



*Eine visuelle Perspektive, die auf sich aufmerksam macht: Dustin Hoffman und Anne Bancroft in THE GRADUATE (USA 1967, Mike Nichols)*

Jacques Aumont

## Der Point of View<sup>1</sup>

Kennzeichnend für das Quattrocento-Gemälde ist, dass es sich auf einen Punkt hin anordnet, der sich im Bild selbst nur selten materialisiert. In ihm konvergieren die Linien der Zentralperspektive, die auf der Bildfläche auftreffen. Der Schnittpunkt dieser Geraden im unendlichen Raum, der Fluchtpunkt, markiert als seinen – geometrischen – Gegenpol zugleich die Position des Malerauges. Auf diese Weise verknüpft die *perspectiva artificialis* den unendlichen Raum in der Abbildung mit dem Standpunkt des Menschen vor dem Bild, und gemäß dieser Verknüpfung ist die Darstellung organisiert.

Aufgrund einer bemerkenswerten Metonymie wird der geometrische Gegenpol des Malerauges bisweilen mit dem gleichen Ausdruck bezeichnet wie dieser: Point of View. Die Geschichte der Malerei, wie sie seit etwa hundert Jahren geschrieben wird, hat immer wieder versucht, die Wandlungen dieses ›Point of View‹ zu verfolgen: die allmähliche, zögerliche Herausbildung der technischen Regeln der Zentralperspektive; die deutlich ›humanistische‹ Prägung sowohl dieser Technik als auch der Beziehung des Gemäldes auf einen Blick, der es konstituiert (den des Malers, dessen Stelle dann der Betrachter einnimmt); und schließlich die Auflösung des einen wie des anderen um die Jahrhundertwende.

Wesentlich in dieser Periode der räumlichen Darstellung ist somit der unweigerliche Zusammenhang von Bild und Betrachter, genauer noch, die *Symmetrie* zwischen beiden. Foucault und Lacan haben in ihren inzwischen klassischen Beschreibungen aufgezeigt, dass sich die Blicke von Maler und Betrachter unmöglich kreuzen können.<sup>2</sup> Außerdem möchte ich an die Logik erinnern, mit der das ›klassische‹ Französisch, bis zum 18. Jahrhundert etwa, mit dem Ausdruck *point de vue* auch den Ort bezeichnete, an dem man einen Gegenstand

1 [Anm. d. Hg.:] Der Text wurde 1981 verfasst und erschien unter dem Titel «Le point de vue» in *Communications* 38, Themenheft «Énonciation et cinéma», 1983. Für eine früher geplante deutsche Veröffentlichung hat Jacques Aumont 1992 noch einige Ergänzungen und Erläuterungen hinzugefügt, die in die vorliegende Fassung eingegangen sind.

2 [Anm. d. Übers.:] Aumont verweist hier auf Foucaults Analyse von Velazquez' «Las meninas» (Foucault 1966, 19–31) sowie auf Lacan «Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse» (Lacan 1973, Kap. 8 und 9).

zu platzieren hatte, um ihn besser sichtbar zu machen: wunderbare Mehrdeutigkeit der Sprache, die den grundsätzlichen Dualismus von Betrachter und Betrachtetem festschreibt.

Die Fotografie hat all diese Points of View in ihrem Dispositiv «absorbiert». Wie die Malerei setzt auch die fotografische Abbildung die Wahl eines Ortes für das Kamera-Auge voraus und ebenso eine *gute* Platzierung des Gegenstandes.<sup>3</sup> Darüber hinaus ist das Objektiv im Allgemeinen so konstruiert, dass es automatisch ein Bild mit zentralem Fluchtpunkt erzeugt. Auch der Film ist als fotografisches Medium bis in die Bildgestaltung hinein geradezu besessen von der Metapher des Blicks, des Point of View.

Doch das ist nicht alles. Etwa zur selben Zeit, da die Malerei lernt, die Möglichkeiten der zentrierten Darstellung zu beherrschen, beginnt auch die Literatur, ähnliche Phänomene zu entdecken: einerseits die Komplexität der Beziehung zwischen Ereignissen, Orten, Situationen und Charakteren, zum anderen den Blick, den die Erzählinstanz darauf wirft. Die moderne Literatur schließlich ist eine des Point of View, nachgerade fixiert auf das Problem der Unterscheidung zwischen dem, was explizit dem Autor, und dem, was den Figuren zugeschrieben werden kann.

Zum großen Teil ist es gerade diese literarische Tradition, die das «klassische» Kino zum Erben eines narrativen Systems macht, das seinen Höhepunkt wohl im 19. Jahrhundert erreicht. Es thematisiert in aller Deutlichkeit sowohl den Erzähler und seinen Blick als auch sein Auftreten in Gestalt des Autors oder einer seiner fiktionalen Figuren.

Der Weg vom Kinematografen (oder Kinetoskop) zum Kino ist weitgehend gekennzeichnet von dem Bemühen um die Anordnung, die Justierung von konkurrierenden Erzählinstanzen und verschiedenen Sichtweisen auf ein Ereignis. In der Geschichte der filmischen Darstellung nimmt die Entdeckung des narrativen Potenzials eines Bildes, das einem Blick assimiliert ist, zweifellos eine Schlüsselstellung ein. Es ist im Übrigen bekannt, wie sehr das Kino in seiner klassischen Periode diesen Blick zum Autor wie zur Figur hin hypostasiert hat.<sup>4</sup>

3 Man denke an die für die frühe Fotografie (also immerhin für den Zeitraum eines halben Jahrhunderts) notwendige lange «Pose» sowie an die eigens dafür konstruierten, Folterinstrumenten ähnelnden Vorrichtungen.

4 Man findet symptomatische Beispiele dieser Hypostasierung in der ganzen von der *politique des auteurs* inspirierten Literatur, vor allem in ihrer «MacMahonistischen» Ausprägung, so z.B. bei Michel Mourlet. In einer sehr viel nüchterneren Form und mit einer weit produktiveren Wendung begegnet man dem gleichen Anliegen in den frühen Texten Raymond Bellours, z.B. in «Le Monde et la distance» und vor allem in «Sur Fritz Lang» (beide aufgenommen in Bellour 1980). [Anm. d. Übers.:] Das «MacMahon» ist ein Pariser Kino, das sich Anfang der

Somit zeichnet sich eine doppelte Trennungslinie ab, die einerseits zwischen einer direkten (im Bild) und einer indirekten (in der Erzählung) Gestaltung eines Point of View verläuft und andererseits diese Points of View den verschiedenen Instanzen zuschreibt, denen sich Blicke zuordnen lassen: der Figur, dem Autor und dem Zuschauer, der beide betrachtet und sich selbst beim Schauen zusieht.<sup>5</sup>

Dem ist noch hinzuzufügen – und das gilt nicht nur für die französische Sprache –, dass der Ausdruck *point de vue* sich auch metaphorisch ausweiten lässt: Dann bezeichnet er eine Meinung, die davon abhängt, unter welchem Licht man eine Sache betrachtet, welches Urteil man sich über sie bildet, und dies bestimmt letztlich auch die Art und Weise, in der man von ihr erzählt und sie darstellt. Keiner der bisher unterschiedenen Points of View ließe sich in den Dienst des letztgenannten stellen.

Fassen wir nun die verschiedenen Bedeutungen des banalen Ausdrucks ‹Point of View› noch einmal zusammen und versuchen dabei, den Bezug zum Film deutlich zu machen:

1. Da ist zunächst der Punkt, von dem aus man schaut (PoV 1): also der Ort der Kamera in Bezug auf den betrachteten Gegenstand. Das Kino hat schon sehr früh gelernt, ihn von Einstellung zu Einstellung zu verändern oder durch eine Kamerabewegung auszudifferenzieren. Charakteristisch für den Spielfilm ist die Vielfalt und Variabilität dieses Point of View.
2. In Korrelation hierzu haben wir die Ansicht, die von einem bestimmten Point of View aus aufgenommen wurde (PoV 2): Der Film ist ein durch die Zentralperspektive organisiertes Bild. Hauptproblem hierbei ist der Widerspruch zwischen einem zweidimensionalen Eindruck (die ausgefüllte Bildfläche) und der Illusion räumlicher Tiefe.<sup>6</sup>
3. Dieser Point of View wird ständig auf einen narrativen Point of View

1960er Jahre auf einige wenige Hollywood-Regisseure spezialisiert hatte. Am Eingang zeigte eine Tafel ‹Die vier Asse des MacMahon› – Fritz Lang, Joseph Losey, Otto Preminger und Raoul Walsh. Die Betreiber des Kinos waren mit der Zeitschrift *Présence du cinéma* verbunden, zum Teil auch als Redakteure.

- 5 Ich komme hierauf zum Ende dieses Aufsatzes noch einmal zurück. An dieser Stelle erlaubt es mir die Vielzahl bedeutender Beiträge zu diesem Thema, mich kurz zu fassen. Neben den Klassikern (Metz 2000; Baudry 1978) siehe den Abschnitt ‹Sujet de l'énonciation et double identification› in Simon 1978, 113–119. Vgl. auch Aumont 1989; Gaudreault 1988; Gaudreault und Jost 1980; Jost 1987.
- 6 Die Empfänglichkeit für diesen Widerspruch ist durch die Hegemonie des ‹transparenten› Erzählkinos weitgehend verschwunden. Wie lebhaft sie noch zum Ende der Stummfilmzeit

(PoV 3) bezogen; die Einstellung beispielsweise ist im Erzählkino immer mehr oder weniger die Repräsentation eines Blicks, sei es der des Filmemachers oder der einer Figur.<sup>7</sup> Auch in diesem Punkt ist die Geschichte des Erzählkinos die der Erarbeitung und des Festschreibens von Regeln, wie ein PoV 1 und der daraus resultierende PoV 2 mit einem narrativen Point of View verknüpft werden können.

4. Das Ganze wird schließlich durch eine mentale (intellektuelle, moralische, politische usw.) Haltung überdeterminiert, die das Urteil des Erzählers über das Ereignis repräsentiert. Dieser Point of View (PoV 4, den wir <prädikativ> nennen werden) bestimmt vor allem die Fiktion selbst (in Form beispielsweise der Urteile des <Autors> über seine Figuren, die einen guten Teil dessen ausmachen, womit sich die Filmkritik gewöhnlich beschäftigt). Er interessiert mich hier aber nur insoweit, als er auch Konsequenzen für die Darstellungsarbeit selbst haben kann und bisweilen deren filmischen Träger (um nicht gleich vom Signifikanten zu sprechen) überformt.

Aufgrund ihrer anhaltenden Bedeutung wollen wir schließlich auch die historischen Vorgänger des nach so vielen Seiten offenen Begriffs <Point of View> zusammenfassend betrachten. Ich habe bereits angedeutet, dass die Malerei vom 15. bis zum 20. Jahrhundert zunächst die Regulierung, dann die Mobilisierung des Point of View betreibt: von seiner Einrichtung bis zu seiner exzentrischen Verlagerung im Barock; von seiner Verflüssigung in der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts bis zu dem Augenblick, als ihn der <analytische> Kubismus zunächst vervielfacht und schließlich fallen lässt. Und an diesem Punkt kommt der Film ins Spiel.

Nehmen wir nur ein Beispiel: Degas, der die Arbeit des Malers (aber auch des Bildhauers – man denke an seine wunderbaren Bewegungsstudien, die Pferdestatuetten) als das Erfassen jenes Moments, «jenes Bruchteils eines Augenblicks, der die Andeutung der gesamten Bewegung enthält» (Cohen 1979, 28), beschreibt. Wir haben somit eine Auffassung des Gemäldes als einer Art

war, bezeugt auf beeindruckende Weise der Anfang von Arnheims *Film als Kunst* von 1932 (vgl. Arnheim 1974).

- 7 Das gilt auch für die anderen Darstellungsparameter, welche die Definition des PoV 2 impliziert. Siehe hierzu Bellours Überlegungen zur Problematik des Sehenden und des Gesehenen in dem bereits erwähnten Artikel über Lang sowie, in anderer Form, in der 1969 erschienenen Analyse von *THE BIRDS* (DIE VÖGEL, Alfred Hitchcock, USA 1963; Bellour 1980, 81–122). Ergänzend dazu ist es lehrreich zu sehen, wie einseitig Autoren wie Jost 1980 – das gilt nicht mehr für Jost 1987 – und Vanoye 1989 den Begriff <Point of View> auffassen: Bei ihnen geht es immer um den Blickpunkt der Erzählinstanz.

