

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

montage AV: Juri Lotman. Das Gesicht im Film 2004

<https://doi.org/10.25969/mediarep/200>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. (Hg.): *montage AV: Juri Lotman. Das Gesicht im Film*, Jg. 13 (2004), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/200>.

Nutzungsbedingungen:

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

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

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

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

montage/av

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation

13/2/2004

Juri Lotman
Das Gesicht im Film

SCHÜREN

Inhalt

Editorial

DAS GESICHT IM FILM

Carl Plantinga

Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film

Hermann Kappelhoff

Unerreichbar, unberührbar, zu spät.

Das Gesicht als kinematografische Form der Erfahrung

Petra Löffler

Eine sichtbare Sprache

Sprechende Münder im stummen Film

Thomas Meyer

«Gesichtsverlust» versus Resemantisierung

Überlegungen zum Gesicht des Arbeiters im Nationalsozialismus anhand einiger Filme von Walther Ruttmann

DOSSIER JURI LOTMAN

Juri Lotman

Der Platz der Filmkunst im Mechanismus der Kultur

Juri Lotman

Die Natur der Filmerzählung

Juri Lotman

Über die Sprache der Trickfilme

Vinzenz Hediger

«The Equivalent of an Important Star»

Zur Rhetorik der Selbstpromotion in den Kinotrailern Cecil B. DeMilles

Margrit Tröhler

Filmische Authentizität

Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation

Zu den Autoren

Impressum

Editorial

Mit diesem Heft der *montage/av* beschließen wir den von den Gastherausgebern Joanna Barck und Wolfgang Beilenhoff in der letzten Ausgabe gesetzten Themenschwerpunkt zum «Gesicht im Film». Zugleich präsentieren wir unseren Lesern, ganz in der Tradition der Zeitschrift, ein neues Dossier mit theoriehistorisch interessanten, aber in deutscher Sprache bislang unveröffentlichten Texten von Juri Lotman, der im russischen Sprachraum und darüber hinaus für ganz Osteuropa der wohl wichtigste Semiotiker des Films war. Mit den Aufsätzen von Margrit Tröhler und Vinzenz Hediger, die außerhalb beider Themenbereiche stehen, knüpfen wir schließlich an laufende Diskussionen in der Film- und Medienwissenschaft an.

Wie die letzte Ausgabe, so präsentiert auch das aktuelle Heft eine deutsche Erstübersetzung, die hinsichtlich der Problemstellung einer sekundären Inszenierung des Gesichts von besonderem Interesse ist. Diesmal stellen wir mit Auszügen aus dem von Carl Plantinga und Greg M. Smith herausgegebenen Buch *Passionate Views* einen kognitions- und emotionspsychologischen Ansatz vor. Eine Szene der Empathie, so nennt Plantinga diejenigen Passagen eines Films, in denen dessen Erzählfluss an Tempo verliert, die inneren Erlebnisse einer Figur an Wichtigkeit gewinnen und dabei das Gesicht dieser Figur, typischerweise in Großaufnahme, eine bedeutende Rolle spielt. Hier müsse mehr beabsichtigt sein, als uns nur über die Gefühle einer Figur zu informieren. Plantinga versteht diese Szenen als eine Möglichkeit, auf die affektiven Prozesse des Zuschauers einzuwirken. Welche Bedingungen diese Prozesse ermöglichen, welche Phasen sich unterscheiden lassen und welche Inszenierungsformen das affektive Potential von Gesichtern in Filmen steigern können, davon handelt Plantingas Beitrag, der den Themenschwerpunkt zum «Gesicht im Film» eröffnet.

Auch Hermann Kappelhoff interessiert sich für das Gesicht als Ausdruck des Gefühls, aber im Sinne von Béla Balázs' Filmtheorie, die sich, so Kappelhoff, in ihren Prämissen ihrerseits aus den ästhetischen Konzeptionen des bürgerlichen Schauspiels und des Bildbegriffs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herleiten lässt. Kappelhoff verfolgt die Illusion des lebendigen physiognomischen Ausdrucks von der Bühne der Empfindsamkeit bis zum melodramatischen Kino und zeigt schließlich am Beispiel von *CAMILLE* (USA 1936, George Cukor), wie sie mit weiblichen Starimages zusammengeht.

Der Text von Petra Löffler geht von der Beobachtung aus, dass das Sprechen im Stummfilm eingesetzt wird, um Affekte als mimische Ausdrucksbewegun-

gen sichtbar werden zu lassen. Formalisierungen unter dem Stichwort «sekundäre Inszenierung» zielen darauf, die Sprechbewegungen des Gesichts als primären Ausdruck von Emotionen zu deuten. Für den Stellenwert solcher Artikulationsbewegungen im Stummfilmkino spräche, so Löffler, nicht zuletzt die Aufmerksamkeit, die ihnen die junge Filmtheorie im Anschluss an die wissenschaftliche Psychologie des 19. Jahrhunderts, namentlich Wilhelm Wundts, beimisst. Schließlich bemüht sich Thomas Meyer anhand von Ruttmanns Filmen ACCIAIO (I 1933), MANNESMANN (Deutschland 1936/1937) und DEUTSCHE PANZER (Deutschland 1940) um erste Antworten auf die Frage, wie das Arbeitergesicht im Industriefilm nach der «Machtergreifung» der Nationalsozialisten umkodiert und für eine Rhetorik der Rationalisierung in Dienst genommen wurde – eine Strategie, die darauf abzielte, die Arbeiterschaft in die Kriegsvorbereitungen einzubinden und allfällige Widerstandspotentiale zu neutralisieren.

Den Anlass für die Publikation von Lotmans Texten bietet kein runder Geburts- oder Todestag, sondern vielmehr die Qualität der Texte selbst. Zum einen können insbesondere die beiden Aufsätze *Der Platz der Filmkunst im Mechanismus der Kultur* (1977) und *Über die Sprache der Trickfilme* (1978) als Zeugnisse eines semiotischen Diskurses gelesen werden, dessen kultur- und filmwissenschaftliche Reflexionen noch wesentlich vom zentralen Paradigma «Sprache» geprägt waren. Zum anderen enthalten sie Anregungen, die sich für die aktuelle Theoriebildung fruchtbar machen lassen.

Wenn Lotman nicht nur dem Filmmedium, sondern auch einzelnen Filmen und Szenen einen Platz im «Mechanismus der Kultur», die er vor allem als System verschiedener Sprachtypen versteht, zuerkennt, so weist dies auf eine grundlegende Eigenart von Lotmans Denken hin: auf seine Fähigkeit, nicht nur typologische Alternativen herauszuarbeiten, sondern sich vor allem für jene Momente zu interessieren, in denen sich Antinomisches *gleichzeitig* realisiert. Wenn Lotman zum Beispiel das Hin- und Herpendeln zwischen unterschiedlichen historischen Modi kultureller «Sprachen» – zwischen der mythologischen Sprache und der postmythologischen Kunstsprache – als eine Grundlage für filmische Ironie beschreibt, so tritt diese Eigenart von Lotmans Denken deutlich hervor.

In dem in Lotmans Todesjahr erstpublizierten Text *Natur der Filmerzählung* (1994) ist ein solch changierendes rezeptives Bewusstsein für die narrative Potenz des Films wesentlich. Der Zuschauer erkenne der vom Film präsentierten Handlung «Realität» zu und fasse sie doch im selben Moment auch als eine «Erzählung über die Realität» auf. Erst dieses doppelte Bewusstsein ermögliche Narration. Und erst die Überzeugung der Rezipierenden, dass ihnen etwas mit

einem bestimmten Ziel und Sinn gezeigt wird, schaffe den entscheidenden Unterschied zwischen der Rezeption von Filmbildern und dem Blick aus dem Eisenbahnfenster. Lotmans Überlegungen erscheinen wie ein Kommentar zu den aktuellen Ideen der totalen Immersion und Simulation, aber etwa auch zu der von David Bordwell und anderen Autoren vertretenen These über eine Film-Narration, hinter der keine narrative Instanz mehr spürbar sei.

Zwei Aufsätze außerhalb der beiden Themenschwerpunkte beschließen die aktuelle Ausgabe von *montage/av*. Margrit Tröhler geht von der heute oft geäußerten Feststellung aus, dass der Status des nichtfiktionalen Bildes im digitalen Zeitalter ungewiss geworden sei. Sie zeigt in einer film- und theoriegeschichtlichen Perspektive, dass dieser de facto nie wirklich gesichert war, dass aber gerade heutige Filme im Grenzbereich zwischen Fiktion und Nichtfiktion einen Effekt filmischer Authentizität entstehen lassen, der eine mögliche Wirklichkeit skizziert und so auch das pragmatische Verhältnis der Zuschauer zu den Filmbildern affiziert. Vinzenz Hediger beschäftigt sich am Beispiel von Cecil B. DeMille mit dem Phänomen der Selbstpromotion. DeMille trug zu den Werbemaßnahmen seiner Filme entscheidend bei, indem er sich selbst im Promotiondiskurs als Markenzeichen und Qualitätsbürge inszenierte. Hediger unterzieht DeMilles Trailer einer rhetorischen Analyse; er untersucht die Vorfilme als Elemente einer übergreifenden Vermarktungsstrategie und zeigt auf, was und wie sie kommunizierten.

Unser Dank gilt auch in dieser Ausgabe dem Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek und insbesondere Peter Latta für die Überlassung des Bildmaterials.



STELLA DALLAS

Carl Plantinga

Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film*

Einer der bislang am wenigsten erforschten Aspekte von Kino und Fernsehen ist die Sinnlichkeit dieser Kommunikationsformen – der direkte Appell an Auge und Ohr (vgl. Prince 1993). Sowohl die Literatur wie der Film erzählen von Charakteren, Plots und Schauplätzen. Doch nur der Film (und das Fernsehen) bedienen sich dabei fotografischer Bilder und aufgezeichneter Töne. Im vorliegenden Text möchte ich darlegen, dass besonders der Einsatz des menschlichen Gesichts in Empathieszenen einen signifikanten *visuellen* Aspekt des Films darstellt. Denn wie der Filmtheoretiker Béla Balázs schon vor vielen Jahren schrieb, hat die Großaufnahme des Gesichts einen zentralen Platz im Kino inne, weil sie sich auf die vorsprachliche Kommunikation rückbezieht: «Die ausdrucksvolle Gebärde [...], die Geste, ist die Urmuttersprache der Menschheit» (1949, 36).

In vielen Filmen kommt eine Szene vor, in welcher der Fortgang der Erzählung zeitweise langsamer wird und die inneren Erlebnisse einer privilegierten Figur die Aufmerksamkeit absorbieren. In dieser Art Szene, welche ich die *Szene der Empathie* nenne, sehen wir das Gesicht der Figur, typischerweise in Großaufnahme, entweder als einzelne Einstellung von langer Dauer oder als Element einer Point-of-View-Struktur, die zwischen Einstellungen des Gesichts und Einstellungen dessen, was er oder sie sieht, alterniert. Hier muss mehr intendiert sein, als uns lediglich über die Gefühle einer Figur zu informieren: Solche Szenen sollen zugleich dazu dienen, empathische Reaktionen bei den Zuschauern in Gang zu setzen.

Im klassischen Kino stehen die wichtigsten Empathieszenen oft am Ende des Films. *YANKEE DOODLE DANDY* (USA 1942, Michael Curtiz) zum Beispiel präsentiert James Cagney als den berühmten Broadway-Songschreiber, Schauspieler, Dramatiker und Produzenten George M. Cohan. Der Film idealisiert Cohan, indem er ihn als witzig, ehrlich, loyal, bescheiden, patriotisch und als vitales Theatertalent porträtiert. Falls wir bereit waren, uns auf die filmische Dar-

* A.d.Ü.: Carl Plantingas Aufsatz *The Scene of Empathy and the Human Face on Film* ist zuerst erschienen in: *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Hg. v. Carl Plantinga & Greg M. Smith. Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1999, S. 239–255 u. 286–288. Übersetzung und Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Carl Plantinga und The Johns Hopkins University Press.



stellung einzulassen, haben wir am Ende voll für die Figur Partei ergriffen. In der letzten Szene tritt der gealterte Cohan 1940 aus dem Weißen Haus, nachdem er gerade die Ehrenmedaille des Kongresses für seinen «Beitrag zur amerikanischen Gesinnung» empfangen hat. Auf der Straße trifft er auf eine Militärparade, deren Teilnehmer sowie die Menschenmenge um sie herum *Over There* singen, sein berühmtes patriotisches Lied aus dem Ersten Weltkrieg. Cohan schließt sich der Parade an, singt jedoch nicht mit, so dass ihn sein Nebenmann fragt: «Was ist los, Oldtimer? Erinnerst du dich nicht an das Lied?» Bald darauf erfolgt ein Schnitt auf eine 21-sekündige Frontalaufnahme Cohans, die in eine Abblende übergeht, welche den Film beschließt. In dieser Einstellung fährt die Kamera zurück, während Cohan auf sie zumarschiert, bis sein Gesicht in Großaufnahme erscheint (siehe Abbildungen). Er beginnt, zunächst zögernd, zu singen. Doch bald beleben sich seine Züge, eine Träne rollt über die Wange, und er stimmt aus voller Kehle in den Chor der Menge ein.

Die in der Filmwissenschaft wohl bekannteste Empathieszene ist jene, in der Stella (Barbara Stanwyck) am Ende von *STELLA DALLAS* (USA 1937, King Vidor) in einer Regennacht die Hochzeit ihrer Tochter, die sich ihr entfremdet hat, von der Straße aus beobachtet. Doch ich möchte hier trotzdem die Empathieszene aus *YANKEE DOODLE DANDY* ins Zentrum stellen, um der Annahme zu begegnen, dass solche Szenen ausschließlich weibliche Charaktere fokussieren und sich nur an ein weibliches Publikum richten. Wie ich weiter unten ausführen werde, schreiben einige Wissenschaftler Frauen höhere empathische Fähigkeiten zu als Männern. Das mag der Fall

sein, doch Empathieszenen beschränken sich nicht auf so genannte «Frauenfilme», sondern kommen in einer großen Zahl von Genres vor, und sie betreffen nicht nur Frauen. Man denke etwa an die Großaufnahme von Chaplin am Ende von *CITY LIGHTS* (*LICHTER DER GROSSSTADT*, USA 1931, Charles Chaplin), als die Blumenverkäuferin (Virginia Cherrill) herausfindet, dass der zerlumppte und verlegene Tramp ihr Wohltäter ist; oder an die Szene kurz vor Ende in *BLADE RUNNER* (USA 1982, Ridley Scott), in welcher der Replikant Batty (Rutger Hauer), nachdem er Deckard (Harrison Ford) das Leben gerettet hat, traurig seinen bevorstehenden Tod erwartet. Empathieszenen erfolgen also in diversen Genres und fokussieren weibliche wie männliche Charaktere.

Ich möchte im Folgenden den Einsatz des menschlichen Gesichts in der Szene der Empathie beschreiben. Zunächst werde ich ausführen, dass der Gesichtsausdruck im Film nicht nur Emotionen übermittelt, sondern auch affektive Prozesse auf Seiten der Zuschauer bewirkt, klärt und verstärkt – vor allem solche empathischer Art. Dies ist möglich, weil der Anblick des Gesichts mittels motorischer Nachahmung [*motor mimicry*], mimischem Feedback [*facial feedback*] und Gefühlsansteckung [*emotional contagion*] solche Reaktionen auslösen kann. Zweitens möchte ich die verschiedenen empathischen Prozesse definieren und erläutern, um besser zeigen zu können, wie die Präsentation des Gesichts zur Einfühlung in die Figur beiträgt. Und drittens werde ich darlegen, wie die Filmemacher das menschliche Gesicht in der Empathieszene einsetzen, und die Strategien beschreiben, die entwickelt wurden, um das affektive Potenzial des Gesichts zu maximieren.

Gesichtsausdruck und Gefühlsansteckung

Es ist klar, dass Regisseure das menschliche Gesicht einsetzen, um die Zuschauer über die Gefühle der Charaktere zu unterrichten. Noël Carroll (1996a) hat eine Analyse vorgelegt, in der er zeigt, wie solche Informationsvermittlung funktioniert. Carroll interessiert der Einsatz des Gesichts in Verbindung mit der Point-of-View-Montage. In einer solchen Struktur wird eine Einstellung des Gesichts – Carroll nennt dies, in Anschluss an Ed Branigan (1984), eine *Punkt/Blick-Einstellung* – mit einer so genannten *Punkt/Objekt-Einstellung* konfrontiert, d.h. mit einem Blick auf das, was die Figur sieht. Carroll bezeichnet die Punkt/Blick-Einstellung als Orientierungshilfe, weil sie uns über den «allgemeinen emotionalen Zustand» einer Figur in Kenntnis setzt, deren Gesicht wir betrachten. Die Punkt/Objekt-Einstellung richtet uns darauf aus, indem sie uns zeigt, was die Figur sieht oder was ihre Gefühle auslöst.

Die Punkt/Blick-Einstellung identifiziert die jeweilige Emotion nur pauschal, denn ohne Kenntnis der jeweiligen Umstände kann ich nur ungefähr erfassen, was in einer Figur vorgeht (Carroll 1996a, 130–132). Eine Punkt/Blick-Einstellung von Jeff (James Stewart) in *REAR WINDOW* (*DAS FENSTER ZUM HOF*, USA 1954, Alfred Hitchcock) macht mich beispielsweise auf seine steigende Angst aufmerksam; aber erst die Punkt/Objekt-Einstellung von Lisa (Grace Kelly) in der Wohnung des Mörders und von diesem an der Haustür, wie er im Begriff ist einzutreten, klärt mein eigentliches Verständnis für die Gefühle Jeffs. So begreifen wir, dass er nicht um seine eigene Sicherheit besorgt ist oder ungerichtete Angst empfindet, sondern befürchtet, dass Lisa entdeckt werden und in Gefahr kommen könnte. Die Point-of-View-Montage kann uns also auf effiziente und wirkungsmächtige Weise über die Gefühle der Figuren aufklären.

Doch trotz ihrer Relevanz ist die Point-of-View-Struktur für die effektive Übermittlung von Gefühlen im Kino keine *notwendige* Bedingung, denn auch auf andere Weise lässt sich zeigen, was die Charaktere bewegt. Man denke zum Beispiel an das musikalische Motiv, das uns die Anwesenheit des Hais in *JAWS* (*DER WEISSE HAI*, USA 1975, Steven Spielberg) signalisiert. Darüber hinaus und im Grunde wichtiger für unseren Zusammenhang ist die Tatsache, dass auch eine vereinzelte Großaufnahme die Zuschauer oft schon über die wichtigsten Gefühle einer Figur in Kenntnis setzt, da ihnen ja bekannt ist, welche Mimik auf welche Emotionen schließen lässt.

Um dies näher zu erklären, sollten wir die psychologische Forschung zur transkulturellen Lesbarkeit des mimischen Ausdrucks heranziehen. Paul Ekman, einer der wichtigsten Vertreter der Auffassung, dass Mimik universell funktioniert, geht von fünf oder sechs Basisemotionen aus, die rund um den Globus verständlich sind. Für ihn ist evident, «dass es für mindestens fünf Gefühlskatego-

- 1 Charles Eidsvik (1997) ist der Meinung, die transkulturelle Lesbarkeit mimisch ausgedrückter Basisemotionen im Film sei durch die Allgegenwart Hollywoods verursacht und Hollywood habe in der Tat eine mehr oder weniger universelle Sprache für den menschlichen Gesichtsausdruck entwickelt. Außerdem nimmt Eidsvik an, dass diese «Sprache» nur ungefähr der realen Mimik entspreche. Doch dieser Ansatz müsste zunächst begründen, wie es Hollywood überhaupt gelingen konnte, seine Stellung zu festigen. Wie haben frühe Zuschauer die filmische Mimik interpretiert, bevor Hollywood diese «Sprache» entwarf? Wenn die frühen Zuschauer den Gesichtsausdruck der Schauspieler gar nicht deuten konnten, dann wird es schwierig, die Beliebtheit des Kinos jener Tage zu erklären. Und wenn sie andererseits dazu in der Lage waren, so müsste es dafür eine Erklärung geben. Eine solche frühe Lesbarkeit der Mimik würde für ihre Universalität sprechen und nicht dafür, dass Hollywood ein eigenes Ausdruckssystem entwickelt hat. Ich selbst bin der Meinung, dass der mimische Ausdruck der Schauspieler seine Wurzeln in der realen Mimik hat. Selbst das übertriebene Mienenspiel von Jim Carrey gründet auf Übertreibungen, die im realen Leben vorkommen.

rien spezifische mimische Ausdrucksweisen gibt und dass diese Entsprechungen für alle Kulturen gleichermaßen Geltung besitzen» (1982, 142).

Ekman, Carroll E. Izard (1971; 1977) und Silvan S. Tomkins (1962) gehen alle bis zu einem gewissen Grad von der gleichen «Impuls-Hypothese» [*efference hypothesis*] aus, der Annahme, dass die universelle Verständlichkeit mimischen Ausdrucks ein zugrunde liegendes, angeborenes «Programm» voraussetze, das den mimischen Ausdruck jeder Basisemotion steuert. Diese Emotionsprogramme, so die Hypothese, senden automatisch nervliche Impulse oder «Botschaften» an die Gesichtsmuskulatur, die – ohne sich durch soziale Konventionen «aushebeln» zu lassen – das Mienenspiel erzeugen. Dies kann zum Teil erklären, warum Basisemotionen universell lesbar sind, ganz unabhängig davon, ob ein Film in Japan, Frankreich oder Brasilien gezeigt wird.¹

Alle erwähnten Studien erhärten den Befund, dass der mimische Ausdruck für Basisemotionen transkulturell gleichartig ist, schließen aber kulturelle Varianten von Gefühlsausdruck oder Gefühlsverständnis nicht aus. Ekman zum Beispiel ist der Meinung, dass die universellen Tendenzen zu gleichem mimischen Ausdruck für gleiches Gefühl durch soziale Konventionen partiell affiziert werden, da es in manchen Kulturen nicht gestattet ist, bestimmte Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Diese Regeln zur Angemessenheit des mimischen Verhaltens gründen auf vielen Faktoren, unter anderem dem jeweiligen sozialen Kontext, dem Status oder dem Geschlecht. Außerdem sind zwar die Ausdrucksweisen für die Basisemotionen wie Angst oder Trauer universell, die Mimik bei Scham, Neid oder anderen weniger zentralen Emotionen wird dagegen stärker kulturell differenziert.²

Die Übermittlung der Gefühlsinformation ist zwar sehr wichtig, aber nur ein Teil des Ganzen; darüber hinaus nämlich vermag der Anblick des menschlichen Gesichts eine *emotionale* Reaktion im Betrachter auszulösen. Dass beides geschehen kann, gilt sowohl für unseren Alltag wie fürs Kino, und zwar mittels verschiedener Prozesse, so der *Gefühlsansteckung*, die durch *affektive Nachahmung* oder durch *mimisches Feedback* erfolgt. *Gefühlsansteckung* bezeichnet das Phänomen, dass wir uns die Emotionen oder affektiven Zustände von

2 Einer der Autoren, die von Ekmans Meinung abweichen, ist Alan J. Fridlund, der glaubt, mimischer Ausdruck sei vielmehr ein Mittel sozialer Kommunikation als Zeichen innerer Emotionen. Er argumentiert, dass in vielen Fällen das Gesicht die Gefühle eher verberge als ausdrücke. Meiner Meinung nach geht Fridlund jedoch zu weit. Zwar ist es sicher richtig, dass die Mimik der Kommunikation dient, doch bedeutet dies nicht, dass Ekman und andere Unrecht haben, wenn sie von «inneren Emotionen» sprechen. Was jeweils der Fall ist, entscheidet sich je nach Kontext.

anderen Menschen «holen». Dies geschieht auf verschiedene Weise und in vielen Kontexten. Wenn unsere Freunde lachen oder lächeln, während sie uns etwas erzählen, lachen oder lächeln wir als Reaktion darauf oft ebenfalls, selbst wenn uns die Komik des Erzählten entgeht: Ihr Lachen ist ansteckend. Lehrer kennen das Phänomen, dass nur *ein* Schüler vernehmlich zu gähnen braucht, und die halbe Klasse gähnt mit. Bei Sportanlässen kann eine begeisterte Menge unsere Erregung steigern, während ein Raum voller niedergeschlagener Menschen unsere Energie aufsaugt und uns in Lethargie versinken lässt. Bei Kino- oder Theaterbesuchen können wir häufig feststellen, dass enthusiastische Beifallsbekundungen einander verstärken, während ein mattes Publikum auch Film oder Stück blutleer und langweilig erscheinen lässt. Béla Balázs hat bereits den Stellenwert der Gefühlsansteckung für das Kino erkannt, wenn er die Wichtigkeit nichtverbalen Ausdrucksverhaltens betont. Er schreibt: «Die Mimik der anderen betrachtend und begreifend, ertasten wir nicht nur unsere gegenseitigen Gefühle, wir erlernen sie auch. Die Geste ist nicht nur ein Produkt des Affekts, sondern auch seine Erweckerin» (1949, 39). Auch wenn wir manchmal die Befindlichkeit unserer Mitmenschen ignorieren, so haben wir doch die Tendenz, uns von Stimmungen und Emotionen anstecken zu lassen.³

Die Ansteckung muss nicht vom menschlichen Gesicht ausgehen, sondern kann ebenso durch die Körpersprache einer anderen Person oder das Lachen der Menge ausgelöst werden. Doch gebührt dem Gesicht eine zentrale Rolle. Ein unverzichtbares Stück des psychologischen Puzzles bildet dabei die *affektive Nachahmung*. Elaine Hatfield et al. sind der Meinung, dass alle Menschen dazu neigen, «Mimik, Stimmführung, Körperhaltung und Bewegungen anderer automatisch zu imitieren und ihr eigenes Ausdrucksverhalten darauf abzustimmen» (1994, 48). Nur ein kleiner Teil dieser Anwendungen ist uns bewusst. Da unser Gehirn «modular» ist und daher fähig, verschiedene Prozesse parallel zu bewältigen, können wir die Gefühle einer Person beobachten, während wir andere Dinge tun, beispielsweise ein Gespräch führen oder einer Geschichte folgen. Wichtiger für unseren Kontext ist jedoch, dass wir diese Gefühle nicht nur beobachten, sondern oftmals auch den Gesichtsausdruck unserer Dialogpartner übernehmen.

Dasselbe geschieht manchmal, wenn wir andere Menschen im Kino oder auf Video sehen. In einem der einschlägigen Experimente – mit allesamt ähnlichem Resultat – nahmen die Versuchsleiter heimlich Studierende auf, die ein dreiminütiges Video anschauten, auf dem jemand entweder eine glückliche oder eine

3 Für eine substanzielle Untersuchung des Phänomens der Gefühlsansteckung vgl. Elaine Hatfield et al. 1994.

traurige Geschichte erzählte. Eine andere Gruppe wurde gebeten, den jeweiligen Gesichtsausdruck der Probanden zu beurteilen. Wie zu erwarten, spiegelte deren Mimik die des Geschichtenerzählers (Hsee et al. 1990).

So weit entspricht dies unserer intuitiven Erwartung. Doch die nächste Hypothese ist weniger selbstverständlich: Heute sind sich die meisten Theoretiker einig, dass unsere subjektiven Gefühle durch *mimisches Feedback* beeinflusst werden, so dass derjenige, der einen Gesichtsausdruck imitiert, tatsächlich auch die ausgedrückte Emotion entwickelt. Gemäß dieser Hypothese löst unser Mienenspiel ein eigenes Feedback aus, das im äußersten Fall unsere Gefühle diktiert, zumindest aber beeinflusst. So wird meine subjektive Traurigkeit verstärkt, wenn ich im Kino die Mimik einer traurigen Figur übernehme; handelt es sich um ein angsterfülltes Gesicht, kann mir dies ebenso Angst einflößen oder mein Gefühl der Spannung erhöhen.

Extreme Vertreter der Impuls-Hypothese behaupten, dass mimisches Feedback allein schon ausreiche, um Gefühle auszulösen, oder dass dieses Feedback für emotionale Prozesse nachgerade essenziell sei (Tomkins 1962; Izard 1971). Am gegensätzlichen Pol der Forschung wird die schwächere Hypothese vertreten, dass mimisches Feedback die Emotionen lediglich unter bestimmten Bedingungen beeinflusse, für sich allein aber nichts ausrichten könne. Nico Frijda (1986, 236) zum Beispiel vertritt die Meinung, dass das mimische Feedback «nicht der Hauptdeterminant von Gefühlserlebnissen ist und keine ausreichende Bedingung dafür darstellt». Und er behauptet weiter, mimisches Feedback werde nur und nur dann wirksam, wenn es andere Gefühlsprozesse ergänze, die bereits im Gang sind.

Ich habe nicht die Absicht, mich auf eine Abwägung zwischen den starken und schwachen Versionen der Feedback-Hypothese einzulassen. Vielmehr plädiere ich dafür, lediglich von der schwachen Version auszugehen, also der Auffassung, dass mimisches Feedback unser emotionales Erleben nur dann beeinflusst, wenn es andere Gefühlsprozesse ergänzt. So werde ich im Folgenden auf Strategien eingehen, die Filmemacher bei der Präsentation des menschlichen Gesichts verfolgen, um empathische Reaktionen auszulösen. Sollte sich erweisen, dass die stärkere Version der Hypothese tatsächlich zutrifft, wird dies mein Argument natürlich stärken.

Zuschauerempathie

Unsere Beziehung zu filmischen oder literarischen Charakteren ist lange Zeit mit dem vagen Begriff der *Identifikation* bezeichnet worden, doch der Begriff des *Sich-Einlassens* auf die Figuren [*character engagement*]⁴ trifft die Sache besser. Der Ausdruck *Identifikation* ist irreführend, weil er impliziert, dass wir unser Selbst im Anderen verlieren, so dass unsere Identität als eigenständiges, separates Individuum aufgegeben oder geschwächt wird. Doch auch wenn ein solches Aufgehen in einer Figur sicherlich vorkommt, stellt es nicht die einzige Möglichkeit dar, sich in Leinwandcharaktere einzufühlen, und bildet wohl nicht den Normalfall. Wie andere Forscher bereits dargelegt haben, lassen wir uns auf die Figuren aus der Warte unseres separaten Selbsts ein oder «von außen» (vgl. Carroll 1990, 88–96; Currie 1995, 164–197). *Sich-Einlassen* ist also weiter gefasst und neutraler als *Sich-Identifizieren*, und es vermag das breite Spektrum von Erfahrungen zu umgreifen, die unser Verhältnis zu den Figuren kennzeichnen, von der anbetenden Verehrung bis zur aktiven Ablehnung, von der affektiven Nachahmung bis zum Abscheu.* *Sich-Einlassen* umfasst Empathie und Antipathie, Sympathie und Gleichgültigkeit, und es drückt keinesfalls ein Verschmelzen mit den Gedanken, Gefühlen oder gar Identitäten der Charaktere aus.⁵

Wo ist nun, unter diesen zahlreichen Varianten des Sich-Einlassens, die Empathie zu verorten? Fest steht, dass sich die Forschung über ihre genaue Natur nicht einig ist.⁶ Ich möchte damit beginnen zu sagen, was Empathie *nicht* ist: Zunächst bezieht sie sich nicht lediglich auf eine einzige Emotion. Fast alle Definitionen behaupten, dass Empathie nur gegeben sei, wenn wir die emotionalen Prozesse einer anderen Person, zumindest partiell, teilen. Entwickeln wir Empathie mit einem fröhlichen Menschen, so fühlen wir Freude oder Glück, im Falle eines traurigen Menschen Traurigkeit. Kehren wir zur beschriebenen Stelle aus *YANKEE DOODLE DANDY* zurück, so bedeutet Empathie mit Cohan eine Mischung aus Anteilnahme, Bewunderung und vielleicht Mitleid, es geht also um ein ganzes Bündel unterschiedlicher Emotionen (vgl. Lazarus 1991, 287–289).

4 Diesen Ausdruck gebraucht Murray Smith (1995). In meinem Aufsatz *Affect, Cognition, and the Power of Movies* (1993) hatte ich noch für den Begriff «Identifikation» plädiert, habe mich aber inzwischen der herrschenden Meinung angeschlossen.

* A.d.Red.: Vgl. dazu auch den Beitrag von Hans J. Wulff (2003) Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein Thesenpapier. In: *Montage/AV* 12,1, S. 136–161.

5 Berys Gaut (1999, 200ff.) versucht den Begriff «Identifikation» zu rehabilitieren. Aber obwohl seine Definition sicherlich einen Fortschritt darstellt, wird der Begriff auf Grund seiner vagen Verwendung in der Umgangssprache nach wie vor für Verwirrung sorgen. Es empfiehlt sich daher, eine präzisere Terminologie zu entwickeln.

6 Dolf Zillman (1991) gibt einen Überblick über die verschiedenen Theorien zur Empathie.

Empathie besteht aus der Fähigkeit oder Disposition zu wissen, zu fühlen und darauf zu reagieren, was in einer anderen Person vorgeht, und der Begriff bezeichnet zugleich diesen Prozess. Die Fähigkeit des Empathisierens mag mir manchmal abgehen, zum Beispiel wenn ich gerade mit eigenen Problemen kämpfe und eine Weile nicht darauf geachtet habe, was meine Mitmenschen empfinden. Bemerke und verstehe ich dies zwar, kann aber nicht entsprechend reagieren, dann stehe ich diesen Leuten vermutlich gleichgültig oder feindselig gegenüber, und/oder meine empathischen Fähigkeiten sind nur schwach entwickelt.

Kehren wir zu YANKEE DOODLE DANDY zurück, so können wir zumindest zwei Prozesse gleichzeitig beobachten, die beide für die Empathie im Allgemeinen charakteristisch sind. Beim ersten handelt es sich um eine Art mentaler Simulation, mittels derer wir das Befinden des Anderen imaginieren, uns damit befassen. Dabei stellen wir uns nicht notwendig vor, Cohan zu sein, sondern erschließen lediglich, was er gerade denken oder fühlen muss: zum Beispiel Stolz auf seine Verdienste und patriotischen Eifer, wenn er sich der marschierenden, singenden Menge anschließt. Nachdem er als «Oldtimer» angesprochen wurde, empfindet er vielleicht einen Hauch von Selbstmitleid und Bedauern, dass ihn das Publikum weitgehend vergessen hat und sich das Ende seines Lebens nähert (seine Eltern und seine Frau sind bereits verstorben).

Zweitens empfinde ich Empathie nur, wenn meine Gefühle mit den mutmaßlichen Gefühlen Cohans *kongruent* sind. In kongruenter Weise auf die Gefühle eines Anderen zu reagieren bedeutet, gemeinschaftlich oder solidarisch mit dieser Person zu empfinden, ihre Ziele oder Wünsche zu bejahen. Fühle ich Missbilligung oder Verachtung für Cohan, wenn er in das Lied *Over There* einstimmt, so drückt dies Gleichgültigkeit oder Abneigung aus. Andererseits verrate ich Solidarität, wenn ich mit Mitgefühl, Bewunderung oder Verehrung reagiere; ich teile Cohans Erfahrungen und hege vielleicht selbst ähnliche Gefühle. Weder die Empathie noch die affektive Kongruenz, auf der sie gründet, verlangen, dass ich exakt *dieselben* Gefühle entwickle, die ich mir bei Cohan vorstelle. Kongruenz der Gefühle genügt, um von Empathie zu sprechen.

Einige Wissenschaftler unterscheiden streng zwischen sympathischen und empathischen Reaktionen auf filmische Charaktere. Alex Neill zum Beispiel schreibt, dass Sympathie und Empathie zwar «auf Andere ausgerichtete» Emotionen darstellen, Sympathie aber beinhaltet, dass wir *um* eine Person fürchten, während wir bei Empathie die *gleiche* Furcht wie sie empfinden. Neill postuliert, dass meine Reaktion im Falle der Sympathie die Gefühle der anderen Person nicht widerspiegeln muss: Ich kann Mitleid mit oder Angst um jemand fühlen, ganz gleich, was in diesem Menschen vorgeht. Grundsätzlich kann ich auch Sympathie hegen, ohne überhaupt etwas zu empfinden. Andererseits ist gemäß

Neill Empathie nur dann gegeben, «wenn man dasselbe oder dieselben Gefühle entwickelt wie jemand anderes» (1996, 175–177).

Doch der Unterschied zwischen Empathie und Sympathie ist weit diffuser, als diese Ausführungen vermuten lassen. Wenn Jacques vom Fahrrad fällt, kann ich empathisch reagieren, ohne seine Gefühle zu teilen. Ich kann beispielsweise Mitleid empfinden, während er selbst sich nur über den Fußgänger ärgert, der den Unfall verursacht hat. Ich halte meine Reaktion für empathisch, obwohl meine Gefühle ganz andere sind als seine. Außerdem kann ich Empathie für Cohan am Ende von *YANKEE DOODLE DANDY* entwickeln und Bewunderung und Mitgefühl für ihn empfinden, auch wenn er sich selbst nicht bewundert (möglicherweise fühlt er Stolz und Selbstmitleid). Wie gesagt, Empathie erfordert zwar eine kongruente Reaktion, doch wir müssen die Gefühle der anderen Person nicht vollinhaltlich übernehmen.

Definieren wir Empathie als geteiltes Gefühl und Sympathie als Anteilnahme *ohne* ein solches Gefühl, so wird es schwierig zu bestimmen, wo die Empathie aufhört und die Sympathie beginnt. Wahrscheinlich, so möchte ich behaupten, kann ich nie genau dasselbe Gefühl entwickeln wie die Person, mit der ich empathisiere. Die übernommene Empfindung kann zwar von gleicher Art sein, ist aber im allgemeinen längst nicht so intensiv. Dies scheint vor allem bei filmischen Charakteren der Fall zu sein, denn auf irgendeiner Ebene ist uns natürlich bewusst, dass sie fiktional sind. Doch selbst wenn wir für einen Augenblick von dem Problem absehen, das durch die Fiktionalität der Charaktere entsteht, bleibt nach wie vor zu fragen: «Welche Emotionen einer Figur muss ich übernehmen, damit wir von Empathie sprechen können?» Andererseits geht wohl die Annahme zu weit, dass unsere Sympathie dort endet, wo wir die Gefühle einer anderen Person teilen. In jedem Falle ist die Unterscheidung zwischen Sympathie und Empathie nicht genau zu treffen.

Die Tatsache, dass geteiltes Gefühl und anteilnehmende Sympathie ineinander übergehen, muss jedoch nicht problematisch sein. Schließlich fließt Rot stufenlos ins Orange, aber kaum jemand würde abstreiten, dass es sich um zwei verschiedene Farben handelt. Allerdings gibt es bei Empathie und Sympathie keine klar bestimmbaren Punkte auf der Skala, an denen wir sie festmachen könnten. Nehmen wir zum Beispiel die Sympathie: Es bleibt zweifelhaft, ob sie als Anteilnahme definiert werden sollte, die keine kongruenten oder geteilten Gefühle erfordert. Alex Neills Unterscheidung zwischen Empathie und Sympathie entspricht nicht den Definitionen der Wörterbücher, die typischerweise auf das Kriterium «geteiltes Gefühl» rekurren, wenn sie das Wort «Sympathie» erläutern. Außerdem kann im normalen Sprachgebrauch der Rekurs auf geteiltes Gefühl Empathie nicht stichhaltig von Sympathie abgrenzen. Beide

können eine gleichartige moralische und affektive Haltung gegenüber einer anderen Person implizieren, und beide verlangen keine identischen Empfindungen bei Beobachter und Beobachtetem.

Für unseren Kontext ist es besser, die Definition nicht allzu strikt zu fassen, denn weder handelt es sich um einen eingleisigen Prozess, noch ist er bereits hinreichend erforscht. Empathie kann mehrere unterschiedliche Gefühle zeitigen, die sich auseinander entwickeln und ineinander übergehen. Sie umfasst sowohl kognitive wie physiologische, willkürliche und unwillkürliche Prozesse, sowohl die Möglichkeit, sich die Befindlichkeit einer Figur von außen vorzustellen, wie – in vermutlich begrenzten Fällen – die Vorstellung, diese Figur zu sein. Am wichtigsten ist jedoch, dass sie auf dem zeitlichen Prozess der Narration beruht und sich im Verbund mit dem Strom von Bewertungen und Vermutungen entfaltet, die durch diese Narration angeregt werden.

