

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

montage AV: Intertextualität / Spannung

1993

<https://doi.org/10.25969/mediarep/142>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. (Hg.): *montage AV: Intertextualität / Spannung*, Jg. 2 (1993), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/142>.

Nutzungsbedingungen:

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

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

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

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

montage/av Zeitschrift für Theorie & Geschichte
2/2/1993 audiovisueller Kommunikation



Intertextualität / Spannung

	Editorial	3
	Intertextualität	
Naum I. Klejman	Der Aufbrüllende Löwe. Zur Entstehung, Bedeutung und Funktion einer Montage-Metapher	5
Juri Tsivian	Caligari in Russland. Der deutsche Expressionismus und die sowjetische Filmkultur	35
Yvonne Spielmann	Zeit, Bewegung, Raum. Bildintervall und visueller Cluster	49
Lars Henrik Gass	Bewegte Stillstellung, unmöglicher Körper. Über "Photographie" und "Film"	69
	Spannung	
Hans J. Wulff	Spannungsanalyse. Thesen zu einem Forschungsfeld	97
Peter Wuss	Grundformen filmischer Spannung	101
Frank Kessler	Attraktion, Spannung, Filmform	117
Klemens Hippel	Parasoziale Interaktion als Spiel. Bemerkungen zu einer interaktionistischen Fernsehtheorie	127
	In memoriam Christian Metz	146
	Zu den Autoren	148

montage/av 2/2/1993

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation

Impressum

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

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

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

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

ISSN: 0942-4954

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

Titelillustration: DIE TASCHEN DES

DIPLOMATISCHEN KURIERS (UdSSR 1927, Alexander Dowschenko)

Druck: Offset-Druckerei Gerhard Weinert GmbH, Berlin

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

Anzeigen: Jörg Frieß, es gilt Anzeigenpreisliste Nr. 2

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

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

Editorial

Konzepte von *Intertextualität*, hervorgegangen aus Bachtins Entwurf der "Dialogizität" von Texten und kultureller Produktion, begreifen Artefakte aller Art als "Schmelzriegel" unterschiedlichster Diskurse, als "Schnittpunkte" ästhetischer und kultureller Praxen - Metaphern, die weit über das tradierte "Einfluß"-Konzept der Philologien hinausweisen. Textanalyse als Kulturanalyse: Zuspitzung und Fluchtpunkt der Idee von Intertextualität und zugleich der Punkt, an dem sich Textanalyse auflöst. Darum muß die Praxis intertextuell orientierter Beschreibung und Analyse immer wieder die Balance zwischen dem Textuellen und dem Kulturellen finden. Und zugleich muß sich die Produktivität des Intertextualitätspostulats am jeweiligen Gegenstand zeigen. Der Pudding erweist sich beim Essen, sagt Brecht.

Diese Ausgabe von *montage/av* stellt - nach den Beiträgen von Jacques Aumont zu Malerei und Film im ersten Heft und von John Fiske zur Populärkultur im zweiten Heft - einige weitere Spielarten intertextueller Analyse *in praxi* vor. So korrigiert Juri Tsivian in seiner Untersuchung der russischen Ausprägung des "Caligarismus" die verbreitete filmhistorische Auffassung vom sowjetrussischen "Montage-Kino" als einer reflektierten Aneignung und Weiterführung des US-amerikanischen Montagestils. Entgegen dieser monokausalen Ableitung kennzeichnet Tsivian die Entwicklung des russischen Films der nachrevolutionären Zeit im Spannungsfeld einer ästhetischen und kulturellen Auseinandersetzung, in der der deutsche expressionistische Film wichtiger Kristallisationspunkt war.

Die Komplexität von "Dialogizität" wird deutlich in Naum Klejmans intertextueller Reinterpretation der drei Löwen aus Eisensteins *PANZERKREUZER POTEMKIN*. Klejman, von dem hier erstmals ein längerer Artikel in deutscher Übersetzung vorliegt, untersucht die bekannte Montage-Phrase in einer offenen Spiralbewegung: Schicht um Schicht legt er die unterschiedlichen Facetten des verdichteten und ambivalenten Motivs des Denkmals frei und belegt durch eine archäologische Spurensuche dessen tiefe Verankerung im Gedächtnis der russischen Kultur. Intermediale Beziehungen erweisen sich damit als spezifische Ausprägung des Intertextualitätsphänomens, bilden doch die symbolisch-technischen Apparaturen mit ihren jeweiligen pragmatischen Konstellationen und semiotischen Potenzen die Voraussetzung für die Entfaltung von intertextuellen Prozessen.

Yvonne Spielmann kontrastiert in ihrem Beitrag die historisch gewordenen medienspezifischen Bildraumkonzepte und Rahmenfunktionen in Film und Malerei. Am Beispiel der Filme von Peter Greenaway untersucht sie, wie mit der Ablösung analoger durch digitale Bildtechniken die "zeitliche" Kunst Film einen Wechsel zur "Verräumlichung" erfährt. Durch die intermediale Gestaltung bei Greenaway wird eine Schnittstelle zwischen den Künsten sichtbar, die Malerei und Film auf struktureller Ebene vergleichbar macht.

Lars Henrik Gass schließlich verfolgt in seinem Beitrag eine medienästhetische Reflexion des Verhältnisses von Fotografie und Film, die nicht auf eine gemeinsame ontologische Referenz rekurriert, sondern ähnlich wie Spielmann nach den sich historisch wandelnden Bedingungen ästhetischer Erfahrung fragt. Eine theoriegeschichtliche Darstellung wird - in der Auseinandersetzung mit einzelnen Filmen - ergänzt durch die Beschreibung der je spezifischen Konditionierung von Wahrnehmungsweisen und Modi von Körpererfahrung.

Ein zweiter, kleiner Themenschwerpunkt dieses Heftes ist dem Phänomen der *Spannung* gewidmet. Die "Thesen zu einem Forschungsfeld" sind eine erste Positionsbestimmung in einem weitgefächerten Katalog von Fragen, die sich stellen, gleichgültig, ob man eher die dramaturgisch-textuelle Seite des Spannungserlebens zu modellieren versucht oder die Rezeptions- und Aneignungstätigkeit in den Mittelpunkt der Untersuchung stellt. Die "Thesen" sind Einladung zur Diskussion. Peter Wuss' und Frank Kesslers Artikel bilden zwei erste Beiträge zum Thema, das in den folgenden Heften weiterverfolgt werden soll.

Mit Klemens Hippels Untersuchung zur parasozialen Interaktion schließlich setzen wir die Reihe von Artikeln fort, die den kommunikationstheoretischen Aspekten des Fernsehens gewidmet sind.

Naum I. Klejman

Der Aufbrüllende Löwe

Zur Entstehung, Bedeutung und Funktion einer Montage-Metapher*

"Ich suche immer die gewichtigen Vorbilder möglichst detailliert zu analysieren, um so die 'nahen Verwandten' zu erkennen. Dies ist kein Plagiat, sondern eine kulturelle Übernahme der Methode und des Verfahrens im reinsten Sinne des Wortes" (Eisenstein).¹

"Das ist nichts Neues, das ist schon gesagt worden - lautet einer der gängigsten Vorwürfe der Kritik. Aber alles ist schon gesagt, alle Begriffe sind im Laufe der Jahrhunderte bereits formuliert und wiederholt worden: Was folgt aber daraus? Daß der menschliche Geist nichts Neues mehr hervorbringt? Nein, wir wollen ihn keineswegs schlecht machen: Der Verstand ist unerschöpflich in der *Zusammenstellung* von Begriffen, wie auch die Sprache unerschöpflich ist in der *Zusammenfügung* von Worten. Alle Wörter stehen im Lexikon; aber die Bücher, die ständig erscheinen, sind keine Wiederholung des Lexikons. *Ein Gedanke* für sich bedeutet nie etwas Neues; aber *die Gedanken* können unendlich verschieden sein" (Puschkin 1973, 254; Herv.i.O.).

Am 28. Dezember 1934, neun Jahre nach der Premiere von PANZERKREUZER POTEMKIN, erzählte Eisenstein seinen Studenten:

"Wir wohnten damals in Sevastopol und machten Aufnahmen zum POTEMKIN. Wie immer nutzten wir die Gelegenheit, uns genauer umzusehen. Wir überzeugten die Aufnahmeleitung davon, daß wir uns wegen möglicher Aufnahmen die Jaltaer Seite [der Krimküste] ansehen mußten.

Man organisierte für uns unter großen Schwierigkeiten ein Automobil, und wir schauten uns all diese Simeise, Kopeise usw. an.

So kamen wir auch nach Alupka.

Dort gibt es einen Palast mit [marmornen] Löwen.

* Zuerst erschienen in: *Kinovedceskie Zapiski [Filmwissenschaftliche Skizzen]*, 1, 1988.

1 Zit. nach einem unbetitelten handschriftlichen Manuskript von 1929; C.G.A.L.I. (Staatliches Zentralarchiv für Literatur und Kunst), Fundus 1923, Liste 2, Aufbewahrungsnummer 623.

Mir kam der Gedanke, drei Löwenpositionen miteinander zu verbinden. Dann entstände der Eindruck eines aufspringenden Löwen.

Der Schuß des Panzerkreuzers war zu diesem Zeitpunkt schon aufgenommen. Ich stellte mir vor, den Schuß und die Löwen miteinander zu verbinden, eins ans andere zu kleben.

Wir verließen den Park. Ich hatte keine Lust, den Apparat auszupacken. In Gedanken versunken aß ich ein ganzes Kilo Weintrauben.

Schließlich nahmen Tissé und ich dann doch die Kamera, und wir fingen an zu drehen. Plötzlich tauchte ein Wächter auf. Er sagte: 'Es ist nicht gestattet, Aufnahmen zu machen'!

Wir versuchten, ihn zu überreden. Wir redeten und redeten, und schließlich setzte er sich auf den Kopf des Löwen und machte den Vorschlag, doch ihn aufzunehmen. Wir ließen uns davon nicht aus der Fassung bringen. Wir baten ihn, darüber mit der Verwaltung zu sprechen. Er machte sich auf den Weg. Als er zurückkam, waren die Löwen schon aufgenommen und wir über alle Berge.

Auf diese Weise kamen die Löwen in den Film."²

Ein wenig abgewandelt findet sich diese Anekdote mit dem Wächter elf Jahre später in dem Aufsatz "*Zwölf Apostel*" wieder:

"Es hat nicht viel gefehlt, und seine schiefgetretenen Stiefel und herabhängenden Hosen wären tatsächlich mitgefilmt worden: Beharrlich saß er auf dem Kopf eines der drei Parklöwen, und ehe er sie zum Fotografieren freigegeben hätte, verlangte er erst einmal eine besondere Aufnahmegenehmigung.

Uns rettete der Umstand, daß auf der Schloßtreppe im ganzen sechs Löwen standen. Wir liefen nun mit der Kamera von einem zum anderen, was den strengen und nicht übermäßig intelligenten Ordnungshüter schließlich dermaßen irritierte, daß er aufgab. So konnten wir dann doch noch unsere Großaufnahmen von dreien der Marmorbestien herstellen" (Eisenstein 1973, 100f).

Die Divergenz zwischen den beiden Versionen ergibt sich aus der Spezifik des "Memoiren"-Gedächtnisses. Der Aufsatz deckt sich hingegen mit der Vorlesung in der Feststellung:

"Auch die 'aufgesprungenen Löwen' waren eine 'Gelegenheitsentdeckung' - in Alupka, wo wir uns an einem der 'Wartetage' erholen wollten" (101).

2 Zit. aus dem Stenogramm einer Vorlesung an der Fakultät für Regie des VGİK; C.G.A.L.I., Fundus 1923, Liste 2, Aufbewahrungsnummer 623.

Wir haben hier das klassische Schema der Entdeckung: ein glücklicher Fund - ein Gedankenblitz - die Geburt eines kühnen Bildes, das in die Geschichte und Poetik der Filmkunst eingehen wird.

Wir haben keinerlei Anlaß, Eisensteins Aussagen anzuzweifeln. Es fragt sich jedoch, ob die Selbsteinschätzung und das Gedächtnis des Autors den schöpferischen Prozeß in seiner Gesamtheit erfassen.

Denn zweieinhalb Jahre nach der Premiere des POTEKIN findet sich in dem unvollendeten, bislang noch nicht veröffentlichten Aufsatz *IA-28*, einem frühen Manifest der "intellektuellen Attraktion", eine Stelle, wo die Entdeckungen von OKTOBER abgeleitet werden aus STREIK und *Das Jahr 1905*, dem späteren PANZERKREUZER POTEKIN:

"Das Typenhafte, bisweilen minimalisiert zu einer einzigen Großaufnahme (Lakai, Spione, usw.), ist als Verfahren in STREIK eingeführt worden. Weiter *Das Jahr 1905*. Der nächtliche, von Wasser und vom Licht der Scheinwerfer überflutete Peter der Große. Er ist der Ursprung der 'Denkmals-Mode'. Hoch zu Roß galoppierte er, als Fotografie, über die Zeitungsseiten. Auf Zelluloid gebannt, wanderte er zusammengerollt in den Papierkorb. *Das Jahr 1905* mußte sich mit dem POTEKIN begnügen. 'Peter' hinterließ die 'nasse-Denkmal-Mode' und *brüllte auf wie ein Löwe gegen die Treppe von Odessa*."³

Die "glückliche Improvisation" hat eine Vorgeschichte.

An sich ist diese Tatsache nicht verwunderlich. Jede der zufälligen Entdeckungen des POTEKIN (wie der Nebel, die Treppe von Odessa, der Typus des Arztes)⁴ war das Resultat einer noch kurzen, aber intensiven künstlerischen Biographie.

Uns interessiert hier jedoch nicht primär die Psychologie von Eisensteins Schaffen, sondern die mögliche Genealogie dieses "kühnen Bildes".

"'Peter' brüllte auf wie ein Löwe gegen die Treppe von Odessa."

3 Zit. nach einem handgeschriebenen Manuskript; C.G.A.L.I., Fundus 1923, Liste 2, Aufbewahrungsnummer 980. Herv. N.I.K.

4 Ein typisches Beispiel für eine "vorbereitete" Improvisation sind die Einstellungen mit den "Nebelschwaden", die die Episode "Trauer um Vakulintschuk" einleiten. Die inzwischen allgemein bekannte Geschichte der zur damaligen Zeit ungewöhnlichen, im Nebel entstandenen Hafenaufnahmen stammt aus den "*Zwölf Aposteln*". M.M. Strauch erwähnt in einem Brief an J.S. Glizer vom 5.11.1925, d.h. noch vor der unvorhersehbaren Aufnahme, daß Eisenstein plante, den Anfang der Trauerszene unscharf, wie durch einen Tränenschleier hindurch, aufzunehmen. Ohne diesen Plan hätten sie wohl nicht riskiert, im Nebel zu drehen.

Was meint Eisenstein damit? Etwa nur, daß eine Skulptur durch eine andere ersetzt wird? Was wissen wir über die Aufnahme der Szene mit Peter und ihre Funktion?

Eine Leningrader Zeitung teilt mit, daß am 15. August 1925 um zwei Uhr nachts ungewöhnliche Dreharbeiten stattfanden: "Beim Garten der Werktätigen und auf der Komissarovskaja fanden Dreharbeiten zu dem Film *Das Jahr 1905* statt. Hierbei wurden vierzehn Scheinwerfer eingesetzt. Die aufgenommenen Szenen bilden jenen Teil, der dem 'toten Petersburg' des Jahres 1905 gewidmet ist. Sie stimmen mit den historischen Tatsachen überein (die Scheinwerfer auf dem Turm der Admiralität haben damals tatsächlich die nachts stromlose, tote Stadt erhellt)."⁵

Im Drehbuch *Das Jahr 1905* stand diese Episode am Ende des dritten Teils:

- 52. Ein Strom sich bewegender Silhouetten.
- 53. Die ausgestorbene Stadt.
- 54. Eine Hand affiziert Trepovs Erlaß: 'Die Kapitalisten nicht verschonen!'
- 55. Der Nevskij-Prospekt bei Nacht.
- 56. Der Scheinwerfer der Admiralität durchschneidet die Dunkelheit.
- 57. Silhouetten von Patrouillen im Licht des Scheinwerfers
(Eisenstein 1969, 33).

Weder hier noch in den anderen Episoden findet sich eine Einstellung mit dem Denkmal Peters des Großen.

Das Filmteam, das sich "laut Drehbuch" neben der Admiralität befand, hätte nur den Garten der Werktätigen (den früheren Aleksandrovsckij-Garten) und den Dekabristenplatz (den früheren Senatsplatz) überqueren müssen, um zu Falconets "Peter" zu gelangen. Aber wohl kaum hätte sich die Aufnahme des Denkmals über Nacht improvisieren lassen. Das bronzene Denkmal "von Wasser und vom Licht" überfluten zu lassen, wäre nur bei entsprechender Vorbereitung möglich gewesen und hätte in den Produktionsdokumenten wahrscheinlich die "Drehbuchnummer" 53 bekommen.

"Die ausgestorbene Stadt" meint zweifellos das Thema und nicht einzelne Bilder. Dahinter kann eine ganze Reihe von Einstellungen stecken. Fast jede Zeile dieses "unermesslichen Drehbuches" enthält das Potential für eine ganze Episode, Szene oder Montage-Phrase (bald wird sich aus nur 44 seiner "Nummern" der ganze PANZERKREUZER entwickeln). Der Grund hierfür liegt in den widersprüchlichen Intentionen des Regisseurs. Eisenstein ist besessen von der Idee, den historischen Prozeß (die russische Revolution) "in der gesamten Vielfalt seiner Erscheinungen" zu zeigen. Und deshalb

5 Zit. aus *Neue Abendzeitung* (Leningrad) vom 17. August 1925.

will er jedes Ereignis zu einem "typischen" machen, bisweilen mit einem extremen Lakonismus ("bis hin zu einer einzigen Großaufnahme!"). Und gleichzeitig will er jede Situation zu einer "den Zuschauer beeinflussenden Komposition" entwickeln.

Was verbirgt sich nun hinter der "Nummer" 53? Lediglich Einstellungen menschenleerer Straßen, unmittelbar nach der Darstellung "sich bewegender Silhouetten"?

Eine "ausgestorbene" Stadt ist keineswegs dasselbe wie eine "tote" Stadt. Im Gegensatz zur Zeitung entwirft das Drehbuch-Attribut eine Dynamik in der Statik, eine Übergangsphase zwischen einer vergangenen und einer zukünftigen Bewegung, ein Stadium, das Leben und Tod nicht nur miteinander verkettet, sondern ihre Gegensätzlichkeit quasi aufhebt. Würde sich hier nicht anstelle einer puren Abfolge thematisch verwandter Außenaufnahmen das Symbol der Hauptstadt, Falconets Denkmal, geradezu aufdrängen: der unbeweglich galoppierende Imperator-Revolutionär auf dem Felsen?

Der Reiter, der das sich aufbäumende Pferd zügelt (die traditionelle Ikonographie von Herrscher und Volk) und die rechte Hand ausstreckt (die klassische Geste des Gebietens) - wäre dies nicht eine konfliktgeladene Bildmontage: der "Schatten gewordenen Menschen" und des "Text gewordenen unmenschlichen Befehls des Imperators"?

Eine indirekte Vorstufe der Einstellung mit "Peter" bildet auch die Bemerkung in Eisensteins Memoiren über das "nicht bemerkte Datum" der Geschichte, das dem damaligen Architekturstudenten wie ein gewöhnlicher Oktobertag des Jahres 1917 erschien:

"Im Alexandrovskij-Garten ragen die kahlen Zweige der Bäume hervor.

Viele Jahre später, während der Arbeit am Drehbuch *Das Jahr 1905*, prägt sich mir ein Detail aus der Erzählung eines der Augenzeugen jenes Blutsonntags ins Gedächtnis: auf den kleinen Bäumen hätten 'buchstäblich wie Spatzen' Jungen gesessen, und aufgeschreckt von der ersten Salve seien sie blindlings davongestoben.

Hier passierten die Ereignisse des 9. Januar.

Ganz in der Nähe - die des 14. Dezember" (Eisenstein 1964ff, Bd. 1, 278).

"Ganz in der Nähe" - das heißt auf dem Senatsplatz.

In welchem Jahr nun stellte Eisenstein eine Verbindung her zwischen dem Blutsonntag des Jahres 1905 und dem tragischen Aufstand von 1825? 1946, als er seine Memoiren schrieb? Oder nicht doch schon 1925, als er die Aufnahmen des "Jubiläumsfilms" vorbereitete? Denn im Dezember 1925 beging man nicht nur den zwanzigsten Jahrestag der ersten russischen

Revolution, sondern auch den hundertsten Jahrestag des Dekabristenaufstandes. Und ein Regisseur, der schon immer dem "Staffellauf der Zeit" auf die Spur kommen wollte, der historische Ereignisse zu reimen versuchte, hätte wohl kaum die Gelegenheit ausgeschlagen, in einen Film über das Jahr 1905 jenes Denkmal einzubeziehen, vor dem sich die Tragödie des Jahres 1825 abgespielt hatte.

Ganz unabhängig davon: die Aufnahmen auf dem Senatsplatz haben stattgefunden. Es sind Fotografien des "von Wasser und vom Licht überfluteten" Denkmals erhalten. Und wenn der Fotograf, wie es die Regel ist, neben der Filmkamera gestanden hat, dann ist es nicht ausgeschlossen, daß "Peter" mindestens in drei verschiedenen Positionen aufgenommen wurde: gleichsam wie aus einer Drehung heraus.

Hat Eisenstein somit schon in jener Augurnacht die Möglichkeit erahnt, durch die Montage dreier statischer Bilder eine Skulptur zu beleben? Steckt das nicht in dem Satz: "'Peter' brüllte auf wie ein Löwe"?

Diese Hypothese ist keineswegs unbegründet. Möglicherweise ist, vielleicht unbewußt, Eisenstein die Idee hierzu in dem Augenblick gekommen, in dem "Peter" zwischen den "Typagen" des zukünftigen Films auftaucht. Denn jeder, der mit der russischen Kultur vertraut ist, verbindet das Denkmal auf dem Senatsplatz nicht nur mit dem ersten russischen Imperator, nicht nur mit der Stadt an der Neva, nicht nur mit dem Dekabristenaufstand, sondern auch mit Puschkins *Ehernem Reiter*: einem zum Leben erweckten Monument.

An Puschkin dachte Eisenstein schon im Frühjahr oder Frühsommer 1925, auf der Datscha in Nemcinovka, wo er das Drehbuch *Das Jahr 1905* verfaßte.

Unmittelbar vor der Streik-Episode im Elektrizitätswerk, jener Episode, die mit der "ausgestorbenen Stadt" abschließt, lesen wir nämlich:

"37. Versammlung am Puschkin-Denkmal."

Es fällt auf, daß von den zahlreichen, blutig niedergeschlagenen Demonstrationen gegen den Absolutismus am 9. Januar gerade die Versammlung am Denkmal des Dichters thematisiert wird: als ob Puschkin selbst in den Protest des Volkes einbezogen würde.

Die Einstellung Nummer 37, mit dem *Bild* Puschkins, wurde nicht aufgenommen. Doch das in ihr anklingende *Motiv einer am Geschehen beteiligten Skulptur* stellt eine mögliche Vorstufe der erwähnten Aufnahme des Denkmals Peters des Großen, des Ehernen Reiters, dar, die drei Monate später zur Improvisation über das Thema "verliebendiger Löwe" wird.

Dieses Motiv hat offensichtlich die Vorstellungswelt des Regisseurs nie verlassen und im Fund von Alupka lediglich seinen Kulminationspunkt erreicht. Der berühmte Löwe ist im POTEKIN keineswegs der erste Fall einer verlebendigten Skulptur, denn kompositionell und zeitlich geht ihm die durch die Salve des Panzerkreuzers "aufgeschreckte" Amorette voraus.

Die drei Amoretten der Odessaer Oper wurden am 5. Oktober so aufgenommen, daß die Skulptur durch die Montage "verlebendigt" werden konnte. Natürlich erinnerte sich Eisenstein daran, als er eine Woche später in Alupka die Löwen sah. Und er erinnerte sich auch daran, als er in dem Aufsatz *IA-28* von der Statue als "Typage" schrieb:

"Sie jubiliert zum ersten Mal, indem sie lebendig wird:

Die durch die Montage ausgelöste Drehung der Amorette wird abgelöst von der 'Bewegung' der Statue mit der ausgestreckten Hand. Ein Geschütz feuert, eine Granate explodiert in Odessa - und der Montage-Trick der [in Alupka] 'aufspringenden' marmornen Löwen. Die Statuen 'spielten' wie lebendige Menschen [...]."⁶

In der Sequenz "Die Treppe von Odessa" - und zwar nicht an ihrem Ende, wo *diese beiden Tricks jublieren*, sondern an ihrem Anfang - haben wir jedoch noch ein weiteres Bild, das mit Hilfe eines Denkmals erzeugt wird.

Am ersten Tag der Dreharbeiten zum PANZERKREUZER, am 22. September 1925, filmte Eduard Tissé eine Einstellung, die Maxim Strauch in seinem Arbeitstagebuch folgendermaßen beschreibt:

"12. Totale der Erschießung. Von oben. Auf dem Gerüst über den Duc."⁷

Die "Treppe von Odessa" beginnt mit dem Zwischentitel "Und Plötzlich". In vier kurzen Einstellungen wird durch einen plötzlichen (von der Schauspielerin als auch durch die Montage erzeugten) Ruck der Kopf einer jungen Frau nach hinten geworfen. In den nächsten beiden Einstellungen folgt die panische Flucht der Menge die Treppe hinunter. Und erst danach sehen wir die Ursache dieser Panik: Soldaten betreten den Platz oberhalb der Treppe.

In dieser Einstellung steht im Vordergrund, den Rücken uns zugewandt (evoziert dies nicht Puschkins ziselierten Vers?) - "der Götze mit ausgestreckter Hand".

In dieser gewaltigen, die Leinwand beherrschenden Bronzefigur erkennt man nicht sogleich den berühmten "Duc", das relativ kleine oberhalb des

6 Vgl. Anm. 3.

7 Zit. aus den Tagebuchaufzeichnungen von M.M. Strauch, der alle realisierten Einstellungen des POTEKIN festgehalten hat; C.G.A.L.I., Fundus 1923, Liste 1, Aufbewahrungsnummer 41.

Hafens von Odessa stehende Denkmal des Herzogs Richelieu, der seinen Arm mit nach oben geöffneter Handfläche ausstreckt: die friedliche Geste eines Gebenden.

Eisenstein und Tissé haben diese Skulptur verwandelt. Sie fanden jenen Aufnahmewinkel (von einem Holzgerüst aus) und setzten jenes Objektiv ein (das damals größte Weitwinkelobjektiv, mit einer Brennweite von 28 mm), Verfahren, die dazu führten, daß sich die Statue drohend über die Treppe und den Hafen erhob. Der Bildausschnitt grenzt Sockel und Beine aus und hebt damit die Toga und das lorbeer gekrönte Haupt hervor. Und die spezifische Perspektivierung verdeckt die Stellung der Hand: aus der gönnerhaften Geste wird eine gebieterische!

Die Komposition dieser Einstellung führt dazu, daß die Soldaten vom unteren Bildrand her, gleichsam aus dem nicht sichtbaren Sockel der gigantischen Statue, auftauchen, als würden sie dieser gebieterischen Hand gehorchen. Elf Einstellungen später, die Flucht der Menge ist immer panischer geworden, erscheint die Statue erneut auf der Leinwand: das ehernen Idol schickt eine zweite Welle von Soldaten. Sie tritt noch ein drittes Mal auf, wobei sie in das Bild des von Angst ergriffenen Volkes einbricht.

Verbindet man diese drei Phasen, so erweisen sie sich als ein zusammenhängendes, relativ langes Stück, das Eisenstein bei der Montage dann zerschnitten hat. Darin jedoch sind diese drei Fragmente so montiert, daß sie vor den einzelnen Einstellungen mit den Soldaten erscheinen. Der Regisseur wollte offensichtlich in der Wahrnehmung des Zuschauers das Bild des Befehls stärker als das Bild der Unterdrückung hervorrufen.

In Zusammenhang mit dem *POTEMKIN* ist immer wieder die Rede von "einer dumpfen, unmenschlichen Maschine der Vernichtung" beziehungsweise von "einem seelenlosen Werkzeug des repressiven Regimes". Und bei den entsprechenden Analysen wird auf die bildnerische Gestaltung der Soldaten verwiesen: durch den Bildrahmen seien ihre Gesichter abgeschnitten und die ganze Treppensequenz sei eine einzige, mittels unterschiedlich großer Einstellungen gewonnene Variation unerbittlich marschierender Stiefel. Doch hierbei wird offensichtlich jenes Bild vergessen, mit dem dieser tödliche Marsch einsetzt: die gebieterische Geste des ehernen Götzen. Vergessen deshalb, weil der Film von Beginn an und für lange Zeit verfälscht wurde.

Im März 1926 war Eisenstein dazu gezwungen, den Film in Deutschland, wohin das Negativ verkauft worden war, teilweise umzumontieren. Neben den von der Zensur aufgezwungenen Auslassungen nahm er selber eine

Reihe von Umstellungen vor, darunter auch den Anfang der "Treppe von Odessa".

Die Episode begann, wie wir uns erinnern, mit dem Zwischentitel "Und Plötzlich" und der panischen Flucht der Menge, deren Ursache erst danach gezeigt wurde. Eine derartige Montage ist übrigens völlig analog zur Puschkinschen "Wortstellung" (ein Ausdruck Eisensteins) im Kulminationspunkt des *Ehernen Reiters*:

Und plötzlich, Hals über Kopf
stürzte er los: es schien
ihm, daß des schrecklichen Zaren
in plötzlichem Zorn entflammtes
Gesicht sich langsam ihm zuwendete.

Vielleicht aufgrund der Bitte der Verleiher, "es dem Zuschauer verständlicher zu machen", ließ Eisenstein sich in Berlin auf einen Kompromiß ein: dem Zwischentitel ließ er Großaufnahmen von schießenden Gewehren und marschierenden Stiefeln folgen. Diese Bilder der Attacke wurden der von der Zensur bemängelten Szene mit dem Kinderwagen entnommen. Leider schwächten sie das Bild mit dem Idol ab. In Deutschland konnte Eisenstein ja auch nicht auf die Assoziation mit der *Petersburger Erzählung* hoffen (was er wohl vom russischen Publikum erwartet hatte). Hätte er aber ahnen können, daß die in der Montage veränderte Variante ein halbes Jahrhundert später immer noch zu sehen sein würde?

Erst 1975, bei der Rekonstruktion der ursprünglichen Version des PANZERKREUZERS, wurde die Bedeutung der Einstellung mit der Statue des Herrschers offensichtlich. Das Bild dieser Einstellung wirkte nicht fremd und zufällig innerhalb der Struktur des gesamten Filmes: im vierten Akt, der "Treppe von Odessa", findet sich nur eine der möglichen Formen seiner Umsetzung.

Zweiter Akt: "Das Drama auf dem Schiff".

Golikov, der Kommandant, steigt aus einer Luke auf das Deck vor die angetretene Mannschaft. Die Matrosen grüßt er mit einem herablassenden Kopfnicken, die Offiziere mit der Hand am Mützenschirm. Während er nach oben steigt, macht er eine Körperwendung (plötzlich haben wir eine Naheinstellung, auf die erneut die vorherige Großaufnahme folgt; so wird diese Bewegung akzentuiert, indem sie zweimal gezeigt wird, obwohl das den Gesetzmäßigkeiten der Montageästhetik widerspricht).

Der Kapitän *stellt sich auf ein stählernes Podest* (eine Taurolle) - er ragt über die Mannschaft empor, eine Inkarnation von Macht und Stärke. Als er denjenigen, "die sich mit der Borschtsch-Suppe begnügen" (und die sich

auch in Zukunft der demütigenden "Disziplin" unterwerfen wollen), befiehlt vorzutreten, hebt er gebieterisch die Hand.

Aufs neue fliegt die Hand nach oben, als der Einschüchterungsversuch mißlingt: Mit einer Geste unterstreicht er die Drohung, die Meuterer an der Reeling aufzuknüpfen.

Nachdem Golikov die Wache auf das Achterdeck befohlen hat, tritt er das Erschießungskommando an Giljarovskij, den grausamsten seiner Offiziere, ab - und zugleich den Platz auf dem *Podest*.

Ist dieser Wechsel ein reiner Zufall?

Schon bei Meyerhold erlernte Eisenstein die Kunst der *Mise-en-scène*. Doch schon vorher, in seinen jugendlichen Theaterprojekten zur Zeit des Bürgerkrieges, zeigt sich bei ihm deutlich die Tendenz, nicht nur die Horizontale des szenischen Raumes, sondern auch die Vertikale zu nutzen. Darin äußerte sich seine Faszination für die mittelalterlichen Mysterienspiele mit ihrer Verbindung von Himmel, Erde und Hölle in einem einzigen Bühnenraum. Und auch in seiner Arbeit mit dem Film verstand Eisenstein das Filmbild weniger als *einen Raum für expressives Spiel* (wie Lev Kulešov), sondern als *einen expressiven Raum*, der mit seinen ganzen Komponenten und Dimensionen spielt. Daher muß auch bei der Analyse der Bilder Eisensteins die Semantik der räumlichen Komposition besonders berücksichtigt werden.

In der Erschießungsszene gibt es eine Person, die höher plaziert ist als die "Figur auf dem Podest". Es ist der Schiffsgeistliche. Im entscheidenden Moment, kurz vor der Erschießung, erscheint er auf dem Oberdeck, mit einem Kruzifix in der erhobenen Hand. Nach der damals, 1905, herrschenden Vorstellung übertraf die himmlische Macht die irdische, war das Prinzip der Barmherzigkeit stärker als das Gesetz der Gewalt. Doch der Pope, das Kruzifix ausstreckend, verhindert keineswegs die drohende Erschießung, er segnet sie: Der Diener der Kirche wird zum Handlanger der Henker. Deshalb wird in der Szene der Abrechnung mit den Offizieren der Pope auch als "Chaldäer" beschimpft und in die Luke (die "Hölle") gestoßen.⁸

Es ist daher auch kein Zufall, daß Wakulintschuk zu Beginn des Aufstandes gerade auf den das Oberdeck überragenden Geschützturm klettert und von diesem gigantischen Stahlpodest herabruft: "Schlagt die Drachen! Schlagt sie!"

8 Auf die spezifische Semantik von "oben" und "unten" in Eisensteins Film weist V.I. Michalkowitsch in einer interessanten, leider unveröffentlichten Analyse hin, wobei er ebenfalls auf den "mysteriösen" Sturz des Schiffspopen zu sprechen kommt.

Giljarovskij hat die Befehlsgewalt übernommen. Aber er wiederholt Goli-kovs Geste nicht. Die drohende Bewegung der Hand wird ersetzt durch die angelegten Gewehre. Mit einer weiteren Hypostasierung dieser Geste begin-nen die Geschützrohre sich zu drehen und weisen drohend in die Richtung der Todgeweihten: eines der Leitmotive des "Dramas auf dem Schiff".

Die erste dieser Transformationen, die Substitution der befehlenden Geste durch die todbringenden Gewehre, findet ihre komplexe Realisierung in der "Treppe von Odessa". Die zweite Transformation wird zum plastischen und bildhaften Leitmotiv in "Das Zusammentreffen mit dem Geschwader".

Doch die von den Dreharbeiten her erste Realisierung dieser Geste ist die Einstellung mit dem Denkmal, unter dessen schwerer Hand Soldaten mit angelegten Gewehren ins Bild kommen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß gerade diese Einstellung zum Fokus und Schlüssel der grundlegenden Situ-ationen des Filmes wurde:

Das bereits am ersten Drehtag aufgenommene Bild des Monuments, das be-straftend wirkt, kann durchaus prägend gewesen sein für das Motiv "leben-dige Person auf einem Podest" im zweiten Akt, das einen Monat später auf-genommen wurde; die Offensive des gesichtslos-metallischen zaristischen Geschwaders (im fünften Akt) stellt gleichsam eine neue, noch inhumanere Stufe des anthropomorphen ehernen Idols dar, das die seelenlosen Reihen der Soldaten gegen die Menge vorrücken läßt.

Oder greift es sie vielleicht sogar selber, als "vielfüßige" kompositionelle Figur, an?

Denn das lautlose und zugleich doch dröhnende Marschieren die Treppe hinunter sowie die stummen und doch zugleich in der Vorstellung kra-chenden Schüsse auf die wehrlosen Menschen zeigen eine verblüffende Übereinstimmung mit jenen Zeilen aus Puschkins *Ehernem Reiter*, wo das Denkmal einen Menschen verfolgt:

Doch jäh vernimmt er hinterher,
Gleich eines Donners droh'ndem Schallen,
Die schweren Hufe dröhnend hallen,
Die Straßen rings erschütternd schwer (Puschkin 1949, 439).

So ergibt sich aus unserer Hypothese darüber, daß die "Verlebendigung" der Löwen in Alupka vorbereitet wurde durch die Aufnahme des Denkmals Peters des Großen in Leningrad, nun die Vermutung, daß ein ganzer thema-tischer und bildhafter Komplex des POTEMKIN mit dem *Ehernem Reiter* zusammenhängt.

Wir verfügen allerdings über keinen sicheren Beweis dafür, daß Eisenstein bei den Dreharbeiten zum POTEMKIN an dieses Petersburger Poem dachte.

Deshalb möchten wir anhand der überlieferten Dokumente aufspüren, wie das uns hier interessierende Thema bei Eisenstein Gestalt gewinnt.

In den Montage-Listen zur "Treppe von Odessa", der ersten speziell für den POTEMKIN konzipierten Episode, findet sich weder der "Duc" noch der die Panik der Menge auslösende "Puschkinsche" Zwischentitel "Und Plötzlich".

Diese Version beginnt, wobei ich gleichartige "Nummern" ausspare, folgendermaßen:

1. T Aus der Blende heraus: Die Treppe, man schaut
2. HT Man Schaut [...]
11. Man hebt die Kinder ins Bild
12. Der alte Mann schaut
13. GA Ein Kind schreit
14. Der Krüppel drängt sich schnell zwischen den Beinen hindurch [...]
20. Der Mann fällt ins Bild
21. Beine von Soldaten
22. Von hinten oben: Salven (Eisenstein 1973, 33).

Es fällt auf, daß das erste Erscheinen der Soldaten (21 und 22) über jene beiden Einstellungen realisiert werden soll, mit denen die Erschießungsszene in der zensierten deutschen Montage-Variante beginnt. Ein Denkmal gibt es in dieser Drehbuch-Version überhaupt nicht.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der "Duc" zufällig mit aufgenommen wurde.

Möglicherweise so: Am 22. September 1925, einem Dienstag, wird auf den Primorsker Boulevard eine große Menschenmenge zitiert. Die erste Totale: Die Bevölkerung von Odessa begrüßt das aufständische Schiff. Dann wird unten am Kai ein "großes Gerüst" aufgestellt mit einer der beiden Kameras. Die zweite befindet sich auf dem Platz oberhalb der Treppe. Die ganze Bildfläche der von ihr aufgenommenen Einstellung ist ausgefüllt mit den Menschen auf den Treppenstufen (eine fast genaue Rekonstruktion einer Fotografie aus einer italienischen Zeitschrift von 1905). Die Kamera auf dem Gerüst hingegen erfaßt den Himmel über der Treppe, vor dem sich deutlich die Bronzefigur abzeichnet.

Möglicherweise verwirft Eisenstein in diesem Moment seinen bisherigen Plan und beschließt, vom entgegengesetzten (oberen) Standpunkt aus die Soldaten nicht einfach nur "von hinten oben", sondern "über den Duc hinweg" aufzunehmen.

Wir möchten noch auf eine weitere "Entdeckung" hinweisen, die nicht in den Montagelisten vorgesehen, jedoch zweifellos vorbereitet war.

Dem Arbeitstagebuch M.M. Strauchs ist zu entnehmen, daß sofort nach den beiden Einstellungen der friedlich wirkenden Treppe ein Krüppel ohne Beine aufgenommen worden war:

"3. Von der unteren Straße aus. Er bewegt sich auf hölzernen Handstempeln vorwärts. Er hat sechs Kosaken gesehen."⁹

Und bevor beide Kameras auf den Platz oberhalb der Treppe plaziert werden, nehmen sie (die erste nicht mehr vom "Gerüst", sondern vom Turm der Hafenkirche aus) die 10. und 11. Einstellung dieses Tages auf:

"Die Treppe hinab. Soldaten. Salven. Kosaken. Von der Kirche herab."

Das Regie-Drehbuch sah keine berittenen Soldaten in der Erschießungsszene vor. Die Kosaken sollten erst nach der Salve des Panzerkreuzers (d.h. nach dem "Gemetzels auf der Treppe") als Symbol des Gegenschlags der Regierung erscheinen, als Vorwegnahme des vorrückenden Geschwaders (siehe Zitat unten: "73. Der Platz [...]"). Am Vorabend der Dreharbeiten beschließt Eisenstein, die Reiter in die Episode einzubauen: Die vor Angst besinnungslose Menge wird von den Soldaten wie in einem Schraubstock zusammengepreßt - Gewehrkugeln von oben und Peitschenhiebe von unten.

Die "Formel" für diese Lösung war schon im Drehbuch *Das Jahr 1905* gefunden, im Entwurf zu der Episode "Der Blutsonntag":

- 73. Der Platz vor dem Winterpalais.
- 74. Zusammenstoß der Prozession mit den Truppen.
- 75. Der Befehl zu schießen.
- 76. Eine Salve.
- 77. Großaufnahme. Entsetzte Gesichter.
- 78. Großaufnahme. Kosaken stürmen auf das Objektiv zu.
- 79. Der Schlag eines Kosaken mit dem Säbel in das Objektiv.

Auffällig ist allein schon, daß Eisenstein vor den Aufnahmen der "Treppe" an das "große" Drehbuch denkt und in die Odessaer Version dessen Bilder einbezieht. In dem späteren Aufsatz "*Zwölf Apostel*" betont er: "Die Hafentreppe enthält alle Elemente sowohl des Gemetzels von Baku als auch des neunten Januar [...]" (Eisenstein 1973, 106).

Noch interessanter ist, welche Motive der Regisseur aus der früheren Konzeption "retten" möchte und in der neuen Variante sogar noch weiterentwickelt. Eines davon ist die um die Jahrhundertwende populäre Verkörper-

9 Vgl. Anm. 7.

rung des zaristischen Despotismus: ein Kosake mit einer Peitsche oder einem Säbel auf einem sich aufbäumenden oder vorwärtsstürmenden Pferd.

Und das Interessanteste: Das Schlußbild der Episode "Der Blutsonntag" war schon aufgenommen, nicht in Leningrad, sondern in Odessa, und zwar noch vor der "Treppe". Sogar bevor aus *Das Jahr 1905* schließlich der POTEKIN wurde! Zwei Einstellungen eines Kosaken, der "in das Objektiv" schlägt, gingen in die Montage des Films ein.

Es lohnt sich, näher auf die Entstehungsgeschichte dieser Einstellung einzugehen.

Gleich nach der Ankunft im Süden nahm Eisensteins Filmteam die Episode "Der Streik der Arbeiter aus der Sytinsker Druckerei" auf. Nach der ursprünglichen Konzeption wollte Eisenstein, ausgehend von dieser Episode, die in ganz Rußland anwachsende und bis nach Petersburg vordringende Streikbewegung zeigen. Im Drehbuchentwurf gibt es lediglich vier "Nummern" mit den "Sytinskern". Bei den Dreharbeiten in Odessa jedoch entwickelte sich diese Episode zu einer regelrechten Schlacht zwischen Druckern und Kosaken.

Die Naheinstellung und die Großaufnahme des wutentbrannt zum Schlag ausholenden Kosaken, die für den "Blutsonntag" geplant und für die "Sytinsker" aufgenommen worden waren, erwiesen sich als unabdingbar für "Die Treppe von Odessa" und gingen in deren Kulminationspunkt ein: nach dem sich überschlagenden Kinderwagen und vor dem wutentbrannten Schuß des Panzerkreuzers. Sie sind in einer für den POTEKIN ungewöhnlichen Weise montiert: Das Aufnahmeobjekt wird durch die Montage vergrößert, denn zuerst wird die Nahaufnahme des Kosaken und danach die Großaufnahme gezeigt. In beiden Einstellungen haben wir ein und dieselbe Bewegungsphase: das Ausholen vor dem Schlag. Dieses Prinzip der Wiederholung (das von Eisenstein eingeführt wurde und das damals "ta-tà" genannt wurde) ersetzt den physischen (naturalistischen) Schlag durch einen montierten (psychologischen) Schlag in der Wahrnehmung des Zuschauers. Darüber hinaus wird der Schlag auch noch durch einen mimischen "Sprung" verstärkt: In der Naheinstellung sind die Lippen des Kosaken zusammengepreßt, in der Großaufnahme wird sein Gesicht von einem Schrei entstellt.

Die folgende Großaufnahme zeigt ebenfalls einen Schrei, allerdings den Schmerzensschrei der ins Auge getroffenen Lehrerin. Auch in dieser Einstellung gibt es einen Sprung: Der Regisseur hat den mittleren Teil der Bewegungsphase und den statischen Anfang direkt mit dem Schluß verbunden (eine Intensivierung des Rucks). Ein lebendiges Gesicht wird gleichsam transformiert zu einer Maske, die in zwei aufeinanderfolgenden Per-

spektiven aufgenommen und danach durch die Montage wieder verlebendigt ist.

Die Großaufnahme der Lehrerin wurde am sechsten Tag, dem 29. September, gedreht, nach der Halbtotale jenes Momentes, den Strauch beschreibt als: "Die Poltavceva *wie eine Statue*." Es ist der Moment, wo die Lehrerin, erschüttert über das bestialische Gemetzel, es nicht mehr hinter der Treppenmauer aushält und den Gewehrkegeln entgegengeht, die Arme ausgebreitet und sich an die hinter den Steinen Verborgenen wendend: "Kommt, wir wollen sie aufhalten. Bitten wir sie!" Mit diesem Ruf, der naiven Hoffnung auf das Mitleid der Soldaten, setzt die zweite (nach der Mutter mit dem getöteten Kind) Gegenbewegung der Opfer ein: in den Untergang. "Die Gruppe der Poltavceva" bricht unter den Gewehrkegeln auf einem Treppenabsatz zusammen. Und die Lehrerin selbst erstarrt, wie verzaubert, zu einer "Statue" inmitten der Ermordeten, um noch den Tod der Mutter mit dem Kinderwagen ansehen zu müssen und dann unter dem Schlag des Kosaken zu sterben.

Unmittelbar hierauf folgt die Einstellung mit dem verlebendigten Geschützturm des Panzerkreuzers: Der Stahlkoloß beginnt sich langsam zu drehen. Die "Geste" des Geschützrohres erzeugt einen "Reim" auf den Schlag des Kosaken, während die Bewegung selbst eine Parteinahme für die Opfer darstellt (anders jedoch als im Falle der Frau mit dem Kneifer).

Es folgt der Schuß, die Amoretten schrecken auf, der Löwe brüllt auf...

Zwangsläufig ergeben sich folgende Fragen: Hat Eisenstein lediglich um des Rhythmus' und der stilistischen Einheit willen Bilder "verskulpturierter Menschen" vor die Einstellungen "verlebendigter Skulpturen" gestellt? Und ist es etwa ein Zufall, daß die Erschießungsszene auf der Treppe, die mit der Figur des Gebieter-Idols beginnt, durch die Figur des Henker-Reiters ihren Abschluß findet?

Möglicherweise hat der Regisseur auch deshalb bei den ersten Dreharbeiten Kavallerie aufgenommen, weil ihm in seiner Vorstellung dieser "Rahmen" schon vorschwebte: so, als müsse das Bild des schlagenden Reiters in zwei Teile zerfallen, um danach wieder zusammengesetzt werden zu können.

Verfolgen wir, wie in der Ausarbeitung die "Linie der Skulpturen" entstand.

Das Manuskript "Die Treppe von Odessa" besteht aus zwei Ebenen. Die mit Buchstaben versehenen Nummern kennzeichnen jene Zeilen, die von Eisenstein während der zweiten Arbeitsphase am Montage-Drehbuch hinzugefügt wurden. So lautet das Ende der Episode:

91. Die Körper rollen auf das untere Ende der Treppe zu.
- 91a. Beine gr(öß) im Apparat.
- 91b. Eine Salve.
92. Der Kopf der Poltavceva blutüberströmt.
- 92a. Der Kinderwagen.
- NBa/ Schuß auf den Kinderwagen. Fallen. (Von hinten).
- b/ Der Kinderwagen "mit den Beinen nach oben".
- Löcher. Verbogene Achsen.
- 92b. Die Poltavceva mit zerbrochenem pince-nec.
- Vertik(aler) Kasch.
93. Schuß vom Panzerkreuzer.
- 93a. Amoretten.
- 93b. Ein Triumphwagen (Panther).
94. Einschlag des Geschosses klein (Villa).
- 94a. Die Panther (Panther groß).
95. Zersplittern (Hausfassade).
- 95a. Figur auf dem Triumphwagen.
96. Gr(öß). Schuß.
- 96a. Amoretten mit Maske.
97. Explosion (Gitter).
- 97a. dasselbe.
- 97b. dasselbe.
98. Kosaken stürmen vorbei.
99. Die Truppe stürmt vorbei.
100. Ein Schuß.¹⁰

Die Linie der "skulpturalen" Bilder erscheint im Drehbuch zusammen mit der Linie des Kinderwagens. Und beide Linien überschneiden sich nicht nur konzeptuell, sondern auch, wie L.K. Kozlov scharfsinnig bemerkt hat, in ihrem "Material":

Kinderwagen - Triumphwagen; Kind - Amoretten; Mutter - Muse...

Ein Parallelismus, der semantisch auf einem Kontrast beruht: Menschen und Skulpturen stehen sich gegenüber wie Opfer und Henker.

Was war zuerst da? Hat Eisenstein zuerst den Kinderwagen (als stärkste Verkörperung von Unschuld und Hilflosigkeit) konzipiert und ihm erst später die Skulpturen auf der Oper gegenübergestellt? Oder hat er während der Arbeit an dem Montage-Drehbuch im Hotel "London" (das zufälligerweise

¹⁰ Bei der Wiedergabe dieser Stelle aus dem Montage-Drehbuch im 6. Band der gesammelten Werke Eisensteins wurde ein Fehler gemacht. Der Einschuß unter Nummer 92 (NBa/, b/) wurde an die falsche Stelle gesetzt (nach der Nummer 93 und nicht als Modifizierung der Nummer 92a), was zu ernststen Mißverständnissen führt (der Schuß des Panzerkreuzers auf den Kinderwagen?!). Die hier zitierte Drehbuchversion stammt aus einem handschriftlichen Manuskript; C.G.A.L.I., Fundus 1923, Liste 2, Aufbewahrungsnummer 8.

genau zwischen dem "Duc" und der Oper liegt) die skulpturalen Allegorien entdeckt und hierzu eine parallele Antithese entworfen?

Wie dem auch gewesen sei - in dieser Version des Drehbuchs erschafft Eisenstein eine visuelle Zeichenhaftigkeit der Leinwandbilder, eine skulpturale Bildhaftigkeit, die paradoxerweise "die Innenseite nach außen kehrt": Die göttliche Muse, die die bestialischen Instinkte bezähmt, wird zur Verkörperung der Macht, die die Bestien losläßt.

Das Konzept der geplanten Montagefolge ist absolut klar. Sie ist nicht minder eindeutig wie die "Explosion des Gitters" und die Lawine von Kosaken und Soldaten, die herbeigeilt kommen zur Verteidigung des Zarismus', der seine Maske fallen läßt. Nach der Steigerung des Leidens (der Sturz des Kinderwagens, die enttäuschte Hoffnung auf Mitgefühl) bis ins schematisch Verallgemeinernde prallen die Kräfte des Despotismus' (die Linie der Skulpturen) und die Kräfte des Aufstandes (die Serie der Salven und Detonationen) aufeinander.

"Im Moment der Gegensalve des Panzerkreuzers", kommentiert L.K. Kozlov die Drehbuchversion, "erscheinen Panther-Skulpturen. Eisenstein mußte lediglich eine neue 'Natur' - die Marmorlöwen in Alupka - finden, um die hier beabsichtigte verallgemeinerte Lösung der Szene mit äußerstem Lakonismus und äußerster Expressivität umsetzen zu können" (Eisenstein 1964ff, Bd. 6, 523f).

Erfüllt nicht das Odessaer Projekt in der Tat alle Vorbedingungen für die Improvisation von Alupka? Möglicherweise, sofern man von dem *Ehernen Reiter* absieht.

Worüber hat Eisenstein so lange ("ich aß ein Kilo Weintrauben") nachgedacht, als er vor den Marmorlöwen stand?

Die neu entdeckte "Natur" hatte offensichtliche Vorzüge: Die Löwen sprangen von *selbst* auf vor dem Alupkaer Palast.

Als *Zitat* ihrer furchterregenden Verlebensigung und ihres warnenden Gebrülls schien es dem Regisseur ausreichend, den durch den Treppenmarsch gekennzeichneten prozeßhaften Verlauf in einen sprunghaften Übergang von Phase zu Phase zu pressen.

Der Verlebensigungstrick wird kaum längere Überlegungen erfordert haben, er war schon in der Aufnahme der Amoretten angelegt. Das Problem bestand darin, daß der gesamten Bildhaftigkeit des Finales der "Treppe von Odessa" ein anderer Sinn gegeben werden mußte.

Die "brüllenden Panther" hätten in der Tat keine semantische Komplexion erzielt; mit den Löwen jedoch verhält es sich komplizierter.

