

# Editorial

## Figur und Perspektive

Als Leitfaden jeglichen Erzählens, als Brennpunkt der Aufmerksamkeit und der emotionalen Einbindung von Zuschauerinnen und Zuschauern verkörpert die Figur das «existenzielle Paradoxon» des Films, wie es Frank D. McConnell nennt, denn «the real presence of human figures and faces who, although they are never really there as we watch the screen, are nevertheless the best and only reason anyone has for looking at the screen at all» (McConnell 1975, 174). Selbst wenn die Filmfigur in ihrer ontologischen Beschaffenheit als zugleich abwesende und anwesende nur den «imaginären Signifikanten» des Kinos (vgl. Metz 2000, 44–46) in sich aufnimmt, so weist sie – wenn wir McConnell und Metz folgen – immer schon über diese grundlegende Definition hinaus auf den Zuschauerraum: An sie heftet sich die sinnliche Wahrnehmung der Zuschauer, die Konstruktion der imaginären Leinwandwelt, die emotionale Beteiligung und das Verstehen der Handlungsentwicklung.

Doch wie lässt sich die Filmfigur beschreiben, wie konstituiert sie sich in der narrativen Dynamik in der Konstellation mit den anderen? Im Gegensatz zum literarischen Text, wo sie zu Beginn nur ein «leeres Zeichen» ist, ein Eigennamen oder ein Pronomen, das sich in der Lektüre erst nach und nach zu einem Vorstellungsbild anreichert (Hamon 1977, 128), ist sie im Film nie nur eine abstrakte Hülle. Vielmehr stellt sie in ihrer medialen Aktualisierung von ihrem ersten Erscheinen an eine sinnlich-materielle, individualisierbare Wahrnehmungsform dar. Sogleich als fiktionales Analogon einer Person und somit als anthropologisches Konzept erfasst (vgl. Smith 1995, 17–39), besitzt sie einen Körper, der durch den Typ des Schauspielers und die audiovisuelle Gestaltung charakterisiert und in einer diegetischen Umgebung verankert ist. Die einzelne Figur tritt uns in ihrer medialen Präsenz und Wirkungskraft von Anfang an als ein schillerndes Konglomerat von Facetten entgegen, die sich in ihr überlagern und sie im Beziehungsgeflecht der gesamten Konstellation situieren. Ihre Facetten veräußern sich alle – punktuell oder als durchgehende Linie – an der Oberfläche: Als komplementäre oder widersprüchliche nähern sie den Prozess der Figurenkonstruktion, verdichten sich in der audiovisuellen Bewegung des Narrativen zu einem semantischen und ästhetischen Spannungsfeld, binden intermediale Bezüge und – im weitesten Sinne – kulturelle Aspekte ein. So präsentiert sich die Figur immer auch als ein vielschichtiger, dynamischer

Knotenpunkt von Verweisen. Jede Facette eröffnet eine neue Perspektive auf die Figur(en) – für das gewöhnliche Publikum wie auch für die Analyse und Theorie – und verunsichert ihre Eindeutigkeit als Zeichen.

Auch wenn jeder Film die einzelnen Facetten auf seine Weise gewichtet, ruft die Figur in ihrer medialen Konkretisierung immer zugleich mehrere auf den Plan. So kann eine Figur – wie bereits angesprochen – als fiktionales Konzept einer Person, als realistischer Charakter wahrgenommen werden, der mehr oder weniger psychologisiert, mehr oder weniger transparent oder rätselhaft erscheint und zu dessen Interpretation kulturelle Kompetenzen wie lebensweltliche Erfahrungen eingebracht werden. Verschiebt sich der Akzent auf die Wertestruktur, so tritt die Facette des Helden hervor, als tendenziell normatives, von vornherein intertextuelles oder gar intermediales Konzept, das im Antihelden seine Transgression erfährt und immer genre- und genderspezifische Konnotationen mitführt. Die Figur kann weiter in ihrer narrativen Funktion als Handlungsträger sowie in ihrer sozialen oder symbolischen Rolle in der diegetischen Konstellation und in der Figurenhierarchie gesehen werden. Sie entwirft zudem – und diese Facette ist für die filmische Adressierung wie für die Wahrnehmung der Zuschauer wohl primär – ein Körperbild: Durch die Auswahl der Darsteller beim  *Casting*, deren physische Präsenz und schauspielerische Leistung (die sowohl individuelle Züge als auch Merkmale eines  *Acting* aufweist, das einem Schauspielstil zugeordnet werden kann), durch die diegetische Inszenierung und durch die filmische  *Mise en scène* entsteht ein Effekt der  *Performance*, der die Filmfigur als solche überhaupt erst konstituiert. Und oft bindet dieses Körperbild als weitere Facette eine bereits durch andere Rollenverkörperungen geformte Vorstellung und eventuell auch ein soziokulturell verankertes Starimage ein.