Das Gesicht in der Szene der Empathie

Am häufigsten wird das menschliche Gesicht im Film eingesetzt, um Auskunft über die Reaktionen einer Figur zu geben. Empathieszenen gehen jedoch darüber hinaus. Am Ende von *STELLA DALLAS* zum Beispiel verweilt die Kamera auf Stellas Gesicht, als sie die Hochzeit ihrer Tochter durchs Fenster beobachtet. Selbst nachdem wir verstanden haben, was die Situation impliziert, kehren wir immer wieder auf Stellas Gesicht zurück. Um Carrolls Terminologie zu benutzen, «Ausmaß und Fokus» ihrer Gefühle sind hinreichend vermittelt, und dennoch ist ihr Gesicht weiterhin auf der Leinwand zu sehen. Wie oben schon gesagt, gibt es nicht nur Auskunft über Gefühle, sondern es veranlasst auch eine emotionale Reaktion bei uns.

Diese Unterscheidung – Gefühlsreaktionen beim Zuschauer auslösen und Informationen über die Gefühle der Figuren an ihn übermitteln – wurde weiter oben bereits getroffen. Doch wir müssen auch zwischen den *auslösenden* und den *bedingenden* Momenten affektiver Reaktionen unterscheiden. Filmische Gefühlsansteckung ist nicht nur von der Machart des Films abhängig – seinen gefühlsauslösenden Mitteln –, sondern ebenso von den Reaktionsbedingungen, wie zum Beispiel von der Rezeptionssituation und von individuellen Unterschieden bei den Zuschauern.⁷ Eine der heftigsten affektiven Erfahrungen in meinem gesamten Kinoleben konnte ich während einer ausverkauften Vorführung des Horrorfilms *ALIEN* (*ALIEN – DAS UNHEIMLICHE WESEN AUS EINER*

7 Um diese Unterscheidungen geht es Susan Feagin 1996, S. 25–31.

FREMDE WELT, USA 1979, Ridley Scott) machen. Das Publikum ging äußerst lebhaft mit; Angst und Spannung im Kino waren mit Händen zu greifen und steckten an, weil so viel geflüstert und geseufzt wurde. Rufe und Schreie im Auditorium verstärkten die Schocks und Überraschungen, die der Film bot. Denn die Ansteckung vollzieht sich nicht nur zwischen Charakteren und Zuschauern, sondern ebenso von Zuschauer zu Zuschauer.⁸ So stellt die Rezeptionssituation einen bedingenden Faktor für die affektive Reaktion dar.

Individuelle Unterschiede der Zuschauer bilden einen weiteren bedingenden Faktor. Es ist klar, dass verschiedene Menschen unterschiedliche Fähigkeiten besitzen, andere Personen zu verstehen und auf sie zu reagieren. Manchen gelingt dies schneller und genauer als anderen; manche neigen mehr dazu, Gefühle zu übernehmen, während andere eher mit eigenen Emotionen reagieren. Beispielsweise könnte sich das Geschlecht signifikant auf diese Prozesse auswirken. Einige psychologische Untersuchungen zeigen, dass Frauen – zumindest in der westlichen Kultur – viele Emotionen stärker zum Ausdruck bringen und nichtverbalen Gefühlsausdruck besser zu lesen verstehen als Männer (Saarni 1993; Brody/Hall 1993). Dies deutet darauf hin, dass Frauen in der westlichen Kultur eine höhere Fähigkeit zur Empathie besitzen.

Bedingende Faktoren dieser Art spielen bei der filmischen Empathie eine Schlüsselrolle, werfen aber komplexe Fragen auf, die ganze Forschungsprogramme beschäftigen könnten und deutlich den Rahmen des vorliegenden Textes sprengen. Ich möchte mich vor allem mit den auslösenden Momenten beschäftigen – mit filmischen Mitteln, die Reaktionen generieren –, weniger mit den bedingenden Faktoren. Im Weiteren werde ich von einem Zuschauer ausgehen, der sich auf den Film eingelassen hat und emotional so reagiert, wie die Filmemacher es vorgesehen haben. Dies bedeutet jedoch nicht, dass ich alternative Formen der Reaktion leugnen oder verwerfen will.

Empathie mittels des dargestellten Gesichts auszulösen ist keine simple Sache. Das menschliche Gesicht kann zwar als Stimulus für Emotionen dienen, aber eine solche Funktion stellt sich weder automatisch ein, noch ist sie unproblematisch. Wie bereits erwähnt, besagt ja die schwache Impuls-Hypothese, dass mimisches Feedback ausschließlich dann zu emotionalem Erleben führt, wenn es Gefühlsprozesse ergänzt, die bereits im Gang sind. Außerdem drückt das Gesicht Emotionen auf sehr komplexe Weise aus. In vielen Situationen wandelt es sich dauernd, die Mimik ist in ständigem Fluss – ein klares Indiz für die flüchtige Natur von Denken und Fühlen. Das kann zu Schwierigkeiten bei

8 Auf der anderen Seite können natürlich gewisse Verhaltensweisen einer Menge – zum Beispiel Rufe und Pfiffe oder ständiges Reden – unsere affektiven Reaktionen schwächen.

der Deutung führen. Um die Dinge noch komplizierter zu machen, wird das Gesicht nicht ausschließlich zum Ausdruck von Gefühlen verwendet, sondern gleichzeitig noch für vieles andere, so zum Beispiel für Gesprächssignale und zum Verbergen von Emotionen. Da viele Filmemacher diese Zusammenhänge intuitiv begreifen, setzen sie besondere Strategien ein, damit wir möglichst empathisch auf ein Gesicht reagieren.

Aufmerksamkeit

Unsere Aufmerksamkeit muss auf den Gesichtsausdruck einer Figur fokussiert sein, damit Gefühlsansteckung zustande kommt. Dies kann auf vielerlei Art gesteuert werden, etwa durch Großaufnahmen, durch geringe Tiefenschärfe oder durch Point-of-View-Strukturen. Empathieszenen rücken in ihrem Verlauf oft immer näher an eine Figur heran, ein stilistisches Mittel, um unsere Aufmerksamkeit auf deren inneres Erleben zu lenken. Am Ende von *STELLA DALLAS* erfolgen Schnitte aus einer Halbtotale zu einer Amerikanischen, dann zu einer Nahen und von dort zu einer eigentlichen Großaufnahme der Protagonistin, so dass die Gefühlsansteckung langsam zunehmen kann. In der letzten Einstellung des Films bewegt sich Stella auf die Kamera zu, und während sie ihre Schritte beschleunigt, kommt sie so nahe, dass wir ihr Gesicht fokussieren können. Die Kamera bewegt sich weiter auf sie zu, um diesen Einblick ins Innere progressiv zu steigern, und fordert uns auf, uns nun ganz und gar auf ihren Ausdruck zu konzentrieren.

Dauer

Eine Einstellung (oder Szene) muss lang genug sein, um der Reaktion, die ausgelöst werden soll, Raum zu geben. Viele Großaufnahmen und andere Einstellungen auf das Gesicht sind zu kurz, um dies zu erlauben, und sollen uns auch nur von den Gefühlen einer Figur in Kenntnis setzen. Dagegen dauern die Einstellungen einer Empathieszene typischerweise länger.

Die durchschnittliche Einstellungslänge im Mainstream-Film hat seit den 1960er Jahren ständig abgenommen. 1981 betrug sie etwa zehn Sekunden. Bei einigen Actionfilmen ist die Einstellungsdauer viel kürzer, beispielsweise bei *DIE HARD WITH A VENGEANCE* (STIRB LANGSAM: JETZT ERST RECHT, USA 1995, John McTiernan.): 3,1 Sekunden; *THE CROW* (DIE KRÄHE, USA 1994, Alex Proyas): 2,7 Sekunden und *THE FUGITIVE* (AUF DER FLUCHT, USA 1993,

Andrew Davis): 3,9 Sekunden.⁹ Die Gesamtzahl der Einstellungen eines Kinofilms soll heute circa 1.200 betragen. Wenn wir von dieser Zahl und von zwei Stunden Spielzeit ausgehen, dann dürfte die durchschnittliche Einstellungslänge ungefähr sechs Sekunden betragen.¹⁰

Vergleichen wir das Ergebnis mit der Einstellungslänge in Empathieszenen. Beispielsweise kommt Ada (Holly Hunter) in *THE PIANO* (*DAS PIANO*, AUS/ F 1993, Jane Campion) auf der Insel an, die ihre neue Heimat werden soll, muss aber ihr Klavier, ihr wichtigstes Ausdrucksmittel, am Strand zurücklassen. Eine Gruppe von Männern führt sie tief in den Dschungel, und sie erreichen schließlich einen Aussichtspunkt, von dem aus Ada ihr verlassenes Instrument sehen kann. An dieser Stelle erfolgt eine 21 Sekunden dauernde Großaufnahme ihres betrübten Gesichts. Später im Film, nachdem das Klavier gegen ihren Willen verkauft wurde, sehen wir eine ähnliche Großaufnahme, diesmal 33 Sekunden lang.

Doch es genügt nicht, lediglich die Einstellungslängen zu betrachten, um die Bedeutung der Dauer in Szenen der Empathie zu erkunden. Charakteristisch für solche Szenen ist eine Point-of-View-Struktur, die zwischen Punkt/Blick-Einstellungen und Punkt/Objekt-Einstellungen alterniert. Dabei wird die Gesamtdauer solcher Strukturen zur relevanten Variablen. Am Ende von *STELLA DALLAS* gibt es keine Einstellung, die so lange währt wie die in *THE PIANO*; und sogar auf dem Höhepunkt sehen wir nur eine 15-sekündige volle Großaufnahme Stellas. Doch die gesamte Szene, während der wir immer wieder aus Punkt/Objekt-Einstellungen der Hochzeitszeremonie auf ihr Gesicht zurückkommen, dauert über zwei Minuten. Als weiteres Beispiel kann die berühmte Schlusszene von *CITY LIGHTS* dienen, in welcher die ehemals blinde Blumenverkäuferin in dem Tramp ihren Wohltäter erkennt. Hier alterniert der Film über eine Minute zwischen Großaufnahmen der beiden Gesichter, auf denen sich ein ganzes Spektrum von Gefühlen malt. Am Ende von *BLADE RUNNER* erzählt Roy Batty Deckard seine persönlichsten Erinnerungen, senkt den Kopf und stirbt. Wir sehen eine Großaufnahme Battys, die fast eine Minute anhält und nur durch kurze Punkt/Blick-Einstellungen Deckards unterbrochen wird.

Der empathische Prozess vollzieht sich in der Zeit; Gefühle brauchen Zeit, um sich zu etablieren. Deshalb bleiben die Gesichter entweder ausreichend lange stehen, oder aber wir kehren innerhalb einer Point-of-View-Struktur immer

9 Diese Zahlen entstammen Carroll 1996b, 22. Carroll übernimmt die Statistik aus Barry Salt 1992, 263 u. 283, sowie aus Gesprächen mit David Bordwell.

10 Vgl. Hora 1995, 98 und Primes 1995, 22. Carroll (1996b) verwendet diese Quellen, um zu zeigen, dass die heutige Durchschnittslänge von Einstellungen etwa der von 1981 entspricht. Die Statistiken, sollten sie korrekt sein, besagen jedoch, dass sich die durchschnittliche Länge von 10 auf 6 Sekunden verkürzt hat.

wieder zu ihnen zurück. Emotionen sind außerdem ihrem Wesen nach träge: Haben sie sich einmal ausgebreitet, lassen sie sich nicht so schnell vertreiben. Dies kann zum Teil erklären, warum so viele, insbesondere mitleidheischende Empathieszenen am Filmende stehen, an einem Punkt der Erzählung, an dem wir unseren Gefühlen freien Lauf lassen können, ohne unser Verständnis der weiteren narrativen Entwicklung zu belasten.

Parteinahme

Unsere Parteinahme [*allegiance*] für eine Figur, deren Gesicht wir sehen, ist mit verantwortlich dafür, welches Maß an Gefühlsansteckung und Empathie wir erreichen. Psychologischen Befunden zufolge ist es wahrscheinlicher, dass wir die Gefühle derer übernehmen, mit denen wir Verwandtschaft empfinden und/oder die wir uns ähnlich erachten, als derer, die uns fremdartig vorkommen (Hatfield et al. 1994, 148). Außerdem reagieren wir schneller mit Gefühlsansteckung auf Menschen, die wir mögen. Fühlen wir keine Bindung zu einer Filmfigur oder sogar ausgeprägte Antipathie, ist die Wahrscheinlichkeit empathischer Reaktionen herabgesetzt. Obwohl wir mehr oder weniger unwillkürlich auf Gesichter reagieren, distanzieren wir uns doch leichter von jemand, der uns gleichgültig ist, lassen unsere Aufmerksamkeit wandern oder widersetzen uns sogar dem affektiven Stimulus.

Der narrative Gehalt

Der narrative Kontext bildet vermutlich den komplexesten und bedeutsamsten Auslösefaktor für empathische Prozesse. Da es sich zum Teil um kognitive Reaktionen handelt, muss die Erzählung die richtige Basis herstellen, damit sich Empathie auch entwickeln kann. Eine ungenügende oder unangemessene Handlungsführung wird unserer Tendenz zur Einfühlung entgegenwirken oder diese gar verhindern.

Weil wir den sozialen Diskurs (mehr oder weniger gut) beherrschen, ist uns klar, dass unsere Mitmenschen ihr Gesicht für eine ganze Reihe von Zwecken nutzen. So dient es in der Öffentlichkeit mit größerer Wahrscheinlichkeit dazu, Gefühle zu verbergen oder das Gespräch zu unterstützen, als dazu, das Seelenleben zu offenbaren. In Szenen der Empathie drückt das Gesicht jedoch die inneren Regungen einer Figur aus. Deshalb zeigen solche Szenen die Charaktere bevorzugt dann, wenn die Zuschauer von der Wahrhaftigkeit ihres Ausdrucks ausgehen können.

Zum Beispiel präsentieren viele Filme eine Figur allein oder jedenfalls zu einem Zeitpunkt, an dem sie sich unbeobachtet glaubt. In solchen Augenblicken gelten die sozialen Regeln nicht, es gibt keinen Anlass, sich zu verstellen, und das Gesicht drückt die wahren Empfindungen aus. In den oben erwähnten Szenen aus *THE PIANO* weilt niemand in Adas Nähe, keiner kann ihr betrübtes Gesicht sehen. Im Falle von *YANKEE DOODLE DANDY* und *STELLA DALLAS* befinden sich die Protagonisten zwar in der Öffentlichkeit, aber niemand achtet auf sie. In *BLADE RUNNER* weiß Roy Batty, dass Deckard ihn beobachtet; doch weil er am Rande des Todes steht, braucht er seine Gefühle nicht mehr zu verbergen oder seine Mimik zu kontrollieren, im Gegenteil: Er legt eine Art Geständnis ab, enthüllt seine persönlichsten Erinnerungen und äußert tiefstes Bedauern. In all diesen Fällen liefern die Filme einen Kontext, in dem wir das Gesicht als Zeichen einer wahren inneren Empfindung deuten dürfen.

Der narrative Kontext ist also relevant insofern, als wir wissen müssen, ob ein Gesichtsausdruck öffentlich wahrgenommen werden kann oder nicht. Doch der Kontext muss die Zuschauerempathie auch in moralischer Hinsicht rechtfertigen. Wir setzen unsere Empathie nicht leichtfertig ein oder gewähren sie bedingungslos, und wir verhalten uns vorsichtig, wenn wir glauben, man wolle uns zur Einfühlung in Figuren verleiten, die diese nicht verdienen, oder emotional in so genannte «sentimentale Situationen» hineinziehen.¹¹ In *MR. HOLLAND'S OPUS* (USA 1995, Stephen Herek) können wir einen exemplarischen Fall solcher Sentimentalität beobachten. Glenn Holland (Richard Dreyfuss) spielt einen ehrgeizigen Musiker und Komponisten, der aus ökonomischen Gründen gezwungen ist, eine Stelle als Lehrer anzunehmen. Er ist von seiner Karriere so besessen, dass er seinen behinderten Sohn vernachlässigt hat. Doch Holland erkennt, dass er ein schlechter Vater war, und beschließt, seine Versäumnisse wieder gutzumachen. Er leistet Buße in Form eines improvisierten Soloauftritts im Rahmen eines öffentlichen Konzerts, bei dem er John Lennons Lied *Beautiful Boy (Darling Boy)* an seinen Sohn richtet, der im Auditorium sitzt. Doch warum sollten die Filmzuschauer diesen plötzlichen Gesinnungswandel akzeptieren, da sie, abgesehen von dem improvisierten Auftritt, kaum einen Beweis für Hollands väterliche Besserung erhalten? Und warum sollte das fiktionale Konzertpublikum sich dafür interessieren, da selbst persönliche Bekannte von Holland kaum über die schlechte Beziehung zwischen Vater und Sohn informiert sein dürften? (Und dies lässt noch außer Acht, dass hier ein mittelmäßiger Sänger die Zuhörer plötzlich mit einem Solo überrascht.) Die

11 In meinem Aufsatz *Emotion and Ideological Film Criticism* (1997) beschäftige ich mich ausführlicher mit dem Phänomen der Sentimentalität.

empathische Publikumsreaktion, die der Film offenbar vorsieht, erscheint un- verdient und unwahrscheinlich und ist daher sentimental.

Um Sentimentalität zu vermeiden und die Zuschauerempathie hinreichend zu rechtfertigen, müssen Empathieszenen in einen moralischen Kontext gestellt werden, der relativ viel Information über die entsprechende Figur enthält. Auch deshalb stehen solche Szenen oft am Schluss eines Films, wenn sich der Kontext bereits voll entfaltet hat. Unsere Reaktion auf die Protagonistin am Ende von *STELLA DALLAS* erfolgt erst, nachdem ihr Charakter und ihre Situation dargelegt worden sind. Doch können Empathieszenen natürlich auch mitten in der Filmhandlung vorkommen, wie so oft bei Capra. Zum Beispiel erfolgt die Szene der Empathie in *MR. SMITH GOES TO WASHINGTON* (*MR. SMITH GEHT NACH WASHINGTON, USA* 1939, Frank Capra) am Lincoln Memorial, wo Jefferson Smith (James Stewart) den Verlust seiner Ideale und den korrupten Zustand der Welt beklagt. Nach den Ermutigungen seiner Sekretärin (Jean Arthur) beschließt er jedoch, den Kampf fortzusetzen, was zu dem optimistischen Ende führt, das wir von Capra erwarten.

Um den richtigen Kontext bereitzustellen, versuchen viele Filme empathische Prozesse erst dann auszulösen, wenn die Protagonisten schon eine Art Prüfung oder Opfer hinter sich haben, am Ende ihres Lebens stehen oder, in manchen Fällen, sogar bereits verstorben sind. Wie wir gesehen haben, spielt sich die empathische Szene in *YANKEE DOODLE DANDY* am Ende von Cohans Leben ab. In *STELLA DALLAS* erfolgt sie, nachdem Stella ihre Beziehung zur Tochter selbstlos geopfert hat; in *BLADE RUNNER*, nachdem Batty Deckards Leben gerettet hat und dem eigenen Tod ins Auge blickt. In vielen Filmen hängt unsere empathische Reaktion von der Überzeugung ab, dass die Figur sie verdient. In *THE PIANO* geht es darum, ob wir Adas tiefen Schmerz über den Verlust des Klaviers als angemessen empfinden. Oder, um ein anders gelagertes Beispiel anzuführen, falls wir in *MR. SMITH GOES TO WASHINGTON* glauben, dass Jefferson Smith von Anfang an hoffnungslos naiv war, werden wir uns wohl kaum in seine Verzweiflung über die korrupte Regierung einfühlen.

Szenen der Empathie werden oft sparsam eingesetzt, und die intensivsten Augenblicke eines Films sind einer Art emotionalem und kognitivem Resümee seines ideologischen Anliegens vorbehalten. In *YANKEE DOODLE DANDY* soll der Einsatz des Gesichts die rhetorische Absicht der Filmemacher festigen, indem sie uns zur Empathie mit einem exemplarischen Menschen führen. Sollten wir den Werten, die er repräsentiert, misstrauen – dem patriotischen Eifer zum Beispiel –, dann dürfte unsere empathische Reaktion auf Cohan dadurch gebremst werden, dass wir diesem Eifer Widerstand entgegenzusetzen. Wie alle anderen emotionalen Reaktionen ist auch die Ent-

wicklung der Empathie voll in das moralische und ideologische Anliegen eines Films integriert.¹²

Affektive Kongruenz

Die empathische Reaktion hängt auch von der affektiven Kongruenz zwischen narrativem Kontext, dem Sich-Einlassen auf die Charaktere, verschiedenen filmischen Stilmitteln und Techniken sowie den psychologischen Eindrücken und Reaktionen ab, die sie auslösen. In *Art and Illusion* beschreibt Ernst H. Gombrich das Phänomen der Synästhesie als «das Herüberspringen von Eindrücken aus einer sensuellen Modalität in die andere» (1972, 366f). So können zum Beispiel verschiedene Töne visuelle Impressionen suggerieren, und die Klänge mancher Wörter scheinen ihrer Bedeutung zu entsprechen, etwa «Flicker», «Glitzern» oder «Platzen». Künstler interessieren sich seit langem für solche visuellen und akustischen Übereinstimmungen, die über transsensuelle Erfahrungen hinaus in den Bereich der Affekte und Emotionen reichen. So deuten einige Forschungsergebnisse darauf hin, dass Rezipienten formale Elemente, wie zum Beispiel die geschwungenen oder zerrissenen Konturen einer Zeichnung, mit Gefühlen wie Ruhe oder Nervosität in Verbindung bringen.¹³

Solche Befunde zur affektiven Kongruenz können für die Filmwissenschaft sicherlich fruchtbar werden, denn Film ist eine äußerst hybride Kunst, in der sich Kompositionselemente wie Linie, Masse und Farbe mit Tönen wie Musik, sprachlichen Klangmustern und Lärm mischen oder mit scheinbarer Bewegung, Rhythmen und Kadenzen, und dies alles mit der realistischen Darstellung von Personen und Schauplätzen. Zweifellos gründen affektive und synästhetische Übereinstimmungen in komplexer Weise auf natürlichen, kulturellen und persönlichen Faktoren. Doch wir müssen die Ursachen affektiver Kongruenz gar nicht ganz verstehen, um zu erkennen, welches emotionale Potenzial in ihnen steckt. So bewirkt etwa die Montagestruktur der Treppensequenz von BRONENOSZ POTJOMKIN (PANZERKREUZER POTEMKIN, UdSSR 1925, Sergej Eisenstein) zusammen mit anderen formalen Mitteln und den dargestellten Ereignissen, dass wir Spannung und Erregung spüren.

Jeff Smith (1999) hat sich in seinem Aufsatz *Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score* besonders mit dem emotionalen Poten-

12 Aber es geht mir keinesfalls darum, Empathie zu mystifizieren – vgl. meinen in Anm. 11 zitierten Aufsatz.

13 Eine erhellende Darstellung von *Angemessenheit* [fittingness] findet sich bei Wolterstorff 1980.

zial von Musik auseinandergesetzt und führt aus, dass sich affektive Kongruenz einstellt, wenn sich die affektive Bedeutung der Musik mit derjenigen anderer filmischer Elemente deckt oder sie dazu passt. Für meine Forschung ist dabei der Befund besonders bedeutsam, dass der Beitrag der Musik vor allem dann wirksam wird, wenn auch die anderen Elemente affektiv aufgeladen sind, so dass eine stärkere Emotionalität entsteht, als durch die Musik oder andere Mittel allein hätte zustande kommen können.

Es versteht sich von selbst, dass diese Art von Kongruenz sich in besonderer Weise auf die Szenen der Empathie auswirkt. Wenn das Ziel der Filmemacher darin besteht, die Wahrscheinlichkeit von Gefühlsansteckung zu erhöhen, dann ist die transmodale Kongruenz eine nahe liegende Strategie. In der Tat ist die Musik für die meisten Empathieszenen unverzichtbar. Bei *YANKEE DOODLE DANDY* hören wir natürlich eine mitreißende Fassung von *Over There*, die unsere Bewunderung für Cohan, für sein Talent und seine patriotische Hingabe erhöht. Während der Empathieszene am Ende von *STELLA DALLAS* erklingt eine klagende Melodie für Streicher, welche die Mischung aus Glück und Trauer ausdrückt, die wir Stella zuschreiben. Assoziative Musik begleitet auch die entsprechenden Stellen aus *BLADE RUNNER* und *THE PIANO*. Konventionelle Empathieszenen verwenden Musik, um affektive Kongruenz zu erzielen und Gefühlsansteckung anzuregen. Und da emotionale Nachahmung und Gefühlsansteckung mit größerer Wahrscheinlichkeit im Verbund mit anderen emotionalisierenden Prozessen auftreten, kann man nachvollziehen, warum Musik und weitere emotionsverstärkende formale Mittel typischerweise in Szenen der Empathie vorkommen.

Fazit

Wie ich dargestellt habe, spielt das Gesicht auf der Leinwand eine wichtige Rolle, um Zuschauerempathie für filmische Charaktere zu generieren. Gefühlsansteckung ist ein unwillkürliches Phänomen. Doch Empathie per se erfolgt nicht unwillkürlich, oder jedenfalls nicht gänzlich. Mimische Nachahmung und Gefühlsansteckung sind nur Teile eines komplexeren Prozesses. Akzeptieren wir eine schwache Version der Impuls-Hypothese, so würde mimische Nachahmung nur dann die Zuschauerreaktionen beeinflussen, wenn sie im Verbund mit anderen kongruenten und sich gegenseitig verstärkenden Faktoren auftritt. Deshalb habe ich die Szene der Empathie als eine Kombination aus Techniken und Strategien beschrieben.

Dies lässt jedoch eine Reihe von Fragen für spätere Untersuchungen offen. Man könnte sich auf den konventionellen Einsatz des menschlichen Gesichts in

einzelnen Genres konzentrieren oder im Werk bestimmter Regisseure. Außerdem habe ich nur von der Funktion des Gesichts gesprochen, Empathie auszulösen, aber Großaufnahmen des Gesichts erfüllen zugleich andere Funktionen. Wie steht es zum Beispiel um Großaufnahmen, die sich nicht in solche Kontexte einfügen, wie ich sie beschrieben habe? Und wäre es möglich, dass manche Filme den unwillkürlichen Prozess der Gefühlsansteckung einkalkulieren, aber diese Ansteckung durch verschiedene Distanzierungsstrategien konterkarieren? Auch könnte man die rhetorischen, ideologischen und ästhetischen Einsatzmöglichkeiten von Gesichtern genauer untersuchen. All diese Fragen verdienen eigene Studien, um das Gesicht auf der Leinwand weiter auszuloten.

Aus dem Amerikanischen von Christine N. Brinckmann

Literatur

- Balázs, Béla (1949) *Der Film. Wesen und Werden einer neuen Kunst*. Wien: Globus-Verlag^{*}
- Branigan, Edward (1984) *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin u.a.: Mouton.
- Brody, Leslie R./Hall, Judith (1993) Gender and Emotion. In: *Handbook of Emotions*. Hg. v. Michael Lewis & Jeannette M. Haviland. New York: Guilford Press, S. 447–460.
- Carroll, Noël (1990) *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
- (1996a) Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies. In: ders.: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 125–138.
- (1996b) Film, Attention, and Communication. In: *The Great Ideas Today*. Hg. v. Mortimer Jerome Adler. Chicago: Encyclopedia Britannica.
- Currie, Gregory (1995) *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eidsvik, Charles (1997) Reading Faces: Cognitive and Cultural Problems. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, vorgestellt auf dem Symposium *Cognitive Science and Cultural Problems*, University of Kansas.

* A.d.Ü.: Die darin enthaltene Version von *Der sichtbare Mensch* (1924) ist zwar gegenüber der Erstausgabe, wie sie etwa bei Helmut Diederichs (Hg.) (1982) *Béla Balázs. Schriften zum Film*. München u.a.: Carl Hanser abgedruckt ist, durch Zusätze aus anderen Texten, Umformulierungen und Kürzungen verändert, entspricht aber der englischsprachigen Übersetzung, die Plantinga verwendet hat (*Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. New York: Dover Publications 1970).

- Ekman, Paul (Hg.) (1982) *Emotion in the Human Face*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Feagin, Susan (1996) *Reading with Feeling: The Aesthetics of Appreciation*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Frijda, Nico H. (1986) *The Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gaut, Berys (1999) Identification and Emotion in Narrative Film. In: *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Hg. v. Carl Plantinga & Greg M. Smith. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, S. 200–216.
- Gombrich, Ernst H. (1972) *Art and Illusion*. Princeton: Princeton University Press.
- Hatfield, Elaine/Cacioppo, John T./Rapson, Richard L. (1994) *Emotional Contagion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hsee, C. K./Hatfield, Elaine/Carlson, J.G./Chemtob, C. (1990) The Effect of Power on Susceptibility to Emotional Contagion. In: *Cognition and Emotion*, 4, S. 327–340.
- Hora, John (1995) Cinematographers Publicly Oppose HDTV Standard: The American Society of Cinematographers' Viewpoint. In: *Widescreen Review* 4,6.
- Izard, Carroll E. (1971) *The Face of Emotion*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- (1977) *Human Emotions*. New York: Plenum Press.
- Lazarus, Richard S. (1991) *Emotion and Adaptation*. New York: Oxford University Press.
- Neill, Alex (1996) Empathy and (Film) Fiction. In: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Hg. v. David Bordwell & Noël Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, S. 175–194.
- Plantinga, Carl (1993) Affect, Cognition, and the Power of Movies. In: *Post Script* 13,1, S. 10–29.
- (1997) Notes on Spectator Emotion and Ideological Film Criticism. In: *Film Theory and Philosophy*. Hg. v. Richard Allen & Murray Smith. New York: Oxford University Press, S. 372–393.
- Primes, Robert (1995) ASC Message to Japan. In: *Widescreen Review* 4,6.
- Prince, Stephen (1993) The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies. In: *Film Quarterly* 47,1, S. 16–28.
- Saarni, Carolyn (1993) Socialization of Emotion. In: *Handbook of Emotions*. Hg. v. Michael Lewis & Jeannette M. Haviland. New York: Guilford Press, S. 435–446.
- Salt, Barry (1992) *Film Style and Technology. History and Analysis* [1983]. 2. Aufl. London: Starword.
- Smith, Jeff (1999) Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score. In: *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Hg. v. Carl Plantinga & Greg M. Smith. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, S. 146–168.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Tomkins, Silvan S. (1962) *Affect, Imagery, and Consciousness*. New York: Springer.
- Wolterstorff, Nicholas (1980) *Art in Action*. Grand Rapids: Eerdmans.
- Zillman, Dolf (1991) Empathy: Affect From Bearing Witness to the Emotions of Others. In: *Responding to the Screen: Reception and Reaction Processes*. Hg. v. Jennings Bryant & Dolf Zillman. Hillsdale, N.J.: Erlbaum, S. 135–167.



DIE KAMELIENDAME

Hermann Kappelhoff

Unerreichbar, unberührbar, zu spät.

Das Gesicht als kinematografische Form der Erfahrung

Emphatisch begrüßte der Filmtheoretiker Béla Balázs den Film als Rückkehr des physiognomischen Denkens:

Die ganze Menschheit ist heute schon dabei, die vielfach verlernte Sprache der Mienen und Gebärden wieder zu erlernen. Nicht den Wortsatz der Taubstummensprache, sondern die visuelle Korrespondenz der unmittelbar verkörperten Seele (1924, 53).

Auf den ersten Blick scheint Balázs das Versprechen bürgerlicher Ästhetik erneuern zu wollen und im Kino den neuen Menschen anzukündigen, der die verlorene Einheit von Körper und Seele wiederfindet. Spätestens seit der Spätaufklärung bildet die Idee von der unmittelbaren Wahrnehmbarkeit des Psychischen in der körperlichen Erscheinung einen zentralen Bezugspunkt bürgerlicher Ästhetik: Ihr zugrunde liegt die strikte Unterscheidung zwischen der zeichenhaften, intentional verwendeten Geste und dem unwillkürlichen, die Gemütsbewegung auf die eine oder andere Weise unmittelbar zur Anschauung bringenden Ausdruck:

Denn der Mensch der visuellen Kultur ersetzt mit seinen Gebärden nicht Worte wie etwa die Taubstummten mit ihrer Zeichensprache. Er denkt keine Worte, deren Silben er mit Morsezeichen in die Luft schreibt. Seine Gebärden bedeuten überhaupt keine Begriffe, sondern unmittelbar sein irrationelles Selbst, und was sich auf seinem Gesicht und in seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schicht der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. Hier wird der Geist unmittelbar zum Körper, wortelos, sichtbar (1924, 52).

Der sichtbare Mensch (1924) ist so gesehen ein programmatischer Titel und schließt die alte Vorstellung von der Sichtbarkeit der Seele in der körperlichen Erscheinung mit der Utopie einer neuen Bildlichkeit des Kinos kurz: Deren Paradigma ist die Wahrnehmung des Gesichts.¹

1 Die Emphase erklärt sich nicht allein aus einem allgemeinen ›Boom des physiognomischen Denkens‹, sondern hat seine präzise Referenz in den Überlegungen Georg Simmels zur Ästhe-

Tatsächlich nimmt Balázs' Filmtheorie die Auseinandersetzung wieder auf, welche die ästhetischen Konzeptionen des bürgerlichen Schauspiels und des Bildbegriffs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts prägte. Sie rekapituliert nicht nur anekdotisch die Vorstellung einer nicht-entfremdeten unmittelbaren Ausdruckssprache, die von Rousseaus «ursprünglicher Sprache» über Diderots empfindsame Schauspielkunst bis zu Lessings *Laokoon* (1766) den ästhetischen Diskurs seit der Spätaufklärung strukturiert. Sie sucht vielmehr den Gedanken, die empfindsame Kunst könne die Abstraktion des sprachgebundenen Geistes überwinden, in einer Theorie des Kinos neu zu formulieren (vgl. Kappelhoff 2004). Unmittelbar knüpft Balázs etwa an Herders Vorstellung an, dass die Begegnung mit der griechischen Bildhauerkunst auf eine ursprüngliche «Einheit» der Sinne zurückführe:

Die Seele, die unmittelbar zum Körper wurde, konnte in ihrer primären Erscheinungsform gemalt und gemeißelt werden. Doch seit der Buchdruckerei ist das Wort zur Hauptbrücke zwischen Mensch und Mensch geworden. Im Wort hat sich die Seele gesammelt und kristallisiert. Der Leib aber ist ihrer bloß geworden: ohne Seele und leer. [...] Aber an dem Rücken eines griechischen Torsos ohne Kopf kann man deutlich sehen – auch wir können es noch sehen –, ob das verlorengegangene Gesicht geweint oder gelacht hat. Die Hüften der Venus lächeln nicht minder ausdrucksvoll als ihr Gesicht [...]. Doch in der Kultur der Worte [...] ist die Seele fast unsichtbar geworden. Das hat die Buchpresse gemacht (Balázs 1924, 52f).

Und wenn Balázs schreibt, dass «die klassische Form der Filmkunst» vielleicht jene sei «wo keine <Handlung> mit äußeren *Zwecken* die Gebärden hervorruft, sondern jede Gebärde nur *Gründe* hat und darum nach innen deutet» (1923, 185, Herv. i. O.), nimmt er die Unterscheidung von willkürlichem und natürlichem Zeichen wieder auf, wie sie die Theorie des empfindsamen Schauspielers bestimmt hat: Der Grund, auf den die nicht-zweckgerichtete Gebärde deutet, ist – so Johann Jacob Engel – die «denkende und empfindende Seele als de(r) eigentliche Schauplatz aller Handlung»: Dabei gehören «die körperlichen Veränderungen nur in so ferne mit in die Reihe, als sie durch die Seele bewirkt werden, die Seele ausdrücken [...]» (Engel [1774] 1964, 201).

Die Wirkung des Gesichts. Simmels philosophisches Wirken hat das physiognomische Denken der Weimarer Republik, wenn nicht initiiert, so doch entscheidend beeinflusst. Vgl. Kappelhoff (2001); zur Wirkung von Simmel im Zusammenhang der Physiognomikdiskussion in den 1920er Jahren vgl. Brückle (2000, 138).

Was sich im Zeitalter der Empfindsamkeit vor allem mit der Schauspielkunst und dem Theater verband, gewinnt für Balázs im Kino eine neue Aktualität. Seine frühe Filmtheorie versteht denn auch das kinematografische Bild von der mimischen Bewegung, von der Schauspielkunst her. Die synästhetische Rückführung des abstrakten Augensinns auf ein «ursprüngliches Gefühl» (den «Tastsinn des Liebenden»), wie sie Herder am bürgerlichen Betrachter griechischer Statuen beschreibt, sieht Balázs in der Begegnung des Zuschauers mit dem Gesicht im Kino gegeben:

Der Inhalt dieses Films ist die erotische Ausstrahlung dieser Frau [...]. Nun ist aber die Erotik – hier wird es klar – das eigenste Filmthema, der Filmstoff an sich. Erstens darum, weil es immer, zumindest immer *auch*, ein körperliches Erleben, also sichtbar ist. Zweitens gibt es nur in der Erotik eine restlose Möglichkeit des *stummen Verständnisses*. [...] Der besondere künstlerische Wert der Asta Nielsenschen Erotik besteht aber darin, daß er durchwegs vergeistigt ist. Die Augen sind es hier vor allem, nicht das Fleisch. Sie hat ja gar kein Fleisch. Ihre abstrakte Magerkeit ist ein einziger zuckender Nerv mit einem verzerrten Mund und zwei brennenden Augen. [...] Sie kann obszöne Entblößung *schauen*, und sie kann lächeln, daß es von der Polizei als Pornographie beschlagnahmt werden müßte (1923, 185f, Herv. i. O.).

Indem er allerdings die Ästhetik des Kinos an der Wahrnehmung des Gesichts orientiert, rückt Balázs mit der filmischen Physiognomik nicht, wie die klassische Filmtheorie, den abbildlich-fotografischen Charakter, sondern die lyrische Dimension des Filmbildes, seine zeitliche Struktur ins Zentrum. Auch dieses hat er, in immer neuen Variationen, am Mienenspiel der Schauspielerin Asta Nielsen beschrieben und zum Paradigma des filmischen Bildes erhoben:

In irgendeinem Film schaut Asta Nielsen zum Fenster hinaus und sieht jemanden kommen. Ein tödlicher Schreck, ein versteinertes Entsetzen erscheint auf ihrem Gesicht. Doch sie erkennt allmählich, daß sie schlecht gesehen hat und der sich Nähernde kein Unglück, sondern im Gegenteil größtes Glück für sie bedeutet. Und aus dem Ausdruck des Entsetzens wird langsam, allmählich durch die ganze Skala von zagem Zweifeln, banger Hoffnung, vorsichtiger Freude hindurch die Ekstase des Glücks. Wir sehen dieses Gesicht etwa zwanzig Meter lang in Großaufnahme. Wir sehen jeden Zug um Augen und Mund sich einzeln lösen, lockern und langsam verändern. Minutenlang sehen wir die organische *Entwicklungsgeschichte ihrer Gefühle* und nichts weiter. Ja, das ist eine

Geschichte, die wir sehen. Das ist die spezielle Filmlyrik, die eigentlich eine Epik der Empfindungen ist (Balázs 1924, 78, Herv. i. O.).

Der technizistische Terminus «zwanzig Meter lang» meint nicht nur metaphorisch die Zeit der Verwandlung des Gesichts Asta Nielsens, sondern bezieht diese Bewegung unmittelbar auf das kinematografische Bild selbst. Die Metapher zielt auf die Wandlungen des Gesichts als ein Wahrnehmungsereignis, das sich für den Zuschauer in der Dauer der Großaufnahme vollzieht. Sie umfasst die mimische Bewegung als ein Kontinuum des sich entwickelnden Gefühls, das sich für den Zuschauer als Wahrnehmungsempfindung realisiert. Was dieser sieht, ist nicht die zeichenhafte Geste, die Unglück oder Glück bedeutet, nicht die mimische Rhetorik der Schauspielerin, sondern in der Zeit der Wahrnehmung eines Gesichts die Zeit des Sichtbar-Werdens eines Empfindens.