*Momentaufnahme* (wir wissen, dass Degas auch Fotograf war). Doch gleichzeitig gibt es nur wenige Bilder, die stärker komponiert sind als die seinen – mehr montiert, wie Eisenstein sagt –, und zwar nicht nur als Wiedergabe einer Bewegung, sondern auch als Ausdruck eines Gefühls, einer Bedeutung, eines plastischen Effekts. Die doppelte Funktion des Kaders – willkürliche Begrenzung eines Ausschnitts aus der Wirklichkeit und Rahmung eines komponierten, bedeutungssatten, montierten Bildes – bezeichnet, wie Bazin erkannt hat,<sup>8</sup> innerhalb der Malerei selbst den Gegensatz zwischen Fotografie und Film, insoweit als der Film die Kunst der mehrfachen Momentaufnahme ist.

Zum anderen bemühen sich, wie bereits erwähnt, im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts die literarischen Avantgarden unter anderem darum, den narrativen Prozess innerhalb des fiktionalen Texts selbst zur Erscheinung zu bringen, indem sie beispielsweise, wie James oder Proust, eine ihre Rolle reflektierende («self-conscious») Erzählerfigur einführen, oder, wie Conrad, einen «central reflector». So erscheint das Erzählkino genau in dem Moment, in dem die Literatur die Erfahrung des Zur-Schau-Stellens, der Diversifizierung und der Mobilisierung des Point of view auslebt. Die Anleihen, die es bei diesen literarischen Vorbildern macht, lassen sich jedoch keineswegs als einheitliche Linie beschreiben; vielmehr hat man den Eindruck, dass das Kino in der «klassischen» Periode auf seine eigene Weise die Probleme der Figur und des Point of view wiederentdeckt und so an den Roman des 19. Jahrhunderts anknüpft. (Zwischenzeitlich inspirieren die Experimente, die den europäischen Film der 1920er Jahre kennzeichnen, sogar in einer Art Gegenbewegung eine neue Generation von Schriftstellern, von Joyce bis Dos Passos.)<sup>9</sup>

Das Kino, soweit es eine darstellende Kunst ist – also seit es sich vom Schau-stellerbetrieb auf Jahrmärkten und anderswo gelöst hat, um Kunst zu werden –, ist somit Teil dieser doppelten oder dreifachen Geschichte: Malerei, Fotografie, Literatur. Man mag sich wundern, dass das Theater in dieser Liste fehlt: Das hängt damit zusammen, dass, wie sich im Folgenden zeigen wird, der Point of view im Film nur wenig mit dem im Theater gemein hat, der eher ein Problem der Architektur ist. Zum anderen hat die Geschichte der Filmform

8 Vgl. «Theater und Film» von 1951: «Degas und Toulouse-Lautrec, Renoir und Manet haben das Phänomen der Photographie (prophetisch sogar: des Films) zutiefst und in ihrem Wesen begriffen. Mit der Photographie konfrontiert, begegneten sie ihr auf die einzig sinnvolle Art: mit der dialektischen Bereicherung ihrer Maltechnik. Sie verstanden die Gesetze des neuen Bildes besser als die Photographen und lange vor den Filmregisseuren, und sie waren es, die sie zuerst verwendeten» (Bazin 2004, 207).

9 Vgl. die bemerkenswerte Studie zu diesem Punkt im ersten Teil von Cohen 1979.

– ich spreche hier nicht von der Geschichte des Kinos – praktisch nichts mit der des Theaters zu tun.<sup>10</sup>

Wie man sieht, ist die Frage des Point of View alles andere als nur *eine* Frage; sie umschreibt vielmehr ein ganzes Knäuel von Problemen, die im Zentrum einer jeden Theorie stehen, die der doppelten, d.h. narrativen und darstellenden Natur des Films Rechnung tragen will. Und dabei haben wir uns bisher auf das Spektrum der Points of View beschränkt, die auf der *Seite des Films* zu finden sind, ohne zu untersuchen, wie jeder von ihnen auf symmetrische Weise die Sicht des Zuschauers bestimmt (oder zu bestimmen versucht). Diese Frage wird selbstverständlich – teils mehr, teils weniger unvermittelt – im Folgenden immer wieder auftauchen.<sup>11</sup>

Es soll hier nicht darum gehen, ein allgemeines und abstraktes Modell auszuarbeiten, das dieses Knäuel theoretisch aufzulösen vermöchte. Auch würde mich schon die Tatsache davon abhalten, dass bislang keine Untersuchung auf diesem Gebiet über erste tastende Versuche hinausgekommen ist. Das gilt selbst für Autoren, die über ein weit besseres linguistisches oder logisches Verständnis verfügen als ich. So bin ich im Grunde davon überzeugt, dass man – zumindest derzeit – kein transhistorisches Modell der ‹Filmsprache› entwickeln kann.

Mein Ziel ist also lediglich, anhand einiger Beispiele die grundsätzliche, von den Parametern der Narration und der Darstellung bestimmte Dualität des Films in Hinblick auf den Point of View zu verdeutlichen. Diese Dualität wird im Allgemeinen im Reden über Film unter dem impliziten Vorwand zum Verschwinden gebracht, dass er als eine in Bildern (und Tönen) erzählte Geschichte konzipiert ist und man daher den Darstellungsphänomenen ausreichend Rechnung trägt, wenn man sie auf diese Geschichte, oder besser noch: auf die Narration bezieht.

*Beispiel:* In *CET OBSCUR OBJET DU DÉsir* (DIESES OBskURE OBJEkt DER BEGIERDE, F 1977, Luis Buñuel) wird eine Frauengestalt von zwei Schauspielerinnen verkörpert, wobei das Prinzip, das den jeweiligen Wechsel bestimmt, so komplex ist, dass man es nur schwer durchschaut. Viele Zuschauer mögen den Wechsel gar nicht bemerkt haben; doch auch die andern hatten, so glaube ich, trotz dieser Ungewöhnlichkeit kein Problem damit, den Film als ganz ‹normale› Erzählung zu verstehen – oder zumindest als eine, deren Anomalie nur dem oft zitierten ‹Surrealismus› Buñuels geschuldet ist. Ein weiteres Beispiel: Das

10 Wenn die Geschichte des Kinos die des Theaters berührt, dann vor allem über die Schauspieler, also eher auf einer ökonomischen oder soziologischen als auf einer ästhetischen Ebene.

11 Diese Fragestellung ist inzwischen vor allem von der Semiopragmatik (z.B. Casetti, 1990; Odin 1983, 1988) behandelt worden, aber auch von Christian Metz 1997.

«primitive» Kino erscheint heute oft als eine Serie «unzusammenhängender» Tableaus, so dass die narrativen Abläufe schwer zu verstehen sind. Seinerzeit wurden die Vorführungen jedoch durch einen Kommentator begleitet, der nicht nur die Ellipsen in der Erzählung ausfüllte, sondern auch, wo notwendig, den dargestellten Ort benannte und damit verhinderte, dass man etwa den Schlupfwinkel der Räuber mit dem Palast des Königs verwechselte.<sup>12</sup>

Die beiden Beispiele (und hundert andere, die ebenso leicht zu finden wären) sollen lediglich unterstreichen, dass die Institution Kino gewissermaßen spontan der Narration den Vorrang vor der Darstellung einräumt. Dies wird, offenbar sogar mit der gleichen Spontaneität und Selbstverständlichkeit, auch noch von neueren theoretischen und analytischen Arbeiten bestätigt. Man muss nur eine Reihe von (Text-)Analysen betrachten, um zu sehen, dass fast alle – und zwar unabhängig von ihrer Qualität – sich einseitig auf die Analyse der Handlung konzentrieren, dies zu Lasten einer Untersuchung der darstellenden Ebene, deren Analyse nur betrieben wird, wenn sie Wasser auf die narratologischen Mühlen gießt.<sup>13</sup> Was die Theoretiker angeht, so haben die kürzlich vorgeschlagenen Begriffe wie «filmischer Text» (Casetti 1990), «kommunikative Dynamik» (Colin 1985) oder, paradoxerweise, «parametrische» Analyse (Chateau und Jost 1979) die gemeinsame Eigenschaft, einzig – und zwar per Definition – die narrative Kraft des Bildes (und sei sie *dysnarrativ*) zu betrachten.

Schließlich wird diese große Konkurrenz (oder Zusammenarbeit) zwischen Narration und Darstellung von einer zweiten überlagert und ausgeweitet: Die Rede ist von dem Gegensatz zwischen all den partiellen (narrativen und dargestellten) Points of View, die wesentlich der Ordnung des Imaginären zugehören, und jenem Point of View, dem wir die Nummer 4 gegeben haben und der in dem Versuch zum Ausdruck kommt, dem Bild einen Sinn *einzuschreiben*, wobei das Register des Symbolischen ins Spiel kommt. Viele Bestandteile einer Erzählung und der (visuellen wie auditiven) Darstellung können Gegenstand einer solchen Kodierung sein, die sie zum Ausdruck eines Point of View macht. Alle plastischen<sup>14</sup> Werte, alle ikonischen Parameter, viele Elemente der

12 Zur Narration im «primitiven» Kino siehe z.B. Burch 1990 oder Gaudreault 1988.

13 Das gilt selbst für die besten Autoren, wie sich leicht überprüfen lässt. Umso bemerkenswerter ist gerade in den Analysen von Marie-Claire Ropars, die explizit das Problem des «filmischen Schreibens», der «*écriture filmique*», behandeln, die Sorgfalt, mit der sie Aspekte der Darstellung herausarbeitet (vgl. Ropars-Wuilleumier 1990). Ähnliches gilt auch z.B. für Vernet 1988 oder Leutrat 1988.

14 [Anm. d. Übers.:] Aumont verwendet hier den Begriff «plastisch» im Sinn der (französischen) Bildsemiologie, die damit elementare konstitutive Bildelemente wie Licht- und Farbwerte bezeichnet, im Unterschied zu den dargestellten Figuren oder Gegenständen. Vgl. Aumont und Marie 2001, 159.



Narration können Träger solcher Bedeutungswaleurs sein – vom Kamerawinkel bis zur Farbe, von der Typisierung der Schauspieler bis zur Übernahme eines sozialen Gestus durch den Film.

Ich habe bereits gesagt, dass ich mich außerstande sehe, ein Modell, eine allgemeine Lösung für diese Probleme vorzuschlagen. Allerdings bleibt die Möglichkeit, sie mit Blick auf die Geschichte (die des Films und darüber hinaus die der Darstellung) zu erörtern. Selbstverständlich kann ich in diesem kurzen Text keine wirklich historische Arbeit vorlegen. Dazu kommt, dass ich mich auf eine so genannte ‹Geschichte des Kinos› stütze, die, wie uns immer deutlicher bewusst wird, aus kaum mehr als Annäherungen besteht.<sup>15</sup> Im Folgenden handelt es sich also um eine Reihe von mehr oder weniger willkürlichen Sondierungen im weiten Korpus der Filme und der sie begleitenden Theorien – nur zum Zweck, die permanenten und die veränderlichen Beziehungen zwischen diesen ‹Points of View› zu umreißen.

Betrachten wir die ersten Inserate für die Vorführungen des Cinématographe Lumière (oder seiner Konkurrenten): Die Filme werden angekündigt als ‹lebende Photographien›, ‹lebende Bilder› oder, in den meisten Fällen, einfach nur als ‹Ansichten›, als ‹vues›. Was wäre treffender? Der Film war zunächst ein Bild, ein PoV 1, nämlich der der Kamera, der einen PoV 2 in Gestalt einer Kadrierung erzeugt.

Besser noch: Schon 1894, noch vor der Veranstaltung im ‹Salon indien› des ‹Grand Café› hatte Edison auf seinem Gelände in West Orange die berühmte ‹Black Maria› konstruiert, ein Studio mit einem zu öffnenden Dach, in dem die ‹Ansichten› zum Kinetoskop kommen mussten, bevor die Kamera selbst ins Freie gehen würde. Das ‹lebende Bild› wurde dort in der immergleichen frontalen Kadrierung (die Kamera war fest installiert) vor einem Hintergrund aus geteeter Pappe aufgenommen. Zwei Jahre später, 1896, ließ Dickson, ein abtrünniger Mitarbeiter Edisons, auf dem Dach eines Gebäudes am Broadway das Studio der American Mutoscope Co., der zukünftigen Biograph, einrichten. Und zwar ebenfalls unter freiem Himmel, jedoch mit einer Verbesserung: Die in einer schweren Kabine eingeschlossene Kamera konnte auf Gleisen zur Studiobühne hin bewegt werden, wodurch ein Kadrierungswechsel zwischen

15 Und das trotz der Fortschritte, die seit gut fünfzehn Jahren [Anm. d. Übers.: bezogen auf den Zeitpunkt der Abfassung des Texts, 1981] zu verzeichnen sind. Doch gerade die seriösen historischen Werke zeigen dabei die Probleme auf: Die Bücher von Brownlow (1968) oder Deslandes (1966) und Deslandes/Richard (1968) machen – beiläufig, doch sehr nachdrücklich – vor allem auch die Lücken in unseren Kenntnissen sichtbar. So Deslandes, der mangels verlässlicher Quellen darauf verzichtet, den ‹Patentkrieg› von 1898 zu behandeln, oder Brownlow, der die unwiderruflichen Verluste von Stummfilmen der Universal konstatiert.

zwei Einstellungen möglich wurde (und sogar eine Kamerafahrt, doch scheint man zu jener Zeit keinen Gebrauch davon gemacht zu haben).<sup>16</sup>

Filmemachen bedeutete für eine gewisse Zeit, die Kamera irgendwo aufzustellen und das Bild zu *kadrieren*.