Als ein solches Konglomerat von wahrnehmbaren signifikanten Aspekten agiert und entwickelt sich eine Figur im Beziehungsgeflecht mit den anderen, die durch ihre jeweiligen Körperbilder ebensolche, je nach ihrer Position im Gefüge der Haupt- und Nebenfiguren mehr oder weniger komplexe Konglomerate ins Spiel bringen. Wenn die Figur in ihrer narrativen Funktion, wie schon Claude Lévi-Strauss festhält, ein «Bündel differenzieller Elemente» (1975, 158) oder, nach Jurij M. Lotman, einen «Satz von Differenzialmerkmalen» (1993, 356) darstellt, so ist sie nie isoliert zu betrachten. Marc Vernet vertritt ganz in diesem Sinne, dass sie sich niemals  *per se* definiert: «nicht nur aufgrund der Heterogenität ihrer eigenen attributiven Elemente, sondern auch, weil sie in die aus den Elementen der anderen Figuren geknüpften Netze eingebunden ist. Will man eine Figur beschreiben, so muss man die Netze beschreiben, in die ihre Elemente verstrickt sind, muss also alle Figuren beschreiben»

(vgl. die Übersetzung des Aufsatzes von Vernet in diesem Heft). Während sich die Aussagen von Lévi-Strauss und Lotman, ihren theoretischen Ansätzen entsprechend, hauptsächlich auf die semantisch-strukturelle Organisation der Erzählung (in der sprachlichen Form des Mythos respektive des realistischen Romans) konzentrieren, öffnet Vernet den strukturalistischen Systemgedanken gleich in zweifacher Weise: In seiner Analyse von MILDRED PIERCE (USA 1945, Michael Curtiz) bezieht er einerseits die filmische Gestaltung der spaltbaren Figuren im Prozess der Narration und andererseits den kulturellen Kontext der Entstehung des Films mit ein. Der Film reflektiert in seiner Figurendynamik sowohl den Widerstreit ideologischer Werte als auch das sich wandelnde Starimage Joan Crawfords.

Lenken wir die Aufmerksamkeit noch stärker auf die mediale Konstruktion und betrachten all die angesprochenen Facetten als ein Netz von sich innerhalb einer Figur wie zwischen den Figuren überlagernden Bezügen, die sich in der einen oder anderen Form an der *Oberfläche* veräußerlichen, so lässt sich diese Oberfläche auch als audiovisuell gestaltetes Körperspektakel, als «Attraktion», verstehen. Als sinnlich-haptische Adressierung zieht sie in ihrer performativen Qualität auch die Narration in ihren Bann, da sich Letztere von vornherein als ein Akt des Zeigens in der filmischen Bewegung manifestiert. In dieser Wahrnehmungsfülle vermag die Figur und erst recht die narrative Dynamik im Figurengeflecht die Zeichenhaftigkeit der einzelnen Facetten zu sprengen: Ihre Vielstimmigkeit erzeugt ein «Rauschen», das – wie man in Annäherung an Roland Barthes vertreten kann – den «semantischen Apparat irrealisiert», indem es in der «Lust am Spiel» mit der «Stofflichkeit» des Mediums den Sinn «denaturiert» und in Schwingung versetzt (1984, 88-91). Bedeutungszuschreibungen werden dadurch nicht aufgehoben, werden aber verunsichert und auf neue Horizonte hin perspektiviert. Das Rauschen der Figuren-Facetten an der haptischen Oberfläche des Films entzieht die Interpretation der Eindeutigkeit und nach Barthes auch dem rationalen Denken. Es eröffnet immer wieder neue Zugänge und schürt bei jedem Filmerlebnis die Faszination, welche Figuren auf uns ausüben.