Was für die Spätaufklärung das empfindsame Theater leisten sollte, verbindet sich für Balázs mit dem Kino: Das Sichtbar-Werden des «Menschen» in einer «Bewegung», die weder die bloße Sukzession noch die Verlagerung im Raum, sondern «unmittelbar» die «Bewegung der Seele» meint. Sie ist, wie die Ausdrucksbewegung des Gesichts, charakterisiert als ein Prozess der Veränderung, der das Ganze der Darstellung erfasst.

Wie die Melodie zur Zeit, so verhält sich die Physiognomie zum Raum. Die Ausdrucksmuskeln des Gesichts liegen wohl räumlich nebeneinander. Aber ihre Beziehung macht den Ausdruck. Diese Beziehung hat keine Ausdehnung und keine Richtung im Raum. Sowenig wie eben Gefühle und Gedanken und sowenig wie Vorstellungen und Assoziationen. Diese sind auch bildhaft und doch raumlos (ibid., 59).

Insofern begreift Balázs die Ausdrucksbewegung des Gesichts als die Essenz des Schauspiels und das Schauspiel als die Essenz des kinematografischen Bildes. In dieser Gleichung zwischen empfindsamer Schauspielkunst, Gesicht und Leinwandbild ist ein ästhetischer Wahrnehmungsmodus vorausgesetzt, den es im Folgenden etwas genauer zu erfragen gilt. In ihm verbindet sich die Bewegung des Mienenspiels mit der Gebärde empfindsamer Schauspielkunst und der Bewegung des kinematografischen Bildes.

Die Illusion des lebendigen Ausdrucks der Gefühle

Was Balázs am Gesicht der Nielsen beschreibt, bildet vom Theater der Empfindsamkeit bis zum Melodrama des Hollywoodkinos die ästhetische Attraktion empfindsamer Schauspielkunst: Die «merkwürdig paradoxe neue Dimen-

sion des Films» (1924, 78), die er mit dem Gesicht verbindet, bezeichnet nichts anderes als die Illusion des lebendigen Ausdrucks, der unmittelbaren Wahrnehmbarkeit der Gefühlsbewegung selbst.

Damit ist keineswegs eine ursprüngliche Einheit von körperlichem Ausdruck und psychischer Aktivität gemeint. Auch wenn sich in den Überlegungen von Balázs immer wieder konventionelle Kunstvorstellungen und romantisches Ursprungspathos mischen: Er bleibt sich des mechanistischen Prinzips des Kinos durchaus bewusst und erkennt im filmischen Bild eine animierte, artifizielle Lebendigkeit:

Das bewußte Wissen wird zu unbewußter Sensibilität: *es materialisiert sich zur Kultur* im Körper. Die körperliche Ausdrucksfähigkeit ist immer das letzte Resultat einer Kulturentwicklung, und darum [...] bedeutet (der Film) die Entwicklung der Kultur, weil er eine unmittelbare Körperwerdung des Geistes bedeutet (ibid., 54ff).

Das «Lyrische des Kinos» ist weder der Schein des lebendigen Gesichts noch die Repräsentation des «ganzen Menschen», sondern die affektive Dimension des Kinos: ein Raum der artifiziellen Affekte, der technisch animierten, künstlichen Seele (vgl. Kaes 2000). Tatsächlich versteht Balázs den «sichtbaren Menschen» nicht als ein vorkulturelles Dasein, sondern als ästhetisch, technisch und medial zu vermittelnde, zu produzierende gesellschaftliche Realität: «Nun ist eine andere Maschine an der Arbeit, der Kultur eine neue Wendung zum Visuellen und dem Menschen eine neues Gesicht zu geben» (1924, 52).

Von Anfang an ist die Idee des lebendigen Ausdrucks mit dem Prinzip der Täuschung verbunden. Nicht etwa, weil die empfindsame Schauspielkunst die Gefühle seiner Figuren nur vortäuschen konnte, sondern weil die Rede des «authentischen Ausdrucks» längst ein «vulgarisierter» und «mechanisierter» Topos war, als Rousseau es unternahm, diesem Begriff das «Feuer eines neuen Lebens», eine neue «dramatische Spannung» abzugewinnen.²

Der lebendige Ausdruck des Gefühls, das war bereits für das Zeitalter der Empfindsamkeit ein Produkt der Kunst und an die Erfahrung des Ästhetischen, an Illusion und Täuschung gebunden. Die empfindungsvolle Geste ist, das umkreist Denis Diderot als Paradox des Schauspielers, nicht weniger eine Frage der Darstellungstechnik wie der Einsatz der Großaufnahme im Kino. Allein im

2 «Das Thema von der Lügenhaftigkeit des Scheins ist nicht mehr originell im Jahre 1748. Auf dem Theater, in der Kirche, in den Romanen oder in den Zeitungen erstattet jeder auf seine Weise Anzeige gegen die Verstellungen, Konventionen, Heucheleien und Masken. [...] Die Antithese von Sein und Schein gehört zum gemeinsamen Wortschatz: die Idee ist stehende Rede geworden» (Starobinski 1993, 12).

Empfinden des Zuschauers gewinnt der Gestus die Realität der wahren Empfindung, die auf der Bühne gleichwohl eine Täuschung ist.

Es ist nicht zuletzt dieser Zusammenhang, der im Theater der Empfindsamkeit nicht anders als im Hollywoodkino die Schauspielerin in den Mittelpunkt rückte. So wie sich in der Kultur der Empfindsamkeit die Emphase des unmittelbaren Ausdrucks der Gefühle an Figurationen weiblichen Leidens bindet, scheint auch der paradigmatische Charakter des Gesichts für das Kino mit dem weiblichen Star in besonderer Weise verbunden.

In der Kunst der Täuschung gleiche die empfindsame Schauspielerin der «Kurtisane, die nichts empfindet, aber in Ihren Armen die Besinnung verliert» (Diderot [1773] 1984, 489f). Diderots Bemerkung ist eine ironische Reminiscenz an eine gängige Vorstellung von der Schauspielerin, die man bei Jean-Jacques Rousseau prägnant formuliert finden kann:

Was ist das Talent des Schauspielers? Die Kunst, sich zu verstellen, einen anderen als den eigenen Charakter anzunehmen, anders zu erscheinen, als man ist, kaltblütig sich zu erregen, etwas anderes zu sagen, als man denkt, und das so natürlich, als ob man es wirklich dächte, und endlich seine eigene Lage dadurch zu vergessen, daß man sich in die eines anderen versetzt. Was ist der Beruf des Schauspielers? Ein Gewerbe, bei dem er sich für Geld selbst zur Schau stellt, bei dem er sich der Schande und den Beleidigungen aussetzt, die auszusprechen man sich das Recht erkaufte, und bei dem er seine Person öffentlich zum Verkauf anbietet (Rousseau [1758] 1988, 414).

Ich kehre jetzt zu unseren Schauspielerinnen zurück und frage: Wie kann ein Stand, dessen einzige Beschäftigung es ist, sich öffentlich und, was noch schlimmer ist, gegen Geld zu zeigen, sich für ehrbare Frauen schicken und sich mit ihrer Bescheidenheit und ihren guten Sitten vertragen? Muß man sich noch über die sittlichen Unterschiede der Geschlechter streiten, damit deutlicher wird, wie unwahrscheinlich es ist, daß eine Frau, die sich für Geld zur Schau stellt, sich nicht auch bald für Geld zur Verfügung stellt und sich nicht versuchen läßt, das Verlangen, das sie mit so viel Mühe erregt, auch zu befriedigen? (ibid., 425f).

Wenn die Schauspielerin wie hier mit der Kurtisane verglichen wird, betrifft das Urteil moralischer Ambivalenz nicht allein den gesellschaftlichen Status, sondern die Verstellungskunst; die Schauspielerei selbst ist mit einem moralischen Stigma behaftet, das dem Weiblichen im allgemeinen gilt (vgl. Geitner 1992; 1988). Die Illusion des lebendigen Ausdrucks scheint unmittelbar dem Kalkül erotischer Verführung zu entsprechen, das in den symbolischen

Registern des mythischen Denkens mit der Ambiguität der Frau verbunden ist.³

Von der Bühne der Empfindsamkeit bis zum melodramatischen Kino lässt sich diese Überblendung von weiblicher Verführung und Schauspielerei in zahllosen Variationen verfolgen (vgl. Eilert 1994). Man begegnet ihm in der klassizistischen Version der tanzenden Salome oder in der modernen Variante der singenden Nachtclubtänzerin, als blauer Engel oder weiße Kameliendame, als hitzige «Southern Belle» oder bleiche Hysterikerin. Die Legenden der großen Heroinnen der Stummfilmära – Asta Nielsen, Louise Brooks, Alla Nazimova, Pola Negri – wie die der Stars des Hollywoodkinos der 30er und 40er Jahre – Bette Davis, Marlene Dietrich, Greta Garbo und Vivien Leigh – haben mit ihren Filmen monumentale Porträts dieses Phantasmas entworfen: In ihren Starimages ist es zum festen Bewusstseinsbestand der westlichen Populärkultur geworden.

Ich möchte diesen Gedanken an einer der berühmtesten Figurationen des Kinos erläutern, dem Gesicht Greta Garbos, wie es in George Cukors Film *CAMILLE* (USA 1936) inszeniert ist.

Einem sentimentalen Roman (*La Dame aux Camélias*, 1848) entlehnt, der vom Autor Alexandre Dumas Fils für die populäre Bühne dramatisiert wurde, hat die *Kameliendame* seit der aufsehenerregenden Uraufführung (Paris 1852) eine beispiellose Karriere hinter sich gebracht: als Marguerite Gautier auf der Bühne des Rührstücks, als Violetta in Giuseppe Verdis *La Traviata* auf der Bühne der Oper und als Kameliendame in zahlreichen Filmversionen; allein bis zu Cukors *CAMILLE* hat es vierzehn Verfilmungen des Dramas gegeben. Und noch das Image der großen Bühnenstars des ausgehenden 19. Jahrhunderts, Sarah Bernhardt und Eleonora Duse, ist mit der Figur der Kameliendame eng verbunden.

Aber nicht nur als große melodramatische Paraderolle ist die Figur gleichermaßen beispielhaft für die Idee der empfindsamen Schauspielkunst, wie für einen Typus des weiblichen Hollywoodstars. Sie ist selbst noch eine Schauspielerin der Weiblichkeit. Dem ökonomischen Kalkül der Kurtisane folgend ist die Figur Protagonistin im Maskenspiel des sexuellen Begehrens, eine Künstlerin der Verstellung, die Gefühle vortäuscht, um ein reales Verlangen zu wecken. Die Verstellungskunst der Schauspielerin kommt in der Kameliendame gleichermaßen als Medium des Gefühls (Illusion) und als Botschaft von der artifiziellen Natur dieser Gefühle zur Darstellung.

3 Auch die Filmtheorie hat in der Schauspielerin eine Schlüsselfigur der Repräsentation von Weiblichkeit gesehen; vgl. Haskell/ Fisher (1990) sowie Brauerhoch (1996, 114ff).

Das Starimage Greta Garbo ist nahezu identisch mit eben diesem Prototyp der melodramatischen Heroine, der Kameliendame. Die meisten ihrer Figuren sind zwischen intimer Empfindsamkeit und zur Schau getragener Verruchtheit, zwischen vorgetäuschten und authentischen Empfindungen angesiedelt. Ihr Gesicht ist die bis heute vielgerühmte Ikone einer unirdisch sublimen Weiblichkeit; und doch ist auch dieses Gesicht eine in konkreten Filmen hergestellte und analysierbare kinematografische Pathosform.

In *CAMILLE* wird dieses Bild gleich zu Anfang präsentiert: Die Exposition zeigt die Protagonistin im Inneren einer Kutsche, so dass der umgebende Raum buchstäblich abgedeckt ist und die Nah- und Halbnah Einstellungen nur das Gesicht Marguerites und das ihrer Begleiterin zeigen. Wie die Aufmerksamkeit Camilles mehr den Kamelienblüten in ihrer Hand als den geschäftstüchtigen Ratschlägen ihrer Freundin gilt, ist auch die Aufmerksamkeit der Kamera ganz auf das von weißen Blüten gerahmte Gesicht der Garbo gerichtet.

Das Theater der Verführung

Während der Roman im frivolen Tonfall von einer Welt erzählt, in der alle Begierde allein auf das Geld gerichtet ist und die Reize der weiblichen Schönheit das naturwüchsige Kapital der Frauen darstellen, sind in Cukors Verfilmung alle unsentimentalen Zwischentöne getilgt. An die Stelle des käuflichen Körpers setzt der Film den Anblick des schönen Gesichts; er bezieht auf diese Weise das Kinopublikum unmittelbar in die Zirkulation von Geld, Gefühl und sexueller Begierde ein, wie sie die Welt der Edelkurtisane bestimmt. Teilt er doch mit den männlichen Protagonisten dieses Spiels den Anblick des sich lockend anbietenden Gesichts.

Mit den ersten Sequenzen, die Marguerite und ihre Freundin beim allabendlichen Theaterbesuch zeigen, wird diese Zirkulation inszeniert; in den Relationen von Sehen und Gesehen-Werden und der öffentlichen Selbstpräsentation findet eben jene Triebökonomie eine höchst sublimierte Darstellung, die *La Dame aux Camélias* in drastischen Szenen beschreibt. Im Film wie im Roman wird das Theater zum «Schauplatz des eigentlichen Dramas der Seele», an dem das Bild der Schauspielerin mit dem der Kurtisane in den Großaufnahmen des Stars zu einer Imago der «öffentlichen Frau» verschmilzt, auf die sich das Begehren der Zuschauer – der fiktionalen Theater- und der realen Kinobesucher – richtet.

Der Film variiert ein Stereotyp des Melodramas, wenn er den Handlungsort Theater als eine Parabel des Geschlechterverhältnisses entwickelt. In *CAMILLE*



Greta Garbo und Robert Taylor in *DIE KAMELIENDAME*

aber sind es nicht die Frauen auf der Bühne, sondern die in den Logen: die ausgestaffierten Kurtisanen der Stadt, die sich auf nebeneinander gereihten Balkonen den immergleich befrackten und zylindertragenden Herren zur Schau stellen. Für sie werden die Logen zur heimlichen Bühne, auf der sie sich, im harten Wettbewerb untereinander, dem männlichen Publikum im Parkett anbieten.

Die Inszenierung Cukors entfaltet die parabolische Überformung des Raums nicht durch eine verfremdende Ausstattung, sondern in der *mise en scène* der schauspielerischen Aktionen. Was in den Blickwechseln zwischen den Logen, der Bühne und dem Parkett, gerahmt und durch Operngläser und Monokel als subjektive Perspektiven definiert, als dramatische Handlung zur Darstellung findet, zeigt sich in räumlicher Vergegenständlichung noch im Aufbau des Handlungsorts. Als spiegle sich das Verhältnis von Bühne und Zuschauern in immer neuen Brechungen in der Architektur des Theaterbaus wider, setzen die Bewegungen und Blicke der Figuren die unterschiedlichen Plateaus der Foyers, der Treppenaufgänge, des Parketts und der Logen so zueinander in Beziehung, dass sie sich nach und nach wie ein Labyrinth erotischer Verführungsspiele ansehen: Marguerite bewegt sich zwischen den Blicken der Männer im Bewusst-

sein ihrer Attraktion und mit dem Kalkül der Kurtisane: nämlich Gefühle vorzutäuschen, um ein Begehren zu wecken. Sie fängt den Blick des vermeintlich reichen Mannes ein, ermuntert ihn zur «spielerischen Verfolgung» durch die Flure und Foyers, entflieht ihm über die Treppen, um ihm unvermittelt gegenüber zu treten und hinter einer der zahlreichen im Halbrund angeordneten Türen zu verschwinden, als welche sich die Logen von ihrer Kehrseite zeigen.

In dem Verwechslungsspiel der konkurrierenden Kurtisanen, die – für den Zuschauer im Blick durch das Opernglas erkennbar – je einen anderen Freier im Auge haben, während sie selbst der Meinung sind, von dem gleichen reichen Baron zu reden, entwickelt der Film das Thema des vorgetäuschten authentischen und des authentisch wahren Gefühls. Denn in den Maskierungen der erotischen Verführung läßt die Kamera ein weiteres Schauspiel zum Vorschein kommen; hinter dem Verstellungsspiel der Figur gibt sich die gestische Rhetorik des authentischen Empfindens zu erkennen. Die Kamera zeigt eine Schauspielerin, die einmal die vorgespielten und einmal die wahren Gefühle der Figur, einmal deren Verführungskünste und einmal deren Enttäuschung darstellt.

Marguerite glaubt ihr Spiel gewonnen, wenn sie Armand Duval in ihre Loge lockt, um bald darauf zu erkennen, dass er nicht jener reiche Baron ist, dem ihr berufliches Interesse galt. Die Geste, mit der sie Duval fortschickt, um sich nun in der gleichen Weise dem Blick des Barons anzubieten wie zuvor dem anderen Mann, trägt in der gestellten Freundlichkeit gegenüber Armand zugleich die Attitüde der Resignation zur Schau, die dem Zuschauer die wahren Gefühle der Figur andeuten soll: Marguerite wimmelt den lästigen Freier ab, der ihr offensichtlich weit besser gefiel als der Mann, dem sie sich nun zuwendet. Das Schauspiel ihrer wahren Empfindungen ist nicht weniger rhetorisch als das Spiel der Kurtisane; doch ist es dem Referenzsystem der Schauspielerin, nicht dem Verstellungsspiel der Figur zugeordnet. So gehört es zur doppelbödigen Logik dieses erotischen Reigens, dass die Freier zwar die geheuchelten Freundlichkeiten durchschauen, ihnen aber entgeht, was dem Blick der Zuschauer vorbehalten ist: der Überdruß, mit dem sich Marguerite der Pflicht zuwendet, statt ihrem Verlangen zu folgen.

Der unsichtbare Körper: Das Gesicht

Während der Geliebte, Armand Duval, an die wahre Empfindung nicht glauben will und in der Freundlichkeit Marguerites stets das Kalkül der Kurtisane vermutet, weiß der Baron, dass ihre Wünsche nicht ihm gelten. Was er von Marguerite verlangt, ist, dass sie dem Kalkül der Kurtisane treu bleiben und

ausschließlich das Geld zu begehren hat. Die Kurtisane und ihr Freier verkehren miteinander im vollen Bewusstsein des Scheins der Gefühle, und die Bedingung, die der Baron an die Zahlung knüpft, besteht eben darin, die Täuschung eines wahren Empfindens nicht zu zerstören. Von diesem Handel erzählt die folgende Szene: Der Baron hat Paris verlassen, Marguerite gibt dem leidenschaftlichen Werben Armands nach und bestellt ihn in der Nacht in ihre Wohnung. Während sie auf ihn wartet, kehrt der Baron überraschend zurück.

Dem Baron gegenüber hält Marguerite an der offensichtlichen Lüge fest, dass sie außer ihm niemand in dieser Nacht erwarte. Sie fordert ihn auf, Klavier zu spielen, um das Klingelzeichen des Liebhabers an der Tür zu übertönen. Sie scherzt mit ihm über ihre dreisten Ausflüchte: Da müsse sich jemand in der Tür geirrt haben, aber vielleicht sei es doch der große Roman ihres Lebens. Doch sein misstrauischer Blick, seine Rede, gelten nicht ihrer Untreue – die ist längst offenbar; was der Baron anzweifelt und was er zu erzwingen sucht, ist die Fühllosigkeit der Kurtisane: Er zwingt Marguerite, ihre Wünsche lauthals lachend selbst zu verspotten und ihr eigenes Begehren zu verraten.

Inszeniert ist diese Szene als Dialog der misstrauischen Blicke, der trügerischen Gesten und der doppeldeutigen Worte, ein Dialog, der ein prägnantes Beispiel für die schauspielerische Rhetorik der gespielten gespielten Gefühle und der gespielten wahren Gefühle darstellt. Das Bild des wahren Empfindens entsteht für den Zuschauer allerdings in einer anderen Darstellungsrelation als der schauspielerischen Aktion: In der Klaviermusik eröffnet sich ihm eine weitere imaginäre Ebene, auf die er die schauspielerische Aktion bezieht.

Getragen und angetrieben von der Dynamik der Klavierläufe, steigert sich das Lachen Marguerites, um unvermittelt im Husten abzubrechen. Dergestalt von der Musik gehalten und in sie eingewoben, ist das manierierte Ausdrucksspiel der Schauspielerin unmittelbar auf den akustischen Raum bezogen und lässt das Phantasma eines zwischen Lachen und Husten sich windenden Körpers entstehen. In der Unsichtbarkeit dieses Raums der Musik entsteht eine Vision des wahren Empfindens, die der visuellen Erscheinung der Frau im weißen Ballkleid und kunstvoller Lockenfrisur diametral entgegengesetzt ist. Das audiovisuelle Bild schafft in der Überblendung von akustischer und optischer Imagination eine «Gestalt», die zwischen dem Schein der schönen Kurtisane und der Realität ihres kranken Körpers changiert.

Cukor gibt damit dem Topos der schwindsüchtigen Schönen, ihrer Krankheit, ihrem Fieber eine durchaus konventionelle Deutung: Die körperliche Auszehrerung ist das Symptom ihres unerfüllten Begehrens, einer innerlichen Verletzung. Für den Zuschauer aber eröffnet sich mit dieser Szene zwischen dem akustischen und dem visuellen Raum ein Bezugsfeld, das sich nicht mehr über die Erzählung

vermittelt, sondern unmittelbar seine Einbildungskraft mobilisiert und in die Darstellung einbindet: Die Klaviereinlage ist insofern weniger filmische Begleitmusik, als dass die Montage aus Klavierspiel, Husten und Lachen einen akustischen Raum konstituiert, der nicht mit dem Bildraum identisch ist.

Tatsächlich ist mit den Interferenzen von Stimme und Geräusch gegenüber der musikalischen Illustration ein synästhetischer Effekt verbunden, der das Sehen gleichsam in einem blind tastenden Hören fortführt und erweitert. Was der Roman in frivoler Detailtreue beschreibt und was das gestische Spiel der Garbo in groben Strichen skizziert, entwickelt der Film als eine höchst sublimierte Imago: Der mondänen Erscheinung steht das Empfinden einer sich entziehenden, schwindenden, unsichtbaren Schönheit gegenüber. Am Ende von *CAMILLE* ist es ein leise gesprochener letzter Satz, die verstummende Stimme, der eine Großaufnahme der Garbo folgt, die zu den Klängen aus *La Traviata* langsam verlischt.

Wie in den meisten Filmen der Garbo ist auch in *CAMILLE* die Entfaltung der Figur wesentlich durch die fotografische Variation der Bilder ihres Gesichts bestimmt. Marguerite stellt sich dar, mimt, spöttelt, lockt und verstellt sich für den Blick der anderen und entfaltet dabei ein Spiel, das sich fast ausschließlich auf dieses Gesicht bezieht. Dieses Spiel ist gleichermaßen auf die Selbstdarstellung der Kurtisane im Theater der erotischen Verführung wie auf die Inszenierung des Stars Greta Garbo zu beziehen. Deren Gesicht ist Bühne für das Verführungsspiel der sich anpreisenden Kurtisane und zugleich Bühne für das Schauspiel der empfindenden Figur.

Der Gegensatz von gespielterm und authentischem Gefühl verweist insofern nicht auf das Widerspiel von Schauspielerin und Figur, sondern auf das von Rollenstereotyp und Starimago. Die fiktionale Perspektive des Zuschauers ist in das Gesicht der Figur und das Gesicht des Stars gespalten. Der Gegensatz zwischen dem vorgetäuschten und dem authentischen Gefühl wird letztlich nicht in der mimisch-gestischen Rhetorik der Schauspielerin entwickelt, sondern in der Relation zwischen dem Bild der Figur und der Starimago. In dieser gespaltenen Fiktionalität gründet eine filmische Darstellungsform, die in der Großaufnahme des Stars ihre Dominante findet. Mehrfach durchläuft die filmische Darstellung das Spiel der vorgetäuschten Gefühle, um jeweils mit diesem Bild zu enden: Von Sequenz zu Sequenz gipfelt das Schauspiel des maskierten Begehrens in der strahlenden Großaufnahme des weiblichen Stars, dem man das Attribut «göttlich» verlieh. Keine andere Starimago ist für ein «reines Empfinden» fern jeden erotischen Kalküls so sehr in Anspruch genommen worden wie dieses, und so steht die Schönheit des Gesichts der Garbo nicht nur in diesem Film für das wahre Empfinden.

Marguerite kehrt die Ausgangssituation des Theaters um. Nun aber täuscht sie dem Baron die Tändelei der Kurtisane nur noch vor, um heimlich ihren wahren Wünschen zu folgen. Erzürnt gibt er ihr das verlangte Geld, und als sie ihm in fortgesetzter doppelt gespielter Freundlichkeit einen Dankeskuss gibt, ohrfeigt er sie: Eine lange Großaufnahme zeigt ihr Gesicht, aus dem alle mimische Rhetorik verschwunden ist, keine Musik, keine Atmosphäre, keine Miene – nur das Porträt des Stars: bis sie nach einer Weile den Kopf senkt und ein verhaltenes Lächeln einsetzt.

Mit dieser «Wahrheit» endet das Theater der erotischen Verführung und beginnt der sentimentale «Roman ihres Lebens», der Liebesfilm. Fortan ist es Armand, der misstrauisch das offene Gesicht der ahnungslosen Marguerite überwacht. Die Entwicklung des Barons in umgekehrter Richtung vollziehend, wandelt er sich vom faszinierten Betrachter der schönen Kurtisane zum grübelnd eifersüchtigen Zweifler an der liebenden Frau.

Am Ende der Liebesgeschichte ist Marguerite bereit, sich für das Glück des Geliebten zu opfern und zum Baron zurückzukehren. Die «Abschiedsszene» variiert das Thema der sich verstellenden Frau, der vorgetäuschten Falschen und der wahren Gefühle, und spielt in spiegelgleicher Verkehrung die Konstellation durch, die zuvor mit dem Baron zu sehen war.

Um sich von Armand zu trennen, führt ihm Marguerite nun den «Schleiertanz» eines vorgetäuschten Begehrens vor und verbirgt ihr «wahres Empfinden» hinter den Attitüden der launischen Edeld Kurtisane: Sie zeigt sich ihm in der gleichen Aufmachung, dem weißen Kleid und der kunstvollen Frisur, wie dem Baron in der Klavierszene und präsentiert Armand jenes Gesicht, das sie dort um jeden Preis zu wahren hatte: die Maske der heuchelnden Frau, die lachend ihre Wünsche verrät. Während jedoch der Baron sehr wohl die Verstellung durchschaute und hinter der Maske der spöttischen Kurtisane die liebende Frau erkannte, bleibt sie von Armand unerkannt; er läßt sich erneut, wie zu Anfang im Theater, von dem Maskenspiel ihrer Verstellungen täuschen.

In einem exaltierten Ausdrucksspiel bewegt sich die Schauspielerin hin und her zwischen der pathetischen Geste schweigender Entsagung, die sich allein an den Zuschauer richtet, und der wortreichen Darstellung des Kalküls der Kurtisane, die sich an Armand wendet. Dem Zuschauer wird das Leid der Liebenden als eben das bedeutet, was dem Liebhaber im Film entgeht: als die verborgene Wahrheit ihres Empfindens, das Bild eines unerkannten Opfers der Frau.

Wenn Marguerite das Haus schließlich verläßt, betritt sie buchstäblich die Welt eines anderen Genres: Eine Frauengestalt, umweht vom weißen Tuch, auf dem Weg in ein düsteres Schloss, verschwindet sie langsam in der Tiefe eines nächtlichen Landschaftsbildes. Durch die ikonografische Wendung des Schäferidylls in das Schauergemälde bringt der Film auf eine bündige Formel, was im

Roman pornografisch detailliert ausgeführt wird: die Kehrseite der verführerisch schönen Gestalt, das Siechtum des sterblichen Körpers. Marguerite ist zu einem gespenstischen Wesen geworden, zur buchstäblich erlebenden Frau, die ihren Körper dem Ideal der Liebe opfert. Die geschäftstüchtige Kurtisane hat sich in ein tugendhaftes Gespenst ohne materielle und physische Wünsche verwandelt. Entsprechend findet auch der Film seine letzte pathetische Höhe im Bild der sterbenden Heroine: Das Gesicht der Garbo in der Großaufnahme, eine Abblende, es wird dunkel... Das Gesicht verlischt und mit ihm das Filmbild, als sei das Leuchten dieses Gesichts die Quelle aller Erscheinungen gewesen, die als Lichtspiel im dunklen Raum des Zuschauers Gestalt gewonnen haben.

Die Inszenierung des leuchtenden Gesichts stand am Anfang des Films: Greta Garbo hält einen Strauß weißer Kamelienblüten vor sich, ein Weiß etwas unterhalb ihres Kinns, das wie ein Lichtreflektor die Helle ihres Gesichts mit den Blumen verbindet. Dergestalt ins Licht gesetzt, erscheint ihr Gesicht wie eine Steigerung des Weiß' der Blüten, die es als deren kostbare Mitte umfassen. Die Blüte, das ist dieses aus Helligkeitswerten und Graustufen bestehende Lichtgespenst des Gesichts. In stereotypen Variationen wird dieses fotografische Arrangement wiederkehren; das blonde Haar, die weißen Blüten, der weiße Pelz als Lichtreflektoren, verstärkt durch den Kontrast der dunkelhaarigen Neiderinnen und das Schwarz der Männer. Zwischen dem Schwarz und dem Weiß entsteht eine Serie fein abgestufter Hell-Dunkelwerte, die das verschattete, materielle, körperlich Gegenständliche der Erscheinung auf das durchlässige, ätherische, gewichtslose Licht beziehen. In der poetischen Logik dieser Fotografie ist Schwarz das dichteste Grau und bezeichnet die Positivität des Körperlichen, während das Gegenstück, das lichteste Grau, im ›Gesicht der Garbo‹ zur Darstellung kommt.

Während die Schauspielerin alle Register zwischen spöttischem Gleichmut und ernster Verstellung, lockender Versprechung und abweisender Kälte, verborgenem innerem Beben und gespielter Erregung durchspielt, bleibt dieses Gesicht davon unberührt.⁴ Es kennt weder Verzerrung noch Unschärfen; das genaue Gegenteil der Grimasse, bewahrt es durch alle Expression hindurch seine definierte Gestalt und verliert auch im rhetorischen Überschwang nicht seine Kontur. Seine fotografische Prägung liegt gewissermaßen außerhalb des

4 Thomas Koebner hat die Gleichförmigkeit dieses Gesichts hervorgehoben: «Der Schematismus der Körperinszenierung in den Filmen mit der Garbo als Hauptdarstellerin hängt nicht nur mit der melodramatischen Struktur der Geschichten, sondern auch mit dem Umstand zusammen, dass die Garbo, stets assistiert von demselben Kameramann, William Daniels, dieselben Posen und Attitüden zur Darstellung von Hingabe und überwältigendem Schmerz bevorzugt» (Koebner 2001, 197).

Radius der mimischen Bewegung und scheint in jedem Moment das Gesicht des Stars gegen das rhetorische Mienenspiel der Schauspielerin abzuheben.

Die Garbo vollbringt keine Verkleidungsleistung, sie ist immer sie selbst und trägt ohne Vorspiegelung unter ihrer Krone oder ihren großen tiefen Filzhüten dasselbe Gesicht aus Schnee und Einsamkeit (Barthes 1964, 74).

Das «Gesicht der Garbo» hat in gewisser Weise kein mimisches Leben. Sein Ausdruck verwirklicht sich in der steigenden oder fallenden Intensität seiner Leuchtkraft, auf der Ebene der Fotografie und nicht der der Schauspielkunst. Auch die Kameliendame zeigt noch im größten Schmerz das immergleiche Gesicht: Es verlischt mit dem Licht der Leinwand, aber es zerbricht nicht; seine fotografische Gestaltung scheint alle physische Affektion zu übertrumpfen.

Marguerite Gautier, das reine Mädchen vom Lande und die mondäne Dame mit den Kamelien: CAMILLE spielt in der Inszenierung des Stargesichts mit der Blütenmetapher, die der Figur nicht nur in ihrem Namen mitgegeben ist.⁵ Der Film spannt seinen dramatischen Bogen vom ersten Erscheinen des Gesichts bis zu dessen Verschwinden und lässt in dieser Spanne die Figur der Kameliendame eins werden mit dem Nichts eines aufstrahlenden und verlöschenden Weiß: Das Gesicht der Garbo ist die kunstvolle Blüte, eine Lichtblüte, Bild der vollendeten Künstlichkeit des Empfindens.

Der sich verflüchtigende Schein beschreibt noch das Image des Stars. Fast alle ihre Filme gehen auf dieses «Bild im Schwinden» hinaus. Ihr Gesicht ist der zur Ikone geronnene Mythos der Kameliendame, der von Film zu Film aufs neue in Szene gesetzt wird, die Imago einer Frau reiner Idealität, einer unkörperlichen Schönheit: «Die Garbo offenbarte so etwas wie eine platonische Idee der Kreatur» (Barthes 1964, 73f).

Die Großaufnahme: Eine affektive Lesart des Films

«Minnenspiel und Mienenspiel waren von jeher Schwestern», heißt es bündig bei Balázs (1923, 185), und tatsächlich scheint im melodramatischen Kino das inszenierte Gesicht an die Stelle der «empfindungsvollen Geste» der Schau-

5 «Vor allem seit der *Dame aux Camélias*, mit der Sarah Bernhardt in den letzten zwei Dekaden des 19. Jahrhunderts Triumphe auf der Bühne feierte, war die Vorstellung von einem besonderen Zusammenhang zwischen Blume und *femme malade* populär. Die Blumen wurden mehr und mehr zu einem reizvollen Accessoire zarter Frauen. Sarah selbst, diese zierliche Repräsentantin der *Belle Époque* mit dem reichen Repertoire an Sterbeszenen, leuchtete im weißen Lienschmuck von den Plakaten des Jugendstil-Malers Mucha herab» (Thomalla 1972, 49).

spielkunst getreten. Im Film ist das Ausdrucksspiel des Schauspielers kein für sich bestehendes Element, sondern ein integraler Bestandteil des kinematografischen Bildes. «Schauspielkunst im Film» bezeichnet letztlich eine rein analytische Kategorie, die auf der Ebene der Darstellung kein für sich bestehendes Bedeutungssystem ausbildet. Sie ist immer in ein komplexes relationales Gefüge der zeitlichen Struktur des kinematografischen Bildes eingefügt. Die schauspielerische Darstellung geht in der Bewegung eines sich entfaltenden Bewegungsbildes auf und bildet doch in ihrer zeitlichen Struktur die Keimform, aus der heraus sich das kinematografische «Empfindungsbild» entfaltet. Das kann ein buchstäbliches Gesicht, das kann aber auch den Dekor, die Landschaft, den Raum als Ganzes betreffen: ein Gesicht und ein Strauß leuchtend weißer Kamelien, eine Frau, allein in einem Zimmer, ein im Sonnenlicht flirrender See.

Die filmische Inszenierung bringt zwar Gesichter hervor, die sich von der Person des Schauspielers, von der Figur ablösen, niemals aber können diese Gesichter unabhängig vom in sich bewegten Kamerabild, vom inszenierten kinematografischen Bild bestehen.

Die Großaufnahme ist die technische Bedingung der Kunst des Mienenspiels und mithin der höheren Filmkunst überhaupt. So nahe muß uns ein Gesicht gerückt sein, so isoliert von aller Umgebung, welche uns ablenken könnte (auch eine technische Unmöglichkeit auf der Bühne), so lange müssen wir bei seinem Anblick verweilen dürfen, um darin wirklich lesen zu können. Der Film fordert eine Feinheit und Sicherheit des Mienenspiels, wie es sich der Nur-Bühnenschauspieler nicht träumen läßt. Denn in der Großaufnahme wird jedes Fältchen des Gesichtes zum entscheidenden Charakterzug, und jedes flüchtige Zucken eines Muskels hat ein frappantes Pathos, das große innere Ereignisse anzeigt. Die Großaufnahme eines Gesichtes, sehr häufig als Schlußeffektbild einer großen Szene gebracht, muß ein lyrischer Extrakt des ganzen Dramas sein (Balázs 1924, 82).

Die Großaufnahme transponiert das Mimische der Schauspielkunst, die Ausdrucksdimension des Gesichtes, in eine Dimension des kinematografischen Bildes. Selbstverständlich kann sie dabei auch eine einfache narrative Mitteilungsfunktion erfüllen (vgl. Koch 2001, 144), doch markiert sie stets – indem sie die räumlichen Bezüge auflöst – eine mögliche Wendung des Bildes ins subjektiv Monologische. Sie artikuliert eine Ausdrucksbewegung, die sich über allen Ebenen des Kamerabildes, die Ausleuchtung, die gegenständliche Zeichnung, die Farben ausbreiten mag (vgl. Brinckmann 1986; 1996). Das Mienenspiel des

Gesichts bezeichnet die genuine Quelle, den «Ursprung» dieser Art der Bewegung, nicht aber deren Grenze; die Großaufnahme hebt diese Dimension an der filmischen Darstellung hervor und verleiht dem «Mimischen» des Bewegungsbildes eine Eigenständigkeit, die ohne Umweg über die Erzählung der Handlung oder die psychologischen Motive der dargestellten Figuren unmittelbar als ein affektiver Wert, als ein Bild des sich wandelnden Empfindens wahrnehmbar wird.⁶

Die Großaufnahme ist nicht nur ein Bildtypus unter anderen, sondern gibt eine affektive Lesart des gesamten Films (vgl. Deleuze 1989, 123); sie vermittelt eine affektgeleitete Wahrnehmung, die das Ganze des kinematografischen Bewegungsbildes in der Zeit seiner Entfaltung betrifft.

Das verlöschende Gesicht der Garbo am Ende des Films ist so gesehen keine Metapher, sondern ein letzter Zug in der zeitlichen Entfaltung eines solchen Bildes: Ihr Gesicht figuriert als ein letzter Akkord, mit dem sich das Ganze der Melodie verändert. Es hat tatsächlich seine Entsprechung in dem «*è tardi*», das Verdis *La Traviata* gleich bei der ersten Begegnung der Liebenden als dunkle Vorahnung des wehmütigen Schlussakkords anklingen lässt. Beides sind sentimentale Variationen jenes drastischen «zu spät», mit welchem Alexandre Dumas seine Erzählung beginnt; denn hier kommt Armand nicht mehr zur rechten Zeit, sondern lässt, um das geliebte Wesen noch einmal zu sehen, die Leiche Marguerites exhumieren:

Anstelle der Augen nur zwei Löcher, die Lippen fehlten, die weißen Zähne waren zusammengebissen. Das welke schwarze Haar klebte an den Schläfen und verdeckte zum Teil die grünen eingesunkenen Wangen, und trotzdem erkannte ich das weiße, rosige, heitere Gesicht wieder, das ich so oft gesehen (Dumas [1848] 1968, 50).

Was der Roman eigentümlich frivol beschreibt, wenn er dem Leser die halbverweste Schönheit des Gesichts detailliert vor Augen führt, ist im Gesicht der Garbo für den Kinozuschauer in höchst sublimierter Weise entfaltet: die Wehmut einer unerreichbaren, einer vergangenen Schönheit.

6 Wenn Gilles Deleuze einige Jahrzehnte später die Konzeption des Affektbildes entwickelt, dann sind es Balázs Beschreibungen des Gesichts Asta Nielsens, die er theoretisch reformuliert: «Wie Balázs bereits sehr genau zeigte, entreißt die Großaufnahme ihr Objekt keineswegs einer Gesamtheit, zu der es gehörte, deren Teil es wäre, sondern – und das ist etwas ganz anderes – sie *abstrahiert von allen raumzeitlichen Koordinaten*, das heißt sie verleiht ihm den Status einer *Entität*. Die Großaufnahme ist keine Vergrößerung, auch wenn sie eine Größenveränderung impliziert; sie ist eine absolute Veränderung, Mutation einer Bewegung, die aufhört, Ortsveränderung zu sein, um Ausdruck zu werden» (Deleuze 1989, 134, Herv. i. O.); daran anschließend die Diskussion der Großaufnahme bei Aumont (1992).

