

**Hans J. Wulff**

## **Raum und Handlung. Zur Analyse einiger textueller Funktionen des Raums am Beispiel von Griffiths Film A WOMAN SCORNED (1911) [1]**

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: In: *Montage/AV* 1,1, 1992, S. 91-112. Eine Online-Version des Artikels ist auf der Homepage der *Montage/AV* zugänglich,

URL: [http://www.montage-av.de/pdf/011\\_1992/01\\_1\\_Hans\\_J\\_Wulff\\_Raum\\_und\\_Handlung.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/011_1992/01_1_Hans_J_Wulff_Raum_und_Handlung.pdf).

Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-36>.

Wenn genealogisch vom "frühen Film" gesprochen wird, liegt es nahe, die Formenwelt des frühen Films als eine gegenüber der späteren Entwicklung *weniger entwickelte Ausprägung* der filmischen Artikulation bzw. der filmischen Rede anzusehen. Gegen diese, einen Prozeß kontinuierlicher Ausdifferenzierung der Formenwelt des Films unterstellende Auffassung ist in den letzten Jahren mehrfach die Auffassung geltend gemacht worden, daß man es nicht mit einem weniger entwickelten, sondern vielmehr mit einem *anderen Modus filmischen Repräsentation* zu tun hat. Ich will im folgenden am Umgang mit "Raum" in einem der Biograph-Filme Griffiths zu zeigen versuchen, wie geschlossen die Raumkonzeption darin ist, in welchen textuellen und narrativen Strategien sie auftritt, wie mögliche Beschreibungen davon aussehen können. Es wird mir darum gehen, Raum als Element einer besonderen signifikativen und stilistischen Strategie für die filmische Exponierung einer Erzählung vorzustellen.

A WOMAN SCORNED - der Film, an dem ich diese Überlegung exemplifizieren werde - eignet sich für eine Untersuchung der frühen kinematographischen Repräsentation des Raums auch deshalb so gut, weil er zwei verschiedene Raumschemata gleichzeitig benutzt: In den Innenaufnahmen stehen sich Handlung und Kamera noch deutlich gegenüber; diagonale Bewegungen (bezogen auf die Kameraachse) der Protagonisten im Handlungsraum sind äußerst selten; in den Außenaufnahmen dagegen steht die Kamera im Handlungsraum, was durch Bewegungen der Akteure nicht nur genutzt, sondern auch noch akzentuiert und ausgestellt wird.

Ich werde dabei das Raumkonzept des Beispielfilms in vier verschiedenen Bezugsrahmen vorzustellen und zu interpretieren versuchen:

(1) Ich werde im ersten Schritt das sehr einfache *Koordinationsmodell von Kameraraum und Handlungsraum* skizzieren. Da die beiden Bereiche noch

sehr deutlich einander gegenüberstehen und die Raumauflösung noch sehr unentwickelt ist, wird es neben der Grundbestimmung der "Locus-Einstellung" vor allem um die Skizzierung der Motivationen des "Heransprungs" gehen.

(2) Ich werde einige Bemerkungen zur *relativen Lage von Räumen zueinander* machen; es geht dabei um eine Art "kognitiver Landkarte", die ein Film in der Rezeption bewirkt und organisiert.

(3) Im dritten Schritt werde ich zu zeigen versuchen, wie die *Integration des oben beschriebenen Materials in und durch die Handlungsstruktur* beschaffen ist; da die Raumauflösung der einzelnen Szene noch ganz grob ist, ist die kohärenz- und zusammenhangstiftende Kraft von Handlungsmustern und -strukturen um so höher.

(4) Am Ende werde ich schließlich noch einige Bemerkungen dazu machen, wie die *Inszenierung der Räume mit einer tiefensemantischen Bedeutung* zusammenhängt. Es geht mir hier darum zu zeigen, daß die Strategie, mit der die Geschichte in Szene gesetzt ist, mit einer Vorstellung von "Familie", "Intimsphäre", "Wohnung als geschützter Bereich" usw. koordiniert ist.

A WOMAN SCORNED entstand 1911 unter der Regie von D.W. Griffith bei der Biograph. 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 wählten. 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.

