.

[61] Vgl. zu diesem komplexen Thema Sennett (1986, bes. 29ff), der eine Sozial- und Ideologiegeschichte des Konzepts ausarbeitet. Vgl. dazu auch das Themenheft "Intimität" der *Ästhetik und Kommunikation* (15,57-58, 1985).

[62] Die subjektive Bedeutung von Räumen wird dann besonders greifbar, wenn das handelnde Subjekt einzelne Räume fetischisiert und damit extrem subjektivisiert. Ein Beispiel mag Truffauts *LA CHAMBRE VERTE* (1978) sein, an dem sich vor allem auch die Koordination von "Intimität" und der Zulässigkeit von sozialen Beziehungen studieren läßt. Andere Beispiele ließen sich aus den zahllosen "Rückzugsräumen" rekrutieren, in denen Fetisch-Objekte gesammelt werden oder die auch nur einen Raum außerhalb gesellschaftlicher Kontrolle darstellen. Insbesondere in Pubertätsgeschichten treten derartige Räume mit großer Regelmäßigkeit auf: weil die narzißtische Selbstfindung des Subjekts eines der Themen der Pubertät ist. In unserer Konzeption von "Jugend", muß man ergänzen - und stößt so auf einen konzeptuellen Komplex, der auch in der Raumordnung seiner Geschichten einen Ausdruck findet.

[63] Verwiesen sei auf Aumonts Überlegung, daß Griffith' "lieux sont assez régulièrement *disjoints*: ville/campagne (*A CHILD'S IMPULSE*), bureau/usine (*A CORNER IN WHEAT*), famille/travail (*AS IT IS IN LIFE*), etc." (1984, 242; Hervorhebung im Original). Dem folgend, ließe sich auch *A WOMAN SCORNED* einer derartigen Opposition von Raumsphären eingliedern. Allerdings müßte man die Handlungs- und Raumsphären, die in *A WOMAN SCORNED* einander gegenübergestellt sind, als eine Kombination verschiedener Kategorien beschreiben: Stadt vs. Vorstadt; Öffentlichkeit vs. Privatheit; Nicht-Bürgerliches vs. Bürgerliches. Die Gliederung der Raumsphären erweist sich so als Repräsentation eines sehr einfachen Gesellschaftsmodells.

[64] So in *PRINCE OF DARKNESS* (1988, John Carpenter) oder in *THE DEAD OF NIGHT* (1989, Deryn Warren). Der Spiegel als Übergang in eine andere Welt hat natürlich eine sehr viel weitere Verbreitung und ist beileibe nicht auf das Horror-Genre beschränkt: Man denke an das berühmte *Alice in Wonderland* und die Abenteuer, die die Protagonistin "hinter dem Spiegel" erlebt. In Jean Cocteau's *LE SANG D'UN POÈTE* (1930) findet sich ein ähnliches Motiv - der Spiegel öffnet einen poetischen Raum, ein Mann steigt in den Spiegel, erkundet das Traumland darin und kehrt zurück: "Die Spiegel täten besser daran, nachzusinnen, bevor sie die Bilder wiedergeben".

[65] *REPULSION* steht in enger Verbindung zu den Motiven des "Haunted House", des verfluchten Hauses, das das Leben seiner Bewohner bedroht. Zu diesem Motivkreis zählen z.B. *THE INNOCENTS* (1961, Jack Clayton), *THE HAUNTING* (1963, Robert Wise), *THE REPTILE* (1965, John Gilling).

[66] Ich habe an anderer Stelle zu zeigen versucht, wie in Bergmans *TYSTNADEN* (*DAS SCHWEIGEN*) die Handlungsorte des Films zugleich auch "Sphären" der Personen bilden. Die topographische Ordnung des Films kann wiederum gelesen werden als eine Aufgliederung des Handlungsraums in die Sphären des Privaten, des Halböffentlich-Nachbarschaftli-

chen und des Öffentlich-Anonymen - es korrespondieren die Kommunikationsformen, die Themen und Modi der Interaktionen diesen Räumen kommunikativen Handelns. Sexualität, der zentrale thematische Topos des Films, ist eindeutig mit der äußeren Sphäre koordiniert. Je öffentlicher der Raum, desto unkontrollierter und unkontrollierbarer finden sexuelle Annäherung und sexueller Vollzug statt. Nähert man sich dem topographischen Zentrum, muß Sexualität verborgen werden. Verschiedene Grade von Kontrolle sind das wesentliche Kriterium, das die verschiedenen Sphären gegeneinanderstellt: Kontrolle, Verbot und Sanktion steigen mit der Annäherung an das Zentrum. Zwar ist Esters Masturbation im inneren Raum lokalisiert, aber das läßt sich auch verstehen als die größte Verheimlichung von Sexualität - sie wird ihres kommunikativ-sozialen Charakters beraubt; vgl. dazu Wulff 1988, bes. 64f.

[67] Und er ist damit auch ein Protagonist der DDR. Die Rekursion auf die Jetzt-Zeit und die Lokalisierung der historischen Erzählung im Diskurs über die Voraussetzungen der DDR ist begründet (1) in der Plazierung des *point of view* der Erzählung auf dieser Seite der Grenze, (2) im Wissen des Zuschauers über den historischen Verlauf, (3) im Wissen des Zuschauers, welche Rolle der Nazismus im Selbstverständnis der DDR hat. Es bleibt die Frage zu klären, in welchem Umfang ein Nicht-DDR-Bürger die strukturell so angelegte Zuschauerposition erfüllen kann oder nicht: Läßt sich der Legitimationsdiskurs der DDR sozusagen "einklammern", außer Kraft setzen? Läßt sich das weitere historische Wissen abblenden? Norbert Grob beklagte: "Ende der sechziger Jahre noch so blauäugig, so ungebrochen davon zu erzählen - jenseits aller stalinistischen Vergehen, scheint mir fatal" (1990, 45). Er akzeptiert damit die "reine" und "klare" Position, die der Erzähler dem Zuschauer zuweist, nicht.

[68] Die folgenden Überlegungen habe ich in einem Brief an Renate Georgi vorgetragen. Vgl. dazu das Wolf-Themenheft der *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* 39, 1990, 139ff.

[69] Ich kann und will dem hier nicht weiter nachgehen, ob das Essen der Gefangenen und der Besatzungssoldaten eine Geste der Solidarität zwischen den Mitgliedern der nichtbesitzenden Klassen ist oder eine Geste der Humanität und des Mitleids.

[70] Man könnte sogar noch weiter gehen und die Stimme dem extradiegetischen Erzähler zuordnen - als "Stimme des Antifaschismus", somit angeschlossen an das kollektive Wollen.

[71] Die "Kamera" nicht als *creator*, sondern als *product* der räumlichen Dimensionen der Erzählung aufzufassen, als Hypothese des Rezipienten, ist erstmals in einem bahnbrechenden Artikel von Edward Branigan (1981, bes. 58ff; 1984b) vorgestellt worden; vgl. dazu auch Bordwell 1985, 119f. Ich gehe - Bordwell argumentiert ähnlich - hier über diesen Entwurf dahingehend hinaus, daß ich das Kamera-Konstrukt mit der textuellen Instanz des Enunziators zusammensehe: Der Entwurf von "Kamera" ist so in den intentionalen Rahmen des "Erzählens" eingebunden und Bestandteil jenes kommunikativen Komplexes, in dem die Einheit des Sinns, die Sinnhaftigkeit der Mitteilung, die Geltung eines relevanten Rahmens der Mitteilung usw. veranlagt ist.

Anmerkungen zum 4. Teil

[1] Ich gebrauche die Bezeichnungen "Urbild/Abbild" hier in einem nicht-platonischen Sinne, auch wenn die Redeweise dieses zu konnotieren scheint. Ich habe an anderer Stelle (Wulff 1993, 186f, passim) zu zeigen versucht, daß ein "Bild" eine semiotische Attribution ist, die den Schluß vom Abbild auf das Urbild umfaßt und so einen relationalen Gegenstand konstituiert. In eine ähnliche Richtung scheint auch Carroll (1996b, v.a. 63ff), auch wenn er nicht die Fundierung des "Bildes" in einem pragmatischen Akt anstrebt.

[2] Die These in dieser Schärfe verdanke ich Lars Penning.

[3] Vgl. Lippert 1996, die den dramaturgischen und textuellen Bindungen der Farbe Rot in *MARNIE* und *GONE WITH THE WIND* (1939) nachspürt und zum einen auf die metaphorische Bedeutung der "roten Frau" - mit den Nebenbedeutungen der sexuellen Aktivität, aber auch der Käuflichkeit - stößt, zum anderen aber auf die Repräsentation des Affektes selbst, so daß die Farbsignifikation aus dem Erleben der Protagonisten motiviert erscheint.

[4] Ein ironisch-komödiantisches Beispiel, in dem Farbe als Ausstattung des Films ausgestellt wird, ist der Anfang von Frank Tashlins *THE GIRL CAN'T HELP IT* (1956): Der Film beginnt in einem Studio mit minimaler Ausstattung; Der Protagonist (Tom Ewell) begrüßt das Publikum mit einer direkten Ansprache in die Kamera. Er preist zwei neue Wunder der Technik - mit einer Handbewegung öffnet sich der Bildausschnitt in das CinemaScope-Format; und seine Worte: "Gorgeous, lifelike color by DeLuxe!" lassen das Bild in Farbe übergehen. Erst danach beginnt die eigentliche Handlung. -- Den Hinweis danke ich Anne Braucks.

[5] Auch in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit "Farbe" gibt es diese Ansätze; manchmal wird hier mit archetypisch anmutenden Situationen argumentiert, die als eine Art stammesgeschichtliches Gedächtnis die Farben mit Bedeutungen ausrüsten - aus diesem Grund sind die "grundlegenden Anmutungsqualitäten der Farben intersubjektiv konstant" (Behrens 1982, 214). In meinem obigen Entwurf der signifikativen Funktionen der Farben im Film habe ich den emotiven Farbwerten zwar einen eigenen Funktionskreis zugewiesen, der jedoch nicht als ein quasi-natürliches Bedeutungsverhältnis anzusehen sei, sondern ebenso wie die anderen Funktionen auch kontextabhängig aktiviert werde.

[6] Tatsächlich sind Eisensteins zahlreiche Äußerungen zur Farbgestaltung des Films nicht so homogen, wie ich es hier behaupte - wie so vieles in seinem Werk steht auch dieser Gegenstand nicht fest, sondern wird bewegt, in Distanz oder Nähe gesetzt, im Gedankenexperiment erprobt. Eine Beschreibung müßte sich dem Wandel, der Bewegung der Themen im Werk Eisensteins anpassen, das wäre ihm angemessen. Da finden sich Aussagen, die scheinbar in unmittelbare Nähe der Position Dreyers gehören: "Nicht die gegenständliche Farbe eines Rasens, eines Straßenpflasters, eines Nachtcafés oder eines Wohnzimmers bestimmt deren Farbe im Film. Sondern die aus der Beziehung zu ihnen geborene Sicht auf sie" (in dem "Ersten Brief über die Farbe" [1946], in: Eisenstein 1988, 177). Immer wieder wird Farbe in Beziehung zur Musik gesetzt, als habe man es beim Film mit einem grundsätzlich synästhetischen Phänomen zu tun. Der Farbe wird neben der Musik und dem Doppel von Sujet und Fabel die dritte große Artikulationslinie des Films zugewiesen (z.B. 1988, 180). Usw. Insbesondere die im dritten Band der Moskauer Ausgabe der Eisenstein-Schriften versammelten Überlegungen (487-610) bedürften dringend einer zusammenhängenden Darstellung, die noch nie gegeben wurde.