Zu Beginn des Films ist es der faszinierte Blick des Theaterpublikums im Par-kett auf die blendende Erscheinung der Frau in der Loge; am Ende ist es der Blick des Kinozuschauers auf das verlöschende Licht der Leinwand. Für den Zuschauer setzt der Film in dieser Bewegung nicht einfach ein Objekt seiner voyeuristischen Lust in Szene: Er vermittelt ihm den Blick eines begehrenden Ich, das um die Unerreichbarkeit des Objekts seiner Wünsche weiß; er gibt ihm das Liebesobjekt im Modus wehmütiger Erinnerung zu sehen.⁷ Seine Wehmut trifft im Ende des Films eine reale Vergeblichkeit, das Ende der Illusion der Nähe. Greta Garbo ist die «platonische Idee vom Kino» heißt es bei Karsten Witte (1990): «was bedeutet, dass die Unberührbarkeit des Bildes, die im Spiel Greta Garbo aufrecht erhielt, jeder identifikatorischen Haltung ein bitteres Ende bereitete.»

Unerreichbar, unberührbar, zu spät – auf diese Formel lassen sich alle Beschreibungen des Gesichts der Garbo bringen; auf sie möchte man noch den letzten Satz der Kameliendame beziehen, wenn sie zu den Klängen von Verdis *La Traviata* von ihrem Verschwinden spricht: «Perhaps it is better if I live in your heart, where the world can't see me.» Ihr Satz nimmt den roten Faden der sterbenden Heroinnen der Melodramen und der sentimental Romane, der Rührstücke und der Trauerspiele auf, um an dem Phantasma der unsichtbaren, der undurchschaubaren Frau weiterzuweben⁸, der Imago der schönen Seele, der wehmutsvollen Erinnerung an eine einst bewohnte Heimat.

Tatsächlich steht die Variation dieser Imago im Zentrum sentimentaler Phantasie und bildet die Matrix melodramatischer Darstellungsformen, wie sie sich ausgehend vom Theater der Empfindsamkeit entwickelt haben. Mit ihr schließt die Ästhetik bürgerlicher Unterhaltungskunst an einen Erfahrungsmodus an, den die moderne Kinderpsychologie vom Begründer der Theorie der Übergangsobjekte Donald W. Winnicott bis zu einem der führenden Babyforscher

7 «Es ist gewiss ein bewunderungswürdiges Gesicht-Objekt. In KÖNIGIN CHRISTINE, einem Film, der in den letzten Jahren wieder in Paris zu sehen war, hat die Schminke die schneeige Dichte einer Maske. Es ist kein gemaltes Gesicht, es ist ein gipsartiges Gesicht, an der Oberfläche verschlossen durch die Farbe und nicht durch seine Linien. In diesem zugleich verletzlichen und kompakten Schnee sind allein die Augen – schwarz wie seltsames Fruchtfleisch, doch keineswegs expressiv – zwei ein wenig zitternde Verletzungen. Selbst in seiner außerordentlichen Schönheit nähert sich dieses nicht gezeichnete, sondern eher aus dem Glatten und Mürben gearbeitete, das heißt gleichzeitig vollkommene und ephemere Gesicht dem mehligem Gesicht Chaplins, seinen Augen, die die eines dunklen Gewächses sind, seinem Totengesicht» (Barthes 1964, 73).

8 Cavell (1996) hat in einem ähnlichen Sinn den Topos der «unbekannten Frau» in den Mittelpunkt seiner Überlegungen zum Hollywoodmelodrama gestellt. Fassbinder hat mit DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS (D 1982) im Thema der in der schönen Illusion verfehlten realen Frau das Urthema des Melodramas als das des Kinos vorgeführt.

der Gegenwart, Daniel N. Stern, mit der vorsprachlichen Wahrnehmungswelt des Kindes in Verbindung bringt. Seine Prägung erfährt dieser Erfahrungsmodus in der frühesten Begegnung mit dem Gesicht der Mutter. Die Unberührbarkeit des schwindenden Gesichts stellt sich dann als Reminiszenz an eine grundlegende Erfahrungsform dar, die dem Bewußtsein per se nur als schemenhaftes Phantasma an eine ferne Glückseligkeit zugänglich wäre.⁹ Doch sollte man nicht vorschnell die ästhetische Erfahrungsform (die Imago eines unerreichbaren Gesichts) in ihrer psychologischen Begründung (der frühkindlichen Wahrnehmung des Gesichts der Mutter) aufgehen lassen. Auch der Psychoanalyse begegnet das Gesicht der Mutter zuallererst als ein Kunstobjekt im Museum, als eines der populärsten Gemälde der westlichen Kultur.

Freuds *Leonardo*: Ein rätselhaftes Lächeln

Im August 1910 unterbricht Sigmund Freud eine Reise, um im Pariser Louvre Leonardo da Vincis *Die heilige Anna selbdritt* aufzusuchen: dieses Gemälde, das die Gottesmutter, deren Mutter Anna und das Jesuskind zeigt, steht dann im Mittelpunkt seiner Studie *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. Was Freud besonders auffällt ist, dass die beiden Frauen von gleich jugendlichem Aussehen sind, beide jedenfalls das gleiche «selige Lächeln» zeigen. Dargestellt seien in der Figurenanordnung des Gemäldes, so folgert Freud, die leibliche Mutter und die Stiefmutter Leonardos, die beide dem Knaben zärtlich, ja überzärtlich zugetan gewesen seien. Dieses Lächeln aber, von dem die Rede ist, sei mit einem anderen Bildnis verbunden, das der Inbegriff eines rätselhaften Gesichts und den Museumsbesuchern das schönste Beispiel für ein populäres Kunstwerk ist:

In dem fremdartig schönen Antlitz der Florentinerin Monna Lisa del Giocondo hat es die Beschauer am stärksten ergriffen und in Verwirrung gebracht. [...] «Was den Betrachter namentlich bannt, ist der dämonische Zauber dieses Lächelns» (1910, 179).

Noch der *Leonardo* Freuds scheint von dem dämonischen Zauber nicht unberührt zu sein, lässt der Aufsatz doch in seinen seltsam zielsicheren Widersprüchen – von denen die viel diskutierte «falsche» Übersetzung des «nibbio» (der «Milan», den Freud als einen geträumten «Geier» liest und deutet) nur den mar-

9 Stern (2003) hat die Ergebnis seiner Forschung zur Wahrnehmungsweise des Babys immer wieder in Beschreibungen dieses Phantasmas dargestellt.

kantesten Zug darstellt¹⁰ – die Idee einer zwischen Schrecken und Seligkeit schwankenden Imago der Weiblichkeit entstehen, über die seine Argumentation in gewisser Weise geblendet hinweggeht. Ein zweiter Widerspruch nämlich verbirgt sich in der Deutung: Der Künstler habe «mit dem seligen Lächeln der heiligen Anna [...] wohl den Neid verleugnet und überdeckt, den die Unglückliche verspürte, als sie der vornehmeren Rivalin wie früher den Mann, so auch den Sohn abtreten mußte» (1910, 185). Was Freud hier vermisst, und was er sich gleichsam als wahres Gesicht hinter der Maske der Seligkeit der «Anna selbdritt» verborgen denkt, ist das Rätselhafte im Lächeln der Giocondo, «das bald verführerisch uns anzulächeln, bald kalt und seelenlos ins Leere zu starren scheint [...]» (ibid., 179). Es mag sich bei der «Anna selbdritt» also weniger um das «leonardeske» Lächeln der Mona Lisa als vielmehr um je eines seiner beiden auseinandergelegten Teile zu handeln: Das eine ist das freundliche Gesicht der jungen Gottesmutter («es drückt Innigkeit und stille Seligkeit aus»), das andere aber, «überdeckt vom seligen Lächeln», ist der «kalte, seelenlos ins Leere starrende» Blick der Großmutter (ibid., 184).

In der Konsequenz dieser an inspirierten Inkonsequenzen reichen Studie erscheint im Lächeln der Mona Lisa eine Imago der Weiblichkeit, die durch den schroffen Gegensatz von einem Bild der Angst und einem der Glückseligkeit geprägt ist. Man mag dabei an den «dunklen Kontinent» denken, an das Weibliche als das schlechthin Fremde: «ewig unverständlich und geheimnisvoll, fremdartig und darum feindselig» (1918, 168).¹¹ Doch ist damit gerade nicht die stereotype Antwort des wissenden Ödipus gemeint, der das Rätsel der Sphinx und damit deren Macht zu überwinden meint. Vielmehr ist es das Gesicht der Mutter, in den Modulationen frühkindlicher Wahrnehmung, wie es bei Stern beschrieben ist. Das «leonardeske» Lächeln ist die Imago, in der sich das Gesicht der Glückseligkeit mit dem angstvollen Unterstrom, der Erfahrung des Verschwindens, der Abwesenheit des Gesichts verbindet.

Von dieser Angst vermag sich das spätere Ich genau in dem Maße abzuheben, wie es ihm gelingt, dieser Erfahrung in seinem «kulturellen Erleben» immer neu

10 Wenn sich Freud nie bereit fand, den Übersetzungsfehler zu korrigieren, mag das auch damit zusammenhängen, dass diese Fehlleistung das Zentrum des Aufsatzes explizit benennt: Der Gedanke nämlich, dass die Identität des Subjekts sich so wenig am biologischen Geschlecht wie an der ödipalen Dreiecksstruktur entscheidet (den Geier deutet Freud auch hier als archaisches Symbol geschlechtsloser Fortpflanzung); der Gedanke, dass das «Ich» nur ein fließendes Verhältnis zur changierenden Imago einer «großen Mutter» ist, die «Männlichkeit» gewährt und sie auch «rauben» kann.

11 Die Merkmale dieser «Imago von Weiblichkeit» hat man bereits am Pygmalion Rousseaus beschrieben, freilich aus einer Perspektive, in der das Muster ödipaler Sexualität normativ wirksam ist (vgl. Warning 1997, 233).

Gestalt zu geben. In diesem Sinne begreift Winnicott die Begegnung des Kinds mit dem Gesicht der Mutter als Matrix aller kulturell schöpferischen Aktivität.

Was erblickt das Kind, das der Mutter ins Gesicht schaut? Ich vermute, im allgemeinen das, was es in sich selbst erblickt. Mit anderen Worten: Die Mutter schaut das Kind an, und *wie sie schaut, hängt davon ab, was sie selbst erblickt* (1997, 129, Herv. i. O.).

Im Falle der hinlänglich einfühlsamen Mutter ist dieses Gesicht gerade so beschwichtigend, entzückt, erfreut, aber auch so besorgt oder verängstigt, wie sich der Säugling just «selbst» empfindet; ihr Gesicht spiegelt ihm seinen physischen Zustand als ein äußeres Objekt. In dieser *mise en abyme* der Empfindungen bildet das Gesicht der Mutter für den Säugling das erste Bild eines diffusen «das meint mich», ein erstes psychisches Objekt, das den Grund seines Selbstempfindens legt.

Winnicott versteht diesen Prozess als eine kontinuierliche Umformung des Verhältnisses zwischen Innen und Außen, die sich in Objekten materialisiert, in denen das eine mit dem anderen untrennbar verbunden ist: den Übergangsobjekten. Die spiegelnde Verkehrung, die dem Säugling sein leibliches Empfinden im Ausdrucksspiel des mütterlichen Gesichts als ein äußeres Objekt vor Augen stellt, ist die Matrix der Bildung solcher Objekte. Dort nämlich, wo sich ihm dieses Objekt (das er magisch zu kontrollieren meint) entzieht, setzt er an dessen Stelle neue Objekte ein: Die Trennung von der Mutter vollzieht sich in der Bildung und Umformung solcher Übergangsobjekte – der Teddybär, der Kissenzipfel –, die über die Zeit ihrer Abwesenheit hinweghelfen. Indem diese Übergangsobjekte die Möglichkeit des Abstands zur Mutter permanent erweitern, bilden sie buchstäblich den Spielraum seiner Individuierung: einen Raum der kontinuierlichen Abstufung zwischen der inneren und der äußeren Realität, zwischen den materiellen und den psychischen Dingen. Der gelingende (das ist der gelinde) Trennungsprozess zwischen Mutter und Kind begründet den Raum der Selbstentfaltung des Kindes.¹²

Für Winnicott ist denn auch nicht der Traum, sondern das Kinderspiel die primäre Form dieser psychischen Aktivität (ibid., 41ff; vgl. Pontalis 1998, 62); für ihn stellt sich in deren Spiel die fortgesetzte Umformung des ersten psychischen Selbstobjekts, des spiegelnden Gesichts der Mutter, der Prozess der

12 Winnicott spricht vom «potential space», das meint sowohl den Raum seiner angstvollen Anspannung (die Mutter ist fort), als auch den seiner existentiellen Möglichkeit. Er bezeichnet weder eine rein subjektive noch eine rein objektive Realität, sondern die Fähigkeit, den Spielraum des Subjekts, sich selbst in der Verwebung des einen mit dem anderen als ein buchstäbliches Da-zwischen-sein zur Geltung zu bringen.

Trennung als Prozess der Identitätsbildung, ein ›Seiner selbst als ein Ich gewahr werden‹ dar. In dieser Perspektive erscheint die Begegnung des Babys mit dem Gesicht der Mutter als grundlegende Modalität der Bildung eines «Innen» der Selbstwahrnehmung.¹³

Eben diesen Erfahrungsmodus entdeckt Freud in der Begegnung mit den Gemälden da Vincis. Er erkennt schließlich noch im Lächeln der Mona Lisa del Giocondo die Form und den Grund jener sehnsuchtsvollen Unerreichbarkeit, die man mit dem Kinogesicht der Garbo verband.

Lassen wir das physiognomische Rätsel der Monna Lisa ungelöst und verzeichnen wir die unzweifelhafte Tatsache, daß ihr Lächeln den Künstler nicht minder stark fasziniert hat, als alle die Beschauer seit 400 Jahren. [...] Es mag also so gewesen sein, daß Leonardo vom Lächeln der Monna Lisa gefesselt wurde, weil dieses etwas in ihm aufweckte, was seit langer Zeit in seiner Seele geschlummert hatte, eine alte Erinnerung wahrscheinlich (Freud 1910, 180ff).

Der Maler mag von der Erinnerung getroffen gewesen sein, die Realität dieses Lächelns konnte offenbar selbst er nicht wirklich ›treffen‹. Auch dieses Porträt blieb unvollendet. Statt dessen hat er das Finden der Erinnerung immer aufs neue wiederholt – und mit ihm die sich erinnernden Betrachter seiner Bilder. Das Rätsel nämlich liegt in dem universellen Charakter, mit der die annähernd wiedergefundene Erinnerung an ein Lächeln zum affektiven Bestand unzähliger Menschen, zum Erinnerungsbestand der Populärkultur werden kann.

Wer an Leonardos Bilder denkt, den wird die *Erinnerung* an ein merkwürdiges, berückendes und rätselhaftes Lächeln mahnen, das er auf die Lippen seiner weiblichen Figuren gezaubert hat (ibid., 179, Herv. H.K.).

Was ist dieses schwindende, nicht zu fassende Etwas, das keinem Körper zugehörig, aber doch nicht körperlos ist? Ein «stehendes Lächeln auf langgezogenen, geschwungenen Lippen» (1910, 179), ein Lächeln ohne Gesicht: Es ist kein materielles Objekt und doch keine Halluzination, keine Idee, kein Wort, kein Zeichen: es zieht die Kräfte des Erinnerns auf sich (man gab ihm sogar einen Namen) und ist doch selbst nichts anderes als eine Manifestation dieser Kraft.

13 «Die Psyche wäre demnach in ihrem Wesen die in uns befindliche Mutter, das, was, von der Mutter stammend, sich um das Kind kümmert, unter der präziser zu fassenden Bedingung, daß das Kind seine Mutter zumindest ebenso erschafft, wie die Mutter das Kind. Lassen wir es, hier von einer realen oder imaginären Verinnerlichung der Mutter – als gutes oder böses Objekt – zu sprechen. Wir werden statt dessen die These wagen, daß es die *abwesende* Mutter ist, die unser *Innere* ausmacht» (Pontalis 1998, 58).

Weder ist es eine reine subjektive Phantasie noch eine materielle dinghafte Realität. Die wiedergefundene Erinnerung des Lächelns ist nicht identisch mit dem Objekt, dem Ding, an dem sie sich zeigt – dem Porträt im Museum, der Großaufnahme im Kino – und doch hat es ohne dieses Objekt keine Existenz. Es ist ein Objekt im Übergang, in der Zeit seiner Wandlung von einer äußeren (ein Gemälde, eine verlöschende Großaufnahme) in eine innere Tatsache (eine träumerische Erinnerung der Museums- oder Kinobesucher).

Die dämonische Zweideutigkeit des Lächelns der Mona Lisa – selig und seelelos –, die Schönheit des Gesichts der Garbo – unberührbar, unerreichbar: Auch das Kino bringt Bilder, Objekte hervor, die «nicht auf eine äußere Realität» verweisen, sondern «magische Schlüssel» sind, die eine Welt der «inneren Bilder wachrufen», «Memorative», wie Rousseau sie genannt hat, Zeichen, die als Kraft der Erinnerung wirksam sind (Starobinski 1993, 242). Was sie wachrufen sind körperlich zuständige Erinnerungen, reale Veränderungen tatsächlicher Zuschauer.

Von dieser Erfahrung berichtet ein letztes Zitat, das von dem Gesicht der Garbo handelt:

Greta Garbo gehört noch zu jenem Augenblick in der Geschichte des Films, da das Erfassen des menschlichen Gesichts die Massen in die größte Verwirrung stürzte, da man sich buchstäblich in einem menschlichen Abbild verlor wie in einem Liebestrank, da das Gesicht eine Art von absolutem Zustand des Fleisches bildete, den man nicht erreichen und von dem man sich nicht lösen konnte. Ein paar Jahre früher bewirkte das Gesicht Valentinos Selbstmorde; das der Garbo gehört in denselben Bereich ritterlicher Lieben, in dem das Fleisch mystische Gefühle des Verdammtheits hervorruft (Barthes 1964, 73).

Sollte der überwältigende Realitätseindruck des Kinos, das «Mehr-als-real», das die Filmtheorie so sehr beschäftigt, aus dieser Positionierung des Publikums rühren?

Literatur

- Aumont, Jacques (1992) *Du visage au cinéma*. Paris: Nathan.
Balázs, Béla [1923] (1982) Die Erotik der Asta Nielsen. In: Ders.: *Schriften zum Film*. Bd. I. Hg. v. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch & Magda Nagy. München/Wien: Hanser, S. 184–186.

- Balázs, Béla [1924] (1982) Der sichtbare Mensch. In: Ders.: *Schriften zum Film*. Bd. I. Hg. v. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch & Magda Nagy. München/Wien: Hanser, S. 43–143.
- Barthes, Roland (1964) Das Gesicht der Garbo. In: Ders.: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 73–75.
- Brauerhoch, Annette (1996) *Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodrama und Horror*. Marburg: Schüren.
- Brinckmann, Christine N. [1986] (1997) Der Voice-Over im Film Noir. In: Dies.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich: Chronos, S. 115–129.
- Brinckmann, Christine N. [1996] (1997): Das Gesicht hinter der Scheibe. In: Dies.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich: Chronos, S. 200–213.
- Brückle, Wolfgang (2000) Kein Portrait mehr? Physiognomik in der deutschen Bildnisphotographie um 1930. In: *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*. Hg. v. Claudia Schmölders & Sander Gilman. Köln: DuMont, S. 131–155.
- Cavell, Stanley (1996) *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Deleuze, Gilles (1989) *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Diderot, Denis [1773] (1984) Das Paradox über den Schauspieler. In: Ders.: *Ästhetische Schriften II*. Hg. v. Friedrich Bassenge. Berlin: Das europäische Buch.
- Dumas Fils, Alexandre [1848] (1958) *Die Kameliendame. Aus dem Französischen und mit einem Nachwort versehen von Walter Hoyer*. Leipzig: Dieterichsche Verlagsbuchhandlung.
- Eilert, Heidi (1994) «... und fing an, die Geschichte von Manon Lescaut vorzulesen.» Die Manon-Gestalt in Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts und des Fin de siècle. In: *Don Juan und Femme fatale*. Hg. v. Helmut Kreuzer. München: Fink, S. 41–57.
- Engel, Johann Jakob [1774] (1964) *Über Handlung, Gespräch und Erzählung. Faksimiledruck der ersten Fassung von 1774 aus der «Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste»*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Ernst Theodor Voss. Stuttgart.
- Freud, Sigmund [1910] (1999) Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 8. Frankfurt/Main: Fischer, S. 127–211.
- Freud, Sigmund [1918] (1999) Das Tabu der Virginität. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 12. Frankfurt/Main: Fischer, S. 159–180.
- Geitner, Ursula (Hg.) (1988) *Schauspielerinnen. Der theatralische Eintritt der Frau in die Moderne*. Bielefeld: Haux.
- Geitner, Ursula (1992) *Die Sprache der Verstellung: Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer.
- Haskell, Molly / Fisher, Lucy (1990) The Lives of Performers. The Actress as Signifier in the Cinema. In: *Making Visible the Invisible. An Anthology of Original Essays on Film Acting*. Hg. v. Carole Zucker. London: Scarecrow Press.

- Kaes, Anton (2000) Das bewegte Gesicht. Zur Großaufnahme im Film. In: *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*. Hg. v. Claudia Schmölbers & Sander Gilman. Köln: DuMont, S. 156–174.
- Kappelhoff, Hermann (2001) Bühne der Empfindungen, Leinwand der Emotionen – das bürgerliche Gesicht. In: *Traversen 7. Blick, Macht, Gesicht*. Hg. v. Helga Gläser, Bernhard Groß & Hermann Kappelhoff. Berlin: Vorwerk 8, S. 9–41.
- Kappelhoff, Hermann (2004) *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Vorwerk 8.
- Koch, Gertrud (2001) Die Rückseite des Gesichts. In: *Traversen 7. Blick, Macht, Gesicht*. Hg. v. Helga Gläser, Bernhard Groß & Hermann Kappelhoff. Berlin: Vorwerk 8, S. 137–151.
- Koebner, Thomas (2001) Gesichter, ganz nahe. In: *Traversen 7. Blick, Macht, Gesicht*. Hg. v. Helga Gläser, Bernhard Groß & Hermann Kappelhoff. Berlin: Vorwerk 8, S. 175–205.
- Pontalis, Jean-Bertrand (1998) *Zwischen Traum und Schmerz*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Rousseau, Jean-Jacques [1758] (1988) Brief an Herrn d'Alembert über seinen Artikel Genf im VII. Band der Enzyklopädie und insbesondere über den Plan, ein Schauspielhaus in dieser Stadt zu errichten. In: Ders.: *Schriften*. Bd. I. Hg. v. Henning Ritter. Frankfurt/Main: Fischer, S. 333–474.
- Starobinski, Jean (1993) *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Stern, Daniel N. (2003) Tagebuch eines Babys. Was ein Kind sieht, spürt, fühlt und denkt. München/Zürich: Piper.
- Thomalla, Ariane (1972) *Die «femme fragile». Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*. Düsseldorf.
- Warning, Rainer (1997) Rousseaus Pygmalion als Szenario des Imaginären. In: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Hg. v. Mathias Mayer & Gerhard Neumann. Freiburg i. Br.: Rombach, S. 225–251.
- Winnicott, Donald W. (1997) *Vom Spiel zur Kreativität*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Witte, Karsten (1990) Nachruf auf Greta Garbo. In: *Frankfurter Rundschau* v. 17.04.1990.

Petra Löffler

Eine sichtbare Sprache

Spreekende Mänder im stummen Film

Das kinematographische Bild [...] verwandelt dasjenige in Vermögen, was zuvor lediglich als Möglichkeit existierte. (Deleuze 1997b, 205)

Sichtbarkeit des Sprechens

Die folgenden Überlegungen zur Sichtbarkeit des Sprechens im Film nähern sich ihrem Thema von der Seite. Sie gehen nicht von der Selbstverständlichkeit aus, dass man Stimmen hören kann. Das hört sich nur dann paradox an, wenn man unterschlägt, dass zum Sprechen mimische Bewegungen gehören, die man sehen kann. Bildliche Darstellungen eines stummen Schreies etwa sind in der bildenden Kunst Legion.¹ In besonderer Weise ist jedoch die Geschichte der Kinetographie von Anfang an von einem grundsätzlichen Problem beherrscht – der synchronen Aufzeichnung und Wiedergabe von Bild und Ton, von Gesicht und Stimme. Wolfgang Mühl-Benninghaus (1999), der diese Geschichte rekonstruiert hat, spricht geradezu von einem *Ringens um den Tonfilm*. Selbst die gebräuchliche Bezeichnung stummer Film legt vom vermeintlichen Defizit des Mediums in seiner Anfangszeit beredtes Zeugnis ab. Umgekehrt operiert später der Sprechfilm mit dem akusmatischen Potential einer Stimme, die man hören, deren Urheber man aber nicht (zugleich) sehen kann (vgl. Chion 1982).

Zwischen der Stimme und dem Ort ihrer Sichtbarkeit, dem sprechenden Gesicht, besteht immer dann eine Spaltung, wenn diese medial erfasst und inszeniert werden. Das gilt für akustische wie optische Medien und ihre Hybride wie Tonfilm oder Musikclip gleichermaßen. Die mediale Erfassung entmachtet zugleich die Auffassung, dass Gesicht und Stimme etwas primär Gegebenes darstellen. Bild und Ton, Gesicht und Stimme sekundieren einander – sie bezeugen

1 Zu denken sind etwa an Bilder der *anima damnata*, Cellinis *Perseus*, der das abgeschlagene Gorgonenhaupt vorweist, Caravaggios *Medusa*, Goyas *Desastres*, Munchs *Schrei* oder Bacons animalische Defigurationen menschlicher Gesichter. Vgl. zu Goya: Földényi 1994, zu Bacon: Deleuze 1995.

sich gegenseitig, ohne die Spaltung zu überwinden, die ihren wechselseitigen Inszenierungen eingeschrieben ist.²

In der Debatte um den stummen Film wurde das angebliche Defizit jedoch von Anfang an zum ästhetischen Surplus umgemünzt – und zwar im Zeichen eines Kampfbegriffes, der wie kein anderer geeignet schien, eine Hegemonie des Visuellen zu begründen. Viele Filmtheoretiker der ersten Stunde suchten das neue Medium zu nobilitieren, indem sie in ihm eine neue sichtbare Sprache am Werk sahen. Die Vorstellung einer sichtbaren Sprache basiert auf der kommunikativen Funktion, die Mimik und Gestik zugesprochen wird und rekuriert auf das rhetorische und schauspieltheoretische Konzept einer *eloquentia corporis* wie auf den Symbolwert der menschlichen Gestalt (vgl. Lotman 1977, 71). Béla Balázs' noch heute sehr bekannte Schrift *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films* von 1924 bündelt die Argumente dieser Debatte und lässt die Artikulationsbewegungen im stummen Film als ein epistemisches Objekt hervortreten:

Wer das Sprechen *sieht*, erfährt ganz andere Dinge als jener, der die Worte hört. Auch während des Sprechens kann der Mund oft viel mehr zeigen, als seine Worte sagen können (Balázs 1924, 51).

Diese Privilegierung der Sichtbarkeit des Sprechens folgt einer Logik der Evidenzerzeugung, die mit dem indexikalischen Potential von Körpersprache und mit der Abbildlichkeit des Films gleichermaßen operiert: Mundbewegungen können so zu Indizes werden, die auf etwas hinweisen, das sonst der Aufmerksamkeit entgeht.³ Wie Balázs glaubt auch Jurij M. Lotman, dass die filmische Erfassung des Menschen «die Schaffung einer neuen Sprache» (1977, 132) notwendig gemacht habe. Sie erzeuge aber auch, wie er gleichfalls betont, ein «interessantes Paradox» dadurch, dass die Gestalt des Menschen im Film «extrem lebensnah, bewußt auf Distanz von Theatralik und Künstlichkeit ausgerichtet» und zugleich «– wesentlich stärker als auf der Bühne und in den bildenden Künsten – semiotisch, mit sekundären Bedeutungen beladen» (ebd., 134) sei. Wegen dieser Unentscheidbarkeit zwischen dem Primären und dem

2 Auf schlagende Weise hat Jean-Luc Godard in seinem Film *PASSION* (F 1982) diese zeitliche und räumliche Spaltung durch eine strikte Asynchronizität von Sprechbewegungen und Stimme dargestellt. Die Zuordnung von Gesicht und Stimme wird zusätzlich irritiert, wenn zu einem weiblichen Gesicht eine Männerstimme zu hören ist.

3 Was der Aufmerksamkeit konkret entgeht, zählt Carl Hauptmann (1978, 126) minutiös auf: «Nehmen Sie einem sprechenden Menschen die Möglichkeit, mit dem Ausdruck der Gemütsbewegungen, mit Mienen und Handlungen, vor allem auch mit den Modulationen des Atemrhythmus und Herzschlages, seine Lautsprache zu begleiten, so schrumpft der *seelische* Mitteilenswert der Lautsprache auf ein Minimum ein.» Das ganze Spektrum psychischer und vor allem physischer Begleiterscheinungen des Sprechens wird hier benannt.

Sekundären, zwischen dem Natürlichen und dem Künstlichen werde die «Semiotik der Gesten, der Mimik» (ebd., 71) zu einem besonderen Problem.

Dieser (paradoxen) Semiotik einer sichtbaren Sprache zufolge können Sprechbewegungen etwas jenseits des Artikulierten anzeigen, etwas anderes, das Artikulierte Übersteigendes, das die Großaufnahme zusätzlich deutlich vor Augen stellt.⁴ Die Koppelung von Verweiskfunktion und Evidenzerzeugung macht im stummen Spielfilm mit seiner kontinuierlichen Handlung und seinen psychologisch motivierten Charakteren aus primären Artikulationsbewegungen sekundäre Ausdrucksbewegungen, die symptomatisch Nuancen psychischer Prozesse offenbaren sollen.

Balázs hat gerade die deiktische Funktion und den investigativen Impuls des Films im Sinne eines gerichteten Sehens, eines Hinweisens auf Indizien hervorgehoben, die durch ihn erst in den Lichtkegel der Erkenntnis gerückt werden. Wenn mit Herbert Tannenbaum einer der ersten Kintotheoretiker bereits zehn Jahre vor Balázs darauf hinweist, dass Sprechbewegungen im stummen Film «lediglich als mimisches Ausdrucksmittel» (Tannenbaum 1913/14, 62) gebraucht werden können, dann geht damit keineswegs das Eingeständnis eines Mankos einher, denn zugleich macht Tannenbaum deutlich, dass dieses «Ausdrucksmittel» zu einem genuinen *Vermögen* des Films wird.

Ausdrucksbewegungen

Zum einen gipfelt der Glaube an das besondere Ausdrucksvermögen einer filmisch ausgestellten Mimik in der Vorstellung, diese könne auf halluzinatorischem Wege im Zuschauer akustische Effekte erzeugen. Balázs' von Pathos getragene Beschreibung der darstellerischen Leistung Asta Nielsens in *ABSTURZ* (D 1923) stellt daher mehr als eine kalkulierte Katachrese dar:

Und jetzt kommen über hundert Meter Großaufnahmen von Asta Nielsens Gesicht! Ein bebendes Hoffen, tödlicher Schreck Augen, die um Hilfe schreien, daß es einem in den Ohren gellt [...] (Balázs 1924, 166).

Der Topos des sprechenden Auges, den Balázs im paradoxen Bild der «Augen, die um Hilfe schreien» anschreibt, wird in den inszenierten Blickregimes des stummen Films für eine auf Suggestion beruhende Wirkungsstrategie in Anspruch genommen, die den Hiatus zwischen Bild und Ton überwinden soll.

4 Auch Fritz Lang glaubt, dass die Großaufnahme die «beredte Stummheit» (1998, 48) des Filmschauspielers steigert.

Diese Medienutopie ist jedoch nur dem Ausdruck höchsten Affektsturms vorbehalten, einer Intensität des Affekts, die – zumindest in den Augen des emphatischen Zuschauers – auf der Leinwand Ereignis wird. Als Agent dieser rein visuellen Adressierung des Publikums und der mit ihr einher gehenden kathartischen Effekte wird die Großaufnahme angesehen, durch die «die kleinen Schlagschatten eines großen Gefühls deutlich und eindringlich zu empfänglichen Menschengemütern [sprechen]» (Gad 1921, 149). Über Eisensteins *Geschichte der Großaufnahme* hat Thomas Koebner treffend bemerkt:

Großaufnahmen werden im Grunde halbhypnotischen Visionen, Halluzinationen gleichgesetzt, die den natürlich gegebenen Zusammenhang auflösen, die Bruchstücke herausstechen mit Appellcharakter (2001, 183).

Dieser halluzinatorische Charakter der Großaufnahme begründet einerseits die Bedeutung des Sprechens im stummen Film. Andererseits soll das nichthörbare Sprechen der Darsteller den filmischen Realismus der Handlung unterstützen. Die Idee der Natürlichkeit des Schauspielens im stummen Film findet deshalb auch auf die Dialogszenen Ausdehnung, die – dem Regisseur Urban Gad zufolge – besonders «deutlich ausgedrückt» (1921, S. 155) sein müssen. Artikulationsbewegungen werden darüber hinaus gezielt eingesetzt, um mimische Ausdrucksbewegungen zu intensivieren. Im Gegenzug kann auf (ausschweifende) Zwischentitel verzichtet werden.⁵ Die Sichtbarkeit des Sprechens im stummen Film wird damit einer sekundären Formalisierung unterworfen, wodurch es erst als primäre Artikulationsbewegung erscheinen kann.⁶

Das lässt sich an neusachlichen Melodramen des elaborierten stummen Films der 1920er Jahre demonstrieren, die sehr dialogisch strukturiert sind und daher viele Sprechbewegungen enthalten. Georg Wilhelm Pabsts *ABWEGE* (D 1928) ist ein solches Drama mit einer schnörkellos erzählten Handlung. Der Film schildert die Ehekrise eines wohlhabenden Rechtsanwalts und seiner vergnügungssüchtigen Frau, die sich durch ein Eifersuchtsdrama zuspitzt. Er bietet eine Fülle von Dialogsituationen, die durch die Schnitt-Gegenschnittfolgen räumlich akzentuiert werden. Dabei heben bei Pabst häufig Großaufnahmen von Gesichtern den Blickwechsel hervor und lösen zugleich den räumlichen und zeitlichen Zusammenhang der Handlung auf.⁷

5 Bekanntlich hat insbesondere F. W. Murnau auf den ›reinen‹ poetischen Film, ganz ohne Zwischentitel gesetzt.

6 Eine Klimax der sekundären Inszenierung von Artikulations- als Ausdrucksbewegungen stellt Carl-Theodor Dreyers Filmepos *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* (F 1927) dar, das den ausführlich dokumentierten Prozess gegen die Nationalheldin Frankreichs fast ausschließlich in Großaufnahmen sprechender Mäuler zeigt.



Abb. 1 *Das intensiv expressive Gesicht*

Alle Zwischentitel in *ABWEGE* werden knapp gehalten und sparsam eingesetzt.⁸ Auffällig wird das besonders in den Szenen, in denen viel gesprochen wird: in Cafés und Nachtclubs, im Gerichtssaal oder in den eigenen vier Wänden. Vieles, was der Zuschauer weder hört noch in Zwischentiteln angezeigt bekommt, vermittelt Pabst über eloquente Körperbewegungen: das angeregte oder aufgeregte Geplauder im Café durch unablässige Kopf- und Handbewegungen bzw. durch teilweise übertrieben wirkende Gestikulation, die aufge-

7 Mary Ann Doane hat diese Rolle der Großaufnahme an Pabsts nur ein Jahr später entstandenen, ungleich berühmteren Film *DIE BÜCHSE DER PANDORA* beschrieben: «[...] the close-ups often function as ruptures in the text, both spatially (the characters become literally disembodied) and temporally (the close-ups arrests the gaze of the spectator, temporally halts the flow of the action)» (1990, 65).

8 Die Originalkopie des Films ist unvollständig. Deshalb besteht über Anzahl, Anordnung und Inhalt der Zwischentitel keine Sicherheit. In die hier benutzte, 1998 restaurierte Fassung (die in einer Arbeitskopie des Filmmuseums München gesichtet wurde) fanden fehlende Szenen aus einer französischen Kopie Aufnahme; fehlende Zwischentitel wurden ebenfalls dieser Kopie folgend aus dem Französischen zurückübersetzt.



Abb. 2 Intensiver Blickwechsel

kratzte und erotisch aufgeheizte Stimmung im Nachtclub durch dramatische Blickwechsel und hektische Tanzbewegungen, den Vollzug der Scheidung durch das Sicherheben des Richters. Der Ehekonflikt der Hauptfiguren, das zentrale Thema des Films, gipfelt immer wieder in heftig ausgetragenen Streiten und Gefühlsausbrüchen. Diese nimmt der Zuschauer vorrangig durch sich zu intensiven mimischen Bewegungen steigende Sprechbewegungen wahr. Be-

sonders augenfällig wird das in einer melodramatisch inszenierten Szene, in der die vernachlässigte Rechtsanwältsgattin Irene Beck (Brigitte Helm) einem Lehrer, dem Künstler Walter Frank (Jack Trevor), die Misere ihrer Ehe gesteht. Indem die weibliche Hauptdarstellerin ausspricht, was sie bedrückt, gerät sie erst in Rage. Am Höhepunkt des Gefühlsausbruchs zeigt sie ein intensiv expressives Gesicht voller Verzweiflung und Wut (Abb. 1).

Bereits in der Eingangsszene des Films wird die erotische Faszination zwischen den beiden Protagonisten allein durch einen intensiven Blickaustausch etabliert.⁹ (Abb. 2) Auch der räumliche Aufbau der Szene unterstützt die erotisch aufgeladene Atmosphäre: Die Kamera beobachtet den sich anbahnenden Flirt wie ein Voyeur aus gewisser Distanz; hinter dem Rücken der kupplerischen Freundin und der umworbenen Irene Beck drängt sie in die Szene.

Die Kommunikation der Leidenschaften ist hier gänzlich in die Sprache der Augen verlegt: Das beginnende Gefühlsdrama wird vor allem in wechselnden Großaufnahmen inszeniert. Die Zeichnung, die der Maler von der Gastgeberin bei dieser ersten Begegnung auf einer Serviette angefertigt hat, gibt seiner Faszination zunächst rein bildlichen Ausdruck, der zudem von der Verführungsmacht der Bilder spricht. (Abb. 3) Auch diese Zeichnung wird in extremer Nahaufnahme gezeigt, als wolle der Film so die Faszination des Malers auf das Kinopublikum übertragen. Gleichzeitig lenkt sie die Aufmerksamkeit fast beiläufig auf das Gesicht der Protagonistin, auf dem sich im Verlauf des Films das ganze Drama ihres Ehekonflikts abspielen wird. Diese filmisch exponierte Zeichnung ersetzt auf bereedte Weise lange Erklärungen einer erotisierten Maler-Modell-Situation. Das gezeichnete Gesicht ist jedoch nicht nur ein Porträt der bestimmenden Figur des Films, das in einer Großaufnahme medial verdoppelt wird, sondern die Zeichnung selbst ist nochmals sekundär inszeniert als Symbol einer sichtbaren Sprache der Leidenschaften. Um diese Sprache ohne Worte kreist schon ihr Ursprungsmythos.¹⁰

Als wenig später der Ehemann Thomas Beck (Gustav Diessl) den Raum des nachmittäglichen Flirts betritt und die Zeichnung nachdenklich betrachtet,

9 Auch andere Regisseure haben sich bewusst dieser Sprache der Augen bedient. Etwa über Erich von Stroheims *QUEEN KELLY* (USA 1923) hat Lotte H. Eisner bemerkt, dass «durch den Austausch beredter Blicke [...] der Eindruck eines lebhaften Dialogs geschaffen» (1976, 74) werde. Auch Balázs hebt ausdrücklich die *natürliche* Korrespondenz von Liebeskommunikation und Blickkontakt hervor: «Ein Dialog der Verliebten kann nur mit den Augen geführt werden» (1924, 162).