Was danach kommt, ist bekannt: Zunächst ging es vor allem um die Mobilisierung des Kaders. Man hat seit längerem hervorgehoben, dass diese Mobilisierung weit mehr über die Montage als über Kamerabewegungen erreicht wurde.<sup>17</sup> Für dieses Beinah-Paradox lässt sich, durch den Vergleich zweier nahezu zeitgleich entstandener Produktionen, ein erhellendes Beispiel anführen: Zunächst wären da «Ansichten» in der Art der «Hale's Tours», bei denen man eine Kamera vorn auf der Lokomotive oder auf der hinteren Plattform eines Zuges montierte und dann kontinuierlich filmte. Zum anderen haben wir die ersten – berühmten – kurzen Abenteuerfilme, die aus mehreren Einstellungen bestehen (wie der weithin bekannte *THE GREAT TRAIN ROBBERY* von Edwin S. Porter und dessen britischer Vorläufer *A DARING DAYLIGHT BURGLARY*, beide von 1903). Im Fall der «Hale's Tour» erhalten wir, trotz des ständigen Wechsels der Landschaft, nur *eine*, im Prinzip endlos dauernde Einstellung.<sup>18</sup> Im Gegensatz hierzu ziehen die beiden genannten Filme, auch wenn sie kaum an die Starrheit des Kaders rühren (und somit geradezu zwangsläufig zur Entstehung der «Theatralität» im *Film d'Art* oder in Griffith's Biograph-Filmen hinführen), die – kapitale – Konsequenz aus der Natur der kinematografischen *vue*: Da sie einen Ablauf hat, also Zeit involviert, gehört sie wesentlich (Bazin würde sagen: ontologisch) zur Ordnung der Erzählung: Sie erzählt – und es gibt keinen Grund, warum diese Narration am Ende der Einstellung abrechnen sollte.

Die Etappen der filmischen Entwicklung eines narrativen Point of View sind mit den Namen Porter und vor allem Griffith verbunden: mythische Namen, die ein Kranz von Legenden umgibt und die ich hier weder einer genauen Studie noch gar einer Kritik unterziehen kann. Ich möchte vor allem hervorheben, dass mit dieser Entwicklung auch der dargestellte Raum, und zwar für lange

16 Zur «Black Maria» und den ersten dort aufgenommenen Filmen vgl. Hendricks 1959. Zum Mutoscope Studio vgl. die Abbildungen in Deslandes/Richard 1968, 282 sowie Brownlow/Kobal 1979.

17 Metz hat 1967 in seinem Artikel «Montage et discours dans le film» (Wiederabdruck in Metz 1972) die ästhetischen und semiologischen Konsequenzen hieraus gezogen, wobei er frühere Bemerkungen Mitrys systematisiert.

18 Zur «Hale's Tour» vgl. Brownlow/Kobal 1979, 48–49. Man könnte hier auch die berühmte «erste Kamerafahrt» des Lumière-Kameramanns Alexandre Promio in einer venezianischen Gondel nennen. Mitry (1965, 151) hat auf hervorragende Weise demonstriert, dass diese bewegte Einstellung weder das Äquivalent einer «echten» Kamerafahrt ist noch das einer Montage innerhalb einer Einstellung.

Zeit, seine Kohärenz verliert. Denn obgleich die Montage in der Tat schon bald auf effiziente und eindeutige Weise Anhaltspunkte für zeitliche und kausale Beziehungen lieferte, lässt sich dies für den in aneinander gereihten Einstellungen dargestellten Raum nicht behaupten. Um bei den bereits angeführten Beispielen zu bleiben: Von *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (wo die raumzeitliche Entwicklung nur in groben Zügen nachvollziehbar ist) bis zu einem beliebigen Griffith-Film von 1911 oder 1912 (*AN UNSEEN ENEMY* oder *THE BATTLE* beispielsweise) ist der ›Fortschritt‹ entscheidend: Die Griffith'sche Erzählung benötigt keine Vermittlung, keinen Kommentar: Alles ist deutlich. Doch diese Filme haben die Fragmentierung des Raums noch nicht wirklich assimiliert. Obwohl eine (allerdings recht rudimentäre) Konvention besteht, die den seitlichen Abgang der Figuren aus dem Bild regelt,<sup>19</sup> steht jeder Schauplatz sozusagen semiautonom für sich, ohne dass die Kohärenz des gesamten diegetischen Raums garantiert wäre. Weder gibt es starke Konventionen, wie später die klassischen Anschlussregeln, noch einen mehr oder weniger direkten Zugang (etwa mit Hilfe einer Totalen) zum globalen räumlichen Referenten.

Versuchen wir diese Beobachtungen anders zu formulieren. Zu jener Zeit wird sich das Kino zunächst bewusst, dass die Aneinanderreihung von Points of View in Form von Kadrierungen verschiedener Orte einen chronologischen Ablauf erzeugt, eine Erzählung, deren Modalitäten sich rasch verfeinern. So zum Beispiel in der zweiten Fassung von *ENOCH ARDEN* (1911), wo Griffith mit der Beziehung zwischen einer Einstellung und einem Blick, zwischen einem Blick und einer Figur experimentiert: Die Reihung solcher Bilder führt zu einem narrativen Point of View.

Um beim Beispiel von Griffith's System zu bleiben: Hier hat man einen relativ vielschichtigen narrativen Point of View. Die Erzählung besteht im Wesentlichen daraus, den Figuren in einer externen Fokalisierung zu folgen (was in den ›obligaten‹ Verfolgungs- oder Rettungssequenzen sehr deutlich wird); gelegentlich aber fällt der narrative Point of View in interner Fokalisierung mit dem der Figur zusammen. So wartet in *ENOCH ARDEN* Annie Lee am Strand auf die Rückkehr ihres Gatten: Plötzlich nimmt ihr Gesicht den Ausdruck des Entsetzens an, sie streckt die Arme aus; in der folgenden Einstellung sieht man Enochs Schiffbruch. (Zugegeben: hier von interner Fokalisierung zu reden, schließt einen gewissen Glauben an Telepathie ein.) Noch deutlicher ist vielleicht die Szene in *THE BATTLE*, in der der von Panik ergriffene junge Mann seinen Posten verlässt. Die nächste Einstellung zeigt den Schützengraben ohne ihn, repräsentiert also seinen Blick.

19 In Aumont 1980 habe ich versucht, diese Konventionen im Einzelnen zu analysieren.

Dem allwissenden Erzähler kann man schließlich alle Totalen zuschreiben, einige der Detailaufnahmen von Gegenständen, die zu den stilistischen Kennzeichen von Griffith gehören, und natürlich all die Zwischentitel, welche die Handlung kommentieren, vorwegnehmen oder charakterisieren. Derartige Titel (vom Typ «Zur gleichen Zeit in Zypern» oder «Später»), wie sie während der ganzen Stummfilmzeit in Hülle und Fülle zu sehen sind, werden dann in *UN CHIEN ANDALOU* (F 1928, Luis Buñuel) beispielhaft persifliert. Doch gleichzeitig mit dieser Klarheit und Beherrschung des Erzählens kommt, gewissermaßen als deren Kehrseite, durch die Kamerabewegung die komplexe Natur des narrativen Point of View zum Vorschein. Weil die Konstruktion des filmischen Raums die Zeit impliziert, desgleichen auch Anordnungen oder topologische Relationen (wie etwa konzentrische oder aneinander anschließende Räume), muss der kinematografische Point of View auf eine *Sequenz* von Einstellungen und nicht auf eine unbewegte *vue* bezogen werden. Im Unterschied zur Malerei ist der Point of View im Film als eine geordnete und wohl dosierte Serie zu verstehen. Und das «primitive» Kino ist eben noch weit entfernt davon, diese Ordnung und dieses Maß gefunden zu haben. Das Bemühen um ein kohärentes Verständnis des Raumes in einer Sequenz würde sich beispielsweise an gewissen deskriptiven Momenten zeigen (wie man weiß, ist dank der zeitlichen Natur des kinematografischen Signifikanten die Funktion der Beschreibung, die ja ein Innehalten der Zeit der Handlung impliziert, im Film keineswegs selbstverständlich). So in *THE BIRTH OF A NATION* (USA 1915, D. W. Griffith) in einer Folge von Einstellungen mit zwei langen Kameraschwenks, die das Schlachtfeld zeigen.<sup>20</sup>

Bevor sich einigermaßen festgeschriebene Regeln entwickelten, mit denen das klassische Kino die Darstellung des Raums zu rationalisieren versuchte (ich werde darauf nicht weiter eingehen, da sie ausgiebig und von verschiedenen Seiten her untersucht worden sind),<sup>21</sup> lässt sich der Vorrang, den man der Klarheit der Erzählung einräumte, fast während der gesamten Periode des Stummfilms nachweisen – zuweilen in geradezu karikierender Form. So in *THE CHAMBER MYSTERY* (USA 1920, Abraham S. Schomer), wo die Dialoge, ähnlich wie bei Comics, in «Sprechblasen» auf grauem Hintergrund erscheinen, so dass die sprechende Figur zum Teil (manchmal auch zur Gänze) verdeckt wird.<sup>22</sup> Gleichzeitig aber kristallisiert sich langsam ein neues Anliegen heraus:

20 In dem von Pierre Sorlin für *L'Avant-scène Cinéma* (Nr. 193–194, 1977) erstellten Schnittprotokoll sind dies die Einstellungen 310–317 (vgl. auch die Abbildungen S. 33). Im selben Heft findet sich auch ein Schnittprotokoll zu dem oben angeführten Film *THE BATTLE*.

21 Vgl. vor allem Bordwell/Staiger/Thompson 1985.

22 Deutelbaum 1975 gibt eine Beschreibung des Films sowie einige Abbildungen. Man erinnere

Nun geht es darum, in der Narration, aber auch im Bild, einen Point of View der Erzählinstanz zum Ausdruck zu bringen, der über das einfache Spiel mit den verschiedenen Abstufungen beim Zusammenfallen von Erzähler und Figur hinausgeht.

Der Keim dieses «prädikativen» Point of View und seines Ausdrucks im Bild findet sich schon bei Griffith. Auch ohne vom übertriebenen Schminken zu sprechen, durch das man beispielsweise den Bösewicht kennzeichnete (und das noch der Ordnung des Profilmischen angehört), könnte man hier die Anstrengungen Griffith' anführen, die sorgfältig platzierten Lichtquellen zu Bedeutungsträgern zu machen. In *THE DRUNKARD'S REFORMATION* (1909) bezeichnet das vom Kamin ausgehende Leuchten das familiäre Glück der Figuren. In *PIPPA PASSES*, aus dem gleichen Jahr, experimentieren Griffith und Bitzer mit Kaschs und komplexer Beleuchtung, um das sanfte Morgenlicht auf dem engelhaften Gesicht der Heldin oder, genauer, das Engelhafte dieses Gesichts herauszuarbeiten.<sup>23</sup> In späteren Filmen wird Griffith diese Lichteffekte bis zum Extrem steigern, zum Beispiel in den Szenen am Flussufer in *THE WHITE ROSE* (1923). Doch zur gleichen Zeit werden sie Bestandteil eines festen und banalen Repertoires: in Form des Heiligenscheins aus blonden Locken von Mary Pickford oder, besser noch, als obligater Nimbus um das Gesicht der Garbo.

Doch nicht in Hollywood, das in den meisten Fällen die Experimente mit dem Licht schon bald auf ein paar Stereotype reduzierte,<sup>24</sup> sondern im europäischen Kino der 1920er Jahre finden sich die deutlichsten (ich sage nicht: die vollendetsten) Beispiele für einen Diskurs des Bildes. Es handelt sich um verstreute Versuche verschiedener Schulen und Epochen, die ich hier nicht alle aufführen kann. Ich beschränke mich auf drei Beispiele:

sich, dass die Klagen über das Übermaß an Zwischentiteln eines der Lieblingsthemen der «intellektuellen» Filmkritik der 1910er und 1920er Jahre war; vgl. die sehr symptomatischen Ausführungen von Lindsay 1922, 189–190.