Das über Jahrhunderte hinweg entstandene *Typische* des Löwen ist in seiner Bedeutung ambivalent. Mit dem *König der Raubtiere* assoziiert man nicht nur offizielle Macht, sondern auch selbstbewußte Stärke, nicht nur Angriffslust, sondern auch energische Verteidigung, nicht nur hochmütige Selbstherrschaft, sondern auch stolzen Edelmut.

Und so gibt es auch zwei entgegengesetzte Deutungen des "Aufbrüllenden Löwen". Einige sehen in ihm die Verkörperung des Volkszornes, andere ein Symbol des aufgebrauchten Zarismus. Eisenstein hat beide Varianten verworfen.

An jenem 23. Oktober 1925 jedoch, als er auf dem Weg von Sevastopol nach Jalta plötzlich die Alupkaer Skulpturen erblickte, begriff er, welche Ausdrucksmöglichkeiten sie für den Film darstellten. Er hat lange überlegt, ob er die Filmkamera auspacken sollte. Schwankte nicht der Regisseur selbst zwischen diesen beiden Deutungen seiner zukünftigen Metaphern?

Offensichtlich dauerte die Unsicherheit auch noch nach der Aufnahme der Löwen an. Während der Montage in Moskau jedenfalls versuchte Eisenstein - ob unter dem Druck seiner Unentschlossenheit (welche Skulpturen sollten auf der Odessaer Treppe erscheinen?) oder unter dem Einfluß innerer Zweifel (versteht der Zuschauer den Sinn der Metapher und, falls ja, welchen Sinn?) - einen Schritt zurück zu gehen. Zerstückelte er doch den gesamten skulpturalen Epilog zur "Treppe" durch Zwischentitel:

Und dann erteilen die Geschütze des Panzerkreuzers die Antwort auf das Gemetzel des Odessaer Militärs
 "Auf den Generalstab" (!)
 "Zielscheibe - das Odessaer Theater" (!!)
 "Wegen des Verrats des Kanoniers" (!!!)

Durch die Zwischentitel werden die Einstellungen mit den Skulpturen in eine weitere Sujetlinie integriert, so daß ihr metaphorischer Sinn verwischt wird. Glücklicherweise wurden die beiden letzten Titel bald gestrichen. Die ersten beiden blieben jedoch. Eisenstein selbst erwähnt sie nirgendwo. In seinen theoretischen Texten ist mehrfach vom "kühnen Bild" die Rede, und stets wird der "Aufbrüllende Löwe" als bildhafter - und doch zugleich in die Grundhandlung absolut integrierter - Kulminationspunkt der "Treppe von Odessa" dargestellt. Er wird zum klassischen Exempel für den sprunghaften Übergang des Bildes in eine neue Qualität, eine Metaphorizität, die bis dahin in der Struktur des Films durch den dokumentarischen Charakter des

Stils verdeckt war. Und das Ziel dieser kompositionellen "Geste" ist: beim Zuschauer eine komprimierte pathetische Emotion hervorzurufen.

Aber warum konnte die in ihrer "Funktionsweise" analoge Metapher der "Brüllenden Panther" dieses Ziel nicht erreichen? Warum hat der Regisseur in der Montage die Bilder des "Aufbrüllenden Löwen" bevorzugt?

Die Großaufnahmen der Panther aus Odessa sind nicht einmal mehr auf Fotografien erhalten. Der "Natur" nach zu urteilen, waren die Panther den Löwen vermutlich an plastischer Ausdruckskraft unterlegen. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß der mit seiner Kamera Wunder vollbringende Tissé das nötige Maß an Zorn aus den Panther herausgeholt hat und daß Eisenstein schon geplant hatte (vgl. "Nummer" 94a), sie nicht in ihrer fotografischen Statik zu zeigen, sondern in der mit filmischen Mitteln erzeugten Abfolge aufeinanderfolgender Phasen des Zorns (z.B. das Brüllen eines liegenden Panthers - eines sich umdrehenden Panthers - eines sich aufrichtenden Panthers).

In einem Aspekt unterscheidet sich die Variante mit den Panther allerdings radikal von der mit den Löwen - und zwar durch ihre Eindeutigkeit: durch ihre klare Zuordnung zur Linie des bestrafenden Regimes. Bereits während der Arbeit am Montage-Drehbuch wurde dieser eindeutige Allegorismus von Eisenstein verworfen.

Im oben zitierten Ausschnitt aus der "Treppe von Odessa" sind die Nummern mit den Buchstaben anscheinend erst hinzugefügt worden, nachdem alle übrigen Akte des zukünftigen Films schon entworfen waren. In der Nummer 92b, "Die Poltavceva mit zerbrochenem *pince-nez*", hat Eisenstein das Aussehen der sich aufopfernden Lehrerin durch ein Detail ergänzt, das er bereits als Attribut des heuchlerischen Arztes verwenden wollte (in der Szene mit dem verdorbenen Fleisch und vor allem in der Abrechnungsszene mit den Offizieren, wo das *pince-nez* für den über Bord geworfenen Smirnov steht). Indem das *pince-nez* in entgegengesetzten Lagern erscheint, verändert sich nicht nur seine Zeichenfunktion, sondern geht auch die Eindeutigkeit seiner Attributivität verloren.

Das Motiv des Podestes wird ebenfalls antagonistischen Kräften zugeordnet, als ob es sie semantisch vereinigen wolle.

Die Alupkaer Löwen jedoch stellten den Regisseur vor eine paradoxe Situation. Dem "Material" nach gehört das Bild der zum Leben erweckten Statue zu der Linie des repressiven Regimes (das gebieterische Idol - die mechanisch wirkenden, entindividualisierten Soldaten - die durch den Schuß aufgeschreckten Skulpturen). *Gleichzeitig* wird von ihrer Dynamik her die Metapher des "Aufspringenden und Aufbrüllenden Löwen" über die

Montage der Linie der Rebellion gegen das repressive Regime zugeordnet (die Mutter mit dem Sohn - die an das Mitgefühl appellierende Lehrerin - der die Opfer verteidigende Panzerkreuzer). Ein und dieselbe poetische Trope kann aufgrund ihrer unterschiedlichen Ebenen entgegengesetzten - thematisch einander kontrastierenden - Kräften angehören. Und daher konnte die Metapher *ambivalent* werden, d.h. eine in sich widersprüchliche Bedeutung gewinnen.

Hätte Eisenstein wohl in den wenigen Minuten vor den Aufnahmen der Löwen die zukünftige Funktion einer solchen Ambivalenz logisch begründen können?

Höchstwahrscheinlich hat er damals nur intuitiv erfaßt, daß diese "Doppel-Deutigkeit" (ein von Eisenstein verwendeter Ausdruck) dem eindimensional Allegorischen künstlerisch überlegen war.

Jahre später, am 7. September 1942, beschäftigt sich Eisenstein in der Textskizze "Die Situation als Stadium der Trope" mit dem Problem der bedeutungsmäßigen Ambivalenz auf verschiedenen Ebenen (vom Wort bis zum Sujet):

"§1. Ambivalenz als integraler Bestandteil primitiven Denkens. Nux [lat. i.O.] der Einheit der Gegensätze (in der Zukunft).

Die höchste Form des Humors - Ironie - [basiert] *unmittelbar* auf diesem elementarsten 'Verfahren': der Verstärkung durch das direkt Entgegengesetzte. [...]

§2. Die unterste Ebene in der Linguistik - *ein einzelnes Wort* - meint *beide Gegensätze* [des Sinns] (Kaddish - 'heilig' und 'unrein' - indogerm.). [...]

§4. 'Spoonerisms'

So wird im Englischen das Verfahren bezeichnet, auf dem folgende Phrasen beruhen:

'Der Köflich Friederin mauserte sich auf das Ärmeln und schloß einen Flügelschlag mit dem Weltkreis ab.'

("Flügelschlag" klingt, als sei es abgeleitet von "jemanden mit den Fäusten schlagen"; indem dieses Wort an der Stelle vorkommt, wo man "Frieden schließen" erwarten würde, gewinnt es eine ironische Pointe (hier: Akzent).

Im Reim haben wir denselben Mechanismus wie in der Ironie; allerdings dient er hier nicht dem formalen Zusammenfall dessen, was unvereinbar (antagonistisch) ist, sondern der dynamischen elation [engl. i.O.] des Bedeutungsspektrums.

NB. In dem Augenblick, wo die tension [franz. i.O.], d.h. das gleichzeitige Gefühl *des Zusammenfalls und der Unmöglichkeit des Zusammenfalls*, entzogen ist, kommt es zu einer Platitüde.

Jetzt zeigt sich, daß wir, ausgehend vom Phänomen der Ambivalenz, zur metaphorischen Struktur der Situation gelangt sind. *Struktur, Gestaltung und Fabel* können als Metapher konzeptualisiert werden, das heißt als Auswuchs [dt. i.O.] eben jenes elementar Metaphorischen, das dem primitiven Denken zu eigen ist.

Hierhin gehören auch die Fälle sujethafter Metonymie. Metonymie verstanden als (kleinere) *Stufe* der Metapher! So kommt es zu einer interessanten Abstufung:

Die unit of opposites [engl. i.O.] steht im Zentrum.

Vollständig geht in ihr die Synekdoche auf: die unit der Gegensätze *pars und toto*.

Die Metapher strebt diesem Punkt zu (weg von der Metonymie, dem elementaren Phänomen 'physischer' *Nachbarschaft*, hin zum komplexen Phänomen: der *Einheit*)."¹¹

Zu den Beispielen, mit denen Eisenstein seine Schlußfolgerung belegt hat, gehören weder sein Löwe noch die Puschkinschen Bilder.

Nach weiteren fünf Jahren findet sich in dem Materialkorpus der Untersuchung *Puschkin und Gogol* (Juni 1947) die Notiz "Selbstparodie bei Puschkin":

"Puschkins Konzeption findet ihre Lösung oft auf zwei Ebenen: einer heroisch-patriotischen und *gleichzeitig* einer ironischen.

Denn für mich impliziert schon die (Gogol von Puschkin 'geschenkte') *Idee* zum 'Revisor' und den 'Toten Seelen' *als solche* ein Element der *Selbstparodie*: mit Blick auf 'Boris (Godunov)' ganz *direkt* ('Selbstherrschafft' und 'das schlechte Gewissen, das zwingt, ihn zu übersehen'), in den 'Toten Seelen' jedoch *verdeckter* (mit Blick auf Puschkins eigene *Tendenz* zur Darstellung *versteinerter Lebendiger* (Menschen) und *verlebendigter Steine* (Statuen):

Die Pique-Dame ('das tote Antlitz' etc.), der Geizige Ritter, Salieri, Onegin auf der einen Seite und der Eherne Reiter, die Statue des Kommandeurs, der Sargmacher auf der anderen. Manchmal findet Puschkin eine absolute Lösung für die Gleichzeitigkeit dieser beiden Ebenen - dazu auch noch in einer gewissen 'schöpferischen Gleichzeitigkeit': 'Der steinerne Gast' und

11 Aus den vorbereitenden Materialien zu dem Buch *Metod [Methode]*. Zit. nach einem handschriftlichen Manuskript; C.G.A.L.I., Fundus 1923, Liste 2, Aufbewahrungsnummer 236; Herv.i.O.

'Der Sargtischler' (beide geschrieben im Boldiner Herbst des Jahres 1830) [...]."¹²

Das hier angesprochene Phänomen der "Selbstparodie" ist jedoch nur ein spezieller Fall jener Ambivalenz von Situation und Bildhaftem, die Eisenstein besonders in seinen letzten Lebensjahren interessiert hat. Er hätte das Phänomen auch weiterführen können: nicht "Selbstparodie", sondern vielmehr "Ambivalenz bei Puschkin". Und ihre höchste Ausprägung findet diese "schöpferische Gleichzeitigkeit" vor allem in einem Werk: im *Ehernen Reiter*. Und hier speziell in einem Motiv: in den verlebendigten Steinen (Statuen)!

In der *Petersburger Erzählung* allerdings erwacht, ausgelöst durch die Rebellion Evgenijs, nicht nur das Denkmal Peters des Großen zum Leben.

Denn schon vorher werden ja zweimal marmorne Löwen gleichsam lebendig: einmal, um Evgenij zu retten, und ein weiteres Mal, um ihn aufzurütteln.

Zum ersten Mal führt Puschkin dieses Bild am Ende des ersten Teils ein, dem Kulminationspunkt der Überschwemmung:

Doch auf des Petersplatzes Strecke,
 Wo vor dem Neubau an der Ecke
 Auf des erhöhten Vorbaus Zier
 Mit Tatzen aufgereckt zu sehen
 Zwei Löwen gleich wie [lebendige; A.d.Ü.] Wächter stehen,
 Saß hoch auf einem Marmortier
 Unsagbar bleich, unregbar schier,
 Saß ohne Hut, verschränkt die Arme,
 Eugen [...]

Vor ihm doch in der Höhe droben
 Weist ihm den Rücken regungslos
 Aufragend aus der Nawa Toben,
 Den ausgestreckten Arm erhoben,
 Der Reiter auf dem Bronzeroß" (Puschkin 1949, 432f).

Die Reihenfolge der Verben und der von den Verben abgeleiteten Epitheta ("erhöht", "emporgehoben") erzeugt den Eindruck des *Sicherhebens*, das seinen Abschluß in der Charakterisierung findet: "zwei Löwen *gleich wie [lebendige]* Wächter stehen."

Diese Darstellung der Marmorlöwen und die zwischen ihnen sowie Evgenij und der Statue Peters bestehende Opposition wird von Puschkin am Kulmi-

12 Aufzeichnung vom 13. Juni 1947; C.G.A.L.I., Fundus 1923, Liste 2, Aufbewahrungsnummer 406; Herv.i.O.

nationspunkt des zweiten Teils wieder aufgegriffen, im Moment der "größlichen Klarheit in ihm" vor der Rebellion des Helden:

Das große Haus mit den Kolonnen -
 Und auf dem Freiplatz vor dem Haus,
 Die Vordertatzen drohend reckend
 Zwei Löwen, ihn gleich Wächtern schreckend,
 Doch vor ihm hoch aus nächtigem Schoß
 Auf dem umzäunten Felsen droben
 Den ausgestreckten Arm erhoben
 Der Reiter auf dem Bronzeröß.
 Eugen erbebte. Mit Beklemmung
 Ward's gräßlich klar in ihm (Puschkin 1949, 437).

Die "seltsame Ähnlichkeit" des gekrönten Reiters und des barhäuptigen Helden auf dem Marmorlöwen löste mehr als ein halbes Jahrhundert lang die widersprüchlichsten Deutungen aus.

Jenen, die in Puschkins *Petersburger Erzählung* (besonders unter der zensierten Redaktion V.A. Schukowskijs) eine eindeutige Lobeshymne auf Peter und seine Taten sahen, erschien Evgenij auf dem Löwen als parodistische Herabsetzung des "Ehernen Reiters"; als Verkörperung der "konkreten Einzelperson", die im Konflikt mit der "unerbittlichen Staatsgewalt" unweigerlich dem Untergang geweiht ist.

Jene aber, für die das Poem den Absolutismus entlarvte und das Recht des "kleinen Mannes" auf Glück verteidigte, bewerteten die Gegenüberstellung der zwei Reiter zumindest als einen Ausgleich der "Wahrheit Evgenijs" mit der "Wahrheit Peters".

Wieder andere schlugen vor, doch nicht überzuinterpretieren und in der Gestalt auf dem steinernen Raubtier weder ein Symbol, noch eine Metapher zu sehen, sondern ein reines Dokument: die chronikalisch verbürgte Anekdote über einen gewissen Beamten Jakovlev, der sich vor der Überschwemmung rettete, indem er auf die Statue eines Löwen vor dem Hause des Fürsten Lobanov-Rostovskij kletterte.

Noch andere Meinungen bringen nicht nur die Reiter, sondern auch das Pferd und den Löwen in einen Zusammenhang, indem sie auf das bitter-ironische Lamento des Dichters in *Die Ahnentafel meines Helden* verweisen:

Daß den heraldischen Löwen
 mit demokratischem Huf
 jetzt auch der Esel tritt.

Keiner dieser Standpunkte konnte alle Details und semantischen Schichten des Puschkinschen Textes erfassen. Denn der tragische Konflikt des Poems läßt sich nicht auf die Opposition zwischen dem Helden auf dem "marmornen Raubtier" und dem "Götzen auf dem Bronzepferd" reduzieren. Bereits in den weiter oben zitierten Ausschnitten aus dem ersten Teil des Poems verblüfft nicht nur die kontrastierende Ähnlichkeit der beiden Reiter, von denen einer "mit dem Rücken" zum anderen "abgebildet" ist, oder die Figur des vor Leid wie zu lebendigem Marmor erstarrten Evgenij, sondern es erstaunt auch die für einen "kleinen Mann" untypische napoleonische Geste ("die Arme verschränkt") und die inhaltlich paradoxe, poetisch ein Oxymoron bildende und doch exakte Wortverbindung "*Löwen gleich wie [lebendige] Wächter*".

Das gesamte künstlerische System der *Petersburger Erzählung* beruht auf Antagonismen, die nicht nur eine *Opposition der "Kräfte"* konstituieren, sondern auch *jede einzelne der Kräfte durchdringen* - sowie jede Situation, jedes Bild, jeden Vers. So finden sich sogar in der poetischen Struktur die "ewigen Widersprüche alles Existierenden" (ein Ausdruck Puschkins) wieder.

Außerdem prägt eine nicht häufig erzielte Einheit dieses Werk, eine Einheit, die sich auf mehreren Ebenen gleichzeitig entfaltet: der realen und fantastischen, der historischen und gegenwärtigen, der dokumentarischen und metaphorischen.

Sie wird durch einen ganzen Komplex poetischer Mittel und Verfahren erzielt.

Hierzu zählen Verdoppelungen und "Reime" einer Situation (so die beiden Begegnungen des Helden - mit dem Löwen und mit dem Reiter).

Dazu gehören weiterhin die Leitmotiv-Worte, die unterschiedlichste Situationen und alle antagonistischen Kräfte durchdringen und dabei deren Bedeutung zuspitzen bzw. verändern, z.B. der Begriff "böse" [*zlo*]: ausgehend von der Stadt, die von Peter "zum Ärger [*nazlo*] der hochmütigen Nachbarn" gegründet wurde, über "die wütenden [*zlye*] Wellen" der aufbegehrenden Neva, bis hin zu der Drohung, die Evgenij, "vor Haß [*zlobno*] erbebend", dem Götzen entgegenschleudert.

Schließlich zählen hierzu auch ambivalente Bilder, die in sich tragische Gegensätze und unterschiedlich ausgerichtete Tendenzen vereinigen, u.a. die aus den Fluten gleichsam aufsteigende Überschwemmung und die wie durch ein Wunder zum Leben erweckten Marmorlöwen. Dieses Bild steht neben weiteren Wundern - neben der wundersamen Entstehung der "jungen Stadt" Peters "aus der Finsternis der Wälder und aus dem Sumpf der

Vetternwirtschaft", neben der Verwandlung der "leidenden, unterwürfigen Neva" in einen über seine Ufer tretenden, "räuberischen Strom". Die *Löwen* sind das letzte Bild, das die schreckliche Wendung und den Sprung des "Ehernen Reiters" vorbereitet - den Moment des endgültigen Übergangs der Erzählung von der realen Ebene zur fantastischen, oder genauer, zur unverdeckt metaphorischen.

Man ist versucht, in dem "Verlebendigten Löwen" des *Ehernen Reiters* eines der direkten Vorbilder für den "Aufbrüllenden Löwen" des POTEMKIN zu sehen.

Sollte Eisenstein etwa, als er für das "ausgestorbene Petersburg" die Admiralität, die Isaak-Kathedrale und das Denkmal Peters aufnahm, dem angrenzenden berühmten "Haus mit den Löwen" keine Aufmerksamkeit geschenkt und sich nicht an das Poem Puschkins erinnert haben?

Und später, in Alupka, vor dem Palast Voroncovs - mußte da dem Regisseur nicht die *Petersburger Erzählung* in den Sinn kommen, als der Wächter, wie absichtlich die Rettung des armen Evgenij parodierend, auf den Marmorlöwen kletterte?

Ist diese Kongruenz der Motive etwa kein überzeugender Beweis für den *Einfluß* des Poems auf den Regisseur?

Was jedoch hat die Reminiszenz des Bildes aus dem Poem im Film zu bedeuten? Wird wirklich nur ein "*Gedanke für sich*" wiederholt? Oder handelt es sich hier um eine neue "*Zusammenstellung von Begriffen*" (Puschkin 1973, 254; Herv.i.O.)?

Wenn eine solche offensichtliche Verwandtschaft vorhanden ist, worin besteht dann andererseits die "kulturelle Übernahme der Methode und des Verfahrens im reinsten Sinne des Wortes"?

Eisenstein hat seinen "Aufbrüllenden Löwen" in den verschiedensten theoretischen Kontexten erwähnt.

Die Verlebendigung der drei statischen Skulpturen bei der Projektion auf die Leinwand war für ihn das deutlichste Beispiel dafür, daß die Montage in einer neuen Qualität und auf einer neuen Stufe das "Urphänomen" [dt. i.O.] des Films wiederholt - die Wahrnehmung des Effekts der Bewegung aus der schnellen Abfolge unbewegter Bilder (vgl. Eisenstein 1964ff, Bd. 2, 398).

Nach Aussage des Regisseurs (in dem Aufsatz *IA-28* und in anderen Texten) hat das Gelingen des Löwen die berühmte "Göttersequenz" in dem Film OKTOBER hervorgebracht und zu der Hypothese über die Möglichkeit des

"intellektuellen Kinos" geführt, das auf den "Beziehungen zwischen den Dingen und den Erscheinungen" basiert (vgl. Eisenstein 1964ff, Bd. 1, 478).

Gerade der Löwe aus dem *POTEMKIN* ist zum Paradebeispiel der Montage-Metapher und der poetischen Bildhaftigkeit im Film im allgemeinen geworden, obwohl ihm bereits (auch in der Montage) vielfältige Tropen in den Filmen von Méliès, Griffith, Stroheim und Vertov vorausgegangen waren.

Am häufigsten kommt Eisenstein auf den Löwen im Zusammenhang mit seinen Überlegungen zur pathetischen Komposition als einer Struktur des sprunghaften Übergangs in eine neue Qualität zu sprechen: vom dokumentarischen Charakter der Darstellung zur Allegorie, vom Realen zum Fantastischen, von der Geste zum Ausruf, usw. (vgl. Eisenstein 1964ff, Bd. 3, 65).

Hinzu kommt, daß Eisensteins Auffassung vom Inhalt des "kühnen Bildes" keiner der traditionellen Auslegungen der Metapher entspricht, wie sich besonders in *Dickens, Griffith und wir* zeigt:

"Im PANZERKREUZER *POTEMKIN* verschmelzen drei [von der Handlung] *unabhängige* Großaufnahmen *verschiedener* Marmorlöwen in *unterschiedlichen* Positionen zu einem aufspringenden Löwen und verkörpern darüber hinaus auf einer weiteren *filmischen Ebene* die Sprach-Metapher: 'die Steine schreien'" (Eisenstein 1964ff, Bd. 5, 178; Herv.i.O.).

Es läßt sich mittlerweile nicht mehr feststellen, wann diese "Metapher" im Bewußtsein des Regisseurs aufgetaucht ist - als Resultat des auf Zelluloid gebannten und am Zuschauer erprobten Filmbildes oder während jener Minuten des Schwankens, als er, in Gedanken versunken, zu faul, die Kamera auszupacken, seine Weintrauben aß und die Entscheidung hinauszögerte. Aber natürlich erinnerte sich der Regisseur an die Quelle der bedeutsamen Sprach-Metapher.

Eisenstein, der sich in der Heiligen Schrift gut auskannte, wird diesen Tropus aus dem Lukas-Evangelium (19. Kapitel) gekannt haben:

37. Und da er schon nahe am Abhang des Ölbergs war, fing an der ganze Haufe seiner Jünger, fröhlich Gott zu loben mit lauter Stimme über alle Taten, die sie gesehen hatten.

38. Und sprachen: Gelobt sei, der da kommt, der König, im Namen des Herrn! Friede sei im Himmel und Ehre in der Höhe!

39. Und etliche der Pharisäer im Volk sprachen zu ihm: Meister, wehre doch Deinen Jüngern.

40. Er antwortete und sprach zu ihnen: Ich sage Euch: wenn diese werden schweigen, so werden die Steine schreien.¹³

Das Bild am Schluß des Gleichnisses aus dem Evangelium geht wiederum auf die zornige Weissagung des Propheten Habakuk im Alten Testament (2. Kapitel) zurück:

9. Weh dem, der unrechten Gewinn macht zum Unglück seines Hauses, auf daß er sein Nest in der Höhe baue, um dem Unheil zu entinnen!

10. Aber dein Ratschlag wird zur Schande deines Hauses geraten; denn du hast zu viele Völker zerschlagen und damit gegen dein Leben gestündigt.

11. Denn auch die Steine in der Mauer werden schreien, und die Sparren am Gebälk werden ihnen antworten.

12. Weh dem, der die Stadt mit Blut baut und richtet die Burg auf mit Unrecht.

Die leidenschaftliche Metapher Habakuks (das einzige Mal, wo ein "schreiender Stein" und ein ihm "antwortender" Holzbalken im Alten Testament erwähnt werden; vgl. Amusin 1971, 192) führt zu einer direkten Invektive. Und aufgrund dieser Prophezeiung läßt sich auch der Sinn der tragischen Schlüsselsituationen im *POTEMKIN* erklären - des "Dramas auf dem Schiff" und der "Treppe von Odessa".

Lohnt sich überhaupt eine solch pedantische Analyse, wenn der Regisseur selbst schon auf die Genese und Semantik seines "kühnen Bildes" verweist? Wäre es nicht ausreichend, die Quelle der in der Montage-Trope verwendeten Sprach-Metapher in den Kommentaren zu erwähnen?

Wie verhält es sich nun mit dem Verweis Eisensteins auf das Denkmal Peters des Großen - und mit allen sich hieraus ergebenden Schlußfolgerungen?

Und führt uns die Invektive des Propheten nicht zugleich auch zur Problematik und Bildhaftigkeit der *Petersburger Erzählung* Puschkins zurück?

Offensichtlich läßt sich mit dem Bild "Nest in der Höhe" (das sich in eine "Stadt mit Blut gebaut" verwandelt) nicht nur das Thema der Podest-Erhöhung bei Eisenstein in einen Zusammenhang bringen, sondern auch das Motiv der "Höhe" bei Puschkin ("Vor ihm doch in der Höhe droben", "Doch vor ihm hoch aus nächtigem Schoß", "Den ausgestreckten Arm erhoben"; Puschkin 1949, 433 u. 437), ein Motiv, das seinen Höhepunkt erreicht, als Puschkin sich (das einzige Mal in der *Petersburger Erzählung*) direkt an Peter wendet:

13 Die Bibelzitate sind der Luther-Übersetzung entnommen.

O, Herrscher über Los und Raum!
 Hast du aus Abgrunds Finsternissen
 Nicht einst auch Rußland hochgerissen
 Mit deinem schweren Eisenzaum? (Puschkin 1949, 438).

Unmittelbar auf den Monolog des Dichters folgt die Rebellion des Helden gegen den "stolzen Götzen" (ibid.) - "das gegossene Bild, das Lügen lehrt" (Habakuk 2, 18). Und entspricht dem alttestamentarischen Verzweiflungsschrei des zum Leben erweckten Steines nicht das Raunen des armen Evgenij, das den "Ehernen Reiter" veranlaßt, von seinem Podest herunterzu-steigen:

Schon gut, du Bauherr wundermächtig! [...]
 Ich werd Dir! (Puschkin 1949, 438).

Man muß allerdings darauf hinweisen, daß mit der Metapher Habakuks weder der ganze Sinn des Poems noch des Films ausgeschöpft wird.

Schon beim Apostel Lukas (dem einzigen der Evangelisten, der das Gleichnis von Jesus erwähnt) gibt es zu den "schreienden Steinen" eine Alternative - die "lauten Lobesworte" der Jünger Jesu. Dem Motiv der Vergeltung (das sich durch das gesamte Buch des Propheten Habakuk zieht) ist das Motiv "Friede im Himmel" und sein Widerhall auf der Erde gegenübergestellt. In der Antwort Jesu an die Pharisäer wird diese Opposition gleichzeitig verstärkt und aufgehoben. Denn die Steine könnten sowohl einen Schrei des Entsetzens ausstoßen als auch den Lobesgesang der verstummenden Jünger fortführen.

Die im gerechten Zorn geborene Metapher ist, ohne ihre drohend-anklagende Bedeutung zu verlieren, in den Kontext eines offen verkündeten Ideals eingegangen.

In Puschkins Poem entwickelt sich aus der Situation der Rebellion und Verfolgung ein in seiner Dualität (oder besser Dialektik) frappantes tragisches Finale. Zweifellos ist der Abschluß des Poems ein tragisches Requiem auf Evgenij. Aber gleichzeitig mit der Tragik wächst eine deutlich spürbare Klarheit. Nicht nur, weil jede der von Puschkin lakonisch dargestellten Schlußsituationen oder Charakterisierungen ambivalent ist, d.h. in zwei entgegengesetzten Bedeutungen verstanden werden kann.¹⁴ Sondern vor allem

14 Es entspricht der Tradition, die Schlußverse des zweiten Kapitels des Poems als tragische Niederlage Evgenijs zu deuten, der durch die zornige Verlebendigung und den apokalyptischen Sprung des "Ehernen Reiters" in Schrecken versetzt wird. Wenn man sich jedoch genauer in Puschkins Text vertieft, dann hört man in ihm nicht nur das Echo des Aufstandes gegen das Götzenbild, sondern sieht hier zugleich das Bild einer Befreiung von dessen "Zauber"-Macht. Diese Befreiung steckt im Prozeß des läuternden Widerstreits der Gefühle: der Traum vom all-

deswegen, weil die kathartische, gegen Schrecken und Tragik gerichtete Bewegung schon im Kulminationspunkt einsetzt - und zwar genau in dem Moment des klagenden Raunens, das "Weh dir" bedeuten soll und "für den einfachen Leser" wie "Gut" klingt.

Im Schlußakt des Eisenstein-Films erkennt der Zuschauer die "Geste" der sich aufrichtenden Geschütze (des Panzerkreuzers und des Geschwaders). Er weiß, welche Gefahr von den in Spannung verharrenden Geschütz-mündungen droht. Aber anstatt eines "todbringenden Gebrülls" ertönt von beiden Seiten ein lautes "Brüder!" und (kampfloses) triumphierendes "Hurra!", das bis zur letzten Einstellung anhält: ein Bild der Hoffnung, den Frieden auf Erden und "Ehre in der Höhe" zu erringen.

Diese "dokumentarische" Schlußszene erweist sich als erweiterte Metapher des Idealzustandes von Brüderlichkeit. Ohne daß sie zu sehen wäre, ist dialektisch aufgelöst darin die Montage-Metapher des "Aufbrüllenden Löwen" enthalten, welche wiederum selbst die Allegorie des "Brüllenden Panthers" am Kulminationspunkt ersetzt. Die Metapher der "Schreienden Steine", die durch einen realen Chor menschlicher Harmonie ersetzt wird, behält die ganze Kraft ihres positiven Potentials.

Die Distanz-Montage von Kulminationspunkt und Finale ermöglicht eine neue "Zusammenstellung" der die Menschheit seit jeher bewegenden Ideen.

Post-Skriptum

Die "Löwen" in Alupka sind eine der inspiriertesten Bild-Lösungen des Künstlers, entsprungen einer "echte[n] schöpferische[n] Ekstase" (mit dieser Selbstcharakteristik schließt Eisenstein den Aufsatz *Wie ich Regisseur wurde* [Eisenstein 1974, 195]).

Doch von welcher Ekstase ist hier die Rede, wird der geneigte Leser fragen. Entspricht das tatenlose "Grübeln" vor der fast schon anekdotenhaft zu nennenden Aufnahme einem wahren "schöpferischen Pathos"?

täglichen Glück und die tollkühne Anklage des Schicksals, die Versteinerung, das Betäubtsein "von jenem Aufruhr innen" (Puschkin 1949, 436) und die "erschreckende Klarheit der Gedanken" (437) vor dem Aufstand. Wir verweisen hier nur auf drei Beispiele eines ambivalenten Sprachgebrauchs: "In seinem Gesicht zeigte sich Aufruhr" (439) (d.h. nicht nur Bestürzung, sondern auch Rebellion); "Er senkte den verwirrten Blick" (ibid.) (hinter dem Attribut verbirgt sich nicht so sehr Schüchternheit als vielmehr Aufstand); "Die alte Mütze riß er ab" (ibid.) (aus Hochachtung vor dem "wundertätigen Erbauer" oder aus Trauer um dessen Opfer und die Opfer "dieses Platzes"?). Die Interpretation des *Ehernen Reiters* - eines der komplexesten Werke der Weltliteratur - stellt nach wie vor ein aktuelles Problem dar.

Ein letztes Mal wollen wir Puschkin bemühen:

"Inspiration? Sie ist *die Fähigkeit unserer Seele, Eindrücke unmittelbar aufzunehmen*, das heißt *Begriffe unerwartet zusammenzustellen und sie so besser zu verstehen*.

Inspiration braucht man in der Poesie ebenso wie in der Geometrie. Der Kritiker verwechselt Inspiration mit Begeisterung.

Nein; entschieden nein: *Begeisterung schließt Ruhe*, die unentbehrliche Bedingung des *Schönen*, aus. Begeisterung erfordert nicht die Kraft des Verstandes, *die die Teile unter dem Aspekt des Ganzen zu ordnen vermag*" (Puschkin 1973, 38; Herv.i.O.).

Ein unerwartetes Zusammenstellen der Begriffe. So könnte die Definition der Eisensteinschen Montage lauten. Montage als Bildhaftigkeit. Montage als Prinzip des schöpferischen Prozesses. Montage als eines der Gesetze der ästhetischen Wahrnehmung. Montage als eines der Mittel, die Einheit und das Gedächtnis der Kultur zu gewährleisten.

Aus dem Russischen von Wolfgang Beilenhoff und Sylvia Wiesener

Literatur

- Amusin, I. D. (1971) Kommentarija na knigu Chavakkuka (Avvakuma) [Kommentare zu Avvakum]. In: *Teksty Kumrana*. Moskva: Nauka.
- Eisenstein, Sergej M. (1964-1971) *Izbrannye proizvedenija v 6-ti tomach* [Ausgewählte Werke in 6 Bänden]. Moskva: Iskusstvo.
- (1969) 1905 god. In: *Bronenosec Potemkin*. Moskva: Iskusstvo.
- (1973) *Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin*. Hrsg. v. Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser.
- (1974) *Schriften 1. Streik*. Hrsg. v. Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser.
- Puschkin, Alexander (1949) *Ausgewählte Werke. Band 2*. Berlin: Aufbau-Verlag.
- (1973) *Gesammelte Werke in sechs Bänden. Fünfter Band. Aufsätze und Tagebücher*. Hrsg. v. Harald Raab. Frankfurt/M.: Insel.

Juri Tsivian

Caligari in Rußland

Der deutsche Expressionismus und die sowjetische Filmkultur*

1.

Nach 1919 bereitete der Bürgerkrieg in Sowjetrußland sowohl der russischen Filmindustrie als auch dem Import von Filmen ein Ende. Während die Kinos sich mit Reprisen durchschlugen, versuchten die Filmemacher, sich mit neuen Schnittfassungen alter Filme über Wasser zu halten. Für die Dauer von über zwei Jahren waren russische Kinobesucher und Filmemacher vom deutschen und amerikanischen Geschehen abgeschnitten. Doch 1921 begann sich die Isolation zu lockern. Hungrig nach neuen Gesichtern stürmten die Filmfans jedes Kino, das einen neuen Film aus dem Ausland zeigte. Auch die Filmemacher blickten jetzt nach dem Westen. Es entwickelte sich ein allgemeines Gefühl der Besorgnis hinsichtlich der Zukunft des russischen Films. Der alte russische Film war obsolet geworden, und es gab ohnehin keine Privatstudios mehr, in denen er hätte aufrechterhalten werden können. Der Beginn der zwanziger Jahre war eine Zeit für neue Impulse. Mit Spannung erwartete die russische Filmkultur, was die Zukunft bergen würde.

Das Spektrum der Perspektiven, die das westliche Kino anzubieten hatte, reduzierte sich im Wesentlichen auf zwei Möglichkeiten. Bereits früher hatte der Stil russischer Filme stets auf den Wandel westlicher Einflüsse reagiert: Die Vormachtstellung, die Pathé und der Film d'Art zwischen 1909 und 1911 innegehabt hatten, war ab 1912 dem Einfluß dänischer und italienischer Filme gewichen. Ihre Vermischung hatte zu dem relativ unabhängigen russischen Stil während des Ersten Weltkrieges und den opulentesten Jahren der frühen russischen Filmindustrie geführt. Zu Beginn der zwanziger Jahre stand die russische Filmkultur nun vor einer neuen Wahl. Die bei-

* Ich bin Roman Timenchik und Frank Kessler für ihre wertvollen Hinweise zum Thema dieses Artikels dankbar.

den Alternativen hießen einerseits "Amerika" (der amerikanische Stil war den Russen geläufig, doch hatte er den russischen Film vor den zwanziger Jahren nie nennenswert beeinflusst) und andererseits der junge deutsche Film, den die erstaunten Russen entdeckten, als sich ihr Land aus der Isolation des Bürgerkriegs löste. Wie *Der Film* seinen Lesern mitteilte, stammten 80 Prozent der Filme, die die Sowjetunion 1924 importierte, aus Deutschland (vgl. Egorova 1965, 380).

Gerade weil die Filme des deutschen Expressionismus nur mit einiger Verzögerung nach Rußland kamen, hatte ihre Entdeckung dort eine umso nachhaltigere Wirkung. War vor 1922 noch keiner dieser Filme importiert worden, so hatte diese Verzögerung zwei Vorzüge: Erstens kamen die expressionistischen Filme, als sie dann kamen, auf einen Schlag. Der erste Film war DR. MABUSE, DER SPIELER (als DOKTOR MABUSO in den Verleih gebracht), den Esther Schub und Sergej Eisenstein später neu montierten. Dabei entstand aus den zwei Episoden ein durchgängiger Spielfilm, der schließlich unter dem neuen Titel DIE VERGOLDETE FÄULNIS (1924) herausgebracht wurde. 1923 folgten dann dicht aufeinander NOSFERATU (unter dem Titel DER VAMPIR), DAS KABINETT DES DR. CALIGARI (als VISIONEN EINES VERRÜCKTEN), DER GOLEM (2. Fassung), ERDGEIST, SCHLOSS VOGELÖD (als DER MÖRDER DES GRAFEN EDGY), DER MÜDE TOD (als VIER LEBEN) und DER JANUSKOPF (als HORROR). Insgesamt wurden zwischen 1922 und 1929 etwa 30 expressionistische und dem Kammerspiel-Genre zuzurechnende Filme in den russischen Verleih gebracht (vgl. Egorova 1965, 380ff). Zweitens entstanden durch die Verzögerung beim Import dieser Filme schon lange vor ihrer Ankunft in Rußland die verschiedensten Gerüchte über die wundervollen Filme, die in Deutschland produziert wurden. So diente eine Reihe von in Kunstzeitschriften veröffentlichten Artikeln nicht nur dazu, dem expressionistischen Kino den Weg zu ebenern; vielmehr wurde hier auch versucht, den Expressionismus auf eine Weise zu interpretieren, die der russischen Tradition entsprach, was wiederum für die Analyse von Rezeption und Wirkung des deutschen Kinos in der UdSSR von großer Wichtigkeit ist. In einem Brief aus Berlin vom 5. Juni 1922, erschienen in der Kunstzeitschrift *Theater und Studio*, findet sich zum Beispiel folgende Schilderung:¹

Das wohl interessanteste Merkmal des hiesigen (deutschen) zeitgenössischen Films liegt in der Definition seines *künstlerischen Stils*. Der Wandel der Stile im Film: wie wenig Aufmerksamkeit diesem Thema doch gewidmet wird! Doch ist dieses nicht ebenso wichtig wie der Wandel der Traditionen in der Literatur oder

1 Bei dem Verfasser des Briefes handelt es sich Roman Timenchik zufolge um Grigori Vinokur, ein Mitglied des Moskauer Linguistischen Kreises.

der Wechsel der verschiedenen Schulen in der Malerei? Ist es nicht bemerkenswert, daß der Film im Laufe seiner Geschichte eine Art *symbolistischer* Epoche durchlebt hat, die auch weiterhin andauert? Aus theoretischer Sicht hätte man annehmen sollen, daß diese Epoche früher eingesetzt hätte, doch hatte ich erst vor kurzem die Gelegenheit, einige dieser "symbolistischen Filme" zu sehen. Hauptmerkmal eines solchen Films ist die Betonung seines *dekorativen* Wesens. Diese Filme werden nicht in Landschaften oder an realen Drehorten gefilmt, sondern vor konstruierten Bauten und gemalten Hintergründen. Diese zeichnen sich nun wieder dadurch aus, daß sie stets mit einer der modernen Traditionen in der Malerei in Beziehung stehen. In einem Film habe ich einen Bühnenaufbau gesehen, bei dem man hätte meinen können, hier seien unsere Künstlergruppen "Karo Bube" [*Bubnovy valet*] und "Welt der Kunst" [*Mir iskusstva*] zusammengeführt worden. Es gibt auch einige kubistische Andeutungen, wenngleich diese nicht allzuoft zu sehen sind. Einer dieser Filme hat ein Bühnenbild, das unserem (Sergej) Soudeikine zur Ehre gereichen würde. Der gleiche Hauch von Stilisierung und Vorsätzlichkeit, natürlich auch in Verbindung mit der ganz besonderen Art der schauspielerischen Darstellung (übertriebene Gesten, ein Spiel 'à la marionette') (Vinokur 1922, 61; Herv.i.O.).²

Vinokurs Reaktion ist typisch. In ihr zeigt sich das Grundgefühl, welches die Russen angesichts des Expressionismus empfanden: unter anderen, glücklicheren historischen Umständen hätte der neue Stil auch in Rußland geboren werden können. Allgemein war man der Ansicht, daß die russische Kultur des 20. Jahrhunderts sich auf dem Weg in eben diese Richtung befunden hatte. In dem "Symbolismus", der die neuen deutschen Filme durchzog, erkannte man etwas wieder, was Leonid Andrejew schon im russischen Theater unternommen hatte. Ein stilisiertes Bühnenbild wurde als eine kinematographische Version dessen wahrgenommen, was die russische *Welt der Kunst*-Gruppe in Paris für Diaghilews *Ballet Russe* getan hatte. Die verzerrten architektonischen Formen, die mit CALIGARI zum Markenzeichen des expressionistischen Films wurden, projizierte man auf Formen des urbanen Primitivismus in der Malerei, die nach 1910 von der Moskauer Gruppe *Karo Bube* zum künstlerischen Programm erhoben worden waren. Ein Blick auf Aristarkh Lentulows Moskau von 1915 (Abb. 1) mag etwas von der geistigen Leinwand vor Augen führen, auf die spätere Eindrücke von CALIGARI-ähnlichen Bauten in Rußland projiziert wurden.

Neue deutsche Filme wurden hier als eine authentische Fortsetzung von Kunstrichtungen rezipiert, die mit der Tradition der russischen Moderne eng verschmolzen waren. Es ist kaum verwunderlich, daß viele Filmemacher in diesem Kino ein naheliegendes ästhetisches Paradigma zur Wiederbelebung der Filmproduktion in der UdSSR sahen.

2 Ich bin Roman Timenchik dafür zu Dank verpflichtet, mich auf diese Quelle aufmerksam gemacht zu haben.

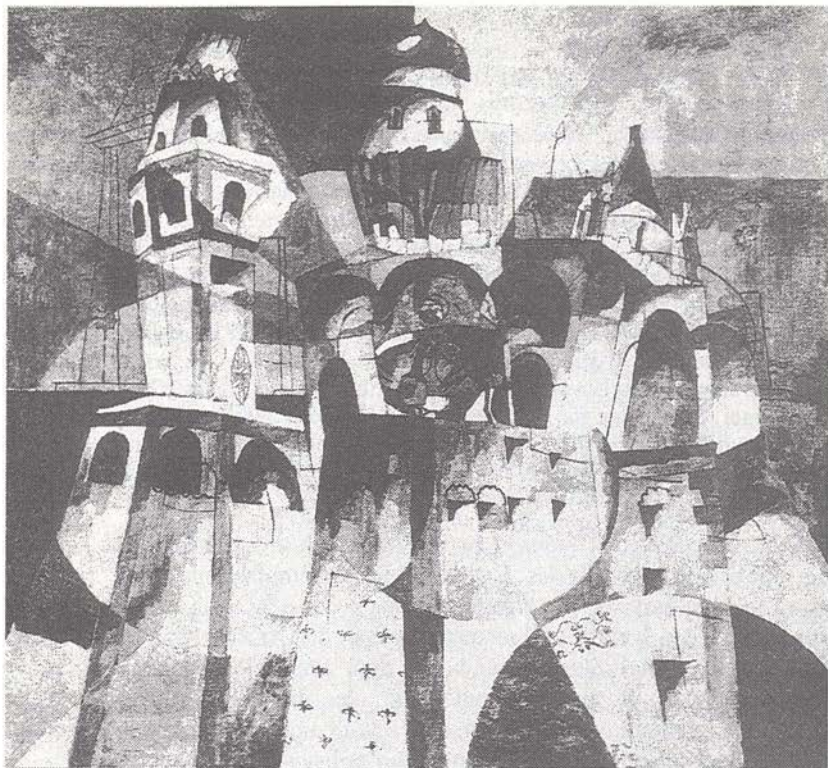


Abb. 1: Aristarch Lentulov, *Das Glockenspiel (Iwan der große Glockenturm)*

Die andere Alternative war die amerikanische. Obwohl D.W. Griffith' *INTOLERANCE* 1919 und dann wieder 1921 in Rußland zu sehen war und auf Eisenstein und Pudowkin eine ungeheure Wirkung ausübte, war das allgemeine Bild vom amerikanischen Kino in Rußland die genaue Entgegensetzung zu den deutschen Filmen. Seit den zehner Jahren hatten die Russen das amerikanische Kino für vulgär und grob gehalten. Das hektische Tempo der amerikanischen Filme wie auch deren Betonung von Handlung und Stunts machten es unmöglich, sie in irgendeine kulturelle Tradition einzuordnen. Das amerikanische Kino sei, so der allgemeine Befund, dem Sport oder dem Zirkus näher als der Kunst.

Es braucht wohl kaum erwähnt zu werden, daß es gerade dieser Aspekt des amerikanischen Films war, von dem sich junge russische Filmemacher mit avantgardistischen Neigungen unwiderstehlich angezogen fühlten. Ungeachtet seiner Würdigung von *INTOLERANCE* war doch *THE HOUSE OF HATE*

(1918) Eisensteins amerikanischer Lieblingsfilm - ein Action-Thriller von Pearl White, der Eisensteins STREIK beeinflusst hat (vgl. Levschin 1986, 155f). Und Kuleschovs Amerikanismus hatte weniger mit D.W. Griffith zu tun als mit Harold Lloyd und zahllosen Stunt-Filmen, die während der zwanziger Jahre in Rußland gezeigt wurden.

So teilten sich die Zukunftsdeuter des russischen Films in zwei Lager: ein deutsches und ein amerikanisches. Jedes hatte seine eigenen Theorien darüber, warum der eine Weg dem anderen vorzuziehen sei. Folgt man jedoch den Gründen, die von den beiden Seiten jeweils vorgebracht wurden, entdeckt man interessanterweise, wie das gleiche Argument zum Beleg entgegengesetzter Schlußfolgerungen angeführt werden konnte. So teilte man in jenen Jahren allgemein die Ansicht, daß jede Kunst sich an der ihr eigenen technischen Natur auszurichten habe. War man also in der Lage, das grundlegende "Material" der Filmkunst zu definieren, so ließe sich auch vorher-sagen, welche Form diese in Zukunft annehmen werde.

Die Frage nach dem "Material" des Films war jedoch Gegenstand einer heftigen Kontroverse. Schon in den zehner Jahren hatten sich zwei verschiedene Theorien herausgebildet. Viktor Schklovskij zufolge war der "Trick" bzw. der Stunt das Primärmaterial des Kinos. Bereits 1919 schrieb er, daß der amerikanische Weg als richtungsweisend gelten müsse, weil die Filme der Amerikaner den Zuschauer für die technischen Möglichkeiten des Mediums empfänglich machten. Frei von großen kulturellen Ambitionen würden die amerikanischen Filme jenes spezifische visuelle Erzählen einlösen, das sich aus dem medienspezifischen Material ergebe (und das aus der Trivialliteratur entlehnt sei) - Geiselnahmen, Aufholjagden, Rettungen in letzter Sekunde. Schklovskij schrieb:

Laßt uns hoffen, daß Amerika uns dank der mechanischen Art und Weise seiner Kinoproduktion weiterhin die rohen, unentwickelten kinematographischen Formen liefern wird, in denen wir unser Material für die Filmkunst sehen müssen. Der russische Film muß die kommende Kristallisation dieser kinematographischen Formen voraussehen, anstatt tausende von Metern von Rohfilm auf psychologische Analysen und all diese kunstvollen Prosagedichte zu verschwenden, die der Natur des Films völlig unangemessen sind. Das Boulevardkino kann man nur bekämpfen, indem man dessen eigene Formen beherrscht, nicht aber indem man dem Film die leblosen Formen traditioneller Kunst aufzwingt, die durch den Einsatz auf einem fremden Gebiet nur umso schwächer wirken (Schklovskij 1919, 1).

Das andere Lager hingegen rückte den Schatten in den Vordergrund. Die Betonung des Schattens als dem einzig wahren Material der Filmkunst entsprach einer alten symbolistischen Idee, die erstmals 1913 von Fjodor Ocep in einer Skizze seines unveröffentlichten Buchs über das Wesen des Films

formuliert worden war. In dieser Skizze gibt es drei Punkte, die veranschaulichen, welche literarischen Implikationen mit der "Schattendoktrin" einhergingen:

- d) Die Frage nach dem Material des Films entspricht der nach seiner Existenz als eigenständige Kunstform. e) Schatten als das Material des Films. f) Peter Schlehmihl und Erasmus Spicher. Ulysses und Phantome.³

Die Bezugnahme auf Chamissos *Peter Schlehmihl's wundersame Geschichte* (der Mann, der sein Spiegelbild verliert) legt die Vermutung nahe, daß Stellan Ryes und Paul Wegeners vorexpressionistischer Film DER STUDENT VON PRAG (1913) einen Ansatzpunkt für Oeops Theorie geliefert haben mag.⁴

In den zwanziger Jahren brachte nun die Begegnung mit dem reifen expressionistischen Film einige Autoren dazu, erneut die Frage nach dem aufzuwerfen, was sie als die "Essenz des Mediums" bezeichneten. Zu eben diesem Thema - Wesen und Zukunft des Films als Kunstform - veröffentlichte im Jahr 1924 die Leningrader Kunstzeitschrift *Das Leben der Kunst*, die zu diesem Zeitpunkt von der Leningrader Gruppe formalistischer Kritiker kontrolliert wurde, einen mit V. Zhuvov (möglicherweise Boris Kazanskij) gezeichneten Artikel. Dort werden zwei entgegengesetzte Tendenzen im Film postuliert - die amerikanische und die deutsche: Erstere sei in zu starkem Maße auf Realismus und Bewegung ausgerichtet, als daß sie die Möglichkeiten enthüllen könne, die im technischen Wesen des Mediums selbst verborgen lägen. Das filmische Medium, so der Autor, operiere mit Licht, und folglich seien es die Schatten, die sein eigentliches Material ausmachen. Die Deutschen hätten gezeigt, daß nicht die Wirklichkeit, sondern gerade das Phantastische den künstlerischen Nährboden der Filmkunst bilde. Daher schließt der Autor mit der Feststellung: "Hoffmanniana ist das wahre Element des Films" (Zhuvov 1924, 10).

2.

Wie wirkte sich diese Situation auf die sowjetische Filmpraxis der zwanziger Jahre aus? Aus den gängigen Versionen der Filmgeschichte wissen wir, daß das Prinzip der Montage im Zentrum des sowjetischen Stummfilms stand. Was 1917 in Rußland als amerikanische Montage [*amerikanskij mon-*

3 C.G.A.L.I. (Staatliches Zentralarchiv für Literatur und Kunst), Fundus 2734, Liste 1, Aufbewahrungsnummer 72, S. 1.

4 Wie Kristin Thompson (1990, 138ff) berichtet, wurde *Peter Schlehmihl* von zeitgenössischen Rezensenten öfters im Zusammenhang mit dem *STUDENTEN VON PRAG* erwähnt.

tazh] bezeichnet wurde, sollte zehn Jahre darauf *mutatis mutandis* im Westen als "russischer Schnitt" bekannt werden. Aus strategischer Sicht hatte der amerikanische Ansatz das Rennen gewonnen - die Russen eigneten sich diesen Stil nicht nur an, sondern nahmen gar noch dessen Erfindung für sich in Anspruch.

Andererseits blieb jedoch auch eine wesentliche, wenn auch untergeordnete Dimension des deutschen Einflusses bestehen. Wirft man einen Blick hinter die Fassade der klassischen Montagelehre, so stößt man auf Unterschiede zwischen verschiedenen Studiostilen. Während die Moskauer Studios (hauptsächlich Sovkino) Filme im amerikanischen Stil produzierten, waren ukrainische Filmemacher, die für VUFKU arbeiteten, dem Einfluß des deutschen Stils gegenüber offener. Die Leningrader Filmemacher schließlich waren fest entschlossen, eine russische Version des Expressionismus zu schaffen.