[7] In der Avantgarde der 60er Jahre hat die Autonomie der Farbe gegenüber der abgebildeten Objektwelt in einigen Filmen eine wichtige Rolle gespielt, mittels derer reflexiv auf die signifikativen Konventionen des Mediums Bezug genommen wurde; man denke an Antonionis *IL DESERTO ROSSO* (1963) und insbesondere an Godards Filme dieser Zeit, z.B. *PIERROT LE FOU* (1965) und *LE MÉPRIS* (1963). Vgl. dazu auch immer noch Branigans Analyse (1976) sowie Sharits' das Godardsche Werk re-konventionalisierende Kritik (1966).

[8] Abweichend von dem Sprachgebrauch hier gibt Johnson die dominante Farbe schon als das einfachste Farbschema aus.

[9] Slawomir Idziak, der Kameramann des Films, sagte in einem Interview: "Der schlichte Realismus wäre für mich in diesem Fall mit emotioneller Pornographie vergleichbar gewesen. Ich versuchte[,] bestimmte Plakateffekte zu erreichen[,] indem ich das realistische Bild mit Hilfe von sehr aggressiven Verdunkelungstechniken [...] durchbrach. Gleichzeitig ließ ich das Bild durch die *Poetik des Schmutzes* dominieren, indem ich bewußt die mit Urin assoziierbare gelbgrüne Farbe einsetzte" (in: *Film- und TV-Kameramann* 44,1, 1995, S. 51; Hervorhebung von mir). Der Hinweis ist höchst interessant, als er den Einsatz der Farbe über alle stilistischen Erwägungen hinaus mit der kulturellen Bedeutung "Schmutzigkeit" bzw. der Opposition von "schmutzig/sauber" koppelt. Vgl. dazu z.B. David Leans *LAWRENCE OF ARABIA* (1962), in dem die Verschmutzung der schneeweißen Sherif-Tracht des Helden unmittelbar mit dessen Krise koordiniert ist.

[10] Als einen sehr knappen Literaturbericht vgl. dazu Vernon (1974, 183-184); Vernon merkt dazu an, daß die Schemata, mit denen Oberflächen- und Beleuchtungsfarben mit den Gedächtnisfarben abgeglichen werden, nicht nur sehr kompliziert sind, sondern daß sie auch "unter normalen, uneingeschränkten Sehbedingungen Beurteilungen der scheinbaren Farbe nur wenig zu beeinflussen [scheinen] und wenn, dann nur bei den leicht erinnerbaren Grundfarben" (184). Als einen sehr weitgefaßten Entwurf der epistemologischen Konsequenzen der Farbkonstanz-Phänomene vgl. Merleau-Ponty (1966, 352-363): "Die Farbenkonstanz ist nur ein abstraktes Moment der Konstanz der Dinge, und die Konstanz der Dinge gründet sich auf das primordiale Bewußtsein von der Welt als Horizont aller unserer Erfahrungen" (362). Es dürfte deutlich sein, daß die Organisation von Farben in Übereinstimmung mit den Farberwartungen oder gegen sie eine ganz elementare Aufgabe des Films ist.

[11] So auch bei Behrens (1982, 226). Vgl. dazu auch Mehnerts Bemerkung: "Kontraste waren [in der Farbfilmproduktion der 30er Jahre] nicht erwünscht. Die Farben allein unterschieden Dinge und Personen voneinander" (1986, 36).

[12] In der Farbentheorie gibt es auch die Rede von der "Brillanz der Farbe", worunter eine Farbfläche verstanden wird, die sehr hell und stark gesättigt ist; Hahn (1987, 26) schreibt dazu: "Der konsistente Gebrauch hochbrillanter, solider Farben ist ungewöhnlich, da die uns umgebenden natürlichen Umweltfarben relativ ungesättigt sind. Die Verwendung solcher Farben hat somit ein gewisses aufmerksamkeitszeugendes Potential, welches beispielsweise in der Werbung reichlich ausgenutzt wird." Diese Beobachtung resümiert einen anderen Sachverhalt als diejenige, die im Text dargestellt wird: "Glanz" ist ein Phänomen, das vor allem auf eine Oberflächenbeschaffenheit schließen läßt, also eigentlich eine Textur-Angabe ist. Ein glänzendes Objekt kann auch Träger nichtsolider Mischfarben sein. Im Werbefilm scheint

die Erregung von Aufmerksamkeit durch die Kombination beider Farberscheinungen hergestellt zu werden - glänzende Objekte, die hochbrilliant, solide Farben tragen. Eine genauere Untersuchung dieser These steht aber aus.

[13] Neben Arthur Hiller, Woody Allen und James Stewart hat vor allem Martin Scorsese mehrfach dazu Stellung bezogen.

[14] Vgl. dazu Johnson (1966, 11), der "change of lighting" als eine der elementaren Möglichkeiten ausweist, die Farben in Zeit zu organisieren und zu kontrollieren; Beispiele finden sich bei ihm (1966, 11-12).

[15] Ich will hier auf die Diskussion, ob eine derartige Farbdramaturgie an die Dramaturgien der Viragierung anknüpft, verzichten. Immerhin läßt sich die These vertreten, daß die Indikation räumlicher Verhältnisse dabei gänzlich abgelöst von den Wahrnehmungskategorien erfolge und primär auf konventionellen (minimal aus den Anmutungsqualitäten motivierten) Farbbedeutungen basiere. Vgl. dazu Ledig/Ullmann 1988 und Traber 1994.

[16] In: *Film- & TV-Kameramann* 43,2, Feb. 1994, 36.

[17] Weitere Beispiele finden sich in Stephenson & Debrix (1976, 179, 185-187). Vgl. dazu auch Dubois (1995, v.a. 77ff), der das Problem unter dem Stichwort "Kreuzung" und "Bastardisierung" (*hybridation / métissage*) verhandelt und dabei deskriptive (resp. dekorative), narrative (resp. strukturelle) und attraktionelle (resp. spektakuläre) Funktionen unterscheidet. Ich werde dagegen im folgenden ausschließlich vom Text und in der textuellen Struktur (insbesondere den modalen Stufen der filmischen Darstellung) verankerbaren Funktionen ausgehen. Im übrigen will ich festhalten, daß die Rede von einer "Verunreinigung" des dominanten Farbmodus eines Films eine ganze irreführende Behauptung ist und auf einer normativen Annahme basiert, der ich eine entsprechende Annahme über die Verfügbarkeit des Farbmodus als poetisches Ausdrucksmittel gegensetzen möchte.

[18] Eine Theorie der Modalitäten im Film steht bislang noch aus. Vgl. als erste Vorüberlegungen Wulff (1997).

[19] Der durchaus keine Besonderheit, sondern etwas sehr Selbstverständliches ist. Ich will nur auf einen zweiten überdeutlichen Fall hinweisen, der zweite unterschiedliche Bilder in einem einzigen verschmilzt: Man sieht ein U-Boot, das ins Trudeln gerät und um die eigene Achse rotiert; man sieht das alles durch eine rotierende Kamera. Die Kamera fixiert weiter ihr Objekt, adaptiert aber dessen Bewegung. Ein "subjektives" und ein "objektives" Bild des Geschehens amalgamieren. Die Anomalie, die das Bild eigentlich enthält, wird in der Rezeption praktisch nie bemerkt (ein Hinweis darauf, daß Bühlers Annahme, man sei beim Verstehen ganz bei dem, von dem die Rede sei, auch bei der Untersuchung filmischer Strukturen aufschlußreich sein kann).

[20] Vgl. die Kritik in der *Filmkritik* 1, 1957, 24-25; Johnson 1966, 15.

[21] Vgl. zu dieser Eröffnung auch Altman 1987, 78; zur "Sogwirkung" vgl. Britton 1978, 10.

[22] Dazu wurden oben schon einige Bemerkungen gemacht. Offenbar ist der Begriff des "Gegenstandes" eng gekoppelt an das essentielle Merkmal der Farbigkeit: "Angenommen, ein Fleck in jemandes Gesichtsfeld ist ein Gegenstand. Daß er farbig ist, die eine oder andere Farbe hat, ist eine seiner internen <also: wesentlichen> Eigenschaften" (Pitcher 1967, 145). Ähnlich ist auch wohl Peirce' Überlegung zu der intimen Koppelung von Farbe und Raum als Eigenschaften von Gegenständen verstehen: "Now the color not only cannot be dissociated from space, but it cannot even be precinded from it. It can only be distinguished from it" (CP 1.313, Anm. 1).

[23] Vgl. im einzelnen Scheugl/Schmidt 1974, Art. "Absoluter Film" u. "Farbe"; vgl. d.w. die Bemerkungen, die de la Motte-Haber/Emons zu einigen futuristischen Versuchen zur "Chromophonie" machen (1980, 50ff).

[24] Hans Scherer: Blau kommt herein, Blau steht in der Ecke. Bitterkeit wird reine Form. Der letzte Film von Derek Jarman. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. März 1994, S. 27.

Anmerkungen zum 5. Teil

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

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

[3] NORTH BY NORTHWEST ist einer der sechzehn Filme, in denen Hitchcock das Motiv des *innocent-on-the-run* bearbeitet hat.

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

[5] Die Einstellungen ##65-68 sind doppelt verortet; es handelt sich um eine Alternation von Bildern Thornhills (*Halbnah*) und *POV-shots*, die den ersten Anflug des Flugzeugs zeigen. Die Doppelverortung ist darum nötig, weil sich im Verlauf dieser vier Einstellungen der Wechsel der Situationsdefinition vollzieht. -- Die Attacke des Flugzeuges ist in klassischer Weise gedehnt (ist aber keine Retardation im engeren Sinne des Wortes), um Raum zu geben, wie Thornhill schrittweisen erkennt, daß sich die Lage verändert hat. Eine Beschreibung des Übergangs findet sich bei Leonard (1994), der aber irrigerweise schreibt: "This is not the scene he thought he was in; this is not the scene we thought we were in: Suspense!" Der Zuschauer weiß von Beginn an, daß der Held in eine Falle gelockt worden ist.

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

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

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

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

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

[11] Zur Entemotionalisierung vgl. Wulff 1985d, 98f. Zum Stichwort "Anonymisierung" ist Spielbergs *DUEL* (1972) immer noch als Referenzfilm zu nennen.

[12] Eine genaue Beschreibung bei Naremore 1988, 226-228.

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

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

[15] Vgl. dazu neben Branigans grundlegender Arbeit (Branigan 1984) auch Möller (1978b) zur syntaktischen Beschreibung von Blickmontagen.

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

[17] Anzunehmen, daß der Aktion allein aufgrund der Tatsache, daß man es mit freier Fläche zu tun hat, "in der Folge weniger Grenzen gesteckt" seien und die "'Spielzüge' der Sequenz [...] weitaus freizügiger angegangen werden" könnten, wie Borrigo (1982, 126) behauptet, erscheint einigermaßen irreführend zu sein.