## 1. Innenräume: Loci

Die Einstellungen in den Innenräumen stimmen häufig überein mit der Präsentation des Handlungsortes (heute würde man "Raumtotale" dazu sagen). Man könnte derartige Einstellungen vielleicht unter dem Rubrum *Locus-Einstellung* typifizieren und zusammenfassen: Es wird ein *Locus*, ein Handlungsort vorgestellt. Loci sind oft Räume, in denen "Szenen" spielen, dramatische Einheiten von Raum, Zeit und Handlung. Die Verwandtschaft der Locus-Einstellung zum theaterhaften Bühnenaufbau ist nicht zu übersehen.

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" [2]:

Early film space tends simply [sic!] to be tableauxesque, 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 zu zeigen versuchen, wie Loci in eine Erzählstrategie integriert werden (so daß man der Behauptung Heaths zumindest mit Skepsis gegenüberstehen sollte).

### 1.1 Kamerastandort

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 Diagonalebewegungen, bei denen die Kamera "im Handlungsraum" steht, selten (und in *A WOMAN SCORNED* nur in den Straßenszenen nachweisbar, die aber wie schon angemerkt einem anderen Raumschema unterliegen).

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 [3].

Die Kanonisierung des Abbildungsmusters ist aber nicht als zu starr und unflexibel anzusehen, sondern umfaßt eine gewisse Anpassungsfähigkeit und läßt eine gewisse Variabilität zu. Ein Beispiel für eine nur ganz leichte, aber ausgesprochen raffinierte Veränderung der Kameradistanz findet sich 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 frapportiert 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.

Derartige Veränderungen sind oft ausgerichtet auf die direktionale "Offenheit" des Raums. Eine Veränderung des Kamerastandortes wie in den Einstellungen 15 und 17 hängt zusammen mit der Organisation des Handlungsraumes, mit dem spatialen Gefüge, in das Handlungen gebunden sind: So hängt Einstellung 15 zusammen mit der Tatsache, daß die Gangster das Geschehen beobachten; Einstellung 17 dagegen ist in die andere Richtung orientiert, schon bezogen auf die folgende Szene im benachbarten Zimmer, auf das gemeinsame Abendessen.

Trotz derartiger Manipulationen und Modulationen, die in diesem schematisierten Verhältnis von Hand-

lungs- 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 several 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 allzu sehr die Bewegung der Kamera als Prinzip der Dynamisierung des Raums hervorhebt. Es wird später zu zeigen sein, daß Griffith *Raum als Funktion von Handlung syntaktisiert*, die Kamera selbst aber unbewegt läßt [4]. 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 [5].

## 1.2 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, kann nun der Heransprung vollzogen werden.

In unserem Beispielfilm handelt es sich aber in jedem Fall um *motiviertere 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* mit dem gesamten Handlungsraum [6] bekannt gemacht haben muß, bevor in diesen Raum hineingegangen werden kann. Ein Raum, der nicht als Ganz-Raum zuvor präsentiert worden wäre, ist in A WOMAN SCORNED nicht enthalten.

Tatsächlich hat man es 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 der Beispielfilm enthält, doch ist die Motivation des Heransprungs aber 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 man damit die Hilflosigkeit der Opfer, die Größe der Gefahr, operiert also mit eher atmosphärischen Momenten der Handlung;
- (2) er dient dazu, *Bedingungen* von Handlungen oder die *Durchführung* von Handlungen hervorzuheben - wenn die Frau z.B. das Geld von ihrem Mann entgegennimmt und es in der Kanne im Porzellan-schrank 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 die Einbrecher die Telefondrähte kappen, bevor sie in das Haus eindringen, akzentuiert der Heransprung 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.

## 2. Raum-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 SCORNED ist nun insofern interessant, als der Film mit zwei verschiedenen Raum-Schemata operiert. Sind die Innenaufnahmen alle als Locus-Einstellungen realisiert, befindet sich in allen Außenaufnahmen die Kamera *im Handlungsraum*. 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 [7], 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 an der erwähnten zentralen Szene, die die eigentliche Handlung in Gang bringt (am "plot point" sozusagen): Man sieht im Vordergrund die Verbrecher, hinter einer Haubecke 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" [8]. Diese Verbindung mit narrativen Instanzen ist für die Locus-Einstellung ganz und gar unüblich und auch unmöglich. Man kann den Heransprung dort 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 [9] - und das folgende Bild zeigt, was er sieht. Allerdings ist hier zu trennen zwischen solchen Aufnah-