Wesentlich ist dabei die Tatsache, daß die wichtigste Leningrader Filmfabrik in den zwanziger Jahren mit der OPOJAZ (der Leningrader Gruppe von Kulturwissenschaftlern, die im Westen als ein Zweig der russischen Formalisten bekannt sind) zusammenarbeitete. Die Leningrader Formalisten waren ins deutsche Kino verliebt. Boris Tomashevskij schrieb:

Die Suche nach dem echten russischen Filmstil ist keineswegs aussichtslos. Vielmehr existiert dieser schon, und wenn er in die richtige Richtung getrieben wird, so kann er gar das Niveau vom INDISCHEN GRABMAL, von DR. MABUSE, der AUSTERNPRINZESSIN und anderen vorbildlichen Filmen erlangen, die für die deutsche Kunst so repräsentativ sind.⁵

1925 unterbreitete Jurij Tynjanov, ein Kenner der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, der auch Mitglied des Drehbuch-Ausschusses eines Leningrader Filmstudios war, ein Drehbuch nach fantastischen Geschichten von Nikolaj Gogol. Die Wahl der Vorlage nahm die Wahl des Filmstils vorweg. Gogols phantastische Geschichten waren von E.T.A. Hoffmann inspiriert und stellten so russische Variationen auf die Hoffmannsche Version der Romantik dar. Insofern legte Tynjanov den Filmemachern mit seiner Wahl von Gogol als Vorlage eine Übung im expressionistischen Film nahe - nach damaliger Ansicht eignete sich kein Stil besser für die Verfilmung von Hoffmanniana. So schreibt Tynjanov in der Präambel zu seinem Drehbuch:

5 *Leben der Kunst*, Nr. 17, 1934, S. 16. In der formalistischen Essaysammlung *Poetika Kino* [*Poetik des Films*], Leningrad 1927, unterbreitete Boris Kazanskij sein Modell für eine Filmtheorie, welche den Film in einem Neologismus als "iskustvo tenepisi" (Kunst der Schattenmalerei) versteht (vgl. 1974, 67). Das Wort "tenepis" wurde ursprünglich von dem futuristischen Dichter Velimir Chlebnikov geprägt, der damit den Film in der Stadt der Zukunft bezeichnete.

"Dieses Szenarium ist nicht psychologisch ausgerichtet, sondern zielt ins Groteske." Für alle kommenden Regisseure, denen die Umsetzung des Grotesken Schwierigkeiten bereiten sollte, fügt Tynjanov dann eine Art stilistisches Rezept hinzu:

Die Groteske entsteht aus einer "Überbelichtung" des Naturalismus [...]. Gesten und Gesichter müssen übertrieben wirken. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die leblosen Gegenstände und deren Proportionen.⁶

Diese Anleitung liest sich wie eine Kurzfassung der formalistischen Groteske-Konzeption. Tynjanov greift hier auf Boris Eichenbaums berühmte Abhandlung *Wie Gogols "Mantel" gemacht ist* zurück, wo Gogols Technik der literarischen Groteske folgendermaßen beschrieben wird:

Der Stil der Groteske verlangt, daß 1) die beschriebene Situation oder Begebenheit in eine bis zum Phantastischen kleine Welt künstlicher Erlebnisse eingeschlossen wird [...] und daß dies 2) [...] mit dem Ziel erfolgt, einen Raum für das *Spiel mit der Realität* zu erschließen, für eine Zerlegung und freie Umstellung ihrer Elemente, durch die sich die gewohnten (psychologischen und logischen) Beziehungen und Zusammenhänge in dieser *neu* errichteten Welt als unwirklich erweisen und durch die jede Kleinigkeit kolossale Ausmaße annehmen kann. [...] Darauf beruht auch die Anlage des "Mantels". [...] [E]ntscheidend ist, daß Gogol, indem er den gesamten Bereich der Novelle von der großen Wirklichkeit isoliert, in der Lage ist, Unvereinbares zu vereinen, das Kleine zu vergrößern und das Große zu verkleinern [...] (Eichenbaum 1987, 293; Herv.i.O.).

Wie so oft in der sowjetischen Filmpraxis der zwanziger Jahre, war die Filmversion des *Mantels*, für die Tynjanov das Drehbuch geschrieben hatte, im großen und ganzen von formalistischen Konzeptionen literarischer Produktion geprägt. Grigorij Kozincev und Leonid Trauberg, die beiden jungen Regisseure dieses Films, suchten bemüht nach kinematographischen Äquivalenten der formalistischen Formeln für die Groteske. Als erste scheinen sie auf die Idee gekommen zu sein, das Prinzip des "Monodrams" anzuwenden - eine Bühnentheorie, die Nikolajj Ewreinow eingeführt hatte und die in den zehner Jahren vom russischen symbolistischen Theater verwendet worden war. Die Methode des "Monodrams" bestand darin, den gesamten Handlungsraum aus der verzerrten Vision der Hauptperson heraus zu motivieren. Trauberg erklärt das Konzept der Inszenierung in einem Bericht über eine Sitzung des künstlerischen Rates des Studios, welche kurz vor Beginn der Dreharbeiten zum MANTEL stattgefunden hatte:

6 C.G.A.L.I., Fundus 631, Liste 3, Aufbewahrungsnummer 46, S. 53.

Akakij Akakjevitsch ist monoman, seine Vision ist unreal, und wir werden diesen Zug seines Charakters hervorheben, indem wir uns dem Hintergrund seines kleinen Universums widmen, wo alle Details außer Proportion sind.⁷

Es scheint also, als sei die ursprüngliche stilistische Intention resolut formalistisch gewesen. Doch zu fragen ist, in welchem Maße dieses Prinzip, einzelne Details "disproportioniert" zu gestalten, den Stil des MANTELS bestimmt hat? Zwar gibt es ein offenkundiges Spiel mit den Proportionen - stilistische Dominanz erlangt es jedoch nicht. In dieser Beziehung ist die einzige konsistente Technik womöglich die des "überbelichteten Naturalismus" in der Darstellung des Teekessels im Zimmer des Protagonisten: Dieser Teekessel behält solange seine normale Größe, wie auch Akakij Akakjevitsch normal bleibt; doch kaum stoßen diesem überraschende Dinge zu, sprengt plötzlich auch der Teekessel den Rahmen. In anderer Hinsicht jedoch greift der Film - bewußt oder unbewußt - auf die bewährten Stilmittel des Expressionismus zurück, wie der "somnambule Stil" der Schauspieler und die Beleuchtung zeigen. Und was das Bühnenbild angeht, so belegt eine Skizze von Jevgenij Jeneij (Abb. 2) deutlich den Einfluß von Hans Poelzigs Bauten für DER GOLEM: WIE ER IN DIE WELT KAM und von Max Bertischs Bühnenbild für DAS WACHSFIGURENKABINETT (Abb. 3).

Die meisten Kritiker rezipierten den MANTEL als eine eklektische Imitation von allen möglichen Vorbildern. So meinte zum Beispiel ein Moskauer Rezensent:

Es handelt sich um ein Versehen. Auf dem Plakat stand DER MANTEL, nach Gogol. Es hätte eigentlich heißen sollen: DER MANTEL, nach CALIGARI. Der gleiche verfahrenere Schluß, die gleichen grell beleuchteten Figuren, die plötzlich vor dem Hintergrund des "Nichts" auftauchen. Hin und wieder verfällt der Caligari'sche Tenor des Streifens abrupt in einen grobschlächtigen und schwerfälligen Realismus [...] und dann in eine theatralische Stilisierung à la Kustodiev (der gigantische Teekessel zum Beispiel) und schließlich in einen blödsinnigen theatralischen Exzentrismus (zum Beispiel ist der Schneider als traditioneller Bösewicht eines spanischen Pantomimendramas geschminkt, während seine Frau nichts weiter ist als eine mechanische Puppe aus dem Marionettentheater) (Korol'kevitsch 1926, 14).

Außer auf CALIGARI bezog sich DER MANTEL nach der Überzeugung der Kritiker auch auf Murnaus DER LETZTE MANN (1924). Was dessen Einfluß angeht, so war Murnaus Film besonders in der Ukraine außerordentlich wichtig gewesen. Georgij Stabovojs ZWEI TAGE (1927) sowie Georgij Tasins DER NACHTKUTSCHER (1929), zwei psychologische Dramen, die einem "alten

7 L.G.A.L.I. (Leningrader Zentralarchiv für Literatur und Kunst), Fundus 257, Liste 16, Aufbewahrungsnummer 3, S. 12.

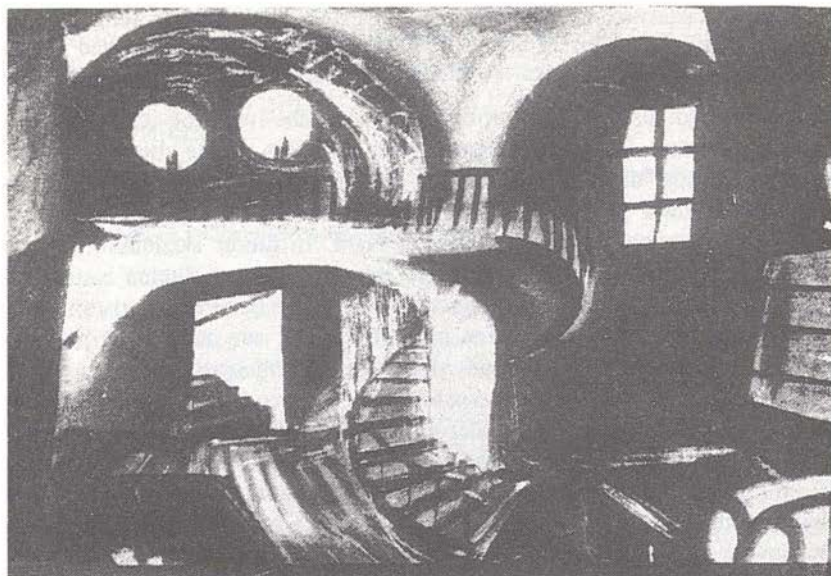


Abb. 2: Jevgeni Jeneij, Skizze für DER MANTEL (1926)

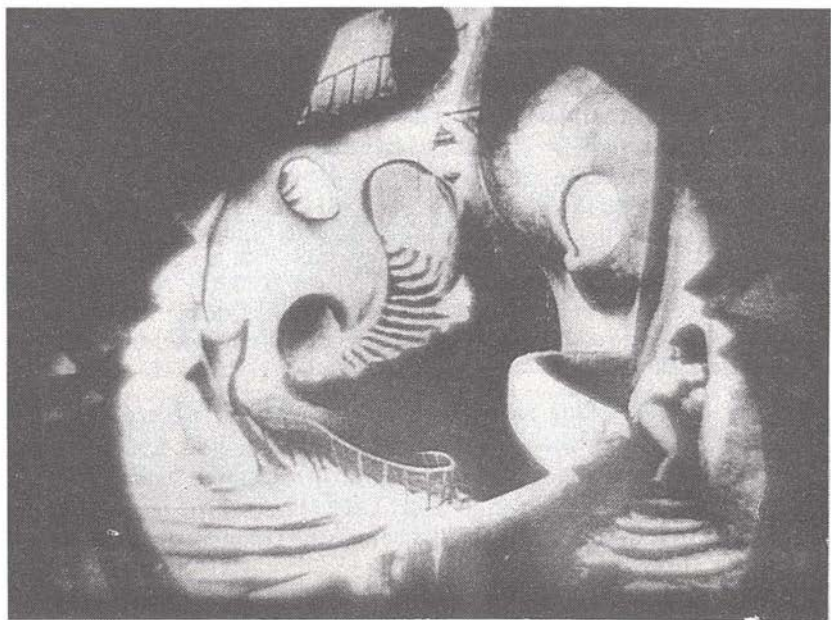


Abb. 3: Bild aus Paul Lenis DAS WACHFIGURENKABINETT (1924)

Mann mit einem einfachen Gemüt" zustoßen, waren beide ganz offensichtlich vom sowjetischen Jannings-Kult beflügelt.⁸ Doch wurde der Zusammenhang zwischen DER LETZTE MANN und DER MANTEL nicht als ein Fall von unmittelbarem Einfluß konstruiert. Es ist kein Zufall, daß Murnaus Film in Rußland 1925 unter dem Titel EIN MANN UND SEINE LIVRÉE in den Verleih kam. Hier zeigt sich, daß DER LETZTE MANN als filmische Variation auf das Thema wahrgenommen wurde, das Gogol in seiner Erzählung DER MANTEL verewigt hat: Ein kleiner Angestellter, der ruiniert ist, als ihm seine Uniform weggenommen wird. In gewisser Hinsicht wurde also Murnaus Einfluß auf Kozincev und Trauberg als eine Art Rückzahlung 'kultureller Schulden' gesehen. Ein Artikel, der 1926 in einer Moskauer Abendzeitung erschien, besteht darauf, daß DER MANTEL als Film es dank seines besonderen Stils geschafft habe, "die unheimlichen und makaberen Aspekte Gogols zu enthüllen und den Keim von Hoffmanns düsterer und furchterregender Groteske in Gogols Werk zu verdeutlichen" (Prim 1926, 3). Bedenkt man aber den Einfluß Hoffmanns und der Literatur der deutschen Romantik auf Gogol, so erscheinen hier die russischen Experimente mit dem Expressionismus weniger als ein Fall bloßer künstlerischer Imitation, denn vielmehr als Teil eines kontinuierlichen kulturellen Austausches.⁹

Ungeachtet einzelner positiver Kritiken war das kritische Echo auf den MANTEL allerdings vernichtend. Kozincev und Trauberg wurden des Epigontums beschuldigt. Bis an sein Lebensende leugnete Trauberg, vor der gemeinsamen Arbeit am MANTEL auch nur einen einzigen expressionistischen Film gesehen zu haben - was einfach nicht wahr sein konnte.¹⁰

8 Wie David Burljuk (1928, 7) in einem Brief aus den USA berichtet, der 1928 in einer Leningrader Zeitschrift erschien, verglichen amerikanische Filmrezensenten Ivan Moskvins Starauftritt in Jurij Zheljabuzhkijs DER BAHNHOFSVORSTEHER (1925), eine Filmversion von Puschkins Erzählung, mit Jannings Auftritt in DER LETZTE MANN.

9 Gogols Erzählung und deren Verfilmung werden auch in einer interessanten Rezension von DER LETZTE MANN erwähnt, die 1928 veröffentlicht wurde. Der Autor Vladimir Nedobrovo unterscheidet zwischen den verschiedenen Herangehensweisen des deutschen Films und des Films DER MANTEL bezüglich des gemeinsamen "Urtexts", d.h. Gogols Erzählung. Nedobrovo behauptet, daß Kozincev und Trauberg sich eine vergleichsweise schwierigere Aufgabe stellen, auch wenn der Einfluß des deutschen Films auf der Hand liege. Er bezieht sich auf Eichenbaums Definition der Groteske bei Gogol, wonach diese die Gegenstände außer Proportion wachsen läßt. Wie wurde dieser Effekt nun filmisch realisiert? Der Rezensent stellt fest, daß Carl Meyer hierzu narrative Mittel verwendet, indem er die Livrée (einen unbedeutenden Gegenstand) in den Mittelpunkt seines Drehbuchs stellt und so deren Bedeutung überproportional hoch ansetzt. Der sowjetische Film DER MANTEL hingegen versuche, das Groteske ins Bild zu übersetzen, indem sich die physischen Ausmaße der Gegenstände verändern (vgl. Nedobrovo 1928, 18).

10 Der Archivlage zufolge veranstaltete Trauberg während der zwanziger Jahre am Leningrader Institut für Kunstgeschichte Seminare zum deutschen Film.

Trotz dieser Anschuldigungen gingen die Versuche, sich das anzueignen, was russische Filmemacher als expressionistische Ästhetik verstanden, weiter. Der Austausch wurde in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre noch durch die Besuche sowjetischer Filmemacher (Friedrich Ermler, Esther Schub, die Gruppe um Vertov) in Deutschland verstärkt. Nach einem solchen Besuch im Jahre 1928 filmte Ermler in einem Leningrader Studio *TRÜMMER DES IMPERIUMS*, dessen Handlung ein Theaterstück von Ernst Toller zur Vorlage hatte.¹¹ In einer scheinbar ungewöhnlichen Geste intertextueller Referenz bestätigt Ermler seine expressionistische Neigung durch eine bildliche Paraphrase der notorischen Zeichnung von George Grosz (Abb. 4 u. 5). In diesem Film wird das traditionelle Doppelgängermotiv Teil der geistigen Landschaft des verwirrten Protagonisten - unter dem deutschen Helm seines Gegenübers erkennt der russische Soldat sein eigenes Gesicht.



Abb. 4: George Grosz,
Christus in Gasmasken



Abb. 5: Foto aus Friedrich Ermlers
TRÜMMER DES IMPERIUMS (1929)

Jedoch wurde nach dem *MANTEL* kein nennenswerter Versuch mehr unternommen, einen Film zu drehen, der den "Expressionismus" als einheitliche stilistische Alternative für den sowjetischen Film insgesamt angeboten hätte. Dennoch erschienen weiterhin isolierte Fragmente expressionistischen Stils, wann immer es der jeweilige Kontext zuließ. Einen geeigneten Anlaß bot zum Beispiel das öfteren das Motiv der verzerrten Vision. So werden zum Beispiel in Alexander Dovschenkos eigentlich durchaus realistischem ukrainischen Film *DIE TASCHEN DES DIPLOMATISCHEN KURIERS* (1927) die letzten Bilder vor den Augen des sterbenden Kuriers in einer mehr oder weniger expressionistischen Weise dargestellt (s. Titellustration).

¹¹ Für eine detaillierte (inter)textuelle Analyse von Ermlers Film vgl. Tsivian 1991, 392ff.

Ein weiteres Beispiel für einen möglichen expressionistischen Einfluß auf die russische Kultur der zwanziger Jahre verdanke ich Roman Timenchik. Es handelt sich um Andrej Belys Roman *Petersburg* (1912) und dessen spätere Bühnenadaption durch den Autor selbst. Schon in der Romanversion trägt die Person des Senators Ableuchov eindeutige Vampir-Konnotationen (das Bild des Senators geht auf Alexej Karenins berühmte Segelohren in Leo Tolstojs Roman *Anna Karenina* ebenso zurück wie auf das fledermausartige Aussehen von Pobedonoscev, dem Prototypen für Ableuchov). Als jedoch die Bühnenfassung des Romans 1925 vom Moskauer Künstlertheater inszeniert wurde, mußte der Schauspieler Michail Tschechov sich theaterspezifische Mittel einfallen lassen, um diese Konnotationen darzustellen - und so machte er aus der Figur eine Bühnenversion des Grafen Nosferatu.

Drei Jahre später erschien ein ähnliches Gesicht auf der sowjetischen Leinwand. Im Jahre 1928 wurde der berühmte Theaterregisseur Vsevolod Meyerhold gebeten, in *DER WEISSE ADLER*, einem Film von Jakov Protazanov nach einer Erzählung von Leonid Andrejev als Schauspieler mitzuwirken. Obwohl der zaristische Senator, den er darstellen sollte, ein anderer ist als der von Bely beschriebene, war die von Meyerhold ausgewählte Maske eindeutig eine neue Version derjenigen, die Michail Tschechov für die Bühnenversion von *Petersburg* entworfen hatte. So darf man annehmen, daß Mur-naus *NOSFERATU* auf besondere Art zur Entwicklung eines ikonographischen Kanons für die Darstellung des hohen Beamten im sowjetischen Film beigetragen hat.

Genau wie die russische Montage-Schule währte der russische Expressionismus als einheitlicher Stil nicht lange. Unter dem Druck der Massenproduktion fiel der Stil in einzelne "expressionistische" Elemente auseinander, die sich jedoch hartnäckig hielten und primär als visuelle Klischees zum Einsatz kamen. Erst mit dem Zweiten Weltkrieg wurde wieder ein Versuch unternommen, den Stil zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzufügen - in Sergej Eisensteins *IWAN DER SCHRECKLICHE*.¹²

Aus dem Englischen von Johannes von Moltke

12 Dieser Aspekt von *IWAN DER SCHRECKLICHE* wurde schon von Lotte Eisner bemerkt und ist von Kristin Thompson in ihrem Buch über Eisensteins letzten Film genauer analysiert worden (vgl. 1981, 173f).

Literatur

- Burljuk, David (1928) Russkoje i psevdorusskoje na Brodveje [Was ist am Broadway russisch und was ist pseudo-russisch]. In: *Zhizn' iskusstva [Leben der Kunst]*, Nr. 31.
- Egorova, Natalja (1965) Nemeckie nemyje fil'my v sovetskom prokate [Deutsche Stummfilme im sowjetischen Verleih] In: *Kino i vremena [Film und Zeit]*, Moskau.
- Eichenbaum, Boris (1987) Wie Gogols "Mantel" gemacht ist [1918]. In: *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*. Hrsg. v. Fritz Mierau. Leipzig: Reclam, pp. 275-297.
- Kazanskij, Boris (1974) Die Natur des Films [1927]. In: *Poetik des Films. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen*. Hrsg. v. Wolfgang Beilenhoff. München: Fink, pp. 64-96.
- Korol'kevitsch, V. (1926) Nje to, schto kazhetsja [Nicht das, was es zu sein scheint]. In: *Sovetskoje kino [Sowjetisches Kino]*, Nr. 3.
- Levshin, Alexander (1986) Ob Ejzenstejne o Statscke [Über Eisenstein, über STREIK]. In: *Zhizn v kino [Leben im Kino]*, Bd. 3 [Memoiren von Filmemachern], Moskau, pp. 153ff.
- Nedobrovo, Vladimir (1928) Tschelovek i livreja [Ein Mann und seine Livrée]. In: *Zhizn' Iskusstva [Leben der Kunst]*, Nr. 6.
- Prim, A. (1926) Kinofikacija Gogolja [Eine Kinofizierung Gogols]. In: *Vetscheernaja Moskva [Moskauer Abend]*, Nr. 110 v. 15.5.1926.
- Schklovskij, Viktor (1919) O kinematografe [Über das Kino]. In: *Iskusstvo Kommuny [Kunst der Kommune]*, Nr. 12 v. 23. 2. 1919.
- Thompson, Kristin (1981) *Eisenstein's IVAN THE TERRIBLE: A Neo-Formalist Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- (1990) Im Anfang war... Some Links between German Fantasy Films of the Teens and the Twenties. In: *Before Caligari. German Cinema 1895-1920. Le giornale del cinema muto*. Ed. by Paolo Cherchi Usai & Lorenzo Codelli. Pordenone.
- Tsvian, Jurij (1991) *Istoritscheskaja recepcija kino. Kinematograf v Rossii, 1896-1930 [Historische Rezeption des Kinos. Der Kinematograph in Rußland, 1896-1930]*. Riga: "Zinatne" Publishers.
- Vinokur, Grigorij (1922) Duscha kino. Pi'smo s zapada [Die Seele des Films. Brief aus dem Westen]. In: *Teatr i studija [Theater und Studio]*, Nr. 1-2.
- Zhuvov, V. (1924) Puti kinematografa kak iskusstva [Wege des Films als Kunst]. In: *Zhizn' iskusstva [Leben der Kunst]*, Nr. 30.

Yvonne Spielmann

Zeit, Bewegung, Raum:

Bildintervall und visueller Cluster

Am Übergang von analoger zu digitaler Gestaltung setzt im Film ein Rekurs auf diejenigen pikturalen Traditionen ein, in denen die Filmkunst steht. Die Verknüpfung von Pikturalem und Filmischem wird auf der Ebene des Materials und der Figuration wichtig, weil für die elektronische Bildgestaltung das Figurative und Graphische, Wort und Bild, Schrift und Ton vereinheitlichte Produktionsgrößen darstellen. Verstärkt durch die Möglichkeiten der elektronischen Montage, liegt der innovative Impuls der Kinematographie nach 100 Jahren Mediengeschichte auf der Verräumlichung des bewegten Bildes. Dazu zählen die Variabilität der Rahmenfunktion, die Verschiebung und Verdichtung sukzessiver Montage zum visuellen Cluster (der innerbildlichen Schichtung von Rahmenfunktionen) und die Reanimation eines eingefrorenen Bewegungsmoments aus der Phasenfotografie im "stehenden" Bild.

Filmregisseure rekurren heute auf Bildraumkonzepte und die Rahmenfunktion aus der Kunstgeschichte, vorzugsweise der Renaissance, um Gestaltungskriterien zu gewinnen, die dieser "Tendenz zur Verräumlichung" (Fredric Jameson) ästhetisch angemessen sind. Die geometrische Konstruktion der Perspektive, ein zentripetaler Bildaufbau und die Fixierung der Betrachterposition vor dem Bild - diese Prinzipien werden beispielsweise von Peter Greenaway als mediengeschichtliche Bezugsgrößen in seinen Filmen herangezogen und für die formale Gestaltung elektronischer Bilder eingesetzt. Der Wechsel vom transparenten zum opaken Bildträger und die akzelerierende Aufhebung medienspezifischer Gestaltungsdifferenzen bedeuten einen grundlegenden Einschnitt in gewohnte Blickdramaturgien und Bildraumkonzepte. *Caméra pinceau*, eine von Godard wie von Greenaway favorisierte Vorstellung, die Kamera wie einen Pinsel zu handhaben, ist in ihrer technologischen Umsetzung, wozu auch die Paint Box zählt, nur eine der zur Verfügung stehenden Möglichkeiten, strukturelle Beziehungen zwischen verschiedenen Kunstformen herzustellen.

Die konzeptionelle Linie verfolgt die Akzentverschiebung von der filmischen Sukzession (einem zeitlichen Organisationsprinzip) zur Konstruktion des filmischen Simultanraumes mittels Inferierung. Die Fokussierung auf die Konzepte von Zeit und Raum beruht auf der These, daß sich der Charakter der Auseinandersetzung mit Gestaltungsfragen, Wahrnehmungsformen und piktoralen Traditionen im Film auf der Raum-Zeit-Achse verschoben hat, und zwar, gekoppelt an die apparativen Bedingungen, vom Zeitfaktor (Sukzessivität und Simultaneität) zum Raumfaktor (Inferierung und Simulation).

Die künstlerischen Darstellungskonzepte des Zeitfaktors vor der Erfindung der Kinematographie unterteilt Michel Baudson in synthetische und kinematische:

Das erste Bindeglied ist die Simultaneität, von der wir besonders synthetische Beispiele in der Renaissance finden. Das zweite ist die kinematische Darstellung, die die Bewegung unter anderem durch ihre Zergliederung studiert und die sich vor allem gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt (Baudson 1985a, 109).

Die Repräsentation von Zeit durch die simultane Organisation sukzessiver Vorgänge in einem einzigen Raum gelangt mit der Perspektivkonstruktion zum perfektionierten Ausdruck. Diese Lösung in der Malerei, "Pluralzeit" und "Singularraum" miteinander zu verbinden, findet eine äquivalente Fortsetzung im illusionistischen Filmraum. Der dramaturgische Einsatz von Schärfentiefe bei Orson Welles bündelt diesen Raum-Zeit-Bezug in der Einheit einer Einstellung, die als Anhäufung (Fokusverschiebung) von Vorzugsperspektiven beschrieben werden kann. Diesen Beispielen einer synthetischen Zeit, die sich "als eine zeitliche Konfrontation in einem durchgehenden Raum" (Baudson 1985a, 113) präsentiert, stellt Baudson die kinematische, auf Dauer ausgerichtete Darstellungsform - das "Bewegungs-Bild" (Gilles Deleuze) - als den im 19. Jahrhundert neuen Raum-Zeit-Bezug des Blicks gegenüber. Geknüpft an die Bergsonsche Kategorie der Bewegung, verfolgt Baudson die kinematische Darstellung der Zeit historisch zurück bis zu Albrecht Dürer. Mit der Begründung, daß auf dem Bildnis "Die Marter der zehntausend Christen" der dramatische Verlauf der Episoden "von der wirklichen Zerlegung eines Ereignisses in konsequent aufeinander folgende Phasen zeugt", prägt Baudson den Begriff "chronophotographisches Werk" für diese Art der Darstellung (Baudson 1985b, 159).

Die auf Geschwindigkeit und Dynamik drängende Verzeitlichung in der Malerei der radikalen Moderne - dieser Anspruch auf Schnelligkeit, den Baudson im Ansatz bereits bei Turner belegen kann - bringt mit der Abkehr vom plastischen Bildraum zugleich ein konzeptuelles Verfahren der Sicht-

barkeit in die bildnerische Gestaltung. Insbesondere die Malerei des italienischen Futurismus und Vertreter des russischen Konstruktivismus gestalten den Sprung in der Zeit, indem sie die Versuchsanordnung für den Phi-Effekt, den Max Wertheimer 1912 zur Beschreibung der Bewegungsillusion erforscht hat, in die bildnerische Komposition integrieren. Ausgehend von den beiden, zur Wahrnehmung von Bewegung erforderlichen, fixierten "Punkten/Linien", treiben Balla und Boccioni die künstlerische Umsetzung des Intervalls ins Extrem. Durch die Maximierung "schöpferischer Augenblicke" (Lessing im *Laokoon*) tritt der Effekt einer vielfachen Überlagerung von "Einstellungen" in einem komprimierten, simulierten "Bewegungsbild" ein. Dieser extensiven Einschaltung der Dimension der Zeit im statischen Bild kommt der Stellenwert zu, den entscheidenden Umschlagpunkt hinsichtlich des Wesens der filmischen Montage festzuhalten. Nach Deleuze stellt die Montage die Organisationsform für Bewegungsbilder bereit, "um an ihnen das Ganze, die Idee, das heißt ein Bild von der Zeit freizusetzen" (Deleuze 1989, 49). Der Einschnitt einer modernen Auffassung des Zeit-Raumes besteht darin, "die Bewegung nicht mehr auf herausgehobene Momente, sondern auf jeden beliebigen Moment zu beziehen" (17). Die aus den unterschiedlichen Experimenten von Marey und Muybridge gewonnene Erkenntnis der technischen Zusammensetzbarkeit und Zerlegbarkeit von Bewegung wird für die filmische Kategorie des Intervalls ebenso bedeutsam wie die von Gilles Deleuze referierte Bergson-These: "Die Bewegung läßt sich nicht mit Punkten in Raum oder Zeit, d.h. mit unbeweglichen 'Schnitten' rekonstruieren [...]: die Bewegung wird sich immer in dem Intervall zwischen ihnen ergeben" (13).

Zusammenfassend hält Deleuze für die Entwicklungsgeschichte des Films fest, daß die Innovation des Mediums in der Verzeitlichung des Bildes bei gleichzeitigem Verlust der "räumlichen Qualität" der Einstellung begründet liegt.

Die Notwendigkeit zur "Zerstörung des plastischen Bildraums" leitet der Kunstsoziologe Pierre Francastel aus dem Zusammenwirken von geographischen, wissenschaftlichen und gesellschaftspolitischen Faktoren ab, die sich nicht länger in ein Repräsentationssystem übersetzen lassen, wie es das Konstrukt in der Renaissance vorsieht. Innovative Bildtypographie muß nach Francastel gleichwohl stets "bestimmte Anteile der Tradition bewahren, um das Bewußtsein des Publikums für das Neue empfänglich zu machen" (1978, 378). Seine analytische Engführung technisch-künstlerischer Entwicklungen mit der Relativität des gesellschaftlichen Imaginationsraums gibt Auskunft über die stufenweise vollzogene Überwindung von Vorstellungen, welche beharrlich "an den festen Rahmen und an die szenographische Sicht der Welt" (385) gebunden bleiben. Die Umgestaltung des

Raumes bei den Impressionisten, die der Lichtanalyse eine zentrale Rolle zuweisen, wertet Francastel als eine Vorform der totalen Neukonzeption des Raumes. Der Status absoluter Modernität bemißt sich auch bei ihm an der Fragmentierung, der Nahsicht und der Multiperspektivität als den unhintergehbaren Indizien eines historischen Bruchs.

Während das Mittelalter den Raum in Segmente zerlegt, die Renaissance ihn szenographisch organisiert, könnte man sagen, daß die moderne Kunst eine begreifende Auffassung vom Raum hat (388).

Diesem Plädoyer gegen unzeitgemäße Raumauffassungen kann mit der These von Fredric Jameson begegnet werden, daß im Zuge einer mit den Stichworten "postmodern" und "Krise der Historizität" belegten hybriden Vernetzungskultur eine erneute "Verräumlichung des Zeitlichen" festzustellen ist. Einleuchtend begründet Jameson eine kategoriale Unterscheidung zwischen der neuartigen Erfahrung von Zeitlichkeit zu Beginn dieses Jahrhunderts und einer seit der Konzeptkunst auftretenden "Tendenz zur Verräumlichung" (Jameson 1991), welche im Bereich der räumlichen Erfahrbarkeit virtueller Realität zur vollen Entfaltung gelangt. Das Paradigma der Zeitlichkeit hält Jameson zur Kennzeichnung des modernen Innovationschubs bereit; für die Bestimmung des intermedialen und interaktiven Bildraumes bietet sich der Terminus Verräumlichung an. Jamesons These ist weitreichend, weil er diese Wende ihrer einseitigen Zuordnung zum Spezialbereich "Postmoderne" enthebt und formal in einer kartographischen Struktur darzulegen vermag. Die "räumliche Form" läßt sich als ein konzeptuelles Zeichen von Systematisierungstechniken bestimmen, angefangen bei der diagrammatischen Darstellungsform in der Gedächtniskunst (Mnemotechnik). Im Hinblick auf die formale Gestaltung erhält die Kartographie als geeignete Ordnungsgröße Gewicht, zeitliche Erfahrung räumlich aufzuzeichnen und zu strukturieren. Dieses Modell gilt gleichfalls für die abstrakte Malerei der Konstruktivisten wie für die Erzeugung simulierter Bilderwelten. Die für Francastel seit dem Impressionismus zerbrochene Konzeption der Szenographie, die eben auch den starren Rahmen und ein Koordinatensystem impliziert, kann in einer zeitgemäßen Darstellungsform zurückgeholt werden. Ihre Besonderheit besteht darin, daß das kartographische Raster Koordinaten bereitstellt, worin ästhetische Heterogenität und medienspezifisch bedingte Differenzen in den gestalterischen Mitteln auf einer Vergleichsebene korrelieren können. Für Jameson bezeichnet die Kartographie diejenige Form der Wahrnehmung, die das Wesen dieser kulturellen Dimension trifft und sich als Repräsentationssystem des gesellschaftlichen Raumes anbietet: "Die Ästhetik dieser neuen (und nur hypothetisch zu fassenden) Kultur möchte ich daher vorläufig als die eines Karto-

graphierens der Wahrnehmung und der Erkenntnis (cognitive mapping) definieren" (Jameson 1986, 96).

Die Tauglichkeit der Metapher der kognitiven Karte für ästhetische Bildtheorien ergibt sich aus der Präferenz graphischer vor mimetischen Modulen für die Verarbeitung räumlichen Wissens. Der Begriff des kognitiven Kartierens scheint geradezu prädestiniert zur Charakterisierung des elektronischen Navigierens in den gespeicherten Programmen der interaktiven Medien. "Mit dem Begriff der 'kognitiven Karte' bezeichnet man nun genau die Repräsentation räumlicher Information im Gedächtnis" (Hartl 1990, 34).

Den Prozeß des Kartierens beschreibt die Kognitionswissenschaft als den Erwerb räumlichen Wissens durch die Mustererkennung von Knoten, Pfaden und Landmarken in Ähnlichkeitsrelationen. Eine "Ästhetik nach dem Muster einer für unsere Wahrnehmung und Erkenntnis orientierenden Kartographie" (Jameson 1986, 99) liefert nicht nur den Systembegriff für die methodische Erfassung von Bildraumkonzepten in den analogen Medien; eine exponierte Station kartographischer Praxis ist auf der Achsenverschiebung vom Geschwindigkeitsrausch zum virtuellen Taumel in der Computergrafik erreicht. Die Technik des 3D-Scanning leistet bereits eine Digitalisierung dreidimensionaler Objekte, bei der die Körper von realen Personen abschnittsweise geometrisch vermessen werden können. Diese per Laser herstellbare "Zerlegung und Neuzusammensetzung" der menschlichen Figur, die im simulierten Raumbild von allen Seiten darstellbar ist (anvisiert ist der "Full Body Scanner"), dieser "abbildlose" Prozeß des Einscannens birgt weitere plastische Dimensionen.

* * *

Ohne Anspruch auf Ausschließlichkeit und Vollständigkeit erheben zu wollen, lassen sich auffällige Anzeichen benennen, die dafür sprechen, daß zwischen dem Aufbruch in die Geschwindigkeit (der Malerei) und der Wiederaneignung des plastischen Bildraumes im Film ein Sprung klafft, der wesentlich auf den Wechsel von analogen zu digitalen Bildtechniken zurückzuführen ist. Zur Vermeidung eindimensionaler Schlußfolgerungen muß an dieser Stelle der Hinweis stehen, daß eine Unterscheidung in zeitliche und räumliche Kategorien weit davon entfernt ist, definitorischen Dogmatismen zu verfallen. Eine hypothetische Trennschärfe, die das Konzept "Zeit" absolut von der Funktion des Raumbildes abhebt, kann der Komplexität ästhetischer Praxis, wie sie beispielsweise bei Peter Greenaway vorzufinden ist, nicht wirklich gerecht werden. Gleichwohl ist es für eine medientheoretische Untersuchung zulässig, den konzeptuellen Charakter dominanter Bildtypen zu fokussieren, um paradigmatische Einschnitte in

der Bildorganisation erfassen zu können. Ihre Legitimation bezieht diese Vorgehensweise schon daraus, daß die elektronische Reanimation eines eingefrorenen, fotografisch fixierten Bewegungsbildes (Marey, Muybridge) in einem Film nicht mehr den Schnitt in der Zeit darstellt, sondern vielmehr einen Faktor der räumlichen Organisation bezeichnet. Bereits das Phänomen der exponierten Verzeitlichung in den statischen Kunstformen hat gezeigt, daß die Analyse von Bildtypen einer Ebene strukturübergreifender Zuordnung bedarf. Eklatanter stellt sich die Medienfrage heute für die Beurteilung computeranimierter Bilder, denn die Begehbarkeit, die angestrebte körperliche Erfahrbarkeit simulierter Raumbilder stellt den Status, die Funktion "Bild" vollständig in Frage. Angelegt wird deshalb eine konzeptuelle und strukturelle Trennung in Zeit- und Raumfunktionen, die beide Medien, Malerei und Film, einbezieht.

Peter Greenaways cineastischer Erforschung von künstlerischen Regelwerken kommt in diesem Kontext exemplarische Bedeutung zu. Die Regularien des gemalten (statischen) und des filmischen (bewegten) Bildes stehen im Zentrum dieser analytischen Medienkunst, und zwar bezogen auf die Anwendbarkeit von Bildherstellungsregeln und Kompositionstechniken für die filmische Gestaltung. Greenaways Anspruch, eine szientifisch-ästhetische Untersuchung der medialen Differenz zwischen der traditionellen und der technischen Bildherstellung nahezu enzyklopädisch leisten zu wollen, hat ein für die intermediale Problemstellung gewichtiges Motiv. An einer Auseinandersetzung mit der Geschichtlichkeit des filmischen wie des digitalen Bildes interessiert den Maler Greenaway vorrangig das dynamische Netzwerk von apparativen Bedingungen und den Formen des Sehens. Anders ausgedrückt: Greenaways Spezifikum, das schier unerschöpfliche Vorexerzieren der Historizität von Bildtechniken, kann als eine Manie insofern bezeichnet werden, daß seine Programmatik der Sichtbarkeit deutlich Kontur erhält: Die Befragung von Wahrnehmungsformen nach ihrer Modellierung durch Bildformen ist eine durchgängige Maxime.

Ungewöhnlich für das Selbstverständnis eines filmenden Malers wirken der bevorzugte symmetrische Bildaufbau, der Einsatz von Plan-Tableaus und eine selbst in ihrer Mobilität starre, "gefesselte" Kameraführung nur auf den ersten Blick. Ganz anders als Godard, der die Kamera taktil wie einen Pinsel und dabei auch in den Himmel führt (PASSION, 1982), bleibt Greenaways Konzept der *caméra pinceau* einem durch die Geschichte der Malerei definierten, geschlossenen Bildfeld verhaftet. Die Mobilität der Kamera ist einer geometrisierten Bewegungsdynamik unterworfen, sie erschöpft sich in der Beschreibung von Vertikalen und Horizontalen. Greenaways kinematographische Referenz an die Malerei privilegiert die Techniken der Systematisierung des Visuellen in und seit der Renaissance. Die pikurale Tradition

des Films knüpft er eng an bildnerische Vorstellungen einer geometrischen Ordnung des Sichtbaren, wie sie sich in der symmetrischen und zentralperspektivischen Komposition niederschlagen. Eingebunden in einen formal-ästhetischen Diskurs über die Medien Malerei und Film kommen die beiden Bildtypen, die aus Verzeitlichung und Verräumlichung hervorgehen, in der analogen und in der digitalen Gestaltung zum Einsatz.

Exemplarisch für das zeitliche Organisationsprinzip bei Greenaway kann die Visualisierung des Verlaufs einer imaginären Reise durch die 92 Bildstationen einer Ausstellung stehen. *A WALK THROUGH H* (1978), der Gang mit der Kamera durch die in einer Galerie arrangierte Anordnung von Zeichnungen, die auch als Karten ausgegeben werden, bedeutet eine Zeitreise am Ort. Die von Greenaway selbst angefertigte "Kartenkunst" entspricht als verebnetes, verkleinertes und durch Signaturen erläutertes Grundrißbild den Anforderungen der modernen Kartographie. Die gewählte Aufsicht der Kamera, und zwar die in Steilaufnahme gefilmte Malerei, die ihrerseits auf perspektivische Wirkungen zugunsten einer aviatischen Optik verzichtet, legt es nahe, dieses Abtasten von Bildoberflächen als einen selbstreferentiellen Diskurs über den ontologischen Status des Filmbildes zu lesen. Gerade der Verzicht auf Plastizität macht den inneren Mechanismus eines jeden Filmbildes in seiner Ambivalenz sichtbar: eine Kippbewegung zwischen illusionistischer Raumwirkung und faktischer Zweidimensionalität. Greenaway setzt den Betrachter sogar mitten ins Bild, denn mit dem Startsignal der Reise verengt sich die Einstellungsgröße von der gerahmten Gesamtansicht auf die Innenflächen von Kompositionen, die geschlossen sind. Das variable Auge verfängt sich in dem graphischen (kartographischen) Netz auf den rahmen-, meist randlosen Bildausschnitten. Mit dem Kunstgriff, den Konflikt von Stasis und Dynamik als eine Flächenbeziehung aufzufassen, klammert *A WALK THROUGH H* den Raumfaktor weitestgehend aus. Dieser Kurzfilm hat die Homogenität im zeitlichen Kontinuum zum Thema. Der inszenierte "Fluß" der Zeichnungen/Karten stellt sich nach dem Prinzip der Anschlußkarte ein. Greenaways Dynamisierung einer Serie von statischen Bildern achtet darauf, die Übergänge nahtlos und die Intervalle unmerklich zu gestalten.

Geradezu entgegengesetzt wirkt die Distanzierungstechnik in *THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER* (1989). Szenische Zwischenschritte rücken durch die Verwendung von Schwarzfilm ins Bild. Farbbild und Nichtbild alternieren an den Stellen, die den Übergang von einem Raum zum anderen markieren. Den Sprung in der Zeit, das Intervall, baut Greenaway zu einem szenischen Element innerhalb einer linearen Raumdramaturgie um. Kamerafahrten, die sich strikt an die "180 degree rule" des klassischen Hollywood-Kinos halten, führen durch voneinander schwarz

abgesetzte, einfarbig blau und grün, rot oder weiß ausgeleuchtete und ausgestattete Studioräume - durch eine Reihe monochromer Malerei. Die sichtbar gemachte Auslassung zwischen den verschiedenen "Zeit-Räumen" bringt den Modus der Sukzession im Film zum Vorschein.

Den strukturellen Ansatz, die Zwischenzeit zwischen den Bildern zu betonen, verschärft die Lichtkonzeption des Spielfilms *A ZED & TWO NOUGHTS* (1985). Die aus dem Bereich des Experimentalfilms übernommene Modellierung des Projektorstrahls bringt den "Impuls zu sehen" (Krauss 1988) ebenso ins Spiel wie die Konstitutionsbedingungen des Bewegungsbildes: den Flicker-Effekt und das Intervall-Konzept. Unterstützt durch die strategische Immobilität der Kamera, die entsprechend der Betrachterposition in der Renaissancekunst vor dem inszenierten Tableau verharrt, verlagert Greenaway die Darlegung des Bewegungsimpulses von der filmischen Sukzession zum gestalteten Intervall. Der in Greenaways Lichtkonzept angelegte Formalismus operiert entlang des Wechsels Ein/Aus. Das Nichtbild, repräsentiert durch das Bild einer gerahmten weißen Plakatwand/Leinwand, bildet als visuelle Leerstelle den Gegenpol zum Schwarzfilm. Beide Prinzipien einer Tabula rasa, das zum Schwarz verlöschende Bild und das Weißen/Auswischen der Bilder zur reinen Fläche der Leinwand, treten in *A ZED & TWO NOUGHTS* zu einer visuellen Polyvalenz gebunden auf. Der Film verhandelt Schwarzweiß einerseits als farbliches Selektionskriterium für geeignete Zootiere und erhebt andererseits dieses Stilelement zum Träger der Polarität von Bild und Nichtbild. Die Modulation ist im wesentlichen aufgesplittet in das Intervall und den Flicker-Effekt. Den Auf- und Abblenden innerhalb eines Plan-Tableaus korrespondiert die inszenierte Darstellung der Beleuchtungsintervalle, die der Aufnahme von Einzelbildern in einer Versuchsserie dienen. Den Flicker setzt Greenaway unmittelbar konzeptuell ein, sobald die Kamera den Lichtimpuls im Projektorstrahl während der Kinovorführung erfaßt, die als Film im Film abläuft. Derselbe Evolutionsfilm ist hiervon getrennt auf einem Monitor zu sehen. Auf dispositiver Ebene kann somit ein interner Medienvergleich über Bildtypen angestellt werden. Szenisch fungiert der Videoschirm als Fenster, worin allerdings kein tatsächliches Außenbild erblickt, sondern vielmehr eine sekundäre Ebene der Mediatisierung vorgestellt wird. Das bewegte Innenbild reflektiert die Binnenstruktur des Mediums Film: Bewegung und Zeitlichkeit. Strukturell muß dieser intermediale Diskurs als Indiz für eine Verschiebung auf der Achse der Sichtbarkeit verstanden werden. Interessanterweise verbindet Greenaway in der Einheit eines Kunstwerkes, seinem Film, das filmische Zeitbild (das sichtbar gemachte Intervall) mit dem Raumfaktor, wie er für die elektronische Bilderzeugung bedeutsam ist. Das bildintegrierte Monitorbild trägt eine doppelte visuelle Metapher in sich:

Diegetisch ist diese gerahmte Bildstelle dem Prinzip der Abimierung (der Einspiegelung des Außerhalb) verpflichtet; bezogen auf den televisionären Status kommt ihr jedoch die extra-diegetische Funktion einer Inferierung zu, wobei die (beliebige) Einfügung anderer Bilder im Format beschränkt bleibt.

Für das Verständnis des gerahmten Bildraumkonzepts bei Greenaway ist aufschlußreich, wie hier entlang der Bildmotive Gitterraster, Tür- und Fensterdurchblicke filmisch ein Verweisspektrum in Szene gesetzt wird. Unter den geometrischen Formen werden speziell die Vertikal-Horizontal-Kompositionen bevorzugt. Mit *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT* (1982), einem in höchstem Maße selbstreferentiellen Film, tritt der apparative Aspekt der Kadrierung selbst ins Bild. Auf der Bildebene des Films wird ein optisches Zeichengerät eingesetzt, durch das die vorbildnerische Szene für eine wirklichkeitsgetreue Aufzeichnung erfaßt werden kann. Dieser Kadrierungsapparat ist diskursiv in der Figur eines Zeichners im Film motiviert und geht unmittelbar auf Albrecht Dürers *Unterweysung der Messung* (1538) zurück. Das Modell, bestehend aus dem geometrischen Konstrukt eines in quadratische Einzelsegmente zerlegten Bildraumes, rastert die Objektebene und vervielfacht die Rahmenfunktion auf der Bildebene. Gegenüber Dürers Vermessung eines liegenden Frauenaktes, die übrigens als die erste pornographische "Einstellung" bezeichnet werden kann, und dem von Leonardo da Vinci gezeichneten perspektivischen Fenster liefert Greenaways Rekurs den filmtechnischen Fortschritt gleich mit. Der Aufbau der optischen Kadrierungshilfe vereint den Sucher und das Objektiv auf einer Achse. Auf diese Weise legt die gerahmte Bildebene zusammen mit dem ihr vorgelagerten Sichtfenster den Mechanismus der Kamera schematisch dar.

Dem Raumkonzept der perspektivischen Malerei nähert sich der Filmregisseur dadurch an, daß der Aufbau des Bildfeldes den zentripetalen Aspekt des Filmbildes vor dem zentrifugalen betont. Zur Unterscheidung der beiden Prinzipien ist für André Bazin noch die Mediendifferenz von der Malerei zum Film entscheidend. In Abgrenzung zu dem Rahmen eines Gemäldes, der nach Bazin den Bildraum um- und abschließt, ist dem Leinwandbild eine zentrifugale Qualität eigen (vgl. Bazin 1975, 95; 1967, 166). Die Definition eines Rahmens, wodurch das Bild von der äußeren und der dargestellten Wirklichkeit abgetrennt wird, muß Bazin für die Malerei reserviert halten, um die Besonderheit des Filmbildes, das von einer beweglichen Maske begrenzt ist, akzentuieren zu können. Spätestens Gilles Deleuze hat die Unhaltbarkeit einer ontologischen Differenz zwischen zentripetalem Rahmen der Malerei und zentrifugaler Filmleinwand filmhistorisch zur Evidenz gebracht:

In beispielhafter Weise kommt diese Dualität zwischen Renoir und Hitchcock zum Ausdruck: für den einen greifen Raum und Handlung stets über die Grenzen

des Bildfeldes, das lediglich von einer Fläche eine Probe nimmt, hinaus; für den anderen 'schließt sich' das Bildfeld 'um alle Bestandteile' und wirkt eher als eine Art Webrahmen denn als Bild- oder Bühnenrahmen (Deleuze 1989, 32).

Die Konstruktion eines zentripetalen Bewegungsbildes entsteht in der Eröffnungssequenz von *PROSPERO'S BOOKS* (1991) durch die filmische Kadrierung eines Bühnenraumes. Der Bühnenraum kann nach Bazin nicht anders als zentripetal organisiert sein, weil er vollständig auf den Innenraum und die Rampe ausgerichtet ist. Der theatrale Raum stellt in dieser Argumentation wie das gemalte Bild einen innerhalb seines Rahmens definierten "ästhetischen Mikrokosmos" dar. Den "grundsätzlichen Widerspruch", den Bazin zu dem filmischen Bildfeld erkennen zu müssen glaubt, das eben "nur einen Teil des Geschehens erkennen läßt" (Bazin 1975, 94), löst Greenaway mit *PROSPERO'S BOOKS* in räumliche Kohärenz auf. Die auf eine als solche erkennbare Drehbühne montierte Filmszene fährt vor der Kamera entlang und spielt somit den anschließenden Außenraum in das Bildfeld sukzessiv ein. Die simultane Darstellung des Sukzessiven, den Zeitfaktor aus der Malerei (Prinzip Collage) und die sukzessive Zerlegung des Simultanen, das Potential der technischen Bilder (Prinzip Montage), faßt Greenaway mit einer strategischen Verschiebung von analog zu digital im simulierten Bildraum zusammen. Per Computeranimation generierte, kontinuierliche Bewegungsabläufe im feststehenden Rahmen simulieren beispielsweise Tiere, die wie auf der Stelle laufen, und die Drehbewegung einer geometrischen Figur um die eigene Achse. Solche digitalen Verfahren der stationären Beschleunigung, die den Prozeß der Phasenerlegung aus der Fotografie umkehren, lassen sich längst nicht mehr mit den Kriterien der Serienfotografie bemessen. Die Geschwindigkeit stellt eine variable Gestaltungsgröße dar, sie kann vom stillgestellten bis zum unscharfen Bewegungsbild differieren. Der elektronische Bildstillstand bedeutet, daß auf, genauer: in der Oberfläche eines "stehenden" Einzelbildes die innerbildliche, partielle oder vollständige Bewegung einer Figur endlos auf derselben Position im Filmbild läuft. Die Struktur der Bewegung zwischen den Bildern schrumpft zu einer hyperdynamischen Bildstelle (Bildstele).