[18] Ich erinnere mich an ein Terroristenpaar, das verhaftet wurde, weil einer Lebensmittelhändlerin aufgefallen war, daß die beiden mit Handschuhen zum Einkaufen kamen. Vgl. hierzu auch das eigenartige "Demarkationsmodell", das Deleuze vorgeschlagen hat: Ein Element, das aus dem Geflecht seiner umgebenden Elemente herauspringt und "unter Bedingungen auftaucht, die es seiner Reihe entziehen oder mit ihr in Widerspruch geraten lassen", nennt er "demarkiert" (1989, 272). Ich würde hier das Markierungsproblem geradezu umdrehen wollen - weil das Element, das in "situativer Anomalie" steht, ganz besonders hervorgehoben und Ausgangspunkt für Prozesse der Hypothesenbildung ist. Die "Markierung" in diesem Verständnis erfaßt jenes Element einer Reihe, das zum Zentrum von Aufmerksamkeit und zum Anlaß für Schlußfolgerungen wird. Daß die Inszenierung auch den Zweck verfolgt, ein Element auffällig zu machen, es "herauszuheben" und gegen den Hintergrund des "Normalen" abzusetzen, ist dieser Tatsache unmittelbar komplementär.

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

[20] Die Assoziation, die Maisfeld-Szene mit "surrealistischem Witz" zusammenzubringen, ist nicht ganz abwegig. In den Truffaut-Interviews heißt es zu der Szene: "[Truffaut:] ...man sollte Ihren Filmen nie die Willkür zum Vorwurf machen, denn Sie glauben an die Religion der Willkür, Sie haben den Sinn für die Phantasie, die auf dem Absurden basiert. [Hitchcock:] Den Sinn für das Absurde praktiziere ich wie eine Religion" (Truffaut 1973, 250).

[21] Naremore spricht, in Anlehnung an Heath, von der Einheit des Körpers (*body*); vgl. 1988, 215. Ich würde mich dem allerdings nicht anschließen wollen und "Erscheinung" und "Leib" (*appearance* und *body*) sehr viel strikter trennen, wobei ich unter "Erscheinung" nicht nur solche Eigenschaften des Körpers und seiner Inszenierung in der Öffentlichkeit bezeichne, die zum biologischen Erscheinungsbild des Individuums gehören, sondern vor allem solche Mittel und Aspekte der Selbstdarstellung, die vom Subjekt beeinflusst und kontrolliert werden können. Es geht mir primär darum, die Ausdrucksmittel und -stile der Mode zu erfassen, aber auch die Bezugs Kategorien "Status", "Klasse" etc.

[22] Wobei nach Naremore die Fähigkeit zu rennen, zu klettern und andere unübliche Bewegungen auszuführen, eines der verdeckten Themen des ganzen Films ist (1988, 225).

[23] Hedges (1991, 79) schlägt vor, die Kamerahöhe in dieser Szene als Mittel zu interpretieren, mit dem Hitchcock die Identifikation des Zuschauers mit dem Protagonisten intensiviert: "the low angle shows us how he feels about the attack [...]. Because of this shot we identify with Grant rather than with the pilot, whose thoughts and feelings are not conveyed to us".

[24] Gerhard Schumm, Brief v. 11. Mai 1993.

[25] Vgl. dazu Hitchcocks Äußerungen in den Truffaut-Interviews (1992, 62, passim) sowie Wulff 1993b.

[26] Vgl. dazu auch Cavell (1986, 251), der "Identität" und "Theatralität" als Grundthemen des Films ansieht.

[27] Nach Müller (1962, 86) rechnet die *Wandlung* zum "Wesen einer dramatischen Handlung [...]": Sie ist eine fließende, sich bewegende Handlung, in der sich alle Charaktere im Laufe der Ereignisse ändern müssen." Während Müller 'Wandlung' aber als Veränderung des einzelnen Charakters begreift, untersuche ich hier Veränderung von sozialen Beziehungen, ja ganzen Beziehungsnetzen.

[28] Truffaut spricht in den Hitchcock-Interviews von *Handlungsumschwüngen* (1973, 245) und trifft den Nagel auf den Kopf. Verbreitet ist auch die Rede vom *Wendepunkt*.

[29] Darin steht er nicht allein - wenn man überhaupt etwas über das Problem erfährt, steht immer der einzelne im Zentrum der Beschreibung. Vor allem in der Drehbuchliteratur finden sich gelegentliche Anmerkungen. Ein Beispiel ist Vale, der *Charakterisierung* (die alle Fakten über einen Menschen erfaßt), *Charakter* (der nur ein Aspekt der Charakte-

risierung ist) und *Charakteristika* (einzelne Komponenten, die den Charakter bilden) unterscheidet; vgl. dazu Vale 1987, 104, passim.

[30] Die ruhelose Bewegung des Helden ist über eine narratologische Überlegung hinaus mehrfach Ausgangspunkt von Gesamtinterpretationen des Films gewesen. Die Charakterisierung von *NORTH BY NORTHWEST* als "Road-Movie" (Jendricke 1993, 105) führt aber an der narrativen Motivierung des Ortswechsels schlicht vorbei: Schildert das Road-Movie das Leben im Reisezustand als eine eigene Lebensform auch dann, wenn die Helden nicht freiwillig zu reisen begonnen haben, zielt die Geschichte Thornhills eindeutig auf eine Beendigung des *State-of-Being-on-the-Road*. Interessanter ist dagegen Brills knapper, leider nicht weiter ausgeführter Hinweis, daß Thornhills Reise auf Funktionen des Reisens im Märchen verweise und er am Ende in einen neuen Zustand des *happily ever after* transformiert sei (Brill 1988, 8).

[31] Vgl. dazu Taylor 1982, 298. Von einer Schnittauflage betroffen war auch die Szene nach dem vorgetäuschten Attentat, die nur deshalb, weil Hitchcock die künstlerische Kontrolle über den Film hatte, stehenbleiben konnte; vgl. dazu Truffaut 1973, 246f.

[32] Leitch faßt die Szene als einen beiderseitigen Versuch, Kontrolle über den anderen zu erlangen: "Eve attempts to reassert her maternal control over Thornhill by telling him, 'You're a big boy now,' but Thornhill wants to define their relationship in other terms: 'Now, let's see. What could a man do with his clothes off for twenty minutes?'" (1991, 213). *NORTH BY NORTHWEST* ist in der Interpretation Leitchs auch eine "Sozialisationsgeschichte", in der Thornhill vom pubertierenden in einen erwachsenen Mann transformiert wird. Entsprechend nimmt Leitch die erotische Initiativität Thornhills als Hinweis darauf, daß Thornhill nun "reifefähig" [*able to mature*, vgl. ebd., 213f] sei und so die Voraussetzungen dafür erbringen könne, heil und erwachsen geworden aus der Geschichte herauszukommen.

[33] Ein Beispiel für eine rigorose Ausübung der Funktionsrolle findet sich in *THE DAY OF THE JACKAL*, in dem der Attentäter eine Frau umbringt, obwohl sie ihm geholfen und sogar eine Liebesnacht mit ihm verbracht hat. In *EYE OF THE NEEDLE* (1980) dagegen tötet der Agent die Frau nicht und gerät dadurch in ein tödliches Dilemma.

[34] Vgl. dazu meine eigenen Ausführungen zur Rolle von Kataphora in der Spannungsdramaturgie (Wulff 1996).

[35] Eine weitere suprasegmentale Ebene ist die "Motivebene", die Peter Wuss als "perzeptive Struktur" des Textes bezeichnet hat, darauf Bezug nehmend, daß Motivstrukturen oft unterhalb der Bewußtseinschwelle liegen und meist nur Geltung für den besonderen Text haben; vgl. dazu Wuss 1993, 53ff, passim. Von der Untersuchung dieser Strukturebene will ich hier absehen.

[36] Ich will hier nicht diskutieren, wie die Entwicklung der Szene mit dem Image Cary Grants koordiniert ist: Denn in einer Komödie *muß* dieser komische Szenen haben!

[37] Eine derartige Vorstellung von *Szenario* als einer aus dem visuellen Angebot abgeleiteten Vorstellung habe ich mit Ludger Kaczmarek und Peter Ohler zur Beschreibung der Tableaus von Derek Jarman's Film *WITTGENSTEIN* anzuwenden versucht: "Das Szenario ist das kognitive Komplement, das durch das Bild bzw. eine analytische Kombination von Elementen, die das Bild zeigt, aufgerufen wird" (1995 [Ms. S. 14]). An dem Beispiel des Jarman-Films läßt sich zeigen, daß manchmal filmische Szenen als Kombination mehrerer Szenarien lesbar sind (was im Falle von Jarman's Film, der "emblematische Topikalität" als poetisches Prinzip verfolgt, kaum verwundern kann, ist doch Doppelbezüglichkeit schon in der emblematischen Charakteristik angelegt).

[38] Ich habe das Prinzip der *Situationalität* in mehreren verschiedenen Kontexten vorgeschlagen, um die verschiedenen Sinnhorizonte beschreibbar zu machen, die insbesondere in der Formenwelt der Fernsehunterhaltung aktiviert werden; vgl. Wulff 1993b als eine knappe Überblicksskizze; vgl. dazu auch Wulff 1994b; zusammen mit Lothar Mikos habe ich am Beispiel des *GLÜCKSRADS* zu zeigen versucht, daß - die Situativität des Geschehens vorausgesetzt - die Show in ein Feld intersituativer Bezugnahmen auf lebensweltliches Spiel ebenso wie auf Genrekonventionen eingelassen ist, was für die Bedeutungskonstitution sehr wichtig und folgenreich ist; vgl. dazu Mikos/Wulff 1996. Vgl. auch meine Analyse der Maisfeldszene aus *NORTH BY NORTHWEST* als ein Beispiel für eine "situationale Analyse" (1994a).

[39] Als wichtigste deutschsprachige Überblickswerke über das Forschungskonzept vgl. neben Weingarten/Sack (1976) auch Bielefelder Soziologen (1973).

[40] Zur "Definition der Situation" vgl. Dreitzel 1980, 103ff; Buba 1989, 121f.

[41] Zum Rollenbegriff siehe Dreitzel 1980, 43ff.

[42] Oder auch der *Inkongruitätsverfahren*; vgl. dazu Mehan/Wood 1976, 49ff, die das Verfahren unter dem Rubrum "Fragilität von Realitäten" behandeln.

[43] Im übrigen sei daran erinnert, daß Kulenkampff in seinen Ausgaben des GROSSEN PREISES einen ähnlich scherzhaft-provokanten Schlagabtausch mit einer Justitiarin hatte: Er hatte einem Kandidaten attestiert, daß jener eine Antwort gewußt hätte, die er nicht geben konnte, weil Kulenkampff sie ausgeplaudert hatte; die Justitiarin griff ein und verwies auf die Ersatzfragen; Kulenkampff attackierte daraufhin sie und fragte, ob sie den Kandidaten nicht für integer halte; usw. Auch hier bezog sich der Disput auf verdeckte, eigentlich immer stillschweigend beachtete Verfahrensregeln der Show.

[44] Es gehört zur Raffinesse der Inszenierung Hitchcocks, daß er die Bereitschaft zum körperlichen Einsatz an den Vertretern des Auktionshauses differenziert vorstellt: Abgesehen von dem Auktionator sind die anderen Figuren des Auktionshauses ganz anders konturiert: Der neben dem Auktionator stehende Stellvertreter ist äußerst ungehalten über Thornhills Benehmen und fährt relativ schnell aus seiner Haut (deshalb auch wird er es wohl nie zum leitenden Auktionator bringen!). Ein "Mann der Tat" ist auch der Schriftführer, der Thornhill dann schließlich hinausbefördern will.