men, 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 (Schlüssellocher und Ferngläser insbesondere) angezeigt, daß man es mit einer subjektiven Aufnahme zu tun habe - nicht nur das repräsentierend, was einer sieht, sondern auch noch die Tatsache, daß er sieht, mitzeigend [10]. Die unmarkierte Form ist gebunden an die Herausbildung der Konventionen der analytischen Montage, kann also dann auftreten, wenn es ein syntaktisches Pattern gibt, das Akte des Sehens nach dem Muster der "Blick-Montage" in eine Einstellungsfolge sequenzialisiert.

"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 aufzusehen: 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 (syntaktosemanti-sche) 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 [11].

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 [12]. 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 [13]. 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 die beiden verwendeten Raum-Schemata nicht allein (a) die Innen- von den Außenaufnahmen unterscheiden, sondern (b) die beiden Raum-Schemata ganz

verschiedene Repräsentationsmodi darstellen, denen (c) wiederum ganz verschiedene Verstehensoperationen zugeordnet sind. Diese mehrfache Differenz der beiden Schemata fällt dann besonders auf, wenn 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.

### 3. Geographie

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*" [14] 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 [15].

Es können zwei Bezugssysteme unterschieden werden, die als oft miteinander verbundene bzw. miteinander interagierende Rahmen für den Entwurf des *off-screen-Raums* dienen.

(1) Der erste Typ entwirft den *akuten Handlungsraum*, meist als "Zimmer" begrenzbar; es geht 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 in *A WOMAN SCORNED* an den Glasschrank herangesprungen wird, bleibt der Gesamttraum 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 amerikanisch-psychologischen "Involvements").

(2) Ein anderer, abstrakterer 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 auch 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 [16]; 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 Poli-

zei am Schluß wird "in abnehmender, aber großer Entfernung" lokalisiert werden - es wäre absurd, wenn sie drei Häuserblocks weiter in dieser Art loseilen würde [17]. 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.

Fragt man nach der "Berechnung" der relativen Lage von Räumen zueinander, ist wiederum nach ganz verschiedenen Gesichtspunkten zu differenzieren und man bekommt es mit ganz verschiedenen Raumkonzepten zu tun:

(1) Wenn wir es mit einer Alternation zu tun haben, in der der eine Strang die Fahrt der Polizei zum Haus des Arztes dokumentiert, muß dafür die abstrakte *Raumbeschreibung*:

<Auto, draußen, Straße, Nacht>

gewahrt sein. Es muß also keine besondere Straße sein. Zudem gilt die Forderung nach der *Diskontinuität der Orte* - die einzelnen Bilder, die die Fahrt der Polizei zeigen, sollten verschiedene Straßen zeigen; aus der Nichtübereinstimmung der Handlungsorte kann eine Ellipse erschlossen werden, die wiederum als Indikator der schnellen Bewegung der Akteure verstanden werden darf. Der Diskontinuität der Orte steht die *Kontinuität der Bewegungsrichtung* entgegen: Auffallend ist, daß die einzelnen Aufnahmen des Polizeiwagens so gestaltet sind, daß die Bewegungsrichtung in allen Aufnahmen gleich ist - würde man also nur die Bewegungsrichtung des Polizeiwagens registrieren, erhielte man das Bild einer direktional zusammenhängenden Bewegung. (Auf die Dramaturgie der Bewegungsrichtungen werde ich unten noch einmal zurückkommen.)

(2) Wenn wir wissen, daß die Frau das kleine Kind "über die Treppe" ins Kinderzimmer gebracht hat, ist das Kinderzimmer natürlich als "im ersten Stock" gewußt. 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. - sowie eines Grundplans für das berechnete Haus zu haben; in diesem Fall liegt es nahe, das Modell des Puppenhauses, dessen Räume nach vorne aufgeschnitten sind, grundzulegen.

Hier eine Aufrißzeichnung des Hauses!