23 In dem 1925 erschienenen Buch von Griffith' Frau Linda Arvidson (1969) findet man erhellende Anekdoten zu beiden Filmen sowie zur Lichtführung.

24 Selbst bei den großen amerikanischen Stummfilmregisseuren ist die Suche nach dem ausdrucksvollen Bild in letzter Instanz immer den Beschränkungen der Wahrscheinlichkeit unterworfen. Hierfür liefert King Vidor in einem Interview mit Kevin Brownlow für dessen Fernsehserie über Hollywood ein gutes Beispiel: In der Sequenz des Angriffs im Bois Belleau in *THE BIG PARADE* (1925) gibt er das Mörderische des Geschehens dadurch wieder, dass den Bewegungen der Soldaten ein einförmiger und unerbittlicher Rhythmus aufgeprägt wird – und Vidor rechtfertigt diese Idee, indem er sich auf entsprechende historische Ereignisse beruft.

## Der Caligarismus

Oder das, was man meistens als Expressionismus bezeichnet (ein ebenso bequemes wie vages Etikett, das bereits in den 20er Jahren in Umlauf war). Bezieht man sich auf die gleichnamige Strömung in der Malerei und später in der Literatur, so ist diese Benennung nicht sehr treffend. Sie ist allerdings auch nicht uninteressant, wenn man sie auf ihre Etymologie zurückführt. Dann nämlich beinhaltet ›Expressionismus‹ die Idee eines mehr oder weniger unmittelbaren *Ausdrucks* von präzisen und besonderen Bedeutungen im Film, die im Allgemeinen auf malerische Weise zustande kommen.<sup>25</sup>

Erstes Kennzeichen dieser Schule ist also, wie man weiß, ihr Piktoralismus und, korrelativ hierzu, der eigentümliche Bezug zur dargestellten Welt. Man betrachte, wie in *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (D 1920, Robert Wiene) auf einer gemalten Kulisse eine Ansicht der Stadt zu sehen ist, in der ein Jahrmarkt stattfindet: Das Bild ist offensichtlich von mittelalterlichen Darstellungen beeinflusst, in denen die Stadt als kegelförmige Anhäufung von Häusern erscheint, ohne dass man um eine perspektivistische Wiedergabe bemüht wäre; vor dieser Kulisse, auf einer Art Bühnenpodest, sind einige (schräg angeordnete) Jahrmarksattribute wie Drehorgelspieler und Karussell aufgebaut, von der Stadt gleichzeitig ein- und ausgeschlossen, so dass sich ihre Beziehung nicht ohne weiteres in topografische Begriffe fassen lässt. Innerhalb dieser ihrerseits architekturhaften Kulisse wird der reale Raum, in dem sich die Statisten bewegen, von einer Bildästhetik bestimmt, die unter anderem dazu tendiert, jeglichen potenziellen perspektivischen Effekt zu negieren und zu blockieren (siehe die Einstellungen im Inneren von *Caligaris Wohnwagen*).

Diese an der Malerei orientierte Bildästhetik bestimmt, zumindest tendenziell, die gesamte Darstellung: von der Schminke (die aufgemalten Haare von Werner Krauss, die Bemalung der Körper in *GENUINE*, D 1920, Robert Wiene) bis zur Gestik (der willenslose Körper Conrad Veidts in *CALIGARI*, die gequälte Gestalt Hans von Twardowskis in *CALIGARI* und *GENUINE*), von der ›überkadrierten‹ Einstellung (wie in *DER LETZTE MANN*, D 1924, Friedrich Wilhelm Murnau, oder *HINTERTREPPE*, D 1921, Leopold Jessner) bis hin zu einer ›psychotischen‹ Montage von Fragmenten (der Mord an der Pfandleiherin in *RASKOLNIKOW*, D 1923, Robert Wiene). So lässt sich auch das Paradox erklären, dem man immer wieder begegnet: Einmal werden alle deutschen Stummfilme als ›expressionistisch‹ eingeordnet (vgl. das unvermeidliche Beispiel *DER LETZTE MANN*), dann wieder erkennt man diesem oder jenem die Palme des

25 Vgl. dazu auch meine Ausführungen in Aumont 1989 und 1990.

«einzig authentischen, rein expressionistisch ausgeleuchteten» Films zu (siehe Lotte Eisner [1980, 91] über *VON MORGENS BIS MITTERNACHT*, D 1921, Karl Heinz Martin).

Wie dem auch sei, in unserem Zusammenhang ist vor allem wichtig, dass die ganze Arbeit an der Bildgestaltung einzig und allein dazu dient, eine Idee sichtbar zu machen und sinnlich umzusetzen. Die vegetabilen Bauten und Kostüme in *GENUINE* machen das Animalische der Figur sinnfällig (eine Art Übersetzung der berühmten Bemerkung Baudelaires über die «natürliche, das heißt abscheuliche» Frau). Die Verzerrung der an sich schon winkligen Treppenkulisse im Haus der Pfandleiherin lässt das Grauen von Raskolnikows Albtraum sichtbar werden. So könnte man noch tausend andere Beispiele anführen, die alle zeigen, wie der Gestaltung ein umfassendes Signifikat eingeschrieben wird, um dem Dargestellten eine bestimmte Qualität zu verleihen.

Die Nachteile dieses Systems sind wohlbekannt – man hat sie schon seit langem bemängelt: Das Signifikat ist mehrdeutig. So erlaubt es beispielsweise nicht, in jener Einstellung in *CALIGARI*, in der Rudolf Klein-Rogge in seiner Zelle hockt – im Zentrum einer Art von Spinnennetz oder Stern, weiß auf schwarzem Grund –, zu unterscheiden zwischen der (redundanten) Bedeutung des Gefangenseins und der (eher doppelbödigen) einer Spinne, die ihre Intrigen knüpft (wie Mabuse). Die einzigen Momente, in denen die Mehrdeutigkeit verschwindet, sind die, in denen die dargestellte Idee offensichtlich und platt ist. Der Schatten, den der Somnambule über Alans Bett wirft, während er sich anschickt, ihn zu erdrosseln, drückt trotz seiner plastischen Kraft (und Schönheit) eben nicht mehr als ein pauschales Grauen aus. Schlimmer noch ist vielleicht, dass Mehrdeutigkeit ebenso wie platte Eindeutigkeit sich dazu eignen, auf womöglich fatale Weise in dem großen Signifikat des Wahnsinns aufzugehen, genauer noch: dem einer ungesunden Irrealität, die einer als gesund geltenden Realität gegenübergestellt wird. Im Übrigen hat man diese Vereinnahmung bekanntlich schon kritisiert, als *CALIGARI* herauskam:<sup>26</sup> Auch die Filmemacher waren dagegen, doch schließlich konnten sich die Produzenten im Namen der Sorge um die Wahrscheinlichkeit durchsetzen. Letzteres ist mir wichtig, da es sich hier als Überlagerung des prädikativen durch den narrativen Point of View äußert, den Point of View nämlich, den der Film am Schluss den Insassen der Anstalt und dem guten Doktor zuordnet. Von all dem bleibt nur das Eine: die Umformung, die den im Bild dargestellten Point of View affiziert.

26 Vgl. vor allem die Kritik von Herbert Jhering 1978.

## Der Impressionismus

Diese Bezeichnung hat womöglich noch weniger Konsistenz. Sie leitet sich zweifellos von äußerst vordergründigen Analogien ab und lässt sich nur auf sehr wenige Filme anwenden. Unstreitig ist, dass dies vor allem für die Werke Epsteins gilt, der bekannte: «[...] das Sujet des Films MAUPRAT ist die Erinnerung an mein erstes enthusiastisches und sehr oberflächliches Verständnis der Romantik. LA CHUTE DE LA MAISON USHER (1927) ist mein ganz allgemeiner Eindruck von Poe» (Epstein 1974, 201 – Übers. F. K.).

Bevorzugte Techniken des Impressionismus sind die Doppelbelichtung, die Zeitlupe, die Großaufnahme und die fragmentierende Montage. Es gibt berühmte Bilder, wie das sich über das Hafenwasser legende Gesicht von Gina Manès in CŒUR FIDÈLE (F 1923, Jean Epstein), Augenblicke reiner Geschwindigkeit in LA GLACE À TROIS FACES (F 1927, Jean Epstein), die Zeitlupe und der Wechsel zu Negativfilm, wenn Madeleine in LA CHUTE DE LA MAISON USHER stirbt. Oder auch, ebenfalls im letztgenannten Film, die folgende von Keith Cohen analysierte Passage: das Erscheinen von Rodericks Besucher, zunächst in einer Heidelandschaft, wo der Film ihn in mehreren Einstellungen zeigt, ohne uns sein Gesicht zu enthüllen; danach im Gasthof, wo nur die Tatsache, dass sich ihre Blicke kreuzen, uns eben anzeigt, dass die Figuren alle zur gleichen Szene gehören; doch gleichzeitig bekommen wir das Gefühl eines unbestimmten, (nach Cohen) *schwebenden* Raumes vermittelt. Und dann die Einstellungen am Ende des Prologs, als eine Frau flüchtig durch die Fenster der Herberge schaut und Kadrierung und Bauten zusammenwirken, um den Eindruck zu erwecken, dass sie von einem unheilvollen Ort verschluckt, gefangen genommen, lebendig begraben wurde.

Gemeinsam ist diesen drei Momenten aus Epsteins Film, dass sie, obwohl in plastischer Hinsicht durchaus verschieden, die Entwicklung von Erzählung und Diegese um den Point of View des Erzählers bereichern – hier mit Hilfe von Kadrierung und Montage –, wobei es sich nicht nur um einen narrativen Point of View handelt (also das Spiel von Zusammenfallen und Auseinander-treten von Erzählinstanz und Figur), sondern auch um ein Urteil, um die Modulation dieser Szenen hin zu einer Empfindung oder, wenn man so will, zu einem Eindruck des Geheimnisvollen, Unwirklichen oder Angsterweckenden. Gewiss, diese Gefühle sind der Darstellung nicht direkt eingeschrieben, sie werden eher suggeriert: Doch auch wenn sie nur «atmosphärisch» wirken, so fügen sie sich doch organisch in den Zusammenhang der Geschichte ein (es



handelt sich hier, wie gesagt, um die Einleitung), und sie sind sicher nicht so vieldeutig, wie meine Beschreibung vermuten lässt.

Was geschieht hier? Wir haben nicht mehr, wie im Expressionismus, einen Pseudo-Raum *ex nihilo*, tendenziell eine *Ideoplastik*, ein Ideenbild, sondern das bisweilen widersprüchliche Beharren auf der Forderung nach *photogénie* einerseits (das Licht, das Bild sollen eine Emotion erzeugen, freisetzen) und dem Gedanken andererseits. Oder, mit den Worten Epsteins:

Die schönen Filme sind zusammengesetzt aus Photographien und dem Himmel. Unter dem Himmel eines Bildes verstehe ich dessen moralischen Gehalt, dasjenige, um dessentwillen man es gewählt hat. Man muss die Wirkung des Zeichens auf diesen Gehalt beschränken und genau dann unterbrechen, wenn das Denken beginnt abzuschweifen und die Emotion auf sich selbst zurückgeworfen wird. Der plastische Genuss ist ein Mittel, niemals ein Ziel. Sobald die Bilder eine Reihe von Gefühlen hervorgerufen haben, dürfen sie nur noch deren semi-spontane Entwicklung befördern und Pfeilen gleich den Gedanken zum Himmel führen (Epstein 1974, 190 – Übers. F.K.).

## Die Filmsprache

Paradoxerweise wird uns die Schule russischer Filmemacher, die die Vorstellung entwickelten, es könne so etwas wie eine Sprache des Films geben – von der man erwarten könnte, dass ihr theoretisches System den Nachdruck auf die gestaltende Handschrift des Regisseurs legt –, ein durchaus mehrdeutiges Beispiel liefern.