[45] Ein "Individuum" ist in der Sicht der Ethnomethodologie "ein kompetent Handelnder, dem es möglich ist, in den alltäglichen Handlungssituationen seine Wissenssysteme reflexiv, methodisch und situationsbezogen zu gebrauchen" (Weingarten/Sack 1976, 20). In einer anderen Formulierung: "Diese [alltäglichen] Praktiken [des Handelns und des Interpretierens von Handlungen] bestehen [...] in den Methoden der Gesellschaftsmitglieder, Sätze von Alternativen zu sammeln, in den Methoden, den Tatsachengehalt von Informationen auszumachen, zu testen und zu verifizieren, in den Methoden, Darstellungen der Umstände von Wahlmöglichkeiten und tatsächlichen Wahlentscheidungen zu geben und schließlich in den Methoden der Gesellschaftsmitglieder, Konsistenz, Kohärenz, Wirksamkeit, Effizienz, Geplantheit und andere rationale Eigenschaften einzelner und gemeinsamer Handlungen zu bewerten, hervorzubringen, zu erkennen, sicherzustellen und durchzusetzen" (Garfinkel/Sacks 1976, 130). Ohne dem hier nachgehen zu können und zu wollen, gehe ich davon aus, daß diese Kompetenzen sowohl den Akteuren zugeschrieben werden können (und müssen) wie auch das Handwerkszeug bilden, mit dem Zuschauer die alltäglichen Interpretationsleistungen rekonstruieren (oder simulieren; vgl. dazu Wulff 1994b, 113), die abgebildete Figuren in ihren *settings* erbringen.

[46] Ich habe an anderer Stelle die "Simulation der Situationsdefinition der Filmfigur", die auch und gerade dann erfolgen muß, wenn der Zuschauer einen informationellen Vorsprung vor der Figur hat, als Bestimmungselement von *suspense* vorgeschlagen (1994b, 113).

[47] Basisregeln (vgl. Cicourel 1973, 167) versetzen die Interaktionspartner in die Lage, Interaktionen aufzubauen und aufrechtzuerhalten. Sie bieten Idealisierungen, Unterstellungen idealer Sachverhalte, auf deren Basis die Übernahme von Rollen erst möglich wird. Insbesondere handelt es sich um die Annahme einer *Reziprozität der Perspektiven*, die Sprecher und Hörer davon ausgehen läßt, "daß ihre wechselseitigen Erfahrungen aus der Interaktionsszene dieselben sind, selbst dann, wenn sie den Platz des jeweils anderen einnehmen" (Cicourel 1973, 176; vgl. ebd. 176ff). Reziprozität sichert nicht nur die intersubjektive Verstehbarkeit alltäglicher Aussagen und bildet eine Bedingung für alle Kommunikation, sondern bindet auch soziologische Forschung zurück an soziales Alltagshandeln. Den Gesellschaftsmitgliedern muß in ihrem alltäglichen Handeln eine soziologische Kompetenz unterstellt werden. Sie verfügen über Methoden der Aufrechterhaltung und Entwicklung von Situationen und haben dies gleichsam im alltäglichen Umgang eingeübt.

[48] Die filmische Induktion (eigentlich handelt es sich um *Abduktionen*, was ich hier aber nicht weiter vertiefen will; vgl. dazu Wuss 1993, 326f, passim) von "Emotionen" ist natürlich höchst komplex, weil es nicht nur situative, sondern auch narrative Bedingungen und metanarratives Wissen sind, auf die der Zuschauer Bezug halten muß. Die Länge des Films und die Tatsache, daß wahrscheinlich der Protagonist nicht zu Anfang sterben wird, sind zwei derartige - kognitive - Wissens-elemente, die in die Emotionsabduktion eingehen können. Die Lage verkompliziert sich, wenn man annimmt, daß "Emotion" auf situativer Ebene etwas anderes ist als eine Emotion, die mit narrativen Episoden wie "Flucht" oder "Sich Verstecken" kombiniert sind.

Anmerkungen zum 6. Teil

[1] Das Gesamt einer Kultur kann als ein globaler Wissenszusammenhang aufgefaßt werden, der von einzelnen Mitgliedern der tragenden Kommunikationsgemeinschaft erlernt werden muß und Anwendung in seiner jeweiligen Praxis findet. Vgl. dazu neben Ecos verschiedenen Entwürfen zu einer Theorie der kulturellen Einheiten (1972, 74ff, 94ff; 1976, 66ff; 1977, 176ff) Rodi (1975) und Wulff (1985c, 366ff); auch Schapps "Philosophie der Geschichten" (1959) geht darauf, daß Objekte und Ereignisse im kulturellen Zusammenhang in einem Kontext von Wissen interpretiert sind.

[2] In einem Überblicksartikel konstatiert Knox (1973) vier aus der rhetorischen Tradition herleitbare Ironie-Auffassungen: (a) das Gegenteil von dem sagen, was man meint; (b) etwas anderes sagen, als man meint; (c) tadeln durch falsches Lob und Lob durch vorgeblichen Tadel; (d) jede Art des Sich-Lustig-Machens und Spottens. Vgl. dazu Groeben/Scheele 1984, 3.

[3] Es heißt bei Berg (1978, 82-83): "Wenn ein Sprecher S einen Satz T einem Adressaten A äußert und das Äußern eines Satzes T als Ausdruck der Proposition p und als Vollzug eines Sprechaktes vom Typ I gilt, dann handelt S ironisch, wenn er unter den gegebenen Bedingungen T äußert, um damit die Proposition q auszudrücken oder einen Sprechakt vom Typ J auszuführen. Die Sprechakte I und J, die Propositionen p und q seien dabei jeweils das 'Gegenteil' voneinander."

[4] Die semantische Beschreibung der Ironie ist sehr kompliziert. Das ironische Verhältnis umfaßt nämlich mehrere semantische Stufen. Auf der ersten Stufe ist die Situation anzuedeln, wie sie dem Opfer der Ironie erscheint bzw. wie sie von demjenigen, der ironisch spricht (dem "Ironisten"), dargestellt wird. Auf der zweiten Stufe steht dagegen die vollständige Situation, wie sie einem neutralen Beobachter oder dem "Ironisten" erscheint. Diesem Modell folgend, ist die abgebildete Ironie der zweiten Stufe, die aktuelle Ironie dagegen der ersten Stufe zuzuordnen. Vgl. zu diesem Stufenmodell Kozloff (1988, 109) sowie Muecke (1969).

[5] Kozloff unterscheidet vier Elementarformen filmischer Ironie: "'verbal irony' by the characters (Walter Burns's and Hildy Johnson's repartee in *HIS GIRL FRIDAY*), 'dramatic irony' (in *THE THIRTY-NINE STEPS* Richard Hannay strives desperately to reach Professor Jordan for help, only to discover that Jordan is the chief villain), or 'tragic irony' (Ratzo Rizzo dies just as he arrives in Florida in *MIDNIGHT COWBOY*)" (1988, 109); außerdem ist ein Typus von Ironie zu nennen, der durch die Verdoppelung der Erzählerinstanzen in der Voice-Over-Erzählung möglich wird (1988, 102-126).

[6] Der Terminus ist übernommen von Behler (1981, 48), der allerdings keine weitergehenden Definitionen gibt.

[7] Vgl. dagegen eine geradezu gegenläufige Annahme über die Konsequenzen ironischer Darstellung: Im Zusammenhang mit der Darstellung romantischer Ironie schreibt Behler, Ironie sei ein "Zusammenspiel von zwei Realitätsphären, eine Vermischung von erhabenen und trivialen Angelegenheiten, und ein Widerstreit von Stimmen, welche *die Konturen der Dinge verschärfen*" (1981, 48; Hervorhebungen nicht im Original). Es dürfte deutlich sein, daß bei allen Verschiedenheiten auch diese Auffassung davon ausgeht, daß mit dem Einnehmen eines "Ironie-Standpunkts" eine Manipulation der Wahrnehmung der Realität vorgenommen wird.

[8] Insofern würde ich auch Sarah Kozloff widersprechen, die filmische Ironie als "discrepancies between the image and the sound tracks, lapses of continuity, or other distortions or interruptions" zu bestimmen versucht (1988, 110) - allerdings einschränkt, daß der Zuschauer diese Anomalien "as purposeful, as a deliberate flouting of conventions (witness Godard's films)" auffasse (ebd.). Der Autorität der Erzähler-Instanz gegenüber läßt sie einzig den ironischen Voice-Over-Erzähler zu, weil in diesem Falle die "source of the narrative is doubled, and because the act of storytelling is now part of the text [...], an ironic distance can be opened up between narrator and the implied author" (1988, 109). Diesem instanzen-orientierten Verständnis von Textkonstitution gegenüber möchte ich hier daran festhalten, daß auch unterhalb der Instanzschwelle Ironie im benannten Sinne eingesetzt werden kann, ohne daß der Zuschauer den Bruch mit der Erwartung "normalisiert" und ent-ironisiert.

[9] Die Geschwister Adelheid und Wilhelm Busch haben in den 60er Jahren von ihrem Vater die 'Werra-Post' geerbt - eine kleine Tageszeitung, die das früher blühende Städtchen Friedheim und das ganze Werra-Tal mit Nachrichten versorgte. Seit 1949 ist die Auflage aber kontinuierlich gesunken - die Konkurrenz der überregionalen Sensationspresse (vor allem der Tageszeitung 'Tag' und der Wochen-Illustrierten 'Ring') hat dazu genauso beigetragen wie die Tatsache, daß das Hinterland Friedheims großen Teils in der DDR liegt und daß die wirtschaftliche Verarmung des Zonenrandgebietes vorangeschritten ist, was zum Verkümmern des Anzeigenmarkts führte. Daß die Geschwister Busch dennoch ihre Zeitung nicht aufgeben, grenzt an ökonomischen Unfug. Im Bemühen, die Auflage zu steigern, beginnt Busch, die Sensationen selbst zu schaffen, von denen er berichtet: Nachts betätigt er sich als "Telefon-Vandale" und schneidet in Telefonzellen die Hörer ab - am nächsten Morgen textet er über den "Vandalen". Busch verliebt sich in die neue Lehrerin des Ortes, die allerdings auch nichts dagegen tun kann, daß sich einige der Erfindungen Buschs verselbständigen und sich der Kontrolle des Urhebers entziehen. Ein kleines Mädchen, das Busch auf einer Wiese beobachtet hatte, wie es seltsame Worte zu den Schafen, die es hütete, sprach, wird von ihm zu einer Prophetin der deutschen Wiedervereinigung aufgebaut - und unversehends steigen andere in den Fall ein, von der großen überregionalen Presse bis hin zu den Reisebüros, die, ein Geschäft witternd, bei Friedheim eine Art Wallfahrts-Ort kreieren. Noch überraschender geht eine andere Saat Buschs auf: Einem ehemaligen Schulfreund, der in der Großstadt bei der 'Ring' arbeitet, nach Friedheim zum Jubiläum des Sportvereins kommt und dort im Bett einer Frau eines sehr natürlichen Todes stirbt, dichtet Busch

eine Existenz als Spion an - und wieder verselbständigen sich die Ereignisse. Mehrere Leichen - ein vorgeblicher Zahnarzt liegt tot im E-Werk, ein Alt-Nazi wird an einer Bus-Haltestelle ermordet - scheinen die wirkliche Existenz eines Spionagerings zu beweisen. Busch verwirrt sich zusehends, er verliert Verstand und Kontrolle. Der Film endet an den Grenzanlagen, in denen Busch mit einer Mohrrübe in der Hand nach seinem entlaufenen Kaninchen Munzel sucht.

[10] Elliker 1980a, 57. Der weiteren Annahme Ellikers, der Kabinenroller sei "ein Quasi-Sinnbild [sic!] der deutschen Nachkriegsamputation: Flugzeuge durften nicht mehr gebaut werden, also reduzierte man sie auf Flugzeugkanzeln" (ebd.), sei hier nicht weiter gefolgt - es scheint sich dabei um eine völlig überzogene Deutung zu handeln.