10 Plinius d.Ä. berichtet in seiner *Naturalis historia* von der Töpferstocher Dibutade, die den Schattenriss ihres Geliebten auf der Wand nachgezeichnet habe, um in seiner Abwesenheit wenigstens ein Bild von ihm zu besitzen. Die Zeichnung ist zugleich Gedächtnisbild und Liebesunterpfand.

bevor er sie aus der Hand gleiten lässt, ist seine Eifersucht geweckt. Er, der seine Gefühle nicht zeigt, schon gar nicht durch eine so adorative Geste wie dem Anfertigen einer Zeichnung, ist von dieser sichtbaren Sprache der Leidenschaften ausgeschlossen und wird im Gegenteil zunächst als kalte *persona* gezeichnet: als Mann, der nur für seine Arbeit lebt. Das zeigt sich auch in seinem körper-sprachlichen Handeln. Im Vergleich zu seiner Frau, die lebhaft gestikulierend und mimisch aktiv gezeigt wird, fällt seine reduzierte Mimik und unterkühlte Gestik besonders auf. Aus diesem gegensätzlichen Temperament schlägt Pabsts Film dramaturgisch Kapital.



Abb. 3 Das Porträt in der Hand des Künstlers

Dies wird an der Szene deutlich, die unmittelbar an die Exposition des Eifersuchtsthemas anschließt. Nachdem die Gäste die Wohnung verlassen haben, betritt Irene Beck das Arbeitszimmer ihres Ehemanns. Brigitte Helm gibt ihrer Figur einen herausfordernden Gesichtsausdruck, bevor sie in einem Wutausbruch explodiert, der durch dessen Weigerung hervorgerufen wird, mit ihr auszugehen. Der Ausbruch steigert sich noch, nachdem die sich anbahnende Auseinandersetzung durch ein dienstliches Telefonat unterbrochen wurde. Das Telefon wird in dieser Szene zu einem sprechenden Requisit: Es ist ein Zeichen der unbegrenzten Verfügbarkeit der *persona* des Rechtsanwalts, hinter die seine private Existenz zurücktritt.¹¹ Die Ignoranz des mit seiner Arbeit beschäftigten Ehemanns wird zudem durch eine Einstellung verstärkt, die die verärgerte Ehefrau in den Hintergrund der Szene drängt. Auf diese Weise werden die gegensätzlichen Interessen der beiden Protagonisten, der Bruch zwischen ihnen mit filmischen Mitteln sichtbar gemacht.

Die demütigende Haltung des Ehemanns fordert eine heftige Reaktion geradezu heraus. Irene Becks Enttäuschung schlägt um in Wut. Ihre Artikulations- und mimischen Affektbewegungen verlaufen in einer gemeinsamen Intensitätsreihe. Sie formen zusammen ein intensives Gesicht, so wie Deleuze es vom reflexiven Gesicht als den beiden Spielformen des Affektbildes unterschieden hat. Demnach drücke das intensive Gesicht «ein reines Potential» aus, das «uns von

11 Das Telefon wird in einer anderen Szene, als der Künstler seine Flucht mit der Anwältsgattin plant, im Gegenteil zur *kommunizierenden Röhre*, das deren Begehren ins Imaginäre einer möglichen anderen Existenz überträgt.



Abb. 4 Räumliche Inszenierung des Ehekonflikts

einer Qualität zur anderen übergehen läßt», während das reflexive Gesicht «eine reine Qualität» darstelle, die «mehreren verschiedenartigen Objekten gemeinsam ist» (Deleuze 1997a, 127). Entscheidend an Deleuze' formelhafter (und etwas kryptischer) Beschreibung ist, dass die Unterscheidung zwischen intensivem und reflexivem Gesicht anhand ihrer unterschiedlichen Mobilität getroffen wird. Das Potential des intensiven Gesichts liegt demnach in seiner

Übergängigkeit von einer Affektqualität zu einer anderen. Dagegen behauptet sich das reflexive Gesicht durch sein Beharren auf einer *reinen* Affektqualität, die es zwangsläufig mit anderen Objekten teilen muss. Während sich deshalb das intensive Gesicht durch ein bewegtes Mienenspiel und ein hohes Affektpotential auszeichnet, bleibt das reflexive Gesicht unbeweglich und in sich geschlossen.

Solche reflexiven Qualitäten finden sich in *ABWEGE* vor allem in den zu Masken gefrorenen Gesichtern der Hauptdarsteller des Films, die immer wieder unter ihrer geschminkten Oberfläche erstarren,¹² etwa wenn sie im Auto stumm und regungslos, also ohne jegliche mimische Bewegung, nebeneinander sitzend durch die nächtlichen Straßen fahren und allein durch das Lichtgeflacker auf ihren Gesichtern belebt werden. Einzig die vorüberhuschenden Straßenlichter erzeugen Stroboskopeffekte und damit den Eindruck von Bewegung auf ihren Gesichtern.

Diese scharfen Lichtkontraste orchestrieren nicht nur das Theater der Eifersucht, sie lassen vielmehr die Passagen zwischen intensivem und reflexivem Gesicht als Metapher für die filmischen Potenziale und Qualitäten des Gesichts selbst hervortreten. Zudem folgen die kalkulierten Wechsel zwischen beiden Ausdrucksqualitäten des Gesichts einer Dramaturgie, durch die es zum Schauplatz sekundärer Inszenierungen, zur Einschreibfläche kultureller Kodierungen wird.

12 Lotte H. Eisner hat die «statuenhafte Schönheit» Brigitte Helms in *ABWEGE* beklagt, die seltsam «gefühllos unbeweglich» bleibe (1980, 311). Dies trifft sicher auf den einen Pol des Affektbildes, das reflexive Gesicht, zu, aber nicht auf seinen anderen, das intensive Gesicht, das sich von der Folie des starren Gesichts abhebt. Erst durch das Wechselspiel zwischen reflexivem und intensivem Gesicht werden die Affektpotentiale und -qualitäten in Pabsts Film voll entfaltet.

Die Vorliebe des Kinos der Weimarer Republik, insbesondere von Pabst, für die Gefühlskälte der Neuen Sachlichkeit ist oft bemerkt worden:

Schwerlich jedoch ist eine Kältetendenz in seinen *Filmen* zu übersehen, eine Art verzweifelter, doch längst zu Motorik geronnener Mobilität, die seine Figuren umtreibt – und die Maskenstarre, die [...] über den Gesichtern liegt (Kreimeier 1997, 17).

Zugleich wurde auf seine nicht minder ausgeprägte Aufmerksamkeit für melodramatische Situationen verwiesen, die Pabst als Regisseur «voller Widersprüche» erscheinen lassen:

Manche Kritik betrachten ihn als leidenschaftlichen Forscher aller Seelenregungen, der von seinen Entdeckungen hingerissen wird, andere dagegen [...] sehen in ihm lediglich einen kalt berechnenden Beobachter (Eisner 1980, 311).

In *ABWEGE* finden sich beide Tendenzen vereint – Gefühlskälte und Maskenstarre einerseits und Ausforschung des melodramatischen Potentials der handelnden Figuren und ihrer Konflikte andererseits.

Für diese Widersprüche hat Helmut Lethen (1994) das Begriffspaar «kalte *persona*» vs. «Kreatur» geprägt und zugleich auf die Bedeutung der «Verhaltenslehren der Kälte» für die kollektive Psyche der Weimarer Republik aufmerksam gemacht. Dieses zeitdiagnostische Modell lässt sich im Fall von Pabsts *ABWEGE* heuristisch mit Deleuze' allgemeiner Differenzierung des Affektbildes verschalten, wobei sich die kalte *persona*



Abb. 5 *Das maskenhaft reflexive Gesicht*

mit dem reflexiven Gesicht und die Kreatur mit dem intensiven Gesicht identifizieren ließen. Eine Überblendung dieser recht unterschiedlichen Ansätze lässt sich jedoch über ein entscheidendes gemeinsames Merkmal plausibilisieren: Deleuze' Affektpole sind ebenso wie Lethens Persönlichkeitsfiguren nicht stabil: Wie im Bild der «reflexartigen Bewegungsabläufe» der Kreatur, die «Selbstgewißheit des *persona*-Begriffs zerfällt» (Lethen 1994, 255f), so bilden bei Deleuze reflexives und intensives Gesicht keine absoluten Gegensätze. Im Ehekonflikt von *ABWEGE* vertritt die Frau zunächst die Position der Kreatur, die reflexhaft auf das Begehren anderer und das Verhalten ihres Ehemanns reagiert, zugleich aber attackiert sie damit dessen *persona*-Status. Aber auch Irene Beck wird zu einer *persona*, wenn sie sich mit Gefühlskälte armiert, um sich an Ehemann und Verehrer gleichermaßen zu rächen. Parallel versteinert auch ihre Mimik zur Maske des verschlossenen reflexiven Gesichts. Die Übergänge zwischen intensivem und reflexivem Gesicht lassen sich deshalb als Wechsel zwischen der Position der Kreatur und der Position der kalten *persona* reformulieren.

Solche Positionswechsel zeigt der Film als Passagen des Gesichts zwischen mimischer Mobilität und maskenhafter Starre. Affektökonomisch gesehen haben gerade diese Übergänge besonderes Gewicht: Vor allem die bewegungslosen, in scheinbarer Geistesabwesenheit erstarrten Gesichter des entzweiten Paares im Taxi sind von reflexiver Qualität und zeugen doch von einer Spannung, die affektökonomisch äußerst effektiv ist. Diese bewegungslosen Gesichter zeigen die Erschöpfung einer Beziehung an – eine Erschöpfung, die im Unterschied zu den sich steigernden Affektausbrüchen das Überschreiten eines kritischen Punktes markiert: Am Höhepunkt der Krise vernichtet sich der Affekt selbst. Gegen solche reflexiven, maskenhaft starren Gesichter hebt sich das intensive, mimisch bewegte Gesicht immer wieder ab. Es bleibt vor allem der von Brigitte Helm gespielten weiblichen Heldin – die bereits in Fritz Langs Film *METROPOLIS* (D 1926) mimische Exzesse produziert hat – vorbehalten. Ihre weit aufgerissenen Augen, in denen das Weiße unnatürlich hervortritt, und ihre oft ruckartigen Bewegungen stehen deutlich in Kontrast zu den minimalen Ausdrucksbewegungen ihrer Filmpartner, insbesondere des von Gustav Diessl gespielten Ehemanns. Solche extremen mimischen Ausdrucksbewegungen stellen die Klimax des intensiven Gesichts dar, die zugleich droht, in eine psychologisch unlesbare Grimasse zu kippen.¹³ Wiederum zeigt in *ABWEGE* eine Taxifahrt eine solche Verwandlung des Gesichts. Der Unterschied dieser Passage,

13 Die Grimasse erscheint insbesondere vom Blickwinkel einer psychologischen Lesbarkeit des Gesichts und seiner narrativen Potentiale als Grenze des Signifizierbaren.



Abb. 6 Panische Angst

die zugleich eine des Gesichts ist, zu der gemeinsam mit dem Ehemann eine Nacht vorher unternommenen könnte kaum größer sein. Auf der Heimfahrt von einem ausschweifenden Ausflug ins Nachtleben erleidet Irene Beck hier so etwas wie eine Katharsis.

Berauscht und zugleich erschöpft eilt sie ins Taxi. Dort flammen ihre Gesichtszüge plötzlich in wilder Angst um den Ehemann auf (Abb. 6). Immer wieder und immer lauter schreit sie ins Sprachrohr des Taxis: «Schneller!» Doch nicht auf die

Verständlichkeit der Mundbewegungen kommt es in dieser Szene an, sondern auf die sekundären Inszenierungen des Gesichts. Denn der nichthörbare Schrei treibt den mimischen Ausdruck des Affekts nur auf die Spitze: Die Augen weiten sich, das Schreien verzerrt ihr Gesicht im durch die bloße Vorstellung ausgelösten Entsetzen, der Verlassene könne sich umgebracht haben. Das Zusammenspiel und die gegenseitige Steigerung von Sprech- und mimischen Ausdrucksbewegungen erzeugt erst die Intensität dieser Szene. Der sprachliche Ausbruch markiert die Klimax der panischen Angst, die schließlich die Liebe wieder entfacht.

Pabst hat die psychische Motivation dieses Affektausbruchs präzise kalkuliert: Er lässt die weibliche Heldin im Nachtclub zu einem Zeitpunkt von einem tödlich endenden Ehedrama erfahren, als sie durch die Einnahme von Kokain aufgeputscht ist. Es verwundert daher nicht, dass sie daraufhin zusammenbricht. So wird psychologisch plausibel, dass schon die Vorstellung, ihr Ehemann könne sich ebenfalls umbringen, einen solchen heftigen Gefühlsausbruch provoziert. Pabst operiert hier mit einem Wissen um die Potentiale des Unbewussten, das er auch in seiner Arbeit am psychoanalytischen Lehrfilm *GEHEIMNISSE EINER SEELE* (D 1925) unter Beweis gestellt hat. Zugleich werden die bildlichen Potenziale des Affektausdrucks ausgenutzt: Die Mimik der Hauptdarstellerin wird durch die Ikonographie des Entsetzens angereichert und damit sekundär besetzt.¹⁴ Dadurch wird vermieden, dass die extreme Affektmimik – die weit aufgerissenen Augen und der im Schrei verzerrte Mund – nicht mehr lesbar ist. Sie bleibt narrativ vielmehr integriert.

Das intensive Gesicht bildet deshalb nicht nur einen Pol des Affektbildes, sondern fungiert wegen seiner mimischen Beweglichkeit auch als narrativer Motor: «Eine Reihe von Gesichtsveränderungen ist natürlich ein Erzählmoment», gibt auch Lotmann (1977, 97) zu bedenken. Im Unterschied dazu kann das reflexive Gesicht, nicht zuletzt wegen seiner Undurchsichtigkeit, zur Attraktion werden. Das sekundäre Gesicht im Film bewegt sich als Affektbild zwischen der Attraktivität des reflexiven und der Narrativität des intensiven Gesichts, zwischen seiner Exklusion im extremen Affekt oder im starren Gesicht und seiner Inklusion durch die psychologische Lesbarkeit von mimischen Ausdrucksbewegungen.

14 Diese Ikonographie ist eng mit der Topik des «stummen Schreis» verbunden. Der Gesichtsausdruck des Entsetzens leitet zur Pathologie der Ekstase über und gehört zum künstlerischen Kanon der Darstellung extremer Affekte (vgl. etwa die Darstellung des Entsetzens in Charles Le Brun *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* von 1702). Der idealtypische Laokoon-Kopf, der den Schrei antizipiert, galt bis ins 19. Jahrhundert hinein als Vorbild, bis Duchenne de Boulogne und Charcots Ärzteteam an der Salpêtrière mittels der Fotografie die Pathonomie der «*terreur*» neu erfanden.

Dominant ist das intensive Gesicht in Pabsts *ABWEGE* nicht nur, weil es in erster Linie die narrative Kontinuität der Filmhandlung im Sinne einer sichtbaren Sprache der Ausdrucksbewegungen gewährleistet. Dass Pabst besonders bei seiner männlichen Hauptfigur im Gegenteil mit der bewusst gesetzten Ausparung erwartbarer Affektausbrüche arbeitet, lenkt die Aufmerksamkeit zusätzlich auf das Gesicht als Schauplatz sekundärer Besetzungen. Das intensive Gesicht im stummen Film unterliegt deshalb auch dann noch dem Imperativ der Steigerung, wenn es etwa im unbewegten, geistesabwesenden Gesicht vollständig negiert wird. Vielmehr erzeugt das reflexive Gesicht erst die Spannung, auf deren Boden die Affektstürme der weiblichen Heldin gedeihen.¹⁵ Mit den beiden Polen des Affektbildes beziehungsweise dem Begriffspaar «kalte *persona*» vs. «Kreatur» ist deshalb auch immer eine Inszenierung der Geschlechterdifferenz verbunden: Die Darstellung extremer Gefühlsamplituden bleibt – wie im Melodrama allgemein üblich – auffällig oft den weiblichen Charakteren vorbehalten, selbst in der Nachtclubszene dominieren sie. Deren exponierte Artikulationsbewegungen machen dabei besonders den Verlauf und die Steigerungsstufen der affektiven Ausdrucksbewegungen deutlich. Deshalb erzählt der Film mit seinem Happyend – das Ehepaar findet wieder zueinander – auch die Geschichte einer Domestizierung des intensiven Gesichts oder der von Begehren getriebenen Kreatur. Das ist es, was man sehen kann, wenn man nichts hört.

Artikulationsbewegungen wurden in der Ära des stummen Films wie in *ABWEGE* gezielt als Ausdrucksbewegungen eingesetzt. Sie finden sich auch in Pabsts anderen Filmen dieser Ära – in *TAGEBUCH EINER VERLORENEN* (D 1929) etwa in der Schlusszene, in der Thymian mit dem Personal der Besserungsanstalt konfrontiert wird, in das man sie selbst einmal eingewiesen hatte. Wie in *ABWEGE* lässt die Heldin ihrer Wut durch eine flammende Rede freien Lauf, die den Affektausdruck auf ihrem Gesicht steigert. Auch in Pabsts Bearbeitung des Lulu-Stoffes, *DIE BÜCHSE DER PANDORA* (D 1928/29), gibt es zahlreiche affektgeladene Dialoge, in denen Artikulationsbewegungen als Ausdrucksbewegungen inszeniert und in Großaufnahme gezeigt werden.

Besonders prägnant geschieht das in einer Szene, die sich auf der Hinterbühne eines Varietés abspielt (Abb. 7). Dort treffen Lulu und Dr. Schön nach ihrer Trennung erstmals wieder aufeinander. Weil Lulu sich weigert, vor der Verlob-

15 Die hysterische Determination der weiblichen Heldin kann nicht verborgen bleiben. Sie wird durch ihre erotische Frustration begründet. Pabst ist als Regisseur von *GEHEIMNISSE EINER SEELE* (D 1925/26) nicht nur mit psychoanalytischem Vokabular bestens vertraut. Folgerichtig lautet die Diagnose des Ehemanns: «Du hast eine Krise». Entsprechend lauteten auch der Arbeitstitel und der Titel der französischen Fassung (*LA CRISE*).



Abb. 7 Auflösung des Gesichts zur reinen Oberfläche

solche Aussagen ermöglicht hat. Dazu ist es notwendig, einen kurzen Blick auf eine Debatte des 19. Jahrhunderts zu werfen, in der sich psychologische und sprachhistorische Argumente kreuzen.

ten ihres ehemaligen Geliebten aufzutreten, versucht Schön sie zu besänftigen. Dabei wird er immer drängender, sie geraten in Streit, bis er die Frau an den Armen packt, weiter auf sie einredet und dabei so kräftig schüttelt, dass ihr Kopf hin- und herschwingt. Diese heftige Bewegungen und der Schmerz, den sie auslösen, verzerren ihre Gesichtszüge, und das flatternde Haar macht sie zudem teilweise unsichtbar. Das intensive Gesicht, das die von Louise Brooks verkörperte Lulu im Streit gezeigt hat, schlägt um in eine diffuse, grell beleuchtete Fläche, aus der ihre Züge nur schemenhaft hervorleuchten. Das intensive Gesicht erfährt in dieser Szene eine Inversion: Die schnellen Kopfbewegungen lösen das ganze, humane Gesicht auf; es verliert seine feste Gestalt und wird reine Oberfläche. Befreit von anthropologischen Kodierungen wird es zugleich animalisch.

Diese filmischen Inszenierungen hochgradig affektiver Dialogsituationen, die man sehen, aber nicht hören kann, sind darüber hinaus eingebettet in ein Diskursfeld, das es erst erlaubt, Artikulations- als Ausdrucksbewegungen zu denken. Im Folgenden soll deshalb das Augenmerk auf die Wissensformation gerichtet werden, die

Artikulations- als Ausdrucksbewegung

Wilhelm Wundt, Begründer des ersten Instituts für experimentelle Psychologie und Inhaber eines Lehrstuhls für Philosophie, hat wie viele andere Wissenschaftler seiner Zeit wiederholt die These vertreten, der Ursprung jeder Sprache liege in der Ausdrucksbewegung, den sichtbaren körperlichen Effekten von Affekten. Wundt hat nicht nur diesen Begriff in die wissenschaftliche Psychologie eingeführt, er entwickelte auch in seinen erstmals 1873/74 in zwei Bänden erschienenen *Gründzügen der physiologischen Psychologie* dessen Theorie. Ausdrucksbewegungen und Affektverläufe sah er als dynamische Vorgänge an, als physische wie psychische Prozesse, die einander bedingen. Für Wundt dienen sie ausschließlich der Mitteilung «innerer Zustände»: «Alle Bewegungen, die einen solchen Verkehr des Bewusstseins mit der Außenwelt herstellen helfen, nennen wir *Ausdrucksbewegungen*» (Wundt 1893, Bd. 2, 598–599). Unter diese strikt kommunikationstheoretische Auffassung der Ausdrucksbewegung lassen sich Gebärdensprache und Lautsprache problemlos subsumieren.¹⁶ Deshalb hat Wundt auch die Artikulationsbewegungen beim Sprechen ausdrücklich als *Ausdrucksbewegung* aufgefasst.

Auch in seiner auf zwanzig Bände angelegten *Völkerpsychologie* leitete er die Ausbildung konventioneller Sprachsysteme historisch aus dem Mitteilungs- und Verständigungsbedürfnis der menschlichen Spezies ab. Einerseits verfestigen sich für ihn ursprünglich unwillkürliche Ausdrucksbewegungen durch häufige Wiederholung zu «symbolischen Geberden», andererseits sind «aber auch die Metamorphosen ihrer Bedeutung Prozesse, die aus dem stetigen Wandel der psychischen Zustände von selbst hervorgehen» (Wundt 1900, Bd. 1, 178). Wundt kombiniert sprachtheoretische und psychologische Argumente, um Ausdrucksbewegungen als ursprünglich *primäre* und durch ihren kulturellen Gebrauch *sekundär* geformte Mitteilungsform zu definieren.

Dieses sprachgeschichtlich-psychologische Konzept der Ausdrucksbewegung hat die Debatte um den stummen Film dankbar aufgenommen, namentlich Balázs verweist explizit darauf, wenn er behauptet: «Die Bewegungen der Zunge und der Lippen sind zu Anfang genauso spontane Gebärde wie jede andere Ausdrucksbewegung des Körpers» (1924, 25–26). Artikulationsbewegungen wurden auf Grundlage der Wundtschen Sprachauffassung in der Theorie des stummen Films als Ausdrucksbewegungen verstanden und konnten so im

16 Wundt bezieht sich wiederholt auf Darwins 1872 in deutscher Sprache erschienene Schrift *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren*, entwickelt aber eine von Darwins Evolutionsmodell abweichende psychologische Theorie des Ursprungs der Ausdrucksbewegungen.

Sinne einer sichtbaren Sprache interpretiert werden. Nicht von ungefähr hat Georges Demenÿ, Assistent des berühmten Physiologen Marey, bereits 1891 – also vor der Einführung des Kinetographen – Artikulationsbewegungen zunächst chronofotografisch erfasst und anschließend mittels seines *Photoscopes* in Bewegung versetzt. Die Sichtbarkeit dieser Bewegungen erlaubte ein Verstehen jenseits der hörbaren Stimme, allein durch die optisch exponierte Artikulation einer Buchstabenfolge.¹⁷

Doch nicht nur in der Debatte um den stummen Film behauptet die psychologische Theorie der Ausdrucksbewegung eine entscheidende Position, selbst in der zeitgleichen Rundfunkdebatte spielt sie eine nicht unerhebliche Rolle: So gelangt für den Schriftsteller und Rundfunkintendanten Ernst Hardt in einem Aufsatz von 1927 die «individuell geprägte Ausdrucksbewegung» (2002, 248) erst auf der Hörbühne zu voller Entfaltung, da sie hier der auf der Schaubühne üblichen Konventionalität entgehe. Zu Ausdrucksbewegungen werden die Sprechbewegungen im Rundfunkstudio, von Hardt zur Hörbühne nobilitiert, jedoch nur, weil sie der Sichtbarkeit und damit dem Zweck der Verständigung entthoben seien:

Die Wesenheit des Hörspiels schafft den gesamten Komplex der Mimik um und steigert sie zum reinen, wirklich ganz zwecklosen Seelendruck, also zur reinen Kunst (Hardt 2002, 249).

Im Rundfunkstudio können diese Ausdrucksbewegungen – anders als für Wundt – keine Rolle bei der Kommunikation spielen. Erst durch ihre Zwecklosigkeit würden sie für den «Hörspieler», wie Hardt den Rundfunksprecher in Analogie zum Schauspieler bezeichnet, vielmehr «zum Modulationsorgan der Stimme» (ebd., 250).

Die Nichtsichtbarkeit von Körperbewegungen im Rundfunk und die Nichthörbarkeit von Sprechbewegungen im stummen Film sind über die psychologische Theorie der Ausdrucksbewegung wechselseitig aufeinander bezogen.¹⁸ Sie stellt daher eine wichtige Gelenkstelle zu den Mediendebatten der 1920er Jahre dar. In beiden Fällen geht es um mehr als die Kompensation einer Nichtdarstellbarkeit. Vielmehr steht der Erkenntniswert einer Modellierung der Stimme durch die Ausdrucksbewegung und die Steigerung ihres *Ausdrucksvermögens* im Vordergrund der jeweiligen Argumentationen. Die psychologische und kul-

17 Sein Experiment diene der Unterstützung des Taubstummenunterrichts gemäß der Lautermethode nach Samuel Heinicke.

18 So wird im Radiodiskurs das Ohr immer wieder als «Mittler [...] für die inneren Gesichte» adressiert und dem Hörspiel zugetraut, «die innere Anschauung und Bildkraft unserer Seele [...] in ungeahntem Maße» zu steigern (Matthießen 2002, 269).

turgeschichtliche Auffassung vom Ursprung der Sprache in der Ausdrucksbewegung bildet die diskursive Voraussetzung dafür, dass Sprechbewegungen im stummen Film ein spezifischer Ausdrucks- und Erkenntniswert zugesprochen werden kann. Und es ist der stumme Film selbst, der durch die Exponierung dieser Ausdrucksbewegungen die Aufmerksamkeit auf das Adressierungs- und Bedeutungspotential der <sichtbaren> Stimme gelenkt hat.¹⁹

Ausdrucksbewegungen zwischen Präsenz und Repräsentanz

Ausdrucksbewegungen gehen jedoch nicht in ihrer analogen Sprachlichkeit auf. Sie sind nicht grammatikalisierbar, denn sie verfügen nur begrenzt über syntagmatische und paratagmatische Strukturen. Dagegen können sie sehr wohl kulturelle Bedeutung beanspruchen, denn sie gehören zum Wissensbestand jeder Kultur: Ausdrucksbewegungen können deshalb in gewissem Umfang lexikalisiert werden und Eingang in Archive des kulturellen Gedächtnisses finden. Sie unterliegen dennoch wie diese Archive selbst einem ständigen Wandel. Das hielt Filmtheoretiker wie Béla Balázs jedoch nicht davon ab, von einem «Lexikon der Gebärdensprache mit Hilfe der Kinematographie» (1927, 25, siehe auch Balázs 1924, 162) zu träumen. Und dieser Traum hält an, wie Harun Farockis Filmprojekt einer *SPRACHE DER HÄNDE* beweist (vgl. Ernst/Heidenreich/Holl 2003).

Gegen die Archivierung lexikalisierter Ausdrucksbewegungen ist einerseits einzuwenden, dass damit nur ein begrenzter Raum der Semiotisierung abgesteckt werden kann, der seine Ränder konsequent ausblenden muss. Diese Ränder werden von dem unendlichen Variationsreichtum jeglicher Ausdrucksbewegung und ihren extremen Amplituden gebildet. Deshalb hat schon die wissenschaftliche Ausdruckspsychologie der Weimarer Republik eine strikte Kontextualisierung, eine «wohlfundierte Synsemantik» (Bühler 1933, 214) der Ausdrucksbewegungen gefordert, die ihre lexikalische Isolierung aufheben müsse.

Andererseits bildet nicht nur die Grimasse eine Grenze der Signifizierbarkeit. Auch im extremen Affekt erlangt das mimisch bewegte Gesicht eine Präsenz zurück, die den Rahmen der Lesbarkeit des Gesichts und der Repräsentierbarkeit des Affekts jederzeit zu sprengen vermag. In Pabsts *ABWEGE* gibt es eine Szene, in der diese Sprengkraft zum Tragen kommt. Es handelt sich um den

19 Die Adressierungsleistungen einer nur <sichtbaren> Stimme sind erst noch zu entdecken. Vgl. zu den verschiedenen Adressierungsmodi der Stimme im Film Metz (1997, 30-50).



Abb. 8 Konvulsionen des Gesichts

Moment, in dem Irene Beck nach der aufwühlenden Taxifahrt nach Hause zurückkehrt und sich mit weit aufgerissenen Augen über ihren Ehemann beugt – in Todesangst darüber, er könne sich ihretwegen umgebraucht haben (Abb. 8). Nachdem der Schlafende die Augen geöffnet hat, löst sich ihre Verkrampfung in einer konvulsivischen Verzerrung des Gesichts, die in unbändige Freude umschlägt. Diese schauspielerische Verausgabung, die beispielhaft den Übergang von einem Affekt zu einem anderen als Ausdrucksbewegung vorführt, spielt zugleich auf Symptome des hysterischen Paroxysmus an. Nicht umsonst verweist der französische Titel des Films, *LA CRISE*, auf einen damals populären pathologischen Hintergrund. Pabst vertraut in dieser Szene allein auf das psychologische Wirkungspotential eines affizierten, keiner sprachlichen Äußerung fähigen Körpers und zeigt das ekstatische Gesicht in Großaufnahme.

Extremer Affektausdruck und Grimasse erreichen eine Adressierung des Publikums auf der Ebene des Unbewussten, die symbolische Bedeutungssysteme strikt umgeht. Solche extremen Körperbewegungen darf man zumindest mit Wundt nicht

mehr Ausdrucksbewegungen nennen, denn sie dienen nicht einer sprachanalogen Verständigung. Ihre Wahrnehmung wird vielmehr ganz im Sinne des Beschleunigungsimperativs der Moderne durch Schockmomente gesteuert, die die Physis direkt adressieren sollen. Dieses Potential einer präsentischen Adressierung hat sich der Film schon früh zu Nutze gemacht, um sein Publikum auf der Ebene primärer Affekte zu erreichen.

Es ist andererseits gerade diese Präsenz, die die spezifische Wirkmacht von Ausdrucksbewegungen im Film ausmacht. Als von der Repräsentation nicht erreichbarer Raum einer «wilden Semiose» (Assmann 1998) verschiebt sie die Grenzen der Signifizierbarkeit, der sekundären Inszenierungen des Körpers im Film stets aufs Neue. Es stellt sich daher die Frage, wie man die menschliche Gestalt hier zugleich als ›natürlich‹ *und* ›künstlich‹ ansehen kann, als primäres Phänomen *und* als sekundärer Effekt medialer Transformationen. Offensichtlich zwingt uns der Film dazu, den Widerspruch zwischen einer vertrauten und daher unhinterfragten Erscheinung und seinen Inszenierungen auszuhalten. Das Denken in binären Oppositionen scheitert schon angesichts der Qualitäten und Potentiale des filmisch erfassten Gesichts und seiner Passagen. Auch davon sprechen die stummen Mäuler im frühen Film.

Literatur

- Assmann, Aleida (1988) Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: *Materialität der Kommunikation*. Hrsg. v. Hans Ulrich Gumbrecht & K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 237–251.
- Balázs, Béla (1924) *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*. Wien/Leipzig: Deutsch-Österreichischer Verlag.
- (1927) Dramaturgische Fragmente. Das unsichtbare Antlitz. In: *Filmtechnik* 3,2, S. 24–25.
- Bühler, Karl (1933) *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*. Jena: Gustav Fischer.
- Chion, Michel (1982) *La voix au cinéma*. Paris.
- Deleuze, Gilles (1997a) *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1997b) *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1995) *Logik der Sensation*. München: Fink.
- Doane, Mary Ann (1990) The Erotic Barter: Pandora's Box [1929]. In: *The Films of G. W. Pabst. An Extraterritorial Cinema*. Hrsg. v. Eric Rentschler. New Brunswick/London: Rutgers University Press, S. 62–79.
- Eisner, Lotte H. (1976) Anmerkungen zu Stroheims Stil. In: *Filmkritik*, Nr. 230, S. 68–75.
- (1980) *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Ernst, Wolfgang / Heidenreich, Stefan / Holl, Ute (Hg.) (2003) *Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Földényi, László (1994) *Abgrund der Seele. Goyas ›Saturn‹*. München: Matthes & Seitz
- Gad, Urban (1921) *Der Film. Seine Mittel – Seine Ziele*. Berlin: Schuster & Loeffler.

- Hardt, Ernst (2002) Der Körper im Rundfunk [1927]. In: *Medientheorie 1888–1933, Texte und Kommentare*. Hrsg. v. Albert Kümmel & Petra Löffler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 248–254.
- Hauptmann, Carl (1978) «Film und Theater» [1919]. In: *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. Hrsg. v. Anton Kaes. München: dtv, S. 123–130.
- Koebner, Thomas (2001) Gesichter, ganz nahe. In: *Blick – Macht – Gesicht*. Hrsg. v. Helga Gläser, Bernhard Groß & Hermann Kappelhoff. Berlin: Vorwerk 8, S. 175–205.
- Kreimeier, Klaus (1997) Trennungen. G.W. Pabst und seine Filme. In: *G. W. Pabst*. Hrsg. v. Wolfgang Jacobsen. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek und Argon Verlag, S. 11–124.
- Lang, Fritz (1998) Die mimische Kunst im Lichtspiel [1929]. In: *Werkstatt Film: Selbstverständnis und Visionen von Filmleuten der zwanziger Jahre*. Hrsg. v. Rolf Aurich & Wolfgang Jacobsen. München: Edition Text + Kritik, S. 48–49.
- Lethen, Helmuth (1994) *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lotman, Jurij M. (1977) *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*. Frankfurt a.M.: Syndikat.
- Matthießen, Harding Vollquart (2002) Das Hörspiel und seine Hörer [1927]. In: *Medientheorie 1888–1933*. Hrsg. v. Albert Kümmel & Petra Löffler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 268–272.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder Der Ort des Films*. Aus dem Französischen von Frank Kessler. Münster: Nodus.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang (1999) *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*. Düsseldorf: Droste.
- Tannenbaum, Herbert (1913/14) Probleme des Kinodramas. In: *Bild und Film*, 3,1, S. 60–63.
- Wundt, Wilhelm (1893) *Grundzüge der Physiologischen Psychologie* [zuerst 1873/74]. 4. umgearbeitete Auflage. Leipzig: Wilhelm Engelmann.
- (1900) *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*. Bd. 1. Leipzig: Wilhelm Engelmann.

Thomas Meyer

«Gesichtsverlust» versus Resemantisierung

Überlegungen zum Gesicht des Arbeiters im Nationalsozialismus anhand einiger Filme von Walther Ruttman

Wissenschaftliche Betrachtungen zur Darstellung des Arbeiters in Filmen, die im Kontext totalitärer Systeme entstanden sind, erschöpfen sich in der Regel in dem Hinweis, dass der Arbeiter in solchen Filmen heroisiert wird. Wie dies geschieht, wird selten eingehender untersucht. Gerade für die 1930er und 1940er Jahre fehlt es an Untersuchungen, und insbesondere solchen, die gezielt das Gesicht des Arbeiters, seine Wandlungen, Transformationen, seine Codierungen und Umcodierungen in den Mittelpunkt stellen. Dieser Text soll einen ersten skizzenhaften Beitrag dazu leisten, diese Lücke zu schließen.

Tatsächlich kann man von einem Prozess der Konstruktion eines «neuen» Gesichts des Arbeiters in den ersten Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft sprechen. Der Film spielte in diesem Prozess eine wichtige Rolle. Den Ausgangspunkt dieses Prozesses der Umcodierung bildete die Semantisierung des Arbeitergesichts in der Weimarer Republik. In den ersten Jahren nach der «Machtergreifung» der Nazis verfolgten die neuen Machthaber vordringlich das Ziel, die Arbeiterschaft in ihre Kriegsvorbereitung zu integrieren.¹ Dabei vollzog sich mehr als nur eine heroische Umdeutung des Arbeitergesichts, nämlich ein Prozess der Vereinheitlichung.² Die Weimarer Republik mit ihren disparaten Strukturen und stark ausdifferenzierten Klassengegensätzen hatte mediale Repräsentationen unterschiedlichster Gesichtstypen hervorgebracht, eine Vielfalt, die nun einer vereinheitlichenden Optik unterworfen wurde.

Dem entsprach ein starkes Rationalisierungsbestreben, das insbesondere die Arbeit in der kriegswichtigen Rüstungsindustrie betraf.³ Der Vereinheitlichung

1 Im Jahr 1934 erklärte der NSDAP-Reichsorganisator Ley: «Nicht die marxistischen Wähler, sondern die marxistische Idee gilt es zu vernichten!» (Ley 1934, 5).

2 Es lassen sich verschiedene Teilbereiche der Arbeit (und mit ihnen verschiedene Gesichtstypen) wie der Bergbau, die handwerklichen Tätigkeiten oder die Landwirtschaft unterscheiden, die im Wechselverhältnis zur Rüstungsindustrie standen und eine wichtige Funktion im propagandistischen Beziehungsgeflecht der Nationalsozialisten einnahmen. Die Vernetzung unterschiedlicher Gesichtstypen im «Dritten Reich» ist Gegenstand einer weiteren Untersuchung.

3 Die Metallverarbeitung war das Zentrum der Rationalisierungsbewegung im «Dritten Reich»; vgl. Hachtmann 1989, 76.

waren aus politischen Gründen aber auch Grenzen gesetzt. Insbesondere durfte die Darstellung des Arbeiters in der Großindustrie nicht den Eindruck erwecken, dass der Arbeitsprozess eine Entwurzelung und Entindividualisierung des Einzelnen bewirkt. Für die NS-Herrschaft stellte eine mögliche Solidarisierung der Arbeiter untereinander eine reale Bedrohung dar. Dieser galt es vorzubeugen, indem man die Darstellung des Arbeiters nicht zuletzt so anlegte, dass sie die Grundannahmen des Marxismus zu widerlegen schien. So galt etwa, dass die Massenproduktion zwar gleichförmig sein möge, dass sich ihre Einförmigkeit aber nicht in einer Gleichförmigkeit der dargestellten Arbeitergesichter niederschlagen durfte. Dem drohenden «Gesichtsverlust» des Arbeiters wirkte man mit filmästhetischen Mitteln entgegen, aber auch indem man die Darstellung des Arbeiters mit Bezügen auf Traditions- und Brauchtumszusammenhänge überformte und (vermeintliche) Rassenmerkmale ausstellte.

Schon diese erste Annäherung an das Gesicht in medialen Repräsentationen zur Zeit des Nationalsozialismus verweist auf eine Vielschichtigkeit des Themas, die eine methodische Differenzierung unabdingbar macht. Befasst man sich mit der Modellierung des Arbeitergesichts im Sinne eines filmischen Porträts, so gilt es, kunstwissenschaftliche und fotografietheoretische Untersuchungen zum Gegenstand des Porträts zu berücksichtigen. Um den inszenatorischen Status zu bestimmen, muss man auf filmanalytische Parameter zurückgreifen. Will man fundierte Aussagen über die Funktion des Gesichts im «Dritten Reich» machen, so muss man überdies die sozialhistorische und politische Situation der Arbeiter und den Stellenwert von Arbeit mit in Betracht ziehen. Nur so gelingt es, etwa den eklatanten Widerspruch zu fokussieren, der sich bei den Arbeiterdarstellungen zwischen der Ästhetik und dem politisch-sozialen Bereich ergibt, auf den sich die Darstellungen richten. Tatsächlich wurden die Möglichkeiten des Film von den Nationalsozialisten genutzt, um eine Ästhetik des Arbeiters zu prägen, die von den realen Gegebenheiten stark abwich und sehr normativ war: Der souverän agierende Arbeiter der filmischen Darstellungen des «Dritten Reichs» suggerierte auf einer ästhetischen Ebene Verhaltensweisen, für die es innerhalb der Arbeiterschaft nachweislich an Bereitschaft mangelte.