Betrachten wir das von Kuleschow 1929 veröffentlichte Buch, das in synthetischer Weise ein Jahrzehnt von Experimenten widerspiegelt. Neben einer Erörterung der Filmpraxis – die heute einigermaßen veraltet wirkt und in weiten Teilen von dem taktischen Willen geprägt ist, bestimmten formalen Innovationen (Großaufnahme, Montage usw.) Anerkennung zu verschaffen – findet man eine Auffassung vom Kino, deren Essenz sich in einer Reihe von Deduktionen zusammenfassen lässt:

- a) Im Lichte der Tatsache, dass dem Zuschauer im Kino eine vorgegebene Ansicht (im Sinne unseres PoV 1) des dargestellten Ereignisses präsentiert wird, erscheint diese, und nur diese, auf der Leinwand, was bedeutet, dass
- b) eine Einstellung mit einem (ideografischen) Zeichen vergleichbar ist und

- c) das Lesen eines Films, auch eines Dokumentarfilms, erstens eine innere Organisation der Einstellung und zweitens eine Organisation von Einstellungen voraussetzt; hieraus folgt
- d) die Forderung nach einem Kino, das auf der Montage kurzer Einstellungen beruht, die jeweils ihren Wert als einfaches Zeichen bewahren; von daher auch der Nachdruck auf einem genau berechneten System von Bewegungen innerhalb des Kaderns in bestimmten, bevorzugten Richtungen (parallel oder diagonal) und schließlich auf einem analytischen Spiel der Darsteller gemäß den Prinzipien der Typage.

Merkwürdigerweise erscheint Kuleschow, den die Nachwelt vor allem mit Überlegungen zur Filmsprache und zum filmischen Ideogramm verbindet, im Rahmen der vielfältigen Experimente im europäischen Kino der 1920er Jahre als Begründer und Vordenker einer Richtung, die dem amerikanischen Kino sehr nahe steht: Filme, in denen die Aufgabe des Erzählers nicht darin liegt, ein Urteil abzugeben über das, was er zeigt, sondern vielmehr darin, es deutlich zu zeigen; Filme, in denen die Erzählung vor allem vom mechanisierten (biomechanisierten) Körper des Schauspielers getragen wird, um sie besser im Griff zu haben. Genau das findet man in den heute noch erhaltenen Filmen Kuleschows und seines Studios, *DIE UNGEWÖHNLICHEN ABENTEUER DES MR. WEST IM LANDE DER BOLSCHEWIKI* (UdSSR 1924), *DER TODESSTRAHL* (UdSSR 1925) und selbst in *NACH DEM GESETZ* (UdSSR 1926): Filme, in denen alles, was die Erzählung unnötig belastet, weggelassen wird, um die Lektüre zu erleichtern (vgl. Levaco 1974).

Gewiss, einige seiner Zeitgenossen befassen sich mehr mit den prädikativen Möglichkeiten des Films. So zum Beispiel Eisenstein, auf den wir gleich zu sprechen kommen werden. Das gilt aber auch für Kuleschows Schüler Pudowkin, dessen Filme ebenfalls von einer flüssigen und linearen Erzählweise geprägt sind, auch wenn er sich gelegentlich starker Metaphern bedient (wie in den Schlussequenzen von *STURM ÜBER ASIEN* [UdSSR 1929] oder *DIE MUTTER* [UdSSR 1926]): ein Griffith, der sich nicht scheute, den <symbolischen> Wert seines Materials zu nutzen. Auch die <formalistischen> Theoretiker lassen Raum für die rhetorische Figur. «Die sichtbare Welt wird im Film nicht als solche fassbar, sondern in ihrer sinnhaften Korrelativität [...]», heißt es bei Tynjanov (1974, 45), für den das Bild und die Aneinanderreihung von Bilderfragmenten mit Blick auf den narrativen und potenziell auch metaphorischen Wert behandelt werden müssen.

Die Konzeption einer Filmsprache ist sicher nicht ganz so reduktionistisch, wie sie durch das zu Kuleschow Gesagte scheinen mag: Sie schließt die Möglichkeit eines direkten Einflusses der Erzählinstanz auf das Dargestellte mit

ein, was man durchaus in Analogie zur Praxis deutscher und französischer Regisseure sehen kann. Die Metapher, die rhetorische Figur im Allgemeinen, hat ihren Ort in der Poetik des Films<sup>27</sup> als eine der möglichen Bedeutungsebenen des Bild-Zeichens. Und dennoch, wenn man die Umsetzung dieses Prinzips in den Filmen von Pudowkin und der FEKS betrachtet, so sieht man, trotz ihrer oft unbestreitbaren Schönheit, dass die Metaphern sich ein wenig schüchtern auf das Spiel mit dem Kamerastandpunkt, der schnellen Montage oder des intradiegetischen Vergleichs (das, was Mitry als «implizierte Symbole» bezeichnet) beschränken und dass sie alles in allem eher als dekorative Ergänzung einer Idee erscheinen, die hauptsächlich durch die Erzählung getragen wird.

Meine drei Beispiele sind alles andere als willkürlich gewählt: Es handelt sich hier um die wichtigsten und bekanntesten Ausprägungen jenes experimentierfreudigen Geistes, der den Stummfilm zu seinen Hochzeiten in Europa kennzeichnet. Mein Anliegen dabei war, bei diesen sehr bewusst experimentierenden Strömungen herauszuarbeiten, wie Bedeutungen direkt über das Bild vermittelt werden. Die jeweiligen Verfahren unterscheiden sich zwar merklich, doch bei allen geht es letztlich darum, durch die Art der Darstellung dem Dargestellten eine bestimmte Qualität zu verleihen.

Jenseits aller Unterschiede haben diese Beispiele zwei Gemeinsamkeiten: Zum einen beeinflusst ein prädikativer Point of View, den das Bild zu übermitteln hat, die Gestaltung des dargestellten Raums. Ohne das Entstehen eines «guten» Raums auf fatale Weise zu beeinträchtigen, drückt sie ihm doch ihren unauslöschlichen Stempel auf: den des Wahnsinns, der *Unheimlichkeit* [im Original deutsch] oder auch des Literarischen.<sup>28</sup> Zum anderen tritt diese Art von Komplizenschaft zwischen einem (narrativen) Point of View auf das Ereignis und dem darin eingeschriebenen (prädikativen) Point of View nur hin und wieder auf, ohne sich jemals auf eine allgemeine Theoriebildung zur Beziehung zwischen Raum, Darstellung und dem Auftreten konnotativer Isotopien zu stützen.

Und an dieser Stelle kommen wir zu Eisenstein. Seien wir keine Fetischisten: Eisenstein ist sicher kein so einsames Genie, wie bisweilen behauptet wird. Er entwickelt seine Gedanken auf dem breiten, theoretischen wie praktischen

27 So lautet eben auch der Titel (*Poetika kino*) des von den russischen Formalisten veröffentlichten Sammelbands mit Beiträgen von Viktor Šklovskij, Jurij Tynjanov, Boris Ejchenbaum, Boris Kazanskij und Adrian Piotrovskij (Beilenhoff 2005). Vgl. auch Revuz (1974).

28 Zum ausgesprochen literarischen Charakter der Metaphern in dem von den Formalisten beeinflussten russischen Kino vgl. die von Ejchenbaum (1974, 38) angeführten Beispiele, vor allem die frappante Billard-Szene in *DAS TEUFELSRAD* (UdSSR 1926, Grigorij Kozincev), bei der das Versenken der Kugeln als Metapher für den «Fall» des Helden gesehen wird.

Hintergrund, den wir eben skizziert haben und dem er weitgehend verpflichtet bleibt. Wenn es mir also geradezu selbstverständlich erscheint, auf seine Arbeit an genau diesem Punkt meiner Darlegungen einzugehen, so nur, weil er mehr als jeder andere dieser Problematik von Figur und Bedeutung Form gegeben hat.

Zu erwähnen sind zunächst die gegen Ende der 1920er Jahre parallel mit den Filmen OKTOBER (UdSSR 1927) und DIE GENERALLINIE (UdSSR 1929) entstandenen Überlegungen zu den Montageprinzipien. Eine Extremposition nimmt dabei der Begriff der «intellektuellen» Montage ein, der für eine Art Essay-Film steht, in dem die Fiktion nur noch Trägerfunktion hat und zum Vorwand für die Aneinanderreihung von Bildern wird, deren Wert vor allem in ihrer *assoziativen* Ladung liegt. Die Arbeit des Filmemachers besteht darin, die wechselseitige Verbindung zwischen den fiktionalen Elementen und jenen möglichen «Assoziationen», die dem Diskurs, der *These* am besten dienen, sicherzustellen. Laut der recht extremen Formulierung, die Eisenstein sich nicht scheut zu Papier zu bringen (wenn auch nur für sich selbst, in seinen Arbeitsnotizen), handelt es sich darum, «in Bildlichkeit zu denken» (Eisenstein 1975, 297). Diese Formel ist einigermaßen überzogen und im Übrigen auch nicht ganz einleuchtend: Man kann dieser Theorie den unwiderlegbaren Einwand entgegenhalten, dass sie die Fähigkeit des Bildes, der Sprache gleichwertig zu sein, überschätzt.<sup>29</sup> Eigentlich ist der «intellektuelle» Film nichts anderes als eine radikale, wenn auch rein theoretische Verteidigung der unendlichen produktiven Möglichkeiten der Montage. Daher unterscheidet sich, laut Eisenstein selbst, die intellektuelle Montage ihrem Wesen nach nicht von der «harmonischen» Montage, das heißt einem Spiel von Verkettungen und Verbindungen, das beispielsweise die folgende Reihe hervorbringen kann: «Trauriger Greis + herabgelassenes Segel + schlaffes Zelt + müdenknüllende Finger + Tränen in den Augen» (Eisenstein 1975, 298f), um *Trauer* auszudrücken, wobei sowohl diegetische Elemente als auch Parameter der Darstellung zum Tragen kommen. In die hier verwendeten Begriffe übersetzt heißt das, dass wir es mit einer Auffassung von Film zu tun haben, in welcher der prädikative Point of View über alle Maßen aufgebläht wird und schließlich tendenziell allein für Fortgang und Zusammenhalt eines filmischen Diskurses sorgt, in dem das Diskursive selbst hypertroph geworden ist.

Rund zehn Jahre später macht sich Eisenstein in einer Folge von Texten zur Montage an die Korrektur dieser «Exzesse», indem er den von nun an zentralen Begriff der *Bildlichkeit* einführt. Ich kann diese Texte, die ich an anderer Stelle kommentiert habe, hier nicht im Einzelnen behandeln (vgl. Aumont 1979).

29 Ich erlaube mir, an dieser Stelle auf *Montage Eisenstein* (Aumont 1979, 162–178) zu verweisen. Dort finden sich auch weitere kritische Anmerkungen.

Die ästhetische Norm, die sich aus ihnen ableitet, unterwirft den Film den folgenden zwei Bedingungen:

- Er muss die Wirklichkeit gemäß den Regeln der Wahrscheinlichkeit *darstellen*, ohne in Widerspruch mit der «normalen», alltäglichen Sicht der Dinge zu geraten; diese Forderung ist zwar vage, sie beharrt jedoch einerseits auf der Gestaltung eines «guten» szenischen Raum/Zeit-Gefüges, andererseits auf einer einigermaßen linearen Erzählweise; diese Art der Darstellung (der Denotation) steht immer an erster Stelle und darf nie vergessen werden;
- er muss, ausgehend von einer solchen Darstellungsweise und gleichzeitig in Bezug auf sie, ein *Globalbild* vermitteln, das bisweilen als «Schema» zu verstehen ist, bisweilen als metaphorische »Verallgemeinerung»; hier geht es also um den rein prädikativen Aspekt dieses Kinos.

Diese recht skelettartige Zusammenfassung der Prinzipien, die in Eisensteins Abhandlung zur Montage von 1937 dargelegt sind, lässt zweifellos die Umwege, das Zögern, die Widersprüche im Text nicht genügend zutage treten und betont zu sehr das Zusammentreffen der Darstellung mit dem Diskursiven, die hier eine geradezu ideale Verbindung eingehen.<sup>30</sup> Ich verweise den Leser auf die entsprechenden Texte Eisensteins, um selbst zu sehen, wie diese Prinzipien in den Überlegungen zur Kadrierung, zum Ton und zum Spiel der Darsteller Gestalt annehmen. Ich begnüge mich damit, eine Frage aufzuwerfen, die sich bei diesem Umgang mit der Form und dem filmischen Sinn vor allem stellt: die Frage nach der Wahrheit.