(3) Das handlungslogisch eigentlich äußerliche Verhältnis von

<draußen, drinnen>

scheint für die Raum-Dramaturgie und -Montage von großer Bedeutung zu sein. Immer wieder zeigt eine Aufnahme erst ein Außenbild des Handlungsortes, bevor die eigentliche Örtlichkeit ins Bild rückt und damit die eigentliche Handlung beginnen kann. Im Beispiel ist es

- die Polizeiwache, in die der Arzt eintritt und mit Polizisten wieder verläßt;
- die Wohnung der Einbrecher, die einen Straßeneingang hat;
- das Haus des Arztes, für das das Innen-Außen-Verhältnis ja sogar narrativ wirksam gemacht ist (in der Handlung des Beobachtens-Belauschens);
- 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. (a) Eine erste Annahme könnte besagen, daß ein Ortsindikator nötig ist, der die "Globaltopographie" des Handlungsraumes anzeigt. (b) Eine zweite könnte als dramaturgische Regel formulieren, daß vor einer Interaktion in einem Innenraum eine Art von vorbereitender Handlung gegeben werden muß, die erst

die folgende Szene möglich macht; die Annahme einer solchen Regel würde eine Art rhythmischer Struktur in derartigen Montagen annehmen, einen regelmäßig beachteten Wechsel von Aktions- und Ruhephasen der Handlung, wobei die Ruhephasen oft als Ortsübergänge markiert sind. Bei einer derartigen Beschreibung würde man die Außenaufnahmen in dem Sinne als "Passagen" [18] zwischen zwei Aktionsphasen nehmen, wie Balázs sie schon in seinem "Sichtbaren Menschen" zu beschreiben versuchte. Man würde die Passagen-Einstellungen dann nicht nur als Ortsindikatoren, sondern auch als Indikatoren von (Handlungs-)Sequenzen auffassen und sie damit zu den Techniken der Sequenz-Eröffnung stellen können - und somit eher ein dramaturgisches als ein topographisches Moment als Begründung dafür annehmen, daß sie so regelmäßig auftreten.

(4) Ein Aspekt von alltäglichem und *nicht-filmspezifischem Raumwissen* ist die Kalkulation von Räumen aus Aussehen, Fensterdurchblicken etc. Im Beispiel etwa kann aus der Schräge in der Wohnung der Diebe erschlossen werden, daß es sich wohl um eine Dachmansarde handelt, was an keinem anderen Indiz festgemacht werden kann.

## 4. Raum und Handlung

### 4.1 Direktionalität und Handlungskontinuität

Eines der spatialen Bindemittel zwischen Einstellungen ist, wie schon festgehalten, schon in diesem frühen Film die *direktionale Kontinuität* einer Bewegung - wird in der einen Einstellung nach rechts abgetreten, erfolgt der Neuauftritt in der folgenden von links [19]. Diese Regel, die den Eindruck erwecken hilft, eine Bewegung sei kontinuierlich-durchgängig, ist in A WOMAN SCORNED sogar zwischen solchen Einstellungen beachtet, die nicht aneinander grenzen - etwa in dem Übergang von der Mansarde der Einbrecher zu ihrem Heraustritt auf die Straße, in dem es ja keinerlei Anzeichen dafür gibt, daß der Mansardenraum nach links an den Ausgang anschliesse - wie könnte er auch, liegt er doch sicherlich mehrere Stockwerke höher!

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

(1) Eines der prominentesten Bindemittel, das Einstellungen zusammenhalten kann, ist - bei überspan-

nender 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 (Jesionowski: "matched action", 1987, 101) [20].

(2) Die zweite elementare Technik ist die 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") [21]. Im Beispielfilm kann man den beobachtenden Verbrecher und das Verstecken des Geldes im Schreibtisch als einen Fall der Integration von Einstellungen in ein Seh-Verhältnis ansehen.

(3) Ein drittes - das aber der Struktur des Sehens als syntheseleitender Struktur verwandt ist - Mittel, das Einstellungsfolgen binden kann und das auch 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*. Ein Beispiel hier ist das Telefonat zwischen den Verbrechern und dem Arzt [22]. 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!

Ob Griffith die Herstellung von Kontinuität als Inszenierungsziel vor Augen hatte, darf bezweifelt werden. Im vorliegenden Film 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 [23].

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.