Einen besonders aufschlussreichen Ansatzpunkt für die Analyse bildet die Filmarbeit Walther Ruttmanns. Berühmt geworden durch seinen zur visuellen Abstraktion tendierenden Stadtfilm *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (D 1927), produzierte Ruttmann sowohl vor wie auch während der NS-Diktatur Filme, so dass sich an seiner Arbeit nicht zuletzt Kontinuitäten und Brüche im Übergang zur Naziherrschaft studieren lassen. Der vorliegende Beitrag konzentriert sich auf die Darstellung des Arbeiters in Ruttmanns Auftragsfil-

men für die Schwer- bzw. Metallindustrie, einem Bereich, dem in den Kriegsvorbereitungen des NS-Regimes besonderer Stellenwert zukam. Gemessen an der Häufigkeit dieses Stilmittels in anderen Filmgattungen fällt auf, dass die Industriefilme⁴ dieser Zeit in der Regel nur wenig *en face*-Großaufnahmen von Arbeitern aufweisen. Bedenkt man andererseits, dass sich der Industriefilm traditionell auf Produktionsprozesse konzentriert, dann stellt sich die Frage, warum im Industriefilm des Nationalsozialismus überhaupt Großaufnahmen von Arbeitergesichtern zu sehen sind. Anders als in Industriefilmen der Weimarer Republik, in denen Großaufnahmen eine Ausnahme darstellen, konnte man im «Dritten Reich» auf die Großaufnahme des Arbeitergesichts offensichtlich nicht verzichten.⁵ Dies schlägt sich auch in den Filmen von Walther Ruttmann nieder:

Tatsächlich machen die Arbeiter in Ruttmanns nach 1933 gedrehten Filmen eine erstaunliche Metamorphose durch. Während Menschen z.B. in BERLIN. DIE SYMPHONIE EINER GROSSSTADT nur die Rolle ornamentalen Beiwerks erfüllten, befahl nunmehr der falsche Heldenkult der Nazi-Ideologie, menschliche Figuren in Ruttmanns abstrakter Formenwelt stärker zu berücksichtigen. (Fulks 1989, 69)

Wie bereits skizziert, barg die Verwendung des Arbeitergesichts auch Risiken. Die von den Nationalsozialisten forcierten Rationalisierungen, ihre Lohnpolitik und die fortschreitende Beschneidung der Rechte der Arbeiter schufen ein Solidarisierungspotential unter der Arbeiterschaft, das es zu neutralisieren galt. Auch sollte nach Absicht des NS-Regimes an die Stelle der Klassengegensätze zwischen Arbeitern und Bürgertum, die sich in der Weimarer Republik stetig zugespitzt hatten, eine neue Einheit treten, die «Volksgemeinschaft», die sich auf ihre Weise auch als klassenlose Gesellschaft verstand. Die Antwort auf dieses doppelte Erfordernis der Neutralisierung von Solidarisierungspotentialen und Klassengegensätzen bestand darin, dass man in der Ikonografie des Arbei-

4 Der Industriefilm wurde damals noch häufig als Wirtschafts- oder allgemein als Kulturfilm bezeichnet. Auf die Bezeichnung Kulturfilm soll im Folgenden verzichtet werden, da auch beispielsweise medizinische oder ethnografische Filme als Kulturfilme bezeichnet wurden, wohingegen der Industriefilm sich auf die Darstellung von Produktionsprozessen und deren Folgen konzentriert. Kulturfilme liefen in der Regel im Beiprogramm vor der Aufführung abendfüllender Spielfilme oder wurden auf speziellen Veranstaltungen aufgeführt.

5 «Wir beobachten gerne, daß der Wunsch immer größer wird, in der deutschen Wochenschau Gesichter in Großaufnahme zu sehen, um diese Bilder möglichst lange betrachten zu können (...). Dieser Wunsch zeugt für das Bedürfnis, dem Menschen näherzukommen, den das Bild zeigt»; vgl. Eckardt 1938.

ters das eingeschliffene Identifikationsangebot des kommunistisch ausgerichteten Proletariers durch den Idealtypus des Ariers ersetzte.

Der Industriefilm als Gattung ist für sich genommen politisch unbestimmt. Er betreibt eine fetischisierende Ästhetisierung von Industrietechnik, die auch das Arbeitergesicht mit einbezieht und sich als solche relativ problemlos in den politischen Kontext der nationalsozialistischen Diktatur überführen ließ, jedoch nur solange sichergestellt war, dass Assoziationen des Arbeitergesichts mit Konzepten wie der Entfremdung des Proletariers ausblieben. Allerdings wurde der Industriearbeiter unter den Bedingungen einer fortschreitenden tayloristischen Fragmentierung des Arbeitsprozesses tatsächlich immer austauschbarer.⁶ Schon 1931 konstatiert Hans Blund einen ›Gesichtsverlust‹ unter Arbeitern, wenn er in seiner Einleitung zu Erich Retzlaffs Fotoband *Die von der Scholle sechsfünfzig. Photographische Bildnisse bodenständiger Menschen* von den »uniformierten Gesichtern der großen Werkstätten der Wirtschaft« spricht (Retzlaff 1931, 5). Blund hebt hervor, dass das Gesicht des Bauern im Gegensatz zu dem des Industriearbeiters ein Antlitz hat, »das wir noch Geschlechter hindurch wieder erkennen« (ibid.). Die Probleme, die bei der Darstellung des Arbeitergesichts auftraten, klingen auch in einer Aussage von 1935 an: »Ist die Industrie traditionslos? Sie ist es nicht« (Windschuh 1935, 77).

Schon vor der Etablierung der Nazi-Ideologie der Volksgemeinschaft galt der Bauer als Ursprung der germanischen Stämme. Die Konstruktion des ›Urgesichts‹ des Bauern konnte von den Nazis auf Grund seiner unbestrittenen Tradition weitgehend bruchlos aus den ikonografischen Beständen der Weimarer Republik übernommen werden, während sich beim Arbeiter, welcher der dynamischen Entwicklung der Industrialisierung ausgesetzt war, ein stärkerer Re-Codierungs- und Stabilisierungsbedarf ergab. Bauern- und Arbeitergesichter standen aber auch in einem Spannungsverhältnis zueinander. Im Sinne der »Blut und Boden«-Ideologie galt das Landleben als natürliche und beste Lebensform. Andererseits war die Verbundenheit mit der »Scholle« hinderlich für die Verpflanzung der Arbeiter in rüstungswichtige Produktionen. Entsprechend griff man im Zuge der Resemantisierung des ›gesichtslosen‹ Industriearbeiters auf Traditionen der Darstellung des Handwerkers zurück. Schon 1931 sieht man das Arbeitergesicht der Stahlindustrie in der Kontinuität des Handwerkers:

6 Vgl. Hachtmann 1989, 74. Im Rahmen der Rationalisierung (ab 1936/37) ging es darum, die Tätigkeit des Menschen auf wenige, standardisierte Handgriffe zu beschränken. Die Vorstellungen Taylors wurden mehr oder weniger heimlich adaptiert; ideologische Vorbehalte wurden vor allem dann geäußert, wenn es darum ging, die Arbeiter zu beruhigen.

Unverkennbar hebt sich aus der neuen Masse das alte Schmiedegesicht, das Gesicht des Feuerarbeiters heraus. Der Umgang mit schweren Lasten, der starke Verbrauch großer Körperkräfte, die Schutzmaßnahmen des Individuums: Abwehr der hinderlichen und schmerzhaften äußeren Einflüsse prägten Gestalt und Gesicht des Feuermanns. Durch die Jahrhunderte hin hat sich das Schmiedsaug erhalten, damals wie heute, zum Schutz gegen spritzende Funken, feurige Splitter, sengende Hitzestrahlen hineingezogen unter dem Schutz der Stirnbeine, überdeckt von den zusammengekniffenen Lidern, scharfäugig, voller Konzentration. (Retzlaff 1931, III)

Heinrich Lersch's Beschreibung des Stahlarbeiters kommt die Inszenierung von Walther Ruttmann's Film *ACCIAIO* (*STAHL*, I 1933) sehr nahe. Allerdings werden bei Walther Ruttmann die Bewegungen der Arbeiter stark rhythmisiert, was die Arbeit als störungsfreien, automatisierten Prozess erscheinen lässt. Die längeren Sequenzen der zur Schau gestellten Performanz der Arbeiter vor den Hochöfen und an den Maschinen zu Beginn des Films vermitteln auf Grund der Länge und Ausführlichkeit, in der die Auseinandersetzung mit dem Stahl als Kampf mit den Naturgewalten präsentiert wird, einen Eindruck von der Schwere der Arbeit. Die im «Dritten Reich» durchaus unübliche Inszenierung eines Arbeitergesichts, das vor der großen Hitze eines Hochofens zurück weicht, wird hier noch dargestellt. Das brennende Papierbündel, mit dem sich ein junger Arbeiter am Ende der Sequenz selbstbewusst seine im Mundwinkel liegende Zigarette anzündet, um sie anschließend grinsend zu genießen, überhöht zwar die zur Schau gestellte Souveränität des Arbeiters im Umgang mit dem Feuer, sie zeigt aber auch im nächsten Moment das Gesicht des schmutzigen Werkstätigen, der beim Rauchen auf den Boden blickt. Auch diese Blickkonstruktion, die den Modus der Pause im Arbeitsprozess betont, weicht von der häufig sichtbaren Blickkonstruktion des hochkonzentrierten Arbeiters an halbautomatischen Maschinen völlig ab. Kurze Dialoge und der teilweise Einsatz von Originalgeräuschen vermitteln in *ACCIAIO* eine Unmittelbarkeit der Arbeitsatmosphäre, wie sie in späteren, nationalsozialistischen Filmen fehlt. Einzig die im Gesicht zum Ausdruck gebrachte Zufriedenheit des jungen, muskulösen Arbeiters deutet «Reichsarbeitsführer» Robert Ley zufolge den neuen Menschentyp nationalsozialistischer Prägung an, der sich durch das Gesicht identifizieren lässt: «Sie haben dieselbe Kleidung wie früher, dieselben alten, schäbigen <Schiebermützen>, oft zerschlissene Arbeitskleidung – aber schaut ihnen in die Gesichter – sie sind neu» (1934, 10). Allerdings präsentiert *ACCIAIO* auch den ergrauten, hüftkranken und in die Jahre gekommenen Meister, dessen

Strapazen einer harten Arbeit im Gesicht ablesbar sind, während er gezwungen wird, die Konzentration auf seine Arbeit für einen Moment zu unterbrechen, um sich mit abgewendetem und gesenktem Kopf mit einem Tuch den Schweiß und Dreck aus dem Gesicht zu wischen. Mit der Darstellung dieser durchaus realistisch dargestellten Arbeitsbelastungen steht der Film, der 1932 in Italien gedreht wurde, noch konträr zur aufkommenden Darstellung des heroischen Arbeiters in Deutschland.

Ruttmanns Vorliebe für formale Abläufe, seine Begeisterung für den Industrie- und Technikkult der Neuen Sachlichkeit spiegelt sich auch hier im Takt der Maschinen wider; die Performanz des Arbeiters, sein Gesicht fügen sich trotz seiner rudimentär dargestellten sozialen Bezüge noch nicht problemlos in das idealistische Arbeiterbild ein, das Ley 1934 postuliert: Arbeiter sollten nicht mehr «Proleten», nicht mehr Sklaven» sein (Ley 1934). Dass unter den Bedingungen schwerer Arbeit eine neue Zufriedenheit herrscht, musste im Gesicht ablesbar sein: «Sie arbeiten schwer, sie schuften nach wie vor. Aber sie stehen nicht mehr in einer Arbeitsfron – sondern in einer Arbeitsfront. Sie wissen es. Daher die lachenden Augen – das neue Gesicht!» (ibid., 13). Spätestens mit seinem Ufa-Film *MANNESMANN – EIN FILM DER MANNESMANNRÖHREN-WERKE* von 1936/37 hatte sich Walther Ruttmann in die neuen Regeln der Darstellung des Arbeitergesichts eingedacht.⁷ In *ACCIAIO* figurieren die Stahlarbeiter in Sequenzen eines ungewöhnlichen Spielfilmdramas. Den Höhepunkt bildet ein Arbeitsunfall, ein Vorfall, der in der Darstellung der Arbeitswelt in der Regel nur im Lehrfilm vorkommt und sonst im Interesse einer Suggestion der Reibungslosigkeit der Produktionsabläufe aus dem Industriefilm ausgeschlossen wird. Die Kamera nimmt bei der Annäherung an die Protagonisten der Arbeitswelt eine distanziertere, zugleich aber offenere Haltung ein als später im *MANNESMANN*-Film. Insbesondere werden die Arbeiter im Kontext ihres Arbeitsplatzes und ihrer sozialen Umgebung porträtiert. Das Gesicht ist noch nicht die isolierte Chiffre, zu der es später werden sollte – so im *MANNESMANN*-Film, in dem die wenigen Arbeitergesichter ephemere und postkartenhaft gezeigt werden. Der Blick der Arbeiter ist konzentriert und gilt einzig dem Arbeitsprozess. Es handelt sich um einen Modus der Darstel-

7 *MANNESMANN – EIN FILM DER MANNESMANNRÖHREN-WERKE*, 1936/37, Buch und Regie: Walther Ruttmann, Musik: Wolfgang Zeller, Ufa-Orchester. Mannesmann-Archiv, Mülheim an der Ruhr. Der Film, der formalästhetisch weniger an den klassischen Lehrfilm anknüpft, sondern die Einbindung des Menschen in den maschinellen Arbeitsrhythmus betont, zeigt die Werke und Hauptverwaltung der Mannesmannröhren-Werke AG. Er sollte gleichermaßen den Laien und das Fachpublikum fesseln und lief in über 20 Ländern. In Venedig wurde er 1937 auf der Biennale als bester Kulturfilm ausgezeichnet.

lung, der typisch für die Repräsentation des Facharbeiters ist und der bei der Inszenierung der Tätigkeit an teilautomatisierten Maschinen immer wieder angewendet wird.

Masse, Volkskörper und Porträtaufnahme

Solche Großaufnahmen zielen nicht zuletzt darauf ab, dem Eindruck der Vereinzelung der Arbeiter im Produktionsprozess entgegen zu wirken: Sie zeigen den Arbeiter als vertraut und verbunden mit seiner Maschine oder Werkbank. Das bedeutet aber auch, dass die Maschine den menschlichen Kommunikationspartner ersetzt, der sonst üblicherweise im Bild zu sehen ist. Die Großaufnahme isoliert den Arbeiter im Industriefilm auch von seinen Lebens- und Arbeitszusammenhängen.

Die Großaufnahme erlaubt es aber auch, die Folgen der Verschärfung des Arbeitstempos in der Metall verarbeitenden Industrie, die von der Rationalisierung besonders stark betroffen war, aus der Darstellung auszuklammern. Andererseits wurde der Film auch eingesetzt, um den Folgen der Rationalisierung zu begegnen. Neben der Metallindustrie verzeichnete unter anderem auch ihr angelagerter Zuliefersektor, die Bergbauindustrie, einen starken Anstieg von Unfällen, die auf Ermüdung und Hast zurückzuführen waren. Entsprechend wurde in den 1930er Jahren eine Vielzahl von Arbeiterschutzfilmen produziert, die darauf abzielten, die Arbeiter zu erhöhter Vorsicht anzuhalten, und die auf Veranstaltungen für die Belegschaft der Unternehmen gezeigt wurden. In *WIR SCHÜTZEN DICH. SCHÜTZ DU DICH AUCH* (etwa 1939, H. E. Koch), einer Produktion der Tiller-Film im Auftrag der Knappschafts-Berufsgenossenschaft für den Braunkohlenbergmann, sind verschiedene Gefahrensituationen dargestellt, denen sich der Bergmann bei der Ausführung seiner Tätigkeiten ausgesetzt sieht. Auffällig ist dabei die Schlussequenz des Films, in der über Gesichtseinblendungen der Stolz des Bergmanns und die Freude am bergmännischen Beruf beschworen werden.

Anders als bei Walther Ruttmanns *MANNESMANN*-Film handelt es sich hier vorwiegend um Tageslichtaufnahmen von teilweise mimisch aktiven Figuren; so setzt ein Bergmann in Großaufnahme ein breites Grinsen auf. Bemerkenswert ist in *WIR SCHÜTZEN DICH. SCHÜTZ DU DICH AUCH* die Auswahl und Anordnung der Einstellungen. Eine Vielzahl einzelner Bergarbeiterporträts wird hintereinander montiert, und die Abfolge mündet schließlich in die Darstellung einer Bergarbeiterkapelle. Die mimische Aktivität der gezeigten Gesichter setzt mit dem bereits erwähnten fröhlichen lebendigen Auftreten eines Bergarbeiters

ein. Im Durchgang durch die Abfolge der Porträts weicht dieser Ausdruck mehr und mehr dem ernststen, ja starren und monumentartigen Auftreten des stolzen Bergarbeiters. Die facettenreiche Auswahl divergierender Physiognomien läuft schließlich in die Pathosattitüde einer in Untersicht aufgenommenen Arbeiterskulptur aus.

Wie in zahlreichen anderen NS-Industriefilmen verzichteten die Produzenten auf die Darstellung von Arbeitermassen. Die Darstellung von Arbeitern in einer Gruppe beschränkt sich auf die Präsentation einer Blaskapelle und einer Ansammlung von Arbeitern in der Waschkäue. Dennoch evoziert die kumulative Montage einzelner Arbeiterporträts die Vorstellung von einer am Arbeitsplatz anwesenden Arbeitermasse, ohne dabei den klassischen Modus der Masse im Bild einzusetzen. Ein Hauptgrund für diesen demonstrativen Verzicht auf den Ausdruck ›Masse der Arbeiter‹ ist wohl darin zu finden, dass jegliche Assoziation zu der proletarisch bzw. kommunistisch eingefärbten Darstellung der Masse der Arbeiter, dem solidarischen Zusammenschluss vieler in gleicher sozialer Situation als Bedrohung empfunden wurde.

Mit der Betonung von Autonomie und Souveränität in Arbeiterdarstellungen der NS-Zeit, die hier an Traditionen der Kaiserzeit anknüpften, wurde den Arbeitern ein Bild verliehen, das die angedeuteten Merkmale ihrer sozialen Lage tabuisierte und damit grundlegende Strukturen der Industriegesellschaft. Das antiaufklärerische Wesen des NS-Staates sperrte sich gegenüber dem Bild der ›Masse der Arbeiter‹ konsequenterweise nahezu völlig. (Schirmbeck 1984, 17)

An die Stelle der ›Masse der Arbeiter‹ in einem arbeitsteilig organisierten Produktionsprozess rückte stattdessen die Apotheose des starken, in eine bessere Zukunft blickenden Arbeiters, dessen Einsatzbereitschaft als Voraussetzung für die Bewältigung des eigenen Schicksals angesehen wurde. Eine solche Ikonografie korrelierte mit der bürgerlichen Ideologie, nach der jeder seines Glückes Schmied sei, die durchaus auch in der Arbeiterschaft verbreitet war. Einsatzwille, Fleiß und Tüchtigkeit des einzelnen galten als Ausgangsparameter für eine erfolgreiche Zukunft (vgl. Schirmbeck 1984, 104).

Für die Ideologen des NS-Regimes bestand der Bedarf, Ordnung und Disziplin namentlich dort zu etablieren, wo es eine alteingesessene Arbeiterschaft gab. Prädestiniert hierfür war der Ruhrbergbau (Wunschuh 1935, 76). Das Mittel hierzu waren in dem besagten Arbeiterschutzfilm nicht zuletzt die Uniformen, die in der Abschlussequenz traditionelle Werte vermitteln, damit zugleich aber auch einen Spielraum für die Entfaltung menschlicherer Züge bieten, der insbesondere im Bereich der Mimik und Physiognomie genutzt

wird. Entsprechend lässt sich im Bergbaufilm der «stromlinienförmige» Kopf aus den Industriefilmen der Metallindustrie, der die Einbindung des Arbeitergesichtes in den dynamischen Arbeitsprozess filmästhetisch betont, in ähnlicher Ausprägung nicht beobachten. Ein historischer Grund hierfür liegt auch darin, dass die Belegschaft der Bergbauindustrie sich teilweise aus eingewanderten Arbeitern zusammensetzte. Dass die Mannschaften des Bergbaus aus einem Prozess der Integration und Assimilation hervorgegangen sind, wird in dem Bergbaufilm auf zweifache Weise angedeutet. Zum einen gibt es mehr Spielraum für die Einbindung von Gesichtern, die nicht dem rassistischen Ideal des Ariers entsprachen, was auf die multiethnische Zusammensetzung der Arbeiterschaft verweist. Zum anderen aber wird mit der Uniform ein Instrument der Disziplinierung prominent ausgestellt. Die Zuwanderung von Arbeitern aus Mittel- und Osteuropa brachte es mit sich, dass die Werte und Gebräuche der Zugewanderten den Bedingungen der Industriearbeit angepasst werden mussten. Ein zeitgenössischer Autor beschreibt den Prozess folgendermaßen:

Neben die schwere Aufgabe der Umsiedlung trat die ebenso schwierige, diese Menschen an eine regelmäßige Arbeitsordnung zu gewöhnen. Das war umso notwendiger, als gerade die bergmännische Arbeit mit ihrer Unfallgefahr eine gesteigerte Arbeitsmoral verlangt. Die *Erziehungsbearbeit*, die hier geleistet wurde, ist ebenfalls kein unwichtiger Beitrag zur Volkswendung. (Winschuh 1935, 76, Herv. i. O.)

Die Inszenierung der Uniformen war eine subtile Möglichkeit, dem Bergarbeiter die Einbindung in feste Strukturen nahezulegen und an sein Arbeitsethos zu appellieren. Schon in der Weimarer Republik repräsentierte die Uniform einen Sinngehalt, mit dem man «klare und traditionsreiche Inhalte verband und die so dem Einzelnen Respekt und durchaus Macht verlieh. Das Kleinbürgertum, ideologisch auf bestimmte und überschaubare, autoritätsgebundene Herrschaftsformen fixiert, konnte sich an den mit der Uniform verbundenen Normen und Werten orientieren» (Schettler 1992, 122). Das Gesicht in Großaufnahme und mit ihm die Darstellung der Uniform in dem Bergarbeiterfilm war darauf ausgerichtet, Solidarität zu stiften, wenn auch eine Solidarität, die sich gleichsam «entproletarisierend» auf Innungstradition und Heimatverbundenheit berief und nicht auf Klassenzugehörigkeit. Montage, Blickrichtung, Kameraperspektive und Musik konstruierten einen Blick, der auf die Zukunft gerichtet war und den monumentalisierten, stolzen und unangreifbaren Arbeiter fokussierte. Der Arbeiter schritt voran in eine verheißungsvollere Zukunft, so die Botschaft, die ihn vom Dasein des arbeitenden Untertanen befreien sollte.

Präzisionsgesichter

Im MANNESMANN-Film tritt die *en face*-Großaufnahme von Arbeitergesichtern unvermittelt und somit überraschend auf. Neben den gelegentlich vorkommenden Profilaufnahmen werden in dem Abschnitt über eine Abteilung der Firma, die als Rohrbohrdreherei eingeführt wird, dezidiert die Gesichter zweier Arbeiter in Großaufnahme präsentiert. Es handelt sich um zwei filmische Porträts, die eine auffällige physiognomische Affinität zu Fotografien von Arbeitertypen in der Weimarer Republik aufweisen.

Zunächst ist ein etwa 30-jähriger Arbeiter mit Mütze in halbnaher Einstellung zu erkennen, der den Hebel einer Maschine bedient und mit seinem starr ausgerichteten Blick ganz den maschinellen Abläufen zugewandt ist. Die langsame und zurückgenommene Musik betont den kontemplativen Charakter der Szene und unterstreicht, dass es hier um die Präzisionsarbeit des Menschen an der Maschine geht. Weder Ton noch Untertitel verraten dem Publikum, wer dieser Arbeiter ist, wie er heißt oder woher er kommt. Auch die nachfolgende *en face*-Großaufnahme gibt keinerlei Auskunft über den sozialen Kontext der Person. Nun schaut der Arbeiter offenbar auf die sich direkt unter ihm befindliche Maschine. Wurde bei der zuvor eingblendeten Einstellung das Zusammenspiel zwischen Händen und Blick betont, so rücken jetzt eindeutig die Augen des Arbeiters in den Mittelpunkt. Sie kontrollieren den Arbeitsprozess, der nun auch für das Publikum eingblendet wird. Derselbe Arbeitsprozess und mit ihm eine identische Einstellung werden noch einmal gezeigt. Zuvor allerdings sehen wir einen älteren Arbeiter. Es handelt sich um einen Pfeife rauchenden Mann ohne Mütze, der durch seine Brille hindurch konzentriert auf den Arbeitsprozess blickt. Die Aktivität des Arbeiters beschränkt sich dabei auf den kontrollierenden Blick und das «gemütliche» Schmauchen der Pfeife. Die filmische Darstellung scheint dem Zeitkontinuum des Arbeitsprozesses zu folgen. Weil nur zwei Einstellungen von Arbeitergesichtern kurz zu sehen sind, hinterlassen sie beim Rezipienten den Eindruck des Zufälligen. Der ephemere Charakter der beiden Einstellungen wird durch die Konzentration auf die Fortschritte im Fertigungsprozess verstärkt. Die kurzen Zwischenschnitte der Großaufnahmen zielen ohne Zweifel auf eine vor- oder unterbewusste Wirkung: Die Inszenierung der Einstellung soll vom Zuschauer nicht erkannt und die Konstruktion der vermittelten Ideologie als solche nicht durchschaut werden.

Tatsächlich ist das Gesicht des Arbeiters in der Großaufnahme nicht auf Anhieb im Hinblick auf bestimmte ideologische Ziele entzifferbar. Es bildet ein «Dazwischen» im diskursiven Beziehungsgeflecht von Zeichen, Sprache und medialer Präsentation des Films. Als zufällige Momentaufnahme inszeniert,

suggeriert es gerade in Anbetracht der Flüchtigkeit des Films eine bloße indexierte Referenz: Als ob der Arbeiter nur in dem Film wäre, weil er zufällig an der Maschine stand. Das Arbeitergesicht fügt sich damit bruchlos in das Referenzsystem des Industriefilms ein. Der Industriefilm, so seine Anmutung, bildet die Wirklichkeit von Produktionsprozessen und technischen Abläufen ab; gegen ideologischen Zugriff scheint er immun.

Allerdings machen die filmische Inszenierung, das Auftreten, die Physiognomie und die Kleidung der Arbeiter bei genauerer Betrachtung deutlich, dass die Präsentation von Arbeitergesichtern in Nazi-Industriefilmen keineswegs dem Zufall überlassen bleibt. Von der «schmutzigen Arbeit» und der «zerfressenen Mütze» des Arbeiters, von der Ley 1934 spricht, ist nichts zu sehen. Vielmehr tritt dem Betrachter ein sauberer Arbeiter in akkurater Arbeitskleidung gegenüber. Die Positionierung der Arbeiter über den Maschinen erhärtet den Eindruck, dass der Arbeiter nicht als ein «Sklave der Arbeit» inszeniert werden soll. Das Gesicht wirkt wohlgenährt und gesund und wird damit zum Beleg des von den Nationalsozialisten propagierten Aufschwungs. Die Fokussierung auf den Facharbeiter und seine Beziehung zur Maschine entspricht dabei den Entwicklungen in der Organisation der industriellen Produktion in den ersten Jahren der Nazi-Herrschaft. 1936 zeichnet sich bereits ein Mangel an Arbeitskräften ab, und der Rationalisierungsdruck erhöht sich. Arbeitskräfte mussten in anderen Industrien eingespart werden, damit man sie den rüstungsrelevanten Betrieben zuführen konnte. Teil- und vollautomatisierte Maschinen machten den traditionellen Handwerker obsolet. An seine Stelle trat der neue Facharbeitertypus, wie er in Ruttmanns Film auftritt, dessen «Aufgaben hauptsächlich in der Instandhaltung, Überwachung und Modifikation relativ komplexer Produktionsanlagen bestand» (Hachtmann 1989, 86). Die Perfektionierung der Fließbandfertigung hatte aus Sicht der Nazis den zusätzlichen Vorteil, dass sie eine verstärkte Disziplinierung der Arbeiter erlaubte. Die Arbeiter konnten von nun an besser überwacht und kontrolliert werden. Ferner wurde ein System des Leistungslohns eingeführt, das die Arbeiter der Rüstungsindustrie gegenüber anderen begünstigte und sich als unerwartet wirksam erwies (vgl. Hachtmann 1989, 82f). Die Reihenfolge, in der die Arbeitergesichter montiert sind, veranschaulicht nicht zuletzt die Aufstiegsmöglichkeiten, die sich in dem neuen System eröffneten und die die schnelle Zufuhr von Arbeitskräften begünstigten: Vom einfachen Vorarbeiter konnte man sich rasch zum Spezialisten weiterbilden lassen.

«Vergesichtlichung»: Die Pfeife

Die Mütze des jüngeren Arbeiters ist nicht nur Ausdruck eines individuellen Schutzbedürfnisses bei der Arbeit – sie ist, wie die Pfeife des älteren Facharbeiters, vielmehr Ausdruck der Unterordnung individuellen Ausdrucks unter die Idee der Volksgemeinschaft. Die Pfeife galt in der Kulturgeschichte immer wieder als Mittel, die Individualität der Einzelperson hervorzuheben (vgl. Klappert 2003, 160). Differenzierungsmerkmale wie Pfeifenform und Tabakqualität machten das Pfeifenrauchen zum tauglichen Mittel der Selbststilisierung. Die Geste des Pfeiferauchens unterlag dabei einem sozialhistorischen Wandel. Ursprünglich Teil der Signatur des patriarchalen Standes, konnte sie mitunter auch Protest und Revolte symbolisieren. Stellt man den 1931 von Retzlaff fotografierten Arbeitslosen Ruttmanns Arbeiter gegenüber, dann zeigt sich, wie die Geste des Rauchens aus unterschiedlichen Kontexten in die jeweilige Bildkonzeption überführt und für diese vereinnahmt werden konnte. Auf Retzlaffs Fotoporträt steht die Geste des Rauchens für eine Haltung des Arbeiters, sich aus den Dingen des Alltags herauszuhalten und sich abzugrenzen. Es ist eine Geste der Leistungsverweigerung, wenn man so will: Der Rauchende ist sich in seinem Tabakgenuss selbst genug. Der Eindruck der Zweckfreiheit der Geste verfestigt sich durch die Bildunterschrift *Arbeitsloser*. Betrachtet man hingegen den Arbeiter in Ruttmanns Film, so fällt das spezifische Verhältnis zwischen Hand, Pfeife und «Kopf-Arbeit» ins Auge. Die Hand, das «Bindeglied» zwischen der Pfeife und dem Kopf des Rauchenden, wird im Industriefilm weggelassen, zwischen Hand- und Kopfarbeit scheint keine Verbindung zu bestehen. Diese Entkoppelung bleibt dem jüngeren Arbeiter mit Schiebermütze vorenthalten. Seine Hände stellen aus, was sie tun: die Bewegungen der Maschine zu vereinfachen. Anders als bei Retzlaff ist der rauchende Arbeiter bei Ruttmann nicht sich selbst genug: Er ist eingebunden in den Produktionsablauf. Die Geste des Rauchens wird bei ihm zum Zeichen der Souveränität des Arbeiters. Pfeife rauchen kann nicht jeder Arbeiter, weil die Pfeife viel Zeit, Aufmerksamkeit und Pflege verlangt. Andererseits gleicht die Pfeife gerade in dieser Hinsicht der Maschine. In der voranschreitenden industriellen Automatisierung kam der Maschinenwartung und -pflege ein immer größerer Stellenwert zu. Ohne Pflege der Maschine war ein reibungsloser Produktionsprozess nicht zu erzielen.

Die Pfeife wird bei Ruttmann gleichsam zum Modell der Maschine. Sie ist ein «Miniatur-Ofen», der nur mit dem richtigen Verarbeitungsprozess und im richtigen «chemischen» Takt effizient arbeitet. Abzulesen ist diese Analogie nicht zuletzt am Ausstoß der Qualmwolken, die dem Dampf- und Rauchausstoß von Fabrikschlotten gleicht, einem Sinnbild für industrielle Arbeit und Wohlstand

der 1920er und 1930er Jahre par excellence. Bedenkt man diesen Hintergrund, dann bringt der rauchende Facharbeiter mit der Geste des Pfeifenrauchens seine gelassene Vertrautheit mit dem Arbeitsplatz zum Ausdruck, ebenso wie eine generell affirmative Haltung zur Modernität. Den Eindruck der hektischen Betriebsamkeit erweckt er nicht, und für die steigenden Unfallzahlen, die sich als Folge der zunehmenden Rationalisierung einstellten, liefert seine Arbeitshaltung auch keinen Beleg.

Anders als der «schnelle» Genuss der Zigarette scheint die Geste des Pfeifenrauchens das Momentane selbst in die Länge zu ziehen. Entsprechend lässt sich das individuelle Zeitverhältnis des Pfeifenrauchers auch mit dem Takt der Maschinen in Einklang bringen. Das Pfeiferauchen drückt die strukturelle Verbundenheit von Anspannung (Arbeit) und Entspannung (Pfeiferauchen) aus. Auch kann die Darstellung der Pfeife bei Ruttman als Symbol der Zufriedenheit des Arbeiters interpretiert werden: Individuelle Vorlieben lassen sich offenbar durchaus mit dem Dienst an der übergeordneten Sache vereinbaren. Auffällig ist, dass beide Arbeiter die gleiche Tätigkeit ausführen. Ihr Status, der durch das Gesicht markiert wird, spielt dabei keine Rolle. Die Bilder drücken eine Arbeitspolitik aus, in welcher der «Wert» der ausgeübten Tätigkeit höher als die Ausbildung oder das Alter bemessen wird. Während der jüngere Vorarbeiter eine Mütze trägt, betont die Darstellung des älteren Arbeiters dessen blondes Haar, das seitlich kurz geschoren ist, wobei das Fehlen der Kopfbedeckung nicht zuletzt als Zeichen der Verbundenheit mit dem Nationalsozialismus gelesen werden kann.

Die Inszenierung des Arbeitergesichts zielt in Ruttmanns Film nicht auf Individualität ab. Besonders deutlich macht dies die Ausleuchtung des jüngeren Arbeitergesichts. Die Augenhöhlen bleiben dunkel, der Mund ist verschlossen. Die Oberfläche der Haut ist makellos und ohne bestimmte Kennzeichen; sie verweist auf das Wunschbild einer glatten und sauberen Arbeitswelt, auf die Textur der Maschinen. Es entsteht ein Eindruck von theatralischer Spannung, das Licht wird anders gesetzt als die milde, diffuse Lichtstreuung in der klassischen Porträtkunst. Lichtsetzung von unten durchbricht jeglichen Eindruck von Natürlichkeit. Das Gesicht wirkt wie aus Stein gehauen, skulptural, ja monumental. Entscheidend ist dennoch, dass bei beiden Arbeitern ein *Antlitz* erkennbar bleibt. Der Eindruck, ein authentisches Arbeitergesicht zu sehen, darf nicht gefährdet werden. Das Arbeitergesicht ist Teil einer Inszenierung, die nicht als solche zu erkennen sein soll. Dazu leistet die Verortung des Gesichts im Raum einen wichtigen Beitrag. Während bei der Inszenierung von Porträts im Film häufig der Aspekt der Verlebendigung intendiert ist, geht Ruttman den umgekehrten Weg. Die Gesichter der Personen wirken versteinert und eher als Teil eines maschinellen Zusammenhangs denn einer sozialen Situation.

Arbeiter der Faust, Arbeiter der Stirn

Die glatten Gesichtszüge beider Gesichter stehen nicht zuletzt für das Fehlen von Anstrengung. Auch in Haltung und Blickrichtung sind die beiden Arbeiter verwandt. Mund und Augen bilden bei beiden den Ausdruck äußerster psychischer und körperlicher Konzentration. Beide erwecken den Eindruck von Menschen, die im Arbeitsprozess aufgehen, diesen aber mehr bestimmen als umgekehrt; man denke an die steuernde Geste der Hand des jüngeren Arbeiters. Was in beiden Gesichtern fehlt, ist jede Form von Ausdruck, aus denen sich eine Anklage wider die speziellen Arbeitsbedingungen oder die gesellschaftliche Situation herleiten lässt. Der Ausdruck des Arbeiters am Arbeitsplatz wird so zur universalen Aussage über die Lage des Arbeiters, die eine Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen obsolet erscheinen lässt.

Das Bild des souveränen Arbeiters wurde insbesondere dadurch erreicht, dass Motive aus der Meisterung des unmittelbaren Arbeitsvorgangs seitens des Arbeiters herausgelöst und zum Ausdruck einer politisch-gesellschaftlichen Situation verallgemeinert wurden. (Schirmbeck 1984, 70)

Die Arbeiter sind so angeordnet, dass die Abfolge ihrer Tätigkeiten zugleich als Allegorie eines stufenweisen sozialen Wandels und Aufstiegs verstanden werden kann. Bei genauerem Hinsehen entdeckt man zudem, dass die beiden Arbeiterdarstellungen auf subtile Weise in die Ikonografie der Volksgemeinschaft eingelassen sind. Kern der Ideologie der Volksgemeinschaft war die Aufhebung des Antagonismus zwischen Kapital- und Arbeiterinteressen. Der Konflikt von Kapital- und Arbeiterinteressen wurde zum Gegensatz von Hand- und Kopf-Arbeit umgedeutet; dieser sollte in der «Verbindung des Arbeiters der Stirn und Faust» aufgehoben werden. Im Fall von Walther Ruttmanns *MANNESMANN*-Film figurieren die beiden Arbeiter als ideelle Überwindung des Gegensatzes von praktischen und geistig-denkerischen Tätigkeiten. Dabei tritt die denkerische wie die praktische Tätigkeit interessanterweise im ästhetischen Gewand der Arbeit auf. In ähnlicher Weise hüllt sich das Kapital unter der Naziherrschaft auch in der bildenden Kunst ins Gewand des Arbeiters, so etwa in Theo Siegles Gedenkbrunnen der Betriebsgemeinschaft von 1936 (vgl. Schirmbeck 1984, 152), der den Faktor «Kapital» unter dem Mantel des «souveränen» Arbeiters verschwinden lässt. Stets zielten die Strategien der Darstellung dabei auf eine symbolische Neutralisierung von Klassengegensätzen und anderen Konfliktpotenzialen ab.

Die Ikonografie der Zusammenführung des «Arbeiters der Stirn» und der «Faust» bezog sich auf den vorwiegend im Bereich der industriellen Produktion sichtbar gewordenen Konflikt von Kapital und Arbeit, sollte die Harmonie im gesamtgesellschaftlichen Bereich zum Ausdruck kommen, wurden Repräsentanten bäuerlicher Arbeit in die Darstellung einbezogen. (Ibid.)