Die Bildlichkeit, die Gestaltung eines abstrakten Bildes, das sich über die Darstellung legt und sie interpretiert, hat nur dann einen Sinn, wenn diese Selbstinterpretation des Films erstens alleingültig und zweitens legitim ist. Für Eisenstein fallen diese beiden Forderungen zusammen: Weil das Globalbild wahrhaftig ist, ist es auch frei von jeder Vieldeutigkeit. Um es (auf elegantere Weise) mit Barthes zu sagen: «[...] dass die «Kunst» Eisensteins nicht polysemisch ist [...]; der Eisensteinsche Sinn rafft die Mehrdeutigkeit hinweg. [...] Der

30 Um diesen Gedankengang zu verdeutlichen, erinnere ich nur an jene berühmte Einstellung aus *IWAN DER SCHRECKLICHE* (UdSSR 1945), in der der Zar (im Profil und in Großaufnahme rechts im Bild) die Prozession des russischen Volkes (in der Totalen links im Bild, als ein sich vom Schnee abhebendes schwarzes Band) beobachtet. 1947 schreibt Eisenstein hierzu: «Bei krasserster räumlicher und farblicher, plastischer Gegenüberstellung von Zar und Prozession eint hier beide der innere Gehalt der Szene – die Einheit von Zar und Volk, das spielerische Element des Kopfneigens zum Zeichen des Einverständnisses und die lineare Übereinstimmung des Zarenprofils mit den Bewegungskonturen der Prozession» (1988, 203). Hier hat man also eine dramatische Situation, die als solche inszeniert ist, und deren «Wahrheit», die über Gegensatz und Verbindung verschiedener Parameter direkt visuell umgesetzt wird.

«Dekorativismus» Eisensteins hat eine ökonomische Funktion: Er verkündet die Wahrheit» (Barthes 1990, 51).

Es ist sicher nicht gleichgültig, dass diese «Wahrheit», um die Eisenstein bemüht ist, ihr entscheidendes Kriterium in der Pragmatik des Klassenkampfes findet – also außerhalb des Films als Diskurs. Man denke nur an die von Eisenstein selbst vorgetragene heftige Kritik bezüglich des Endes von STREIK (UdSSR 1924), das er für wirkungslos hielt, und an anderen, ähnlich gelagerten Fällen, die deutlich machen können, dass es hier nicht um die abstrakte Wahrheit der Logiker geht. Und dennoch erscheint mir Eisensteins System in einem Punkt auch heute noch unerreicht: In der Feststellung, dass die filmische Form (also, unter anderem, jede Aufnahme, jeder dargestellte Point of View) durch den Sinn, den man dem Dargestellten zuschreibt, *im Hinblick auf einen bestimmten Effekt in einem gegebenen Zusammenhang* determiniert wird. Was bei dieser Auffassung an erster Stelle steht, ist der Sinn, der die ganze Produktionsarbeit förmlich durchdringt – solange das gelungene Funktionieren durch ein Wahrheitskriterium garantiert wird.

Nun hätte diese Theorie wenig Gewicht, wenn sie einzig und allein für die Filme Eisensteins gültig wäre. Doch sie erhellt unstreitig auch die Beziehungen zwischen Form und Sinn in einer Art Kino, die dem Eisensteins «entgegensteht». Was geschieht nun, wenn man nicht über ein derartiges Wahrheitskriterium verfügt oder, was auf das Gleiche hinausläuft, wenn man der Meinung ist, dass dieses Kriterium nicht zum Ausdruck gebracht werden darf, weil es in den Dingen selbst ruht (verbürgt von einem leibnizschen Gott)? Es ist bekannt, wie die entsprechende Filmtheorie aussieht: Der Sinn soll vielfältig sein, reichhaltig, in seiner «Vieldeutigkeit» (Bazin) dem Leben selbst gleichen – und die Formgebung besteht darin, das Reale «aufzunehmen», aus dem Kino eine «Reproduktion der Wirklichkeit, ununterbrochen und fließend wie die Wirklichkeit» (Pasolini) zu machen.

In der hier verwendeten Terminologie heißt das, dass Eisenstein auf direkte und indirekte Weise aufzeigt, dass sich das Band zwischen der Darstellung, dem PoV 1, und dem PoV 4, der ihr übergestülpten Bedeutung, nicht zertrennen lässt. Eisenstein war bemüht, seine Parteinahmen in visuelle Metaphern umzusetzen. Als Verteidiger einer «Perspektive der Dinge» wird Bazin verlangen, dass man die «Welt», wenn sie erst einmal bereit ist, stumm zu sprechen, in ihrer Rede nicht mehr einschränken möge. Zusätzlich zu den Bedeutungen, welche die Regieführung erzeugt,<sup>31</sup> will seine Forderung nach einem Mehr an Wahrnehmung,

31 Im Gegensatz zu der simplistischen Vorstellung, die man sich bisweilen von ihm macht, ist Bazin nämlich kein Befürworter einer – ohnehin unhaltbaren – «Nichteinmischung». So sagt

einer Erweiterung, Vertiefung, Verlängerung, kurz nach einem unaufhörlichen quantitativen Mehr, allgemein gültig sein: Sie zielt darauf ab, im Bild, in jedem Bild, diese Idee der Vieldeutigkeit, die ein Urteil über das Wesen der Wirklichkeit beinhaltet, zu präsentieren. Dies ist, wenn man so will, paradox, aber nicht nur. Noch die störrischste Weigerung zu schreiben muss immer – Daney hat dies am Beispiel von Hawks sehr gut aufgezeigt – der Notwendigkeit nachgeben, eben diese Weigerung auf die eine oder andere Art zu schreiben, und der Mac-Mahonsche Extremismus, der in vielem den Bazinismus zu Ende denkt, schließt diese Notwendigkeit in seiner Definition der Regie bei Lang mit ein.<sup>32</sup>

Bereits an diesem Punkt meiner Beschreibung der verschiedenen historischen Haltungen zum Bilddiskurs zeigt sich das institutionelle Einverständnis zwischen zwei Funktionen – oder besser: zwei Naturen – des Bildes, dem wir über weite Strecken der Filmgeschichte (vielleicht in jedem Film) begegnen. Bei der ersten Funktion handelt es sich darum, etwas «zu sehen zu geben», auf verschiedene, durch je eigene Konventionen mehr oder weniger legitimierte Weise. Das Bild zeigt. Es ist schon oft bemerkt worden, dass man es sich in einem Film (der in diesem Punkt dem Traum ähnelt) nicht oder nicht gänzlich aussuchen kann, was man sieht. Ich werde gleich darauf zurückkommen, um dann kurz auf die heikle Frage nach dem Filmzuschauer einzugehen. Im Moment möchte ich aber nur diese erste und wesentliche Definition des Filmbildes festhalten: Es lässt etwas sehen, was nicht da ist, dessen Stelle es einnimmt und von dem man annimmt, dass es anderswo existiert. Das Filmbild strukturiert sich also zunächst, in logischer Priorität, als Darstellung eines Point of View, als dargestellter Point of View, der sich in einem Verhältnis von Anwesenheit und Abwesenheit definiert. (Das ist die vorrangige Bedeutung der Kadrierung: Was zeigen? und damit: Was außerhalb des Bildfeldes, im Off, lassen?). Man kann nicht genug betonen, dass das Bild in dieser zeigenden Funktion souverän ist, auch wenn sich dies nicht wie in der Malerei materiell festmachen lässt (wo der Pinselstrich immer eine direkte Metonymie des Malers ist).

Gleichzeitig, als zweite Funktion oder Natur, erzeugt das filmische Bild Sinn. Es arbeitet mit der ganzen Dichte des ikonischen Materials und auch mit allen Komponenten der Darstellung, um ein Signifikat zu konstruieren. Der so entstandene, konnotierte Sinn kann mager sein (Bazins «Vieldeutigkeit» und Rossellinis «Ich-mische-mich-nicht-ein» sind vielleicht extreme Bei-

er über Orson Welles: «Ein Gegenstand ist im Verhältnis zu den Personen so platziert, dass dem Zuschauer seine Bedeutung nicht entgehen kann. [...] Mit anderen Worten: Der moderne Regisseur verzichtet mit den in Schärfentiefe gedrehten Plansequenzen nicht auf die Montage [...], er integriert die Montage in seine Gestaltung» (Bazin 2004, 102).

32 Vgl. Daney 1971 und Mourlet 1965.

spiele hierfür). Er kann aber auch das Bild wie ein Unkraut überwuchern, wie die Blüten der Schwärze und der Rhetorik des Caligarismus: dünn oder dicht, schwankend oder fest – der Sinn ist immer da. Das Filmbild, jedenfalls in seiner bisherigen Gestalt, ist immer prädikativ.

So allgegenwärtig mir dieses Einverständnis zwischen dem <Zu-sehen-Geben> und dem <Zu-verstehen-Geben> in den Filmen zu sein scheint, existiert es wohl doch nicht außerhalb des Narrativen. Wenn man aus dem Bild eine bestimmte Qualität des Dargestellten herauslesen kann, dann fast immer durch das Zusammenfallen von auf die Darstellung bezogenem und narrativem Point of View einerseits und, korrelativ hierzu, durch die Einrichtung narrativer Schemata und aktantieller Funktionen (die Charaktere) andererseits, die auf direktere Weise mit dem Register des Symbolischen arbeiten. Indem die Narration, und mehr noch der narrative Point of View sowohl auf ikonischer Ebene (vor allem in Gestalt des Kaders) als auch auf der der Bedeutungen und der Urteile zum Tragen kommt, sorgt es für die notwendige Vermittlung zu jedem prädikativen Wert des Bildes.

Und dennoch hat, wie ich meine, die filmische Narration an sich mit dem Bild nur wenig zu schaffen. Sie erscheint eher als eine Wiederaneignung allgemeiner und abstrakter Mechanismen, die im Übrigen seit vielen Jahren ausgiebig untersucht werden und im Film auf neue Weise Gestalt annehmen. Die Schwierigkeit besteht darin, dass man diesen narrativen Verfahren keinen Ort im filmischen Diskurs zuweisen kann: Sie fließen durch die Montagefiguren hindurch, doch können sie auch in Kadrierungen gerinnen oder sich <in> das Dargestellte selbst einschleichen. Darum können auch die besten Arbeiten zu diesem Thema – siehe Vanoye (1989) – immer nur die Erzählung im Film behandeln und niemals wirklich den Film (den ganzen Film) als Erzählung.

Bevor ich nun abschließend auf dieses Geflecht von Points of view eingehe, die sich vom Bild aus dem Zuschauer darbieten, möchte ich in einem allerletzten Exkurs versuchen, dieses freie Schweben des Narrativen im Filmischen zu umreißen, da es eben dadurch zur verlässlichsten Triebfeder der Arbeit der Darstellung, gleichzeitig aber auch zu der am wenigsten spezifischen Operation des filmischen Diskurses werden kann.

Ich verwende hierfür, einigermassen willkürlich dank der zufälligen Verfügbarkeit einer Kopie, den Anfang eines Films, den Hitchcock 1935 inszeniert hat: *THE THIRTY-NINE STEPS* (39 STUFEN, GB). Dabei werde ich die ersten 51 Einstellungen nach dem Vorspann betrachten, die eine Art Prolog bilden.<sup>33</sup>

33 Für die Zählung beziehe ich mich auf das Einstellungsprotokoll in *L'Avant-scène Cinéma* Nr. 249, 1980.



Mit Ausnahme der ersten Einstellung, die ich nicht berücksichtige, handelt es sich um eine einzige Sequenz, deren Rolle im Rahmen der narrativen Ökonomie darin besteht, eine Begegnung zuwege zu bringen zwischen Hannay, dem Helden, und der Geheimagentin Annabella Smith, die wenig später in seinen Armen stirbt, wodurch er in ein Abenteuer hineingezogen wird. Diese Begegnung findet auf «natürliche» Weise, zufällig, im Gedränge einer Veranstaltung gegen Ende der Sequenz statt. Auf dieses Ende hin ausgerichtet, wird sie gewissermaßen untergründig von einer ganz anderen Notwendigkeit bestimmt: Sie zeigt Hannay Auge in Auge mit Mr. Memory, dem Mann mit dem phänomenalen Gedächtnis, der, wie man am Schluss des Films begreifen wird, das entscheidende Glied in einer Kette von Spionen ist.

Damit hat die Erzählinstanz in dieser Sequenz zwei Aufgaben: Zum einen führt sie den Zuschauer von den ersten Einstellungen, in denen der Held, zunächst in fragmentarischen Bildern, eingeführt wird, zu seiner Begegnung mit Annabella, wobei der zufällige und daher natürliche Charakter in der Abfolge der Ereignisse betont wird. Zum anderen, jedoch «ohne es zu sagen», muss die Beziehung zwischen Hannay und Memory angedeutet werden, die während der gesamten Handlung in dieselbe Geschichte verwickelt sind, und zwar als Gegner. Genau bei diesem «Ohne-es-zu-sagen» liegt selbstverständlich das Problem: Denn wenn ich in aller Überzeugung behaupten kann, dass der Prolog des Films diese Gegenüberstellung enthält, dann doch nur, weil dies auf irgendeiner Ebene «gesagt» wird.