[11] Differentielle Information kann auch dem Objekt selbst schon zukommen: Weil "Objektbedeutungen" sich historisch wandeln und sich verschiedene Konnotationen, Symbolisierungen und Kontextualisierungen am gleichen Objekt überlagern und durchdringen können, so daß eine höchst komplizierte "Bedeutungseinheit der Objektwelt" entsteht. Analysen haben meist am Warencharakter derartiger Objekte angesetzt, doch nur äußerst selten sind "Objektbedeutungen" als Grundlage ihrer Darstellung untersucht worden. Vgl. zuletzt dazu die ikonographische und kulturologische Analyse von Hüppauf (1995), der dieses Prinzip an der Entwicklung der kulturellen Bedeutungen von Kopfbedeckungen zeigt.

[12] Es sollte vermerkt werden, daß der "Wilhelm!"-Schrei durchaus Bedeutung trägt - aber auf einem höheren textuellen Niveau. Zum einen kann man ihn nehmen als Ausdruck des dominierenden Charakters der Schwester Buschs; zum anderen läßt er sich auch lesen als Metapher für die Bindung Buschs an die 'Werrra-Post'. Die De-Kontextierung, um die es mir hier geht, betrifft nur die Montage-Konvention auf dem Niveau der Handlungsverknüpfung zweier Akteure.

[13] Ich will hier nicht darüber rasonieren, in welchen Charakteristika in Willi Busch Haltungen realisiert sind, die dem Werk des Dichters und Zeichners Busch auch zukommen. Immerhin hat Schilling seinen Protagonisten als "geistigen Nachfahren" Buschs tituliert (Elliker 1980b, 63; Fischer 1980, 191). Vgl. zu diesem Stichwort auch Elliker (1980a, 57), der sogar so weit geht, den WILLI-BUSCH-REPORT insgesamt unter "romantische Ironie" zu rubrizieren.

[14] Es sei angemerkt, daß diese Betrachtung angeregt ist durch Goffmans Untersuchungen zur Konstitution von Alltagserfahrung in primären und sekundären Interpretationsrahmen; vgl. dazu Goffman 1977.

[15] Es sei hier dahingestellt, in welchem Maße Formen der Volkspoese aufgenommen und verarbeitet werden. Auch dort kann man die Beobachtung machen, daß Werbe- und Propagandaslogans häufig in verdrehter oder sogar in gegensätzlicher Manier verbreitet und kolportiert werden. Vgl. dazu bis heute Rühmkorf 1969.

[16] Ich habe mich hier weitestgehend an Goffmans Untersuchung zur Rollendistanz angelehnt; vgl. Goffman 1973, insbes. 118ff. Es soll hier nicht weiter interessieren, ob die Rollen, auf die die Distanzierung geht, situativ-lebensweltlicher Art oder theatralischer, melodramatischer, kolportagehafter oder sonstiger Herkunft sind.

[17] Vgl. dazu die allerdings nicht sehr systematische Studie von McKinnon 1984 sowie die soziologisch motivierte Studie von Levy 1991.

[18] Es sei dahingestellt, daß hier eigentlich nur ein bestimmtes Raumverhältnis - isolierte Kapsel, sich bewegende Außenwelt; konturenscharfer Innenraum, aquarellverwässertes Außen - inszeniert wird, daß also jeden Falls weitere Kontextdaten zum Bild hinzutreten müssen, bis es im genannten Sinne als "Anzeiger" des Fliegens funktionieren kann.

[19] Vgl. zur Definition von "thematischer Struktur" vor allem Jones 1977, insbes. Kap. 1 u. 3.

[20] Eine ähnlich ironisch-symbolisierende Einstellung auf die amerikanische Nationalflagge findet sich in Robert Altmans NASHVILLE.

[21] Auf einer dritten Betrachtungsstufe wäre festzuhalten, daß Schilling das Motiv der Grenze in allen seinen Filmen thematisiert; dieses sei hier am Rande festgehalten; vgl. dazu Schelbert (1980, 84), Pflaum (1980, 19) sowie Elliker (1980b, 62). Auf einer vierten Stufe wäre das Motiv der deutsch-deutschen Grenze als Gegenstand der Filmgeschichte zu untersuchen (unter den Filmen, die man dann in einer intertextuellen Reihe zu untersuchen hätte, sind solche Titel wie: FLUCHT NACH BERLIN [1960, Will Tremper]; THE SPY WHO CAME IN FROM THE COLD [DER SPION, DER AUS DER KÄLTE KAM, 1965, Martin Ritt]; TORN CURTAIN [DER ZERRISSENE VORHANG, 1966, Alfred Hitchcock]; FUNERAL IN BERLIN [FINALE IN BERLIN, 1966, Guy Hamilton]; LIEB VATERLAND, MAGST RUHIG SEIN [1975, Roland Klick]; NIGHT CROSSING [MIT DEM WIND NACH WESTEN, 1982, Delbert Mann]; EINMAL KU'DAMM UND ZURÜCK [1983, Herbert Ballmann]; usw.).

[22] Der Hubschrauber wird so in den Rang eines bloßen Signifikanten zurückgestellt: ein Zeichen, das keine praktischen Konsequenzen hat. Gegenstand unter anderen Gegenständen. Im 'Spiegel' stand im gleichen Sinne: "Auch wenn die Kraft- und Luftfahrzeuge des BGS gegen das Vergessen der Gefahr vor Ort sind, bringt das Busch keine Zeile" (19.5.1980, 254).

[23] Auf diesen Aspekt baut die rüde Polemik auf, in der K.L. Baader in der 'Filmfaust' den Film als "Konfektionsware für Programmkinos" bezeichnete und sich dabei auf ein zeitgenössisches Publikum bezog, das es in dieser Zusammensetzung und Orientierung heute nicht mehr gibt: "Im Mittelpunkt steht eine Donald-Duck-Figur, ein heroisch-lächerlicher Verlierer, ein rebellischer Kleinbürger, der sich als agiler Vertreter des in alternativen Kreisen wieder anerkannten Kleingewerbes mit List und Tücke gegen die Monopol konkurrenz wehrt: der kleine Mann, der sich nicht unterkriegen lassen will" (1980, 32). Und der Autor fährt fort: Der Film "zitiert nur noch Klischees aus der linken und alternativen Meinungswelt, schafft ein putziges Provinz-Szenario, in dem bekannte 'Typen' für ein Album 'alternativer' Vorurteile abgelichtet werden" (34). Und er schließt: "Der Film zielt auf den alternativen Spieß, der sich noch den Luxus seines (borniert) aufgeklärten Bewußtseins leistet (das sich freilich inzwischen konventionalisiert und zu einer kommoden 'Weltanschauung' entschärft hat) und der in die Gesellschaft, von der er nur noch den Schimmer der eigenen Vorurteile besitzt, nicht mehr eingreifen will oder kann" (34).

Literaturverzeichnis

Allen, Richard (1995a) Film, Fiktion und psychoanalytische Theorie. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 43,3, S. 507-519.

--- (1995b) *Projecting Illusion: Film, Spectatorship and the Impression of Reality*. New York: Cambridge University Press (Cambridge Studies in Film).

Altheide, David L. (1991) The Mass Media as Total Institution. In: *Communications: The European Journal of Communication* 16,1, S. 63-71.

--- / Snow, Robert P. (1979) *Media Logic*. Beverly Hills, Cal./London: Sage Publications (Sage Library of Social Research. 89.).

Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press / London: BFI Publishing.

Arnes, Roy (1994) *Action and Image. Dramatic Structure in Cinema*. Manchester/New York: Manchester University Press.

Arnheim, Rudolf (1977) Bemerkungen zum Farbfilm. In: Rudolf Arnheim. *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs. München: Hanser, S. 47-52.

Aumont, Jacques (1983) Le point de vue. In: *Communications*, 38, 1983, S. 3-29.

--- (1984) L'écriture Griffith-Biograph. In: *David Wark Griffith*. Ed. par Jean Mottet. Paris: Publication e la Sorbonne/Eds. L'Harmattan, S. 233-247.

--- (1990) Griffith: The Frame, the Figure. In: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Ed. by Thomas Elsaesser & Adam Barker. London: BFI Publishing, S. 348-359.

Baader, K.L. (1980) Konfektionsware für Programmkinos. In: *Filmfaust* 20, S. 31-34.

Balázs, Béla (1972) [1949] *Der Film. Wesen und Werden einer neuen Kunst*. 4. Aufl. Wien: Globus Vlg.

--- (1977) [1924] *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*. Hamburg: Medienladen.

--- (1982) Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films [1924]. In: *Schriften zum Film. I*. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch & Magda Nagy. Berlin: Henschelvlg. Kunst und Gesellschaft, S. 43-143.

- Bateson, Gregory (1943) Cultural and Thematic Analysis of Fictional Films. In: *Transactions of the New York Academy of Sciences*, Series 2, 5, S. 72-78.
- Bazin, André (1967) Painting and Cinema. In seinem: *What Is Cinema? I*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 164-169.
- (1979) Die Entwicklung der kinematographischen Sprache. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hrsg. v. Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart: Reclam, S. 259-277 (Universal-Bibliothek. 9943.).
- Behler, Ernst (1981) *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Libelli. 328.).
- Behrman, S.N. (1960) *Duveen und die Millionäre. Zur Soziologie des Kunsthandels in Amerika*. Reinbek: Rowohlt (Rowohlts deutsche Enzyklopädie. 108.).
- Bellour, Raymond (1975) Le blocage symbolique. In: *Communications*, 23, S. 235-350.
- Belton, John (1983) *Cinema Stylists*. Metuchen, N.J./London: Scarecrow Press (Filmmakers. 2.).
- Berg, Wolfgang (1978) *Uneigentliches Sprechen. Zur Pragmatik und Semantik von Metapher, Metonymie, Litotes und rhetorischer Frage*. Tübingen: Narr (Tübinger Beiträge zur Linguistik. 102.).
- Bielefelder Soziologen (1973) *Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit. I.2*. Reinbek: Rowohlt (Roro Studium. 54/55.).
- Biro, Yvette (1982) *Profane Mythology: The Savage Mind of the Cinema*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Blüher, Dominique (1994) Am Anfang war das Dispositiv. In: *Film und Kritik* 2, S. 66-70.
- Blümlinger, Christa (1990a) Blick auf das Bilder-Machen. Zur Reflexivität im dokumentarischen Film. In: Blümlinger 1990b, 193-208.
- (Hrsg.) (1990b) *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl.
- Boesch, Ernst E. (1980) *Kultur und Handlung. Einführung in die Kulturpsychologie*. Bern/Stuttgart/Wien: Huber.
- Bordwell, David (1982) Textual Analysis, Etc. In: *Enclitic* 5,2 / 6,1, pp. 125-136.
- (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- (1992) Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE. In: *Montage/AV* 1,1, S. 5-24.
- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Bordwell, David / Thompson, Kristin (1979) *Film Art. An Introduction*. Reading, Mass.: Addison-Wesley.
- Borringo, Heinz-Lothar (1980) *Spannung in Text und Film. Spannung und Suspense als Textverarbeitungskategorien*. Düsseldorf: Schwann (Schwann Deutsch.).
- Bourdieu, Pierre (1982) *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Branigan, Edward (1976) The articulation of color in a filmic system: DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE. In: *Wide Angle* 1,3, S. 20-31.
- (1981) The Spectator and Film Space: Two Theories. In: *Screen* 22,1, 1981, S. 55-78.
- (1984) *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin [...]: Mouton (Approaches to Semiotics. 66.).