Mit dieser Idee ist ein erster Fluchtpunkt skizziert, der die narratologische Perspektive auf der Ebene des Inhalts wie des Ausdrucks an die *mediale Körperlichkeit* der Figuren bindet und auch in Bezug auf die erzähltheoretischen Instrumente, die sich einst an der Analyse von Literatur geschärft haben, ein Rauschen hervorrufen kann. Ein zweiter Fluchtpunkt, der ebenfalls bereits angesprochen wurde, zeichnet sich ab, wenn wir davon ausgehen, dass all diese Facetten der Figur sowie die narrative Dynamik, in der sie sich entfalten, *historisierbar* sind. Fassen wir die vielfältigen Facetten in die drei Überbegriffe

der Figurenkonzeption, -gestaltung und -konstellation, so wird noch deutlicher, dass sie immer in einem kontingenten Verhältnis stehen zu dem, was in einer bestimmten Zeit und Kultur wahrgenommen und dargestellt werden kann. Damit unterhalten sie eine wechselseitige Beziehung zur Wahrnehmung von Wirklichkeit, zum intermedialen Umfeld und zu einem Repertoire von Imaginationen, erscheinen also in ihren historischen Bedingtheiten. Sie sind Teil spezifischer Regeln und Normen, die sich als diskursive (im Sinne von Michel Foucault) verstehen lassen und etwa in den Genres, in deren jeweiligen Heldenkonzeptionen und Ikonographien oder auch in einem bestimmten Schauspielstil zum Ausdruck kommen. Dennoch sucht jeder Film – auf der Grundlage seiner ökonomischen und technologischen Möglichkeiten – nach einer spezifischen ästhetischen Lösung, um seine Aussagen in eine narrative Form zu bringen und über die Konzeption, Gestaltung und Konstellation der Figuren in Schwingung zu versetzen, damit das Rauschen des Sinns und der Sinne bei den Zuschauern immer wieder von Neuem anklingen kann. Was das Filmvergnügen wach hält sind die Varianten und Variationen, durch die wiedererkennbare Muster auf den verschiedensten Ebenen dekliniert werden. Dadurch wirkt die filmische Praxis auch auf die kulturellen Konventionen zurück, denn jede konkrete Aktualisierung bringt bestehende Kategorien in Gefahr und verändert sie (vgl. Sahlins 1985, ix; 136-156). Als multiperspektivische Konglomerate von Facetten leiten auch die Figuren in ihrer komplexen Interaktion solche Bedeutungs- und Werteverchiebungen ein, die an der Oberfläche in den filmischen Körperbildern wahrnehmbar werden und neue Horizonte skizzieren.

Auch die wissenschaftliche Praxis ist von dieser pragmatischen Dynamik nicht ausgenommen: So hat die Verlagerung der narratologischen Perspektive auf die Figuren, wie sie in den filmwissenschaftlichen Arbeiten seit Mitte der 90er Jahre vermehrt zu beobachten ist, neue Fragen aufgeworfen: In vielfältigen Studien ist die emotionale Einbindung sowie die sinnlich-haptische Adressierung von Zuschauern ins Blickfeld gerückt; ebenso haben die Untersuchungen zur Performance oder zum Starphänomen durch ihre Öffnung auf den historisch-kulturellen Raum von Produktion und Rezeption sowie auf das transmediale Zirkulieren von Körperbildern die theoretischen Prämissen verschoben.

Unter dem Themenschwerpunkt «Figur und Perspektive» versammelt das vorliegende und das folgende Heft von *Montage/AV* Aufsätze, die sich aus unterschiedlicher Sicht dem Problemkreis nähern. Während das nächste Heft den Aspekt der Perspektivierung des filmischen Erzählens in Hinsicht auf Figuren

akzentuieren soll, stellt das aktuelle Heft die Figur selbst in den Vordergrund. Alle Beiträge darin beschäftigen sich in der einen oder anderen Weise mit deren vielstimmigen Facetten im Hinblick auf die Dynamik des Erzählens und berühren die beiden skizzierten Fluchtpunkte der medialen Oberfläche (und Körperlichkeit von Figuren) und/oder der Historisierung von Ausdrucksformen des Films. In der Zusammenstellung der Texte präsentieren wir einerseits speziell für diese Themenhefte von *Montage/AV* verfasste Aufsätze, die den aktuellen Stand der Diskussion reflektieren, und andererseits folgen wir der Tradition dieser Zeitschrift, unseren Leserinnen und Lesern «klassische» Texte, die im internationalen Fachdiskurs eine wichtige Rolle spielen, in deutscher Sprache zugänglich zu machen.