Fassen wir dieses «Sagen» genauer. Die Prologsequenz besteht im Großen und Ganzen aus drei «Momenten», denen drei Typen von Kadrierung entsprechen:

- anonyme Einstellungen im Sinne von Nick Brownes (1975) «nobody's shots», die als Blicke einzig und allein der Erzählinstanz zuzuschreiben sind; dies trifft zu für die ersten sieben Einstellungen, in denen man uns den Helden zeigt, wie er die Music Hall betritt und seinen Platz einnimmt, ohne dabei sein Gesicht schon zu enthüllen. Danach sehen wir den Saal als ganzen;
- eine Serie von Schuss/Gegenschuss-Einstellungen zwischen Saal und Bühne, immer in Gruppen von sieben oder acht, die relativ uneinheitlich sind (kaum eine Kadrierung taucht mehrfach auf, vor allem die Points of View vom Saal aus variieren ständig – vielleicht, um sie desto leichter an das kollektive Auge des Publikums zu koppeln, vielleicht auch, um den Zuschauer «in Sicherheit zu wiegen»);
- und schließlich die Einstellungen, in die sich die Begegnung Hannay/Memory gliedert. Hier handelt es sich um eine einigermaßen komplizierte Anordnung, bestehend aus 1) der Ansage für Memory, in mehreren

Etappen, bis er plötzlich in Einstellung 21 im Vordergrund erscheint und das Publikum begrüßt (und bei dieser Gelegenheit, dank eines flüchtigen, aber deutlichen Blicks in die Kamera, auch uns); 2) dem ebenfalls verzögerten Auftreten Hannays, das, abgesehen von den ersten Einstellungen, in denen man ihn nur von hinten und in Teilansicht sieht, in Einstellung 31 stattfindet, in der er vergeblich zum ersten Mal versucht, seine Frage zu stellen (ein Komparse zieht sofort die Aufmerksamkeit Memorys und die des Zuschauers auf sich); und der Einstellung 41, wo er, wenn man es gar nicht mehr erwartet und um den Preis einer neuerlichen Demonstration der Willkür des Erzählers, unvermittelt am Ende eines Schwenks erscheint; und, endlich 3) der Einstellung 43, die ihn als einzige wirklich von Angesicht zu Angesicht mit Memory sprechend zeigt.

Die ganze Raffinesse dieser Begegnung – oder besser: das *Versteckspiel* [*leurre*], das hier regelrecht betrieben wird – besteht darin, dass der Moment, in dem sich beide tatsächlich Auge in Auge gegenüberstehen (E 43), völlig beiläufig behandelt wird, genau wie jede andere Einstellung aus dem Wechsel zwischen Bühne und Saal. Umgekehrt ist die Konfrontation den Einstellungen 23 und 31 (ich bitte um Entschuldigung für diese Zahlenakrobatik) symbolisch eingeschrieben – vor allem über die Blickrichtungen, die deutlich komplementär sind –, ohne dass sie in der Diegese stattfindet. Somit ist sie für den Zuschauer nicht als solche lesbar, und doch handelt es sich um eine völlig adäquate Darstellung der tatsächlichen Beziehung zwischen den beiden Männern (als direkte Konfrontation).

Für alle, die den Film nicht vor Augen haben, ist es vielleicht schwierig, meine Beschreibung, so wie sie ist, zu akzeptieren – doch bei einer Analyse des Films kann man die Beziehung zwischen den beiden Einstellungen unmöglich übersehen, zumal nur sie in dieser Sequenz die Figuren im Profil und nachdrücklich aus dem Bild schauend zeigen.

Wie lässt sich all dies zusammenfassen? Zunächst, indem man die List der Erzählweise betont, die diese erste Sequenz als Prolog präsentiert und, vermittelt eines zufälligen Ereignisses (dem Schuss), gleichzeitig zum Ausgangspunkt für das Folgende macht (das Gespräch Hannay/Annabella). Dies erlaubt, die erste Sequenz durch die zweite zu verdrängen – wodurch eine narrative Kaschierung [*leurre*] entsteht, da man die Figur des Memory vergisst und seine Schlüsselrolle verdeckt bleibt. Darüber hinaus muss wiederholt werden, dass alles, was sich in der ersten Sequenz um die Beziehung Hannay/Memory herum abspielt, auf direkt symbolische Weise (Konfrontation, Topologie der Blicke zwischen der dominierenden und der dominierten Figur, Ausgangspunkt für das Geflecht von Wissen und Wahrheit) und damit als Resultat einer *Lek-*

türe und nicht eines einfachen Betrachtens erscheint – und dass all dies *auf rein visuellen Gegebenheiten* beruht.

Ich hoffe, dass trotz der Mängel meiner Beschreibung deutlich wird, dass das Beispiel in dieser Aufzählung der Beziehungen, des Knäuels von Narrativem, Dargestelltem und ‹Symbolischem› am Platz ist. (Dass ich es Hitchcock entlehne, also einem Regisseur, dessen Streben nach Beherrschung und Gliederung seines Materials dem eines Eisenstein in nichts nachsteht, sollte nicht überraschen. Es ist ein Indiz dafür, dass in diesem Bereich die Grenzen zwischen filmischer Schreibweise und Transparenz, wenn es sie denn gibt, immer durchlässig sind.)

In diesem letzten Beispiel wurde somit noch einmal das Zusammenspiel der verschiedenen filmischen Instanzen, der verschiedenen ‹Points of View› sichtbar. Zum Schluss möchte ich nun diese Instanzen, diese filmischen Gegebenheiten, im Hinblick auf ihren Adressaten, den Zuschauer, betrachten. Wie ich hier (nach so vielen anderen Autoren) betont habe und wie auch jeder Blick in die Filmgeschichte zeigt, ist der Film, wie jedes andere Kunstwerk auch, eine Darbietung. Was jeder Film, wenn auch auf sehr verschiedene Weise, seinem Zuschauer bietet, ist immer:

a) Die *Ansicht* eines kohärenten imaginären Raums, der seinerseits aus einem System von (im Allgemeinen widerspruchsfreien) Teilansichten besteht. Dieses erste Stadium der Beziehung zwischen Film und Zuschauer ist schon seit langem erkannt und entsprechend beschrieben worden. Um nicht weiter zurückzugehen, seien hier Souriau und die Ecole de Filmologie und vor allem Mitry genannt, die dieses «große Charakteristikum des filmischen Universums»<sup>34</sup> herausgearbeitet haben: die Entstehung eines *Raums*.<sup>35</sup> Es gibt natürlich Filmemacher und Epochen, die den Nachdruck eher auf die «filmophanische»<sup>36</sup> (Souriau) Erscheinung der Gegenstände legen – das eben meint der Begriff der *photogénie* bei Delluc oder Epstein oder das Konzept der Großaufnahme bei Eisenstein. Doch selbst das Telefon in *LA GLACE À TROIS FACES* oder der Knei-

34 [Anm. d. Übers.:] Aumont bezieht sich hier auf den Titel eines Texts von Etienne Souriau, «Les grands caractères de l'Univers filmique» (Souriau 1953). Vgl. auch Souriau (1997).

35 Wie Mitry richtig feststellt, entsteht ein Raum nur durch die Mobilisierung des Point of View: «[Mit der unbewegten Kamera] erfährt man nicht den Raum, sondern nur dessen *Weite*. Einen Raum kann man tatsächlich nur von dem Augenblick an erfahren, an dem man beginnt, sich in ihm zu bewegen oder – was auf das Gleiche hinausläuft – wenn man *verschiedene aufeinander folgende Points of View* betrachtet» (Mitry 1965 – Übers. F.K.).

36 [Anm. d. Übers.:] Souriau (1997, 157) definiert «filmophanisch» als «alles, was sich während der audiovisuellen Projektion des Films ereignet». Aumont meint hier die spezifische Wirkung, die das Bild eines Gegenstandes als bewegtes Projektionsbild erzeugt.

fer in PANZERKREUZER POTESKIN (UdSSR1925) (oder auch der Wasserkessel in MURIEL [F 1963, Alain Resnais]) können nicht ganz unabhängig von ihrer räumlichen Verankerung gesehen werden.

In Hinblick auf die Psychologie oder die Metapsychologie des Zuschauers ist der Film zunächst ein Akt des Zeigens, die Einrichtung einer Einstellung, deren Veränderungen, deren Mobilisierung an die Stelle des Zuschauerblicks treten. Man hat dieses Phänomen schon oft und unter den verschiedensten Gesichtspunkten beschrieben,<sup>37</sup> und ich möchte hier nur die Beziehung zwischen der filmischen Ansicht und der Schaulust präzisieren – eine Beziehung, die, obwohl sie im Zentrum der neueren Theorien zum kinematografischen Dispositiv steht, wohl nicht genau genug dem Schema, das Lacan in seiner Revision Freuds ausgearbeitet hat und mit dem er diesen Trieb beschreibt, angepasst wurde. Vor allem bin ich mir nicht sicher, ob die Annahme einer ‚Identifizierung‘ des Zuschauersubjekts mit der Kamera sich wirklich von der empirischen (oder, wenn man so will, phänomenologischen) Perspektive freigemacht hat, die einen Münsterberg schon 1916 den Kameraschwenk als Entsprechung einer Augenbewegung sehen ließ.

Ich bestreite dabei nicht, dass im kinematografischen Dispositiv eine Identifikationsbeziehung entsteht zwischen dem «allsehenden» Zuschauer und dem Strahl des Projektionsapparates, der metonymisch den Blick, den die Kamera auf die Welt «wirft», repräsentiert (vgl. Metz 2000, 50). Doch im Kino, wie auch in den anderen visuellen Künsten (ob sie nun in Form eines Spektakels organisiert sind oder nicht), ist der Zuschauer auch – vielleicht sogar in erster Linie – jemand, dem man etwas «vor Augen führt». Man erinnere sich, dass Lacan in seiner Analyse der Schaulust (auf die bei ihm übliche lakonische Weise) bemerkt, dass das (klassische) Gemälde den Blick regelrecht in der Schwebel hält [*suspension du regard*].

Der Maler gibt dem Betrachter etwas, das sich, zumindest bei einem großen Teil der Malerei, wie folgt zusammenfassen lässt – «Du willst etwas betrachten? Na gut, dann schau her.» Er gibt dem Auge Nahrung, doch er lädt den Betrachter zugleich dazu ein, seinen Blick ruhen zu lassen, so wie man die Waffen ruhen lässt (Lacan 1973, 93 – Übers. F.K.).

37 Hugo Münsterberg (1916) wählt eine gewissermaßen umgekehrte Perspektive: Er ist im wesentlichen daran interessiert nachzuweisen, dass alle Merkmale des Films «mentaler» Natur sind, nämlich insofern als die gesamte Maschinerie der filmischen Repräsentation sich implizit auf die (für ihn im Wesentlichen gestaltpsychologischen) Gesetze der Wahrnehmung und der Welterfassung stützt (vgl. Münsterberg 1996).

Film ist natürlich keine Malerei, auch keine Landschaftsmalerei.<sup>38</sup> Und natürlich hat man auch nicht zu Unrecht das, was im kinematografischen Dispositiv an das Spiegelstadium gemahnt, hervorgehoben.<sup>39</sup>

Doch impliziert der Film nicht auch eine Kontemplation, komplex und im Widerspruch zum narrativen Mechanismus, die aber immer und vor allem die Existenz eines filmischen Raums voraussetzt, der sich dem Zuschauer enthüllt – einem «allsehenden» Subjekt, doch eben auch, untrennbar hiermit verbunden, einem lediglich sehenden Subjekt, dessen Blick kanalisiert wird, als würde er von der filmischen Darstellung eingesperrt? Oudart (1969) hat sehr treffend, wie mir scheint, auf diese «Dialektik» zwischen einer dualen, identifikatorischen Beziehung und der Bedeutungsverankerung hingewiesen, indem er Schritt für Schritt aufzeigt, wie das Zuschauersubjekt «von Freude und Schwindel erfasst den irrealen Raum begreift» (das ist das Moment des «Allsehend-Seins», der dualen Beziehung) und wie dann «dieser irrealer Raum, der eben noch Ort des Genusses war, zum Abstand zwischen Figuren und Kamera geworden ist, die nicht mehr da sind, die nicht mehr dieses unschuldige Da-Sein von kurz zuvor haben, sondern ein «Da-Sein-für».»