In der Darstellung des Arbeiters verschmelzen demnach zwei prinzipiell antinomische Typen unter dem Postulat der Volksgemeinschaft zur symbolischen Einheit. Strukturell entspricht dies nicht zuletzt der vermeintlich ganz anders gelagerten, rassenideologisch motivierten Gleichsetzung von Judentum und Kapitalismus in der Bildagitation des Nationalsozialismus.⁸

Was im «Juden» bekämpft wird, ist die Erfahrung gesellschaftlicher Deprivation, ist das Prinzip der Ausbeutung. Denn «der Jude» wird traditionell (und sozialhistorisch begründet) gleichgesetzt mit «Geld» und «Kapital»; er erscheint als *personifiziertes* Geld und als *personifiziertes* Kapital. (Heuel 1989, 289)

Zu verstehen ist «Ausbeutung» in diesem Sinne als Aneignung von Reichtum ohne Arbeit, eine Option, die durch die Gleichsetzung von «denkerischer» und praktischer Arbeit in der Ikonografie des Industriearbeiters für den Nationalsozialismus ausgeschlossen wird. Eine weitere Fusion von Gesichtstypen, die im Zug der Kriegsvorbereitungen forciert wurde, betraf die Engführung von Arbeiter- und Soldatengesicht. Der Krieg galt den Nationalsozialisten als privilegierter Ort der Identifikation des Arbeiters mit der nationalen Sache. Man erinnerte sich an den Ersten Weltkrieg, in dem weite Teile der Arbeiterschaft sich zur Nation bekannt hatten und in den Kampf gezogen waren. Hieran anknüpfend, stellten die Vertreter des Regimes den Arbeiter auch als Kämpfer dar und somit als Archetyp einer Lebensform, die als spezifisch «deutsche» gelten sollte. Von Nutzen ist eine solche Konzeption der Arbeit als Lebenskampf nicht zuletzt deshalb, weil sich daraus Imperative der soldatischen Disziplin für den industriellen Produktionsprozess herleiten lassen (vgl. Heuel 1989, 389). Auch in diesem Fall sind die Grundlagen schon vor der «Machtergreifung» der Nazis gelegt. So nimmt Ernst Jünger diese Symbiose des Arbeiters mit dem Soldaten bereits 1932 vorweg:

Verändert hat sich auch das Gesicht, das dem Beobachter unter dem Stahlhelm oder der Sturzkappe entgegenblickt. Es hat in der Skala seiner Ausführungen, wie sie etwa in einer Versammlung oder auf Gruppenbildern zu beobachten ist, an Mannigfaltigkeit und damit an Individualität verloren, während es an Schärfe und Bestimmtheit der Einzelausprägungen gewonnen hat. Es ist metallischer geworden, auf seiner Oberfläche

8 Vgl. Abbildungen und Analysen in Diedrich/Grübling/Bartholl 1976, 66ff.

gleichsam galvanisiert, der Knochenbau tritt deutlich hervor, die Züge sind ausgespart und angespannt. Der Blick ist ruhig und fixiert, geschult an der Betrachtung von Gegenständen, die in Zuständen hoher Geschwindigkeit zu erfassen sind. Es ist dies das Gesicht einer Rasse, die sich unter den eigenartigen Anforderungen einer neuer Landschaft zu entwickeln beginnt und die der Einzelne nicht als Person oder als Individuum, sondern als Typus repräsentiert. (1982, 113)

Jünger bestimmt das Gesicht als eine semantisch zu bestimmende Oberfläche und nicht als Ausdruck einer Identität. Ganz in diesem Sinn wird das Gesicht eines Arbeiters in Walther Ruttmanns Ufa-Produktion *DEUTSCHE PANZER* von 1940 im Widerschein von glühendem Stahl hell erleuchtet, der in ein Wasserbecken absinkt. Die Umgebung, der Arbeitsprozess soll sich in die Gesichter einschreiben und an ihnen ablesbar werden. In diesem Sinne kann von einer Gesichtslandschaft gesprochen werden: Das Gesicht des souveränen Arbeiters wird an den Ort der Arbeit gebunden und von diesem her mit Signifikanz aufgeladen. Das skulpturale Gesicht ebenso wie das Gesicht des Pfeife rauchenden Arbeiters können in der entsprechenden Umgebung Autorität, Souveränität und Unwiderrufbarkeit zum Ausdruck bringen, während sich im schweißgebadeten Gesicht des Stahlarbeiters in *DEUTSCHE PANZER* die stilisierte Auseinandersetzung des Arbeiters mit den Naturelementen Feuer, Luft und Wasser zeigt. Ausgestellt wird dabei nicht mehr eine persönliche, individuelle Arbeitsleistung, hat sich der Akzent doch im Sinne von Jünger «vom individuellen Arbeitscharakter auf den totalen Arbeitscharakter [verschoben]» (1932, 104). An welchen Namen und welche persönliche Erscheinung sich die Arbeit heftet, spielt dabei kaum noch eine Rolle. Die dargestellten Gesichter bringen nicht zuletzt eine völlige Inanspruchnahme des Einzelnen durch den Arbeitsprozess zum Ausdruck, in der individuelle Merkmale in den Hintergrund treten. Hitler bestimmte die Bereitschaft des Einzelnen, sich für die Gemeinschaft zu opfern, als zentrales Merkmal des Ariertums.⁹ In den medialen Inszenierungen von Ruttmanns Industriefilmen, in denen jeder persönliche Ausdruck ausgeblendet wird, der die Mehrdeutigkeit und Menschlichkeit des Subjektes im Arbeitsprozess widerspiegeln könnte, im entindividualisierten Bild des Einzelnen also findet diese Bestimmung eine symbolische Entsprechung.¹⁰

9 Im Gegenzug wird jeder individuelle Ausdruck auf den «Juden» projiziert. Vgl. Brokoff 2001, 138.

10 Ebenso wie die Frage nach dem reflektierenden, abwägenden, zweifelnden oder selbstzufriedenen Gesicht, das von den Nationalsozialisten als Ausdruck des bürgerlichen Gesichts für einen Werteverfall und die Dekadenz der Großstädte angesehen wurde, bedarf auch die Inszenierung des als maskenhaft verstellt gebrandmarkten, «jüdischen» Gesichts noch einer näheren Analyse.

Literatur

- Ascher, Curt (1924) Der Industriefilm, seine Anwendung und Verbreitung. In: *Das Kulturfilmbuch*. Hg. v. Edgar Beyfuss & A. Kossowsky. Berlin: Carl P. Chryseli-us'scher Verlag, S. 160–165.
- Brokoff, Jürgen (2001) *Die Apokalypse in der Weimarer Republik*. München: Schöningh.
- Diedrich, Reiner / Grübling, Richard / Bartholl Max (1976) *Die rote Gefahr. Antisozia-listische Bildagitation 1918–1976*. Berlin: VSA.
- Eckardt, Johannes (1938) Abbild und Sinnbild. Von der Gestaltung der Wirklichkeit in Wochenschau und Kulturfilm. In: *Der deutsche Film* 2, August 1938.
- Fulks, Barry A. (1989) Walther Ruttmann, der Avantgardefilm und die Nazi-Moderne. In: *Walther Ruttmann. Eine Dokumentation*. Hg. v. Jeanpaul Goergen. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek, S. 67–71.
- Graham, Clarke (1992) *The Portrait in Photography*. London/Washington: Reaktion Books Ltd.
- Hachtmann, Rüdiger (1989) *Industriearbeit im «Dritten Reich»: Untersuchungen zu den Lohn- und Arbeitsbedingungen in Deutschland 1933 – 1945*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Heuel, Eberhard (1989) *Der umworbene Stand. Die ideologische Integration der Arbeiter im Nationalsozialismus 1933–1935*. Frankfurt/New York: Campus-Verlag.
- Jünger, Ernst (1982) *Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt* (1932). Stuttgart: Klett-Cotta.
- Klappert, Annina (2003) In den Händen des Wissenschaftlers. Die Pfeife im Bild und als Bild der «Wissenschaft». In: *Manus Loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien*. Hg. v. Matthias Bickenbach, Annina Klappert & Hedwig Pompe. Köln: DuMont, S. 158–187.
- Lampe, F. (1924) Kulturfilm und Filmkultur. In: *Das Kulturfilmbuch*. Hg. v. Edgar Beyfuss & A. Kossowsky. Berlin: Carl P. Chryselius'scher Verlag, S. 19–27.
- Ley, Robert (1934) «Schaffendes Volk». *Stätten deutscher Arbeit in 83 Bildern*. Berlin: Verlag der deutschen Arbeitsfront.
- Rentschler, Eric (1996) *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife*. Cambridge: Harvard University Press.
- Retzlaff, Erich (1931) *Menschen am Werk. Sechshundfünfzig photographische Bildnisse aus deutschen Industriestädten. Mit einem Geleitwort von Heinrich Lersch*. Göttingen: Deuerlich.
- (1931) *Die von der Scholle. Sechshundfünfzig photographische Bildnisse bodenständiger Menschen. Mit einem Geleitwort von Hans Dr. Blund*. Göttingen: Deuerlich.
- Schmölders, Claudia / Gilman, Sander L. (Hg.) (2000) *Gesichter der Weimarer Republik*. Köln: DuMont.
- Schirmbeck, Peter (1984) *Adel der Arbeit. Der Arbeiter in der Kunst der NS-Zeit*. Marburg: Jonas-Verlag.
- Winschuh, Josef (1935) *Industrievolk an der Ruhr. Aus der Werkstatt von Koble und Eisen*. Oldenburg: Stalling.

Juri Lotman

Der Platz der Filmkunst im Mechanismus der Kultur¹

Die Kultur hat viele Aspekte, und ihre Definition wird erheblich von der Metaposition des Forschers geprägt. Unter semiotischem Blickwinkel kann man sich die Kultur als einen kompliziert aufgebauten Zeichenmechanismus denken, der es gewährleistet, daß eine bestimmte Gruppe von Menschen als eine kollektive Persönlichkeit existiert, der ein gemeinsamer überpersönlicher Intellekt, ein gemeinsames Gedächtnis, ein einheitliches Verhalten, eine einheitliche Art, die sie umgebende Welt für sich selbst zu modellieren, sowie eine einheitliche Beziehung zu dieser Welt eignet.

In diesem Sinne ist die Kultur der intellektuellen Welt der einzelnen Persönlichkeit isomorph und wiederholt diese gleichsam auf einer anderen Ebene struktureller Organisation. Gleichzeitig ist sie jedoch auch eine Antithese zum individuellen Bewusstsein, ein Mechanismus, der die Schwierigkeiten und tragischen Widersprüche des Intellekts der einzelnen menschlichen Persönlichkeit aufheben soll. Das schließt nicht aus, daß der Mechanismus der Kultur nicht auch in bestimmten historischen Situationen die Widersprüche des individuellen Intellekts mit eigenen Erschwernissen zu befrachten vermag.

Die elementare Dualität im Verhältnis von Kultur und menschlicher Persönlichkeit (Kultur als Ergänzung der intellektuellen Struktur der realen Persönlichkeit; Kultur als ein der Persönlichkeit isomorpher Aufbau, der sich jedoch auf einer anderen Strukturebene befindet) bestimmt zwei grundlegende dynamische Tendenzen im Mechanismus der Kultur.

Die Tendenz zu mehr Vielfalt

Es ist eine der grundlegenden Besonderheiten der Existenz der Kultur als ein Ganzes, daß die inneren Zusammenhänge, die die Einheit der Kultur gewährleisten, mit Hilfe semiotischer Kommunikationen – der Sprachen – realisiert

1 A.d.Red.: Zuerst veröffentlicht (russisch) als «Mesto kinoiskusstwa w mechanisme kultury» (Der Platz der Filmkunst im Mechanismus der Kultur), in: *Trudy po snakovym sistemam* (Studien zu Zeichensystemen), Bd. 8, Tartu 1977, S. 138-150.

werden. In diesem Sinne ist die Kultur ein polyglotter Mechanismus. Hierdurch unterscheidet sich die Kultur als eine überbiologische Individualität von sämtlichen biologischen Individualitäten, deren innere Zusammenhänge sich mittels biologischer – und nicht semiotischer – Kommunikationen realisieren. Doch die semiotische (Zeichen-)Kommunikation ist ein Zusammenhang zweier (oder mehrerer) völlig autonomer Einheiten. Während vorsemiotische Kommunikationen Teile zu einem einheitlichen Ganzen verbinden, von denen kein einziges zu einer gänzlich autonomen Existenz in der Lage wäre, verknüpfen Zeichensysteme ganz selbständige, strukturell autonome Gebilde zu einer Einheit, die gesondert existieren können und, nur wenn sie in eine kompliziertere Ganzheit eingehen, die sekundären Eigenschaften von Teilen annehmen, ohne ihre Autonomie auf niedriger Ebene zu verlieren.

Es mag scheinen, daß – unter dem Gesichtswinkel des Ganzen – der semiotische Zusammenhang das weniger effektive System ist: Im Unterschied zu den vorsprachlichen Impulsen biochemischen oder biophysischen Charakters können die Zeichen der Sprache wahrgenommen oder nicht wahrgenommen werden, sie können falsch oder richtig sein, adäquat oder inadäquat verstanden werden. Die typischen Sprachsituationen, in denen der Übermittelnde den Aufnehmenden desinformiert oder der Aufnehmende die Mitteilung falsch dechiffriert, sind den vorsprachlichen Kommunikationen unbekannt. Damit einhergehend ist die Sprache ein Instrument, dessen Benutzung zahlreiche Schwierigkeiten macht. Und doch bedeutete das Auftauchen semiotischer Kommunikationen, daß die Menschheit als Ganzes im Hinblick auf ihre Widerstands- und Überlebensfähigkeit ein gewaltiges Stück vorangekommen war. Um das zu verstehen, muß man den Blick auf eine Besonderheit richten, die unbestreitbares Gesetz hochkomplexer Systeme kybernetischen Typs ist: Die Stabilität eines Ganzen nimmt mit der Erhöhung der inneren Vielfalt des Systems zu. Die Vielfalt hängt damit zusammen, daß sich die Elemente des Systems als dessen Teile spezialisieren und zugleich immer mehr Autonomie als selbständige Strukturgebilde erlangen. Doch der Prozeß geht noch weiter. Die «für sich» autonomen Elemente des Systems erscheinen vom Standpunkt des Ganzen als identisch und gänzlich wechselseitig austauschbar. Hier aber kommt ein weiterer Mechanismus in Gang: Die normale «Streuung» von Varianten in der Natur führt dazu, daß strukturell identische Elemente sich als Varianten realisieren. Diese Variantenhaftigkeit wird jedoch bis zu einem bestimmten Moment nicht zu einem Strukturfaktor und ist für die Struktur als solche nicht existent.

In der nächsten Etappe wird das Bild komplizierter: Der Zusammenhang zwischen den Elementen kommt mittels Zeichenkommunikation zustande, und das stimuliert ihre Selbständigkeit. Das hat wiederum zur Folge, daß sich

die individuellen Unterschiede zu strukturellen wandeln und die Elemente selbst zu Individuen (Persönlichkeiten).

Dieser Prozeß kann anhand folgenden Beispiels erläutert werden. Die einfachste Form biologischer Fortpflanzung ist die Teilung einzelliger Organismen. Jede einzelne Zelle ist hierbei völlig unabhängig und braucht die andere nicht. Die nächste Etappe ist die Aufspaltung der biologischen Gattung in zwei Geschlechtsklassen, wobei für die Erhaltung der Art ein einzelnes beliebiges Element der ersten und ein einzelnes beliebiges Element der zweiten Klasse notwendig und hinreichend sind. Das Auftauchen zoosemiotischer Systeme bewirkt, daß die individuellen Unterschiede zwischen den Einzelwesen als bedeutsam angesehen werden, und bringt in die matrimonialen Beziehungen der höheren Lebewesen ein Element der Selektivität. Die Kultur entsteht als ein System supplementärer Verbote, die physisch möglichen Handlungen auferlegt werden. Die Verknüpfung komplizierter Systeme von Eheverboten und strukturell bedeutsamer Übertretungen derselben verwandelt Adressat und Adressant der matrimonialen Kommunikation in Persönlichkeiten. An die Stelle des *naturgegebenen* «Mann und Frau» tritt das *kulturgegebene* «nur dieser und nur diese». Dabei macht gerade der Eintritt der menschlichen Einzelwesen in die komplizierten Gebilde der *Kultur* diese sowohl zu Teilen des Ganzen als auch zu unwiederholbaren Einzelpersönlichkeiten, deren Unterschied Träger bestimmter sozialer Bedeutungen ist.

Das angeführte Beispiel illustriert die These, daß mit dem Komplizierterwerden des Systems die Autonomie seiner Teile zunimmt und dieser Prozeß in hochkomplexen Systemen die Ersetzung des Begriffs «Strukturknoten» durch den Begriff «Persönlichkeit» bewirkt. Doch ist die Frage berechtigt: Wie beeinflußt dieser Prozeß die Effektivität des Systems?

Betrachtet man das System eines Kollektivs als ein Ganzes, dem Homöostase und bestimmte intellektuelle Möglichkeiten eignen, dann wird klar, daß eine der wesentlichen Schwierigkeiten des Systems in der Notwendigkeit zweckmäßiger Tätigkeit unter den Bedingungen unzureichender Informiertheit besteht. Die Suche nach einem effektiven Verhalten bei unvollständiger Information zieht das Bestreben nach sich, den Mangel durch Vielfalt auszugleichen. Ein System, das nur über eine geringe Menge der von ihm für effektive Tätigkeit benötigten Information verfügt, hat ein vitales Interesse daran, daß diese Information qualitativ verschiedenartig sei und die Lückenhaftigkeit durch stereoskopischen Charakter wettmache.

Damit hängt eine Eigenschaft der Kultur zusammen, die man als prinzipiellen Polyglottismus bezeichnen kann. Keine einzige Kultur kann mit nur einer Sprache auskommen. Das minimale System hat zwei parallele Sprachen, z.B. eine ver-

bale und eine bildhafte. Im weiteren Verlauf bringt die Dynamik einer jeden Kultur eine Erhöhung der Anzahl semiotischer Kommunikationen mit sich. Da das Bild der äußeren Welt, das in die Texte einer bestimmten Sprache übersetzt ist, der modellierenden Einwirkung dieser Sprache unterliegt, erhält das System als einheitlicher Organismus für jedes äußere Objekt einen ganzen Satz von Modellen zu seiner Verfügung, womit es die Unvollständigkeit seiner Information über das Objekt ausgleicht. Je schärfer die Spezifik einer bestimmten Sprache Ausdruck findet (das führt dazu, daß es immer schwieriger wird, die Texte dieser Sprache in andere Sprachen zu übersetzen), desto eigentümlicher wird ihre Art der Modellierung und desto nützlicher wird sie daher für das System im ganzen.

Das Stereoskopische der Kultur wird nicht nur durch Polyglottismus erreicht. In dem Maße, in dem die Persönlichkeitsstruktur von Adressant und Adressat komplizierter wird, in dem sich die Auswahl der Kodes, die den Inhalt des Bewußtseins der Persönlichkeit ausmachen, individualisiert, ist die Behauptung, Sender und Empfänger der Mitteilung benutzen ein und dieselbe Sprache, immer weniger zu rechtfertigen. Der Sender chiffriert die Mitteilung mit Hilfe einer Auswahl von Kodes, von denen nur ein Teil im dechiffrierenden Bewusstsein des Adressaten vorhanden ist. Daher ist jedes Verstehen, das sich eines wie auch immer entwickelten semiotischen Systems bedient, partiell und approximativ. Man muss jedoch mit Nachdruck darauf hinweisen, daß ein bestimmtes Maß an Nichtverstehen nicht lediglich als ›Rauschen‹ gedeutet werden kann, das heißt als schädliche Folge eines Konstruktionsmangels im System, der in dessen Ideal-schema nicht vorkommt. Wachsendes Nichtverstehen oder zunehmend inadäquates Verstehen kann von technischen Defekten im System der Kommunikationen zeugen; es kann aber auch ein Anzeichen sein, daß dieses System komplizierter wird, daß es fähig ist, komplexere und wichtigere kulturelle Funktionen zu erfüllen. Ordnet man nach dem Grad zunehmender Kompliziertheit die gesellschaftlichen Kommunikationssysteme von der Sprache der Verkehrszeichen bis zur Sprache der Dichtung in einer Reihe an, so wird klar, daß die erhöhte Uneindeutigkeit der Dekodierung nicht lediglich den technischen Fehlern des betreffenden Kommunikationstyps angelastet werden kann.

Auf diese Weise ist der Kommunikationsakt (in jedem hinreichend komplexen und somit kulturell wertvollen Falle) nicht als der bloße Transport einer sich selbst adäquat bleibenden Mitteilung aus dem Bewußtsein des Adressanten in das des Adressaten anzusehen, sondern als die *Übersetzung* eines Textes aus der Sprache meines ›ich‹ in die Sprache deines ›du‹. Die Möglichkeit einer solchen Übersetzung ist davon abhängig, daß die Kodes beider Kommunikationsteilnehmer zwar nicht identisch sind, aber Durchschnittsmengen bilden. Da im betreffenden Übersetzungsakt sich jedoch stets ein bestimmter Teil der Mittei-

lung als abgetrennt erweist und das ›ich‹ im Verlauf der Übersetzung einer Transformation in die Sprache des ›du‹ unterzogen wird, geht letztendlich gerade die Eigenart des Adressanten verloren, also das, was vom Standpunkt des Ganzen den größten Wert der Mitteilung ausmacht.

Die Lage wäre ausweglos, wenn im wahrgenommenen Teil der Mitteilung nicht Hinweise enthalten wären, wie der Adressat seine eigene Persönlichkeit zu transformieren habe, um den verlorenen Teil der Mitteilung zu erfassen. So verwandelt die Inadäquatheit der Agenten der Kommunikation diesen Akt selbst aus einer passiven Übermittlung in ein konfliktreiches Spiel, bei dem jede Seite danach trachtet, die semiotische Welt der entgegengesetzten nach ihrem Muster umzugestalten, und zugleich daran interessiert ist, die Eigenart ihres Kontrahenten zu erhalten.

Das Streben nach Erhöhung der semiotischen Vielfalt innerhalb des Organismus der Kultur hat zur Folge, daß jeder Knoten ihrer strukturellen Organisation, der von Bedeutung ist, die Tendenz an den Tag zu legen beginnt, sich in eine besondere ›kulturelle Persönlichkeit‹ zu verwandeln, das heißt in eine geschlossene immanente Welt mit eigener innerer semiotisch-struktureller Organisation, eigenem Gedächtnis, individuellem Verhalten, intellektuellen Fähigkeiten und einem Mechanismus der Selbstentwicklung. So erweist sich Kultur als ganzheitlicher Organismus, als die Verknüpfung solcher nach dem Muster einzelner Persönlichkeiten aufgebauter semiotisch-struktureller Gebilde mit dem System der Zusammenhänge (Kommunikationen) zwischen ihnen.

Der gerade mit dem Wesen des Mechanismus der Kultur zusammenhängende Zuwachs an vielfältigen geschlossenen semiotischen Gebilden ist der Erhöhung des Umfangs der innerhalb der betreffenden Kultur zirkulierenden Information und folglich der Effektivität ihrer Orientierung in der Welt außerordentlich förderlich. Doch trägt er ebenso die Gefahr einer spezifischen ›Schizophrenie der Kultur‹ in sich, ihres Zerfalls in zahlreiche wechselseitig antagonistische ›kulturelle Persönlichkeiten‹; die Situation des kulturellen Polyglottismus kann umschlagen in die Verhältnisse einer ›Babylonischen Verwirrung‹ der Semiose der betreffenden Kultur.

Die Tendenz zu mehr Einheitlichkeit

Damit diese Gefahr nicht eintritt, gibt es in der Kultur dagegen gerichtete Mechanismen.

Schon das System der kommunikativen Zusammenhänge zwischen den Strukturknoten der Kultur und das ständige Bedürfnis nach gegenseitiger

Übersetzung schaffen die Grundlagen für eine Organisation anderen Typs: eine einheitliche Struktur, die die Vielfalt der Teile zugunsten der Geordnetheit des Ganzen «aufhebt». Ihre größtmögliche Realisierung findet diese Tendenz indes im weitverzweigten System der metasprachlichen und metatextuellen Gebilde, ohne die keine Kultur existieren kann.

Hat die betreffende Kultur eine bestimmte strukturelle Reife erlangt (was der Fall ist, wenn die Autonomie der einzelnen Sondermechanismen der Kultur ihren kritischen Punkt erreicht), dann entsteht das Bedürfnis nach Selbstbeschreibung, das Bestreben der betreffenden Kultur, ihr eigenes Modell zu erschaffen.

Die Selbstbeschreibung setzt die Entstehung einer Metasprache der betreffenden Kultur voraus. Auf der Grundlage dieser Sprache bildet sich eine Metaebene, auf der die Kultur ihr ideales Selbstporträt errichtet. Die Selbstbeschreibung der Kultur ist eine gesetzmäßige Etappe in ihrer Entwicklung, deren Sinn insbesondere darin besteht, daß gerade das Faktum der Beschreibung das Objekt der Beschreibung zugunsten von dessen stärkerer Organisiertheit deformiert. Die Sprache, die eine Grammatik erhält, wird damit auf eine höhere Stufe struktureller Organisiertheit versetzt, verglichen mit ihrem vorgrammatischen Stadium. Ähnlich wie das Auftauchen der grammatischen Beschreibung nicht nur ein Faktum in der Geschichte der Untersuchung der Sprache, sondern auch in der Geschichte der Sprache selbst ist, zeugt das Auftauchen von Metabeschreibungen der Kultur nicht nur vom Fortschritt des wissenschaftlichen Denkens, sondern auch davon, daß die Kultur selbst ein bestimmtes Stadium erreicht hat (noch genauer wäre es, wenn man in dem einen wie dem anderen verschiedene Aspekte eines einheitlichen Prozesses sähe).

Das Auftauchen eines Bildes der Kultur auf der Metaebene bedeutet eine sekundäre Strukturierung eben dieser Kultur. Sie erhält eine festere Organisation, bestimmte Seiten von ihr werden als nichtstrukturell, das heißt als nichtexistent befunden. Es werden massenweise «unrichtige» Texte aus dem Gedächtnis der Kultur gestrichen. Die verbliebenen Texte werden kanonisiert und einer strengen hierarchischen Struktur unterworfen.

Dieser Prozeß hat eine gewisse Verarmung der Kultur zur Folge (sie wird besonders fühlbar, wenn die aus dem Kanon gestrichenen Texte tatsächlich vernichtet werden; in diesem Fall büßt das Modell der Kultur an Dynamik ein, weil die nichtsystemhaften Texte in der Regel eine Reserve für den Aufbau künftiger Systeme darstellen; das Spiel zwischen Systemhaftem und Nichtsystemhaftem bildet die Grundlage für den Mechanismus der Entwicklung der Kultur). In den Fällen aber, in denen die zu Apokryphen erklärten Texte lediglich an die Peripherie der Kultur verfrachtet und zu «*quasi* nichtexistenten» werden, hat

diese Verarmung relativen Charakter: In der darauffolgenden Etappe der Kulturentwicklung kann – im Lichte neuer Metamodelle – das Apokryphe neu entdeckt und zu Kanonischem werden.

Der Metamechanismus stellt die Einheit unter den nach Autonomie strebenden Teilen wieder her und wird zur Sprache, in der der Verkehr innerhalb der Kultur vor sich geht. Er trägt dazu bei, daß die einzelnen Strukturknoten zugunsten ihrer Unifizierung umgebaut werden. Mit seiner Hilfe entsteht ein sekundärer Isomorphismus des Ganzen, der Kultur und ihrer Teile.

Die auf dieser Grundlage gleichzeitig sich herausbildende sekundäre Regelung der Kultur schafft Impulse für eine neue Intensivierung der Eigenständigkeit der einzelnen Spezialstrukturen, was seinerseits zu einer neuen Verstärkung der Metastrukturen führt.

Der Konflikt zwischen den entgegengesetzten Tendenzen im Mechanismus der Kultur zeigt sich auch in einer anderen Hinsicht. Die verschiedenen Untersysteme der Kultur vollenden die dynamischen Perioden unterschiedlich schnell. Es genügt, so dauerhafte Systeme wie die natürlichen Sprachen mit so beweglichen wie der Mode zu vergleichen, damit das augenfällig wird. Ungleich ist auch die Zeit, in der die einzelnen Künste typologisch ähnliche Zyklen durchlaufen. Somit zeigt uns jeder beliebige synchrone Schnitt durch die Kultur in seinen verschiedenen Abschnitten unterschiedliche Momente der typologischen Diachronie. In jedem Moment existieren in der Kultur verschiedene Epochen nebeneinander. Auf der Metaebene wird diese Vielfalt aufgehoben. Mehr noch, der Metamechanismus schafft nicht nur einen bestimmten Kanon des synchronen Bestands der Kultur, sondern auch seine eigene Version des diachronen Prozesses. Er wählt aktiv Texte nicht nur aus dem gegenwärtigen, sondern auch aus vergangenen Beständen der Kultur aus und sanktioniert sein eigenes – vereinfachtes – Modell der geschichtlichen Dynamik der Kultur als das normative. Es wäre falsch, das nur negativ zu sehen: Dank einer solchen Vereinfachung erhält die Kultur eine allgemeine Sprache für die kommunikativen Verknüpfungen mit den vergangenen Geschichtsepochen.

In typologischer Hinsicht kann der Metamechanismus auf dreierlei Grundlage errichtet werden: auf der mythologischen, der künstlerischen und der wissenschaftlichen.

Der mythologische Typus der Entstehung eines metasprachlichen Mechanismus hat mit der Mythenbildung gemeinsame Züge (vgl. Lotman/Uspenskij 1986). Ein Objekt der gegenständlichen Reihe – ein ›Ding‹ – wird in seiner ganzen Konkretheit aufgefasst, in jener Fülle individueller Züge und intimer Zusammenhänge, die dazu veranlassen, ihm einen Eigennamen zu geben, und man beginnt, wenn sich sein Rang in der allgemeinen Hierarchie der Kultur erhöht,

es als Phänomen der Metaebene wahrzunehmen: als ein universelles Modell der Welt. «Haus», «Weg», «Feuer», «Baum», «Pferd» werden in den verschiedenen Systemen der archaischen Kultur zu universellen Bildern, zu Modellen des Weltganzen. Ein derartiges Metasystem zeichnet sich einerseits durch sinnliche Konkretheit aus und erfordert andererseits ein stark entwickeltes «Empfinden von Isomorphismus». Wenn zum Beispiel in der *Chandogya-Upanishad* die Identifikationskette Weltganzen = Feuer / Parjanya (das Element des Gewitterregens, des Wetters) = Feuer / Erde = Feuer / Mensch = Feuer / Frau = Feuer errichtet wird und sich dabei auf jeder Ebene jeweils besondere Äquivalente für «Brennstoff», «Rauch», «Flamme», «Holzkohle» und «Funken» abzeichnen, dann haben wir es hier mit einer komplizierten Klassifikation zu tun, die sich auf die subtile Fähigkeit gründet, Verschiedenes als eins wahrzunehmen.

Die beiden anderen Typen metakultureller Gebilde gründen sich auf die Sprache.

Dabei wird eine der Spezialsprachen der betreffenden Kultur im Rang erhöht und erhält eine Metafunktion. Sehr häufig ist es der Fall, daß ein Text künstlerischen Typs oder die Sprache einer Kunst (Dichtung, Malerei, Musik, Theater) zu Trägern kultureller Metafunktionen werden. Es kommt dann zu einer stürmischen Aggression der betreffenden Kunstgattung auf alle Sphären des kulturellen (insbesondere des Kunst-) Lebens. Die betreffende Kunst selbst hat innerhalb dieser Kultur eine doppelte Funktion: als Kunst neben anderen Künsten und als allgemeines Modell mannigfaltiger kultureller Modelle.

Schließlich kann sich die metakulturelle Funktion auch mit Hilfe der Metasprachen der Wissenschaft realisieren.

Zu warnen ist davor, diese drei typologischen Möglichkeiten mit dem realen Prozeß der Kulturgeschichte gleichzusetzen, wie auch davor, ihnen die Eigenschaft dreier Stadien in der Entwicklung der metasprachlichen Mechanismen – Etappen gleich, die eine reale Chronologie haben – zuzuschreiben. Das wäre sehr unbedacht, weil es unsere Vorstellungen über einen Prozeß zu sehr simplifizierte, über den wir zu wenig wissen, um so allgemeine Schemata aufzustellen, und über den wir zu viel wissen, um gegen derlei Verallgemeinerungen nicht protestieren zu müssen. Man darf nicht vergessen, daß wir nicht umhinkönnen, bei jeder der uns real gegebenen Kulturen, sogar bei einer sehr archaischen, von der komplizierten Heterogenität des metasprachlichen Mechanismus zu sprechen, der alle drei Aspekte umgreift.

Natürlich kann auch die Metaebene der Kultur zum Objekt der Selbstbeschreibung werden und eine supplementäre vereinfachende Regeltheit erlangen, die irgendeinen dieser Aspekte zu kanonisieren vermag, indem sie Metametamodelle erschafft. So tritt in der Epoche der Romantik gerade der

Metabegriff ›Romantik‹ hervor, der die realen Texte und das ganze System der Weltwahrnehmung auf bestimmte Weise organisiert. Jäh erhöht sich die modellierende Rolle der Dichtung als Kunst der Künste. Nicht nur die anderen Sphären der künstlerischen Tätigkeit, sondern auch nichtkünstlerische (wissenschaftliche) Modelle stehen unter dem Einfluß der Dichtung. Im weiteren wird die so entstandene Metastruktur einer neuen Regelung unterzogen, indem man sie in die Metasprache der Philosophie übersetzt, die im Metasystem der europäischen Kultur des zweiten Viertels des 19. Jahrhunderts zu vorrangiger Bedeutung gelangt.

Die Renaissance romantischer Vorstellungen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert geht mit einer weiteren Neuformulierung des Metasystems einher: Unter den Künsten beginnt die Musik zu dominieren, und die sprachlichen Metakonstruktionen gründen sich auf den Mythos.

Der Film und die Probleme der metasprachlichen Mechanismen der Kultur

Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts war durch revolutionäre Wandlungen in den einzelnen Bereichen der Kultur gekennzeichnet, wodurch sich deren Spezifik stark erhöhte. Während im 19. Jahrhundert die verbale Expression als das universelle System fungierte, in dessen Kategorien ein jedes nichtverbale künstlerische System übersetzt wurde, und der sprachliche Text die Rolle eines Textes der Texte spielte, so beginnt man jetzt Sinn und Spezifik einer jeden Kunst gerade in dem zu sehen, was mit den Mitteln einer anderen Kunst *nicht übermittelt werden kann*. Es ist aufschlußreich, daß ein derartiges Streben nach Besonderheit die Einwirkung der Sprachen der verschiedenen Künste aufeinander nicht abschwächt, sondern erheblich verstärkt.

Gleichzeitig kommt es zur Herausbildung wenn nicht einer Welt-, so doch wenigstens einer gesamteuropäischen Kultur, der die einzelnen nationalen und regionalen Kulturen als ›kulturelle Persönlichkeiten‹ angehören, die sowohl als Teile als auch als selbständige Welten fungieren – wertvoll in erster Linie durch ihre Eigenart.

Parallel dazu wurden die Prozesse der kulturellen Makrowelt in die Mikrosphäre übertragen. Die Persönlichkeit des Menschen, früher unteilbar wie ein Atom, zeigte sich in einem Bild, das den Aufbau des kulturellen Ganzen wiederholte. Einerseits wird die Persönlichkeit selbst zu einer Gesamtheit von Persönlichkeiten, die oft einander diametral entgegengesetzt sind. Andererseits zerteilt die Grenze zwischen der kulturell (strukturell) organisierten Welt und

der chaotischen Entropie – ein Grundmerkmal einer jeden Kultur – jetzt nicht nur das Universum der betreffenden Kultur, sondern auch die Psyche der einzelnen Persönlichkeit.

All das führt zu einer markanten Hervorhebung rein semiotischer Situationen, zur Aufdeckung von Problemen der Sprache, des Übersetzens, der Schwierigkeiten beim Verstehen des fremden Textes als grundlegender Fragen der Kultur. Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts wird – unter dem uns hier interessierenden Blickwinkel – zur Epoche der metakulturellen Probleme.

Die Entwicklung der metakulturellen Schicht in der Kultur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aktualisiert alle obengenannten Seiten dieses Mechanismus. Es kommt zu der – bereits recht häufig beschriebenen – Regenerierung einiger Züge des mythologischen Denkens. Nicht weniger wichtig ist, daß die Sprachen der Künste für die Entwicklung des Metamechanismus der Kultur genutzt werden. Mit der Hervorhebung irgendeiner einzigen Kunstsprache als Metasprache der Kultur (über die besondere Bedeutung des Films in dieser Hinsicht weiter unten) kommt eine weitere Tendenz – die Schaffung von Metakünsten – auf: Metadichtung (Dichtung über Dichtung), Metamalerei (Malerei, die die Sprache der Malerei beschreibt), Metatheater (Theater, das die Sprache des Theaters analysiert), Metafilm. Der dritte Aspekt ist die Verwendung von Wissenschaftssprachen – Mathematik, Physik, Linguistik – als Metasprachen der Kultur. Unter diesem Gesichtswinkel ist das Auftauchen der Semiotik nicht nur im Hinblick auf die Geschichte der Wissenschaft, sondern auch als Faktum der Selbstorganisation der Kultur gesetzmäßig.

In diesem Prozeß spielte der Film eine besondere Rolle, weil nur er es vermochte, alle diese drei Aspekte organisch miteinander zu verknüpfen.

Der Film und die mythologische Sprache

Über das Wechselverhältnis von Film und Mythologie ist viel geschrieben worden. Wir möchten hier die Aufmerksamkeit lediglich auf einen Aspekt dieses Problems lenken. Wenn man den Mythos nicht als einen bestimmten *Texttyp* betrachtet, sondern als eine eigentümliche, auf spezifische Weise eingerichtete Welt, dann fällt jene Besonderheit von ihm ins Gewicht, um die es in dem bereits erwähnten Aufsatz «Mythos – Name – Kultur» (Lotman/Uspenskij 1986) ging.

Der Mythos führt uns in eine Welt, in der die Eigennamen herrschen. Roman Jakobson hat zu Recht festgestellt, daß die Eigennamen in unserem Sprachkode «eine Sonderstellung» einnehmen. Es gibt «viele Hunde, die *Fiffi* heißen, ihnen

ist jedoch keine Eigenschaft der ›Fiffiheit‹ gemeinsam» (Jakobson 1974, 36). Der Gebrauch des Eigennamens weist nicht nur auf die Singularität des von ihm bezeichneten Objekts. Dieses singuläre Objekt muß demjenigen, der es nennt, unmittelbar bekannt sein. Der Name ›Mascha‹ erlangt natürlich echte Bedeutung nur für jene, die mit der von diesem Namen bezeichneten Person bekannt sind. Folglich bezeichnet er nicht irgendein abstraktes Modell des Objekts oder einen Begriff von ihm, sondern dieses Objekt selbst. Daher wird der Eigenname nicht als Zeichen wahrgenommen, das sich vom Bezeichneten zu lösen vermag, sondern als dessen unabtrennbare Eigenschaft. Die Welt, in der alle Namen Eigennamen sind (und gerade das zeichnet die Welt des Mythos und die Welt des kindlichen Bewußtseins aus), ist eine Welt der intimen Zusammenhänge, in der alle Dinge alte, gute Bekannte und die Menschen durch ebenso enge Bindungen vereint sind. Nicht von ungefähr tragen die Gegenstände der mythologischen Welt ebenso Eigennamen wie die Menschen. In dieser Welt werden die Eigenschaften nicht fremd. Das Prädikat eines Dings ist daher ein anderes Ding, und die Handlung wird in einem solchen Maß konkret gedacht, daß der Träger des mythologischen Bewußtseins oder das Kind es beim Erzählen vorziehen, nicht das Verb auszusprechen, sondern die Handlung zu reproduzieren (deshalb ist die Einbeziehung von Theatralität in den narrativen Prozeß für das mythologische Bewusstsein keine Ausnahme, sondern ein Gesetz; sie verschwindet nur beim Übersetzen des Textes in die Sprache eines nichtmythologischen Bewußtseins).

Es genügt, sich in die soeben kursorisch beschriebenen Besonderheiten zu vertiefen, um festzustellen, wie sehr sie alle der Natur des Films entsprechen.

Wenn man vom Porträt sagen kann, daß es ›der Eigenname in der Sprache der bildenden Künste‹² sei, dann trifft eine solche Bestimmung in noch größerem Maße auf das Filmporträt zu. Dazu tragen zwei Umstände bei. Zum einen zeigt der Film nicht nur unablässig eine große Zahl von Porträtbildern – er hat die Möglichkeit der Großaufnahmen. Die Großaufnahme im Film wird unwillkürlich mit dem Betrachten aus ganz geringem Abstand im Leben assoziiert. Das Anschauen menschlicher Gesichter aus ganz kurzer Distanz ist wiederum für die kindliche oder aber für die sehr intime Welt charakteristisch. Schon dadurch versetzt uns der Film in eine Welt, in der alle handelnden Personen – Freunde wie Feinde – zum Zuschauer in vertrauten Beziehungen stehen, in Beziehungen einer nahen und sehr genauen Bekanntschaft, die nicht nur eine Vorstellung

2 Ein beredtes Beispiel für die Wahrnehmung des Porträts als Eigennamen ist das im Staatlichen Historischen Museum in Moskau befindliche Porträt Pugatschows, das im 18. Jahrhundert *über* ein Porträt der Zarin Katharina II. gemalt worden ist, was man als eine Art »Umbenennungs«akt ansehen kann.

von den Charakterzügen, sondern auch die unmittelbare Wahrnehmung des Netzes der Äderchen und Runzeln auf dem Gesicht einschließt. Zum anderen sieht der Zuschauer im Film – in weitaus größerem Maße als im Theater – nicht nur das Rollenspiel, sondern auch den Schauspieler. Auf der Leinwand beobachtet er nicht nur die handelnde Person des betreffenden Films, sondern auch das ihm aus anderen Filmen und darin enthaltenen Großaufnahmen wohl vertraute Äußere des Schauspielers. In der neuen Aufmachung und neuen Rolle erkennt er die bekannten Züge, und was auf dem Theater störend wirkt, gehört im Film dagegen zum Wesen der Wahrnehmung. Das Empfinden des Gewohnten, des Bekanntseins mit *diesem* Gesicht versetzt uns in eine Welt, in der alle Beziehungen grundsätzlich intim sind, in die Welt des Mythos.