In kritischer Auseinandersetzung mit dem semiotischen Ansatz von Julien A. Greimas versteht *Marc Vernet* die Figur als vielschichtiges Konzept: Im Zusammenspiel ihrer Attribute ist sie spaltbar und fügt sich in ein differenzielles Netz von Beziehungen, das sich in der filmischen Gestaltung der Narration mehrfach neu perspektivieren lässt, im klassischen Film jedoch zu einer «Synthese des Heterogenen» (Ricoeur) tendiert. Wenn Vernet die dynamische Konstellation in *MILDRED PIERCE* analysiert, so versteht er die Figuren von vornherein als sichtbare, die gleichzeitig über ihre konkrete Aktualisierung in den Bereich des Symbolischen hinausweisen. Der Gedankengang tritt besonders deutlich hervor, wenn er sie in das Genre des Melodrams einbettet, den Film in seiner Entstehungszeit verortet und mit dem Starimage der Hauptdarstellerin Joan Crawford konfrontiert.

Auch *Hans J. Wulff* behandelt die Charakterkonstruktion in einem Feld von Mehrfachbezüglichkeiten, die sich aus den verschiedenen Facetten der Figur als Körper, Schauspieler, Rolle und Star im Beziehungsgeflecht und im kulturellen Kontext ergeben. Er bezieht dabei explizit den Wahrnehmungsprozess der Zuschauer und die Aktivierung von Wissensbeständen mit ein und vertritt, dass Zuschauer in ihrem Versuch, die Figuren zu verstehen, im Laufe des Films die disparaten Aspekte zu einer komplexen Synthese zusammenführen: Der Charakter entsteht so als hypothetisches Konstrukt einer (mehr oder weniger ganzheitlichen) «Person», deren soziales Verhalten vor dem Hintergrund von Alltagserfahrungen bewertet, zugleich im Spiel der Fiktion als Kunstfigur erkannt und emotional neu besetzt wird.

Wenn die Autoren der beiden vorangehenden Aufsätze von der Oberflächengestaltung und der Wahrnehmung der Figuren ausgehen und diesen unterschiedliche Dimensionen symbolischer Tiefe erschließen, so setzt *Francesco Pitassio* bei der Tiefenstruktur der Erzählung und der narrativen Funktion der Figuren an. Sein grundsätzlich semiotisches Modell erweitert er jedoch in der

Analyse von *DAS WACHSFIGURENKABINETT* (D 1924, Paul Leni) in doppelter Weise. Er zeigt einerseits, wie die Bildästhetik des Films durch die jeweils von Episode zu Episode variierende Gestaltung der diegetischen Räume, der Körperbilder und des Schauspiels sich vom narrativen Grundmuster ablöst und ihre eigenen Bedeutungen kreiert. Andererseits kann er seinen Blick auf die Oberfläche des Films für dessen historische Verankerung am Wendepunkt des Expressionismus fruchtbar machen.

Die beiden nächsten Aufsätze legen ihr Augenmerk weniger frontal auf die Facetten der Figuren, sie interessieren sich von vornherein stärker für das Netz von Bezügen, das diese in der Narration auslegen. Beide stützen sich auf Filme, die über die Parallelschaltung von Handlungssträngen das klassische Erzählen dezentrieren; Filme, die die Autoren unter Hinweis auf historische Vorläufer dominant in den 1990er Jahren ausmachen. *Murray Smith* spürt in seinem Aufsatz der narrativen Dynamik nach, die sich in der Betonung des Gleichzeitigen und des Nebeneinanders von Geschichten neue Wege bahnt und durch die wechselnde Perspektive einen «architektonischen Reiz» hervorruft. Sein Fokus liegt dabei auf der formalen Konstruktion und der stilistischen Umsetzung der Narration: Sie schafft über die Figurengestaltung ein flächiges Relief. *Margrit Tröhler* stellt Filme mit pluralen Figurenkonstellationen ins Zentrum. Hier führt die episodenhafte Parallelisierung von Geschichten die Figuren in eine besondere Vernetzung innerhalb der Diegese. Durch ihre expressiven Körperbilder in der Interaktion mit den anderen wird die narrative Dynamik an der Oberfläche wahrnehmbar und lässt ein Geflecht von möglichen Beziehungen entstehen, die sich den Zuschauern zur Verknüpfung anbieten. Das vielfältige Netz von sozialen wie ästhetischen Bezügen führt – so die Argumentation der Autorin – über die Erzählebene hinaus und macht in der pluralen Figurenkonstellation ein Denken in Analogien bewusst.