Ohne Zweifel tut Oudart den Dingen Gewalt an, wenn er dieses Wechselspiel auch nur in Analogie jenem an anderer Stelle ausgearbeiteten Modell angleicht, das (und auch dann nur hypothetisch) die Beziehung des Subjekts zu seiner eigenen Rede bestimmt.<sup>40</sup> So überzeugt mich in seinen Überlegungen auch weniger die mechanische Aufwertung einer Kinematografie, die der Relation einer «alternativen Ausblendung» zwischen dem Subjekt und seinem Diskurs «ihre Syntax unterwirft», als vielmehr sein Hinweis auf die topische Beziehung zwischen dem Bildfeld und dem «abwesenden Feld», dem Off, als beweglichem Scharnier zwischen der Kontemplation und dem Blick, zwischen der «Befriedigung» der Schaulust und ihrem In-der-Schwebe-Sein durch die Ansicht.

b) Gleichzeitig und zum Teil im Widerspruch dazu, soweit es um die psychologischen Mechanismen geht, die ins Spiel kommen, wird der Zuschauer durch

38 Einige Zeilen vor dem angeführten Zitat bemerkt Lacan, dass selbst Gemälde ohne menschliche Figuren einen, wenn auch impliziten, Blick darbieten.

39 Wenn auch mit einer gewissen Überschätzung bestimmter Details, vor allem durch die Betonung der Bewegungslosigkeit, der Dunkelheit im Saal und vor allem der Position des Projektors «hinter dem Kopf» (was alles andere als eine universelle Gegebenheit ist).

40 [Anm. d. Übers.:] Aumont meint hier den von Jacques-Alain Miller, einem Lacan-Schüler, in die Psychoanalyse eingeführten Begriff der «*suture*», der «Naht», welche die Beziehung zwischen dem sprechenden Ich und dem ,Ich' in dessen Aussagen bezeichnet. Oudart wendet diesen Begriff filmtheoretisch und prägt damit einen für die psychoanalytisch orientierte Filmwissenschaft der 1970er Jahre einen, allerdings mehreren Bedeutungswandeln unterworfenen, Schlüsselbegriff.

eine Erzählung geführt. Die Position dieses Zuschauers ist (von Nick Browne 1975) sehr treffend mit dem Begriff «locus» bezeichnet worden: Dieser Ort repräsentiert eine Schaltstelle, die ein Band zwischen Fiktion und Enunziation zu knüpfen oder, genauer, zwischen diesen beiden Instanzen einen Verbindungsweg zu schaffen vermag, eine «Drehscheibe», die man sich in gewisser Weise als Gegenstück zu Oudarts Modell der filmischen Ansicht denken kann.

Es wäre zu einfach, hieraus abzuleiten, dass der Film zwei getrennte Beziehungen zu seinem Zuschauer unterhält, wobei die eine einen imaginären Raum betrifft und die andere eine Erzählung, der man folgen kann. Beide gehören zweifellos zusammen, und der metapsychologische Ansatz, den wir hier kurz beschrieben haben, kann sie nicht besser differenzieren als der zuvor skizzierte phänomenologische. Doch scheint mir diese doppelte Beziehung äußerst asymmetrisch zu sein, zumindest insoweit, als die Identifizierungen im eigentlichen Sinn im Verlauf der Erzählung stattfinden – jene «sekundären» Identifizierungen, von denen Metz spricht (im Rückgriff auf Freud) und die sicherlich dann am stärksten sind, wenn die dargestellten Situationen einfach, abstrakt, archetypisch sind. Die «sekundären Identifizierungen» lassen sich nur schwer analysieren<sup>41</sup> (und werden vielleicht allgemein überschätzt). Trotzdem möchte ich noch einmal die von mir implizit aufgestellte Hypothese unterstreichen: Diese Identifizierungen beziehen sich im Wesentlichen auf archetypische narrative und stark kodiert dargestellte Situationen. Die konkrete Präsenz (etwa in Form einer formalen Überladenheit)<sup>42</sup> steht dem jedoch entgegen, sie bringt den Zuschauer dazu hinzuschauen, statt sich der dualen Beziehung, die immer auch eine Vereinnahmung ist, hinzugeben.

c) Im traditionellen narrativ-darstellenden System mit dem komplexen Spiel von Verführung/Identifizierung, das es dem Zuschauer bietet, prägt sich der filmischen Darstellung somit ein Sinn auf, indem selbständige Signifikate dem Analogen direkt eingeschrieben werden, was schließlich nur noch als eine *Perversion* erscheinen kann. Hier begegnen wir nun, wie mir scheint, Lacan (1973) wieder, der seine Analyse der Funktion des Gemäldes mit einer rätselhaften Bemerkung beschließt. Er ist der Meinung, dass «ein ganzer Teil der Malerei»,

41 Vgl. Bergala 1977 sowie die von ihm verfassten Abschnitte des letzten Kapitels in Aumont/Bergala/Marie/Vernet 1983.

42 Man könnte hier auch die Bemerkung von Metz (2000, 62–63) zur Blockierung der Identifizierung im Theater anführen: Diese resultiert aus der physischen Präsenz der Schauspieler und der Bühnenbilder, die sich mit dem Zuschauer in ein und demselben Raum befinden. Auch Schefer (1980) spricht von einer solchen «Präsenz», wenn er für einen weiten Bereich des Kinos eine Beziehung der «Verblüffung» zwischen Film und Zuschauer unterstellt: Wenn der (für Schefer immer mehr oder weniger kindliche) Zuschauer verblüfft ist, dann weil *etwas*, eine Präsenz, auf der Leinwand ist – und nicht nur einfach eine Darstellung.

die expressionistische nämlich, «etwas bietet, das in Richtung einer gewissen Befriedigung» des visuellen Triebs geht, einer gewissen «Befriedigung dessen, was der Blick fordert», also in Richtung der Perversion.

Hier ist nicht der Ort, diesen Satz auszulegen, der mir selbst nicht ganz deutlich ist (vor allem hinsichtlich des «Unterscheidungsmerkmals», das die «expressionistische» Malerei kennzeichnen soll). Bei aller Vorsicht, die man sicherlich bei jeder Übernahme des Lacan'schen Systems walten lassen muss, findet sich hier vielleicht ein erster Ansatz, um die einzigartige Beziehung (des Konsums, des Gebrauchs – tendenziell eine Form von Fetischismus) zu beschreiben, die der Film, parallel zu den beiden erstgenannten Beziehungen, mit dem Zuschauer unterhält.

*Aus dem Französischen von Frank Kessler*

## Literatur

- Amengual, Barthélémy (1975) Un point d'histoire. La vie d'un pompier américain et la naissance du montage. In: *Cahiers de la Cinémathèque* 17.
- Arnheim, Rudolf (1974) *Film als Kunst* [1932], München, Wien: Hanser.
- Arvidson, Linda (1969) *When the Movies Were Young* [1925]. New York: Dover.
- Aumont, Jacques (1979) *Montage Eisenstein*. Paris: Albatros.
- (1980) Griffith, le cadre, la figure. In: *Le Cinéma américain I*. Hg. v. Raymond Bellour. Paris: Flammarion. S. 51–67.
- (1989) *L'Œil interminable*. Paris: Séguier.
- (1990) *L'Image*. Paris: Nathan.
- Aumont, Jacques / Bergala, Alain / Marie, Michel / Vernet, Marc (1983) *Esthétique du film*. Paris: Nathan.
- Aumont, Jacques / Marie, Michel (2001) *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: Nathan.
- Barthes, Roland (1990) *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* [franz. 1982]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Baudry, Jean-Louis (1978) *L'Effet-cinéma*. Paris: Albatros.
- Bazin, André (2004) *Was ist Film?* [franz. 1975]. Berlin: Alexander Verlag.
- Wolfgang Beilenhoff (Hg.) (1974) *Poetik des Films. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten*. München: Fink.
- Beilenhoff, Wolfgang (Hg.) (2005) *Poetika Kino: Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bellour, Raymond (1980) *L'Analyse du film*. Paris: Albatros.
- Bergala, Alain (1977) *Initiation du récit en image*. Paris: Les Cahiers de l'audiovisuel.

- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1860*. New York: Columbia UP.
- Browne, Nick (1975) The Spectator-in-the-Text: the Rhetoric of STAGECOACH. In: *Film Quarterly* 29, 2, S. 26–38.
- Brownlow, Kevin (1968) *The Parade's Gone By*. London: Secker & Warburg.
- / Kobal John (1979) *Hollywood. The Pioneers*. New York: Knopf.
- Burch, Noël (1990) *Life to those Shadows*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Casetti, Francesco (1990) *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur* [ital. 1986]. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Chateau, Dominique / Jost, François (1979) *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*. Paris: UGE.
- Cohen, Keith (1979) *Film and Fiction*. New Haven, London: Yale UP.
- Colin, Michel (1985) *Langue, Film, Discours*. Paris: Klincksieck.
- Daney, Serge (1971) Hawks: Vieillesse du Même (RIO LOBO). In: *Cahiers du cinéma* 230, S. 22–27.
- Deslandes, Jacques (1966) *Histoire comparée du cinéma I*. Tournai, Paris: Casterman.
- / Richard, Jacques (1968) *Histoire comparée du cinéma II*. Tournai, Paris: Casterman.
- Deutelbaum, Marshall (1975) Trial Balloons: THE CHAMBER MYSTERY. In: *Image* 18, 1.
- Eisner, Lotte (1980) *Die dämonische Leinwand* [1955]. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Eisenstein, Sergej M. (1975) *Schriften 3. Oktober*. Hg. v. Hans Joachim Schlegel. München: Hanser.
- (1988) *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Hg. v. Oksana Bulgakova & Dietmar Hochmuth. Leipzig: Reclam.
- Ejchenbaum, Boris (1974) Probleme der Filmstilistik [1927]. In: Beilenhoff (Hg.) (1974), S. 20–55.
- Epstein, Jean (1974) *Ecrits sur le cinéma I*. Paris: Seghers.
- Foucault, Michel (1966) *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Gaudreault, André (1988) *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- (1990) Detours in Film Narrative. The Development of Cross-Cutting. In: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Hg. v. Thomas Elsaesser. London: BFI, S. 133–150.
- Gaudreault, André / Jost, François (1990) *Le Récit cinématographique*. Paris: Nathan.
- Hendricks, Gordon (1959) A Collection of Edison Films. In: *Image* 8, 3.
- Jhering, Herbert (1978) Ein expressionistischer Film [1920]. In: *Kino-Debatte*. Hg. v. Anton Kaes. München, Tübingen: dtv / Max Niemeyer, S. 133–134.
- Jost, François (1980) Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation. In: *Theorie du film*. Paris: Albatros, S. 121–131.
- (1987) *L'Œil-caméra*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Lacan, Jacques (1973) *Le Séminaire XI*. Paris: Le Seuil.
- Leutrat, Jean-Louis (1988) *Kaleidoscope. Analyses de films*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.



- Levaco, Ronald (Hg.) (1974) *Kuleshov on Film*. Berkeley etc.: University of California Press.
- Lindsay, Vachel (1922) *The Art of the Moving Picture*. New York: MacMillan.
- Metz, Christian (1972) *Essais sur la signification au cinéma II*. Paris: Klincksieck.
- (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [franz. 1991]. Münster: Nodus.
- (2000) *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* [franz. 1977]. Münster: Nodus.
- Mitry, Jean (1965) *Esthétique et psychologie du cinéma I*. Paris: Editions Universitaires.
- Mourlet, Michel (1965) *Sur un art ignoré*. Paris: La Table Ronde.
- Münsterberg, Hugo (1996) *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino* [engl. 1916]. Wien: Synema.
- Odin, Roger (1983) Mise en phase, déphasage et performativité. In: *Communications* 38, S. 213–238.
- (1988) Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur: approche sémiopragmatique. In: *Iris* 5, 1, S. 121–139.
- Oudart, Jean-Pierre (1969) La suture. In: *Cahiers du cinéma* 211–212, S. 45–57.
- Revuz, Christine (1974) La théorie du cinéma chez les formalistes russes. In: *Ça cinéma* 3, S. 48–71.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire (1990) *Écraniques – Le film du texte*. Lille: Presses Universitaires de Lille.
- Schefer, Jean-Louis (1980) *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma.
- Simon, Jean-Paul (1978) *Le filmique et le comique*. Paris: Albatros.
- Souriau, Etienne (1953) Les grands caractères de l'univers filmique. In: *L'Univers filmique*. Hg. v. Etienne Souriau et al. Paris: Flammarion.
- (1997) Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der filmologischen Schule [1951]. In: *Montage/AV* 6, 2, S. 140–157.
- Tynjanov, Jurij (1974) Über die Grundlagen des Films [russ. 1927]. In: Beilenhoff (Hg.) (1974), S. 56–86.
- Vanoye, Francis (1989) *Récit écrit – récit filmique* [stark überarbeitete Wiederauflage von 1979]. Paris: Nathan.
- Vernet, Marc (1988) *Figures de l'absence*. Paris: Éditions de l'Étoile.