#### 4.2 Narrationslogisches Verhältnis von Handlungsräumen und Loci

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

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 *ko-realisiert* 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) - umfaßt eben alles, was zur Handlungsplanung und -kontrolle wichtig ist. Der "Locus" dagegen ist ein bestimmter Typus der kinematographischen Repräsentation von Raum in einem viel äußerlicheren und materielleren Sinne. In den Kategorien der Hjelmslevschen Semiotik: Die Größe "Handlungsraum" gehört zur Inhalts-Beschreibung eines Filmes; die Größe "Locus" dagegen ist dem Ausdrucksbereich zuzuordnen. Wollte man terminologisch genau arbeiten, könnte man das, was die Lo-

cus-Einstellung zeigt, den *Ort* nennen, der "als Handlungsraum" interpretiert wird.

Sind nun zwei Handlungsräume in einem Locus ko-realisiert, so ist die Locus-Einstellung mit zwei Interpretationen gleichzeitig belegt. Wenn die Arztfrau sich in der Wäschtruhe 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).

Beide Alternationen nun - sowohl 1/2 wie a/b - 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.

Ich will dem hier nicht weiter nachgehen [24], sondern noch einige abschließende Bemerkungen zum ideologischen Umgang mit Raum in A WOMAN SCORNED machen.

## 5. Raum und Ideologie

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
3. Das Haus des Arztes.

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 Räu-*

*me*: 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, öffentlichen 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*" angeordnet werden: Die Außenanlagen sind weniger intim als der Empfangsraum oder das Eßzimmer. Höchste Intimität genießt in dieser Anordnung das Kinderzimmer, es ist der geschütteste und behütetste 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* hineinziehend -, 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 Abgeschirmtheit 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 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 eine Lebensform; auf der Suche nach Geld dringen sie in zentrale Bereiche bürgerlichen Lebens ein, in die Schutzsphären des Kindes.

Die Räume, die nach dem Muster der Locus-Einstellungen vorgestellt werden, sind nicht notwendig Teil einer solchen metaphorisch-symbolischen Konstruktion. Das hängt damit zusammen, daß die vier Aspekte der Raumstruktur, die ich hier vorzustellen versuchte, vier verschiedenen und *weitgehend voneinander unabhängigen Funktionskreisen der filmischen Signifikation* zugehören: (1) Das Locus-Schema bildet einen eigenständigen Repräsentationsmodus räumlicher Verhältnisse aus; (2) der Film entwirft ein geographisches Verhältnis von Räumen, das dem Zuschauer die Orientierung im Geschehen ermöglicht; (3) Struktur und 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.

### Anmerkungen

[1] Ich habe die Überlegungen zu diesem Film mehrfach in verschiedenen Fassungen vorgestellt - zuletzt auf dem Workshop "Kognitionspsychologie des Film-Raums" in Berlin und als Vortrag vor der "Gesellschaft für Filmtheorie" in Wien. Ich bin Teilnehmern dieser Veranstaltungen für ihre Hinweise und Korrekturen dankbar. Insbesondere danke ich Wolfgang Beilenhoff, Jörg Frieß, Britta Hartmann, Frank Kessler, Eggo Müller, Gottfried Schlemmer und Gerhard Schumm für ihre Hinweise.

[2] Ähnlich spricht auch Gunning (1983, 358) von "stage-like tableaux".

[3] Vgl. zur abweichenden Höhe der Vitagraph-Produktionen Salt (1983, 106).

[4] Zu den wenigen Kamerabewegungen vgl. Jesionowski 1987, 32-33. Zu der These, die ich hier vorstelle, vgl. auch Aumont (1983, bes. 8-9), der die Dynamisierung des

Raums generell als Dynamisierung des Point-of-View zu fassen versucht.

[5] 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.

[6] Die Bezeichnung *establishing shot* referiert genau auf dieses 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 Handlungssequenzen geblieben.

[7] In anderen Filmen aus dieser Periode des Griffithschen Schaffens 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*.

[8] 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).

[9] Die Tiefenstaffelung von Räumen ist eine andere - topographische - Technik gewesen, mit der 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 kompletten 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.

[10] Vgl. dazu die wichtigen Bemerkungen in Möller 1985, insbes. 16ff.

[11] 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.

[12] 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.

[13] 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*.