Exemplarisch für das räumliche Organisationsprinzip bei Greenaway steht die elektronische Montage von Bildformaten und -räumen in *PROSPERO'S BOOKS*. In der transparenten Überlagerung von zwei Bildebenen durch Inferierung, das heißt einer integrativen Einfügung mit harten Begrenzungskanten, stoßen wie in einer Collage zwei Texturen aneinander. Davon abgesetzt bilden Karyatidenfiguren, die das Innenbild halten und umrahmen, ein thematisch motiviertes Abgrenzungselement. Diese inszenierte Schachtelung mit verstärkten Bildgrenzen unterstreicht figurativ die Komplexität des Rahmens, denn die bei Greenaway lebendigen Karyatiden repräsentieren

nicht nur Subjekt und Objekt der Blicke, sondern legen auch die Blickrichtung des Kinozuschauers fest. Dieses Verfahren stärkt die Diskontinuität zwischen äußerem und innerem Bild, wogegen das erste beide Bildebenen verschmelzen läßt zu einem Dritten. Das zentrifugale Bewegungsprinzip des Filmbildes, wie es in Eisensteins intellektueller Kinematographie der Begriffe wirksam ist, erfährt durch das Greenawaysche Schachtelungsverfahren, bei dem die Darstellungsebenen sich wechselseitig durchscheinend überlagern, einen Richtungswechsel zum zentripetalen. Die in der einzelnen Einstellung vorgenommene innerbildliche Montage nimmt die Bildgrenze mit in die Gestaltung des Bildfeldes hinein und definiert sie homolog zur klassischen Malerei. Das Film- und Videobild verhält sich zum Betrachter hin abgeschlossen und erweitert sich kaum in den virtuellen Raum des *hors-champ*.

Die Aufzeichnungs- und Distanzierungsfunktionen des Rahmens (Kadrierungstechniken, geometrisches Fenster) liefern dem Filmkünstler Greenaway zusammen mit geometrischer Perspektive die kunsthistorische Ebene, um den filmischen Simultanraum mittels Inferierung kartographisch zu konstruieren. Unterschieden von anderen Funktionen filmischer Plastizität, der Tiefenperspektive und der Abimierung (Einspiegelung des *hors-cadre*), ist die Inferierung direkt an ein Montagekonzept gebunden. In Anlehnung an Eisensteins Kollisionsmontage bedeutet die innerbildliche Schichtung von Rahmenfunktionen eine Verschiebung von der linearen (sukzessiven) zur simultanen Bildorganisation, die zur punktuellen Verdichtung tendiert. Dieses Bildraumkonzept kann als ein visueller Cluster beschrieben werden. Sein Prinzip ist dem zentripetalen Bildaufbau der Malerei als auch der graphischen Notation (z.B. bei Cage) strukturverwandt.

Cluster, ein Terminus aus den Theorien moderner Musik zur Bezeichnung des Phänomens der Tontrauben, wird von Ulrich Dibelius definiert als der "Grenzpunkt zwischen Klang und Geräusch":

Das gleichzeitige Erklingen aller chromatischen Töne innerhalb eines gegebenen Umfangs von mindestens einer kleinen Terz bewirkt dreierlei: die Tonhöhenwahrnehmung wird unscharf, und an ihre Stelle tritt ein Registereindruck; der Dissonanzcharakter erhöht sich rasch bis zu einem Maximum an Klangrauigkeit, die vor allem durch Überlagerungen und Reibungen im Obertonbereich schon ausgesprochen geräuschhaft erscheint; der Verschmelzungsgrad des äußerst dichten, dissonierenden Zusammenklangs verhindert die Unterscheidung und läßt als Resultat eine Art von Klangfarbe entstehen (Dibelius 1984, 319).

Für die visuelle Gestaltung macht der Begriff Cluster Sinn, um die Simultaneität des Differenten in der Einheit einer Einstellung zu kennzeichnen. Cluster, beziehungsweise "visueller Cluster" bedeutet folglich eine Gleichzeitigkeit, die als innerbildliche Verschachtelung diaphaner Bildebenen auf-

tritt und, elektronisch unterstützt, zur absoluten, punktuellen Verdichtung strebt. Inferierung schließt serielle, sukzessive und andere kontinuierliche Verlaufsformen in einer neuen Montageform kurz zu einem kartographischen Bildraum. Die Metaphern des "Webrahmens" (Deleuze) und der "Veräumlichung" (Jameson) erfahren bei Greenaway eine konkrete Umsetzung durch die Akkumulation der Rahmenfunktion und ihre Verdichtung zu einem kinematischen Bildcluster.

Konstitutiv für Greenaways Ästhetik sind Bipolaritäten, wie sie zwischen der zentripetalen und zentrifugalen Ausrichtung, dem Raum- und dem Zeitfaktor des Bildes zum Ausdruck kommen. Anstatt solche Pole dialektisch zu vermitteln oder in ein Kontinuum zu stellen, sind gerade die Divergenzen hervorgehoben. Der Konflikt von Stasis und Dynamik wird nicht zwischen, vielmehr innerhalb der bildnerischen, filmischen und elektronischen Gestaltung ausgetragen. In der Inferierungsmontage stehen die beiden Zeitkategorien Sukzession und Simultaneität in Dissonanz zueinander. Greenaways Kunst besteht nicht zuletzt darin, diese Spannung zu halten. Die intermedialen Operationen mit offengelegten Konstruktionsverfahren zielen darauf, strukturverwandte Wesensmerkmale in den einzelnen Kunstformen für ein ästhetisches Experiment zu gewinnen, das es erlaubt, Gestaltungskategorien erneut zur Disposition stellen zu können. Mit den vorgeführten Kompositionstechniken entlang der Parameter Intervall und Cluster bezieht Greenaway ästhetisch Extrempositionen, so daß die reine Funktion der Bildtypen kenntlich wird. Seine Haltung ist die eines Formalisten, der in der strukturellen Richtung des Experimentalfilmkinos verwurzelt ist. Seine Methode entspricht auf der Stufe der technischen Bilder dem konzeptuellen Kunstbegriff, die Strategien des Films als Kunst deutlich zu machen.

* * *

Zur Kennzeichnung der Beziehung beider Medien ist die von Jacques Aumont in seinem Aufsatz "Projektor und Pinsel" hervorgehobene Ungleichzeitigkeit von Film und Malerei zu berücksichtigen. Eine wechselseitige Perspektivierung und ein kategorialer Vergleich setzen die Festlegung der "einzigen historischen Ebene [voraus], wo sich beide treffen können, der Ebene des *Sichtbaren*" (Aumont 1992, 79; Herv.i.O.). Aus der Definition des "*variablen Auges*" als Funktion der Malerei und Prämisse des Kinos leitet Aumont das Intervall als diejenige Bezugsgröße ab, die es erlaubt, "die Sackgasse aller Reflexionen über den Film als *belebte Malerei*" (80; Herv.i.O.) zu vermeiden und stattdessen auf die strukturellen Korrespondenzen in der Bild-Entwicklung einzugehen. Die Manifestationen des "*variablen Auges*" bezeichnet Aumont im Sinne Vertovs als "Intervall". "Die Malerei (oder die Photographie) treffen in der Tat quasi automatisch

auf die genannte Modalität des Intervalls, wenn sie die Repräsentation der Veränderung in der Zeit frontal angehen wollen" (86).

Die von Jacques Aumont vorgeschlagene Richtung der Untersuchung des Verwandtschaftsverhältnisses von Film und Malerei kann für die theoretische Auseinandersetzung mit intermedialer Kunst als produktive Basis dienen, denn sie

impliziert [...] weder ein Plagiat der einen Kunst durch die andere noch ein paralleles Arbeiten über gemeinsame Problemstellungen, sondern einzig die Wiederaufnahme von Fragen, Konzepten, Prinzipien, die im Laufe der Geschichte der repräsentativen abendländischen Malerei (zum größten Teil *vor* der Erfindung des Kinos) entwickelt wurden, durch den Film oder vielmehr durch die Kunst des Films als visueller und narrativer Kunst (79; Herv. i. O.).

Strenggenommen steckt in der von Aumont angeführten Befreiung von der Exaktheit in der Malkunst, ausgelöst durch die Einführung des modernen (variablen) Auges, bereits die Absage an das Diktum des Abbildbezuges für die Filmkunst. Ein flüchtiger, flanierender und extravagante Positionen einnehmender Kamerablick, der beliebig Vorzugsperspektiven kulminieren kann, steht aufgrund dieser Eigenschaft der Vorstellung des "schöpferischen Augenblicks" bei Lessing - einem sichtbar artifiziell festgelegten Kulminationspunkt von ereignishafter Dramatizität - näher als dem vermeintlichen Realitätsgehalt fotografischer Bilder. Diese Annahme über ein wirklichkeitstreues Abbild beruht im wesentlichen auf dem in der Fotografie eingeschlossenen Zeitfaktor - der Spur des Gewesenen. Die historische Entwicklung verdeutlicht, daß das zur Widerspiegelung der Wirklichkeit für tauglicher befundene Medium Fotografie die Malerei aus der Abbildpflicht entlassen hat. Mit dem Sprung von analog zu digital ist der Wirklichkeitsbezug technisch erzeugter Bilder von vornherein obsolet geworden. Vom Widerspiegelungszwang befreit, den schon die Avantgarde zu Beginn des Jahrhunderts heftig attackiert, kommt der Film zu sich selbst und wird konzeptuell. Das hybride Raumkonzept der Cluster und die darin implantierte Simulation von Bewegungsbildern - diese beiden Motoriken elektronischer Gestaltung verketten den Zeitcharakter des Films mit dem plastischen Bildraum, so daß der Hang zum Anti-Illusionismus Form findet. Inferierung, die digitale Montage, die auch die textuelle Heterogenität des Collage-Prinzips umschließt, läßt jede panoramierende Überbietung zusammensurren auf einen "vantage point", der seine raumzeitliche Konfiguration mitliefert.

Der Bruch erfaßt die Repräsentation von Bewegtheit im Breitwandformat ebenso wie den Modus einer Repräsentation von Unendlichkeit im, mittels Schärfentiefe perfektionierten, Illusionsraum. Die Konsequenz, die für Aumont zählt, sobald die Kunst der "Exaktheit" entbunden ist, liegt in der

Aneignung des "Sehen[s] als Instrument der Erkenntnis" (1992, 81). Das so geschärfte Bewußtsein vergegenwärtigt auch den prozessualen Charakter der Wahrnehmung. (Bei Deleuze sind Wahrnehmungen als "partielle und parteische, subjektive Erfassungen" [1989, 94] determiniert.) Das, was die Konstitutionsbedingungen des filmischen Mechanismus' auszeichnet, "variables Auge" und Flicker-Impuls, betrifft gleichermaßen die ständige Veränderung im konstanten Sehen wie die Konstruktion von Bildern. Das Intervall, und dies ist die aufschlußreiche These bei Aumont, darf nicht nur als die Grundvoraussetzung des mobilen apparativen Blicks diskutiert werden, sondern muß als ein Phänomen aufgefaßt werden, das die "verschiedenartige", d.h. intermediale, "Manifestation" der "raum-zeitlichen Variabilität des Blicks" darstellt (1992, 87). Aumonts Zusatz, daß der Blick auf etwas gerichtet sei, was unserer Sicht zugänglich ist, bedarf einer Einschränkung hinsichtlich der dreidimensionalen Computergrafik, die gerade das unserer Sicht Unzugängliche zu simulieren in der Lage ist. Obwohl hier zutreffender der raumtypologische Bildbegriff Cluster den Gestaltungsprozeß charakterisiert, kann der Erkenntnisbegriff, der auf der Kategorie der Sichtbarkeit fußt, in der Weise aufrechterhalten werden, wie das "Sichtbare und das Verborgene" (Berger 1990) nicht in einem Konkurrenzverhältnis gedacht sind. Für John Berger, der die Sichtbarkeit auf eine sich in der erkennenden Anschauung enthüllende Identität bezieht, ist nichts hinter den Erscheinungen verborgen. "Es ist möglich, daß Sichtbarkeit bereits die Wahrheit *ist* und das, was außerhalb der Sichtbarkeit liegt, nur 'Spuren' dessen sind, was sichtbar gewesen ist oder werden wird" (236; Herv.i.O.).

Ein steter Austausch zwischen der reinen Sichtbarkeit und dem Undurchsichtigen findet nach Gilles Deleuze in einem spezifischen Zeitkontinuum statt. Das aktuelle und sein virtuelles Bild stellen in dieser Theorie die beiden reziproken Aspekte eines Kristallbildes dar, "das durch die grundlegendste Operation der Zeit konstituiert" (1991, 111) wird.

Der Kristall tauscht unaufhörlich die beiden Bilder aus, die es konstituieren, das vorübergehende aktuelle Bild der Gegenwart und das sich bewahrende virtuelle Bild der Vergangenheit: [...] Das Kristallbild ist der Punkt der Ununterscheidbarkeit zwischen den beiden verschiedenen Bildern, dem aktuellen und dem virtuellen, während dasjenige, was man in dem Kristall sieht, die Zeit selbst [ist], [...] die sich an ihnen unablässig erneuert (112).

Der Austausch beider Komponenten, der in einen inneren Kreislauf eingeschmolzen ist, kann im Extremfall eine "Spitze (pointe) oder einen Punkt (point)" bilden (98), der allerdings bei Deleuze strikt als Zeit- und nicht als Raumfaktor verstanden ist. Der kinematographische Ausdruck wird unterteilt in das vollkommene Kristall (Ophüls) und den Riß im Kristall bei Renoir, der dadurch entsteht, daß "die Schärfentiefe unentwegt in den Kreis-

lauf einen Hintergrund ein[führt], durch den etwas entweichen kann" (116). Zusammen mit dem keimenden Kristall bei Fellini und dem im Verfall befindlichen Zustand (Visconti) sind die Auffächerungen ausschließlich der vierten Dimension zugeordnet. Die Irritation, die durch das Werk Renoirs in der Einheit eines Austausches auftritt, welcher für Deleuze im Anschluß an Bergson sowohl "das Ganze trägt und als innere Grenze dient" (96), markiert symptomatisch den Abschluß des Zeitbildes von der räumlichen Auffassung, zumal Deleuze Fluchtpunkt und Makel in einem Atemzug schreibt. Die aktuell-virtuelle Umkehrbarkeit im "Zeit-Bild" sieht Deleuze von der zerbrechenden Glaskugel aus *CITIZEN KANE* geradezu verkörpert, wiewohl hierbei die Tatsache, daß es sich bei der Kugel um einen Raumkörper und nicht um eine Spiegelscheibe handelt, unbeachtet bleibt.

Deleuze neigt vor allem dann, wenn er den Spiegel, speziell das Spiegelkabinett aus *THE LADY FROM SHANGHAI*, zum perfekten Kristallbild deklariert, zu einer Bildauffassung, die der Definition des "flatbed picture plane" (Steinberg 1972, 82) nahekommt. Mit Robert Rauschenberg und Jean Dubuffet setzt Anfang der fünfziger Jahre eine von Steinberg als "Denaturalisierung" charakterisierte Wende von der Vertikal- zur Horizontalkomposition ein, zu der die räumliche Desorientierung im Spiegellabyrinth bei Orson Welles eine auffällige Parallele aufweist.

What I have in mind is the psychic address of the image, its special mode of imaginative confrontation, and I tend to regard the tilt of the picture plane from vertical to horizontal as expressive of the most radical shift in the subject matter of art, the shift from nature to culture (Steinberg 1972, 84).

Die Zertrümmerung des Raumbildes durch die Aufhebung der axialen Ordnung, die über den Verzicht auf perspektivische Wirkungen in der radikalen modernen Kunst hinausgeht und die Konzeption des Bildfeldes aus den Gesetzen der Schwerkraft (oben - unten) löst, hat als anti-illusionistische Manifestation Gewicht.

Im Unterschied zum Konzeptualismus, der, wie Fredric Jameson betont, die erneute Wende zu einem multiplen Raumkonzept in sich trägt (vgl. Jameson 1991), bedeutet die Fokussierung auf Zeitlichkeit bei Deleuze zumindest dann eine obsessiv zu nennende Geste, wenn seine Untersuchung zum "Bewegungs-Bild" in erster Linie die Zeit in Beziehung setzt:

Die Komposition der Bewegungs-Bilder gibt das Bild der Zeit immer unter zwei Aspekten: die Zeit als Intervall und die Zeit als Ganzes, die Zeit als veränderliche Gegenwart und die Zeit als Unermeßlichkeit von Vergangenheit und Zukunft (Deleuze 1989, 74).

Ausgeführt am Beispiel Abel Gance, kommt der relativen Bewegung (und damit dem Intervall) die sukzessive Vertikalmontage zu, wohingegen die

absolute Bewegung (die Zeit als Ganzes) in der horizontalen Simultanmontage Form findet. Die Dichotomie der Sichtbarkeit zu einem Zeit-Bild und den "Metamorphosen" des Bewegungs-Bildes (Wahrnehmung, Aktion, Affekt) erstaunt, weil selbst im Zentrum des "Wahrnehmungsbildes" ein Zeitkonzept, nämlich die Intervall-Theorie von Vertov, steht, so daß beide Bildtypen Funktionen der Verzeitlichungen repräsentieren. Das bei Deleuze auf den übergreifenden Argumentationsebenen wie in den einzelnen Analyseschritten vorherrschende Dualitätskonzept kann unter medienkritischen Gesichtspunkten zu der Trinität Zeit - Bewegung - Raum für erweiterungsbedürftig empfunden werden.

Ein Strukturvergleich zwischen den visuellen Künsten/Medien, der darauf zielt, den jeweiligen "schöpferischen Augenblick" zu benennen, mit dem Film und Malerei an ihre jeweiligen, historischen Darstellungsgrenzen geraten und auf konzeptueller Ebene - beispielsweise bezogen auf Bildherstellungsregeln und Kompositionstechniken - wechselseitig produktiv werden können, muß neben dem Intervall zumindest den Cluster einführen. Als eine Art Zwischenschritt ist der Konzeptualismus zu berücksichtigen. Die Betonung der konstruktiv-formalistischen Linie im bildnerischen Konstruktivismus (El Lissitzky), im formal avantgardistischen Film und in der Concept Art vermittelt Einsichten über die formalästhetische Funktion des Rahmens und die Definition der Bildgrenze (Bild - Nichtbild), deren Bedeutung in der elektronischen Medienkunst wächst. Folglich muß mit der Öffnung der Vergleichsebene Film - Malerei auf intermediale Vernetzung hin auch das analytische Instrumentarium entsprechend der Verschiebung von analog zu digital ergänzt werden. Abweichend von den Paradigmen der Bildorganisation, wie sie Deleuze terminologisch im "Zeit-Bild" und im "Bewegungs-Bild" faßt, soll im Anschluß an Fredric Jameson von einem "Zeit-Bild" in Unterscheidung zu einem "Raum-Bild" die Rede sein.

Für die Frühphase des Films als Kunst ist zweifellos der Dynamisierungsschub entscheidend, den die abstrakte Malerei mit ihrem Impuls, die raumzeitliche Beschränkung des Tafelbildes zu überwinden, auslöst. Im Hinblick auf den Film "as a graphic art" (Nilsen 1985) ist bedeutsam, daß die Ablösung der Zentralperspektive durch Multiperspektivität, A-Perspektivität und das Experiment der aviatischen Optik im Geometrischen Konstruktivismus bis hin zu Rodtschenkos Lineismus die Auffassung des Bildes als Fläche und den Zeitfaktor stärken. Das mit der modernen Malerei seit der Renaissance verbundene "Zeit-Bild" (Deleuze) bedeutet entweder eine komprimierte Bewegungsdarstellung (Simultaneität im Kubismus, Geschwindigkeit bei Turner, "Chronophotographie" bei Dürer [vgl. Baudson 1985b, 159]) oder die Differenz in der Wiederholung (Serialität bei Monet, also Sukzes-

sion). Im Film werden diese beiden Zeitfaktoren aus der bildenden Kunst an unterschiedlichen Stellen zum Gestaltungsprinzip.

Für die formalistische und konstruktivistische Richtung im Film (die historisch mit der bildnerischen Abstraktion zusammenhängt) sind die Faktoren Sukzession, Serie und Fragment entscheidend bei der Erprobung von dynamischen Relationen auf der Fläche. Zur Disposition stehen die Begrenzungslinien des Filmbildes (Vertikal-Horizontal-Komposition), das feststehende, statische Format und die darin bewegliche, dynamische Form sowie der Intervall-Rhythmus (vgl. Eisensteins Plädoyer für die quadratische Leinwand und Vertovs Intervall-Montage). Die simultane Darstellung der Sukzession hat für zwei Arten von filmischen Raumkonzepten Folgen: zum einen für die Tiefenperspektive (Schärfentiefe); zum anderen für die innerbildliche Schichtung von Rahmenfunktionen (Abimierung und Inferierung).

Im strukturellen Film und in der Konzeptkunst ist die Auseinandersetzung mit der Modellierung von Wahrnehmungsformen durch Bildformen in den Diskurs der Selbstreflexivität eingebunden. Mit der gleichen Radikalität gehen bildende und Film-Künstler gezielt an die Grenzen des Sichtbaren. In dem Netzwerk von apparativen Bedingungen und Formen des Sehens geht es dem Experimentalfilm der sechziger/siebziger Jahre um die Erweiterung perzeptiver und performativer Möglichkeiten. Ausschlaggebend ist in diesem Zusammenhang, daß konzeptuelle Tendenzen in der bildenden Kunst und im Film zeitgleich und mit vergleichbaren Strategien auftreten: Zerschnittene Leinwand (Lucio Fontana) und zerkratztes Filmbild (Paul Sharits) sind Ausdruck exzessiver Auseinandersetzung mit der Materialität und Sichtbarkeit von Bildern.

Die Visibilität von filmischen Strukturen und die vorgeführte Variabilität der Konstitutionsbedingungen (Begrenzungslinien) sind in der Entwicklungsgeschichte des Mediums Film einer Richtung zuzuordnen, die Narrativik nicht einfach ausspart, sich vielmehr mit ihrem Anspruch eines "structural/materialist film" (Peter Gidal) dezidiert als nichtgegenständliche Filmkunst zu behaupten versteht. Das Konzept im Experimentalfilm, die Grenzen des Wahrnehmbaren auszuloten und die Beschränktheit des Filmbildes zum integrativen Gestaltungselement zu erheben, transfiguriert Peter Greenaway zu einem ästhetischen Diskurs über die sichtbare Bildgrenze. Sein Versuch, eine puristische Studie über die vertikale Bildgrenze mit Aufnahmen durchzuführen, auf denen Stangen und Bäume, Holzstäbe und Telegrafmasten sowie weitere Objekte jedes Bildfeld vertikal zerteilen, kommt zu vergleichbaren formalen Lösungen. Die Vertikale als die ins Bild von VERTICAL FEATURES REMAKE (1978) hineingenommene Bildgrenze, die in der Wiederholung von Einstellungen und Sequenzen ihre Position variiert,

hat eine Parallele in dem Film *S:TREAM:S:S:ECTION:S:SECTION:S:SECTIONED* (1971) von Paul Sharits. Bei jedem Durchlauf eines Filmstreifens begrenzter Dauer fügt Sharits neue Kratzer auf dem Material hinzu, bis die Gesamtzahl dieser Vertikalen 24 erreicht hat. Diese Vorführung der Bewegungsrichtung und Geschwindigkeit von Filmbildern, die in der Regel (aber im Experimentalfilm nicht zwangsläufig) mit 24 Bildern in der Sekunde durch den Projektor laufen, teilt mit dem Greenawayschen Verfahren die Absicht, das Verborgene als eine Funktion des Sichtbaren kenntlich zu machen.

Darstellungs-dramaturgien im Film, die Sichtbarkeit thematisieren, das Wahrnehmungsvermögen überbieten oder den Projektorstrahl modellieren, betonen die Priorität von Form und Konzept vor Narration und Repräsentation. Ihre Modalitäten lassen sich in drei Diskurse auffächern: den kognitiven Diskurs über den Wahrnehmungsimpuls und den festgehaltenen Augenblick im Tableau/Einzelbild; den visuellen über das zusammengesetzte, das multiple Bild; den technisch/apparativen über die Diskontinuität in der Aufzeichnung und Projektion. Auf der historischen Folie betrachtet, durchläuft der Ausdruck filmischer Selbstreflexivität eine Verschiebung, die in Abhängigkeit von der formalistischen, der konzeptuellen und der intermedialen Filmpraxis prägnante Stationen aufweist. Die zum Bildobjekt erhobene und im multiplen Einsatz demonstrierte Kameratechnik bei Vertov bezieht die exponierteste Position in der frühen Filmavantgarde, den technischen Apparat auf der Ebene der Aufnahmeverfahren zu reflektieren. Das strukturelle Kino legt den Akzent auf die Materialität des Filmstreifens, seine direkte und mittels experimenteller Vorführtechnik mögliche Be- und Weiterverarbeitung, einschließlich der Endlosschleufe. Symptomatisch stehen mit der Perforation, mit Bildstrich und Farbwerten sowie der Verwendung von Found Footage die Modalitäten der Projektion im Vordergrund dieser Experimentalfilme. Aus der grundlegenden Veränderung des Bildträgers, der in den elektronischen Medien Blickdichte statt Lichtdurchlässigkeit bietet, resultiert ein Sprung in der Referentialität, der auf die Festlegung der Ebene künstlerischer Gestaltung rückwirkt. Selbstreflexivität, ein Konzept, das jeweils auf derjenigen Ebene einhakt, die für innovative künstlerische Prozesse offen ist, kommt bei digitalen Verfahren hauptsächlich in der kartographischen Anlage von Bildoberflächen zum Ausdruck. Prototypisch leistet hier Inferierung die Aufgabe, die Selbstvergewisserung über die Voraussetzungen und Grenzen der Kunst mit bewegten Bildern in einer Form zu erfassen.

Im Gesamtkunstwerk von Peter Greenaway sind selbstreferentielle Techniken eingebunden in eine übergreifende Systematik, die den Funktionsmechanismus von künstlerischen Ordnungssystemen erforscht. Stets von neuem wird eine Unterscheidung zwischen konstitutiven und variablen

Elementen der Bildgestaltung gezogen. Eine formalistische Dramaturgie steuert die Struktur der Filme auf den Punkt hin, an dem ein geometrisches, ein graphisches, ein formales Konzept in Konflikt tritt zur Narrativik, zur Repräsentation und zur Symbolik. Zeit- und Raumbild als symbolische Formen bringen bestimmte Auffassungen und ästhetische Entscheidungen mit sich. Selbstreflexivität, die durchaus als filmanalytische Figur ironischer Überbietung auftreten kann, wird letztlich von Greenaway zu einem kalkulierten Maßstab forciert, um daran die Dichotonie der Bildbegriffe zur Evidenz zu bringen: Sie besteht darin, das Intervall als einen Funktionsbegriff von dem Systembegriff Cluster abzusetzen.

Die dramaturgische Funktion der Bildtypen läßt sich wie folgt skizzieren: Im Konzept des Zeit-Bildes steht die Auslassungsfunktion des Rahmens an erster Stelle. Das Konzept des Raum-Bildes hat vorrangig Integrationsfunktion; betont werden Einschließung und Verdichtung. Den Rahmen erhebt Greenaway zum Träger zweier Darstellungsmodalitäten, die medienspezifische Relevanz aufweisen: Begrenzung und virtueller Raum. Die zentripetale, bisweilen auch symmetrische Anordnung macht etwas sichtbar, was in den elektronischen Bildwelten zu verschwinden scheint: eine Trennung zwischen Bild und Nichtbild. Der Rahmen definiert eine finite ästhetische Grenze. Das Bewegungsbild im Rahmen markiert den ästhetischen Gegenpol zur interaktiven Gestaltung, zum virtuellen "Bildprogramm", dessen Wirkung (Funktion) gerade darauf beruht, Rahmen und Begrenzung nicht sichtbar (bewußt) werden zu lassen.

Die bei Aumont als weiterführende Problematik angesprochene Relation der Künste auf materialer und figurativer Ebene hat in zumindest einem Lösungsmodell Form gefunden: dem Cluster im intermedialen Bild. Die dezidierte Programmatik der Sichtbarkeit, wie sie bei Greenaway als Instrument intermedialer Gestaltung zum Einsatz gelangt, schließt an Aumonts Begründung der Sichtbarkeit im Sinne einer analytischen Schnittstelle der Medien/Künste an. Inferierung und Simulation heißen die beiden Parameter, mit denen der Paradigmenwechsel in der Kinematographie deutlich zum Ausdruck kommt: von der Priorität des Zeit-Bildes zur Bevorzugung eines Raum-Bildes, anders ausgedrückt: von der Serialität zur Kartographie. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang, daß die Koordinaten der Simulation (der virtuellen Realität) in der geometrischen Konzeption des Bildfeldes angelegt sind.

Die konzeptionelle Linie Zeit - Konzept - Raum akzentuiert den Wechsel von der Repräsentation von Zeit (Licht) im Intervall zur Repräsentation von Raum im Cluster im Verhältnis von Film und Malerei. Aus der Perspektive des Films ist zu beachten, daß die Zeitkonzepte von Schnelligkeit und Dauer

("variables Auge" im 19. Jahrhundert) an der Schnittstelle von analoger und digitaler Technik in Konflikt treten zum Raumfaktor (Perspektive, Bildraum der Renaissance). Mit Intervall und Cluster, so die Aumont weiterführende These, sind die beiden Ebenen der Sichtbarkeit angesprochen, auf denen ein struktureller Medienvergleich möglich ist.

Literatur

- Aumont, Jacques (1990) *L'Image*. Paris: Nathan.
- (1992) Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film. In: *Montage/AV* 1,1, pp. 77-89.
- Baudson, Michel (Hrsg.) (1985) *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*. Weinheim: Acta Humaniora der VCH.
- (1985a) Pluralzeit - Singularraum. In: Baudson 1985, pp. 109-113.
- (1985b) Von der kinematischen Darstellung zur vierten Dimension. In: Baudson 1985, pp. 159-166.
- Bazin, André (1967) *Painting and Cinema*. In: André Bazin. *What Is Cinema? 1*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, pp. 164-169.
- (1975) *Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films*. Hrsg. v. Hartmut Bitomsky, Harun Farocki & Ekkehard Kaemmerling. Köln: DuMont.
- Berger, John (1990) *Das Sichtbare und das Verborgene*. München/Wien: Hanser.
- Deleuze, Gilles (1989) *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (1991) *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Dibelius, Ulrich (1984) *Moderne Musik I. 1945-1965*. München/Zürich: Piper.
- Francastel, Pierre (1978) Die Zerstörung des plastischen Bildraums. In: *Seminar: Literatur und Kunstsoziologie*. Hrsg. v. Peter Bürger. Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 371-393.
- Hartl, Anton (1990) Kognitive Karten und kognitives Kartieren. In: *Repräsentation und Verarbeitung räumlichen Wissens*. Hrsg. v. C. Freska & C. Habel. Berlin [u.a.]: Springer, pp. 34-46.
- Jameson, Fredric (1986) Postmoderne - Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hrsg. v. Andreas Huyssen & Klaus R. Scherpe. Reinbek: Rowohlt, pp. 45-102.
- (1991) Postmoderne und Utopie. In: *Postmoderne - globale Differenz*. Hrsg. v. Robert Weimann & Hans U. Gumbrecht. Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 73-109.
- Krauss, Rosalind (1988) *Der Impuls zu sehen*. Bern: Benteli.
- Nilsen, Vladimir (1985) *The Cinema as a Graphic Art*. New York/London: Garland.
- Steinberg, Leo (1972) *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*. London/Oxford/New York: Oxford University Press.
- Wertheimer, Max (1912) Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegungen. In: *Zeitschrift für Psychologie* 61, pp. 161-265.

Lars Henrik Gass

Bewegte Stillstellung, unmöglicher Körper

Über "Photographie" und "Film"*

Some residue of visual emotion which is
of no use either to painter or to poet may
still await the cinema.

Virginia Woolf (1950, 170)

1. corps perdu

Vielleicht lohnte einmal die Überlegung, ob das Verhältnis zwischen "Photographie" und "Film" nicht so sehr durch eine ihnen als gemeinsam unterstellte "dokumentarische Basis" geregelt wird, eine ursprünglich analoge Repräsentation der Welt, sondern durch die historischen Bedingungen, unter denen sie als Phänomene erscheinen und wahrgenommen werden; denn vielleicht gehört die Photographie einem "Zeitalter der Lektüre" an, einer historischen Kommunikationsweise, die in der Neuzeit ihren Ausgang nahm und sich bis in die Gegenwart erstreckt, während der Film als erstes Phänomen darin die Beunruhigung eines deformierten Subjektes einführte, nämlich eine medial ausdifferenzierte Inversion des klassischen Verhältnisses der Lektüre, die schließlich durch Digitalisierung in Video- und Bluebox-Techniken Analogie selbst als Wirklichkeitsbezug abschaffte. Dann wäre der Film auch nicht die zwangsläufige Konsequenz einer technischen Entwicklung oder "bewegte" Photographie. Als Grundlage des Vergleichs, der Medien zu historisieren versucht und durchaus nicht produktionsästhetisch angelegt ist, entstünde "Komposition", statt "Dokumentation". So müßte fortan nicht mehr von zwei definierbaren Seinsweisen - hier Photographie, dort Film - mit gemeinsamer ontologischer Referenz gesprochen werden; vielmehr kämen auf einer gleichsam transmedialen Ebene ästhetische Nahverhältnisse zustande, in denen z.B. ein Film einer musikalischen

* Der Text ist die (im zweiten Teil stark gekürzte) Version eines Vortrages auf dem Symposium "Photographie und Film", das im Dezember 1992 in Mühlheim/Ruhr stattfand; er ist Susanne gewidmet, die ihn anzettelte.

Komposition weitaus näher erscheinen könnte als einem anderen Film und eine Photographie einem Gemälde näher als einer anderen Photographie. Es entstehen vollkommen veränderte Phänomene, sobald von den *Bedingungen der Wahrnehmung, ästhetischer Kommunikation, Dauer der Lektüre und Sichtbarkeiten*, anstelle von Dingen und Formen, oder von *physiologischen Effekten*, anstelle von Seinsweisen, gesprochen wird. "Analogie" ist eine Kategorie des Denkens und nicht die Rückseite des Spiegels, der Komposition oder des Materials.

Der Aufsatz untersucht Texte und Filme nach Material zur Frage, welche medienspezifischen Imaginationsleistungen in ästhetischen Prozessen funktionieren, wo und wie diese sich berühren können und ob nicht gar Anlaß besteht, von der Geschichtlichkeit singulärer ästhetischer Phänomene und singulärer Imaginationsleistungen, anstelle von allgemeinen und überzeitlichen Klassifikationen zu sprechen. Abstrahierbare mediale Apriori, allgemeine Unterscheidungen zwischen "Photographie", "Film", "Theater", "Malerei", "Literatur" usw. werden somit im Gebrauch ästhetischer Mittel als aufhebbar gedacht. Das mag als Rückkehr zur ästhetischen Theorie erscheinen; die Problemstellung will aber gar nicht hinter den Stand der Medientheorie zurückgehen, im Gegenteil; als unbefriedigend erwies sich Medientheorie einzig dort, wo sie als Erbverwalterin der alten geschichtsphilosophischen Entwürfe und ästhetischen Theorien auftrat und deren teleologische und ontologisierende Voraussetzungen, Klassifikationen und Utopien mitschleppte. Da wurde "Simulation" läppisch zur neuen Heilslehre von Technikfaszination und Ästhetisierung. Der Idee einer ästhetischen Artikulation wurden damit die begrifflichen Mittel zur Feinbestimmung entzogen. Medientheorie jedoch steht im Fluchtpunkt eines philosophischen Paradigmenwechsels in der klassischen Ästhetik selbst, seit Lessing (*Laokoon*), Kant (*Kritik der Urteilskraft*) und Goethe (*Zur Farbenlehre*). Die Frage richtet sich nun auf die Bedingungen und den Gebrauch des Sichtbaren und weniger auf "Inhalte" oder eine transzendente Ästhetik. Goethe hat dies in der Einleitung zu seiner Farbenlehre niedergelegt, als er Newtons Theorie eines "physikalischen", nämlich "tatsächlichen" Lichtes als idealistischen Materialismus zurückwies:

Wir sagten, die ganze Natur offenbare sich durch die Farbe dem Sinne des Auges. Nunmehr behaupten wir, wenn es auch einigermaßen sonderbar klingen mag, daß das Auge keine Form sehe, indem Hell, Dunkel und Farbe zusammen allein dasjenige ausmachen, was den Gegenstand vom Gegenstand, die Teile des Gegenstandes von einander fürs Auge unterscheidet. Und so erbauen wir aus diesen dreien die sichtbare Welt und machen dadurch zugleich die Malerei möglich, welche auf der Tafel eine weit vollkommener sichtbare Welt, als die wirkliche sein kann, hervorzubringen vermag (Goethe 1981, 323).

Historisch relativ neu allerdings ist die Exklusivität des Ästhetischen selbst, da in der Neuzeit Sport und Kunst sich ausdifferenzierten und soziale Interaktion zunehmend durch Kommunikationsprozesse und ihre Medien ersetzt wurde.¹ Vor allem mit dem Buchdruck und der Institutionalisierung von geschlossenen Theaterspielstätten begann Identifikation zunehmend Partizipation als ästhetisches Verhalten abzulösen. Die Komplexionssteigerung sozialer und technischer Prozesse machte die unmittelbare Anwesenheit einer Sendeinstanz zum Gelingen von Kommunikation hinfällig bzw. gar unmöglich. Passivierung und Privatisierung ästhetischer Erfahrung zur "Lektüre" - durch eine neue ästhetische Seriosität (Schweigepflicht und Stillhalten) - und die rigorose Scheidung zwischen Akteuren und Auditorium im Theater - mittels Proszenium, Verdunkelung, Vorhang u.ä. - stellten überhaupt erstmals eine gesellschaftlich stabilisierte Grenze zwischen Kunst und Alltag her. Zur gesellschaftlichen Habitualisierung dieser Entwicklung waren Legitimationsdiskurse in die nun institutionalisierte und vergegenständlichte Kunst eingeschrieben; Repräsentation verlangte eine Rhetorik der Künstlichkeit. Die neuen, exzentrischen Verhältnisse des Menschen zur Umwelt erforderten aufmerksame, nicht aber teilnehmende Zuschauer. Die Selbsterfahrung des Körpers in vorästhetischen und außeralltäglichen Veranstaltungen, wie Turnieren, Passionsspielen, im Karneval usw. wich weitgehend identifikatorischen und imaginativen Leistungen, bei denen der Einsatz des Körpers allemal hinderlich wäre. Neuzeitliche Ästhetik hat mit dem Werkbegriff eine Suspension des Körpers eingeführt, die erst seit der Moderne neu überdacht wird; frühere Ästhetiken kannten im strengen Sinne keine Kunst-Werke. Die Erfahrung eines Kunstwerkes und ästhetische Dialogizität sind ohne Handlungsaufschub schlechthin unvorstellbar. So kann man den Studenten in García Lorcás *Das Publikum* verstehen:

Ein Zuschauer darf nie am Stück mitwirken. Wenn die Leute ins Aquarium gehen, bringen sie ja auch nicht die Seeschlangen, die Wasserratten oder die leprösen Fische um, sondern ihr Blick gleitet über die Scheiben, und so lernen sie (García Lorca 1986, 49).

In diesem Horizont stehen Buch, Theater, Bildende Kunst, Musik, Photographie und Film in einer medienteleologisch sich verschärfenden Verbanung des Körpers aus der Kunst. Die technisch avancierten Medien des 20. Jahrhunderts, wie Radio, Film und Fernsehen, haben dann die Passivierung der Individuen vor einer exzentrischen Wirklichkeit zur gewöhnlichen Alltagserfahrung konditioniert. Einer anthropologischen und paläontologischen

1 Vgl. zu diesem Absatz die ausführlichen Argumentationen: radikal historistisch und systemtheoretisch: Gumbrecht (1984; 1988), medientheoretisch: Virilio (1992) und paläontologisch: Leroi-Gourhan (1980, zweiter u. dritter Teil).

Perspektive wurde dies als eine Regression des Körpers problematisch; denn wenn der Mensch alle Kontakterfahrung, Verhältnisse des Umgangs und der Übung durch medialisierte Distanzerfahrungen ersetzt, könnte die Realisierung möglicher Handlungsanschlüsse dauerhaft gestört werden. Im Gegensatz zu den neuzeitlichen Künsten haben die modernen Medien die Imaginationsleistung von Distanzerfahrungen nachhaltig beeinträchtigt. Das Szenario des vor Sport- und Kriegsübertragungen willenlos im Sessel gebannten Fernsehzuschauers ist keine Science-Fiction.

Eine weniger teleologisch-totalistische Einschätzung der gesellschaftlich ausdifferenzierten Medien müßte der *virtuellen Körperlichkeit von Distanzerfahrungen*, den spezifisch *physiologischen Effekten ästhetischer Kontakterfahrung* und der *Historizität von Körperdispositiven* nachgehen. Ästhetische Erfahrung ist nicht "körperfrei", auch wenn sie Partizipation und Interaktion ausschließt. Pathos und Apologie einer Wiederentdeckung ästhetischer Partizipation erschiene jedoch in den veränderten Umständen von Industriegesellschaften ebenso unbefriedigend wie eine Spekulation auf Erlösung durch Technik. Vielleicht war Nietzsche der erste Philosoph, der die Physis der Kunst in die Moderne und gegen ihre Rationalisierung - und Okularisierung - retten wollte; er hat dies in der Lehre von den Kräften des Apollinischen und des Dionysischen formuliert, der Fundierung des Ästhetischen im Physiologischen. Nietzsche hat die Ästhetik historisiert, als er die Verbindung zwischen Medien und Körpern, d.h. *Körperdispositive* zu denken begann. Mit Anschauung und Repräsentation - im Zeitalter der Lektüre - hatte Rationalität nämlich der Kunst den Rausch zu nehmen und an deren Stelle die Kritik einzuführen versucht; die "tragische" Kunst nach Nietzsche wäre aber das gesteigerte Leben, Leben als Experiment. Der Philosoph wäre selbst ein Tänzer, denn das Auge muß tanzen, um zu sehen. Nietzsches Einwände gegen die Musik Wagners bezogen sich auf die Befindlichkeit des Körpers beim Hören. - "Ästhetik ist ja nichts als eine angewandte Physiologie" (Nietzsche 1988b, 418, vgl. 419f; 1988a, 511ff u. 530).

Eine begriffliche Erweiterung von Nietzsches Ästhetik auf soziale Prozesse lieferte George Herbert Mead, da er Imagination als eine "abgeleitete denkbare Kontakterfahrung" von den mystischen Gehalten eines kollektiv Unbewußten befreite. Einerseits wird Imagination nicht mehr als ein phantastisches Konstrukt für symbolische und ästhetische Prozesse reserviert; Imagination ist in jeden Wahrnehmungsvorgang eingesickert. Andererseits bedarf jede Imaginationsleistung einen Anteil physischer Erfahrung, um kommunikationsfähig zu bleiben, um nicht phantastisch zu werden. Imagination funktioniert als mentaler Katalysator zwischen dem Inhalt einer Erfahrung und einer möglichen Reaktion; sie ist schlechthin gegenwartskonstitutiv,

indem vergangene Erfahrung mit virtueller gekoppelt und die eigene Reaktion zum Teil des objektiven Feldes wird.

Die Spanne der Gegenwart, in der dieses Selbst-Bewußtsein sich selbst findet, ist durch die jeweilige soziale Handlung, mit der wir beschäftigt sind, begrenzt. Da diese aber gewöhnlich über den unmittelbaren Wahrnehmungshorizont hinausreicht, füllen wir diese [Gegenwartsspanne] mit Erinnerungen und Vorstellungen auf. Sie vertreten bei diesem ganzen Vorgang Wahrnehmungsstimuli, welche die adäquaten Reaktionen hervorrufen. [...] [U]nseren funktionalen Gegenwarten reichen immer weiter als unsere aktuelle Gegenwart, und sie können lange Zeitspannen einer Tätigkeit umfassen, die unsere ungebrochene konzentrierte Aufmerksamkeit absorbiert. Sie besitzen Ideationstiefen verschiedener Tiefe, und in diesen sind wir fortlaufend mit dem Überprüfungs- und Organisationsprozeß des Denkens beschäftigt. Die funktionalen Grenzen der Gegenwart werden durch die in ihr ablaufende Tätigkeit gesetzt - durch das, was wir tun. Die Vergangenheit und die Zukunft, auf welche solche Aktivität verweist, gehören zu dieser Gegenwart (Mead 1969, 320f, vgl. 158ff, 200ff u. 300ff).

Wahrnehmung ist also selbst eine Tätigkeit der Selektion, und Imagination bildet Distanzeigenschaften von Wahrnehmungsobjekten aus, deren virtuelle Realität in der Zukunft liegen, welche jedoch das Verhalten des Individuums bereits unmittelbar bestimmen. Der Charakter der Dinge ist durch deren raum-zeitliche Stellung, die Beziehung des Dings zum Beobachter und durch dessen Verhalten zu ihm definiert. Die Realität eines Dings ist also niemals gegenwärtig, niemals tatsächlich; die wahrgenommene Welt ist eine hypothetische Welt. Mead vergleicht die Rolle der Imagination mit der eines Mikroskops; in beiden Fällen ersetzt eine Art "Medium" die Kontakteigenschaften eines Objektes durch dessen Distanzeigenschaften. Mead betrachtete - ähnlich wie Bergson, dessen Theorie er hinsichtlich sozialer Systeme weiterentwickelt hat - den Film als Paradigma von Bewußtseinsprozessen: der Film sei das einzige ihm bekannte Medium, das - wie die Photographie die Raumperspektive - räumliche *und* zeitliche Perspektiven sichtbar werden lasse.² Film wurde die experimentelle Externalisierung von imaginativen Prozessen. Damit wurde er weniger positiv zum Gegenstand einer Ästhetik als zum Milieu einer hypothetischen Wirklichkeit. Diese Externalisierung des Ichs unterscheidet ihn vom Differenzbewußtsein des Ästhetischen. Die Moderne hat die Ästhetik als Disziplin aufgeweicht und erkenntnistheoretisch außerordentlich problematisch werden lassen. Differenzpraktiken lösen Form als Differenz ab.

Der Exkurs über Mead sollte zeigen, daß Imagination und Wahrnehmung immer mit einem physischen Erfahrungsetat im Handlungsaufschub arbei-

2 Vgl. Mead 1983b, 62ff, bes. 72; 1983a, 347ff; siehe z.B. auch die Filmmetaphern in Varen-doncks Analyse der Tagträume (1922, bes. Kap. II).

ten und auch einen physischen Anteil zu Selektion und Vergleich in der Aufmerksamkeit benötigen. Zur Wahrnehmung ist nicht nur die kognitive Bewegung der Imagination Voraussetzung, das imaginäre Abschreiten physischer Erfahrung, sondern ebenfalls die Bewegung des Blicks zur Konstitution des visuellen Feldes. Eine Arretierung dieser Bewegungen führte zur Unsichtbarkeit. Die Malerei seit Cézanne hat diesen Umstand als das *Ereignis der Sichtbarkeit* begriffen. Klee malte Landschaften, die der Blick in verschiedener Weise "abgrasen" muß. Die Sichtbarkeit ist "lesbar". Auch eine Photographie lese ich zunächst nicht grundsätzlich anders als eine "Bild-Wiese" Klees: ich grase einen Bereich mit dem Blick ab, ich bewege mich imaginativ durch eine Sichtbarkeit (vgl. Klee 1971, 358ff).

Eine Sichtbarkeit ist "eßbar", könnte man sagen. Das ist mit dem Kino vorbei; denn wurde ich nicht schon tausendunddreimal von einem Film "verspeist"? Man wird von dem Film "gesehen", der fasziniert; aber geschieht dies nicht auch mit Photographien und anderen Bildern? Umkehrung der Kritik durch "Ikonophagie": Ich werde "gegessen" in dem Maße, wie ich fasziniert bin. Das *Bild* ist nicht das Abbild von etwas, vielmehr bin ich es, der zu seinem Abbild werden muß, damit es zum Bild werden kann. Die Realisten glauben so sehr an "etwas", daß sie im "stillgestellten" Bild ihre "Freiheit" wiederzufinden glauben, die der Film ihnen nahm; sie vergessen, daß bereits die Photographie ihre eigene Bewegung hat und die Wahl der Bewegung immer schon für das Sehen getroffen wurde. Nur der Gemeinsinn, nur das Klischee und die "Wahrheit" des Dokuments stellen still und verletzen nicht. Mit der Sichtbarkeit des Werks aber, einer Bewegung, die mich *betrifft*, unterhalte ich eine Beziehung "körperloser" Gewalt-samkeit.

Die Photographie ist nicht der "Grund" der filmischen Maschine. Ihre Sichtbarkeit ist die des Tableaus: ein begrenztes und erstarrtes Feld. Man muß aber einmal Photographien aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vergleichen, die Giuseppe Verdi zeigen, und wird deutlich die Unterschiede erkennen zwischen den durch die Porträtmalerei beeinflussten - den Star-photos, die seiner Totenmaske ähneln - und solchen, in denen ein Bezug zu einem dezentrierten Raum sichtbar wird, der mit dem neuen Medium auftaucht: eine letzte Aufnahme Verdis im Park, aber vor allem das späte, recht unbekannte und undatierte Photo, das ihn vor der Scala in Mailand zeigt. Dieses stellt den gesamten Abstand der Photographie von der Malerei vor Augen: Verdi ist durch eine zu lange Verschlusszeit der Kamera verwischt und zieht, den Photographen nicht beachtend und in seine Zeitung vertieft, gleichsam am Bild vorüber, indem er in der Stillstellung eine Bewegungsspur hinterläßt: im Gegensatz zur Totenmaske, die dauern will, wie Murnaus NOSFERATU (D 1922) die eigene Auslöschung dem Bild

aufprägend. Es entsteht eine Art imaginäres Diagramm der Sichtbarkeit verschiedener blickkonstituierender Bildelemente, die das klassische Verhältnis der Repräsentation stören. Als Nietzsche eine vom Beobachter unabhängige Realität aus der Philosophie entließ, brachte die Photographie "Zeitspuren" und Beobachter ins Bild. Im Hintergrund der Photographie sind weiterhin erkennbar: einerseits eine Uhr und ein durch das Bild geschobener Handkarren, die zweierlei Zeitlichkeit im Bild etablieren, d.h. die eine, abstrakte Zeit des Chronometers und eine singuläre Dauer der Bewegung, die durch das Bild oder den Zeitschnitt unterbrochen wird, sich aber - wie andere vorhergegangene Bewegungen - in den Fahrspuren auf dem Sandboden eingeschrieben hat; andererseits auch ein Verkäufer (mit Bauchladen: hat er Verdi etwas - die Zeitung? - verkauft oder aber sein Kollege schräg dahinter?), ein Mädchen (mit Schürze - eine Bonne, die den Photographen - zum Essen? - erwartet oder Verdi selbst?), die zur Kamera oder auf Verdi schauen, und andere, abgewandte, sich unterhaltende Personen, die - in Umkehrung oder Ablenkung der Blickachse der Photographie - interne Perspektiven, Bewegungen und Widerstände gegen den Kamerablick einschreiben. Die Photographie ist "umständlich" oder "schlecht" im Sinne der "guten" Form, und kein Portraitphotograph hätte sich so etwas geleistet; sie ist hier höchstens in einem völlig unästhetischen Sinne von Interesse, gleichsam gegen "Form" und "Inhalt", weil in ihr das Medium so tiefe Spuren hinterlassen hat.

Ich habe die Photographie nicht "beschrieben", nicht "interpretiert" und nicht "entziffert": die Photographie ist keine "Halb-Sprache" - wie John Berger nahelegen wollte (vgl. Berger/Mohr 1984, 111ff, bes. 128). Die Photographie wurde hier als *Sichtbarkeit* kommentiert (man muß sie deshalb auch nicht unbedingt reproduzieren). Sicherlich wäre mehr über dieses *Bild* zu wissen (denn die Photographie bleibt auch hier "Bild" oder genauer: *Tableau*) durch Aufhebung der Anonymität: wer ist der Photograph, wer sind die Passanten, welches Datum schreibt man, welche Zeitung liest Verdi und worüber, woher kommt, wohin geht er? Aber durch diese Erläuterungen - weniger "Historisierungen" als "Referentialisierungen" - hätte man die "Äußerlichkeit" der Photographie nicht berührt, man hätte sie gleichsam diskursiv durchzogen, in die andere "Äußerlichkeit" der Sprache hineinverlängert, die diese erste bereits unsichtbar wie ein helles Schattenreich enthielte, hätte zweierlei vordisziplinäre Ordnungen nicht "angenähert", sondern in ein Verhältnis der Bestimmung gebracht. Indes, die Schatten des Wissens sind durch keinen Eingriff zu verjagen; sie sind nicht selbst Sichtbarkeiten, noch sind die Sichtbarkeiten etwas Sprachähnliches; aber diese Schatten scheinen an den Dingen zu haften und ihnen ihre Ursprünglichkeit zu

nehmen.³ Es gibt keine Sichtbarkeit vor dem Wissen, denn man weiß immer schon "zu viel": Verdi, die Scala, Mailand und Italien am Ende des Ottocento, und auch: das ist eine Reproduktion und kein Original, eine Photographie und kein Gemälde. Man sieht immer bereits verstehend, verständlich sehend, in einer stets früheren Vertrautheit als die Perzeption. Das Wissen ist nicht "gewußt"; es ist Teil dieser ungeometrischen Bewegung, die stattfindet: hinunter und herauf, kreuz und quer. Es ist nicht der Stündenfall des Sehens, sondern diese unerklärliche Vertrautheit, die sehen läßt, und ein Virtuelles des Bildes, seine potentiell imaginäre Öffnung auf ein Unsichtbares, wo ein Erzählen einsetzt. Nicht die Geschichten gehen mit der Photographie zu Ende⁴, aber mit Sicherheit die Vorstellungen einer nur literarischen Imagination.