- (1984b) What Is a Camera? In: *Cinema Histories, Cinema Practices*. Ed. by Patricia Mellencamp & Philip Rosen. Frederick, Md.: University Publications of America, S. 87-107 (The American Film Institute Monograph Series. 4.).
- (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge (Sightlines.).
- Brean, Herbert (1959) Master of Suspense Explains His Art. [Interview mit Hitchcock.] In: *Life* 47, 13.7.1959, S. 72, 74.
- Brill, Lesley (1988) *The Hitchcockian Romance. Love and Irony in Hitchcock's Films*. New York: Princeton University Press.
- Brinckmann, Christine N. (1996) Struktureller Film, strukturierende Farbe: Jenny Okuns STILL LIFE. In: *Frauen und Film* 58-59, pp. 99-109
- Brinker, Klaus (1992) *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. 3., durchges. u. erw. Aufl. Berlin: Erich Schmidt (Grundlagen der Germanistik. 29.).
- Britton, Andrew (1978) MEET ME IN ST. LOUIS: Smith or the Ambiguities. In: *Australian Journal of Screen Theory* 3, Jan. 1978, S. 7-25.
- Buba, H.P. (1989) Definition der Situation. In: *Wörterbuch der Soziologie*. Hrsg. v. Günter Endruweit & Gisela Trommsdorf. Stuttgart: Deutscher Taschenbuch Verlag/Enke, S. 121-122.
- Bühler, Karl (1965) *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Gustav Fischer.
- Carroll, Noël (1979) Toward a Theory of Film Editing. In: *Millenium Film Journal* 3, pp. 79-99.
- (1985) Lang and Pabst: Paradigms for Early Sound Practice. In: *Film Sound. Theory and Practice*. Ed. by Elisabeth Weis & John Belton. New York: Columbia University Press, S. 265-276.
- (1988) *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York/Oxford: Columbia University Press.
- (1996a) Prospects for Film Theory: A Personal Assessment. In: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Ed. by David Bordwell & Noël Carroll. Madison: The University of Wisconsin Press, pp. 37-68 (Wisconsin Studies in Film.).
- (1996b) *Theorizing the Moving Image*. Cambridge /New York/Melbourne: Cambridge University Press (Cambridge Studies in Film.).
- Cassetti, Francesco (1994) The Communicative Pact. In: *Towards a Pragmatics of the Audiovisual: Theory and History. I*. Ed. by Jürgen E. Müller. Münster: Nodus 1994, S. 21-31 (Film und Medien in der Diskussion. 4.).
- Cavell, Stanley (1986) NORTH BY NORTHWEST. In: *A Hitchcock Reader*. Ed. by Marshall Deutelbaum & Leland Poague. Ames, Iowa: Iowa State University, S. 249-264.
- Charlton, Michael / Neumann, Klaus (1990) *Medienrezeption und Identitätsbildung. Kulturpsychologische und kultursoziologische Befunde zum Gebrauch von Massenmedien im Vorschulalter*. [...] Tübingen: Narr (ScriptOralia. 28.).
- Chatman, Seymour (1992) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Cicourel, Aaron (1973) Basisregeln und normative Regeln im Prozeß des Aushandelns von Status und Rolle. In: *Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit. Bd. 1: Symbolischer Interaktionismus und Ethnomethodologie*. Hrsg. v. einer Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen. Reinbek: Rowohlt, S. 147-188.
- De Landa, Manuel (1984) Wittgenstein at the Movies. In: *Cinema Histories, Cinema Practices*. Ed. by Patricia Mellencamp & Philip Rosen. O.O.: University Publications of America/Los Angeles: The American Film Institute, pp. 108-119 (The American Film Institute Monograph Series. 4.).

- Deleuze, Gilles (1989) *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Dick, Bernard F. (1978) *Anatomy of Film*. New York: St. Martin's Press.
- Dijk, Teun A. van (1980) *Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (Dtv Wissenschaft. 4364.).
- Dika, Vera (1990) *Games of Terror: HALLOWEEN, FRIDAY THE 13TH and the Films of the Stalker Cycle*. Rutherford/Madison/Teaneck: The Fairleigh Dickinson University Press; London/Toronto: Associated University Presses.
- Dirschel, Klaus (1989) "Cent pour-cent parlant" oder wie der französische Tonfilm der 30er Jahre die Wirklichkeit suchte und das Theater fand. In: *Materialität der Kommunikation*. Hrsg. v. Hans Ulrich Gumbrecht & K. Ludwig Pfeiffer. Unter Mitarb. v. Monika Elsner [...]. Frankfurt: Suhrkamp, S. 377-391.
- Dörner, Klaus (1975) *Problemlösen als Informationsverarbeitung*. Stuttgart: Kohlhammer (Kohlhammer Standards Psychologie.).
- Downs, Roger M. / Stea, David (1982) *Kognitive Karten. Die Welt in unseren Köpfen*. New York: Harper & Row (Universitäts-Taschenbücher. UTB 1126.).
- Dreitzel, Hans Peter (1980) *Die gesellschaftlichen Leiden und die Leiden an der Gesellschaft*. 3. Aufl. Stuttgart: Enke.
- Dreyer, Carl Theodor (1973) *Dreyer in Double Reflection*. Translation of Carl Th. Dreyer's writings "About the Film (Om filmen)". Ed. and with accompanying commentary and essays by Donald Skoller. New York: Dutton (A Dutton Paperback.).
- Dubois, Philippe (1995) Hybridations et métissages: Les mélanges du noir-et-blanc et de la couleur. In: *La Couleur en Cinéma*. Sous la direction de Jacques Aumont. Milano: Mazzetta, S. 74-92.
- Durgnat, Raymond (1968) Colours and Contrasts. In: *Films and Filming* 15,2, S. 58-62.
- Eco, Umberto (1972) *Einführung in die Semiotik*. München: Fink (Universitäts-Taschenbücher. UTB 105.).
- (1976) *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press (Critical Social Studies.).
- (1985) *Semiotik und Philosophie der Sprache*. München: Fink (Supplemente. 4.).
- (1989) Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. In seinem: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Leipzig: Reclam, S. 301-324 (Reclam-Bibliothek. Kunstwissenschaften.).
- Ehlers, Leigh A. (1980) CARRIE: Book and Film. In: *Ideas of Order in Literature and Film*. Selected papers from the 4th Annual Florida State University Conference on Literature and Film. Ed. by Peter Ruppert. Tallahassee, Fla.: University Presses of Florida, S. 39-50.
- Eisenstein, Sergei M. (1970) *Notes of a Film Director*. With a note by Richard Griffith. New York: Dover Publications.
- (1975) Die Farbkonzeption des Films DIE LIEBE DES DICHTERS. In: *Über mich und meine Filme*. Hrsg. v. Lilli Kaufmann. Berlin: Henschelverlag, S. 190-199.
- (1970) [1940] Not Coloured, But in Color! In: Sergei Eisenstein. *Notes of a Film Director*. With a note by Richard Griffith. New York: Dover Publications, S. 114-119.
- (1988) [1946] Erster Brief über die Farbe. In: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Köln: Röderberg, S. 177-183.
- Elliker, Edwin (1980a) Der unheimliche Frieden der beiden deutschen Schwestern. Niklaus Schillings Film DER WILLI-BUSCH-REPORT. In: *Film- und Ton-Magazin* 26,6, S. 56-58.

- (1980b) Willi Busch und die Grenze. [Interview mit Niklaus Schilling.] In: *Film- und Ton-Magazin* 26,8, 1980, S. 62-64.
- Elling, Elmar / Möller, Karl-Diemar / Wulff, Hans J. (1981) Propositionsgefüge und Erzähltexte. Semiotische Aspekte der Narrativik. In: *Semiotik und Massenmedien*. Hrsg. v. Günter Bentele. München: Ölschläger 1981, S. 280-297 (Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. 7.).
- Elsaesser, Thomas (1990) The Continuity System: Griffith and Beyond. Introduction. In: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Ed. by Thomas Elsaesser & Adam Barker. London: BFI Publishing, S. 293-317.
- (1994) *Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*. München: Heyne (Heyne Filmbibliothek. 209.).
- Field, Syd (1991) *Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch*. Frankfurt: Zweitausendeins.
- Fischer, Robert; Hrsg. (1980) *Kino 80/81*. München: Nüchtern.
- Fiske, John (1986) Television: Polysemy and Popularity. In: *Critical Studies in Mass Communication* 3, S. 391-408.
- Garfinkel, Harold / Sacks, Harvey (1976) Über formale Strukturen praktischer Handlungen. In: *Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns*. Hrsg. v. Elmar Weingarten, Fritz Sack & Jim Schenkein. Frankfurt: Suhrkamp, S. 130-176.
- Gianetti, Louis (1982) *Understanding Movies*. 3rd ed. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Gibson, James J. (1982) *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. München/Wien/Baltimore: Urban & Schwarzenberg.
- Goffman, Erving (1973) *Interaktion: Spaß am Spiel. Rollendistanz*. München: Piper (Serie Piper. 62.).
- (1977) *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 329.).
- Groeben, Norbert / Scheele, Brigitte (1984) *Produktion und Rezeption von Ironie. Pragmalinguistische Beschreibung und psycholinguistische Erklärungshypothesen*. [...] Tübingen: Narr (Tübinger Beiträge zur Linguistik. 263.).
- Gunning, Tom (1990) Weaving a Narrative: Style and Economic Background in Griffith's Biograph Films. In: Elsaesser & Barker 1990, S. 336-347.
- (1991) Heard Over the Phone: THE LONELY VILLA and the de Lorde Tradition of the Terrors of Technology. In: *Screen* 32,2, 1991, pp. 184-196.
- Gurwitsch, Aron (1975) *Das Bewußtseinsfeld*. Berlin/New York: de Gruyter (Phänomenologisch-psychologische Forschungen. 1.).
- Harrington, John (1973) *The Rhetoric of Film*. New York [...]: Holt, Rinehart & Winston.
- Harris, Robert A. / Lasky, Michael S. (1979) *Alfred Hitchcock und seine Filme*. München: Goldmann (Citadel Filmbücher.).
- Hartmann, Britta / Wulff, Hans J. (1995) Vom Spezifischen des Films: Neoformalismus - Kognitivismus - historische Poetik. In: *Montage/AV* 4,1, S. 5-22.
- Heath, Stephen (1981) *Questions of Cinema*. London: Macmillan (Communications and Culture.).
- Hedges, Inez (1991) *Breaking the Frame. Film Language and the Experience of Limits*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press (A Midland Book. 621.).