[14] Der Begriff "Raumwissen" ist natürlich wesentlich weiter als hier angedeutet und bedürfte eigener Erläuterung. Er umfaßt sowohl Wissen über die räumliche Ausgedehtheit von Objekten wie Wissen darüber, wie Objekte räumlich in Handlungen einbezogen sein können. 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). Ich werde hier keine Explikation von "Raumwissen" versuchen; vgl. als ein erster Aufriß dieser Problematik den Aufsatz von Wunderlich (1982a,b).

[15] 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).

[16] 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.

[17] 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.

[18] *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).

[19] 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).

[20] 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.

[21] Dazu hat Karl-Dietmar Möller die m.E. definitiven Arbeiten vorgelegt; vgl. v.a. Möller 1979; vgl. dazu auch Jesionowski 1987, 111ff.

[22] 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".

[23] 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 Kontinuitätssystemen vgl. Aumont 1990.

[24] Zur Beschreibung und Struktur der Alternation im frühen Film vgl. Möller 1985 und Gunning 1990, 341ff.

[25] Vgl. zur Sozialgeschichte der "Intimität" Sennett 1986, bes. 29ff. Verwiesen sei auch auf Aumonts Überlegung, daß Griffiths "lieux sont assez régulièrement *dis-joints*: 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 SCORNE einer derartigen Opposition von Raumsphären eingliedern. Allerdings müßte man die Handlungs- und Raumsphären, die in A WOMAN SCORNE 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.

## Literatur

Aumont, Jacques (1983) Le point de vue. In: *Communications*, 38, 1983, S. 3-29. Ersch. dt. in: *Cinéma: Analyses und Theorien aus Frankreich*. Hrsg. v. Dominique Blüher, Frank Kessler & Margrit Tröhler. Tübingen: Narr 1992.

--- (1984) L'écriture Griffith-Biograph. In: *David Wark Griffith*. Ed. par Jean Mottet. Paris: Publication de la Sorbonne/Eds. L'Harmattan, S. 233-247.

--- (1990) Griffith: The frame, the figure. In: Elsaesser & Barker 1990, S. 348-359.

Balázs, Béla (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: Henschelverlag. Kunst und Gesellschaft, S. 43-143.

Biro, Yvette (1982) *Profane mythology: The savage mind of the cinema*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.

Branigan, Edward (1981) The spectator and film space: Two theories. In: *Screen* 22,1, 1981, S. 55-78.

Elsaesser, Thomas (1990) The continuity system: Griffith and beyond. Introduction. In: Elsaesser & Barker 1990, S. 293-317.

Elsaesser, Thomas / Barker, Adam (eds.) (1990) *Early cinema: Space, frame, narrative*. London: BFI Publishing.

Gunning, Tom (1983) An unseen energy swallows space: The space in early film and its relation to American avant-garde film. In: *Film before Griffith*. Ed. by John L. Fell. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 355-366.

--- (1990) Weaving a narrative: Style and economic background in Griffith's Biograph films. In: Elsaesser & Barker 1990, S. 336-347.

Heath, Stephen (1981) *Questions of cinema*. London: Macmillan (Communications and Culture.).

Jesionowski, Joyce E. (1987) *Thinking in pictures: Dramatic structure in D.W. Griffith's Biograph films*. Berkeley, Cal. [...]: Univ. of California Press.

Kessler, Frank (1991) Bei Anruf Rettung. In: *Telefon und Kultur: Das Telefon im Spielfilm*. Hrsg. v. Bernhard Debatin & Hans J. Wulff. Berlin: Spiess, S. 167-173.

Möller, Karl-Dietmar (1979) Diagrammatische Syntagmen und einfache Formen. In: *Untersuchungen zur Syntax des Films. I*. Münster: MAKS Publikationen, S. 69-117 (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik. 8.).

--- (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.).

Salt, Barry (1983) *Film style and technology: History and analysis*. London: Starword.

Sennett, Richard (1986) *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt: Fischer (Fischer Wissenschaft.).

Vernet, Marc (1988) *Figures de l'absence*. Paris: Eds. de l'Etoile.

Wunderlich, Dieter (1982a,b) Sprache und Raum. In: *Studium Linguistik* (a:) 12, 1982, S. 1-19; (b:) 13, 1982, 37-59.