Eine Imaginationsleistung hat das Sichtbare unmerklich retuschiert und ihm etwas hinzugefügt, was ihm stets äußerlich bleiben wird. Zum einen ist das Bild voll bis zum Rand, undurchdringlich abgedichtet in seiner so offensichtlich analogen Wiedergabe; zum anderen beschneidet der Rahmen die Diffusion meines Blicks. Trotzdem kann ich das Bild gleichsam "noch voller" machen, obschon nichts davon die Ordnung des Bildes berühren und ihren Widerstand gegen mich brechen wird, trotzdem "noch weiter" machen, obschon die Formen fragmentarisch sind und nichts sie rekonstruierbar machen wird. Es gibt eine *Zeit der Lektüre*, die der *Bewegung des Tableaus* gewidmet werden muß. Die Photographie ist ebensowenig (m)eine Phantasie wie etwas Seiendes diesseits meiner Wahrnehmung; sie "ist" nicht, aber ich "bin" auch nicht ohne sie. Noch kann ich mich als Subjekt dieser "Lektüre" betrachten, weil ich die imaginative Dauer des Ereignisses zu bestimmen glaube. Und doch wäre eine projizierte Photographie bereits eine andere als diejenige, die ich in den Händen hielt. Meine - einsame - Lektüre verlangt die Exklusivität der Photographie *für mich*.

Das Auftauchen der Photographie flößte der Lektüre ein kaum merkliches, dann schmerzvolles Leiden ein, das der Literatur bislang unbekannt gewesen war. Das Lesen kannte den Schmerz des literarischen Imperfekts, des Es-war-einmal, und der Trennung von "Wesen, denen man mehr von seiner Aufmerksamkeit und seiner Zärtlichkeit geschenkt hatte als den Menschen des wirklichen Lebens", die man niemals "wiedersehen" und über die man

3 Zu Sichtbarem und Sagbarem siehe ausführlich: Berger 1990; Deleuze 1981, bes. Kap. VI; Deleuze 1987, bes. 58ff.; Ehrenzweig 1975; Foucault 1974a, 1974b, bes. Kap. 1, 1977, bes. Kap. III u. IV, 1989, bes. Kap. VI-VIII; Lyotard 1971, bes. 9ff et passim; Maldiney 1973, bes. 18f et passim.

4 "Die Geschichte kommt mit den Photographien zum Stillstand. [...] Das Begehren ist tot, durch die Photographien ermordet" (Duras 1986, 45; Übers. L.H.G.).

nichts weiter erfahren wird (vgl. Proust 1974, 25ff). Die Melancholie der Photographie ist eine andere, denn ich werde nur traurig zum Bewußtsein der Gegenwart: ich erfahre ein Jetzt um den Preis der Ausschließung von ihm; ich bin niemals gegenwärtig, ich bin niemals im Tableau gewesen - das "zeigt" mir die Photographie, weil sie mir die "Extension" eines Sekundenbruchteiles gewährt: ich "bin" gegenwärtig einzig als unglücklicher Beobachter oder aber bin es niemals gewesen. Der melancholische Leser seit Proust erfährt in der Photographie seine eigene Auslöschung und Vertreibung aus der Gegenwärtigkeit. Die Photographie riß die Erscheinungen aus der "teuren aber trügerischen Ähnlichkeit" des Identischen. Gegenwart wurde Erinnerung, "unfähig, einen wirklichen Augenblick des Lebens neu zu schaffen" (vgl. Proust 1982, bes. III, 181ff u. 360; IV, 222ff); so webt das Bewußtsein einen Kokon aus Superpositionen. Die epistemologische Krise befällt das melancholische Subjekt angesichts der photographischen Abbildung als anthropologische Kränkung: "etwas war, aber was?" - wo "Ich" war, wird "Es". Nicht zufällig bezieht sich bei Proust, Kracauer und Barthes die Trauer vor der Photographie auf den Verlust der (Groß-) Mutter als Liebesobjekt, einer sowohl biologischen wie emotionalen Bezugsperson; die Frage taucht auf, wie Körper verschieden zur Zeit stehen, nämlich Meads Problem der Zeitperspektiven. Das ist im Kino vielleicht erstmals in Alain Resnais' *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* (Frankreich 1961) geschehen, wo eine Photographie im Film zum Gegenstand einer melancholischen Erinnerungsleistung wird: gab es dort einen Körper, den ich jetzt und hier zu sehen glaube?

Was für Beweise brauchen Sie noch? (Pause.) Ich hatte auch ein Foto von Ihnen behalten, eines Nachmittags im Park aufgenommen, einige Tage vor Ihrer Abreise. Aber als ich es Ihnen gezeigt habe, antworteten Sie mir, daß das nichts beweise. Jeder Beliebige konnte die Aufnahme gemacht haben, gleich wann, gleich wo: das Dekor war matt, zerfließend, kaum sichtbar [...] (Robbe-Grillet 1961, 106).

Roland Barthes hat mit seinem Photographiebuch eine "Suche nach den verlorenen Körpern" geschrieben. Die Photographie wird darin zum Gegenstand einer neuen Lektüre: "Lektüre" heißt hier ein letztes Mal der Versuch einer Selbstlokalisierung mit Hilfe der Dauer einer Betrachtung. Einsam sinnt Barthes in seinem Zimmer vergangenen und vereinzelt Erscheinungen nach. Erstmals dringt der Schmerz einer nicht symbolischen Disproportion zwischen den Beobachter und das Bild, einer Disproportion, die Zeit heißt; dieser Schmerz ist kein Zeichen mehr, er ist der Effekt/Affekt der im Körper blitzartig auftreffenden Zeit, einer vorsprachlichen Rückkoppelung zwischen "vergangenem" und "aufnehmendem" (und nicht: "gegenwärtigem") Körper; ich fühle mich, sagt Barthes, zum Objekt werden (vgl. Barthes 1985, 22, 59ff u. II).

Barthes hat das Subjekt in seinem letzten Buch bis an den Rand seiner Kritikmächtigkeit getrieben. Schon bei Proust war der Einbruch des *souvenir involontaire* ein Moment kritischer Entmächtigung, da Erfahrung nur noch in der Überlistung und Entstaltung rationaler Ordnungsstrukturen einbrach, in einer tatsächlich physischen Auslieferung des Subjekts an das Vergangene. Wie Proust hält Barthes an der Lektüre als Medium dieser gleichsam exklusiv "temporalen" Körpererfahrung fest; und Lektüre basiert auf Anschaulichkeit: "Die GESCHICHTE ist hysterisch: sie nimmt erst Gestalt an, wenn man sie betrachtet - und um sie zu betrachten, muß man davon ausgeschlossen sein" (ibid., 75; vgl. Proust 1974, 32f).

Ich muß dem Photo, der Lektüre etwas hinzufügen können, was dennoch schon da ist, nämlich Dauer und Physis meiner Betrachtung, meine Widmung. Man beginnt zu verstehen, warum Barthes die Photographie, wie er sagt, "gegen" das Kino liebte: der Film läßt dazu weder Zeit noch Freiheit; er ist - im Gegensatz zur Photographie - zur "Beschreibung" (das demonstriert die anthropozentristische Illusion der sogenannten "Filmprotokolle") und als Medium melancholischer Versenkung und Meditation völlig ungeeignet. Der Film hat mich nicht mehr zum "Bezugspunkt":

Füge ich auch dem Bild des Films etwas hinzu? Ich glaube nicht; dafür bleibt mir keine Zeit: vor der Leinwand kann ich mir nicht die Freiheit nehmen, die Augen zu schließen, weil ich sonst, wenn ich sie wieder öffnete, nicht mehr dasselbe Bild vorfände; ich bin zu ständiger Gefräßigkeit gezwungen; eine Menge anderer Eigenschaften sind im Spiel, doch nicht *Nachdenklichkeit*; daher mein Interesse für das Photogramm (ibid., 65f; vgl. 7ff u. 128f).

Nur das Orakel der Photographie flüstert oniristisch: ich war und bin, was du nicht wußtest, was du suchst und doch nicht finden wirst. Barthes hat in seinem Spätwerk eine Art "vorsprachliche Ästhetik" geschrieben, eine Antisemiotik; aber für die Photographie mochte er sich nur unter Ausschließung von "Komposition" und für den Film nur unter Voraussetzung seiner Stillstellung interessieren. Das stand durchaus in der Tradition Brechts. Barthes hat es in seinem Text über Diderot, Brecht und Eisenstein selbst vorgeführt: der Film kann nur dort Gegenstand kritischen Bewußtseins werden, wo er tendenziell wieder zur Photographie wird, zu "Bild" oder "Szene", oder zum "prägnanten Augenblick" (vgl. Barthes 1990b, 66; 1990c, 95ff). Vielleicht hat Barthes Prousts anthropologische Verstörung ein wenig entschärft, als er sie in der Stillstellung eines Textes aufsuchte. Der Film war ihm zu "gewöhnlich" und zu "nah" - wie das Leben selbst (näher womöglich) -, um als Text funktionieren zu können. Zweifellos stand nicht zuletzt der erkenntnistheoretische Status des kritischen Subjekts in der ästhetischen Theorie

seit Brecht - und in seiner gesamten bürgerlichen Tradition - auf dem Spiel.⁵ Kritischer Austerität war Einfühlung von vornherein verdächtig. Dabei wäre die Vorstellung einer "kritischen ästhetischen Erfahrung" bereits ein ästhetischer Protestantismus gewesen, der Barthes fremd war. Barthes zersetzte den Subjektbegriff so weit wie es innerhalb einer Theorie der Lektüre überhaupt möglich erschien und suchte nach jenen ästhetischen Phänomenen, wo Lust und Kritik sich berühren. Das Verfahren bleibt durchaus ambivalent; Barthes opfert die Anschauung der Lust am Körper. So hat er seine kritische Furcht vor dem Kino einmal relativiert, als er die Hypnose des Kinos selbst faszinierend fand; denn immerhin gebe es noch eine andere Art, ins Kino zu gehen,

[...] indem man sich zweimal faszinieren läßt: von dem Bild und seinem Ambiente, als ob ich zwei Körper zugleich hätte: einen narzißtischen Körper, der schaut, im nahen Spiegel verloren, und einen perversen Körper, der darauf lauert, zu fetischisieren - nicht das Bild, sondern genau, was darüber hinausgeht: das Korn des Tons, den Saal, das Schwarz, die obskure Masse der anderen Körper, die Lichtstrahlen, den Eingang, den Ausgang: kurz, um abzurücken, "abzuheben", kompliziere ich eine Relation durch eine Situation. Was mir dazu dient, hinsichtlich des Bildes abzurücken - eben das ist es schließlich, was mich fasziniert: ich bin durch eine Distanz hypnotisiert; und diese Distanz ist keine kritische (intellektuelle); es ist, wenn man so sagen kann, eine amouröse Distanz: sollte eben das Kino den Genuß der (dies Wort in seinem ethymologischen Profil genommen) *Diskretion* ermöglichen? (Barthes 1976, 293).

Barthes findet einen Körperbezug des Films nicht abstrakt im Medium, sondern in einer singular medialen - nahezu metaästhetischen - Artikulation in der Situation des Kinos, genau dort, wo der Film jene libidinöse Beziehung zum Blick rekonstituiert, die er gegenüber der Photographie verloren zu haben schien, wo das optische Verhältnis wieder ähnlich physisch wird, nämlich Sichtbarkeit und Körper aneinander "festhaken", wie dort Vergangenes und Körper. Auf einmal geht es um - ästhetische - Interaktion von Körpern. Palpation, das Untersuchen durch Betasten, löst Kritik ab, deren Instrumente "zu spitz" waren. Problematisch erschien Barthes am Film wohl die angenommene Unüberwindlichkeit des Mechanischen und Optischen (ein Vorurteil, das dem Bergsons gegen den Film vergleichbar ist). Die Physis brach in die Photographie ein durch eine Erschütterung vor einer "erstarren", "inaktuellen" und "zum Text gewordenen" Zeit. Der Film hingegen gewinnt Physis durch Taktilität von Sichtbarkeit; Barthes' "fetischisierender" Körper oszilliert zwischen "optischer" und "taktiler" Faszination - und deshalb ist das Verhältnis "erotisch". Hatte die Photographie den Kör-

5 Brechts späte Theatertheorie, durch die der frühe Barthes nachhaltig beeinflusst wurde, steht durchaus in der von Nietzsche attestierten Tradition einer Rationalisierung der Ästhetik.

perbezug in ihrer umfassenden analogischen Wiedergabe als blinden Fleck (der doch nicht verborgen war), *punctum* oder Betroffenheit versteckt, so der Film genau in dem Moment, da das Analogische zur Körnung, zur immateriellen Haut oder "Rauheit" abdriftet, die mich als Photographie berührt und als Film umschließt. Auch hier denkt Barthes noch wie Proust, der sich für analoge Wiedergaben nur deshalb nicht zu interessieren vermochte, weil man durch sie den Erscheinungen nicht so nahe komme, daß man sie "mit der Hand berühren" kann (vgl. Barthes 1990a). Barthes' Haltung zum Film kann auch hier nicht vereinheitlicht und kaum als eine Entwicklung dargestellt werden; aber er kannte bereits Photographien und Filme, die einen "Blick" haben, die mich betreffen und berühren, indem sie aufhören, Objekte und Repräsentationen zu sein und zu Körpern werden, die mich begehren wie ich sie begehre, die mich berühren wie ich sie berühre.

Für Barthes war der Körperbezug der Photographie nicht unmittelbar durch die analoge Wiedergabe von Körpern, sondern durch ein zeitliches Spannungsverhältnis, die temporale Disproportion zwischen ihnen und dem empfindenden Körper bestimmt. Die Photographie war das letzte "Denkmal" der Moderne, letztes Nachsinnen von Lektüre und Betrachtung. Die Disproportion (und Bedrohung), die der Film bereithält, (be-)trifft jedoch meine Physis, ohne daß mir Zeit und Wahl der Melancholie gelassen wäre. Die Disproportion, die mir das Kino zumutet, aktualisiert mich. Jean Louis Schefer hat deshalb vom Kino als "Schlachthaus" gesprochen (vgl. Schefer 1979, 7).⁶ Schefer hat als Kunsthistoriker die medienrelevante und kompositorische Dimension des Verhältnisses zwischen Photographie und Film weitaus stärker interessiert als Barthes. Die Situation der "Lektüre" zunächst ist vor einem Gemälde virtuell die gleiche wie vor einer Photographie; beide sind als nicht symbolische "Lektüre" (und nur als solche "existieren" sie) die Erfindung einer "imaginären Dauer", einer "experimentellen Nacht", worin die Bewegungen von Auge und Imagination einem Rhythmus - einer realen, immer schon gewählten, statt möglichen Bewegung - unterstellt sind, und Wortstücke, Erinnerungsfragmente und Nachklänge einschleifen und erkennbar machen, "was man nicht sehen kann", den unsichtbaren Teil des Sichtbaren. Schefer kommentiert das Ereignis einer Sichtbarkeit, d.h., er betrachtet die Bedingungen seiner "Lektüre".

[I]n diesen Massen aus Licht und Dunkelheit, die keine Sonne reflektieren, wovon wir keine experimentelle Erinnerung haben, wenn nicht die Erinnerung an eine Welt unsichtbar abgedichtet in uns selbst, sind neue Empfindungen enthalten, die diese unermeßlichen Angesichter ausmessen [...], diese Welt ist nicht in der Welt. [...] Wir halten uns an diese gemalte Welt aus Figuren und Farben

6 Siehe ausführlich: Schefer 1980a; 1991. Der Begriff "Disproportion" ist Schefer entliehen.

durch einen einzigen Punkt, der in uns über diesem Schauspiel bestehen bleibt, nicht durch unseren vollständigen Körper, sondern durch einen Punkt der schlägt, der durchquert, der völlig in diese andere Welt hineinreicht (Schefer 1980b, 21 u. 27; Übers. L.H.G.; vgl. 7ff, 16ff, 37ff, 88ff).

Diese "verlorene" Welt ist im Film dynamisiert, wie Schefer sagt; das in seiner lebendigen Einheit und Bewegung entkonstituierte Objekt der Photographie wird nun im Film selbst das Prinzip eines "fiktiven Lebens" - realer als mein Nachbar im Kino -, in das wir experimentell hineinreichen und dem wir uns fortwährend "ähnlich" zu machen haben. Das in seiner Dauer (re-)konstituierte Leben kehrt als Fiktion zurück, der ich willenlos ausgeliefert bin, die mich zu einem simulierten Wesen macht. Füge mein Blick der Photographie etwas Unsichtbares hinzu, so fügt der Film meinem Körper selbst etwas Unsichtbares hinzu. Schefer führt eine zentrale Unterscheidung an, nämlich durch die Frage, ob es sich bei einer Komposition um ein "Tableau" oder einen "Kader" handelt (vgl. Ruiz/Schefer 1980, 70ff; Schefer 1984). In einer Disproportion zum Raum stehe ich selbst nur hinsichtlich des (Film-)Kaders: der Raum beginnt sich erst durch seine Bewegtheit zu sättigen; durch das Auftreten eines Kontinuierlichen - einer Dauer, die nicht die der Lektüre ist - werde ich zum Objekt eines experimentellen Lebens und verliere meine Proportion zum Raum, den ich nicht mehr durch den Rhythmus der Lektüre ausmesse. War die Photographie - im Gegensatz zum klassischen Denkmal - die Anwesenheit verlorener Erscheinungen, denen ich melancholisch nachsinne, so verliert und entstaltet sich im Kino mein Körper. Prousts Lektüre kannte bereits Übersetzungen und Ableitungen der Fiktion auf den Körper, wenn man nach dem Lesen unruhig durch die entfesselten Tumulte sich andere als imaginäre Bewegungen verschaffen wollte; im Kino jedoch bestand die Notwendigkeit einer doppelten Aktivität der Wahrnehmung, der "Kontrolle" (Lektüre) und "eines gleichzeitigen Mituns der optischen Ereignisse" (vgl. Proust 1974, 25; Moholy-Nagy 1967, 21f).

Die Unterscheidung zwischen "Tableau" und "Kader" ist, obschon aus einer medientheoretischen Überlegung heraus entstanden, vor allem für die "Komposition" eines Bildes und seinen physiologischen Effekt von Bedeutung. So kann nämlich der Kader des Films durch eine bestimmte Komposition (Bewegungslosigkeit, Frontalität, Flächigkeit usw., aber auch durch Reproduktion einer Photographie) zum Tableau werden. Es entstehen im Film auf einmal ästhetische Übergänge zwischen Tableau und Kader und Annäherungen zwischen medial scheinbar unvereinbaren Rezeptionsweisen. Schefer kommt zur ästhetischen Dimension des Verhältnisses zurück, weil er ästhetische Prozesse auf ihre Bedingungen hin reflektiert, weil er nicht

mehr über identische Dinge und Referenzen spricht, sondern über Ereignisse, über ein Sichtbares und ein Sagbares:

Ein anderer als derjenige, der betrachtet, schreibt oder beschreibt für ihn unablässig und ungenau das Bild [*tableau*]. [...] Es handelt sich nicht darum, zu wissen, was das Bild [*tableau*] ist, sondern darum, was die Dauer eines Blicks unterstellt (Schefer 1980b, 16; Übers. L.H.G.).⁷

2. corps visible - corps retrouvé

Was aber "ist" diese Äußerlichkeit, auf die durch Sprache jener helle Schatten des Sagbaren fällt, das Sichtbare, das jedes Sprechen stimuliert und in Wirklichkeit doch niemals als "Gegenstand" des Sprechens gelten kann? Eine Sichtbarkeit ist keine Form, kein Ensemble von Gegenständen und keine Darstellung oder ein Darstellbares; sie "ist" das Wahrgenommene, die Erscheinung im Gegensatz zu den Dingen, die "wirkliche" Erscheinung im Gegensatz zur erfahrenen "Wirklichkeit". Das Sichtbare ist weder auf die Dinge noch auf die Sinne reduzierbar, es ist nicht "tatsächlich", sondern das, was ein Licht hervorbringt und unter bestimmten Bedingungen zur Erscheinung kommen kann, das Aufblitzen oder die bedingte Erscheinung: in einem Stillleben Cézannes nicht der Apfel, sondern das Gemalte und in Olivier Messiaens Katalog der Vögel nicht der Vogel, sondern das Komponierte. Man mache etwas sichtbar nicht durch mehr Licht, sondern durch einen Bruch, eine Abweichung, sagt Robert Bresson. Im Werk Michel Foucaults bezeichnen Gefängnis und Klinik Orte der Sichtbarkeiten. Das Gesehene oder Wahrgenommene ist im Bereich des Lichts gleichsam nur die abgeleitete Zone der Helligkeit eines diffusen Außen. Der Blick ist selbst eine Stelle in der Sichtbarkeit. So bezieht das Sichtbare sich zugleich virtuell auf andere Sinne, im Kino auf das Hörbare (vgl. Deleuze 1987, 58ff).

Die Sichtbarkeiten der verschiedenen Medien und die Wahrnehmungsweisen eines Films oder eines Theaterstückes sind durchaus verschieden. In Mack Sennetts Boxerslapstick *THE KNOCKOUT* (USA 1914) ist durch das Boxen das Theater als eine Urszenerie des Kinos präsent. In diesem Film wird der Konflikt zwischen zwei Maschinen der Sichtbarkeit deutlich. Der Boxring schien im Kino erst einmal nur in der Form des Szenischen, als Bühne vorstellbar. Der Kampf findet in einem Theater statt, in dem Szene und Zuschauerraum durch eine imaginäre Grenze getrennt sind, zum einen in der Blickordnung des Theaters (Saal - Proszenium - Bühne) und zum

7 Schefer erläutert die Annäherung zwischen *Tableau* und *Kader* an den Filmen von Raúl Ruiz; vgl. Ruiz/Schefer 1980, 70ff; zu *Tableau/Kader* vgl. weiterhin: Bonitzer 1982; 1985.

anderen durch Angleichung des Kameraausschnittes an diese Ordnung (Annäherung der Achsen von Bühnenportal und Kader). Aber das K.O. für das Szenische im Kino ist bereits die Reversibilität von Zuschauern und Beschauten mit dem 180-Grad-Umschnitt in den Saal, sind die Inversionen und Verkettungen zwischen den Sehinstanzen, die sich im Kino noch durch die gesamte Geschichte des Stummfilms ziehen. Der variable Ausschnitt des Films zerstückelte nämlich nicht nur die "Szene", sondern erzeugte einen Bereich virtueller Sichtbarkeit jenseits des aktuellen Raum- und Zeitrahmens. Das frühe Kino bezieht einen großen Teil seiner Komik aus dem Spiel mit den neu entdeckten kinematographischen Möglichkeiten. Bei Sennett dirigiert etwa der Hauptdarsteller Roscoe "Fatty" Arbuckle beim Umkleiden den beweglichen Kameraausschnitt wie einen Paravent vor dem Publikum. Die Virtualität des Kinematographen kommt in den Film als Bedrohung durch die Bad Guys und durch Verfolgungsjagden. Einer hat auf den Sieg Arbuckles gewettet und droht ihm während des Kampfes mit der Pistole in den Ausschnitt hineinfuchtelnd, bis er dann selbst den Ring besteigt, und in einer chaotischen Verfolgungsjagd sukzessive der gesamte Raum szenischer Repräsentation zusammenbricht. Die Verfolgungsjagd ist eine kinematographische Erfindung, ein tendenziell endloses Abspulen der Sichtbarkeiten (in den Ringfilmen des frühen Kinos eine tatsächliche Endlosschleife), da unablässig nichtszenische Orte in Beschleunigungen be- und entvölkert werden.

Das Theater kannte nur zwei Blicke im strengen Sinn, den der darstellenden Personen und den des Zuschauers; der Film kennt darüber hinaus noch den der Kamera, eine dem Blick vorgeschaltete Intentionalität und einen durch Ausschnitthaftigkeit und Dauer des filmischen Apparates bedingten virtuellen oder gesichtslosen Blick, der einen Raum der Sichtbarkeit/Hörbarkeit etabliert und durchkreuzt. André Bazin hat in seinem Text über Theater und Film den Mediensprung als die Präsenz einer Absenz in seiner "anthropologischen" Dimension bestimmt: die Einstellung ist kein Tableau; jenseits der sichtbaren Leinwand bleibt eine virtuelle Sichtbarkeit wirksam, die nicht mit Darstellung oder Repräsentation zusammenfällt; und das Off ist auch keine Kulissenwand, es ist ein unbewußter, diffuser, ding- und gestaltfreier Raum ohne Geometrie und Grenzen (vgl. Bazin 1975, 94f). Die Sichtbarkeit ist gesichtslos, und man wird ihr kein Gesicht geben können; man ist in die Gesichtlosigkeit eingelassen, ihrem Blick ausgeliefert. Das Blickdiagramm ist einer unablässigen Verschiebung, einem fortdauernden Ungleichgewicht ausgesetzt, wodurch eine Unterscheidung und Identifizierung von Blicken gegenstandslos wird. Das Rätsel der Sichtbarkeit im Kino beruht auf dieser Unentscheidbarkeit, nicht aber auf einem Alternieren der Blickinstanz. Bazin brachte mit dem Sichtbaren die Phänomenologie im Kino an ihre

Grenzen und das Problem der neueren Theoriebildungen zur Konstellation, wo eine Erkenntnistheorie die Phänomenologie abzulösen beginnt. Auf einmal geht es nämlich nicht mehr um das Erkennen eines verdeckten Sinns, sondern um das Denken eines unbestimmt-bestimmbaren Außen; es gibt auf einmal nichts mehr vor dem Wissen. Das "Off", das mediale Exit des Films, wurde zur anthropologischen Beunruhigung durch einen Raum, der weiter als die Empirie und tiefer als das Historische war. Das Kino brachte in diesem gestaltlosen Raum ein Kabinett filmischer Monster hervor, weil man den Horror durch eine Partialität des Blickes und eine Disproportion der Körper ebenso faszinierend wie erschreckend fand. Fellini hat daraus eine eigene kinematographische Mythologie geschaffen: das Monströse und Mechanische, das zu Kleine und zu Große. In den Filmen Bressons ist das Gefängnis eine Metapher für den Kinematographen; dort steckt man tiefer in der Sichtbarkeit - gewaltsamer vielleicht - als in anderen Künsten. Gleichzeitig, mit dem Ende der Staffeleikunst, rückte auch in der modernen Kunst der Affekt des Sichtbaren näher als die Betrachtung.

Die Monster wüteten im Raum des Sichtbaren durch ihre Übergröße und Immaterialität, durch eine Gestaltlosigkeit, die einzig das Kino erzeugen konnte. Aber sie wurden schließlich doch eingerahmt und fixiert. Das war die Tragik des Ungeheuers "King Kong" (KING KONG, Ernest B. Schoedsack & Merian C. Cooper, USA 1933), stellvertretend für alle anderen Ungeheuerlichkeiten des Kinos: im Wolkenkratzerwald der Großstadt verlor es den Vorteil der Überproportion im Urwald, und am Schluß verschwindet es als Partikel in der Stadtkulisse. Alles nahm seinen Lauf, weil es sich in eine zu kleine Frau verliebte. Es muß lange schon im Dschungel des Sichtbaren gehaust haben, bevor der Ton ins Kino kam und der blondierte Star, der es vor die Kamera köderte. Mit dem Kino gab es auf einmal eine Art Unangemessenheit von Betrachtung gegenüber den Erscheinungen auf der Leinwand und eine Unverhältnismäßigkeit der Ausmaße. Und nicht zufällig wurde ein Regisseur auf Entdeckungsreise geschickt. Einem Ondit zufolge ist das Kong von Gong abgeleitet. Ein großer Teil des Schreckens wird im Film durch Unsichtbarkeit, durch die in die Hörwelt eingesickerte virtuelle Sichtbarkeit hervorgerufen. Der Gong, mit dem die Eingeborenen das Tier herbeirufen, ist die akustische Transition in den Bereich hinter der Mauer, jenseits des Offensichtlichen. Damit schreibt der Film sich in eine Geschichte des Kinos selbst ein, nämlich den Wunsch, hinter die Mauer sehen, die Begrenzung des Blicks überschreiten zu dürfen. Aber der Blick in die traurigen Tropen des Kinos wird einzig von den Zivilisierten begehrt; sie sind es, die sehen - und wissen - wollen. Und schon tapst ihnen das Unbewußte als feindliches Ding entgegen, das sie bändigen und erlegen müssen. Die Photo- und Filmapparate kommen in den Film wie Waffen. Wenn "es"

da sei, so heißt es im Film, so lasse es sich auch photographieren. Die Monster des Kinos sind Stellvertreter der Angst vor einem objektlosen Blick. Sie mußten aus dem gestaltlosen Raum hervorgezerrt und auf dem Altar der Leinwand als habhaft gewordene Dinge geopfert werden. Die Wiederkehr des "Struggle for Life" im Kino konditionierte den Blick auf Fakten, statt aufs schaulustige Versinken in den Bildern. Das Verbrechen des Monsters ist vor allem der Diebstahl des Schauobjektes Frau. Der Kampf, den die Männer im Film führen, gilt dieser narzißtischen Kränkung. Der Sexualneid verfolgt das Tier in die Tiefe eines kinematographischen Raumes, macht es sichtbar, kreuzigt es auf der Bühne als Schauobjekt und richtet es schließlich durch die Überproportion der aufgerichteten Großstadt. Traurigkeit des Ungeheuers: keinen Ausweg mehr in die Unsichtbarkeit, ins Nicht-Wissen zu haben.

In Jean-Marie Straubs und Danièle Huillets Film CÉZANNE (F 1989) ist das Verhältnis zwischen Sichtbarem und Sagbarem als ästhetisches Problem behandelt. Sowohl "photographische" Komposition als auch Diktion des Textes zielen auf eine Strategie der Entstaltung. Straub/Huillet komponieren ein Bild im Gegensatz zu virulenten Bildklischees, im Wissen um alle bereits unmöglichen Bilder, niemals aber nach einer "guten" Gestalt oder Aussicht, in der Dinge hervorstehen. Das *Bild* ist eine mentale Option unter Ausschließung visueller Vergegenständlichungen, eine Öffnung des Sichtbaren durch - wie Cézanne und Klee sagten - das objektive Bewußtsein des Chaos, - ein Milieu in doppelter Bedeutung: als Sichtbarkeit und Einrahmung oder als Klischee und Ausschließung - und im Sinne Georg Simmels "Landschaft", weil es seine Einheit durch eine mentale Ausschnitthaftigkeit erhält; man kann diese Landschaft nirgends anders als durch diese Ausschnitthaftigkeit wahrnehmen (vgl. Simmel 1984, 130ff).⁸ Die physiologische Qualität der Bildkomposition ist die äußerste Indifferenz und Unbestimmtheit des Sichtbaren. Der Blick soll nicht in eine Aussicht schauen, in der ihm bekannte Formen oder Ansichten auftauchen, sondern die Komposition einer Landschaft, eine Wiese der Sichtbarkeit "abgrasen". Die tableauhafte "Dokumentation" des Bildes ist streng kompositorisch; sie positiviert eine Gestaltlosigkeit und eine stark rhythmisierte Lektüre, wie in den Bildern Cézannes.

Man beginnt zu verstehen, warum Straub/Huillet dieses Pathos der *Einstellung* vertreten: deren physiologischer Effekt soll das Aufwirbeln von Imagination in einer "photographischen Lektüre" möglich machen. Die Einstel-

8 J.-M. Straub: "Ich halte mich nicht für Cézanne, aber wenn du eine Leinwand Cézannes siehst, provoziert das keine Sensationen bei dir, du siehst dort materialisierte Sensationen" (Straub/Huillet 1979, 19; Übers. L.H.G.).

lung dokumentiert nämlich nichts Identisches - ein Ensemble von Eigennamen -, im Gegenteil; die "Dokumentation" - das "Photographische" - soll das Identische gerade entfallen helfen, indem die Einstellung in allen Teilen als gleichwertig behandelt wird, indifferent in sich und different zu allen anderen. Deshalb versucht auch die Diktion von Cézannes Worten aus den Gesprächen mit Gasquet, die im übrigen nicht als "authentisch" behauptet und ebenfalls "dokumentiert" werden (durch Danièle Huillet mit französischem Akzent), die Eigennamen und Substantive in einem "indifferenten" Sprachfluß zu entfallen, den "Sinn" in einer "Melodie" zu öffnen. Niemals soll der Text zum Kommentar oder sollen die Bilder zu seinen Illustrationen werden. Beide Äußerlichkeiten - zwei unversöhnliche Schattenreiche - verharren in ihrer Unvereinbarkeit, um durch Kollision einen Imaginationsraum freizusetzen. Die Reproduktion einer Landschaftsphotographie dagegen setzte kaum das "Vibrieren" der kinematographischen Dauer frei, die hier ein "photographischer" Kader besitzt, der sich einem Tableau annähert. Die Photographien im Film, die Cézanne bei der Arbeit zeigen, "dokumentieren" nicht eine Landschaft, sie "dokumentieren" die Abgeschlossenheit und zeitliche Entrückung des künstlerischen Prozesses. Cézannes Worte und ihre Diktion schreiben in den Film die Bedingungen - nicht die Gebrauchsanweisung - ein, unter denen er "gelesen" werden kann, die Strategie seiner Komposition. Der Unterschied zwischen "Verfremdungstheorie" und dieser Strategie ist ein Unterschied ums Ganze, weil Straub/Huillet tatsächlich nach der *Positivität* einer Einstellung, nach der *Bewegung eines physiologischen Effekts* suchen, der bei ihnen durch Dissoziation kompositorischer "Linien" erreicht wird ("Bild", Musik, Sprache, Ton). Das Verfahren ist nicht einmal "gestisch"; vielmehr werden die Bedingungen einer "Lektüre" überhaupt medial neu positioniert. Der Film klärt die Konfusion zwischen zweierlei Äußerlichkeit, öffnet sie durch Dissoziation und Entzweiung und ermöglicht dadurch ihre "parallele Lektüre". Es genügt nicht, Dinge und Verhältnisse zu kritisieren, man muß Bedingungen schaffen, unter denen sie als historische Vergegenständlichungen und Ablagerungen wahrnehmbar werden. Es wäre daher nicht ausreichend, von einer "Politik der Form" zu sprechen, weil das Kino von Straub/Huillet weder "Formen" aufsucht noch inszeniert; vielmehr soll ein unvollendetes Projekt der klassischen Künste fortgesetzt werden durch Neudefinition von "Lesbarkeit". Das Unternehmen ist dem Cézannes wahlverwandt: wie kann man diesseits und jenseits der Dinge und Namen sehen; wie kann man sehen, was man nicht sehen kann, lesen, was man nicht lesen kann; oder wie kann man eine Bewegung erfinden, dem Gesetz entwischen?

Herbert Schwarze testet in seinem "melodramatischen Dokumentarfilm" DAS BLEIBT DAS KOMMT NIE WIEDER (BRD 1992) mögliche kinematogra-

phische Kontakterfahrungen. Der Wahrheitscharakter der Photographie - und weiterhin des "Dokuments" als solchem - wird einer filmischen Befragung unterzogen. In der Exposition des Films werden Photographien aus der Kindheit der Mutter des Regisseurs auf- und abgeblendet, als seien sie durch die Worte der Mutter evoziert. Die Bilder "zeigen" die Orte, von denen die Rede ist, und eine offensichtlich glückliche Familiensituation, nicht aber geben sie die Sinnlichkeit wieder, die die Mutter erinnert, die Wärme, den Geruch usw.; es scheinen die "falschen" Bilder zu sein, weil sie gerade eine physische Erfahrung nicht "dokumentieren", die mit ihnen verbunden wird. Man darf den Photographien nicht glauben, aber auch der verbalisierten Erfahrung nicht, die als deren Kommentar auftritt. Der Film versucht aufzubrechen, was sich als Erklärungsmodell anbieten könnte; kein Element - und kein Wunsch - wird im Film bewertet und keine Aussage gegenüber einer Sichtbarkeit privilegiert. Die Dokumente und die Mutter als Befragte werden in einer Weise inszeniert, daß die Bedingungen, unter denen sie zu sehen sind oder unter denen eine Aussage getroffen wird, Teil der Präsentation sind: die Bühnenhaftigkeit der (Selbst-)Darstellung, die Rückprojektionen, "Screen-splitting"-Effekte usw. Zu den Aussagen werden visuelle "Unterstellungen" getroffen (vgl. Schwarze 1993, 57f), "private" und "anonyme" "Dokumente" mit "Spiel"-Filmen in Verbindung gebracht. Die Unterscheidungen zwischen Artikulations- und Darstellungsformen werden durch kognitive Verbindungen zwischen ihnen aufgegeben. Der Film stellt "mentale Osmosen" zwischen den Aussagen und dem visuellen Material her, er findet "thematische" Korrespondenzen. In gewisser Weise wird daher die "Lesbarkeit" von Sichtbarkeiten und Aussagen untereinander behauptet. Entgegen den Vorwürfen, vor denen der Film sich zu behaupten hatte, er beute die Darstellerin/Mutter aus, stellt er das Produktionsverhältnis, den "masochistischen Vertrag" (vgl. Schwarze 1993, 56f) Sohn/Mutter bzw. Regisseur/Darstellerin zur Diskussion; denn im Film sind alle Photographierenden (Jugendfreund der Mutter, Vater) und Filmenden (z.B. auch Veit Harlan) Männer. Der Film ist ja zunächst einmal eine Art kinematographische Psychoanalyse, die der eigenen Involvierung in bestimmte sozial signierte Erfahrungsmuster nachgeht, die keineswegs politisch oder historisch abgrenzbar sind, und weiterhin selbst eine Instanz "analytischer Wiederholung", da die Erfahrungsmuster durch Neukombinationen - oder "Unterstellungen" - intelligibel gemacht werden und so eine Prozessualität für Zuschauer und Beteiligte des Films herstellen.

Der Film arbeitet vor allem mit einer Strategie der "Physiologisierung" optischer Verhältnisse. Es scheint, als sei in diesem Film die Überwindung einer lediglich optischen Erfahrung Bedingung einer Wahrnehmung von Alterität überhaupt. Die Photographien der Exposition etwa werden durch einen

sogenannten "Shutter-Effekt" ruckartig rhythmisiert und in ihrer scheinbar "dokumentarischen" Integrität subvertiert; der "ungesättigte" Raum des Tableaus wird zum kinematographischen Kader, indem die Kamera sich in diesen erstarrten Raum hinein zu bewegen scheint. Die Unüberwindbarkeit einer rein optischen Wahrnehmung soll kinematographisch zerrüttet werden. Die von der Mutter erinnerten Glühwürmchen tauchen als Effekt des Trägermaterials selbst auf, nämlich als ein durch performierten Film hervorgerufenes "Schwirren" von Lichtpunkten. Hier tritt der optische Raum zurück gegenüber einem taktilen und hat die Aussage einen physiologischen Effekt. Die sehr auffällige Körnung und Abnutzung des verwendeten Filmmaterials stellt selbst eine gewisse Taktilität⁹ her, wie auch die partikularen Unschärfen. Auf einmal "berührt" der Blick das "Korn" des Films, von dem Barthes sprach. Sowohl "stilistisch" als auch "thematisch" behandelt der Film durchweg physiologische Signaturen und Gesten von Sichtbarkeiten und Aussagen.

Eine thematische Reihe bildet das Problem der Kontakterfahrung im Film. Die Mutter formuliert ihre Widerstände gegen körperliche Nähe, ihren Ekel als Mädchen vor der Menstruation und den Wunsch, lieber als Mann geboren worden zu sein. Der Film "unterstellt" in dieser Sequenz Dokumentaraufnahmen von Bundeswehrmanövern, in denen Männer Formen eines asexuellen Körperverkehrs durchexerzieren (das gegenseitige Verbinden von Wunden, das Umarmen, Trainieren), aber auch Angebote einer möglichen Auslöschung des eigenen Körpers im Kollektiv (im gemeinsamen Marschieren, den militärischen Ritualisierungen, das Unsichtbarwerden in den Gasmanövern). In der Tat läßt der Film Frauen dabei als Beobachterinnen auftreten. Die scheinbar heterogenen Materialien des Films machen transparent, unter welchen Formen das Bedürfnis nach Körpernähe sich jeweils gesellschaftlich artikuliert. Die Vermeidung von Kontakterfahrung macht der Film erfahrbar unter ihren gesellschaftlich disponierten Umleitungen, Verdrängungsleistungen und Verschiebungen von Identifikationsangeboten. Hinsichtlich dieser thematischen Korrespondenzen erhalten einerseits die "fiktionalen" Elemente des Films (Spielfilme aus der Jugend der Mutter - Filme des Nationalsozialismus) eine "dokumentarische" Qualität, denn es läßt sich ihnen ein bestimmtes Verhältnis der Körper zueinander bzw. eine bestimmte Haltung zum Körper überhaupt entnehmen; andererseits erhalten die sogenannten "privaten" oder "dokumentarischen" Elemente eine "fiktionale" Qualität, da in ihnen Körper nicht als natürliche, sondern als gesellschaftlich inszenierte erscheinen. Es zeigt sich, daß der Wunsch nach

9 Zu "taktiler" und "optischer" Wahrnehmung siehe die Begriffsgeschichte bei: Riegl 1901, 1964; Maldiney 1973, bes. 194ff und Deleuze/Guattari 1980, 614ff.

Körperrnähe - der aber als Sexualität weder artikuliert noch gelebt werden kann - dennoch seine - nicht im geringsten geschlechtsspezifische oder gar "individuelle" - Erfahrung findet, durch Tierliebe (im Film z.B. der Hundefriedhof als Topographie erstarrter Projektionen von "eingelöster" Liebe), Geborgenheit in Soldatenfreundschaften, die Rechtsform "Ehe" usw.¹⁰

Der Film häuft Beispiele veränderter Sexualität im Leben der Mutter und in den Filmen, vor deren Hintergrund es betrachtet wird, etwa in der Episode der platonischen Jugendfreundschaft der Mutter mit einem Soldaten, von Kristina Söderbaum und Carl Raddatz in Harlans OPFERGANG (D 1944). Vor allem an den Filmen Harlans - d.h. an den im Film in Rückprojektion gezeigten Szenen - wird ein Zusammenhang zwischen Wunsch und Angst deutlich, der sich gesellschaftlich gegenüber Sexualität einstellt. Der Wunsch nach Auflösung und Entstaltung von Identität erscheint mit den gesellschaftlichen Maßstäben nach sozialer Konsistenz des Individuums inkompatibel und nur als Todessehnsucht bzw. Entsöhnung von Schuld aushaltbar zu sein. Der lüsterne Körper wird schuldhaft und morbide; nur durch Pathologisierung von Sexualität war Lust gesellschaftlich produktiv ableitbar: als Todeslust (der Söderbaum) bzw. Lust am Bekämpfen einer als fremd empfundenen Bedrohung, die sich in der Kollektivneurose vor allem Fremden entlud, in Schwarzes Film an dem vergewaltigenden Juden in Harlans JUD SÜSS (D 1940).

Gesellschaftlich eingeübt wurde dieser Umgang mit Sexualität nicht erst im Faschismus. Schwarzes Film durchläuft einen kulturgeschichtlichen Raum "Deutschland" und findet dort Indizien für gesellschaftlich konditionierte Distanzverhältnisse im Verkehr der Körper. Dazu gehören die Arten von Distanzinstrumenten, die im Film beobachtbar sind: Stöcke, mit denen Personen auf Gegenstände zeigen oder andere Menschen berühren, Gewehre, Pfeil und Bogen, Ferngläser und Photoapparate, aber auch die zitierten ikonographischen Leitmotive, die Schwarze von Caspar David Friedrich (der so etwas wie den melancholischen, 1848 politisch gescheiterten "Beobachter" in die Malerei gebracht hat: niemals ist der Betrachter "im Tableau"), über Veit Harlan, bis hin zu Werbefilmen entdeckt und die eine bestimmte, näm-

10 Zu Soldatenfreundschaften, Tierliebe usw. als mögliche Körpererfahrung und Desexualisierung der Geschlechterbeziehungen vgl. Klaus Theweleits transhistorische Analyse des faschistischen Charakters (1977; 1978). Schwarzes Film und Theweleits Buch lösten in Deutschland eine vergleichbare Art verstörter Rezeption aus, die ihre Erklärung sowohl in den bewußten Verstößen gegen approbierte "filmische" bzw. "wissenschaftliche" Darstellungs- und Umgangsformen findet, als auch durch den Umstand, daß in beiden Fällen Faschismus nicht als abgrenzbarer "Fakt" betrachtet wird, sondern als ein psycho-soziales Phänomen, welches jede Betrachtung involviert. Wie Schwarzes benutzt auch Theweleit Photographien (und Illustrationen) nicht als "Dokumente"; beide suchen transhistorisch mentale und physiologische Verbindungen.

lich optisch "distanzierte" oder womöglich "rationalistische" Wahrnehmung in Ästhetik und Erfahrung eingeschrieben haben; es entstehen Landschaften "unter Ausschluß des Körpers". Vielleicht gibt es da eine Verdrängungsleistung, die sich gegen den Körper als Objekt einer - sexuell lustvollen - Erfahrung richtet und die man in Malerei, Sprache, Musik und Kino verfolgen kann. Und vielleicht gab es - insbesondere mit dem Auftauchen des weiblichen Körpers als Schauobjekt - im Kino eine optische Phantasmagorisierung von Distanzerfahrung und eine Verhinderung von Kontakterfahrung "gleicher" Körper, die zeitgenössische Geschlechterbeziehungen ausdifferenzierte und bestimmte (vgl. Theweleit 1977; 1978, bes. I, Kap. 2).

Der Film reflektiert sich innerhalb dieser Tradition und innerviert dies in sein eigenes Funktionieren. Er versucht das Problem weniger ästhetisch, durch eine Suche nach "neuen" Formen, und politisch, durch eine Suche nach "wahren" Aussagen, als kritisch-experimentell, durch eine Befragung apparattechnischer Bedingungen und ihrer Effekte, zu lösen. Man kann das an einer Sequenz des Films demonstrieren, wo verschiedene optische und sonore Ebenen sich überlagern: die Apotheose von OPFERGANG (die Heldin stirbt und wird visuell gleichsam in das Element des Meeres aufgelöst) mit dem Todeswunsch Tristans ("Öd und leer ruht das Meer" usw.) und Heinz Rühmanns Schlußmonolog aus DIE FEUERZANGENBOWLE (Helmut Weiß, Deutschland 1944), der die Wirklichkeit zur Fiktion erklärt, auf der Tonspur. Die ästhetische Irrealisierung oder Auslöschung wird als Situation des Kinos oder der Schaulust als solcher vorgeführt, als Wunsch einer "physischen" Versenkung in das Bild, und gleichzeitig auch bewußt erfahrbar als eine historische Irritation über das Zusammenwirken dieser heterogenen Elemente, als die Beunruhigung über ein mögliches "unkritisches" Einverständnis mit deren Effekt: der audio-visuelle "Sogeffekt" wird aufgehoben in dem Moment, wo der Effekt auf einem Fernsehmonitor in einem verdunkelten Raum sichtbar wird.

Interessant aber ist, daß der Film sich ästhetische und gesellschaftliche Fragen nicht mehr durch eine "kritische Haltung", einen "Verfremdungseffekt" o.ä. zu beantworten sucht. Jeder Gedanke hat im Film eine physiologische Signatur, und jede Anschauung will auch empfunden worden sein. Es genügt nicht, Bilder "kritisierbar" zu machen; man muß die Bedingungen ändern, unter denen sie wahrgenommen werden. Schwarze kommt hier auf Nietzsches Polarität des Ästhetischen - des Gestaltenden und des Entstaltenden - zurück, um sie historisch zu pointieren: welche Mittel funktionieren wie unter welchen Bedingungen? Eine Archäologie der Körperverhältnisse scheint gerade dort absehbar, wo das Kino seine Mittel nicht als Dokumente verselbständigt, sondern als Sichtbarkeiten öffnet und befragt. Das Kino erfindet hier eine "Kritik", die weniger Ein-Sicht als Er-Leben ist, einen Ort

modernen Denkens überhaupt. Nicht zufällig scheint in dieser Sequenz die Mutter des Regisseurs ihre politische Handlungslosigkeit zu formulieren ("Ich rege mich eigentlich nur auf und engagiere mich nicht. Das ist, was ich meine 'Feigheit' nenne."): der verdunkelte Raum ist das Versteck des "optischen" Menschen, der Raum, worin ich versinke und doch nicht gesehen werden kann. An anderer Stelle des Films installiert eine Art visuelles Ritornell - durch Wiederholung eines Filmstücks - eine gleich doppelte Ferne: eine weiße Frau küßt fortwährend ein farbiges Kind, das sie auf dem Arm trägt (offensichtlich einem Werbefilm entnommen). Die Repetition des Körperkontaktes scheint dennoch keine "Nähe" herzustellen, sie wird als exotistisch durchschaubar. Die Ferne bleibt als ein lediglich identifikatorisches Verhältnis bestehen. Darüber versucht z.B. im Fernsehen die Indikation eines "Live"-Charakters des Geschehens hinwegzuhelfen. Als im Winter 1992 US-amerikanische Truppen in Somalia intervenierten, wurden sie bereits von Fernsehteams erwartet, für die eine "klassische" Landung am Strand inszeniert wurde, die "live" ins Wohnzimmer übertragen werden konnte. Zeitgenössischer Krieg wird auf die "Distanz der Nähe" geführt, mit dem Zuschauer vorm Fernsehen (vgl. Virilio 1993).

Schwarze unterläuft in seinem Film die Festlegung auf rein optische Verhältnisse, einerseits durch eine Historisierung von Schaulust und andererseits durch das Erfinden von physiologischen Effekten und kinematographischen Kontakterfahrungen. Er ist damit Barthes' "Korn" des Films, nämlich einer gleichsam taktilen Sichtbarkeit außerordentlich nahe; dieser Effekt fällt jedoch nicht mehr als eine Art Nebenprodukt für einen melancholischen und "fetischisierenden" Körper ab, sondern wird hier als ästhetisches Programm praktiziert. An einer Stelle des Films spricht die Mutter z.B. von ihrer früheren Lust an Mustern und Ornamenten; zu sehen ist ein Teppichmuster, das von der Kamera sukzessive so stark vergrößert wird, daß das Muster die "Form" verliert und die Materialstruktur schließlich in einem Unschärfebereich mit der Körnigkeit des Filmmaterials zusammenzufallen scheint. Der optische Raum fusioniert mit seinem Träger zu einem *optischen Kontaktfeld*. An einer anderen Stelle schwenkt die Kamera von einem Sofa an die Zimmerwand und fährt auf ein Bild zu, während die Mutter erzählt, dieses Bild stamme aus einem zwangsverkauften jüdischen Besitz, den ihr Vater 1938 erworben habe; die Kamera hat es am Ende bis zur Unschärfe vergrößert. An beiden Beispielen kann man erläutern, in welchem Maß der Film optische Verhältnisse als Sichtbarkeiten öffnet oder "entsubstanzialisiert" und einen kognitiven und historischen Raum dagegen setzt. Ohne derartige Lesarten zu behaupten, sind sie doch in das audiovisuelle Material als Möglichkeit einer Imaginationsleistung eingebaut. Weder wird also die Rede der Mutter denunziert noch als authentisch vorge-

führt. Das gilt ebenso für die "Dokumente" des Films; auch die reproduzierten Photographien aus dem Leben der Mutter werden geöffnet, um in ihnen noch etwas anderes zu finden, als die Mutter überliefert. Die Photographien sind nicht "wahrer" als irgendein anderes Material des Films; die Frage ist vielmehr, was man in ihnen sehen will und wie Sichtbarkeiten in Aussagen transponiert werden, oder ob Sichtbarkeiten und Aussagen Entsprechungen haben können, Binnenzonen vielleicht (z.B. in den Motivreihen "Wasser", "Stöcke", "Hunde" usw.). Das ist eine Frage des Beobachterstandpunktes und des Wissens: welcher Art ist die formulierte "Befindlichkeit", was ist eine "Pose", eine "körpersprachliche Signatur", eine "Umleitung des Wunsches", was passiert dann mit dem Körper usw.? Da sieht man z.B. Photographien aus der Nachkriegszeit, die die ökonomische und familiäre Prosperität "dokumentieren", und die Mutter spricht von Kriegsgreuel, die sie miterleben mußte. Nicht nur "fehlt" die visuelle Dokumentation dieser Erlebnisse, auch scheinen die vorhandenen visuellen Dokumente geradezu diese Erfahrung auszuschließen, indem sie die neu erworbene Stabilität ausstellen, Körper, die sich soziale Nester bauen und in sie zurückziehen.

Die "physiologische" Qualität der Bilder ist bei Schwarze durchaus verschieden; es werden dadurch "Haltungen" von Lektüren mitinszeniert. Der Film setzt Wahrnehmung verschiedenen Bedingungen aus und damit die aufzubringende Imaginationsleistung; es sind besonders "Sogeffekte", die den Blick ins Bild hineinziehen und "taktile" Effekte, die ihn zurückweisen. Manchmal, wenn das Bild einen taktilen Charakter erhält, wenn es erstarrt oder der Ton ausfällt, wird der Blick geradezu aus dem Film "hinausgeworfen" oder an seine Oberfläche gedrängt. Dadurch wird weniger eine "kritische Distanz des Zuschauers" eingeschrieben als ein Moment von Selbstreflexivität über die Behandlung des eigenen Materials; das nämlich wird in einem audio-visuellen Raum geschichtet, der physio-historisch abzuschreiten ist, aber überhaupt nur durch eine Art "Einwilligung der Schau-lust" zugänglich wird. Wie schon in Straub/Huillet's CÉZANNE werden die Sinne dissoziiert und geht es um "plurale Lektüre". Stets ist das Sichtbare "breiter" als die Aussage (das entspricht im Film den Rückprojektionen, vor denen gesprochen wird) und muß eine Ideationstiefe durchmessen werden. Eine etwa dreiminütige - zunächst tonlose - Einstellung reflektiert das Verhältnis zwischen Aussagen und Sichtbarkeiten des Films: eine starrer Kader zeigt das Torso einer Hütte am Meer, nahezu bewegungslos, abgesehen von ein paar flatternden Plastikfolien o.ä. Die Auslassung von Ton, die Bewegungslosigkeit des Kadere und das sehr abgenutzte Filmmaterial führen nach etwa zwei Drittel des Films ein Tableau als eine Art visuelle Leerstelle ein, denn nichts aktualisiert mehr das Bild. Das Tableau enthält durch die Hütte Elemente einer in Unvollendung erstarrten Konstruktion. Mit dem

Ton setzen die alphabetische - hastig gesprochene - Wiedergabe des "Nordseewörterbuches" und ein Chor ein, der aus einem Gedicht einzelne Wörter skandiert ("Die unerträgliche Gleichgültigkeit dieser Landschaft" usw.). Sprache kommt als ein Katalog völlig arbiträrer Wörter, als virtuell vollständiges Aufgebot von Eigennamen zur Bezeichnung der Landschaft und zugleich als mögliche Verweigerung in den Film zurück. Es handelt sich um zweierlei Gebrauch derselben Ordnung, um zweierlei Sprechen, entweder als Alphabetisierung des Sichtbaren oder als Aufsprengen der Ordnung des Sprechens. Am Schluß wird man bemerken, daß die eigenen Widerstände gegen den Film Teil seines Themas waren.