- Heider, Fritz (1958) *The Psychology of Interpersonal Relations*. New York: Wiley.
- Hein, Birgit (1971) *Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino*. Frankfurt: Ullstein.
- Higson, Andrew (1984) Space, place, spectacle. Landscape and townscape in the 'Kitchen Sink' film. In: *Screen* 25,4-5, 1984, pp. 2-21.
- Holenstein, Elmar (1975) *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 116.).
- Houston, Penelope (1963) The Figure in the Carpet. In: *Sight and Sound* 32,4, S. 159-164.
- Hüppauf, Bernd (1995) Zylinder, Mützen und ein steifer Hut. Versuch über Kopfbedeckungen und die Macht von Bildern. In: *Paragrana* 4,1, S. 120-150.
- Iser, Wolfgang (1993) *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1101.).
- Jacobs, Lea (1987) Censorship and the Fallen Woman Cycle. In: *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Ed. by Christine Gledhill. London: BFI Publishing, S. 100-112.
- Jakobson, Roman (1992) Visuelle und auditive Zeichen. In: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 286-300 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1007.).
- (1992a) Grundsätzliche Übersetzbarkeit: Linguistische Aspekte der Übersetzung. In: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 481-491 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1007.).
- Jesionowski, Joyce E. (1987) *Thinking in Pictures: Dramatic Structure in D.W. Griffith's Biograph Films*. Berkeley, Cal. [...]: Univ. of California Press.
- Johnson, William (1966) Coming to Terms with Color. In: *Film Quarterly* 20,1, S. 2-22.
- Jones, Linda Kay (1977) *Theme in English Expository Discourse*. Lake Bluff, Ill.: Jupiter Press (Edward Sapir Monograph Series in Language, Culture, and Cognition. 2.).
- Jose, P.E. / Brewer, F.W. (1984) Development of a Story Liking: Character Identification, Suspense, and Outcome Resolution. In: *Developmental Psychology* 20,5, 1984, S. 911-924.
- Kanzog, Klaus (1991) *Einführung in die Filmphilologie*. Mit Beitr. v. Kirsten Burghardt [...]. München: Schaudig/Bauer/Ledig (Diskurs Film. 4.).
- Katz, David (1930) *Der Aufbau der Farbenwelt*. 2., völlig umgearb. Aufl. Leipzig: Barth.
- Kepley, Vance, Jr. (1983) Spatial Articulation in the Classical Cinema. A Scene from HIS GIRL FRIDAY. In: *Wide Angle* 5,3, pp. 50-58.
- Keppler, Angela (1994) *Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung*. Frankfurt: Fischer.
- Kepplinger, Hans Mathias (1987) *Darstellungseffekte. Experimentelle Untersuchungen zur Wirkung von Pressefotos und Fernsehfilmen*. Tübingen: Alber.
- Kersting, Rudolf (1989) *Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films*. Frankfurt/Basel: Stroemfeld/Roter Stern.
- Kindem, Gorham Anders (1977) Toward a Semiotic of Color in Popular Narrative Films: Color Signification in John Ford's THE SEARCHERS. In: *Film Reader* 2, S. 78-84.

- Kinder, Marsha (1977) The Art of Dreaming in *THREE WOMEN* and *PROVIDENCE*: Structures of the Self. In: *Film Quarterly* 31,1, S. 10-18.
- Kintsch, Walter (1972) Notes on the Structure of Semantic Memory. In: *Organization of Memory*. Ed. by Endel Tulving & Wayne Donaldson. New York/London: Academic Press, S. 247-308.
- Kirchmann, Kay (1994) Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität. In: *Film und Kritik* 2, S. 23-37.
- Knox, Edmund George Valpy (1973) *The mechanism of satire*. Folcroft: Folcroft Libr. Ed. (The Leslie Stephen Lecture, 10.5.195.).
- Koshofer, Gert (1988) *Color. Die Farben des Films*. Mit einer Einf. v. Raymond Borde. Berlin: Spiess (38. Internationale Filmfestspiele Berlin. Stiftung Deutsche Kinemathek. Retrospektive 1988.).
- Kozloff, Sarah (1988) *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley, Cal. [...]: University of California Press.
- Laing, Ronald D. / Phillipson, H[erbert] / Lee, A. R[ussell] (1971) *Interpersonelle Wahrnehmung*. Frankfurt: Suhrkamp (Edition Suhrkamp. 499.).
- Lamarque, Peter / Olsen, Stein Hangom (1994) *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon, xiii, 481 S. (Clarendon Library of Logic and Philosophy.).
- Lamorisse, Albert (1963) *DER ROTE LUFTBALLON*. Bildband des gleichnamigen Films. Düsseldorf: Eugen Diederichs.
- LaValley, Albert J. (1972) Analysis of the Plane and Cornfield Chase Sequence in *NORTH BY NORTHWEST*. In: *Focus on Hitchcock*. Ed. by Albert J. LaValley. Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall, S. 145-173.
- Ledig, Elfriede / Ullmann, Gerhard (1988) Rot wie Feuer, Leidenschaft, Genie, Wahnsinn. Zu einigen Aspekten der Farbe im Stummfilm. In: *Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion*. Hrsg. v. Elfriede Ledig. München: Schaudig, Bauer, Ledig, S. 89-116 (Diskurs Film. 2.).
- Lee, Norman (1937) *Money for Film Stories*. With a forew. by Sidney A. Moseley. London: Pitman.
- Lehman, Ernest (1973) *NORTH BY NORTHWEST*. New York: Viking Press (The MGM Library of Film Scripts.).
- Leitch, Thomas M. (1991) *Find the Director and Other Hitchcock Games*. Athens/London: The University of Georgia Press.
- Levy, Emanuel (1991) *Small-Town American in Film. The Decline and Fall of Community*. New York: Continuum (Ungar).
- Lippert, Renate (1996) Rotlicht. Die Farbe Rot in *VOM WINDE VERWEHT* und *MARNIE*. In: *Frauen und Film* 56-59, S. 76-88.
- Lotman, Jurij M. (1973) *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt: Suhrkamp (Edition Suhrkamp. 582.).
- (1981) *Kunst als Sprache*. Leipzig: Reclam.
- Lüthi, Max (1975) *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*. Düsseldorf/Köln: Diederichs (Studien zur Volkserzählung. 1.).
- MacKinnon, Kenneth (1984) *Hollywood's Small Towns: An Introduction to the American Small-Town Movie*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press.
- Mamoulian, Rouben (1960) Color and Light in Films. In: *Film Culture* 21, S. 68-79.

- Mayer, Hans (1987) Die Bewegung nach links und rechts. Beispiele aus Literatur, bildender Kunst, Theater und Film. In: *Strategien der Filmanalyse*. Zehn Jahre Münchner Filmphilologie. Klaus Kanzog zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Ludwig Bauer, Elfriede Ledig & Michael Schaudig. München: Schaudig, Bauer, Ledig, S. 87-98 (Diskurs Film. 1.).
- Mehan, Hugh / Wood, Houston (1976) Fünf Merkmale der Realität. In: *Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns*. Hrsg. v. Elmar Weingarten, Fritz Sack & Jim Schenkein. Frankfurt: Suhrkamp, S. 29-63.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966) *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: de Gruyter (Phänomenologisch-psychologische Forschungen. 7.).
- Merten, Klaus (1983) Wirkungen der Medien im Wahlkampf. In: *Massenmedien und Wahlen*. Hrsg. v. Werner Schulz & Klaus Schönbach. München: Ölschläger.
- Metz, Christian (1973) *Sprache und Film*. Frankfurt: Athenäum (Wissenschaftliche Paperbacks. Literaturwissenschaft. 24.).
- (1982) *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- (1994) Die anthropoide Enunziation. In: *Montage/AV* 3,1, S. 11-38.
- Meyer, Herman (1964) Hütte und Palast in der Dichtung des 18. Jahrhunderts. In: *Formenwandel. Festschrift zum 65. Geburtstag von Paul Böckmann*. Hrsg. v. Walter Müller-Seidel & Wolfgang Preisendanz. Hamburg: Hoffmann & Campe, S. 138-155.
- Michotte, A[ibert] (1963) *The Perception of Causality*. London: Methuen.
- Mikos, Lothar / Wulff, Hans J. (1995) als: "Spielen und Darstellen im GLÜCKSRAD: Intertextualität und Intersituativität in Fernsehshows" in: *Publizistik* 41,3, 1996, S. 452-465.
- Möller, Karl-Dietmar (1978a) Schichten des Filmbildes und Ebenen des Films. In: *Die Einstellung als Größe einer Filmsemiotik. Zur Ikontheorie des Filmbildes*. Münster: MAkS Publikationen, S. 37-82 (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik. 7.).
- (1978b) Diagrammatische Syntagmen und einfache Formen. In: *Untersuchungen zur Syntax des Films. 1*. Münster: MAkS Publikationen, S. 69-117 (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik. 8.).
- (1984) Schichten des Filmbildes und Ebenen des Films. In: *Die Einstellung als Größe einer Filmsemiotik. 3.*, durchges. Aufl. Münster: MAkS Publikationen, S. 45-90 (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik. 7.).
- (1985) Aspekte der Parallelmontage (1): Entwicklung, Form, Funktionen. In: *Untersuchungen zur Syntax des Films. 2. Alternation / Parallelmontage*. Hrsg. v. Elmar Elling & Karl-Dietmar Möller. Münster: MAkS Publikationen, S. 7-28 (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik. 13.).
- (1986) *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MAkS Publikationen (Film: Theorie & Geschichte. 1.).
- Motte-Haber, Helga de la / Emons, Hans (1980) *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. München: Hanser.
- Muecke, D.C. (1969) *The Compass of Irony*. London: Methuen.
- Müller, Gottfried (1962) *Dramaturgie des Theaters, des Hörspiels und des Films*. 7. Aufl. Würzburg: Tritsch.
- Naremore, James (1988) Cary Grant in NORTH BY NORTHWEST. In seinem: *Acting in the Cinema*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 213-235.
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Odin, Roger (1990) Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre. In: Blümlinger 1990b, 125-146.

- Ohler, Peter (1994) *Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme*. Münster: MAkS Publikationen (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).
- Peirce, Charles Sanders (1960) *Collected Papers. 1-6*. 2nd ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Peters, Jan M. (1981) *Pictorial Signs and the Language of Film*. Amsterdam: Rodopi (Lier & Boog Studies. 2.).
- (1983) Sprechakttheoretische Ansätze im Vergleich Roman-Film. In: *Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur*. Hrsg. v. Joachim Paech. Münster: MAkS Publikationen, S. 53-71 (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik. 17.).
- Pflaum, Hans Günther (1980) DER WILLI-BUSCH-REPORT. In: *Zoom-Filmberater*, 21, 1980, S. 17-20. Auch in: *Filmdienst* 33, 1980, Nr. 22407.
- Pitcher, George (1967) *Die Philosophie Wittgensteins. Eine kritische Einführung in den Tractatus und die Spätschriften*. Freiburg/München: Alber.
- Pompi, Kenneth F. / Lachman, Roy (1967) Surrogate Processes in the Short-Term Retention of Connected Discourse. In: *Journal of Experimental Psychology* 75, S. 143-150.
- Porzig, Walter (1934) Wesenhafte Bedeutungsbeziehungen. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 58, S. 70-97.
- Pudowkin, W[sewolod] I. (1961) *Filmtechnik. Filmmanuskript und Filmregie*. [1928] Zürich: Die Arche (Sammlung Cinema. 1.).
- Pudowkin, Wsewolod I. (1979) Über die Montage. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hrsg. v. Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart: Reclam, S. 77-99 (Universal-Bibliothek. 9943.).
- Quinton, Anthony (1973) *The Nature of Things*. London/Boston/Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Rehder, Helmut (1937) Das Symbol der Hütte bei Goethe. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 15, S. 403-423.
- Reilly, Adam (1980) *Harold Lloyd. Seine Filme - sein Leben*. München: Heyne (Heyne Filmbibliothek. 17.).
- Rodi, Frithjof (1975) Anspielungen. Zur Theorie der kulturellen Kommunikationseinheiten. In: *Poetica* 7, 1975, S. 115-134.
- Ruby, Jay (1980) Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology, and Film. In: *Semiotica* 30,1-2, S. 153-179.
- Rühmkorf, Peter (1969) *Über das Volksvermögen. Exkurse in den literarischen Untergrund*. Reinbek: Rowohlt.
- Salt, Barry (1983) *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword.
- Samuels, Charles Thomas (1970) Hitchcock. In: *American Scholar* 39, S. 295-304.
- Schapp, Wilhelm (1959) *Philosophie der Geschichten*. Leer: Rautenberg.
- Schelbert, Corinna (1980) Ein nüchterner Spieler aus Deutschland. Niklaus Schilling, der Exilschweizer. In: *Cinema* (Zürich) 26,3, 1980, S. 83-92.
- Scherner, Maximilian (1975) "Sprachkenntnis" oder "Weltkenntnis"? Zum Problem des Textverstehens aus linguistischer Sicht. In: *Der Deutschunterricht* (Stuttgart) 27,6, S. 59-79.
- Scheugl, Hans / Schmidt, Ernst, Jr. (1974) *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms. 1.2*. Frankfurt: Suhrkamp.