Einen ganz anderen Zugang zur Figur als einer spaltbaren und wahrnehmbaren Entität schlägt *Christa Haeseli* ein, wenn sie an die körperlichen Eigenheiten der Voice-over in Terrence Malicks *BADLANDS* (USA 1973) philosophische Erwägungen zur Subjektkonzeption des erzählenden Ich bindet. Ihre These ist es, dass sich die Voice-over in Malicks Film deutlich von homodiegetischen Stimmen im Klassischen Hollywood unterscheidet: Je körperlicher sich hier eine Stimme präsentiert, desto machtloser scheint sie zu sein. Aufgrund der Lektüre von Roland Barthes' *Die Rauheit der Stimme* zeigt die Autorin, dass jedoch gerade eine ausgesprochen körperlich erscheinende Voice-over wie jene in *BADLANDS* mächtig, im Sinne von Signifikanz erzeugend und vermittelnd, sein kann.

*Jens Eder* wiederum beschäftigt sich mit einem ganzen Bündel von Aspekten, die ins Spiel kommen, wenn es um die rezeptive Beteiligung von Zuschauern an Figuren des Films geht. Er sucht dafür die Metapher der «imaginativen Nähe» zur Figur fruchtbar zu machen, verbindet diese mit eigenen Beobachtungen und fundiert sie in Konzepten aus kognitiven Theorien und aus der Sozialpsychologie. Ausführlich stellt Eder fünf verschiedene Komponenten dar, Figuren in der Imagination «nahe» zu sein. Das sind die raumzeitliche Nähe, die kognitive Nähe durch Verstehen und Perspektivenübernahme, die soziale Nähe durch Vertrautheit und Ähnlichkeit, die parasoziale Interaktion und die emotionale Nähe. Es ist ihm wichtig zu zeigen, wie diese Faktoren sich gegenseitig verstärken, bedingen, aber möglicherweise auch einander entgegenwirken. In einer kleinen Fallstudie zur Figur Jack aus *FIGHT CLUB* (USA 1999, David Fincher) geht Eder dieser Dynamik schließlich an einem konkreten Beispiel detailliert nach.

Mehr als ein interessanter Seitenaspekt an Eders Text ist es im Rahmen unseres Heft-Konzepts, dass er als eine zentrale Form der Nähe zur Figur – in anderen Worten: der filmischen Konstruktion eines Angebotes zur Erschließung der Figur – die «Perspektivenübernahme» bestimmt und dabei sofort auf das Problem der Pluralität von «Perspektive» im Film stößt. So unterscheidet er unter anderem zwischen der mentalen und der perzeptuellen Perspektive. Er berührt damit ein Feld, das uns im nächsten Heft von *Montage/AV* ausführlicher beschäftigen wird, nämlich, das Verhältnis zwischen der Figurenkonstruktion und der Perspektivierung filmischer Narration, die ja in hohem Maße über Figuren erfolgt oder auf Figuren bezogen ist.

*Margrit Tröhler und Jörg Schweinitz*

## Literatur

- Barthes, Roland (1984) Das Rauschen der Sprache [franz. 1975]. In: ders. *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 88–91.
- Hamon, Philippe (1977) Pour un statut sémiologique du personnage (1972). In: Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth & Philippe Hamon *Poétique du récit*. Paris: Seuil (Points), S. 115–180.
- Lévi-Strauss, Claude (1975) Die Struktur und die Form. Reflexionen über ein Werk von Wladimir Propp. In: ders. *Strukturelle Anthropologie 2* [frz. 1960]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 135–168.

- Lotman, Jurij M. (1993) *Die Struktur literarischer Texte* [russ. 1970]. München: Fink.
- McConnell, Frank D. (1975) *The Spoken Seen. Film and the Romantic Imagination*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Metz, Christian (2000) *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* [franz. 1977]. Münster: Nodus.
- Sahlins, Marshall (1985) *Islands of History*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.