Eine "Machtergreifung" des Sagbaren über das Sichtbare haben Straub/Huillet durch Dissoziation und Entstaltung zu lösen versucht. Schwarze sondiert die Bedingungen, unter denen Sichtbarkeiten und Aussagen ins Verhältnis treten, dekomponiert und permutiert deren Formen und Gesetze und analysiert so deren physiologischen Effekte. Zwar werden bei Straub/Huillet und Schwarze beide Äußerlichkeiten aufgetrennt, um ihren scheinbar natürlichen und gesetzmäßigen Zusammenhalt zu pervertieren, aber Sichtbares und Sagbares treffen sich nun an einem Nicht-Ort wieder, der weder "Form" noch "Inhalt", noch "Erzählung" oder "Geschichte" heißen darf und ganz ohne Emphase bereits jenseits dessen gedacht werden muß, was einst "Lektüre" hieß. Allein, mit dem "Zeitalter der Lektüre" wurden Imaginationsleistungen nicht irrelevant; es haben sich ihr Charakter und die Bedingungen geändert, unter denen sie stimuliert werden. Sobald ein Paradigmenwechsel von der "Bedeutung" eines ästhetischen Prozesses hin auf seine - historischen - Bedingungen vorgenommen wird, wäre vielleicht die Verabschiedung des traditionellen Imaginationsbegriffs, der ein Begriff des Wissens und ein Begriff der Bildung war, und die Entdeckung von ästhetischen Imaginationsleistungen angemessen, die Wahrnehmungsweisen umkonditionieren. Das Bewußtsein des Körpers wird bei Straub/Huillet und Schwarze selbst umkonditioniert, denn hier erfahre ich mich als ästhetisch schizophrenes Wesen, als historisch und gesellschaftlich disponiert sehender, denkender und fühlender Körper, der auf seiner Suche nach weniger phantasmagorischen Distanz- und Kontakterfahrungen in eine andere, unbekannte Welt hinausreicht. So wäre auch ein prinzipieller Bestimmungsversuch, was eine "Photographie" oder ein "Film" sei oder was jene in diesem bedeute oder auslöse, ebenso gegenstandslos wie die Frage nach deren "eigentlicher Zeitlichkeit". Vielleicht auch wäre das Prädikat "kritisch" nicht mehr die adäquate Bezeichnung für diese neuartigen Wahrnehmungsverhältnisse, worin die alten Einheiten zergehen und der Körper zum Gegenstand eines Experiments wird, der neue und lustvollere Körper/Geist-Beziehungen durchspielt. Man muß die Epidermis der Sichtbarkeiten gegen

die Philologisierung der Erscheinungen mobilisieren. Mit dem Plädoyer für eine "Historizität ästhetischen Verhaltens" verschwinden die Dinge und Ordnungen und tauchen neue Phänomene auf, die begrifflich erfunden werden müssen, damit man sie sehen und hören kann.

Literatur:

- Barthes, Roland (1976) Beim Verlassen des Kinos. In: *Filmkritik*, 235, pp. 290-293.
- (1978) Das Angefüllte des Films. In: Ders.: *Über mich selbst*. München: Matthes & Seitz, p. 60.
- (1985) *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (1990a) Auge in Auge. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 315-319.
- (1990b) Der dritte Sinn. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 47-66.
- (1990c) Diderot, Brecht, Eisenstein. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 94-102.
- Bazin, André (1975) Theater und Kino. In: Ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln: DuMont Schauberg, pp. 68-110.
- Berger, John (1990) Über Sichtbarkeit. In: Ders.: *Das Sichtbare und das Verborgene. Essays*. München/Wien: Hanser, pp. 235-238.
- / Mohr, Jean (1984) *Eine andere Art zu erzählen*. München/Wien: Hanser.
- Bonitzer, Pascal (1982) *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard.
- (1985) *Décadrages. Peinture et cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Etoile.
- Deleuze, Gilles (1981) *Francis Bacon. Logique de la Sensation*. Paris: Éditions de la Différence.
- (1987) *Foucault*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- / Guattari, Félix (1980) *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Duras, Marguerite (1986) *Le Navire Night et autres textes*. Paris: Gallimard.
- Ehrenzweig, Anton (1975) *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing. An Introduction to a Theory of Unconscious Perception [1953]*. London: Sheldon.
- Foucault, Michel (1974a) *Dies ist keine Pfeife*. München: Hanser.
- (1974b) *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (1977) *Überwachen und Strafen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (1989) *Raymond Roussel*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Garcia Lorca, Federico (1986) *Das Publikum & Komödie ohne Titel. Zwei Stücke aus dem Nachlaß*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1981) Zur Farbenlehre. In: Ders.: *Werke. Bd. 13. Naturwissenschaftliche Schriften I*. München: C. H. Beck, pp. 314-523.

- Gumbrecht, Hans Ulrich (1984) 'Mens Sana' und 'Körperloses Spiel' / 'Sinnloses Treten' und 'In Corpore Sano'. In: *Sprache im technischen Zeitalter*, 92, pp. 262-277.
- (1988) Beginn von 'Literatur' / Abschied vom Körper? In: *Der Ursprung von Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650*. Hrsg. v. Gisela Smolka-Koerdt, Peter-Michael Spangenberg & Dagmar Tillmann-Bartylla. München: Fink, pp. 15-50.
- Klee, Paul (1971) *Das bildnerische Denken*. Hrsg. v. Jürg Spiller. Basel: Schwabe & Co.
- Leroi-Gourhan, André (1980) *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Liotard, Jean-François (1971) *Discours, Figures*. Paris: Klincksieck.
- Maldiney, Henri (1973) *Regard Parole Espace*. Lausanne: Éditions l'Age d'Homme.
- Mead, George Herbert (1969) *Philosophie der Sozialität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (1983a) Das Wesen der ästhetischen Erfahrung. In: Ders.: *Gesammelte Aufsätze. Bd. 2*. Hrsg. v. Hans Joas. Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 347-359.
- (1983b) Wissenschaft und Lebenswelt. In: Ders.: *Gesammelte Aufsätze. Bd. 2*. Hrsg. v. Hans Joas. Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 14-87.
- Moholy-Nagy, Laszlo (1967) *Malerei Fotografie Film [1927]*. Hrsg. v. Hans M. Wingler. Mainz/Berlin: Florian Kupferberg Verlag.
- Nietzsche, Friedrich (1988a) Nachgelassene Fragmente 1887-1889. In: Ders.: *Sämtliche Werke (KSA). Bd. 13*. Hrsg. v. Giorgio Colli & Mazzino Montinari. München: dtv/de Gruyter.
- (1988b) Nietzsche contra Wagner. In: Ders.: *Sämtliche Werke (KSA). Bd. 6*. Hrsg. v. Giorgio Colli & Mazzino Montinari. München: dtv/de Gruyter, pp. 413-445.
- Proust, Marcel (1974) *Tage des Lesens. Drei Essays*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (1982) *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Riegl, Alois (1901, 1964) *Spätromische Kunstindustrie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Robbe-Grillet, Alain (1961) *Letztes Jahr in Marienbad*. München: Hanser.
- Ruiz, Raül / Schefer, Jean Louis (1980) L'image, la mort, la memoire. Dialogues imaginaires. In: *Ça cinéma*, 20, pp. 1-73.
- Schefer, Jean Louis (1979) L'homme ordinaire du cinéma. Entretien avec Jean Louis Schefer (in Zusammenarbeit mit S. Daney u. J.-P. Oudart). In: *Cahiers du Cinéma*, 296, pp. 5-16.
- (1980a) *L'homme ordinaire du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard.
- (1980b) *La lumière et la proie. Anatomies d'une figure religieuse le Corrège, 1526*. Paris: Éditions Albatros.
- (1984) Photo et Cinéma. In: *Photogénies, "La Photo fait du Cinéma"*, 5, o. S.
- (1991) De la vie des mutants. In: *Trafic* 1,1, pp. 37-43.
- Schwarze, Herbert (1993) Das Gesetz der Liebe. Heimweh nach etwas Schwarzem, das bellt. Ein Gespräch mit Herbert Schwarze über seinen Film DAS BLEIBT DAS KOMMT NIE WIEDER (in Zusammenarbeit mit L.H. Gass). In: *filmwärts*, 25, pp. 55-59.

- Simmel, Georg (1984) Philosophie der Landschaft. In: Ders.: *Das Individuum und die Freiheit. Essays*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, pp. 130-139.
- Straub, Jean-Marie / Huillet, Danièle (1979) Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (in Zusammenarbeit mit S. Daney u. J. Narboni). In: *Cahiers du Cinéma*, 305, pp. 14-19.
- Theweleit, Klaus (1977, 1978) *Männerphantasien*. Basel/Frankfurt/M.: Stroemfeld/Roter Stern.
- Varendonck, Julien (1922) *Über das vorbewusste phantasierende Denken*. Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Virilio, Paul (1992) Attention les yeux! In: *Trafic* 2,3, pp. 83-88.
- (1993) *Krieg und Fernsehen*. München/Wien: Hanser.
- Woolf, Virginia (1950) The Cinema. In: Dies.: *The Captain's Death Bed. And other Essays*. Hrsg. v. Leonard Woolf. London: The Hogarth Press, pp. 166-171.

Hans J. Wulff

Spannungsanalyse

Thesen zu einem Forschungsfeld

"The trouble with suspense is that few people know what it is", sagte Alfred Hitchcock einmal in einem Interview. Die schmale Literatur zur Spannung gibt ihm recht: Man begibt sich in ein Gewirr von inkompatibel scheinenden Bestimmungstücken, die von verschiedensten Autoren benannt werden, wenn sie Spannung zu definieren versucht haben. Manche nehmen Charakteristika des *Werks* als wesentliche Elemente des Spannungserlebnisses, sehen darin vor allem die Unsicherheit eines Geschehens, die Unentrinnbarkeit einer Gefahr für den Protagonisten, das Spiel mit Zeitdehnungen und Verzögerungen als diejenigen Dinge, die Spannung verursachen. Andere konzentrieren sich ganz auf *Aktivitäten des Rezipienten* als Gegenstände der Beschreibung - sei es, daß sie versuchen, das Spiel des Textes mit den Erwartungen des Adressaten zu durchdringen, sei es, daß sie die Operationen des Zuschauers auf solche motivational-affektiven Grundintentionen wie Neugierde oder das Bestreben nach Ausgleich von Gegensätzen zurückzuführen trachten; auch Beziehungen zur Angst und Prozesse der Identifikation bilden zuweilen einen Ausgangspunkt, um sich dem Spannenden anzunähern.

Teildisziplinen der Filmwissenschaft und Kognitionspsychologie stehen in der Untersuchung der Spannungsprozesse sehr nahe beieinander. Es geht schließlich darum zu untersuchen, in welcher Weise Strategien filmischen Erzählens und filmische Gestaltungsweisen mit Rezeptionsprozessen zusammenhängen. Das Ensemble von Aktivitäten des Rezipienten, das man als die *Operationen der Spannung* bezeichnen kann, sind koordiniert mit gewissen Strategien der Informationsdarbietung am Text. Die *Dramaturgie der Spannung* muß beschreiben, wie Techniken der Zuschauerführung zu jenen rezeptiven Effekten führen, die man als "Spannung" zusammenfassen kann. Die Art und Weise der *Informationsführung* erweist sich dabei als ein Komplement der Zuschaueroperationen: Der Text erfüllt sich erst in der Rezeption. Die Aktivität des Zuschauers ist eine Komponente der Textstruktur, der Text läßt sich nicht ohne den dazutretenden Zuschauer beschreiben. *Spannungskonstruktion* wird darum gefaßt als eine Sequenz von Textinformatio-

nen, die eine dazugehörige Sequenz von Verarbeitungsoperationen des Zuschauers erforderlich macht und diese steuert; diese beiden Komponenten bilden zusammen *einen* Untersuchungsgegenstand.

Spannungserleben umfaßt die Antizipation kommenden Geschehens und die damit verbundenen Affekte, wenn es nicht sogar genau darin besteht. Deshalb ist die *Steuerung der Handlungsentwürfe*, die der Rezipient während der Informationsverarbeitung im engeren Sinne konstruiert, für die Dramaturgie der Spannung sehr bedeutsam. Vereinfacht gesagt, muß der Zuschauer mit Informationen versorgt werden, die es ihm gestatten, mögliche und wahrscheinliche Handlungsentwürfe aus einer gegebenen Situation zu *extrapolieren*. Derartige Informationen sind *Vorinformationen*, Verweise auf zukünftige Entwicklungen der Handlung.

Weil es primäre Aufgabe der Spannungsdramaturgie ist, auf die Entwurfsfähigkeit des Rezipienten einzuwirken, gilt es, die Wahrscheinlichkeiten zu beeinflussen und den Problemlöseraum zu verändern, in dem der Zuschauer sich bewegt. Vorverweisende Elemente operieren im Textprozeß in einem "offenen" textuellen Bezugfeld, in dem sich der weitere Verlauf der Handlung vom jeweiligen Ort der Lektüre als mehr oder weniger wahrscheinlich prognostizieren läßt. Die Analyse von Spannungskonstruktionen ist darum nur sinnvoll möglich als Analyse von *textuellen Prozessen*, nicht von syntaktischen Textstrukturen.

Der Vorverweis erfolgt in einen noch unbestimmten Informationsverlauf hinein und enthält eine Aufmerksamkeitsinstruktion, wobei offen bleiben kann, ob die so geweckte Aufmerksamkeit durch den tatsächlich folgenden Text erfüllt oder enttäuscht wird. Der Zuschauer wird vorbereitet auf mögliche kommende Geschehensverläufe, er wird eingestimmt auf das Gewebe möglicher Ereignisse, die Wahrscheinlichkeit zukünftiger Ereignisse und Verwicklungen wird verändert usw. In der Rezeption baut sich ein *Erwartungsfeld* auf, auf das die Vorverweise einwirken.

Die Möglichkeit, Vorverweise verwenden zu können, hängt eng mit der Bedingung zusammen, daß Textverarbeitungsprozesse durch *schematisierte Wissensbestände* reguliert sind bzw. diese in der Verarbeitung aktiviert und angewendet werden. Karl Bühler schreibt in seiner *Sprachtheorie* über das Satzverstehen:

Das "Vorgreifen" auf noch nicht Gesagtes ist psychologisch durchaus verständlich, seitdem wir wissen, wie regelmäßig dem erst noch zu erfüllenden ein mehr oder minder "leeres" Satzschema unserem Denken vorausleitet. Auf Plätze in diesem Schema erfolgt der Vorverweis (1965, 121, Anm. 1).

Diese Überlegung ist vollständig auf die Funktion vorverweisender Informationen in Spannungsstrukturen zu übertragen, ist jedoch in einer Hinsicht zu modulieren: Die *Verlaufsform* einer Geschichte ist eine recht offene Menge möglicher Verläufe, zum "guten" oder zum "schlechten" Ende hin orientierbar, durch die Einführung neuer informationeller Elemente jederzeit um neue Verlaufsalternativen erweiterbar usw. Die Überlegung zeigt zugleich, daß *schematisiertes Wissen* in den Spannungsprozessen zum Aufbau von *Planstrukturen* dient, innerhalb derer die möglichen weiteren Verläufe erfaßt, Wahrscheinlichkeiten, Gefährdungen, Komplikationen etc. kalkuliert und Evaluationen einzelner Verlaufsalternativen vorgenommen werden können. Schematisierte Wissensbestände gehen hier also als Heuristiken in Denkprozesse ein, was weit über ihre Funktion in Prozessen der Gestalterkennung hinausweist.

Viele *Inszenierungstechniken* der Spannung sind durchsichtig und konventionell, was nicht verwundern kann, wenn man die Bewußtheit der Tatsache, daß hier eine Geschichte erzählt wird, voraussetzt. Der Spannungserzählung unterliegt ein *kommunikativer Kontrakt*, in der der Erzähler einen Informationsprozeß beim Rezipienten organisiert, der dem Adressaten "wohlige Schauer" bereiten wird. Dem Zuschauer ist die Pflicht, in der der Erzähler steht, durchaus bewußt, so daß er auch Aufmerksamkeit darauf verwenden kann, *wie* ihm die Spannung bereitet wird. Zum kommunikativen Verhältnis des Spannungstextes gehört diese Eingeweiheit des Zuschauers wesentlich dazu - wer in einen "Thriller" geht, weiß, daß er gespannt werden wird, und er darf mit Recht enttäuscht sein, wenn der Film dieses nicht leistet.

Diese Erwartungshaltung vorausgesetzt, könnte man folgende Hypothese vertreten: Die Erzählung, mittels derer Spannung bereitet werden soll, darf nicht *durchsichtig* sein, das scheint evident zu sein. Die Durchsichtigkeit der Spannungsstruktur steigt mit dem *Grad ihrer Konventionalisierung*. Natürlich unterliegen die Techniken der Spannungserzeugung einem beständigen Wandel, werden konventionell und durchsichtig und sind dann zum besagten Zwecke eigentlich nicht mehr einsetzbar. Die Geschichte der Spannung bzw. der Spannungsstrukturen ist so angewiesen auf immer neue innovative Schübe, die der Konventionalisierung entgegenwirken.

Zugleich ist die Geschichte der Spannung eine *Geschichte der Spannungsanlässe*, der Situationen und Verstrickungen, die für historische Zuschauer einen Problemraum aufrichten konnten. Für die empirische wie für die systematische Analyse der Spannung ist die historische Relativität der Spannungsanlässe von erheblicher Bedeutung - und zwar in doppelter Hinsicht: Zum einen ist davon auszugehen, daß ein Film, der einmal als "spannend"

erlebbar war, diese Qualität nicht immer hat, sondern im Gefolge der Konventionalisierung der Mittel und der Veränderung der Spannungsanlässe in den Korpus der "durchsichtigen" Filme absinkt - woraus eine strikt rezeptionshistorische Untersuchungsperspektive folgert. Zum anderen betrifft die Veränderung der historisch-kontextuellen Bedingungen, in denen ein Film bzw. seine Rezeption steht, die Modalität der Rezeption selbst: Ein Film, der mit konventionellen Mitteln einen vergangenen Spannungsanlaß inszeniert, ist in einer distanzierten und auf den Film und seine Machart selbst konzentrierten Lektürevorgang rezipierbar als "antiquierter Fall" von Spannungsfilm, nicht aber als Folie einer Spannungsteilhabe im engeren Sinne.

Peter Wuss

Grundformen filmischer Spannung

So uneinig sich Filmemacher untereinander über die Kriterien ihres Metiers auch sein mögen, in einer Hinsicht herrscht im Stillen doch Einhelligkeit: Ein Film muß spannend sein, sonst taugt er nichts. Wie für die meisten Zuschauer und Kritiker, die ähnlich denken, ist Spannung für sie allerdings nicht gleich Spannung. Vielmehr vermag diese unverzichtbare Grundqualität des Filmerlebens sehr unterschiedliche Grade und Formen anzunehmen. So kann ein Film deutlich auf äußere oder mehr auf innere Spannung setzen, also entweder einem eng gefaßten Begriffsverständnis entgegenkommen, wie das etwa im Western, Kriminal-, Detektiv-, Abenteuer- und Horrorfilm oder in anderen populären Genres geschieht, oder statt aktionsbetonter dramatischer eine mehr "analytische" Spannung anstreben bzw. eine nahezu unfaßbare "atmosphärische", die die Anstrengung der Sinne fordert, was dann freilich nahelegt, von einem sehr weitgefächerten Spannungsverständnis auszugehen. Die Affinitäten, die Filmemacher oder Zuschauer gegenüber diesen verschiedenartigen Spannungsphänomenen zeigen, sind erfahrungsgemäß ebenfalls sehr unterschiedlich.

Wie kann man sich dem Phänomen Spannung im Film analytisch nähern? Gibt es trotz der erwähnten Variabilität übergreifende Gesetzmäßigkeiten für die Spannungserzeugung und, falls ja, wie lassen sie sich formulieren? Wie sind die Unterschiede darstellbar, wie die Wechselwirkungen zwischen den abweichenden Formen von Spannungsaufbau? Die wissenschaftlichen Überlegungen dazu stehen noch am Anfang. Eine wichtige Ursache für diese unbefriedigende Situation liegt darin, daß die benannte Eigenheit des Filmerlebens einerseits innerhalb der Werkstruktur vorgebildet ist, andererseits aber auf psychologisch relevanten Funktionsweisen beruht und gewissermaßen eine spezifische ästhetische Reaktion umfaßt. Für ihre Untersuchung wird daher ein interdisziplinärer Forschungsansatz nötig, der gleichermaßen filmwissenschaftliche wie psychologische Erkenntnisse berücksichtigt und folglich spezifische Anstrengungen fordert.

Eine wichtige Voraussetzung für das Zustandekommen von Spannung dürfte darin liegen, daß Film stets *Geschehenswahrnehmung* organisiert. Wie in

allen zeitlichen Künsten hat der Rezipient grundsätzlich eine Erwartung gegenüber dem was folgt. Er will wissen, wie es weitergeht, welchen Verlauf die angekündigten Ereignisse nehmen. Diese psychische Aktivität ist zwangsläufig. Sie entstammt dem menschlichen Bedürfnis nach praktischer Beherrschung von Lebenssituationen, das die Bestrebung einschließt, künftiges Geschehen besser vorausszusehen, um darauf angemessen reagieren zu können. Dabei durchdringen sich kognitive und emotive Beziehungen.

Im folgenden sollen einige Zusammenhänge zwischen bestimmten filmkünstlerischen Gestaltungsweisen und jenen kognitiven und emotiven Prozessen, die ihre Rezeption prägen, skizziert werden. Dabei kommen drei Grundformen des filmischen Spannungsaufbaus zur Darstellung, die einen Ausblick auf die große Variationsbreite der Spannungsphänomene im Film ermöglichen. Am Schluß wird ein ebenso wichtiger wie populärer Spezialfall von Spannung genauer modelliert: *Suspense*.

Um meine eigene Denkrichtung vor dem vielgestaltigen Hintergrund heutiger Emotionskonzepte etwas übersichtlicher zu machen, möchte ich eingangs die wichtigsten Ausgangspositionen umreißen: Grundsätzlich teile ich die Ansicht von Mandl und Huber (1983b, 2), derzufolge zwischen Kognition und Emotion eine enge Verbindung besteht und beide als zwei Aspekte desselben menschlichen Handelns anzusehen sind. Für das Zustandekommen von Emotionen scheint mir zudem ein Spannungsverhältnis zwischen zwei Momenten entscheidend, das Leontjew in Anlehnung an Fraisse mit den Worten beschrieb:

Die Besonderheit der Emotionen besteht darin, daß sie die Beziehungen zwischen den Motiven (den Bedürfnissen) und dem Erfolg oder der Möglichkeit der erfolgreichen Realisierung der ihnen entsprechenden Tätigkeit des Subjekts widerspiegeln (1979, 189).

Dieses Verhältnis zwischen motivierendem Bedürfnis und Realisierungsmöglichkeit des Subjekts läßt sich auch im Rahmen eines Informationsverarbeitungskonzepts genauer darstellen, indem man es etwa als *Informationsdefizit* faßt. Denn nach Simonov sind bestimmte "pragmatische Informationen" nötig, um ein Bedürfnis zu befriedigen, einer Motivation zu entsprechen, und man kann diesem Autor zufolge "die Emotion als einen spezialisierten nervalen Mechanismus ansehen, der zur Kompensation des Defizits an Informationen dient, die der Organismus zur Organisation seiner Anpassungstätigkeit benötigt" (1975, 83). Das unbefriedigte Bedürfnis nach solchen pragmatischen Informationen ist in jedem Fall Quelle der emotionalen Anspannung. Der Grad der Anspannung hängt aber quantitativ sowohl von der Stärke der Bedürfnisse als auch von der Differenz zwischen derjenigen Informationsmenge ab, die zu ihrer Befriedigung prognostisch

für notwendig gehalten wird, und jener, die man dann wirklich bekommt. In den Kompensationsmechanismus gehen also neben Bedürfnissen auch prognostische Einschätzungen intuitiver Art darüber ein, welcher Informationsgewinn zur Anpassung nötig wäre.

Diese Aussage gilt zunächst für die Situationen des realen Lebens. Aber sie ist - wenngleich sicher in modifizierter Weise - auch auf die fiktiven Situationen der Kunst anwendbar. Jede Spielfilmkomposition baut, indem sie eine mehr oder weniger dramatische Handlung vorführt, mit dem dort etablierten Konflikt vor dem Zuschauer eine Problemsituation auf, die einer Lösung harret, und sie steuert dann den Zufluß an pragmatischer Information, die geeignet ist, diese *Problemlösungssituation* zu klären. Die Informationsdefizite werden dabei für den Zuschauer immer wieder spürbar gemacht, und in einer Art Spiel wird versucht, sie am Ende in bestimmtem Maße auszugleichen. Simonov trifft in diesem Zusammenhang eine Unterscheidung zwischen negativen und positiven Emotionen: Wenn trotz Zuführung von Informationen ein Defizit an pragmatischer Information verbleibt, entstehe eine negative Emotion. Hingegen führe die Überschreitung der prognostisch für notwendig gehaltenen Informationsmenge durch die wirklich erhaltene zur Entstehung positiver emotionaler Zustände, die vom Subjekt maximiert werden (Simonov 1982, 89). Nach einer Hypothese desselben Autors bewirkt jedes gelungene Kunsterlebnis am Ende eine positive Emotionslage (140). Die Welt erscheint in ihrer künstlerischen Darstellung als überschaubarer und dergestalt als leichter beherrschbar. In den kunstpsychologischen Darstellungen von Hans und Shulamith Kreidler findet sich eine verwandte Überlegung, die zugleich deutlich macht, daß die positive Emotion am Schluß nicht als wünschbarer Ausgang der Geschichte oder gar als Happy-End verstanden werden darf, heißt es doch dort,

daß eine der Hauptmotivationen der Kunst Spannungen sind, die in dem Betrachter bereits vor seiner Beschäftigung mit dem Kunstwerk bestehen. Das Kunstwerk vermittelt die Erleichterung und Entspannung dieser bereits existierenden Spannungen durch die Schaffung neuer spezifischer Spannungen (1980, 33).

Man versteht dieses dialektische Konzept sicher besser, folgt man den Überlegungen, die von der Psychologie über den Zusammenhang von Emotion und Unbestimmtheit entwickelt wurden. Dörner, Reither und Stäudel (1983) gehen, einer These Oesterreichs (1981) folgend, davon aus, daß zu den Primärbedürfnissen des Menschen das "Bedürfnis nach Kontrolle" gehört, was bedeutet, daß ein Lebewesen die Möglichkeit hat, "die Umwelt oder die Innenwelt nach seinen Wünschen beeinflussen zu können (aktive Kontrolle) oder doch die Entwicklungen in der Zukunft voraussehen zu können (passive Kontrolle, d.h. Möglichkeit der Vorausschau)" (1983, 62).

Der Mensch sucht sich offenbar in eine Lage zu versetzen, die es ihm gestattet, den Lauf der Dinge praktisch zu beeinflussen. Wo das nicht geht, bemüht er sich zumindest um Möglichkeiten besserer Vorausschau, also um passive Kontrolle. Das ist auf den ersten Blick eine Angelegenheit der Kognition. Doch bei näherer Betrachtung zeigt sich, daß letztere eine emotionale Konsequenz hat. Denn "Kontrolle" heißt, daß über Vorausschau die Unbestimmtheit für das Eintreffen der Ereignisse gemindert wird. Und ein Gewinn von Kontrollkompetenz, der die Unbestimmtheit zurückdrängt, ist dann von positiven Emotionen begleitet, ein Verlust der Kontrolle von negativen: "Emotionen sind u. E. Reaktionen auf empfundenen oder antizipierten Verlust oder Wiedergewinn der Kontrolle" (Dörner/Reither/Stäudel 1983, 66).

Kunst ist ein Ort der passiven Kontrolle über eine komplizierte Situation fiktiver Art. Der Zuschauer kann den Verlauf einer Filmgeschichte nicht aktiv beeinflussen, wohl aber hat er die Möglichkeit, das Geschehen in diesem oder jenem Grade vorzusehen. Indem er in die Lage versetzt wird, spezifische Informationen aufzunehmen, entsprechende Erwartungen aufzubauen und Hypothesen über die weiteren Geschehensverläufe zu gewinnen, die sich von dem unterscheiden, was der Protagonist weiß und antizipiert, verschieben sich die Defizite an pragmatischer Information zwischen ihm und den Filmhelden, und dies führt zu einer Veränderung der ursprünglichen, von der Problemsituation der Helden bestimmten emotionalen Spannungen.

Sicher wirken sehr viele Faktoren zusammen, wenn Spannung im Film entsteht. Gestaltungsmittel auf allen Ebenen der Komposition sind daran beteiligt. Eine zentrale Rolle spielen dabei jedoch die Erzählprozesse, die Vorgänge der Narration, die in der Regel die anderen Gestaltungsfaktoren zu integrieren vermögen. Deshalb soll im folgenden fast ausschließlich über den Zusammenhang von Spannung und filmischem Erzählen gesprochen werden.

Ich knüpfe dabei an ein Konzept zur Narrativik an, das ich bereits an anderer Stelle (vgl. Wuss 1992; 1993) vorgestellt habe. Es geht davon aus, daß die Rezeption von filmischen Erzählungen als *schemageleiteter Prozeß* aufzufassen ist, in dessen Verlauf vom Zuschauer Erwartungsmuster statistischer Art über das, "was worauf folgt" bzw. "was womit zusammenhängt", genutzt und weiter ausgebaut werden. Wenn man so will, ist Erzählen daher immer mit Beseitigung von Unbestimmtheit verbunden. Künstlerisches Erzählen kommt dabei aber zugleich einem Bedürfnis des Menschen nach psychischer Aktivität nach, was nahelegt, daß im Erzählvorgang ein gewisses Maß an Unbestimmtheit auch stets wieder kunstvoll

hergestellt oder gar provoziert wird. Filmische Narration ist darum grundsätzlich ein Spiel mit der Unbestimmtheit von Ereignisfolgen und umgekehrt ein Spiel mit der Kontrollkompetenz des Rezipienten. Die Erzählstruktur legt dabei gewissermaßen die Strategie im Umgang mit Emotionalität und Spannung fest.

Entsprechend ihrer narrativen Struktur verfügt jede Filmkomposition über spezifische Möglichkeiten, mit den unterschiedlichen Abstraktionsformen umzugehen, die aus der kognitiven Invariantenbildung innerhalb der Rezeptionsprozesse resultieren. Die filmische Erzählung kann nicht allein im Hinblick auf Fabelbeziehungen verstanden werden, die man als Zuschauer bewußt rezipiert, weil die ihnen zugrundeliegenden strukturellen Beziehungen konzeptualisiert sind, sondern daß sie auch vielfach solche Strukturen nutzt, die eher vorbewußt sind, weil sie sich noch in einem Aneignungsstadium auf der Ebene perzeptiver Invariantenbildung befinden, oder aber - und dies betrifft die stereotypergeleiteten Strukturen - aufgrund ihres vielfachen kommunikativen Gebrauchs gleichsam eine Abnutzung erfahren haben und kaum mehr bewußt aufgenommen werden. Der rote Faden der Filmgeschichten besteht demnach nicht allein aus jener konzeptualisierten Strukturkomponente der Kausalkette, die die Dramaturgie seit Aristoteles favorisiert hat, sondern auch aus perzeptiv und stereotypergeleiteten Strukturen, und oft können diese beiden sogar dominieren (vgl. Wuss 1993). Dies aber hat Folgen auch für den Aufbau von Spannung. An drei Filmsequenzen, in denen jeweils perzeptiv, konzeptuell und stereotypergeleitete Strukturen dominieren, möchte ich ihre Besonderheiten für die Spannungskonstruktion darstellen. Die gewählten Beispiele, Antonionis *PROFESSIONE: REPORTER* (It/Fr/Sp 1974), Bentons *KRAMER vs. KRAMER* (USA 1979) und Hitchcocks *YOUNG AND INNOCENT* (GB 1937), stehen also paradigmatisch für unterschiedliche Erzählstrategien und die mit ihnen verbundenen variablen Verfahren der Spannungserzeugung.

Zunächst zum Spannungsaufbau, wie er sich aus der Organisation perzeptiv geleiteter Strukturen in der Anfangssequenz von Antonionis *PROFESSIONE: REPORTER* ergibt:

Die Filmhandlung beginnt damit, daß der Protagonist, ein englischer Journalist, mit einem Jeep in einer afrikanischen Ortschaft eintrifft. Er betritt eine Werkstatt, in der sich mehrere einheimische Männer aufhalten, die jedoch einer nach dem anderen den Raum verlassen, weil sie offenbar einem Gespräch mit dem Fremden aus dem Wege gehen wollen.

Einer der Afrikaner, der sitzen bleibt, bittet mit einer Geste um eine Zigarette und erhält sie; während der Reporter aber noch nach seinem Feuerzeug sucht, macht er sich ebenfalls davon.

Der Ankömmling nähert sich dann einem an einer Mauer hockenden und Kaffee trinkenden Mann, der ebenfalls eine Zigarette von ihm schnorrt, jedoch wie die anderen zu keinerlei Dialog bereit ist.

Einen Jungen, der in dem Jeep Platz genommen hat, spricht der Protagonist auf Englisch und Französisch an. Vage Handzeichen, mit denen seine Fragen nach der einzuschlagenden Richtung beantwortet werden, bringen ihn aber nur dahin, das Auto in die Einöde zu lenken, wo der Junge ihn dann verläßt.

Während der Journalist allein in der Wüste wartet, kommt ein Beduine auf einem Kamel vorbei, den er grüßt. Der Reiter tut indes, als nähme er den Fremden nicht wahr und zieht wortlos vorbei.

Schließlich tritt aus einer höhlenartigen Behausung in der Nähe doch ein Mann, der den Wartenden in die Berge führt. Die Fragen des Europäers gelten dem Zielort, über den er freilich nur erfährt, daß es sich um eine Art Militärlager handele. Zu weiteren Auskünften ist der anderen nicht bereit.

Als die beiden ein Felsmassiv erklommen haben, sehen sie unten im Tal eine Karawane, was den Führer zu einem kommentarlosen Rückzug veranlaßt.

Der Jeep des Helden bleibt dann im Wüstensand stecken, und er flucht laut, weil er ihn nicht mehr heraus bekommt. Er ist allein, und niemand wird ihm helfen.

Nachdem der Reporter mühsam zu Fuß seine Unterkunft erreicht hat, ein schäbiges Hotel, erwidert der Mann an der Rezeption auf seinen Vorwurf, daß tatsächlich es keine Seife zum Duschen gäbe.

Und als er bei einem Zimmernachbarn anklopft, vernimmt er keine Reaktion, stellt aber beim Betreten des Raumes fest, daß der andere regungslos auf dem Bett liegt.

Er wälzt ihn herum und blickt ihm ins Gesicht, als wolle er mit ihm reden. Zu einem Gespräch kommt es aber nicht, denn der andere ist tot.

Die Filmgeschichte erzählt dann weiter, wie sich der Reporter die Papiere seines Zimmernachbarn aneignet und dessen Identität annimmt, um zu Vertretern der afrikanischen Befreiungsfront, die jener mit Waffen belieferte, Kontakt herzustellen. Sie nutzt dabei sehr wohl Handlungsbeziehungen, die dem Zuschauer sehr bewußt werden, auch vertraute Genrestereotypen.

Mir geht es hier indes lediglich darum, die eigentümliche Spannung am Filmanfang zu erfassen. Interessant ist, daß das Handlungsfeld dem Zuschauer nur wenige Hinweise bietet, welche Richtung die Filmgeschichte nehmen wird. Es besteht aus einzelnen Situationen, die zwar eine "zyklische Einheit" bilden, d.h. "ein Ziel und ein dazugehöriges Aktionsprogramm" (Oesterreich 1981, 12) umfassen, und zwar den Versuch des Reporters, mit der afrikanischen Befreiungsfront in Kontakt zu kommen. Das Ziel wird jedoch nicht erreicht, und die einzelnen Unternehmungen der Hauptfigur haben ebenfalls die Eigenheit, nie so recht zu funktionieren. Unablässig wird hier ein und dasselbe Grundmuster von Verhalten variiert: die nicht zustandekommende oder sogleich versiegende Kommunikation.

Auch diese Anreihung ähnlicher Geschehensverläufe vollzieht sich nicht ohne Spannung. Man möchte als Zuschauer schon dahinter kommen, was da geschieht. Doch ist diese Spannung eher unterschwellig, und sie hat einen spezifischen Charakter, der dem Zuschauer größere Eigenaktivitäten in der Beurteilung der Situation abnötigt. Der Rezipient erkennt zunächst nicht, um was es hier geht. Zumindest den Zusammenhang zwischen dem Ziel des Helden und den Gründen dafür, daß es nicht erreicht wird, ist für ihn schwer auszumachen, und in Ermangelung einer zielgerichteten und funktionierenden Aktion sucht er sich auf andere Weise im Handlungsfeld zu orientieren. Dabei stößt er auf verwandte Verhaltensmuster, eine ähnliche "semantische Geste" (Mukařovský 1974, 49), eben auf das Nichtfunktionieren der Kommunikation. Wenn der Zuschauer das gleiche Reizmuster, die selbe Art des Verhaltens bei der Hauptfigur, in sein Erwartungsmuster zu integrieren versucht, nimmt er *Abduktionen* vor, d.h. er arbeitet Regelmäßigkeiten im Geschehen aus. Worin diese bestehen, kann er dabei selbst nicht einmal richtig definieren, denn auf den ersten Blick wirken die Ereignisse semantisch unbestimmt. Nahezu unbewußt entsteht indes doch eine Annahme über den wahrscheinlichen Verlauf der folgenden Ereignisse. Die Geschehnisse zeigen eine Invarianz der Struktur und werden damit zum Topik. Eco schreibt: "[E]in Topic ist das, was van Dijk 'aboutness' genannt hat, ein Sich-um-etwas-drehen" (1987, 114). Derselbe Autor, der u.a. das nützliche Talent hat, Dinge im richtigen Moment zu trivialisieren und damit etwas anschaulicher zu machen, sagt im Zusammenhang mit dem Lektüreprozeß schöngestiger Literatur:

Der Topic ist eine Hypothese, die von der Initiative des Lesers abhängig ist, der sie auf etwas undifferenzierte Weise und in Form einer Frage formuliert ("worum zum Teufel geht es?") und die infolgedessen in einen Vorschlag für einen vorläufigen Titel übersetzt wird ("wahrscheinlich geht es um dies und das") (1987, 114).

Im Film könnte man Topiks in jenen konzentrierten Sinnbeziehungen sehen, die sich auf der Ebene perzeptiver Invariantenbildung durch Abduktion herstellen. Im Falle der Anfangssequenz von *PROFESSIONE: REPORTER* handelt sich immer wieder um verkorkste und sehr störanfällige Kommunikation, und damit ist auch der Topik bestimmt.

Wenn Eco in die Frage zur "aboutness" unversehens den Teufel mit hineinnimmt, dann signalisiert er, daß dem intuitiven Such- oder Konstruktionsprozeß der Abduktion eine eigentümliche Kraft innewohnt, die emotionalen Spannungen folgt. Charles S. Peirce, dessen Denkmodell die höchst produktive Auffassung von Abduktion entstammt, schrieb, zugleich die Grenze gegenüber der Induktion ziehend:

Abduktion geht von den Tatsachen aus, ohne von Anfang an eine spezielle Theorie zu verfolgen, obwohl sie durch das Gefühl motiviert wird, daß eine Theorie erforderlich ist, um die überraschenden Tatsachen zu erklären. Die Induktion geht von einer Hypothese aus, die sich selbst zu empfehlen scheint, ohne daß zu Beginn irgendeine spezielle Fakten verfolgt werden, auch wenn ein Gefühl dafür besteht, daß Tatsachen erforderlich sind, um die Theorie zu stützen (Peirce zit. n. Sebeok/Umiker-Sebeok 1982, 54f).

Begriffe wie "Antizipation", "Hypothesenbildung in einem Wahrscheinlichkeitsfeld", "Wahrscheinlichkeitslernen", "Wahrnehmungslernen" und andere, mit denen auch ich früher in ähnlichem Zusammenhang experimentiert habe, ermöglichen, wichtige der hier benannten Beziehungen zum Ausdruck zu bringen. Das Konzept von Abduktion macht indes besonders deutlich, daß es sich um eine gerichtete kognitive Aktivität handelt, so wenig bewußt für den Rezipienten der Nachvollzug einer filmischen Topik-Reihe auch immer sein mag. Die Spannung bleibt freilich eher latent, sie wird erst generiert. Peirce spricht in seinem Aufsatz *Guessing* von einem "einmalige[n] Rate-Instinkt" (1929, 281), den der Mensch bei der Abduktion walten lasse. Thomas A. Sebeok und Jean Umiker-Sebeok haben darum in einer amüsanten kleinen Schrift über Peirce diesen theoretischen Einfall mit der Methode des Sherlock Holmes verglichen und dabei auch Doktor Watson zitiert, der über seinen Meister in der Erzählung *Das Geheimnis von Boscomb Valley* zu Protokoll gibt:

Holmes war wie verwandelt. Wer nur den ruhigen Logiker und Denker der Baker Street erlebt hatte, der hätte ihn nicht wiedererkannt. Seine Augenbrauen hatten sich zu zwei harten schwarzen Linien zusammengezogen, während seine Augen mit einem stählernen Glitzern darunter hervorstachen. Er hielt den Kopf, ja sogar die Schultern gesenkt, die Lippen zusammengepreßt. Er war so ausschließlich auf die Spur, die er verfolgte, konzentriert, daß er eine Frage oder eine Bemerkung entweder überhaupt nicht hörte oder aber nur mit einem ungeduldigen Knurren beantwortete (Sebeok/Umiker-Sebeok 1982, 44).

Der dort gleichfalls zitierte Conan Doyle-Spezialist Pierre Nordon hat diese Textstelle mit den Worten kommentiert: "Wir sehen, wie ein Mann vor unseren eigenen Augen mit größter Geschwindigkeit in einen Fuchshund verwandelt wird, bis er nahezu seine Sprachfähigkeit verloren zu haben scheint und sich nur noch durch Laute artikuliert" (ibid.).

Wenn ich diese Aussage hier kolportiere, dann darum, weil sie so anschaulich macht, wie sich jemand bei der Abduktion innerhalb der Filmwahrnehmung verhält. Er ist gehalten, sich in einen Fuchshund zu verwandeln oder gar in ein noch sensibleres Wesen, denn im Wahrnehmungs- und Erlebensprozeß von abduktiver Spannung muß der Zuschauer überaus konzentriert vorgehen und große Anstrengungen vollbringen, um Ungewißheit

durch Formierung von Topiks zu verringern. Antonionis frühere Filme wie *L'AVVENTURA* (It/Fr 1959), *LA NOTTE* (It/Fr 1960) und *L'ECLISSE* (It/Fr 1962), die nicht allein in der Exposition, sondern innerhalb der ganzen Filmgeschichte immer wieder die gleichen Verhaltensweisen variierten und so zu Topiks erhoben, machten es darum ihrem Publikum nicht leicht. Die Zuschauer benötigen eine gewisse Zeit, sich in dieser "unbequemen" Richtung zu qualifizieren.

Im traditionellen Erzählkino, das sich an konzeptuell geleitete Grundstrukturen der Narration hält, hat es der Zuschauer bei der Herstellung von Kontrollkompetenz bedeutend leichter, und der Spannungsaufbau hat einen ganz anderen Charakter: Die schemageleitete Hypothesenbildung, die etwa die Erzählstruktur von Bentons *KRAMER VS. KRAMER* formiert, wird schon während der ersten sieben Minuten erkennbar. Man erlebt, wie eine Mutter ihren kleinen Sohn emphatisch umarmt und wie einem Mann von seinem Chef mitgeteilt wird, daß aufgrund seiner Anstrengungen die Firma einen bedeutenden Auftrag erhalten habe und er darum mit einem Karrieresprung rechnen dürfe. Als der Mann dann heimkommt, sagt ihm seine Frau, daß sie ihn verlassen werde, und setzt ihren Entschluß sofort in die Tat um. Den kleinen Sohn läßt sie zurück. Die weitere Geschichte erzählt dann, wie der Vater 18 Monate zusammen mit dem Jungen lebt, sich nach besten Kräften um ihn kümmert und dabei seinen Job so vernachlässigt, daß man ihm kündigt, schließlich aber im Prozeß Kramer gegen Kramer das Sorgerecht an die Mutter verliert.

Die Erzählstrategie folgt den Prinzipien des aristotelischen Fabelbaus: Das äußere Geschehen wird von Anfang an von dem Konflikt zweier Ehepartner bestimmt, deren Trennung nicht nur sie allein, sondern auch das Kind betrifft. Kollidierendes Handeln sorgt dafür, daß sich bestimmte Tendenzen im Handlungsfeld intensivieren, konzeptualisieren und dem Zuschauer auf diese Weise bewußt werden. Während der Rezeption entsteht für ihn eine definierbare Problemsituation, die im Verlaufe des Geschehens einer Lösung - im Sinne einer Entscheidung über einen unklaren konfliktgeladenen Zustand - nähergebracht wird. Aus psychologischer Sicht ist ein Problem bekanntlich durch drei Komponenten gekennzeichnet: (1.) durch einen unerwünschten Anfangszustand, (2.) einen erwünschten Endzustand, (3.) eine Barriere, die im Moment die Transformation vom Anfangs- zum Endzustand verhindert (vgl. Klix 1971, 639f; Dörner 1979, 10). Wenn man so will, läßt sich daher jede Filmgeschichte diesser Art als Problemlösungsprozeß auffassen, denn es geht eigentlich immer darum, wie eine Situation durch Überwindung gewisser Barrieren in eine andere transponiert wird. In vielen Filmen sind nur Problemzustand und Zielsituation kaum so recht definiert und auch die Mittel bei der Überwindung der Barriere wenig

bekannt, weshalb es dann wenig Sinn macht, bei der Filmanalyse mit dem Modell von Problemlösung zu arbeiten. In *KRAMER VS. KRAMER* scheint dergleichen aussichtsreicher: Der Problemlösungsprozeß des Zuschauers bindet sich dort an einen deutlich definierten Konflikt, den die Figuren im Film austragen. In bestimmten Phasen des kollidierenden Handelns werden Teilziele bei der Problemlösung erreicht. Der Zuschauer erkennt etwa neue Alternativen oder kumuliert Beobachtungen in ähnlicher Richtung. Es kommt zu einer Art *Suchraumerweiterung* oder *-einengung*. Und in jenen Phasen des Geschehens, die die traditionelle Dramaturgie als "Drehpunkte der Handlung" oder "Plot points" bezeichnet, entstehen deutliche Zäsuren kognitiver Art, an denen Handlungsintensität mit einer Zunahme der Spannung einhergehen. Diese Art von Spannung ist weitaus leichter zu objektivieren und zu beschreiben als die der reinen Abduktion, ist sie doch an definierbare Ziele oder Teilziele der Problemlösung festzumachen, an evidente Strukturbeziehungen, die bei aller gelegentlichen Affektgeladenheit mit Denkprozessen verbunden sind, so daß die psychische Auseinandersetzung konzeptualisiert wird und partiell bewußt verläuft. Stilistisch steht der Film zudem noch in einer Hollywood-Tradition, die mit dem Dialog nach Möglichkeit so umgeht, daß die visuell dargestellten Vorgänge zusätzlich auf den Begriff gebracht werden, was ihren Evidenzgrad noch erhöht: Denken und Problemlösen können sich unmittelbar auf das semantische System der verbalen Sprache stützen, was die Unbestimmtheit der Ereignisse unter eine stärkere Kontrolle bringt.

Die Erzählweise vieler Filme gründet sich auf Stereotypen, was bedeutet, daß diese Werke narrative Strukturen nutzen, die nicht neu und originär sind, sondern bereits in anderen Filmen verwendet wurden. Hinter manchen dieser Geschehensabläufe stehen dann regelrechte Erzählkonventionen; der häufige kommunikative Gebrauch hat sie zu einem Intertextualitätssphänomen gemacht und oft sogar eine Kanonisierung bestimmter Beziehungen herbeigeführt. Innerhalb des Handlungsfeldes, das sich vor dem Rezipienten solcher Werke öffnet, sind damit Tendenzen geschaffen, die in ihrem Ablauf gleichsam kanalisiert scheinen, weil sie als Handlungswege hochwahrscheinlich und damit in wichtigen Umrissen voraussehbar sind, was auch Konsequenzen für den Aufbau von emotionalen Spannungen hat.

Im Genrefilm jenes Typs, der auf Spannung im engeren Sinne rekurriert, ist der Mechanismus der Emotions- und Spannungserzeugung üblicherweise mit spezifischen Erzählkonventionen verknüpft, zusätzlich aber meist noch an ein spezielles Milieu, eine gängige Konfliktlage und bekannte Figurenkonstellationen gebunden. Darüber hinaus unterwerfen sich dort Bildauffassungen, Arrangements und Montagefiguren ebenfalls bestimmten Regelmäßigkeiten. Genrespezifische Gestaltungsweisen des Western oder des Detek-

tivfilms ziehen dann sehr häufig entsprechend "normierte" Wirkungsweisen nach sich. Der Rezipient nähert sich den Vorgängen solcher Filme von bekannten, häufig erlebten und darum tief im Gedächtnis verankerten Strukturzusammenhängen her, und er belegt die aufgefundenen stereotypen Abläufe mit fertig abrufbaren Unterprogrammen psychischen Verhaltens, auch solchen emotionaler Art.

Ein solches emotionales Grundverhalten ist jene Spannung im engeren Sinne, die Hitchcock als "Suspense" bezeichnet hat. Der Regisseur hat in dem bekannten Interview mit Truffaut deutlich gemacht, daß es in seinen einschlägigen Filmen stets um genau kalkulierte Defizite an pragmatischen Informationen geht. Bestimmte Informationen, die eine Konfliktsituation auflösen könnten, fehlen und müssen beschafft werden. Dabei entsteht Spannung. In den Detektiv- und Kriminalfällen haben diese Informationen insofern einen besonderen Charakter, als der abstrakte Informationsbegriff, der von der Bedeutung einer Nachricht für den Empfänger ausgeht, in unmittelbare Nähe eines Trivialbegriffs von Information rückt. Es handelt sich hier um schlichte Sachinformationen, pragmatische Informationen, die nötig sind, damit etwa ein Detektiv ein Verbrechen aufklären kann. Unter diesen Bedingungen wird auch die Zielsituation des Problemlösungsprozesses, vor dem der Zuschauer steht, eindeutiger als sonst bestimmbar. Der Rezipient weiß, um welche Art von Informationsdefiziten es sich handelt.

Hitchcock hat aber noch eine weitere Charakteristik von Suspense gegeben, die inhaltlich an die von der Psychologie vorgeschlagene Unterscheidung zwischen passiver und aktiver Kontrolle einer Handlung anknüpft. Er ging nämlich nicht nur auf die spannungserzeugende informationelle Differenz zwischen einem Zielzustand und einer früheren Situation ein, sondern unterstrich, daß darüber hinaus zwischen dem Informationsstand, über den Zuschauer und Hauptfiguren in vielen Situationen verfügen, ein erkennbares Gefälle bestehen müsse. In jenem Beispiel von der Bombe, das notorisch in allen Schriften über Hitchcock auftaucht, geht es ja genau darum, daß zwar das Publikum weiß, daß sie unter dem Tisch liegt, nicht aber die Figuren des Films, die dort sitzen. Hitchcock betont: "Bei der üblichen Form von Suspense ist es unerlässlich, daß das Publikum über die Einzelheiten, die eine Rolle spielen, vollständig informiert ist. Sonst gibt es keinen Suspense" (Truffaut 1986, 62).

Das bessere Wissen des Zuschauers über eine Situation hat zur Folge, daß seine Hypothesen über den weiteren Verlauf eines Geschehens genauer ausfallen und die Informationsdefizite der Protagonisten zugleich bewußt gemacht werden. Spannung wird dergestalt fokussiert, konzeptualisiert, operationalisiert und, ebenfalls wichtig: dynamisiert. Das benannte Gefälle zwi-

schen passiver und aktiver Kontrollkompetenz bleibt nicht dasselbe, sondern wird im Verlauf der Handlung spielerisch verschoben, es vergrößert oder verringert sich dabei. In Spannungsfilmen findet ein Spiel mit den Informationsdefiziten statt, das sich aus dem wechselnden Verhältnis von aktiver Beherrschung der Situation durch die Figuren und der Voraussagefähigkeit des Zuschauers ergibt.