- Schklowskij, Viktor (1973) Über die Einheit. In seinem: *Von der Ungleichheit des Ähnlichen in der Kunst*. München: Hanser, S. 13-27.
- Schmitt, Christoph (1993) *Adaptionen klassischer Märchen im Kinder- und Familienfernsehen. Eine volkskundlich-filmwissenschaftliche Dokumentation und genrespezifische Analyse der in den achtziger Jahren von den westdeutschen Fernsehanstalten gesendeten Märchenadaptionen mit einer Statistik aller Ausstrahlungen seit 1954*. Frankfurt: Haag & Herchen (Studien zur Kinder- und Jugendmedien-Forschung. 12.).
- Schmitt-Sasse, Joachim (1994) Froschperspektiven: Gestaltung und Wahrnehmung. In: *Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 1*, S. 17-24.
- Schuchalter, Jerry (1986) *Frontier and Utopia in the Fiction of Charles Sealsfield*. [...] Frankfurt [...]: Peter Lang.
- Schweinitz, Jörg (1994) 'Genre' und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft. In: *Montage/AV 3,2*, S. 99-118.
- Sebeok, Thomas A. (1991) Indexikalität. In: *Semiotische Berichte 15*, 1991, S. 131-155.
- Sennett, Richard (1986) *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt: Fischer (Fischer Wissenschaft.).
- Sharits, Paul (1966) Red, Blue, Godard. In: *Film Quarterly 19,4*, S. 24-29.
- Siegrist, Hansmartin (1986) *Textsemantik des Spielfilms. Zum Ausdruckspotential der kinematographischen Formen und Techniken*. Tübingen: Niemeyer (Medien in Forschung + Unterricht. A,19.).
- Singer, Ben (1989) JEANNE DIELMAN. Cinematic Interrogation and "Amplification". In: *Millenium Film Journal*, 22, S. 56-75
- Slotkin, Robert (1992) *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in 20th Century America*. New York: Atheneum.
- Sobchack, Vivian (1992) *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Steinhardt, Friedrich / Turhan, Su (1995) Was hat die Arktis mit der Südsee zu tun? Raumkonstitution und Normvermittlung in Robert J. Flahertys *NANOOK* (1922) und *MOANA* (1926). In: *Perspektiven des Dokumentarfilms*. Hrsg. v. Manfred Hattendorf. München: Diskurs-Film Vlg., S. 29-42 (Diskurs Film. 7.).
- Stephenson, Ralph / Debrix, Jean R. (1976) *The Cinema as Art*. 2nd ed. Harmondsworth: Penguin.
- Stierle, Karlheinz (1976) Komik der Lebenswelt und Komik der Komödie. In: *Das Komische*. Hrsg. v. Wolfgang Preissendanz & Rainer Warning. München: Fink, S. 372-373 (Poetik und Hermeneutik. 7.).
- Taylor, John Russell (1982) *Die Hitchcock-Biographie. Alfred Hitchcocks Leben und Werk*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Vlg.
- Thompson, Kristin (1995) Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden. In: *Montage/AV 4,1*, pp. 23-62.
- Timberg, Bernard (1980) Minellian nightmare: Meaning in color. In: *Film/Psychology Review 4,1*, 1980, S. 71-93.
- Todorov, Tzvetan (1973) Poetik. In: *Einführung in den Strukturalismus*. Hrsg. v. François Wahl. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 105-180 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 10.).
- Torres, Sasha (1995) Lesbische Migrationen, televisuelle *frontiers*: NORTHERN EXPOSURE. In *Montage/AV 4,2*, S. 40-62.
- Traber, Bodo (1994) Dramaturgische Funktionen monochromer Farbgebung im Stummfilm. In: *1. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium / Münster '88. Akten*. Münster: MAkS Publikationen, S. 30-36 (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).

- Truffaut, François (1973[1992]) *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?* München: Heyne.
- Vale, Eugene (1987) *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*. München: TR-Verlagsunion (Film, Funk, Fernsehen - praktisch. 1.).
- Varda, Agnès (1988) Bunte Fantasie, graue Realität. Ein paar Notizen über die Farbe in meinen Filmen. In: *Tageszeitung*, 20.2.1988, S. 16.
- Vaughan, Dai (1988) Television documentary usage. In: *New Challenges for Documentary*. Ed. by Alan Rosenthal. Berkeley: University of California Press, S. 34-47.
- Vernet, Marc (1988) *Figures de l'absence*. Paris: Eds. de l'Etoile.
- Vernon, Magdalen D. (1974) *Wahrnehmung und Erfahrung*. Köln: Kiepenheuer & Witsch (Studien-Bibliothek.).
- Viehweger, Dieter (1980) Zum Kohärenzbegriff von Texten. In: *Linguistische Studien* 65, S. 32-42.
- (1989) Coherence - Interaction of Modules. In: *Connexity and Coherence. Analysis by Text and Discourse*. Ed. by Wolfgang Heydrich, Fritz Neubauer, János S. Petöfi & Emel Sözer. Berlin/New York: de Gruyter, S. 256-274 (Research in Text Theory. 12.).
- Walton, Kendall L. (1993) *Mimesis as Make-Belief. On the Foundations of Representational Arts*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- Weingarten, Elmar / Sack, Fritz (1976) Ethnomethodologie. Die methodische Konstruktion der Realität. In: *Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns*. Hrsg. v. Elmar Weingarten, Fritz Sack & Jim Schenkein. Frankfurt: Suhrkamp, S. 7-26.
- Wellek, René / Warren, Austin (1971) *Theorie der Literatur*. Frankfurt: Athenäum.
- Wienold, Götz (1976) Text Processing: Semantic Relations Between Sentences and Between Texts. In: *Folia Linguistica* 9, S. 37-44.
- Winkler, Hartmut (1992) *Der filmische Raum und der Zuschauer. 'Apparatus' - Semantik - 'Ideology'*. Heidelberg: Winter (Reihe Siegen. Medienwissenschaft. 110.).
- Witte, Karsten (1983) Interview [mit Francesco Rosi]. In: *Francesco Rosi*. Mit Beitr. v. Rüdiger Koschnitzki [et alii]. München: Hanser, S. 57-82 (Reihe Film. 28.).
- Wittgenstein, Ludwig (1969) *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. 7. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp.
- Wollen, Peter (1982) NORTH BY NORTHWEST: A Morphological Analysis. In: Peter Wollen: *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*. London: Verso, S. 18-33.
- Wulff, Hans J. (1978) Zur Kritik des Bild-Begriffes bei Christian Metz. In: *Die Einstellung als Größe einer Filmsemiotik. Zur Ikontheorie des Filmbildes*. Münster: MAKS Publikationen 1978, S. 1-9 (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik. 7.).
- (1984) DAS VERLORENE WOCHENENDE (THE LOST WEEKEND, USA 1945, Billy Wilder): Notizen zur Beschreibung eines Films über einen Alkoholiker. In: *Wiener Zeitschrift für Suchtforschung* 7,3-4, 1984, S. 27-36.
- (1985b) Von Rätseln, Labyrinthen und traumatischen Dingen. Raum und Realität in Stanley Kubricks THE SHINING. In: *Filmbeschreibungen*. Münster: MAKS Publikationen, S. 11-35.
- (1985c) Klassifikationen, kulturelle Einheiten und Inhaltsanalyse. Ein Beitrag zu semiotischen Problemen von Klassifikationen der dritten Art. In: *Studien zur Klassifikation, Systematik und Terminologie. Theorie und Praxis*. Münster: Institut für Allgemeine Sprachwissenschaft / MAKS Publikationen, Sp. 357-383 (= Studium Sprachwissenschaft. Beihefte. 5. / Arbeiten zur Klassifikation. 5.).

- (1985d) *Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion*. Münster: MAkS Publikationen (Studien zur Populärkultur. 1.).
- (1988) Auszüge aus einer textsemiotischen Analyse [von Ingmar Bergmans DAS SCHWEIGEN]. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 6, S. 49-67.
- (1991a) Das Wisconsin-Projekt: David Bordwells Entwurf einer kognitiven Theorie des Films. In: *Rundfunk und Fernsehen* 39,3, S. 393-405.
- (1991c) Ikonographie, Szenentransition, Narration: Zur Analyse der Beziehungen zwischen filmischer Form und filmischem Telefonat. In: *Telefon und Kultur: Das Telefon im Spielfilm*. Berlin: Spiess, S. 127-165 (= Telefon und Gesellschaft. 4.).
- (1992) Raum und Handlung. Zur Analyse einiger textueller Funktionen des Raums am Beispiel von Griffiths Film A WOMAN SCORNED (1911). In: *Montage/AV* 1,1, S. 91-112.
- (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.
- (1993c) Situationalität. Vorbemerkungen zur Analyse von GLÜCKSRAD-Exemplaren. In: Hügel, Hans-Otto / Müller, Eggo (Hrsg.): *Fernsehsows: Form- und Rezeptionsanalyse*. Hildesheim: Universität Hildesheim, S. 120-124 (Medien und Theater. 1.).
- (1994a) Aktcharakteristik und stoffliche Bindung. In: *Montage/AV* 3,1, S. 142-146.
- (1994b) Die Maisfeld-Szene aus NORTH BY NORTHWEST. Eine situationale Analyse. In: *Montage/AV* 3,1, S. 97-114.
- (1994c) Situationalität, Spieltheorie, kommunikative Konstellation: Bemerkungen zur pragmatischen Fernseh-Analyse. In: *Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle*. Hrsg. v. Knut Hickethier. Münster/Hamburg: Lit Vlg., S. 187-203 (Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte. 1.).
- (1995) *Filmanalyse als Tätigkeit und Übersetzung*. Unveröff. Manuskript Berlin: Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft.
- (1996) Suspense and the Influence of Cataphora on Viewers' Expectations. In: *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Ed. by Peter Vorderer, Hans J. Wulff u. Mike Friedrichsen. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Ass., S. 1-17.
- (1997) *Film und Traum / Filmtraum*. Ms. Berlin.
- Wulff, Hans J. / Kaczmarek, Ludger / Ohler, Peter (1995) Fortnum & Mason im Kino: Derek Jarmans Film WITTGENSTEIN. In: *Wittgenstein Studien* (Heidelberg [...]: Springer), 1, 1995.
- Wunderlich, Dieter (1982a,b) Sprache und Raum. In: *Studium Linguistik* (a:) 12, 1982, S. 1-19; (b:) 13, 1982, 37-59.
- Wuss, Peter (1990) Modellierung dreier Stufen kognitiver Invariantenbildung bei der Filmrezeption als möglicher Zugang für psychologische Forschungen. In: *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium / Berlin '89*. Hrsg. v. Hans J. Wulff. Münster: MAkS Publikationen, Sp. 9-29 (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).
- (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Ed. Sigma (Sigma Medienwissenschaft. 15.).