An einer Szene, die Hitchcock benutzt, um seinem Gesprächspartner Truffaut den Aufbau von Suspense zu erläutern, läßt sich die kunstvolle Verschiebung zwischen dem Informationsniveau des Zuschauers und dem der Figuren, das Gefälle zwischen passiver und aktiver Kontrollkompetenz, recht gut beobachten:

Ich will Ihnen am Beispiel von *YOUNG AND INNOCENT* ein Prinzip des Suspense erklären. Man muß dem Zuschauer eine Information geben, die die Figuren des Films nicht haben. Dann weiß er mehr als die Helden und kann sich intensiver die Frage stellen: wie wird sich die Situation auflösen?

Zum Schluß des Films sucht das Mädchen, das jetzt auf der Seite des Helden ist, den Mörder. Die einzige Spur, die sie gefunden hat, ist ein alter Mann, ein Landstreicher, der den Mörder gesehen hat und ihn auch wiedererkennen würde. Der Mörder hat einen nervösen Augentick. Das Mädchen steckt den Landstreicher in einen ordentlichen Anzug und nimmt ihn mit in ein Grand Hotel zum Fünf-Uhr-Tee. Es sind furchtbar viele Menschen da, und der Landstreicher sagt zu dem Mädchen: "Es ist wirklich ein bißchen lächerlich, in diesem Getümmel nach einem Gesicht zu suchen mit einem Augentick." Genau nach diesem Dialogsatz plazierte ich die Kamera ganz oben unter die Decke des Ballsaals, und von da fährt sie auf dem Kran über die Tänzer hinweg bis zu dem Podium, auf dem die Musiker sitzen, eine Negerkapelle, und geht auf den Musiker, der am Schlagzeug sitzt. Die Fahrt setzt sich fort in einer Großaufnahme des Schlagzeugers, auch ein Schwarzer, bis seine Augen die ganze Leinwand füllen, und in dem Augenblick zucken die Augen: der besagte Augentick! Das Ganze in einer Einstellung.

[...] Ja. Da schneide ich dann und gehe zurück zu dem Mädchen und dem Landstreicher, die immer noch am anderen Ende des Saals sitzen. Jetzt ist das Publikum informiert, und die Frage, die es sich stellt, lautet: Wie werden der Alte und das Mädchen den Mann entdecken? Ein Polizist, der im Saal ist, sieht das junge Mädchen und erkennt es, sie ist nämlich die Tochter seines Chefs. Er geht zum Telefon. Es gibt eine kleine Pause für die Musiker, in der sie in der Garderobe eine Zigarette rauchen. Auf dem Weg dahin, im Flur, sieht der Schlagzeuger durch den Lieferanteneingang zwei Polizisten hereinkommen. Weil er den Mord begangen hat, geht er ihnen diskret aus dem Weg, nimmt seinen Platz im Orchester wieder ein, und die Musik beginnt. Jetzt sieht der nervös gewordene Schlagzeuger am anderen Ende des Saals die Polizisten mit dem Landstreicher und dem jungen Mädchen sprechen. Der Schlagzeuger glaubt, daß die Polizisten ihn suchen und fühlt sich entdeckt. Weil er immer nervöser wird, spielt er schlecht, einfach fürchterlich. Er steckt das ganze Orchester an, wegen des schlechten

Schlagzeugers geht der Rhythmus völlig zum Teufel. Es wird immer schlimmer. Jetzt sind das junge Mädchen, der Landstreicher und die Polizisten dabei, den Saal durch den Gang zu verlassen, der neben dem Orchester vorbeiführt. Es betrifft den Schlagzeuger eigentlich gar nicht, aber das weiß er nicht, und alles, was er sieht, sind die Uniformen, die auf ihn zukommen. An seinen Augen sieht man, daß er immer nervöser wird. Wegen des Schlagzeugs muß das ganze Orchester aufhören, die Tänzer ebenfalls, und da sinkt der Schlagzeuger bewußtlos zu Boden. Dabei reißt er die Pauke mit, was einen riesigen Lärm macht, und zwar gerade in dem Augenblick, als unsere kleine Gruppe durch die Tür gehen wollte. Was ist das für ein Lärm? Was ist los? Das junge Mädchen und der Landstreicher treten zu dem bewußtlosen Schlagzeuger. Am Anfang des Films haben wir gezeigt, daß das Mädchen eine Pfadfinderin ist und sich in erster Hilfe auskennt. [...] Sie sagt: "Dem Mann muß ich helfen", und geht zu ihm. Sofort merkt sie, wie seine Augen zittern, und sagt ganz ruhig: "Geben Sie mir bitte ein Handtuch, ich will ihm das Gesicht abtrocknen." Selbstverständlich hat sie ihn sofort erkannt. Sie tut, als kümmernere sie sich um ihn, und sagt zu dem Landstreicher, er solle herkommen. Ein Kellner bringt ein feuchtes Handtuch, und sie wischt dem Schlagzeuger das Gesicht ab. Der hatte sich schwarz angemalt, als Neger. Das Mädchen schaut den Landstreicher an, der Landstreicher schaut sie an und sagt: "Ja, das ist er." (Truffaut 1986, 102ff)

Die Szene macht deutlich, wie mustergültig der Regisseur den Suspense organisiert. Der Zielpunkt der Handlung ist genau definiert: Es gilt, den Mann mit dem Augentick ausfindig zu machen. Damit ist auch die prognostisch für notwendig angesehene pragmatische Information bezeichnet, die den handelnden Figuren hilft, die Ungewißheit der Ereignisse zu beseitigen und eine aktive Kontrolle gegenüber dem Geschehen auszuüben. Hitchcocks Szenenbeschreibung sagt aber nicht nur etwas über die zunehmende aktive Kontrollkompetenz der Protagonisten aus, sondern zugleich über die passive des Zuschauers. Denn dieser ist in einer bestimmten Phase der Szene, in der zweiten Hälfte, weitaus besser über die Situation informiert als die beiden Figurengruppen der Suchenden und des Gesuchten. Die wichtigste Entscheidung der Regie in diesem Zusammenhang besteht darin, nach einer gewissen Zeit des erfolglosen Suchens zu zeigen, daß der Mörder tatsächlich im Raum ist. Die Protagonisten erfahren das nicht, wohl aber der Zuschauer. Er weiß damit: Die Nachforschung hier hat wirklich Sinn, und es ist doch recht wahrscheinlich geworden, daß es gelingen dürfte, den Mörder zu fassen. Der Anschein, daß in dem Hotel-Durcheinander jede Suche chancenlos ist, trägt. Die Dinge liegen in Wirklichkeit anders. Raymond Chandler hat übrigens in der letzten seiner zehn Thesen über den Kriminal- und Detektiv-Roman bemerkt, der entscheidende Punkt beim Kriminalroman sei, daß er zwei Geschichten in einer enthalte: die Geschichte dessen, was geschah, und die Geschichte dessen, was dem Anschein nach geschah

(vgl. 1977, 626f). Auch ihn interessierte also der künstlerische Umgang mit zwei Ebenen von Informiertheit, mit einem Gefälle innerhalb der Kontrolle.

Was den Aufbau des Erwartungsfeldes beim Zuschauer von *YOUNG AND INNOCENT* angeht, in dem sich dieses Gefälle realisiert, so sind alle drei Ebenen von Schemabildung einbezogen, angefangen bei der Stereotypenstruktur. Keineswegs nebensächlich ist, daß man als Zuschauer eines Suspensefilms entsprechend den Handlungskonventionen gegen Ende der Geschichte mit einer klaren Lösung der Problemsituation rechnet: Der Verbrecher wird dingfest gemacht. Der Zuschauer verfügt jedenfalls über eine entsprechende Erwartung, wenn der Film auf sein Finale zugeht und die Suchaktion im Hotel anläuft.

Entscheidend für den emotionalen Aufbau der Szene ist ein Kunstgriff, der den Zuschauer auf der Wegstrecke bis zur Problemlösung durch den Protagonisten "konditioniert", wie Hitchcock es nennt, damit sein Informationsstand nicht mit dem der Figuren identisch bleibt (vgl. Truffaut 1986, 81). Gemeint ist die beschriebene Kamerafahrt auf die zuckenden Augen des Musikers, durch die sich eine Konzeptualisierung einstellt, denn man erhält als Außenstehender eine genaue Angabe, in welcher Richtung sich die Nachforschung lohnt. Die Kamera fokussiert das Aufmerksamkeitsfeld sogar im direkten Wortsinn, hilft eine zielgerichtete Erwartung zu etablieren, ermöglicht eine zuverlässigere Voraussage über Kommendes. Unbestimmtheit wird in dem klar definierten Problemraum, der hier sozusagen noch topographisch dimensioniert ist, beträchtlich eingeschränkt.

Abgesehen davon, daß sich Stereotypen und konzeptuell geleitete Strukturen ergänzen und gegenseitig verstärken, ist zugleich ein Rahmen für den Aufbau perzeptiv geleiteter Topiks gesetzt, werden doch Invarianten ganz bestimmter Art herausgearbeitet: Die Reaktionen des Schlagzeugers weisen auf eine zunehmende Verunsicherung des Mannes hin und bekräftigen so einen Fortschritt der Recherche. Der Musiker sieht etwa in der Pause besorgt die Polizisten hereinkommen, nimmt erschrocken das Gespräch wahr, das diese mit dem Landstreicher und dem Mädchen führen, gerät aus dem Takt, weil er sich durch die Ordnungshüter bedrängt fühlt, und fällt schließlich sogar in Ohnmacht, als der Landstreicher und die Polizisten in seiner Nähe vorbeikommen. Eine homologe Reihe ähnlicher semantischer Gesten baut sich hier auf. Diese ist indes nicht autonom, nicht allein auf sich gestellt wie eine Abduktion ohne weitere Anbindung an andere Geschehnisse von der Art der Anfangssequenz in *PROFESSIONE: REPORTER*. Sie verbindet sich vielmehr mit der zielgerichteten Suche der Hauptfiguren, mit dem Problemlösungsprozeß. Der Suspense beruht hier offenbar auf einer semantischen Kooperation aller drei Strukturtypen, die auf gegenseitige

Verstärkung und zusätzliche Konzeptualisierung hinarbeitet. Die aufgebaute Spannung wird so dem Zuschauer auch als Emotion bewußt. Dies geschieht nicht auf jähe und überraschende Weise, sondern in einer sukzessiven Verlaufsform, über eine langsame und oft künstlich verzögerte Annäherung des Zuschauers an das Ziel der Problemlösung. Die Spannung zelebriert sich selbst kraft ihrer Gemächlichkeit und Steigerungsfähigkeit in der Nähe des Zielpunktes, und sie wird erst spürbar und als Emotion bewußt infolge von zeitlichen Dehnungen der Abläufe und ihrer Konzeptualisierungsprozesse.

Um Spannung bzw. Suspense zur entscheidenden Wirkung eines Genres machen zu können, muß der Prozeß der Annäherung an eine Problemlösung freilich werkübergreifend angelegt sein und die genau definierte Zielvorstellung für den Zuschauer so übersichtlich gestalten, daß die Geschichte nach diversen Erschwernissen am Schluß zu einem spürbaren Informationsüberschuß des Zuschauers hinführen kann, der die positive Emotion erzeugt. Georg Seeßlen hat über die Detektivgeschichte treffend gesagt, daß sie "vom Ende her konstruiert" werde, "also von dem Punkt her, wo sich Geheimnis und Ermittlung berühren" (1981, 16).

So läßt sich Spannung im Film im Rahmen der Modellvorstellung näherungsweise über eine Eigenheit des Rezeptionsprozesses beschreiben, die in der Werkstruktur vorgebildet ist und sowohl eine kognitive wie eine emotive Dimension besitzt. Spannung im weitesten Sinne entsteht generell im Umgang mit Unbestimmtheit, als Folge filmischer Problemsituationen. Insofern alle drei filmischen Strukturtypen an ihrem Zustandekommen beteiligt sein können, umfaßt sie potentiell die Komponenten (1.) latenter, abduktiver, (2.) zielgerichteter, auf Problemlösung orientierter, (3.) normierter, an Erzählkonventionen gebundener Spannung.

Suspense als Spannung im engeren Sinne, die von entsprechenden populären Genres kultiviert wird, setzt indes noch auf spezielle Faktoren: Auf eine klare Bestimmtheit des Handlungsziels, vor allem aber auf eine erkennbare Differenz zwischen der Informiertheit des Zuschauers über die Situation (passive Kontrolle) und der angestrebten Beherrschung der Konflikte durch die Figuren (aktive Kontrolle). Daß die Zuschauer zeitweilig besser über die Situation informiert sind als die Protagonisten, sorgt für ein Informationsgefälle, das die Spannung verstärkt und als solche im Erlebensprozeß bewußt werden läßt. Die erzeugten Konzeptualisierungsprozesse, die absichtsvoll verzögert oder gedehnt werden, folgen zugleich einem stereotypen Ablaufschema, das im Falle von Kriminal- und Detektivfilm, doch auch von anderen Spannungsfilmern stets das benannte Gefälle von Information einschließt, es jedoch modifiziert.

Literatur

- Chandler, Raymond (1977) Gelegentliche Notizen über den Kriminalroman - niedergeschrieben 1949. In: Ders.: *Der tiefe Schlaf. Der lange Abschied. Chandler über Chandler*. Berlin: Volk und Welt, pp. 620-630.
- Dörner, Dietrich (1979) *Problemlösung als Informationsverarbeitung*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Dörner, Dietrich / Reither, Franz / Stäudel, Thea (1983) Emotion und problemlösendes Denken. In: Mandl/Huber 1983a, pp. 61-84.
- Eco, Umberto (1987) *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München/Wien: Hanser.
- Klix, Friedhart (1971) *Information und Verhalten*. Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften.
- Kreitler, Hans / Kreitler, Shulamith (1980) *Psychologie der Kunst*. Berlin [usw.]: Kohlhammer.
- Leontjew, Alexej (1979) *Tätigkeit, Bewußtsein, Persönlichkeit*. Berlin: Volk und Wissen.
- Mandl, Heinz / Huber, Günter L. (Hg.) (1983a) *Emotion und Kognition*. München/Wien/Baltimore: Urban & Schwarzenberg.
- (1983b) Theoretische Grundpositionen zum Verhältnis von Emotion und Kognition. In: Mandl/Huber 1983a, pp. 1-60.
- Mukařovský, Jan (1974) Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst. In: Ders.: *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. München: Hanser, pp. 31-65.
- Oesterreich, Rainer (1981) *Handlungsregulation und Kontrolle*. München/Wien/Baltimore: Urban & Schwarzenberg.
- Peirce, Charles S. (1929) Guessing. In: *Hound and Horn* 2,3, pp. 267-282.
- Sebeok, Thomas A. / Umiker-Sebeok, Jean (1982) "Du kennst meine Methode". *Charles S. Peirce und Sherlock Holmes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Seeßlen, Georg (1981) *Mord im Kino. Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films*. Reinbek: Rowohlt.
- Simonov, Pavel V. (1975) *Widerspiegelungstheorie und Psychologie der Emotionen*. Berlin: Volk und Gesundheit.
- (1982) *Höhere Nerventätigkeit des Menschen. Motivationelle und emotionelle Aspekte*. Berlin: Volk und Gesundheit.
- Truffaut, François (1986) *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Heyne.
- Wuss, Peter (1992) Der Rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewußten Komponenten. Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata - drei Ebenen filmischer Narration. In: *Montage/AV* 1,1, pp. 25-36.
- (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Edition Sigma.

Frank Kessler

Attraktion, Spannung, Filmform

I.

Spannung und Suspense gehören heute zu den Faktoren, die die Qualität eines Films ausmachen können. In einer Zeitschrift wie *Cinema* ist "Spannung" - neben "Besetzung", "Humor", "Erotik" und "Action" - gar eines der Beurteilungskriterien für Filme. Und sehr früh schon dürfte sie für viele Zuschauer Teil der besonderen Faszination des Kinos gewesen sein, auch wenn genau dies immer wieder Pädagogen, Zensoren und Moralwächter auf den Plan gerufen hat. So zählte für die "kultiviert-literarische" Kritik im Wilhelminischen Deutschland Spannung noch lange zu jenen gefährlichen, niederen Reizen, vor denen es das Publikum zu bewahren galt. Einen Beleg gewissermaßen *ex negativo* liefert ein unbekannter Autor der *Berliner Morgenpost*, der am 18. September 1913 über den Autorenfilm *DIE LANDSTRASSE* (D 1913, Paul von Woringen) schreibt:

Nichts fehlte, was sonst die üble kolportagenhafte Zugkraft eines Films' auszu-machen pflegt: Mord, Zuchthaus und Gerichtsverhandlung. Aber die Szenen waren nicht aufgebaut, um ohne logische Konsequenz nur dazu zu dienen, daß der Zuschauer einen Nervenkitzel beim Betrachten dieser Bilder einer Welt, die nicht die seine ist, empfinde. Diese Effekte, die sonst der Handlung ohne innere Notwendigkeit aufgepfropft sind, waren hier innig mit ihr verknüpft.

Für diesen Kritiker sind die spannungstragenden Elemente in *DIE LANDSTRASSE* nur gerechtfertigt, weil sie dem Kunstanpruch des Films untergeordnet bleiben (vgl. auch Kessler 1990).

Wert und Wirkung von Spannung im Film sind jedoch nicht nur zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich wahrgenommen worden (was ja eher Gegenstand einer Sozialgeschichte des Kinos wäre), die Frage nach ihrer Bedeutung für Filme überhaupt verlangt nach einer historisch differenzierten Antwort. Der in neueren Untersuchungen zum frühen Film verwandte Begriff des "Attraktionskinos" weist darauf hin, daß in der Frühzeit das Kino den Zuschauer auf eine spezifische Weise "ansprach", die unter anderem für Spannungseffekte wenig Raum bot. Spannung wiederum soll im

folgenden vor allem als Produkt bestimmter narrativer, das heißt dem "Erzählkino" zugehöriger Strategien beschrieben werden. "Attraktionskino" und "Erzählkino" sind dabei allerdings nicht schematisch als Gegensatzpaar zu verstehen, noch weniger als teleologisch einander ablösende historische Formen. Die beiden Konzepte verweisen vielmehr auf verschiedene genealogische Zusammenhänge, in deren Spannungsfeld das Kino entsteht.

II.

Die wohl meistzitierte Definition des Suspense ist die, die Alfred Hitchcock in den Interviews mit François Truffaut gibt. Um genau zu sein, geht es Hitchcock darum, den Unterschied zwischen Überraschung und Suspense deutlich zu machen. Auch auf die Gefahr hin, allzu Bekanntes zu wiederholen, soll diese berühmte Stelle hier noch einmal zitiert werden:

Der Unterschied zwischen Suspense und Überraschung ist sehr einfach, ich habe das oft erklärt. Dennoch werden diese Begriffe in vielen Filmen verwechselt. Wir reden miteinander, vielleicht ist eine Bombe unter dem Tisch, und wir haben eine ganz gewöhnliche Unterhaltung, nichts besonderes passiert, und plötzlich, bumm, eine Explosion. Das Publikum ist überrascht, aber die Szene davor war ganz gewöhnlich, ganz uninteressant. Schauen wir uns jetzt den Suspense an. Die Bombe ist unterm Tisch, und das Publikum weiß es. Nehmen wir an, weil es gesehen hat, wie der Anarchist sie da hingelegt hat. Das Publikum weiß, daß die Bombe um ein Uhr explodieren wird, und jetzt ist es 12 Uhr 55 - man sieht eine Uhr -. Dieselbe unverfängliche Unterhaltung wird plötzlich interessant, weil das Publikum an der Szene teilnimmt. Es möchte den Leuten auf der Leinwand zurufen: Reden Sie nicht über so banale Dinge, unter dem Tisch ist eine Bombe, und gleich wird sie explodieren! Im ersten Fall hat das Publikum fünfzehn Sekunden Überraschung beim Explodieren der Bombe. Im zweiten Fall bieten wir ihm fünf Minuten Suspense. Daraus folgt, daß das Publikum informiert werden muß, wann immer es möglich ist. Ausgenommen, wenn die Überraschung wirklich dazugehört, wenn das Unerwartete der Lösung das Salz der Anekdote ist (Truffaut 1977, 64).

Natürlich ist diese Erklärung des Phänomens Suspense sehr deutlich auf Hitchcocks eigene Praxis als Regisseur hin ausgerichtet und kann deshalb nicht unbedingt als eine allgemeine Definition betrachtet werden - das Beispiel ist jedoch unmittelbar einleuchtend. Was sind nun die wichtigsten Ingredienzen dieses Hitchcockschen Suspense? Zum einen natürlich die Tatsache, daß der Zuschauer mehr weiß als die Figuren. In narratologischen Termini gesprochen, geht es hier um das, was David Bordwell (1985, 57f) unter den Begriff *range of knowledge* faßt. In der Terminologie von François Jost (1989, 76ff) haben wir es hier mit einer *focalisation spectatorielle* zu tun. Dieser Wissensvorsprung des Zuschauers impliziert nun zweitens

eine *deadline* (Bordwell 1985, 157 et passim). Die Zeit, über die sich die Unterhaltung erstreckt, ist nicht mehr "leer", sondern im Gegenteil dramatisch "erfüllt".

Das Verhältnis von Zuschauerwissen und Spannungserzeugung soll nun kurz anhand des Films *L'ARROSEUR ARROSÉ* (Fr 1895, Gebr. Lumière) beleuchtet werden. Ein Gärtner sprengt ein Beet. Ein Junge stellt hinter ihm seinen Fuß auf dem Schlauch. Als der Gärtner verwundert nachschaut, warum kein Wasser mehr kommt, hebt der Junge den Fuß, und der Wasserschwall ergießt sich auf das Opfer. Natürlich ist dieser Film alles andere als ein Thriller. *L'ARROSEUR ARROSÉ* will nicht spannend, sondern komisch sein. In gewisser Weise findet sich aber auch hier das für Hitchcock so wichtige Moment des Wissensvorsprungs des Zuschauers, auch wenn er zu anderen Zwecken eingesetzt wird. Und selbst wenn man feststellt, daß die hier dargestellte Situation wenig Anlaß zur Angst gibt und damit ein wichtiges Motiv der Spannungserzeugung nicht zum Tragen kommt, kann man fragen, ob Spannung notwendigerweise mit gefährlichen Situationen verbunden ist. Die Tatsache, daß man den Suspense geradezu automatisch mit bestimmten Genres, vor allem dem Thriller und dem Horrorfilm, in Verbindung bringt, läßt nur allzu leicht vergessen, daß auch andere, weit harmlosere Situationen als spannend empfunden werden: Schafft es der Held noch, den Bus zu erreichen? Oder, um ein berühmtes Beispiel zu zitieren: "Wird die Milch nun sämig oder nicht?" (vgl. Eisenstein 1984, 199).¹

Es soll für den Moment genügen, hier von so etwas wie einer "komischen Spannung" zu sprechen. Warum aber ist sie in *L'ARROSEUR ARROSÉ* nur sehr wenig ausgeprägt? Daß der Film aus nur einer einzigen Einstellung besteht, mag hierbei eine wichtige Rolle spielen: Gerade die Montage ist sicher ein äußerst effizientes Mittel, um Spannung (aber auch Komik) zu steigern. Man stelle sich nur einmal vor, dieses Sujet wäre in der Art der Separator-Sequenz in Eisensteins *DAS ALTE UND DAS NEUE* (UdSSR 1929) montiert. Daß andererseits Montage aber nicht unbedingt eine notwendige Bedingung des Suspense ist, zeigt die Eröffnung von *TOUCH OF EVIL* (USA 1958, Orson Welles) mit der berühmten minutenlangen Plansequenz, die zudem noch fast wie eine Illustration des eingangs zitierten Beispiels von Hitchcock erscheint.

1 Ich bin mir durchaus bewußt, daß ich hier "Spannung" und "Suspense" viel zu schnell gleichsetze, denke aber, daß beiden sehr ähnliche Prinzipien zugrunde liegen. Es geht mir hier auch keineswegs darum, an der Bemerkung Hitchcocks herumzudeuteln. Gerade weil sie so bekannt ist, eignet sie sich so gut zum Einstieg in die Materie. Außerdem: Wie anders sollte man "suspense" ins Deutsche übersetzen?

Natürlich liegen zwischen L'ARROSEUR ARROSÉ und TOUCH OF EVIL nicht nur mehr als 60 Jahre, sondern auch Welten. Status und Funktion nicht allein der verschiedenen filmischen Verfahren, sondern auch des Films selbst haben sich grundlegend verändert. Wichtig scheint mir festzuhalten, daß Spannungserzeugung etwas mit filmischen Verfahren und damit mit der Filmform zu tun hat. Es geht darum, wie - d.h. mit Hilfe welcher Verfahren - der Film Raum und/oder Zeit artikuliert. Die Herausbildung dieser Verfahren hängt wiederum damit zusammen, daß Filme *narrativ* werden.

III.

Das narratologische System, das André Gaudreault (1988) ausgearbeitet hat, beruht in weiten Teilen auf zwei Begriffspaaren. Zum einen unterscheidet er auf einer eher ästhetisch-institutionellen Ebene ein Kino der Attraktion vom Kino der Narration, die zwei verschiedenen historischen Formationen angehören. Auf theoretischer Ebene wiederum geht Gaudreault von zwei Modi des Erzählens aus: Monstration und Narration. Beide Begriffspaare sind im Zusammenhang der Suspense-Problematik von Belang.

Zunächst zur theoretischen Unterscheidung von Monstration und Narration, die, nebenbei gesagt, auch versucht, traditionelle Oppositionen in der Narratologie wie z.B. "Mimesis/Diegesis" oder "showing/telling" sowohl aufzuheben als auch auszudifferenzieren. Gaudreault geht es dabei allerdings nicht darum, verschiedene Modi der literarischen Erzählung zu benennen, sondern um die je spezifischen Formen des Erzählens in Literatur, Theater und Film. Bei der Monstration ist Gaudreault zufolge die Erzählinstanz, der Monstrator, an das *hic et nunc* der Ereignisse gebunden, und somit charakterisiert dieser Modus auch die Theatererzählung. Bei der Narration dagegen kann die entsprechende Instanz, der Narrator, in aller Freiheit Zeit und Raum manipulieren. Genau das aber kennzeichnet die literarische Erzählung. Der Film liegt nun für Gaudreault genau zwischen diesen beiden Polen: Auf der Ebene der Einstellung ist filmisches Erzählen Monstration, über die Montage wird es Narration.

Die beiden Filmbeispiele würden für Gaudreault also zwei Extrempositionen der Monstration darstellen; in TOUCH OF EVIL handelt es sich dann um einen "Monstrator mit narrativen Tendenzen" (vgl. Gaudreault 1988, 125f). Die Monstration, d.h. die Erzählung innerhalb eines linearen raum-zeitlichen Kontinuums schließt also den Suspense nicht aus. Entscheidend dürfte sein, daß in dem einen Fall das Raum-Zeit-Gefüge einen eher starren, gewissermaßen szenischen Charakter hat, in dem anderen Fall wird es, vor allem

durch die Kamerabewegungen, dynamisch zergliedert. Genau darin besteht dann auch die "narrative Tendenz" dieser Monstration.

Schon an dieser Stelle könnte man die Vermutung äußern, daß Suspense nicht allein etwas mit einem Wissensvorsprung des Zuschauers zu tun hat, sondern allgemeiner mit Erwartungen. Diese wiederum erscheinen als Beziehungen entweder zwischen Menschen untereinander oder zwischen Menschen und Gegenständen bzw. Situationen. Spannung, so scheint mir, entsteht vor allem durch die Art und Weise, wie diese Beziehungen ins Bild gebracht werden.

Doch nun zum Begriffspaar Attraktion und Narration. Für Gaudreault (1988, 23ff; vgl. auch Gunning 1990) gehört das frühe Kino zu einem ästhetischen Paradigma, das gänzlich anders funktioniert als das des narrativen Films, das für uns heute häufig genug mit dem Begriff des Kinos selbst mehr oder weniger zusammenfällt. Dem Kino der Attraktionen geht es nicht darum, den Zuschauer in den Sog der Erzählung hineinzuziehen, es funktioniert eher nach dem Prinzip der Zurschaustellung, der *Nummer*, wie das Varieté oder der Zirkus, denen es institutionell ja auch lange Zeit nahe stand. Der Akzent liegt auf dem *Spektakulären*, wobei ganz zu Anfang der Apparat selbst bekanntlich eine ebenso große Attraktion darstellt wie die gezeigten Filme. Nicht nur das, was sich da bewegt, fasziniert die Zuschauer, sondern auch die Tatsache, daß sich da etwas bewegt.

Dies gilt natürlich auch für einen Film wie L'ARROSEUR ARROSÉ, der eben vor allem eine Szene - die viele Zuschauer zudem vermutlich bereits aus anderen Medien wie dem Comic kennen (vgl. Sadoul 1973, 296ff) - in "lebendigen Photographien" präsentiert, als Teil eines Programms von Filmen, die ebenfalls aus nur einer Einstellung bestehen und die jeweils als mehr oder weniger autonome Nummern funktionieren.² Auch wenn sich schon bald Zusammenhänge zwischen den verschiedenen *Single-Shot*-Filmen eines Programms ergeben, indem sie beispielsweise thematisch gruppiert werden, bleibt die Attraktionsstruktur dominant. Für Gaudreault (1988, 25) gilt das sogar noch für die Verfolgungsjagden des frühen Kinos, die ja häufig als erste Ansätze des Erzählkinos betrachtet werden. Gaudreault weist dagegen darauf hin, daß in diesen Filmen die verschiedenen Einstellungen durchaus autonom wirken, und die Erzählweise eher als eine Aneinanderreihung monstrativer Momente denn als Narration im obengenannten Sinn zu sehen ist. Ein weiteres Charakteristikum ist, daß jeweils alle Akteure der Verfolgungsjagd durch das Bild laufen (es also beispielsweise keine Alternation zwischen Verfolgern und Verfolgtem gibt) und daß jede

2 Zu den Vorführpraktiken des frühen Films siehe unter anderem auch Musser (1991).

Episode eine andere Attraktion präsentiert: Stürze, Rutschpartien, Hindernisse usw. Nicht die Verknüpfung der einzelnen Handlungsmomente macht den Reiz dieser Filme aus, sondern der Attraktionswert der einzelnen Szenen innerhalb des gemeinsamen situativen Rahmens.

Der Übergang vom Paradigma des Attraktionskinos zu dem des Erzählkinos vollzieht sich natürlich nicht abrupt. Man könnte eher mit Gaudreault (1988, 25) sagen, daß zwischen 1900 und 1915 das Kino sich im Spannungsfeld dieser beiden Paradigmen entwickelt. Dies darf aber nicht in einer teleologischen Sichtweise als ein Schritt von einer primitiven hin zu einer weiterentwickelten Form mißverstanden werden. Jedes der beiden Paradigmen schafft beim Zuschauer einen anderen Erwartungshorizont, hat seine eigenen Funktionsweisen, Formen und Strukturen, innerhalb deren man die Filme betrachten muß.

IV.

Was nun die Behandlung von Zeit und Raum betrifft, so ließe sich, ausgehend unter anderem von Gaudreaults Analysen, vorläufig das Folgende sagen: Im Attraktionskino, das der eher monstrativen Logik des Zurschaustellens verpflichtet ist, erscheinen Raum und Zeit als notwendiger Teil eines situativen Rahmens und somit als mehr oder weniger gegeben, während sie im Erzählkino eher das Resultat einer kontinuierlichen, dynamischen Konstruktion sind. Zur Illustration dieser Überlegungen möchte ich nun zwei Beispiele heranziehen, die wir historisch gegen Anfang und gegen Ende jener Periode zwischen 1900 und 1915 finden, in der sich die Paradigmen gewissermaßen überlagern: *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* (USA 1903, Edwin S. Porter für Edison) und *THE MUSKETEERS OF PIG ALLEY* (USA 1912, David Wark Griffith für Biograph).

Der Fall von *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* ist nicht zuletzt deshalb von Interesse, weil es in den Archiven zwei verschiedene Versionen des Films gibt. In der einen, im Museum of Modern Art aufbewahrt, wird die abschließende Szene der Rettung von Mutter und Kind aus den Flammen in alternierender Montage gezeigt, die andere, die sogenannte "Copyright Version" in der Library of Congress enthält die Innen- und Außenszene jeweils als Ganzes, d.h. nacheinander in jeweils einer Einstellung.

Das Problem der Authentizität scheint inzwischen zugunsten der "Copyright Version" geklärt. 1978 wurde eine weitere Kopie des Films mit Originalperforationen entdeckt, ganz offensichtlich eine zeitgenössische Vorführkopie, die im großen und ganzen der in der Library of Congress deponierten Fassung entspricht. Wann genau die montierte Version entstanden ist, ließ sich

bislang noch nicht eindeutig feststellen, es gibt allerdings Hinweise, daß die "Modernisierung" erst in den dreißiger Jahren erfolgte.³

Während also die offensichtlich spätere Version von *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* mit dem Verfahren der Alternation arbeitet und so Innen und Außen, Bedrohung und Rettung miteinander verknüpft, findet man in der ursprünglichen Fassung das damals weitverbreitete Phänomen der zeitlichen Überlappung. Zwei Ansichten des gleichen Ereignisses werden nacheinander gezeigt, so daß in jeweils verschiedenen Räumen der gleiche zeitliche Moment in Wiederholung inszeniert ist. Die Zeit wird also nicht als dramatischer Faktor verwandt, wie es bei der Alternation der Fall ist. Bei der Wiederholung ist der Handlungsablauf bereits bekannt, Spannung auf den Ausgang der Geschichte kann demnach auch nicht aufkommen. Im Paradigma des Erzählkinos macht dies natürlich keinen Sinn - das mag dann auch mit ein Grund für die nachträgliche Veränderung von *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* sein. Im Rahmen des Attraktionskinos jedoch sieht der Zuschauer durchaus zwei verschiedene Attraktionen mit je eigenem Charakter. (Man denke auch an die Wiederholungen bei der Sportberichterstattung, die letztlich auf sehr ähnliche Weise funktionieren.) Die Innenszene wird beherrscht von Rauchwolken und Flammen, der panischen Angst der Frau und schließlich dem Eingreifen der Feuerwehrmänner; die Kamera steht hier zudem relativ nah bei den Ereignissen. Die Außenszene wiederum fasziniert durch die Gesamtschau auf den präzisen Ablauf der Löscharbeiten, bei der die einzelnen Aktionen, die zur Rettung der vom Feuer Bedrohten führen, genau aufeinander abgestimmt sind. Die beiden Versionen dieses Films machen somit den Unterschied zwischen einer monstrativen und einer narrativen Erzählweise exemplarisch deutlich.

Auch in vielen anderen Filmen dieser Epoche spielt die dramatische Zeit noch keine Rolle für die Erzählung. André Gaudreault (1983, 326) weist auf die zahlreichen Beispiele, darunter auch Porters *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (USA 1903), hin, in denen Uhren auf die Kulissen gemalt wurden, deren Zeigerstellung sich im Verlauf des Films nicht verändert. Später, vor allem wenn es um eine *last minute rescue* geht - schon diese Benennung unterstreicht die Bedeutung der Zeit -, werden spezifische Verfahren, insbesondere die Alternation, verwandt, die nach Gaudreault nur im Rahmen des narrativen Paradigmas möglich werden und die dann auch Spannung erzeugen.

3 Vgl. hierzu die ausführliche Diskussion über die verschiedenen Versionen in Gaudreault (1990) und Musser (1991, 230ff).

Der Status des letzten Beispiels ist etwas schwieriger zu bestimmen. Es handelt sich um eine Szene aus *THE MUSKETEERS OF PIG ALLEY*, ein Film, der eigentlich schon recht eindeutig dem Erzählkino zuzuordnen ist. Ein Gangster sitzt mit der "Little Lady" (Lillian Gish) an einem Tisch im Hinterzimmer eines Tanzlokals. Während er sie ablenkt, schüttet er ihr ein Pulver ins Glas. Der "Snapper Kid" (Elmer Booth), dessen Anwesenheit durch Zigarettenrauch am rechten Bildrand angedeutet wird, greift ein und nimmt der "Little Lady" das Glas aus der Hand.

Bemerkenswert hierbei ist, daß der Handlungsablauf nicht auf den ersten Blick verständlich wird, zumindest was die wohl überwiegende Mehrheit heutiger Betrachter betrifft. Die ganze Szene ist in einer einzigen Totaleinstellung aufgenommen, das Bild ist so kadriert, daß die Gläser nur ganz knapp über dem unteren Bildrand stehen. Daß der Gangster der Frau etwas ins Glas schüttet, ist somit kaum zu sehen. Noël Burch hat die Szene in einem Artikel ausführlich analysiert und berichtet, er selbst habe erst rein zufällig das entscheidende Detail wahrgenommen (1983, 43f).

Die zum vollen Verständnis der Handlung notwendige Information ist zwar im Bild zu sehen, doch es scheint fast, als ob Griffith dem Zuschauer nicht mehr Chancen geben will als der Heldin, die Manipulation ihres Getränks durch den ihr gegenüberstehenden Mann zu bemerken. Erst am Ende des Films erklärt ihr der "Snapper Kid" mit ein paar Gesten, was sich hier abgespielt hat. Diese Szene schreit geradezu nach einer Großaufnahme, zumal wenn man weiß, daß Griffith in anderen, auch früheren Filmen von diesem Mittel immer wieder Gebrauch gemacht hat. Und auch die präzise Inszenierung des gesamten Films macht es höchst unwahrscheinlich, daß es sich hier schlicht um eine Nachlässigkeit des Regisseurs handeln könnte.

Die These Noël Burchs ist, daß die zeitgenössischen Zuschauer, im Unterschied zu den heutigen, am Hollywoodkino geschulten, daran gewöhnt waren, derartige visuell nur schwach hierarchisierte Einstellungen zu lesen. Er nennt diesen Lektüremodus "topologisch".⁴ Ob dies tatsächlich zutrifft,

4 Diese "topologische" Lektüre des Filmbildes erinnert sehr an den von McLuhan (1962, 36f) ausführlich zitierten Bericht eines Professor John Wilson vom African Institute der London University. Dort heißt es, nach der Vorführung eines Hygiene-Aufklärungsfilms hätten die afrikanischen Zuschauer auf die Frage, was sie nun gesehen hätten, als erstes geantwortet: "Ein Huhn." Bei genauerer Betrachtung des Films stellt sich heraus, daß tatsächlich in einer Ecke des Bildes für ganz kurze Zeit ein Huhn zu sehen ist. Erklärt wird das Phänomen damit, daß die im "Lesen" von Bildern ungeübten Zuschauer das Bild systematisch mit dem Blick "abtasten", durch den Einstellungswechsel dann aber nie das Bild als ganzes wahrnehmen können und schließlich das offenbar einzige von ihnen erkannte Objekt nennen. Dieses Phänomen eines "primitiven" Blicks wäre somit zwar dem von Burch angenommenen spezifischen geschulten Blick der Zuschauer "primitiver" Filme entgegengesetzt, die Oberflächenähnlichkeit ist den-

wird allerdings, wie Burch selbst hinzufügt, wohl nie abschließend zu klären sein. In der Terminologie André Gaudreaults hingegen kann man sagen, daß Griffith hier der Monstration den Vorrang vor der Narration gibt. Die Einheit des raum-zeitlichen Handlungsraums bleibt gewahrt, die Gleichzeitigkeit all dessen, was sich innerhalb des Kaders abspielt, scheint ihm wichtiger als die Auflösung der verschiedenen Ereignisse in eine Folge von Einstellungen. Die Szenengliederung hätte zweifellos einen viel deutlicheren Spannungsaufbau ermöglicht, selbst wenn man wie Burch davon ausgeht, daß der zeitgenössische Zuschauer in der Lage war, eine derartige Einstellung in ihrer Komplexität zu lesen. Doch offenbar geht es Griffith hier nicht in erster Linie um den Suspense. Über seine Intentionen lassen sich selbstverständlich allenfalls Vermutungen anstellen, aber vielleicht ist es gerade die schnelle Abfolge von Ereignissen innerhalb des Kaders (die Droge im Getränk, der Zigarettenrauch am rechten Bildrand, die Rettung der Frau und ihre verständnislose Reaktion, die Konfrontation der beiden Männer), die gewissermaßen als eine Serie von Attraktionen das für Griffith entscheidende Moment dieser Szene ausmacht.

Anhand dieser Beispiele mag deutlich geworden sein, daß das monstrative Attraktionskino der Frühzeit auf Prinzipien beruht, in denen ein Konzept wie "Spannung" nur schwer seinen Platz finden kann. Erst mit dem Übergang zum narrativen Kino entwickeln sich Verfahren, durch die das Raum-Zeit-Gefüge der einzelnen Einstellung aufgebrochen werden kann und die einen Spannungsaufbau ermöglichen. Der eingangs zitierten Bemerkung Hitchcocks ließe sich dementsprechend folgendes hinzufügen: Für den Suspense (wie für die meisten anderen Spielarten der Spannung) kann es wichtig sein, daß der Zuschauer mehr weiß als die Figuren. Doch neben dem Problem des *range of knowledge* kommt noch ein anderer Aspekt ins Spiel: die *communicativeness* der Narration (Bordwell 1985, 59f), das heißt die quantitative und qualitative Dosierung der Information, die die Erzählung dem Zuschauer mitteilt. Besonders effizient sind dabei rhetorische Figuren, die Jost (1989) in Anlehnung an Gérard Genette (1972, 93f, 211ff) Ellipse, Paralipse und Paralepse⁵ nennt. Durch Kadrierung, Kamerabewegung und vor allem durch die Montage verfügt der Film über spezifische Verfahren,

noch interessant. Für den Hinweis auf McLuhan danke ich Christoph Lehnert. Das Beispiel mit dem Huhn läßt sich bereits in früheren Texten nachweisen.

- 5 Genette zufolge ist die Ellipse eine zeitliche Auslassung, die Paralipse dagegen das Übergehen eines Ereignisses, das während eines in der Erzählung wiedergegebenen Zeitmoments auch stattfindet (wenn z.B. der Ich-Erzähler in Agatha Christies *The Murder of Roger Ackroyd* "vergißt" zu erwähnen, daß er zu einem bestimmten Zeitpunkt auch einen Mord begeht). Die Paralepse hingegen bezeichnet eine Art Informationsüberhang, wie er z.B. in vielen *flashbacks* auftritt: Eine Figur wird zum Fokus der Narration, doch der Zuschauer erhält Informationen, die über das hinausgehen, was die Figur tatsächlich "wissen" kann.

eben diese Figuren äußerst wirksam ins Spiel zu bringen. Dazu kommt dann noch die Alternation, die ebenfalls komplexe raum-zeitliche Beziehungen hervorbringt, wie sie nicht zuletzt für den Spannungsaufbau von großer Bedeutung sind. Der Begriff der Attraktion ist seinerseits nicht nur für das Verständnis des frühen Kinos von Interesse. Gerade die neueren Action-Filme wie *TERMINATOR 2 - JUDGEMENT DAY* (USA 1991, James Cameron) mit ihren spektakulären Spezialeffekten ließen sich zum Teil eben auch als moderne Varianten des Attraktionskinos sehen - wichtig ist dabei die Einsicht, daß Begriffe wie "Spannung" und "Attraktion" sich auf Phänomene beziehen, die historischen Wandlungen unterworfen sind.

Literatur

- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Burch, Noël (1983) *Passion, poursuite: la linéarisation*. In: *Communications* [Paris], 38. Paris, pp. 30-50.
- Eisenstein, Sergej M. (1984) *Schriften. Bd. 4: Das Alte und das Neue (Die Generalinie)*. Hrsg. v. Hans-Joachim Schlegel. München/Wien: Hanser.
- Elsaesser, Thomas (ed.) (1990) *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI Publishing.
- Gaudreault, André (1983) *Temporality and Narrativity in Early Cinema*. In: *Film Before Griffith*. Ed. by John L. Fell. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, pp. 311-329.
- (1988) *Du littéraire au filmique*. Paris: Klincksieck.
- (1990) *Detours in Film Narrative. The Development of Cross-Cutting*. In: Elsaesser 1990, pp. 133-150.
- Genette, Gérard (1972) *Figures III*. Paris: Seuil.
- Gunning, Tom (1990) *The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*. In: Elsaesser 1990, pp. 56-62.
- Kessler, Frank (1990) *A Highway to Film Art / Una strada maestra per un cinema d'arte*. In: *Prima di Caligari. Cinema tedesco 1895-1920 / Before Caligari. German Cinema 1895-1920*. Ed. by Paolo Cherchi Usai & Lorenzo Codelli. Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto / Ed. Biblioteca dell'Immagine, pp. 438-450 / pp. 439-451.
- Jost, François (1989) *L'Œil-caméra*. 2. éd.. Lyon: PUL
- McLuhan, Marshall (1962) *The Gutenberg Galaxy*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Musser, Charles (1991) *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press.
- Sadoul, Georges (1973) *Histoire générale du cinéma. Tome 1: L'invention du cinéma 1832-1897* [1948]. Paris: Denoël.
- Truffaut, François (1977) *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* 3. Aufl. München: Heyne.

Klemens Hippel

Parasoziale Interaktion als Spiel

Bemerkungen zu einer interaktionistischen Fernsehtheorie¹

Die folgenden Überlegungen schließen sich einer These an, die die amerikanischen Sozialwissenschaftler Donald Horton und R. Richard Wohl im Jahre 1956 vorgestellt haben: Ausgehend von der Beobachtung, daß Fernsehansager, Moderatoren, Showmaster etc. häufig so sprechen, als ob sie sich in einer interaktiven Situation mit ihren Rezipienten befänden, nahmen sie an, daß ein solches Verhalten darauf ziele, Interaktionen und Beziehungen mit den Zuschauern zu etablieren, und schlugen vor, derartige Interaktionen und Beziehungen in Abgrenzung zu anderen Formen "parasozial" zu nennen. Die damit entworfene interaktionistische Fernsehtheorie muß mit zwei Schwierigkeiten fertigwerden: Sie braucht einen Interaktionsbegriff, der die beschriebenen Verhaltensweisen einschließt, und sie muß vor allem zeigen, in welcher Relation die parasozialen Interaktionen zu den "normalen", sozialen, stehen. Beide Fragen werden in der Analyse Hortons und Wohls nicht explizit beantwortet - ihnen ging es zunächst um eine Bestandsaufnahme bestimmter Phänomene und weniger um eine theoretische Interpretation ihrer Beobachtungen.² Im folgenden soll versucht werden, von diesem Fragehorizont aus ihre interaktionistische Fernsehtheorie im Sinne einer Weiterentwicklung und Präzisierung um einige Aspekte zu ergänzen.

1. Interaktion

Finally, consider that whatever else an announcer does, he must talk to listeners who are not there in the flesh. Because talk is learned, developed, and ordinarily practiced in connection with the visual and audible response of immediately pre-

-
- 1 Für viele Diskussionen und kritische Hinweise zur Theorie der parasozialen Interaktion danke ich Britta Hartmann, Christiane Krautscheid, Eggo Müller und - vor allem - Hans J. Wulff.
 - 2 In seiner Würdigung des Werks von R. Richard Wohl, der 1957 im Alter von nur 36 Jahren verstarb, weist Anselm Strauss darauf hin, daß Hortons und Wohls Arbeit aus dem Jahr 1956 Teil eines größeren Projektes Wohls war, ein Buch über "popular culture" zu schreiben - man kann vermuten, daß die Theorie der parasozialen Interaktion darin einen wichtigen Platz gehabt hätte.

sent recipients, a radio announcer must inevitably talk as if responsive others were before his eyes and ears. (Television announcers are even more deeply committed to this condition than are radio announcers.)

Mit diesen Worten beschrieb der amerikanische Soziologe Erving Goffman (1981, 241) die paradoxe Situation von *performern* innerhalb der Massenkommunikation. Ihre Verpflichtung zu interaktivem Verhalten ohne die Möglichkeit, ihre Partner wahrnehmen und deren Reaktionen einbeziehen zu können, ist innerhalb der Kommunikationstheorie bisher kaum zur Kenntnis genommen worden - führte das Anerkennen dieser Tatsache doch dazu, eine interaktionistische Interpretation dieser Kommunikationsform vornehmen zu müssen. Eine "ebenso anregende wie unklare" (Wulff 1992, 279) Ausnahme stellt Donald Hortons und R. Richard Wohls Arbeit *Mass Communication and Para-social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance* dar.³ In ihr haben die beiden amerikanischen Sozialwissenschaftler das interaktive Verhalten von Fernseh-Akteuren erstgenommen und als Interaktion interpretiert. Eine solche Fernsehtheorie erfordert dabei einen Interaktionsbegriff, der die spezifischen Gegebenheiten bei der Rezeption von Fernsehtexten - oder allgemeiner: innerhalb von Phänomenen der Massenkommunikation - nicht ausschließt.

Problematisch ist dabei nicht die Tatsache der medialen Vermittlung von Texten - diese gilt ebenso für Telefongespräche, Briefwechsel, Interaktion per Computer etc.⁴ - entscheidend ist vielmehr, daß Rezipienten von Fernsehtexten keine Möglichkeit zur Verfügung steht, direkt Einfluß auf den Fortgang der Interaktion zu nehmen. Diese Einschränkung veranlaßt manche Autoren, den Begriff der Interaktion für Fälle wie das Fern-Sehen auszuschließen. Für sie ist eine notwendige Bedingung für Interaktion eine "Wechselwirkung zwischen materiellen Objekten" (Posner 1985, 244), und diese findet bei der Rezeption von Fernsehtexten offensichtlich nicht statt. In einer interaktionistischen Fernsehtheorie ist ein derartiger Interaktionsbegriff nicht verwendbar. Für sie ist eher eine Sicht des Phänomens notwendig, wie sie Erving Goffman vorgeschlagen hat:

The proper study of interaction is not the individual and his psychology, but rather the syntactical relations among the acts of different persons mutually present to one another (zit.n. Schegloff 1988, 94).

-
- 3 Ihr schloß sich 1957 eine Arbeit von Horton und Strauss an. Im folgenden werden mit "Horton/Wohl" bzw. "Horton/Strauss" die Autoren der einzelnen Aufsätze bezeichnet, während "Horton, Wohl und Strauss" sich allgemein auf die Urheber der Theorie der parasozialen Interaktion bezieht.
 - 4 Häufig wird allerdings vorschnell mediale Vermittlung mit Massenkommunikation identifiziert; vgl. dazu Cathcart/Gumpert 1983, 268.

Der Vorteil dieser Betrachtungsweise liegt auf der Hand: Notwendig für das Vorliegen von Interaktion ist nicht eine physikalische Wechselwirkung, sondern das gegenseitige Aufeinander-Bezug-Nehmen von Personen, und dieses ist auch in Situationen möglich, in denen der einen Seite die Sicht auf die andere verwehrt bleibt.

Es muß allerdings betont werden, daß der hier vorgeschlagene Interaktionsbegriff nur *eine* theoretische Forderung Goffmans aufnimmt - Goffman selbst hat meistens Situationen beschrieben, bei denen sich die Interaktanten in einem Raum befinden. Bei ihm liegt die Betonung darauf, daß er nicht die Psychologie von Individuen untersuchen will, und nicht auf der Möglichkeit, mit Hilfe des Konzeptes der syntaktischen Beziehung von Handlungen den Begriff der Interaktion zu erweitern.

Der Interaktionsbegriff innerhalb einer interaktionistischen Fernsehtheorie muß allerdings noch über Goffmans Modell hinausgehen: So betonen Horton und Strauss, daß die "Antwort" des Zuschauers "may be entirely in imagination" (1957, 579) - die besondere Situation des Fern-Sehens (zumindest, wenn Personen allein dieser Tätigkeit nachgehen⁵) ermöglicht dem Zuschauer, seine Rolle ohne sicht- oder hörbare Äußerungen wahrzunehmen. Syntaktisch aufeinander bezogene Handlungen, wie sie Goffman als definierendes Kriterium annimmt, liegen nur dann vor, wenn man einen sehr weiten Handlungsbegriff zugrundelegt, der imaginative Aktionen einschließt.

2. Parasoziale Interaktion

Eine der wichtigsten Eigenschaften der Massenmedien ist, so die These von Horton und Wohl, die Erzeugung einer Illusion von *face-to-face*-Beziehungen zwischen Zuschauern und "Darstellern" [*performers*]⁶ (1956, 215). Besonders dem Fernsehen gelänge es, solche Beziehungen zu ermöglichen, da es Aussehen und Verhalten der Darsteller, auf die soziale Wahrnehmung normalerweise gerichtet sei, abbilde. Diese Beziehung zwischen den im Medium Auftretenden und den Zuschauern wird als "parasozial" bezeichnet. Definierendes Kriterium ist die "Illusion" einer Beziehung von Angesicht zu

5 Es muß beachtet werden, daß die gesamte Theorie der parasozialen Interaktion davon ausgeht, daß einzelne Zuschauer mit Medienpersonen interagieren. Das schließt zwar gemeinsames Fern-Sehen nicht aus, dessen Auswirkungen auf die parasoziale Interaktion müßten aber gesondert diskutiert werden.

6 Ein dem *performer* entsprechender Begriff ist schwer zu finden - "Darsteller" scheint noch am ehesten eine brauchbare Übersetzung zu sein.

Angesicht, und die Bedeutung von "Illusion" ist in diesem Zusammenhang von zentraler Bedeutung. Es geht nicht um ein Sich-Täuschen oder gar ein Täuschungsmanöver - gemeint ist vielmehr eine komplexe Situation, in der eine Reihe von Aspekten zum Tragen kommt:

1. Der *performer* verhält sich so, als ob er sich in einer *face-to-face*-Situation befände.
2. Der Zuschauer erhält Informationen von der Art, wie er sie in einer *face-to-face*-Situation erhielte.
3. Der *performer* richtet sich nach den - von ihm unterstellten - Reaktionen der Zuschauer.
4. Der Zuschauer wiederum kann sich so verhalten, als ob der *performer* auf seine Reaktionen reagiere.

Was unter "Illusion" zu verstehen ist, wird genauer gefaßt bei der Redeweise von "illusion of intimacy" (Horton/Wohl 1956, 217): "We call it an illusion because the relationship [...] is inevitably one-sided, and reciprocity [...] can only be suggested" (ibid.).⁷ "Intimität" und "Beziehung" werden von Horton, Wohl und Strauss demnach als Begriffe verstanden, die ein Verhältnis der Gegenseitigkeit beinhalten, und Gegenseitigkeit liegt eben beim Phänomen der Parasozialität nicht vor. Diese Begrifflichkeit wird besonders deutlich, wenn die Seiten von Zuschauer und *performer* getrennt betrachtet werden; Horton und Strauss sprechen dann ohne Einschränkungen von "relation" bzw. "relationship": "What to the individual spectator is a personal relationship is to the performer a relationship with an anonymous collectivity" (1957, 579). Daß die fehlende Gegenseitigkeit, man könnte auch sagen: die Asymmetrie, das entscheidende Kriterium darstellt, und nicht technische oder formale Eigenschaften des Mediums, zeigt sich bei Horton und Strauss, wo auch bestimmte *face-to-face*-Situationen als parasozial gefaßt werden: "In face-to-face situations a relationship is likely to become parasocial when an audience is so large that a speaker cannot address its members individually" (1957, 580).

Die These einer "illusion of a face-to-face relationship" darf also nicht in der Weise mißverstanden werden, daß das Publikum sich etwas einbildet, was nicht da ist - vielmehr ist die Illusion einer *face-to-face*-Beziehung eine der konstituierenden Eigenschaften der Situation, und der illusionäre Charakter des Phänomens wird in keiner Weise dadurch beschädigt, daß sich der Zuschauer seiner Situation bewußt ist - im Gegenteil:

7 Etwas glücklicher als der Begriff der Illusion ist vielleicht das Sprechen von "seeming face-to-face relationship" (1956, 215) im Sinne einer anscheinenden, nicht einer scheinbaren Beziehung von Angesicht zu Angesicht.

The crucial difference [zwischen para- und orthosozialen Beziehungen bzw. Interaktionen; K.H.] in experience obviously lies in the lack of effective reciprocity, and this the audience cannot normally conceal from itself (Horton/Wohl 1956, 215).

Der Begriff der "Illusion" muß hier demnach so verstanden werden, daß *performer* und Zuschauer gemeinsam eine solche "illusionäre" Situation herstellen und aufrechterhalten - beiden Seiten ist dabei der spezifische Charakter dieser Situation, ihre Möglichkeiten und Beschränkungen, bewußt.

Das entscheidende Kriterium für das Ermöglichen von parasozialer Interaktion ist nach der These von Horton und Wohl die direkte Adressierung des einzelnen Zuschauers. Die passive Rolle eines bloß Zusehenden wird überlagert, indem der Zuschauer selbst in das Beziehungsgefüge integriert wird. Dafür ist es notwendig, daß der Darsteller sich auf die - ihm nur per Implikation zugängliche - Reaktion der Zuschauer einstellt:

The more the performer seems to adjust his performance to the supposed response of the audience, the more the audience tends to make the response anticipated. This simulacrum of conversational give and take may be called para-social interaction (ibid.).

In welchem Verhältnis stehen nun solche parasozialen Phänomene zu den "normalen" sozialen? Die Definition des Parasozialen als Simulation bzw. Illusion des Sozialen reicht für eine Beschreibung nicht aus. Der Begriff "parasozial" taucht nämlich noch in anderen Verbindungen wie "para-social experience" (228), "para-social roles" (221), "para-social self" (Horton/Strauss 1957, 583) etc. auf.⁸ Diese Verbindungen bleiben undefiniert, obwohl auf der Hand liegt, daß sie nicht analog zu "para-social interaction" ("simulacrum of conversational give and take" [Horton/Wohl 1956, 215]) und "para-social relationship" ("seeming face-to-face relationship" [ibid.]) verstanden werden können⁹; sie legen nahe, die grundlegende Annahme bei Horton, Wohl und Strauss eher in der Vorstellung eines Prinzips des Parasozialen zu sehen, in das Interaktionen und Beziehungen, aber auch Rollen und Erfahrungen involviert sind. Der vielleicht wichtigste Hinweis auf eine derartige Deutung ist eine Formulierung in der Schlußbemerkung bei Horton und Strauss:

8 Eine Stelle bei Horton und Strauss ließe sogar den Schluß zu, daß gar nicht "parasozial", sondern nur "para" der zu definierende Begriff ist - die Autoren setzen dort "sincerity" von "parasincerity" ab (1957, 581).

9 Einerseits beziehen sie sich auf einzelne Subjekte und nicht auf Relationen zwischen Subjekten, andererseits wäre die Annahme einer Illusion oder Simulation von "Rollen" oder "Erfahrungen" sinnlos.

Over the course of time direct and indirect interplay between performers and audience binds them together in a common institution or, better, a common 'world' of entertainment which has its own well-understood values and norms (1957, 587).

Mit dieser Interpretation tritt die Annahme bestimmter Arten von Interaktionen und Beziehungen in den Hintergrund. Erforderlich wird eine Beschreibung der Situation, in der solche Interaktionen und Beziehungen auftreten.

Für die Abgrenzung einer Welt des Parasozialen sind dabei die Einschränkungen entscheidend, denen die Interaktionen in ihr unterworfen sind. Von Bedeutung ist insbesondere die Asymmetrie der Situation: Für den Darsteller ist das Gegenüber unsichtbar, und diese Tatsache ist dem Zuschauer bewußt. Dagegen ist der Darsteller für die Zuschauer zwar sichtbar, kann aber nicht von ihnen beeinflusst werden. Häufig wird allzu voreilig die mangelnde Gegenseitigkeit der Beziehung und die Unmöglichkeit des Feedbacks von vornherein als Beschränkung, als Defizienz der Situation verstanden. Tatsächlich lassen sich aber die Einschränkungen, denen das Parasoziale unterworfen ist, auch als Chancen für die Aktivität von Zuschauern verstehen. Zunächst müssen in jedem Falle die spezifischen Gegebenheiten schlicht als situationsdefinierend wahrgenommen werden. Als nützliches Hilfsmittel für diese Betrachtungsweise bieten sich Konzepte der Spieltheorie an: Die Redeweise von "Illusion" oder "So-tun-als-ob" wird dann ersetzt durch die Annahme, daß parasoziale Interaktionen Spiele konstituieren, in die Beziehungen, Rollen etc. involviert sind.

3. Spieltheorie

Spricht man von Spieltheorie, so können völlig voneinander getrennte Ansätze gemeint sein. Zum einen die mathematische Spieltheorie, die auf John von Neumanns Arbeit *Zur Theorie der Gesellschaftsspiele* (o.J. [1928]) zurückgeht. Zum anderen nichtmathematische Richtungen der Spieltheorie: Vor allem Johan Huizingas *Homo ludens* (1987), der wohl bekannteste Beitrag zur Spieltheorie überhaupt, sowie Gregory Batesons Überlegungen zur Spieltheorie (1956; 1985b). Erwähnt werden muß im Zusammenhang von Spieltheorie und Massenmedien William Stephensons Arbeit *The Play Theory of Mass Communication* (1967). Seine Überlegungen gehen jedoch primär vom Begriff des "subjektiven Spiels" als einer Rezeptionsweise von Texten aus, während die hier vertretene Auffassung Spiel als interaktives Verhalten faßt. Ähnlich wie Stephenson versteht auch Fiske (1987) Spiel im Zusammenhang mit "pleasure" als Operation mit Texten. Ein derartiger

Spielbegriff muß strikt unterschieden werden von dem hier verwendeten Konzept.

3.1 Zur mathematischen Spieltheorie

Der Frage, ob parasoziale Interaktionen insgesamt als Spiele im Sinne der mathematischen Spieltheorie interpretierbar wären, kann an dieser Stelle nicht nachgegangen werden.¹⁰ Hier soll nur ein entscheidender Aspekt dieser Theorie betrachtet werden: die Definition von Spielen als "die Gesamtheit der Regeln, die es beschreiben" (Neumann/Morgenstern 1961, 48). Will man parasoziale Interaktion in diesem Sinne als Spiel von Interaktion verstehen, stellt sich die Frage, welche Regeln dieses Spiel konstituieren:

1. Der Zuschauer kann keinen Einfluß nehmen, da seine Reaktionen für sein Gegenüber unsichtbar sind.
2. Der *performer* ist ebenfalls in seinen Handlungsmöglichkeiten strikt begrenzt: Er muß vom Zuschauer solche Reaktionen erwarten, die zu erbringen dieser bereit ist. Für den *performer* kann man im strengen Sinne von einer Strategie sprechen: Jede mögliche¹¹ Reaktion des adressierten Zuschauers muß von ihm berücksichtigt sein.¹²

Gemäß diesen Regeln kommt die parasoziale Interaktion - oder: das Spiel einer Interaktion - nur zustande, wenn sich die Erwartungen und Reaktionen von Zuschauer und *performer* weitgehend decken. Die parasoziale Interaktion stellt damit in einem gewissen Sinne einen Idealfall von Interaktion dar: Der eine Agierende verhält sich in exakt der Weise, wie es der andere erwartet hat. Erleichtert wird dies dadurch, daß der Zuschauer eventuell auf-

10 Die Probleme können hier nur angedeutet werden: Zwar hat John von Neumann darauf hingewiesen, daß "irgendein Ereignis, mit gegebenen äußeren Bedingungen und gegebenen Handlungen (den freien Willen der letzteren vorausgesetzt), als Gesellschaftsspiel angesehen werden" (o.J. [1928], 1) könne, und dies müßte prinzipiell auch für parasoziale Interaktionen gelten, doch vor allem der serielle Charakter von Fernsehtexten bereitet einer solchen Interpretation einige Schwierigkeiten - so wäre zu klären, ob z.B. die einzelne Sendung einer Show oder die Show insgesamt zugrundegelegt wird. Da mathematische Spiele endlich sein müssen, kommt eigentlich nur ersteres in Frage, parasoziale Beziehungen werden nach der These Hortons und Wohls jedoch über einzelne Sendungen und sogar Sendeformen hinweg entwickelt und aufrechterhalten. Fraglich ist auch, ob parasoziale Interaktionen Nullsummenspiele darstellen, wie ihr Ergebnis beschrieben werden könnte und wie viele Spieler daran teilnehmen.

11 Wobei "möglich" natürlich nur die Reaktionen umfaßt, die die Interaktion aufrechterhalten.

12 Diese Interpretation situativer Gegebenheiten als Regeln ermöglicht eine Erweiterung der Theorie der parasozialen Interaktion auf nicht medial vermittelte soziale Begegnungen, in denen für eine Seite keine Möglichkeit der Einflußnahme besteht - man denke etwa an Predigten oder Ansprachen, bei denen es dem Zuschauer zwar physikalisch möglich, aber eben verboten ist, Einfluß zu nehmen.

tretendes "Fehlverhalten" nachträglich korrigieren kann, ohne daß der *performer* dieses bemerkt - etwas, was in sozialen Interaktionen normalerweise nicht funktioniert.

Natürlich sind diese Regeln nicht hinreichend, um parasoziale Interaktionen als Spiele zu beschreiben - welche Art von Interaktionen oder Beziehungen in solche Spiele involviert werden können (d.h. vor allem auch: welche Angebote das Fernsehen *nicht* machen kann) und welche speziellen Regeln dabei gelten, müßte im einzelnen untersucht werden.¹³ Einige Hinweise für weitere allgemeine Regeln lassen sich bei Horton, Wohl und Strauss finden:

1. In der parasozialen Interaktion wird der Zuschauer als eigene Partei adressiert (vgl. Horton/Strauss 1957, 580; Horton/Wohl 1956, 219). Daraus folgt, daß die Rolle des Zuschauers nicht *on-stage* realisiert ist. Der Zuschauer muß hinreichend informiert werden über die zu erbringende Antwortleistung - er kann nicht, wie in der Identifikation oder der *vicarious interaction*, vorgegebenen Reaktionen folgen, wenn er im Einzelfall das adäquate Rollenverhalten nicht beherrscht.
2. Ohne dies explizit zu sagen, scheinen Horton, Wohl und Strauss im Zusammenhang mit Rollenübernahme davon auszugehen, daß parasoziale Interaktion stets komplementär und nicht symmetrisch (im Sinne von Watzlawick/Beavin/Jackson 1990; vgl. Bateson 1985a, 107) ist.¹⁴ So schreiben sie zu den Rollen des Publikums:

It should play the role of the loved one to the persona's lover; the admiring dependent to his father-surrogate; the earnest citizen to his fearless opponent of political evils. It is expected to benefit by his wisdom, reflect on his advice, sympathize with him in his difficulties, forgive his mistakes, buy the products that he recomunands (Horton/Wohl 1956, 219).

3. Die Betrachtung der in parasoziale Interaktionen involvierten Rollen als "Spielrollen" wirft Licht auf die Frage nach dem Maß der Verbindlichkeit, mit der der Zuschauer seine Rolle übernehmen muß. Bei einer spieltheoretischen Interpretation von "Rolle" ist nur gefordert, daß der Zuschauer die implizierte Rolle identifizieren und ausführen kann - in

13 So unterscheiden sich etwa die Interaktions- und Beziehungsangebote, die Hans-Joachim Kulenkampff in DER GROSSE PREIS gemacht hat, in extremer Weise von denen seines Vorgängers Wim Thoelke.

14 Wenn ein Radiosprecher über seine Strategie bei der parasozialen Adressierung berichtet: "I tried to pretend that I was chatting with a friend over a highball late in the evening" (Horton/Wohl 1956, 217), so läuft das nicht auf den Versuch hinaus, eine symmetrische Beziehung zu etablieren - bei einer Plauderei unter Freunden pflegen die beiden Beteiligten abwechselnd zu sprechen -, sondern beschreibt eher einen Typ von Äußerungen, die man bei einer solchen Gelegenheit machen kann.

welchem Maße er persönlich involviert ist, ist dafür unerheblich. Erlaubt sind damit sehr unterschiedliche Weisen der 'Operation mit Rollen: Horton und Wohl verweisen nur auf die Möglichkeit eines "string along with it at a low level of empathy" (1956, 221) sowie auf die nachträgliche Zurückweisung zeitweilig übernommener Rollen. Darüber hinaus scheint es jedoch noch sehr vielfältige Arten des Verfahrens mit implizierten Rollen zu geben - hier könnte es vor allem fruchtbar sein, die von Stuart Hall vorgeschlagene Unterscheidung der verschiedenen Weisen des "decoding" von Texten ("dominant", "negotiated" und "oppositional"; vgl. Hall 1980, 136-138) auf das Umgehen der Zuschauer mit den geforderten Rollen zu übertragen.

Die Anlehnung an die mathematische Spieltheorie ist, wie gesagt, nur ein Vorschlag für weitere Untersuchungen. Interessant erscheinen mir dabei vor allem drei Aspekte:

1. Eine Beschreibung als Spiel bietet die theoretische Basis einer Untersuchung der *Regeln*, ohne empirische Zuschauer untersuchen zu müssen. Diese Möglichkeit ist auch bei Horton und Wohl angelegt, wenn sie darauf hinweisen, daß "the persona's performance, therefore, is open-ended, calling for a rather specific answering role to give it closure" (1956, 219). Hiermit ist das Konzept eines impliziten Zuschauers angelegt, der nicht im Verdacht steht, ein idealer Zuschauer sein zu müssen, sondern eher eine logische Position innerhalb des Interaktionsprozesses innehat. Die adäquate Reaktion des Zuschauers muß im Text erkennbar sein, denn nur aus dem Text kann sie der einzelne Zuschauer entnehmen.
2. Eine Konsequenz einer spieltheoretischen Betrachtung besteht darin, daß der Gegenstand nicht so furchtbar ernst genommen werden muß. Der Gedanke des Vergnügens mit parasozialer Interaktion wird von manchen Autoren hervorgehoben (vgl. vor allem Mendelsohn 1966, 128ff). Mir scheint dies in gewisser Hinsicht eine Gegenposition zum Konzept der "Vermittlung" zwischen Fernsehen und Alltagswelt in der handlungstheoretischen Perspektive zu sein - das Vergnügen kann gerade in der Befreiung vom Zwang bestehen, die implizierten Rollen am Alltagshandeln zu messen.
3. Eine spieltheoretische Betrachtung könnte eine Möglichkeit bieten, Polysmien zu beschreiben. Diese sind dann unterschiedliche Spiele, bei denen die Aktionen der einen Seite, nämlich des *performers*, identisch sind, während auf Seiten der Zuschauer verschiedene Aktionen, die zu unterschiedlichen Spielen gehören, möglich sind. Dazu muß allerdings die Einschätzung von abweichendem Rollenverhalten bei Horton und Wohl revidiert werden: Sie sprechen von der "appropriate answering

role" des Zuschauers als "a rather specific answering role" (1956, 219). Nur wenn man anstelle einer spezifischen "answering role" annimmt, daß unterschiedliche Zuschauerrollen gleichzeitig vom *performer* adressiert werden können, eröffnet man die Möglichkeit einer Ergänzung des Konzepts der parasozialen Interaktion durch eine Theorie der Polysemie von Texten. Polysemien ließen sich damit klar von Fehlinterpretationen unterscheiden, da letztere zu unzutreffenden Erwartungen auf Seiten des Zuschauers führen. In der polysemen Struktur dagegen tritt die vom Zuschauer erwartete Reaktion ein.

3.2 Huizingas Spieltheorie

Eine mathematisch-spieltheoretische Interpretation der parasozialen Interaktion eignet sich für eine formale Beschreibung des Phänomens. Die Frage, welche Rolle Spiele im Alltagsleben der Zuschauer spielen, in welchem Zusammenhang sie damit stehen und warum sie gespielt werden, liegt dagegen *per definitionem* außerhalb einer solchen Betrachtungsweise.

Für derartige Fragen scheint Johan Huizingas These, die den Ursprung der Kultur im Spiel sieht, besser geeignet zu sein. Bei Huizinga erscheint das Spiel als "eine Abmachung, innerhalb einer räumlichen und zeitlichen Begrenzung nach bestimmten Regeln, in bestimmter Form etwas fertig zu bringen" (1987, 119). Zentral in seinem Spielbegriff ist der Gedanke eines eindeutig geordneten, vom Alltagsleben irgendwie abgegrenzten Gebietes - im Spiel manifestiert sich eine "zeitweilige Aufhebung der 'gewöhnlichen Welt'" (21). Das "Parasoziale" bildet einen eigenen Bereich in diesem Sinne, eine "common 'world' of entertainment" (Horton/Strauss 1957, 587), die vom Alltagsleben (das im Sinne Huizingas vor allem durch materielle Interessen geprägt ist) getrennt ist. Es könnte demnach als Spiel verstanden werden.¹⁵ Die von Huizinga geforderte Abgrenzung wird dann deutlich, wenn man sich die Einschränkungen in der parasozialen Interaktion bewußt macht: Der Zuschauer ist zwar darauf festgelegt, eine bestimmte Rolle zu übernehmen, sofern er an der Interaktion teilnehmen will, aber er muß die Konsequenzen nicht tragen, die sich im sozialen Leben aus seiner Rolle ergeben würden. Er muß die erwarteten Reaktionen nicht wirklich erbringen - der *performer* tut so, als ob er sie erbrächte, und es reicht, wenn er auch so tut als ob. Die parasoziale Beziehung ist so unverbindlich, wie der jeweilige Zuschauer sie haben möchte. Er muß anderen (in seinem sozialen Leben

15 Es ist allerdings möglich, daß Huizinga selbst die von Horton und Wohl beobachteten Phänomene als degenerierte Spielformen unter das, was er "Puerilismus" nennt, eingeordnet hätte; vgl. Huizinga 1936, 140-151.

wichtigen) Personen gegenüber nicht einmal zugeben, daß er sie hat. Natürlich besteht auch die Möglichkeit, die parasoziale Beziehung ernst zu nehmen - sie wird dann im Extremfall so behandelt, als ob sie eine soziale sei.

Horton und Wohl gingen davon aus, daß normalerweise das parasoziale Leben eine Ergänzung zum sozialen sei. Im Extremfall ersetzen aber die parasozialen Beziehungen die orthosozialen, oder eine Unterscheidung zwischen beiden findet nicht mehr statt. Als Beispiel hierfür führen Horton und Wohl eine Frau an, die sich als Ehefrau eines Showmasters ausgab (1956, 223). Zwischen solchen pathologischen und den normalen Fällen gibt es einen Bereich, den die Autoren als "extreme para-sociality" (ibid.) bezeichnen. Sie verweisen auf Beispiele aus Radio und Fernsehen, in denen explizit einsame und alleinstehende Zuschauer adressiert werden. Die parasoziale Beziehung ist dabei nicht eingebettet in eine Show oder einen anderen Zusammenhang, sie ist vielmehr der einzige Inhalt der Sendung. Als ein Beispiel dient die Radiosendung *Lonesome Gal*¹⁶, das in einem Monolog den "parasozialen Liebhaber" ansprechen sollte.¹⁷ Das Programm bestand aus einem andauernden Monolog des *Lonesome Gal*, in dem beständig der einzelne Zuschauer angesprochen wurde. Es gab keine Rahmehandlung und kein bestimmtes Thema über die parasoziale Beziehung hinaus, um das es gegangen wäre. Interessant ist in diesem Fall, daß das *Lonesome Gal* sozusagen ein unbeschriebenes Blatt blieb und keinerlei persönliche Informationen über sie gegeben wurden. Horton und Wohl sprechen in diesem Zusammenhang von der reziproken Rolle zur parasozialen Rolle des Zuschauers: Wie das Verhalten des Zuschauers in der parasozialen Beziehung nur unterstellt werden kann, so bleibt hier das *Lonesome Gal* gewissermaßen die freie Variable für die Imagination des Zuschauers.

Huizingas These, daß in unserer Kultur die Unterschiede von Spiel und Ernst eher verwischt werden, und zwar von beiden Seiten: Spiel wird ernst, und ernste Angelegenheiten erhalten Spielcharakter, paßt recht gut auf Hortons und Wohls Analyse der extremen Parasozialität: Einerseits werden parasoziale Beziehungen als "echte" genommen (dann liegt ein pathologischer Fall vor), andererseits spielen parasoziale Beziehungen als solche eine immer ernstere Rolle im Leben von Zuschauern: Die Beziehung zum *performer* wird in das alltägliche Leben integriert. Dies wäre im Sinne Huizingas

16 Gesendet in New York 1951, täglich um 23.15 Uhr.

17 Das Beispiel aus dem Bereich des Rundfunks wird hier verwendet, weil es extremer ist als ein von Horton und Wohl ebenfalls angeführtes Beispiel aus dem Fernsehen (vgl. 1956, 225). Interessant ist dabei die Bemerkung, daß "the Lonesome Gal had certain advantages in the cultivation of para-social attachments over television offerings of a similar tenor. She was literally an unseen presence, and each of her listeners could, in his mind's eye, picture her as his fancy dictated" (ibid.).

gas ein Hinweis darauf, daß wir es in diesen Fällen mit degenerierten Spielformen zu tun haben.

3.3 Batesons Spieltheorie

Die Beschreibung der "common world of entertainment" als Spielwelt im Sinne Huizingas reicht jedoch nicht aus. Während dort Spiele und das, was in ihnen vorgeht, strikt abgegrenzt sind vom Nicht-Spiel und ein fließender Übergang zwischen beidem eben nur in degenerierten Spielformen auftritt, gingen Horton und Wohl davon aus, daß "there is no such discontinuity between everyday and para-social experience" (1956, 228) und daß die Beziehung zwischen Zuschauer und *performer* "is, we suggest, experienced as of the same order as, and related to, the network of actual social relations" (ibid.). Auf den ersten Blick wird hier ein Widerspruch bei Horton und Wohl deutlich, denn von der Erfahrung der Beziehung heißt es an anderer Stelle: "The crucial difference in experience obviously lies in the lack of effective reciprocity" (215).

Will man beide Thesen aufrechterhalten, muß man davon ausgehen, daß im Phänomen des Parasozialen die involvierten Beziehungen in einer paradoxen Weise doppelt definiert sind: Sie werden sowohl genauso erfahren wie soziale als auch ganz anders. Eine solche paradoxe Doppeldefinition ist in Gregory Batesons Spieltheorie entscheidend - die Bedingung der Möglichkeit von Spielen besteht in seiner Theorie darin, daß die im Spiel auftretenden "normalen" Handlungen als "nicht so gemeint" klassifiziert werden. Spiele und ihre Elemente stellen damit eine eigene Kategorie von Gegenständen dar:

Das Charakteristische an 'Spiel' [ist], daß [...] die konstitutiven Handlungen eine andere Art der Relevanz und der Organisation besitzen als dieselben Handlungen im Nicht-Spiel besitzen würden. Es kann sogar sein, daß das Wesen des Spiels in einer partiellen Leugnung der Bedeutungen liegt, die diese Handlungen in anderen Situationen gehabt hätten (Bateson 1987, 158).¹⁸

Die Tatsache, daß dieselben Handlungen in Spiel wie in Nicht-Spiel relevant sind, führt dazu, daß eine Handlung als "Spielzug" anders interpretiert werden muß als dieselbe Handlung außerhalb eines Spiels.

Die gesamte Spieltheorie Batesons kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Dazu müßte insbesondere ihr Zusammenhang mit Bertrand Russells

¹⁸ Wie die Bestimmung des "Charakteristischen am Spiel" zeigt, ist Bateson vornehmlich an solchen Spielen interessiert, bei denen Handlungen involviert sind, die auch im Nicht-Spiel auftreten. Diese Spielarten sind zu unterscheiden von Spielen wie z.B. Canasta oder Schach.

Typentheorie und ihre Rolle in Batesons Theorie der Schizophrenie untersucht werden (vgl. dazu Bateson 1985b).¹⁹ Hier kann nur ein Grundgedanke Batesons gewissermaßen entliehen werden: Die These, daß Spiele eigene Kategorien von Verhalten darstellen²⁰ und die in ihnen auftretenden Tätigkeiten jeweils in einer paradoxen Weise doppelt definiert sind - so, wie sie "normalerweise", außerhalb des Spiels, zu verstehen sind, und so, wie sie innerhalb des Spiels verstanden werden müssen.

Faßt man parasoziale Interaktion in diesem Sinne als Spiel, so ergibt sich folgendes Bild: Parasoziale Interaktion und die dabei implizierten Beziehungen stellen einen eigenen Typ von Interaktionen und Beziehungen dar: *Performer* und Zuschauer konstruieren Beziehungen, die auf einen bestimmten Bereich beschränkt sind und über diesen hinaus nicht ausgedehnt werden dürfen. Der Darsteller adressiert den je einzelnen Zuschauer und erwartet/unterstellt jeweils bestimmte Reaktionen bei diesem. Im Verlauf dieser Interaktion entsteht auf Seiten des Zuschauers eine Beziehung zum Darsteller - er lernt ihn kennen. Der unklaren These Hortons, Wohls und Strauss' zufolge ist diese Beziehung einerseits eine von "normalen" Beziehungen kategorial unterschiedene, andererseits besteht keine Diskontinuität zwischen beiden Beziehungsarten. Die Betrachtung der parasozialen Interaktion als Spiel im Sinne der mathematischen Spieltheorie ermöglicht eine Präzisierung der ersten These - parasoziale Interaktion erscheint als bestimmten Regeln folgende Form von Interaktion. In Anlehnung an Batesons Spieltheorie kann man den zweiten Teil der These verstehen: Die Aktionen der Teilnehmer an der Interaktion sind - auf unterschiedlichen Ebenen - doppelt definiert, als "echte" Interaktionen und "bloß gespielte". Insofern sie "echte" Interaktionen sind, werden sie auf dieselbe Weise erfahren wie andere Interaktionen auch, und insofern sie nur gespielte sind, sind sie kategorial unterschieden. Ein Ernst-Nehmen der "parasozialen Angebote" des *performers* auf einer Ebene der Interpretation ist demnach für alle Zuschauer notwendig, der "normale" Zuschauer versteht aber auf einer zweiten Interpretationsebene dieselben Angebote als "nur gespielt", was den "pathologischen" Zuschauern nicht gelingt.

19 Batesons Spieltheorie ist ein Nebenprodukt seiner Untersuchungen zu den Abstraktionsstufen von Kommunikation; vgl. Weakland 1979.

20 Auch bei Huizinga wird "Spiel als selbständige Kategorie" (1987, 14) gefaßt, jedoch bleibt dieser Begriff bei ihm unbestimmt. Bei Bateson dagegen sollen die Elemente von Spielen Typen im Sinne Russells bilden (vgl. 1987, 71 u. 158; zur Definition von "Typ" vgl. Russell 1979, 38).

4. *Personae*

Eine interaktionistische Fernsehtheorie wirft die Frage auf, wer denn das Gegenüber der Zuschauer in der Interaktion ist - wer macht die Interaktions- und Beziehungsangebote für den Zuschauer?

Horton und Wohl gingen davon aus, daß innerhalb der parasozialen Interaktion ein bestimmter Typ von Darstellern, der von ihnen als "*Persona*"²¹ bezeichnet wurde, von besonderer Bedeutung sei. *Personae* sind spezielle Darsteller, die nicht lediglich im Fernsehen abgebildete, reale Persönlichkeiten, etwa Politiker etc., sind und auch nicht "fictional characters", also Schauspieler wie im Kino oder Theater. Sie sind Personen, "whose existence is a function of the media themselves" (1956, 216). Sie haben keine von der Sphäre der Medien unabhängige Bedeutung, sondern existieren für ihr Publikum nur innerhalb der parasozialen Beziehung, in der sie stehen. Quizmaster, Ansager und Interviewer sind häufig solche Personen. Sie unterscheiden sich einerseits von den im Fernsehen auftretenden politischen oder sonstigen Persönlichkeiten, die auch in der sozialen Sphäre außerhalb der Medien Bedeutung haben, andererseits von den Schauspielern, die jeweils nur für kurze Zeitspannen Rollen übernehmen. Das bedeutet aber nicht, daß *personae*, wie Meyrowitz (1987, 95) meint, keine traditionelle schauspielerische Fähigkeit besäßen - entscheidend für die *persona* ist ihre *Funktion als Interaktionspartner* für die Zuschauer; ob sie schauspielerische oder sonstige Fähigkeiten besitzt, ist nur insofern relevant, als solche Fähigkeiten diese Funktion unterstützen können.

In den *personae* sind, so die These bei Horton und Wohl, die parasozialen Beziehungen verankert: Sie stellen eine, wenn auch imitierte, Intimität mit dem Publikum her, sofern dieses sich darauf einläßt. Intimität heißt hier: Der Zuschauer "kennt" die *personae*, so wie er einen Freund kennt, nämlich "through direct observation and interpretation of his appearance, his gestures and voice, his conversation and conduct in a variety of situations" (1956, 216).

Die Beziehung ist nicht beschränkt auf eine kurze Zeitspanne, sondern beständig durch die regelmäßige Wiederkehr der *persona*. Die *persona* ist in das Leben des Zuschauers integriert, und mit der Zeit entsteht so etwas wie eine "gemeinsame" Geschichte - natürlich nur auf der Seite der Zuschauer. Gegenüber realen Personen hat die *persona* noch eine Besonderheit, die sie

21 Ein Hinweis auf die Herkunft des Begriffs fehlt bei Horton, Wohl und Strauss. Ob er in Anlehnung an C.G. Jungs Begrifflichkeit gewählt wurde (vgl. 1981, 503-510), muß deshalb offen bleiben.

auszeichnet: Sie verändert sich normalerweise nicht gegenüber dem Standard des einmal eingeführten Charakters. Ihr Verhalten ist voraussagbar, es gibt keine Überraschungen in der Beziehung zum Zuschauer.

Die Eigenschaften, die eine *persona* haben muß, sind dabei nicht festgelegt - einerseits soll sie eine besonders sympathische, mit vielen guten Eigenschaften ausgestattete Figur sein, andererseits ist es möglich, daß sie, um der Imagination des Zuschauers Platz zu lassen, mehr oder weniger unbestimmt bleibt. Definiert ist die *persona* also nicht durch ihre Eigenschaften oder Fähigkeiten, sondern dadurch, daß sie innerhalb der Interaktion eine bestimmte Position einnimmt: Sie macht das Angebot an den Zuschauer, in eine Beziehung zu ihr einzutreten. Damit werden allerdings auch *personae* möglich, die bei Horton, Wohl und Strauss (noch) keine Erwähnung fanden: negative Charaktere²² wie Morton Downey Jr., in Deutschland wohl am ehesten Hugo Egon Balder, dessen Adressierungsweise insbesondere im Zusammenspiel mit Hella von Sinnen (in ALLES NICHTS ODER) eine eigene Untersuchung verdienen würde. In welcher Weise parasoziale Interaktionen mit solchen Figuren funktionieren, wäre zu fragen.

Eine wichtige Rolle bei der Entwicklung parasozialer Beziehungen spielt die Tatsache, daß der *performer* seinem Publikum auch außerhalb der spezifischen parasozialen Welt erscheint, vor allem durch Informationen in der Presse. Das "public image" der *persona* kann so in Widerspruch geraten zum "private life" des *performers*. Weicht das Erscheinungsbild der Privatperson, die im Medium als *persona* erscheint, allzuweit von dem Bild ab, das man sich von der *persona* machen soll, wird der *performer* zu sehr Schauspieler und seine besondere Fähigkeit, parasoziale Beziehungen aufzubauen, ist dahin. Horton und Wohl haben jedoch betont, daß die "public preoccupation with the private live of stars and *personae* is not self-explanatory" (1956, 226): Geht man davon aus, daß der Zuschauer sich für gewöhnlich der besonderen Art von Beziehungen zu *personae* bewußt ist, müßte man in der Tat annehmen, daß ihm an Informationen über das "wirkliche" Leben der *personae* nicht allzuviel liegt. Wenn trotzdem so viele Zuschauer an "Hintergrundinformationen" über *personae* interessiert sind, bedarf dies einer Erklärung. Horton und Wohl gehen davon aus, daß in diesem Fall "the confirmation and enrichment of the para-social relation" (*ibid.*) gesucht wird:

It seems likely that those to whom para-social relationships are important must constantly strive to overcome the inherent limitations of these relationships, either by elaborating the image of the other, or by attempting to transcend the illusion by making some kind of actual contact with him (*ibid.*).

22 Auf diese Möglichkeit weist Wulff (1992) hin.

Derartige Verhaltensweisen fallen streng genommen bereits aus dem Rahmen des Parasozialen - sie sind ein Schritt auf dem Weg, den Unterschied zwischen para- und orthosozialen Beziehungen nicht zu beachten.

Das Konzept der *persona* bei Horton, Wohl und Strauss ist in der Sekundärliteratur sehr wenig zur Kenntnis genommen worden. Meyrowitz' (1987) schon zitierte irrtümliche Auffassung über bestimmte mangelnde Eigenschaften von *personae* bildet da eine Ausnahme. Die einzige längere Ausführung über das Konzept bietet Wulff (1992), der die *persona* als Personalisierung "einer spezifischen kommunikativen Medienfunktion" (283) versteht, aber auch auf einige Schwierigkeiten bei der genauen Bestimmung dieser Vorstellung hinweist.

Die zentrale Definition der *persona* ist allerdings klar - sie wurde bereits angeführt -, es ist die Beschreibung der *persona* als funktionales Element der Medien. Zum einen ist die *persona* ein Sonderfall, eine besondere Ausprägung der Fernsehpersönlichkeit [*personality*], zum anderen existiert sie für das Publikum nur in dessen parasozialer Beziehung zu ihr (Horton/Wohl 1956, 216).²³ Damit ist die *persona* schlicht die strukturelle Position für das Gegenüber der Zuschauer bei parasozialen Interaktionen - primär ein abstraktes Konzept und nicht die Bezeichnung für bestimmte im Fernsehen auftretende Personen.

Problematisch ist dagegen das Verhältnis von *performer* und der *persona*, deren Funktion er ausfüllt. Normalerweise geht ja der Darsteller in der Regel nicht vollständig in seiner Funktion als *persona* auf, sondern agiert in Shows auch als reale Person. Insbesondere in den von Horton, Wohl und Strauss hervorgehobenen *Personality*-Programmen gibt es auch soziale Interaktionen, die vom *performer* "hinter" der *persona* getragen wird - damit werden dem Zuschauer soziale Beziehungen des *performers* präsentiert: Zu den Funktionen des Showmasters gehören neben dem "*persona*-Sein" auch normale *face-to-face*-Interaktionen mit Mitspielern und Kollegen sowie das Angebot zur Identifikation im Sinne von *vicarious interaction*. Das hat zur Folge, daß *persona* und *performer* nicht identisch sind. Andererseits ist die *persona* aber auch keine Rolle des *performers* - die *persona* ist nicht nur definitorisch abgegrenzt von Rollen eines Schauspielers (s.o.), sondern soll sogar als "reale" Person anerkannt werden (vgl. Horton/Wohl 1956, 226), die selbst am *role-taking* teilnimmt.²⁴ Die *persona* scheint

23 *Personalities* müssen dabei im Sinne von Horton und Wohl keine realen Personen sein, auch "puppets" können zu *personalities* transformiert werden; vgl. 1956, 216.

24 Vor allem an manchen Stellen bei Horton und Strauss liegt es nahe, von einer derart komplexen Vorstellung auszugehen. So heißt es, daß "parasocial personalities switched back and forth [...] between their two selves" (1957, 582). Dies muß wohl so verstanden werden, daß die *persona* -

demnach als eine Art Instanz zwischen dem Darsteller und seinen Rollen zu fungieren. Dieses Phänomen wirkt sich z.B. dann aus, wenn Showmaster auf bestimmte Sorten von Shows - man könnte sagen: auf ein bestimmtes Format - festgelegt sind.²⁵

Das komplexe Verhältnis zwischen *performer* und seinem Erscheinen als *persona*, das sich in der Analyse Hortons und Wohls zeigt, läßt sich durch eine spieltheoretische Interpretation begründen: Versteht man die *persona* als Spielpartner der Zuschauer in einem Interaktionsspiel, in dem dem Zuschauer Interaktionen und Beziehungen angeboten werden, so wird klar, daß dieser Spielpartner als Gegenüber der Zuschauer "reale" Person sein muß, andererseits aber nicht mit dem *performer* identisch sein kann, weil der *performer* zumindest in Shows immer wieder außerhalb dieses Spiels *on-stage* agiert.²⁶ Die These, daß das Verhältnis *performer-persona* nicht dem zwischen Schauspieler und seiner Rolle entspricht, ist dagegen unabhängig von einer spieltheoretischen Betrachtung: *Sie beruht offenbar auf der Annahme, daß die Simulation einer kompletten Person, die geeignet ist, in Beziehungen und Interaktionen mit Zuschauern involviert zu sein, unmöglich ist - den performern bleibt nichts anderes übrig, als sich selbst zu spielen.*²⁷

Gerade der Realität von *Personae* können dann auch ganz "normale" Menschen zum Opfer fallen - Horton und Wohl erwähnen den Fall einer "Miss A", die sich in einen lokalen Fernseh-Darsteller verliebte. Diese *persona* als "idealer Partner", so konstatieren Horton und Wohl, "is not the image of a fictional hero; it is a 'real' man" (1956, 227). Im Gegensatz zu extremen oder pathologischen Fällen, in denen parasoziale Beziehungen als

und nicht der *performer* - in zwei Rollen erscheint. Noch deutlicher spricht dafür folgende Stelle bei Horton und Strauss: "Dramatic performances are built into many shows with or without the central persona as participant. Of course when he does participate, the drama is much more parasocial: he is still his parasocial self" (ibid.). Wäre die *Persona* eine der Rollen des Darstellers, so müßte er diese zugunsten einer anderen, dramatischen Rolle aufgeben.

- 25 Dabei kann man Beispiele am besten mit "unmöglichen" Besetzungen konstruieren - man versuche etwa, sich Kurt Felix als Moderator von TUTTI FRUTTI oder Jürgen von der Lippe in DER GROSSE PREIS vorzustellen. Natürlich kann sich auch das Format der Sendung dem der *persona* anpassen - exemplarisch dafür sind die Veränderungen von WETTEN DASS... oder VERSTEHEN SIE SPASS? beim Wechsel der Showmaster.
- 26 Fernsehansager oder Nachrichtensprecher können dagegen vollständig in ihrer Funktion als Interaktionspartner der Zuschauer aufgehen - solange sie nicht außerhalb "ihres" Spiels erscheinen.
- 27 Das Konzept der *persona* zeigt damit zugleich, daß es notwendig scheint, ein interaktionistisches Modell der Fernsehkommunikation zu ergänzen durch eine Schauspielertheorie, die auf die besondere Phänomenologie der Beziehungen zugeschnitten ist, die zwischen *personae* und Zuschauern aufgebaut werden. Anders als bei Theaterrollen ist offenbar für Interaktionen zwischen Zuschauer und *persona* eine "komplette" oder "reale" Person als *persona* notwendig.

Ersatz dienen, ist hier schwer eine Grenze zu ziehen zwischen der "angemessenen" Nutzung des Parasozialen und extremen Fällen - daß die *persona* als reale Person anerkannt werden soll, gehört ja gerade zu ihren definierenden Eigenschaften. Das Beispiel der "Miss A", so schließen Horton und Wohl,

demonstrates how narrow the line often is between the more ordinary forms of social interaction and those which characterize relations with the *persona* (ibid.).

Dieses Beispiel aus Hortons und Wohls programmatischem Aufsatz zeigt noch einmal den Grundgedanken ihrer Theorie. Betont wird nicht so sehr die Möglichkeit pathologischer Formen parasozialer Beziehungen oder ihre Nutzung als Ersatz für "richtige", wie in der Rezeption so häufig unterstellt wird, sondern die These, daß man die interaktiven, auf die Herstellung von Beziehungen gerichteten Strategien der *performer* ernstnehmen muß: Die Akzeptanz der *persona* als Gegenüber in einer Interaktion, in der Beziehungen entwickelt und aufrechterhalten werden, ist für *jeden* Zuschauer notwendig, der an der Kommunikation teilnehmen will.

Literatur

- Bateson, Gregory (1956) The Message "This is Play". In: *Group Processes. Transactions of the Second Conference (9.-12.10.1955)*. Ed. by Bertram Schaffner. New York: Josiah Macy, Jr. Foundation, pp. 145-242.
- (1985a) Kulturberührung und Schismogenese [1935]. In: Bateson 1985c, pp. 99-113.
- (1985b) Eine Theorie des Spiels und der Phantasie [1955]. In: Bateson 1985c, pp. 241-261.
- (1985c) *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (1987) *Geist und Natur: Eine notwendige Einheit*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Cathcart, Robert / Gumpert, Gary (1983) Mediated Interpersonal Communication: Toward a New Typology. In: *Quarterly Journal of Speech* 69,3, pp. 267-277.
- Fiske, John (1987) *Television Culture: Popular Pleasures and Politics*. London: Methuen.
- Goffman, Erving (1981) Radio Talk. In: Ders.: *Forms of Talk*. Oxford: Basil Blackwell, pp. 197-327.
- (1986) *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Hall, Stuart (1980) Encoding/decoding. In: *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979*. Ed. by Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe & Paul Willis. London [u.a.]: Hutchinson, pp. 128-138.
- Horton, Donald / Strauss, Anselm (1957) Interaction in Audience-Participation Shows. In: *The American Journal of Sociology* 62,6, pp. 579-587.

- / Wohl, R. Richard (1956) Mass Communication and Para-social Interaction. Observations on Intimacy at a Distance. In: *Psychiatry* 19, pp. 215-229.
- Huizinga, Johan (1936) *Im Schatten von morgen. Eine Diagnose des kulturellen Leidens unserer Zeit*. Bern/Leipzig: Gotthelf-Vlg.
- (1987) *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek: Rowohlt.
- Jung, Carl Gustav (1981) *Gesammelte Werke. 6. Band: Psychologische Typen*. Olten/Freiburg i.Br.: Walter.
- Mendelsohn, Harold (1966) *Mass Entertainment*. New Haven, Conn.: College and University Press.
- Meyrowitz, Joshua (1987) *Die Fernsehgesellschaft. Wirklichkeit und Identität im Medienzeitalter*. Weinheim/Basel: Beltz.
- Neumann, John von (o.J. [1928]) Zur Theorie der Gesellschaftsspiele. In: Ders.: *Collected works*. 6. Ed. by A.H. Taub. Oxford: Pergamon Press, pp. 1-26.
- / Morgenstern, Oscar (1961) *Spieltheorie und wirtschaftliches Verhalten*. Würzburg: Physica-Verlag.
- Posner, Roland (1985) Terminologiediskussion: Nonverbale Zeichen in öffentlicher Kommunikation. In: *Zeitschrift für Semiotik* 7,3, pp. 235-271.
- Russell, Bertrand (1979) Mathematische Logik auf der Basis der Typentheorie. In: Ders.: *Die Philosophie des Logischen Atomismus. Aufsätze zur Logik und Erkenntnistheorie 1908-1918*. München: dtv, pp. 23-65.
- Schegloff, Emanuel A. (1988) Goffman and the Analysis of Conversation. In: *Erving Goffman: Exploring the Interaction Order*. Ed. by Paul Drew & Anthony Wootton. Oxford: Polity Press, pp. 89-135.
- Stephenson, William (1967) *The Play Theory of Mass Communication*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Strauss, Anselm (1957/1958) In memoriam: R. Richard Wohl. In: *The American Journal of Sociology* 63, pp. 533-534.
- Watzlawick, Paul / Beavin, Janet H. / Jackson, Don D. (1990) *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern: Hans Huber.
- Weakland, John H. (1979) One Thing Leads to Another. In: *Rigor & Imagination. Essays from the Legacy of Gregory Bateson*. Ed. by Carol Wilder-Mott & John H. Weakland. New York: Praeger, pp. 43-64.
- Wulff, Hans J. (1992) Fernsehkommunikation als parasoziale Interaktion: Notizen zu einer interaktionistischen Fernsehtheorie. In: *Semiotische Berichte* 3,4, pp. 279-295.

In memoriam Christian Metz

"Le cinéma: langue ou langage?" - unter diesem Titel erscheint 1964 der erste filmtheoretische Aufsatz von Christian Metz. Eine Formulierung, die in ihrer Bündigkeit viel über den Menschen sagt, der mit seiner Arbeit seit nunmehr fast dreißig Jahren wie kaum ein anderer Entwicklungen in der Filmwissenschaft mitgeprägt hat. Am Anfang eine Frage, in der sich zwei persönliche Interessen von Christian Metz begegnen: das Kino und die Sprachwissenschaft. "Jeder muß das erforschen, wozu er Lust hat." Eine Maxime, nach der Metz gelehrt und gearbeitet hat. "Le cinéma: langue ou langage?" - eine fundamentale Frage, die sich zum Ziel setzt, ein Problem von der Wurzel her anzupacken. Sie gilt dem Begriff der Filmsprache, der "linguistischen Metapher", der Metz auf den Grund gehen will, indem er die (strukturalistische) Linguistik zu Rate zieht, nicht um sie auf den Film "anzuwenden" ("On n'applique jamais rien", wird er immer wieder sagen), sondern um mit Hilfe ihres begrifflichen Apparates das Problem deutlicher formulieren zu können.

Mit seinen drei Büchern zur "linguistischen" Filmsemiologie, den beiden Bänden der *Essais sur la signification au cinéma* und *Langage et cinéma*, hat Metz die Grundlagen für die jüngere filmsemiotische Forschung bereitet. Daß seine Antworten, seine Theorie keine letztgültige Klärung darstellen, hat er selbst als erster gesehen und andere ermutigt und unterstützt bei dem Versuch, auf ihre eigene Weise die Arbeit weiter zu verfolgen. Aus seinen Studenten hat er nie "Metzianer" machen wollen - gerade deshalb konnte sein Denken auf so vielfältige Weise fruchtbar werden.

In den siebziger Jahren macht Metz sich daran, einer anderen Metapher auf den Grund zu gehen: der von der Traumähnlichkeit der Filmwahrnehmung. Hier bedient er sich nun der Psychoanalyse in einer ähnlichen Weise wie zuvor der Linguistik. Er befragt eine zum Gemeinplatz gewordene Behauptung, indem er sie mit einem theoretischen Apparat konfrontiert, der dafür ein bereits ausgearbeitetes begriffliches Instrumentarium bereitstellen kann. Es geht Metz dabei vor allem um das Funktionieren der "Maschinerie Kino". In *Le Signifiant imaginaire* entwirft er eine Theorie der filmischen Identifikation, die die Psychoanalyse dem Gegenstand Kino nicht einfach überstülpt, sondern sich vielmehr in fortwährenden Perspektivwechseln an ihr abarbeitet.

Metz' letztes Buch, *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, befaßt sich mit dem Problem des filmischen "Aussagens", der Enunziation. Er zeigt hier, daß das Modell des sprachlichen Aussagens, bei dem die Deixis eine zentrale Rolle spielt, für den Film nicht tauglich ist. Er sieht die filmische Enunziation als eine Produktion, die sich vor allem in meta-sprachlichen Merkmalen ausdrückt: Der Diskurs gibt sich, indem er sich auf sich selbst bezieht, als solcher zu erkennen. Auch in diesem Buch zeigt sich die für Metz so typische Denkbewegung. Ein Problem wird mit Hilfe eines theoretischen Instrumentariums unter immer wieder neuen Gesichtspunkten befragt, der Gegenstand so lange umkreist, aufs Genauere seziert, bis Metz ans Ziel seiner Reflexion gelangt.

Roland Barthes, den Metz selbst als seinen einzigen wirklichen Lehrer bezeichnet, hat ihn einmal einen "wunderbaren Didaktiker" genannt: "Er macht durch die didaktische Perfektion seiner Äußerungen deutlich, daß er *sich selbst erklärt*, was er anderen mitteilen will." Genau dies machte auch den einzigartigen Charakter der Seminare von Christian Metz aus. Entspannt, unprätentiös, im ständigen Dialog mit seiner internationalen Zuhörerschaft entwickelte er seine Gedanken. Sein letztes Buch signierte er mir, ein deutsches Äquivalent für das französische "amicalement" suchend, mit den Worten: "freundlich, Christian". Man könnte ihn kaum besser charakterisieren.

Christian Metz hat sich in der Nacht vom 6. auf den 7. September 1993 das Leben genommen.

Frank Kessler

Zu den Autoren

Lars Henrik Gass, geb. 1965, hat Philosophie, Literatur- und Theaterwissenschaft studiert; Veröffentlichungen zu Film, Photographie und Literatur, promoviert über Marguerite Duras.

Klemens Hippel, geb. 1965, arbeitet an einer Dissertation zur interaktionistischen Kommunikationstheorie des Fernsehens; Aufsätze zur Theorie der parasozialen Interaktion, zur Adressierung im Fernsehen sowie zur Filmmusik.

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

Naum I. Klejman, geb. 1937, seit 1967 Kurator des Eisenstein-Museums in Moskau. Mitherausgeber von Eisensteins Schriften ("Ausgewählte Werke in 6 Bänden", Moskau 1964-1971); Rekonstruktion der Originalversionen von PANZERKREUZER POTEMKIN, DIE GENERALLINIE und OKTOBER; zahlreiche Aufsätze zum Sowjetischen Film, insbes. zu Eisenstein, und zur Russischen Literatur; seit 1986 Leiter des Moskauer Filmmuseums.

Yvonne Spielmann, Dr., geb. 1957, Rektoratsassistentin an der Kunsthochschule für Medien Köln; arbeitet an einem Habilitationsprojekt "Zur Ästhetik intermedialer Bildgestaltung"; Co-Redakteurin des "FrauenFilmHandbuchs" (Berlin: Verband der Filmarbeiterinnen e.V. 1983); Herausgeberin von "Kunst und Politik der Avantgarde" (Frankfurt/M. [u.a.]: Peter Lang 1989); Autorin von "Eine Pfütze in bezug aufs Mehr. Avantgarde" (Frankfurt/M. [u.a.]: Peter Lang 1991).

Juri Tzivian, Dr., geb. 1950, Mitglied der Sektion Sprache und Literatur der Lettischen Akademie der Wissenschaften in Riga; zahlreiche Publikationen zum frühen Russischen Film und zur Filmrezeption, u.a. "Historical Reception of Cinema. Cinema in Russia, 1896-1930" (Riga 1991; in russ. Sprache, eine engl. Übersetzung erscheint 1994) und (zus. mit Jurij Lotman) "Dialogs with Screen" (Tallin, i.Dr.; in russ. Sprache).

Hans J. Wulff, Dr., geb. 1951, Akademischer Rat am Institut für Semiotik und Kommunikationstheorie der Freien Universität Berlin; zahlreiche Ver-

öffentlichungen zu Film- und Fernsehtheorie, u.a. "Die Erzählung der Gewalt" (Münster: MAkS Publikationen 1985); Mitherausgeber von "Film und Psychologie" (Münster: MAkS Publikationen 1990) und von "Das Telefon im Film" (Berlin: Spiess 1992).

Peter Wuss, Prof. Dr., geb. 1940, Dramaturg und Filmwissenschaftler, vertritt z.Zt. den Lehrstuhl für Filmgeschichte an der Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf", Potsdam-Babelsberg; Autor u.a. von "Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks" (Berlin: Henschel 1986), "Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konspekte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms" (Berlin: Henschel 1990) und von "Filmanalyse und Psychologie" (Berlin: Edition Sigma 1993).