Bezeichnend ist, daß man sich über den Film weitaus weniger als über andere Kunstgattungen entrüstet, wenn Situationen klischeehaft sind, Typen zu Masken werden und einfach ein und derselbe Text noch einmal aufgenommen wird, weil vom mythologischen Standpunkt alle diese Eigenschaften keine Mängel darstellen.

Gegenüberstellen kann man jedoch das mythologische Denken dem wissenschaftlichen und künstlerischen nur, wenn man unter letzteren wissenschaftliches und künstlerisches Bewußtsein in der Gestalt versteht, die sie in späteren Epochen angenommen haben. An und für sich enthält das mythologische Denken, das den verschiedenen Formen der Entfremdung entgegengesetzt ist, Impulse sowohl kognitiven als auch künstlerischen Typs. Wenn als Prädikat eines Dings ein Ding auftritt, dann schafft das mächtige Bilder von Isomorphismus, Ähnlichkeit, Identität des Verschiedenen, die sowohl wissenschaftliche als auch künstlerische Konstruktionen anregen können.

Jedoch die Sprache des Films enthält auch die strukturellen Möglichkeiten der wissenschaftlichen Metasprache und der Sprache der Kunst in deren späterem, postmythologischem Verständnis.

Die prinzipielle Bedeutung der Filmsprache als eines Musters für die metasprachlichen Mechanismen der heutigen Kultur liegt darin, daß der von ihr geschaffene «Gemeinkode» nicht als «Aufhebung» und Neutralisierung der antithetischen konkreten Texte oder Sondersysteme organisiert ist, sondern so, daß diese in ihrer ganzen Eigenart in den allgemeinen Mechanismus einbezogen werden. Die Sprache des Verkehrs zwischen den Systemen erweist sich nicht als Überschneidung, sondern als Vereinigung von deren speziellen Kodes.

So vereint die Sprache des Films extreme Stufen der Logik – vom unmittelbaren Erleben des realen Sehens eines Dings (das Empfinden, die Leinwandwelt sei unmittelbar real) bis zum maximal Illusorischen. Gleichzeitig werden historische Etappen zusammengeführt – von ausschließlich archaischen Formen des künstlerischen Bewußtseins bis zu ganz modernen. Bei einer derartigen Verei-

nigung werden die äußersten Gegensätze nicht verwischt, sondern aufs intensivste belebt.

Beispielsweise hebt die romantische Ironie im verbalen wie auch im auf dem Theater gespielten Text den «ernsten» Sinn dadurch auf, daß sie die Diskrepanz von Ausdruck und Inhalt aufdeckt. Wenn in Alexander Blocks *Schaubude* der Bajazzo «Zu Hilfe! Moosbeersaft sprudelt aus mir!» schreit und die Bühnenanweisung lautet: «Ein Strahl Moosbeersaft spritzt ihm aus dem Schädel» (Block 1978, 19), dann zeigt sich die Ironie des Autors darin, daß wir bereit waren, für Realität zu nehmen, was lediglich deren konventionelles Zeichen im System der Theatersprache war. Die anfängliche Naivität im Empfinden des Zuschauers ist beseitigt, und wir können nicht mehr zu ihr zurück. Mehr noch: Da die allgemeine Korreliertheit von Bühnenwelt und Weltbild im Bewußtsein der Zuschauer bleibt, wird die romantische Ironie von der Kunst auf das Leben übertragen, und es formt sich jenseits der Bühne eine Welt, in der Blut eine konventionelle Illusion ist, hinter der sich in Wirklichkeit Moosbeersaft verbirgt (vgl. Berkowski 1934; 1979).

In Heines für die Romantik programmatischem Gedicht *Nun ist es Zeit, daß ich mit Verstand* wird die Tragödie von Liebe und Tod durch die ironische Art der theatralischen Deklamation aufgehoben, und sodann wird wiederum die Ironie durch den Hinweis aufgehoben, daß die theatralischen Leidenschaften in einen wirklichen Tod übergehen. Unabhängig davon, ob die Realität in den Begriffen des Theaters oder das Theater in den Begriffen der Realität beschrieben wird, «hebt» die Metasprache eine bestimmte Seite des Objekts als bedeutungslos «auf», schafft die Beschreibung in gewisser Weise das Objekt ab.

In Andrzej Wajdas Film *WSZYSTKO NA SPRZEDAZ* (ALLES ZU VERKAUFEN, Polen 1969), der ganz und gar auf dem Problem des Wechselverhältnisses zwischen der Sprache der Realität und der des Films aufbaut, sehen wir Gleise und blutigen Schnee. Dann ertönt das Kommando «Wiederholung!», und ein Assistent läuft auf und ab und frischt aus einer Büchse die rote Farbe im Schnee auf. Die Erkenntnis, daß das Blut nichts anderes als Farbe ist, gesellt sich der ersten Szene hinzu und legt die Opposition «real/fiktiv» bloß, löscht aber nicht unseren ersten Eindruck aus, dem zufolge wir *Blut gesehen haben*. Die Übersetzung bezieht nicht eine bestimmte Schicht des vorhergehenden Textes ein, sondern diesen vollständig. Dasselbe ließe sich von den Oppositionen «bildhaft/verbal», «archaisch/modern», «national/international» und anderen in der gemeinsamen Struktur der Filmsprache sagen. Das führt dazu, daß der Metamechanismus mehr und mehr einem Aufbau ähnelt, der neben Modellen mit fester Organisation ein System von Zusammenstellungen und polyphonischen Strukturen in sich einschließt (vgl. Bachtin 1971).

Im Film zeichnen sich die fotografierten Gegenstände ebenso wie die Gesichter von Menschen durch individuelle Unwiederholbarkeit aus. Das versetzt uns in die mythologische oder kindliche Welt, in der die Dinge Eigennamen haben und sich in ihren Beziehungen zu den Menschen im Status einer engen Freundschaft oder Verwandtschaft wie auch einer Feindschaft befinden können. Erinnert sei an Rolands Schwert, das (wie Siegfrieds Schwert) einen Eigennamen hat, an die Pfeife von Taras Bulba, die man – wie einen verwundeten Freund – nicht auf dem Schlachtfeld lassen kann, oder auch an jene Stelle in der *Jüngeren Edda*, in der Odin unter dem Namen Bölwerk den Dichternet erlangt: Dazu muß er einen Fels durchbohren, und er zieht «einen Bohrer namens Rati hervor», was soviel heißt wie: «ein Bohrer namens Bohrer» (Smirnickaja/Steblin-Kamenski 1970, 59). Wie jeder beliebige Gattungsname in der Welt des Mythos zum Eigennamen wird, so verwandeln sich in der Filmwelt fotografische Bilder von Dingen in Dinge des Mythos. Dinge und Eigennamen haben in der mythologischen Welt indes eine paradoxe semiotische Natur: Gegenüber der gegenständlichen Reihe der realen Welt treten sie als ein System von Zeichen auf, vor dem Hintergrund entwickelterer semiotischer Systeme, denen der ikonischen und verbalen Sprachen, zeigen sie die nichtzeichenhaften Eigenschaften realer Gegenstände.

Gerade diese Eigenschaften gestatten es der Filmsprache, zwei semiotische Polaritäten zusammenzubringen: die Ebene der semiotisierten Gegenstände und die Ebene der entwickeltsten und kompliziertesten Semiose. Auf Grund dessen kommt der Film mit Erfolg zwei entgegengesetzten kulturellen Bedürfnissen nach: dem Bestreben, aus der Welt der Zeichen, einer zu komplizierten und entfremdeten sozialen Organisation, auszubrechen, und dem Bestreben, die Sphäre der gesellschaftlichen und künstlerischen Semiotik komplexer und reichhaltiger zu machen.

Eben diese Eigenschaften machen es unabweisbar, den Film als eine wichtige Komponente des sich gegenwärtig mit Nachdruck entwickelnden Metamechanismus der modernen Kultur anzusehen.³

1977

Übersetzung: montage/av

3 Vorliegender Aufsatz wurde bereits gesetzt, als eine im Hinblick auf unser Problem interessante Arbeit erschien: Horányi 1975.

Literatur

- Bachtin, Michail (1971) *Probleme der Poetik Dostoevskijs* [1963]. München: Hanser.
- Berkowski, Naum (1934) Estetitscheskije pozicii nemezkogo romantisma [Die ästhetischen Positionen der deutschen Romantik]. In: *Literaturnaja teorija nemezkogo romantisma* [Die Literaturtheorie der deutschen Romantik]. Hg. v. Naum Berkowski. Leningrad: Isdatelstwo pissatelej w Leningrade, S. 5–118.
- Berkowski, Naum (1979) *Die Romantik in Deutschland* [1973]. Leipzig: Koehler & Amelang.
- Block, Alexander (1978) *Ausgewählte Werke 2. Stücke, Essays, Reden*. Hg. v. Fritz Mierau. Berlin: Volk und Welt.
- Horányi, Özséb (1975) Culture and Metasemiotics in Film. In: *Semiotica*, Bd. 15, S. 265–284.
- Jakobson, Roman (1974) Verschieber, Verbkategorien und das russische Verb [1957]. In: Ders.: *Form und Sinn*. München: Fink, S. 35–54.
- Lotman, Jurij / Uspenskij, Boris (1986) Mythos – Name – Kultur [1973]. In: *Semiotica Sovietica 2*. Sowjetische Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu sekundären modellbildenden Zeichensystemen (1962–1973). Hg. v. Karl Eimermacher. Aachen: Rader Verlag, S. 881–907.
- Smirnickaja, Olga / Steblin-Kamenski, Michail (Hrsg.) (1970) *Mladschaja Edda* [Die jüngere Edda]. Leningrad: Nauka.

Juri Lotman

Die Natur der Filmerzählung¹

Dem Begriff «Film» liegt die Vorstellung von laufenden Bildern zugrunde, genauer: die Vorstellung von einer Erzählung mit Hilfe laufender Bilder. Sieht man vom Trickfilm ab, dann ist im Film die Fotografie das «Bild». Die Fotografie ist nicht lediglich die technische Grundlage des Films; der Film hat von ihr ein sehr wichtiges Merkmal – den Platz im System der Kultur – übernommen. Fotografie und Film stehen im Bewußtsein der Zuschauer stets nebeneinander, insbesondere im Hinblick auf ein so überaus wichtiges Merkmal wie die Beziehung zur Realität. Von allen Arten der Wiedergabe von Realität in der Kunst genießen sie die höchste Reputation, was Glaubwürdigkeit, dokumentarischen Charakter und Echtheit anbelangt. Gerade hier wirkt sich die naive Identifikation von Leben und dessen Darstellung am meisten aus.

Zwischen der Fotografie als Verfahren, das Leben in unbeweglichen Aufnahmen festzuhalten, und der dynamischen Kunst des Films besteht indes ein tiefer Unterschied. Und gerade die Formulierung «bewegliche Erzählung mit Hilfe unbeweglicher Darstellungen» birgt einen Widerspruch.

Wir haben es hier mit einer zweifachen Transformation zu tun (dabei sei betont, daß es nicht um den technischen und nicht um den optischen Aspekt geht, sondern um die Wechselbeziehung zwischen der Natur und den Möglichkeiten der verschiedenen Kunstgattungen). Den ersten Schritt macht die Fotografie: Einerseits formt sie die dreidimensionale, räumliche Realität in die zweidimensionale Illusion der Räumlichkeit um. Die mit allen Sinnesorganen wahrgenommene Realität wird dabei zur visuellen Fotorealität, das Objekt zur Darstellung des Objekts. Gleichzeitig verwandelt sich die unablässige Bewegtheit und Unbegrenztheit der Wirklichkeit in deren angehaltenes und begrenztes Teilstück.

Der moderne Tonfilm unterzieht die ihm zugrundeliegende Fotografie einer tiefgreifenden Umwandlung: Nicht nur die Illusion der Räumlichkeit, zu der noch der Ton hinzukommt, wird erheblich gesteigert, sondern – und das ist wohl am bedeutsamsten – das Unbewegliche wird wieder beweglich und der

1 A.d.Red.: Zuerst erschienen (russisch) als «Priroda kinopowestwowanija» (Die Natur der Filmerzählung), in: *Nowoje literaturnoje obosrenie* [Moskau], 1992, H. 1, S. 42–53 als Vorabdruck aus dem Buch von Juri M. Lotman und Juri G. Tsivian *Dialog s ekranom* (Dialog mit der Leinwand). Tallinn 1994.

Rahmen, der den begrenzten Text aus der unbegrenzten Welt «ausschneidet», bedeutend mobiler.

Dadurch, daß in ihm die Darstellung beweglich ist, gelangt der Film in die Klasse der «erzählenden» (narrativen) Künste, wird er fähig zu berichten, Sujets zu übermitteln. Doch der Begriff der Beweglichkeit hat hier einen besonderen Sinn. Bestimmend ist hier das Faktum der Ablösung von Bildern durch andere Bilder, der Verknüpfung verschiedener Darstellungen. Daß diese Verknüpfung mit Hilfe sich bewegender Darstellungen realisiert wird, ist ein weitverbreitetes, aber kein obligatorisches Merkmal. Die Natur des Erzählens besteht darin, daß der Text syntagmatisch aufgebaut ist, das heißt durch Verknüpfung der einzelnen Segmente in zeitlicher (linearer) Aufeinanderfolge. Diese Elemente können verschiedener Natur sein: Es kann sich um Sequenzen von Worten, musikalischen oder grafischen Phrasen handeln. Die fortschreitende Entfaltung der durch irgendein Strukturprinzip verknüpften Episoden macht gerade das Gewebe des Erzählens aus.

Unter diesem Aspekt ist es wichtig hervorzuheben, daß auch eine folgerichtige Sequenz unbeweglicher Darstellungen einen Bericht formen kann. Als Beispiele können illustrierte Ausgaben, Bücher aus Bildchen und Comics dienen, in denen das Sujet mit Hilfe kleiner folgerichtiger Sequenzen unbeweglicher Zeichnungen erzählt wird. Es gibt keinerlei Grund, diese Möglichkeit aus dem Arsenal des Films auszuschließen. Wir wollen an ein Beispiel erinnern.

Der 20. September 1961 war für den polnischen Film ein schwarzer Tag: Bei einem Autounfall kommt einer der talentiertesten polnischen Regisseure, Andrzej Munk, ums Leben. Der Tod traf ihn mitten in der Arbeit an dem Film *PASAZERKA* (*DIE PASSAGIERIN*, Polen 1963), nach einem Roman von Zofia Posmysz-Piasecka). Die Handlung des Films sollte sich auf zwei Zeitebenen entfalten: An Deck eines Luxusliners, der den Atlantik überquert, begegnen sich zwei Passagierinnen und erkennen einander wieder. In den Kriegsjahren hatte sie das Schicksal in Auschwitz zusammengeführt. Die eine von ihnen, die Polin Marta, war Gefangene, die andere, die Deutsche Liza, SS-Aufseherin. Die Auschwitz betreffenden Filmteile waren im wesentlichen abgedreht, doch der gesamte «heutige» Part – er aber sollte nach Roman- und Drehbuchsujet großen Raum einnehmen – existierte lediglich in Form von Vorarbeiten. Witold Lesiewicz (der zweite Regisseur), Zofia Posmysz (Koautor des Drehbuchs) und der an der Filmarbeit beteiligte Schriftsteller Wiktor Woroszyński faßten einen kühnen Entschluß: Im Bewußtsein, daß für den ums Leben gekommenen Regisseur ein adäquater Ersatz nicht zu finden war, beschlossen sie, den Film nicht zu Ende zu drehen, sondern den abgedrehten Teil mit unbeweglichen Fotografien, die im Zuge der Vorbereitungen entstanden waren, zu komponieren.

Der gesamte umrahmende Teil bestand aus stehenden Bildern, zu denen Munks bei der Vorbereitung des Films entstandene Fotografien geworden waren, und einem als Voice-over gesprochenem Text, den Wiktor Woroszyłski verfaßt hatte.

Wie so oft in der Kunst erwiesen sich die zufälligen und zudem tragischen Umstände als günstig für die Entstehung eines Meisterwerks: Sie beförderten den Kontrast zwischen dem tragischen Lager-Part, der auf der komplexen Polyphonie langsamer, quälend-trauriger Panoramabilder aufbaut, auf Episoden voller tragischer Dynamik, die von einem komplizierten, sich unter extremen Bedingungen abspielenden menschlichen Drama berichten, und der Gruppe der stehenden Bilder, die den Zuschauer durch ihre erstarrte Fragmentarität, aufflammend wie eine Kette unbeweglicher Explosionen, ganz unmittelbar erschüttern. Dieser Aufbau, Resultat der tragischen Umstände bei der Entstehung des Films, hat dessen Gepräge gegenüber dem ihm zugrunde liegenden Roman und Szenarium verändert: Die direkte publizistische Anklage ging zurück, die philosophische Tiefe nahm zu. Für uns ist in diesem Fall jedoch wichtig, daß sich die Gruppe der stehenden Bilder in Kombination mit dem Text des Sprechers als fähig gezeigt hat, einen narrativen Text zu schaffen. Das Merkmal der Bewegung der Filmbilder hat sich nicht als obligatorisch erwiesen: Die Bewegung wurde als zuckendes, stockendes Springen von einem unbeweglichen Filmbild zum anderen realisiert. Die Bewegung der Ereignisse kam im Bewußtsein der Zuschauer zustande, aber auf der Leinwand lösten unbewegliche stehende Bilder einander ab.

Man kann auch ein anderes, bereits erwähntes Beispiel anführen: Der estnische Trickfilmer Rein Raamat hat einen seiner Trickfilme als Reihe durchblätterter Kinderzeichnungen aufgebaut. Eine Sequenz unbeweglicher Bildchen bildete das Sujet und erwies sich als ebenso fähig, als Mittel des Erzählens zu dienen, wie ein unaufhörlich sich bewegender Trickfilmstreifen.

Für die Erzählung ist folglich eine Gruppe miteinander verknüpfter Bilder (Fotografien) notwendig. Das Wort «Gruppe» bedeutet, daß es mindestens zwei (möglichst mehr) sein müssen. Wie kommt jedoch die Verknüpfung zustande? Was veranlaßt uns zu der Meinung, die uns gezeigte Aufeinanderfolge von Filmbildern sei bewußt hergestellt und nicht deren zufällige Anhäufung?

Der einfachste Fall ist es, wenn die Einheit mit Mitteln außerhalb der Filmbilder erzeugt wird: Voice-over, Musikbegleitung. Für uns kommt es jedoch darauf an, die Mechanismen innerhalb der Filmbilder zu verstehen, die die einzelnen Darstellungen zu einer Phrase verbinden. Als «niederste Stufe» des Erzählens bezeichnen wir die Verknüpfung zweier Filmbilder. Den Montage-Effekt kann man als eine der Verknüpfungsformen von Filmbildern auf niederster Stufe ansehen. Eine andere Methode könnte man als Reim bezeichnen:

In zwei benachbarten Filmbildern wird ein und dasselbe Detail wiederholt, eingeschlossen jedoch jeweils in einen anderen Kontext, so daß die typische Reimsituation der Annäherung des Verschiedenen und Abgrenzung des Ähnlichen entsteht. Ein triviales und mehrfach in verschiedenen Filmen wiederkehrendes Verfahren: Der Schrei der Frau, die den Leichnam entdeckt hat, geht über in das Pfeifen der Lokomotive, die den Mörder mit sich nimmt.² In Wim Wenders' Film *PARIS, TEXAS* (England/Frankreich/BRD 1984) schaut der Held (Travis) durch ein Fernglas auf die oberen Etagen einer gigantischen Bank, die Kamera verweilt bei der wehenden Flagge der Vereinigten Staaten, und dann sieht man sogleich in Großaufnahme die Schulter eines schlafenden Jungen, des Sohnes des Helden, auf dessen Jäckchen eben jene Flagge aufgenäht ist.

Wenn sich irgendein Detail nicht in zwei, sondern in einer größeren Zahl von Fällen wiederholt, entsteht eine rhythmische Reihe, die ein mächtiges Mittel zur Sinnanreicherung darstellt und zugleich die einzelnen Filmbilder zu einer in sich zusammenhängenden Reihe verknüpft. Anna Achmatowa sagte einmal zu Lidia Tschukowskaja: «Um zum Kern der Sache vorzudringen, muß man die Nester der sich in den Versen eines Dichters ständig wiederholenden Bilder untersuchen: In ihnen verbergen sich die Persönlichkeit des Autors wie auch der Geist seiner Dichtung. Wir, die wir durch die strenge Schule der Puschkin-Forschung gegangen sind, wissen, daß ›Wolkenkette‹ bei Puschkin dutzendweise vorkommt.»³ Achmatowa spricht hier davon, daß die in den Tiefen des Dichterbewußtseins verborgenen individuellen Assoziationen in Form «sich ständig wiederholender Bilder» hervortreten, die dem Dichter gleichsam «entschlüpfen». Doch vom Standpunkt des Auditoriums verknüpfen gerade diese Wiederholungen das heterogene Material zu einem einheitlichen Text.

Ein wichtiges Element der Grammatik des Films ist der Ursache-Folge-Zusammenhang zwischen zwei Filmbildern: Im ersten Bild öffnet sich eine Tür oder wird ein schießender Mensch gezeigt, im zweiten durchschreitet jemand die geöffnete Tür oder sehen wir einen fallenden Körper. Den Fällen, in denen sich der Ursache-Folge-Zusammenhang auf irgendeine Weise komplizierter gestaltet, liegt dennoch dieses simple Relationsmodell ›Ursache – Folge‹ zu-

2 Dieses Verfahren (die so genannte Schock-Montage) hat Hitchcock 1929 erfunden (unser Beispiel entstammt seinem Film *THE 39 STEPS* [DIE 39 STUFEN, England 1935]).

3 Man könnte hier einen charakteristischen Irrtum anmerken, der das Interesse für Achmatowas Gedanken nicht verringert, sondern im Gegenteil erhöht: ›Wolkenkette‹ findet sich bei Puschkin nicht dutzendweise, sondern nur dreimal – in den Gedichten *Wie lichten sich bereits die Wolkenketten fern*, *Der Nordwind* und *Der erschlagene Ritter*. Doch selbst das reichte aus, damit sich im feinen Gehör der Dichterin eine Reihe bildete, die eine Masse von Texten organisiert, in denen dieses Bild nicht anzutreffen ist. Daher der Erinnerungslapsus.



STAGECOACH (Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek)

grunde. So erstreckt sich in John Fords Film *STAGECOACH* (*HÖLENFAHRT NACH SANTA FÉ*, USA 1939) in der Episode des Duells der beiden Cowboys (wir sprachen bereits über diese Szene) die Distanz zwischen Ursache und Folge über mehrere Filmbilder. Das langsame, unheildrohende Näherkommen der Gegner (wobei man uns gleichsam zu verstehen gibt: Ringo Kid, der sympathische Held, wird umkommen; unsere Erfahrung als Kinogänger aber sagt uns: Der Held eines Westerns darf nicht sterben) läßt die Spannung wachsen. Der Regisseur spielt mit dem Zuschauer und erschwert die Vorhersage der kommenden Filmbilder, um so klarer ist jedoch, daß zwischen dem, was wir sehen, und dem, was passiert, ein Zusammenhang besteht. Die Spannung klebt die Filmbilder zu einer Phraseneinheit zusammen. Die Episode wird durch ein weiteres Filmbild unterbrochen, das die Handlung in einen Saloon versetzt. Die dort versammelten Leute warten fieberhaft auf den Ausgang des Duells. Es ertönen Schüsse, und der Ursache-Folge-Zusammenhang der Episoden stellt darauf ein, daß im Saloon jetzt der Sieger erscheinen wird. Die Türen klappen auf, und in der vom Licht von draußen grell erleuchteten Türöffnung erscheint die Figur des Feindes von Ringo Kid. Der Zuschauer zieht natürlich den Schluß,

daß letzterer getötet wurde. Doch der scheinbare Sieger, der zwei Schritte in Richtung Theke gemacht hat, fällt der Länge nach hin; er war tödlich verwundet. Und dann erscheint der wahre Sieger, Ringo Kid, in der Tür.

Diese Übertragung des Resultats der Handlung aus dem benachbarten Filmbild in mehr oder weniger entfernte, mit der die Verzögerung zwischen Handlung und Resultat realisiert wird, unterstützt zugleich die Bildung fest verknüpfter Syntagmen, der filmischen Phrasen innerhalb der Filmerzählung. Das ist etwas, das der «Verzögerung» nahekommt, über die Viktor Schklowski als ein Gesetz des Erzählens schrieb (vgl. Sklovskij 1969, 63 ff).

Im Kino stellen wir jedoch keine Überlegungen an, sondern sehen. Das hängt damit zusammen, daß die Logik, die unser Denken nach ihren Gesetzen organisiert, welche die genaue Geregeltheit von Ursachen und Folgen, Prämissen und Konklusionen erfordern, im Film oft dem Alltagsbewußtsein mit dessen spezifischer Logik Platz macht. Beispielsweise wird der klassische logische Trugschluß *post hoc, ergo propter hoc* (danach, also auf Grund dessen) im Film zur Wahrheit: Der Zuschauer nimmt die zeitliche Aufeinanderfolge als eine ursächliche wahr. Das wird in den Fällen besonders fühlbar, in denen der Autor (wie das zum Beispiel Buñuel getan hat) logisch nicht zusammenhängende oder sogar absurd unverknüpfte Stücke vereint: Der Autor klebt einfach unzusammenhängende Bruchstücke aneinander, und vor dem Zuschauer ersteht eine Welt zerstörter Logik, da er von vornherein angenommen hatte, die Kette der ihm gezeigten Bilder müsse nicht nur zeitlicher, sondern auch logischer Konsequenz gehorchen.

Diese Überzeugung beruht auf der Präsomption einer Sinngebung; der Zuschauer ist sich sicher, daß das, was er sieht, 1) ihm gezeigt wird, 2) ihm mit einem bestimmten Ziel gezeigt wird, 3) einen Sinn hat. Folglich muß er, wenn er das Gezeigte begreifen will, dieses Ziel und diesen Sinn verstehen. Es dürfte einleuchten, daß diese Vorstellungen aus der Übertragung von Fertigkeiten auf den Film resultieren, die in der sprachlichen Sphäre erworben wurden – von Fertigkeiten des Hörens und Lesens; das heißt, wenn wir einen Film als Text wahrnehmen, übertragen wir auf ihn unwillkürlich die Eigenschaften des uns am meisten gewohnten – verbalen – Textes. Ein Beispiel: Wenn wir aus dem Fenster eines fahrenden Zugs schauen, fällt es uns nicht ein, die von uns gesehenen Bilder zu einer einheitlichen logischen Kette zu verbinden. Wenn wir zunächst Kinder beim Spiel gesehen haben und sodann Autokarambolagen oder sich verlustierende junge Leute an unseren Augen vorüberzogen, dann werden wir diese Bilder nicht zu Ursache-Folge- oder irgendwelchen anderen logischen oder künstlerisch sinnhaften Reihen verknüpfen, falls wir nicht um jeden Preis aus ihnen einen Text vom Typ «So ist das Leben» herstellen wollen. Genau

so wie wir uns beim Blick aus dem Fenster ja auch nicht fragen: «Weshalb diese Berge?». Indes sind in einem Gespräch über Film derlei Fragen ganz und gar am Platz. So trifft in Claude Chabrols Film *LA FEMME INFIDÈLE* (*DIE UNTREUE FRAU*, Frankreich/Italien 1969) der verdächtige, aber nicht überführte Verbrecher mehrmals mit zwei Untersuchungsrichtern zusammen. Die Einstellung ist so aufgebaut, daß der Verbrecher im Vordergrund mit dem Rücken zum Zuschauer aufgenommen ist, der erste der beiden Untersuchungsrichter hingegen mit dem Gesicht zum Verbrecher und zu den Zuschauern. Das Gesicht des zweiten ist, quasi auf Grund einer Nachlässigkeit des Regisseurs oder wegen der «Natürlichkeit» im Aufbau des Arrangements, durchweg vom Leinwandrand abgeschnitten, so daß der Zuschauer nur einen Teil von ihm sieht. Doch dieses beharrlich den Verbrecher anstarrende «Auge ohne Gesicht» wird zur (im realen Leben absurden) Voraussetzung für den Rückschluß, daß das Verbrechen aufgedeckt werden wird.

Auf diese Weise birgt der Film, den wir auf der Leinwand sehen, obgleich wir uns dessen nicht bewußt sind, einen tiefen und im Grunde unlösbaren Widerspruch: Er ist sowohl eine Erzählung über die Realität als auch diese Realität selbst. Doch Erzählung und sichtbare Realität gehorchen nicht nur verschiedenen, sondern auch einander ausschließenden Strukturprinzipien. Die sichtbare Realität kennt nur die Gegenwart, die Zeit «solange ich sehe», und reale Modalitäten. Aber für den Aufbau einer Erzählung über Ereignisse ist ein System für den Ausdruck der Zeiten unabdingbar, braucht es nicht nur den Indikativ, sondern auch irrealen Modi. Das Verhältnis des Sprechenden zur Erzählung wird natürlich mit den Mitteln des Mechanismus der Sprache ausgedrückt, während es für die Ausarbeitung adäquater Mittel in der Filmsprache spezieller Anstrengungen bedurfte.

Das lief darauf hinaus, daß man dem Film, sobald er mit der Notwendigkeit des Erzählens konfrontiert war, die Aufgabe stellte, die Struktur der natürlichen Sprache zu imitieren. Die Grammatik der natürlichen Sprache wurde als Norm angesehen, nach deren Vorbild man die Grammatik der narrativen Struktur der Filmsprache aufzubauen beabsichtigte. Dies erinnerte an den Prozeß der Erstellung der Grammatiken für die «barbarischen» europäischen Sprachen zu der Zeit, als die lateinische Grammatik als Ideal und einzige Grammatiknorm schlechthin galt: Die Aufgabe beschränkte sich darauf, in den nationalen Sprachen Kategorien zu finden, die sich entsprechend der Struktur des Lateins anordnen ließen.

Dieser Prozeß führte zur Bereicherung der Filmsprache und hatte zur Folge, daß heute praktisch alles, was mit Worten geschildert, auch in der Sprache der Filmerzählung übermittelt werden kann.

Die Erweiterung der grammatischen Zeit wurde durch die gedankliche Versetzung des Helden in eine andere Zeit erreicht. In seinem Poem *Poltawa* schuf Puschkin, als er den ins Gefängnis geworfenen und die Hinrichtung erwartenden Kotschubej beschrieb, die lyrischen Zeilen:

Ums Morgenrot wird man ihn richten,
Doch graut ihm vor dem Tod mitnichten;
Ihn jammert nicht, was ihn betraf.
Was ist ihm Tod? erwünschter Schlaf.
Er wird ins blutige Grab sich legen.
Die Ruhe lockt. Doch Gott! Weswegen
Zu Füßen jenes Bösewichts
Wie eines Tieres wortlos Leben
Vom Zaren selber um ein Nichts
Dem Feind des Zaren hingegen,
Ehrlos zu werden wie ein Wicht,
Die Freunde ziehn zum Blutgericht,
Und Flüche hören noch im Scheiden,
Und unterm Henker kniend den
Verräter gar noch lächeln sehn,
Und muß man schon den Tod erleiden,
Niemand zu haben, niemand, dem
Die Rache zu am Henker käm!...

Und sein Poltawa sah er wieder,
Sein Haus, der Freunde Heiterkeit,
Sein Kind und ihre frohen Lieder,
Ruhm, Glanz und Reichtum früher Zeit,
Das alte Haus, drin er geboren,
Wo Glück und Arbeit sich ihm wies,
Ach alles, was er nun verloren,
Was er freiwillig selber ließ,
Warum? –

Der Schlüssel knirscht im Schlosse,
Die Tür zu dem Verlies kreischt schwer,
Jäh schreckt er auf: «nun kommt wohl er,
Auf meinem Blutgang der Genosse,
Der letzte mit dem Kreuze, naht,
Der große Löser aller Sünder,

Der Seele Arzt, des Heilands Kunder,
Zu leiten mich den letzten Pfad,
Mir heiliges Brot und Wein zu geben,
Zu lindern meiner Seele Not,
Daß ich gewänn das ewige Leben
Und furchtlos litte meinen Tod! (Puschkin 1949, 394–395)

Das ist ein fertiges Drehbuch. Die Darstellung Kotschubejs im Kerker wird als Handlung wahrgenommen, die in der Gegenwart vor sich geht, seine Erinnerungen hingegen, die in den Film mit einer der üblichen Methoden (zum Beispiel durch Überblendung, durch Verknüpfung der träumerischen Pose des Helden mit plötzlich erklingender lyrischer Musik usw.) Eingang finden, als Vergangenheit in der Gegenwart. Die Rolle des Zeitemschalters kann ein Traum spielen (vgl. Andrej Tarkowskis *IWANOWO DETSTWO* [IWANS KINDHEIT, UdSSR 1962], wo das Verfahren bedeutend komplizierter ist: Geträumt wird nicht nur die Vergangenheit, sondern auch die nicht realisierte, mögliche Zukunft – es ändert sich nicht nur die Zeit, sondern auch der Modus; da es klar ist, daß Iwan, der Held des Films, sein nichtgelebtes Leben nicht träumen kann, wird hierbei offenbar der Zuschauer zum Subjekt des Traums: Er ist es, der sich in seinen Gedanken in die fiktive Zukunft versetzt).

Auf diese Weise gelangen kombinierte – temporale und aspektbezogene – Verbkategorien auf die Leinwand. Die vom Mitwirkenden der Filmhandlung als heutig und real (selbst wenn sie historisch Vergangenes darstellt) wahrgenommene Zeit soll der Zuschauer für Gegenwart halten. Die für die Filmhelden nichtfiktive Gegenwart ist für die Zuschauer eine fiktive Gegenwart; «fiktiv», weil der Zuschauer dank historischen Kostümen, Dekorationen und Sujet vor der völligen Ineinsetzung von Filmzeit und eigener realer Epoche bewahrt bleibt, «Gegenwart», weil der Zuschauer während der Filmvorstellung den Zustand eines Menschen, der seine kommenden Geschichtserfahrungen nicht kennt, psychologisch durchleben soll. Wenn zum Beispiel in dem englischen Film über das Leben Thomas Mores *A MAN FOR ALL SEASONS* (EIN MANN ZU JEDER JAHRESZEIT, 1966, Fred Zinnemann) nach der Hinrichtung des Helden die Stimme des Sprechers als Voice-over aufzählt, wann und unter welchen Umständen Heinrich VIII. und die anderen Peiniger Mores ums Leben kamen, dann klingt das wie eine Prophezeiung. Dabei ist folgendes interessant: Grammatisch ist der Text des Sprechers Vergangenheitstempus, weil er, an die Zuschauer des 20. Jahrhunderts gerichtet, über Ereignisse der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts berichtet. Wahrgenommen wird er jedoch als Futur, weil er im Hinblick auf die Ereignisse des Films davon erzählt, was nach dessen Ende

geschah. Diese prophetische Vorhersage in der grammatischen Form des Vergangenheitstempus ist für die Zeitwahrnehmung im Film außerordentlich charakteristisch.

Wie man unschwer sieht, besteht der Konflikt, in dem einander einerseits Gegenwartstempus und indikativer Modus, andererseits Vergangenheitstempus und Futur sowie alle Arten irrealer Modi gegenüber treten, im Aufeinandertreffen von Filmwelt und sprachlich-grammatischer. Eine der Grundeigenschaften des Films – die Illusion der Realität, das Streben, im Zuschauer ständig das Empfinden der Echtheit des auf der Leinwand Geschehenden zu erneuern, die Suggestion, vor ihm stünden nicht die Zeichen der Dinge, sondern die Dinge selbst – gerät in Widerstreit mit der Forderung nach Schaffung einer Grammatik, ohne die eine Erzählung nicht möglich ist. Doch die Grammatik organisiert nicht die Realität, sondern die Sprache.⁴ Die Grammatik hat ihre eigene Realität, von deren Standpunkt die Wunschformen⁵ des Verbs ebenso real sind wie die Indikative. Die Ausarbeitung der Mittel der Filmerzählung ist von diesem Konflikt geprägt, trägt die Spuren der Transformation der sichtbaren und gegenständlichen Bilder in Zeichen der grammatischen Kategorien. Die bedingte (konventionelle) Natur der grammatischen Mittel der Filmerzählung zeigt sich darin, daß diese sich nicht auf irgendwelche Eigenschaften realer Objekte stützen, sondern auf einer bloßen stillen Übereinkunft zwischen dem Regisseur und den Zuschauern beruhen. Der Zuschauer muß einfach lernen, daß eine bestimmte Stelle des Filmstreifens *in diesem Falle* zum Beispiel die Irrealität der Handlung bedeutet.

So werden in dem englischen Film *If... (If..., 1968, Lindsay Anderson)*, der von der Innenwelt Halbwüchsiger auf einem College handelt, Bilder des realen Lebens und des Wünschens und Denkens des einen oder anderen Helden abwechselnd und ohne irgendwelche Zeichen, die die einen Filmabschnitte von den anderen unterscheiden, gezeigt. Vonnöten ist ein Zuschauer, der die äußerlich gleichen, aber nach ihrer Modalität verschiedenen Stücke des Filmstreifens auseinanderzuhalten vermag. Wenn zum Beispiel die Halbwüchsigen auf dem Dach mit Maschinengewehren in Stellung gehen, bereit, das Feuer auf die zur sonntäglichen Visite erschienenen und wie auf einem Gemälde in einer Reihe

4 Die Autonomie der Sprachstruktur von der Realitätsstruktur schließt deren wechselweises Aufeinandereinwirken nicht aus, sondern impliziert es, und zwar insbesondere die Tatsache, daß wir die Realität durch die Struktur der Sprache, in der wir über die Realität nachdenken, wahrnehmen.

5 Wunschmodus (Optativ) meint «die modale Bedeutung der Möglichkeit (Wahrscheinlichkeit) der Realisierung des Gewünschten, ausgedrückt in Form einer Bedeutungsnuance des Konjunktivs» (Achmanowa 1966, 248).

über den Rasen laufenden Eltern zu eröffnen, dann muß der Zuschauer sich in der ironischen Stilistik des Regisseurs auskennen und verstehen: Vor das, was er sieht, ist in Gedanken ein «wenn» zu setzen. Die bedingt-konventionelle Natur der grammatischen Struktur wird hier deutlicher bloßgelegt als in dem amerikanischen Film *BLESS THE BEASTS & CHILDREN* (*DENKT BLOSS NICHT, DASS WIR HEULEN*, 1971) von Stanley Kramer, in dem das Bild der Mutter, die auf den Jungen – den Helden des Films – wie auf ein Jagdziel schießt, im Zusammenhang mit einem Traum eingeführt und folglich äußerlich motiviert ist.

Für den Ausdruck des Potentialis – des «möglichen» Modus, der als «modale Form» definiert wird, «die die Idee der Möglichkeit oder Realisierbarkeit im Gegensatz zum nichtrealen Modus *dartut*, welcher die Idee der nichtrealisierbaren Hypothese ausdrückt»⁶ (wir weisen darauf hin, daß unter dem Aspekt der Filmerzählung diese beiden Erzählungen nicht real, da nicht realisierbar, sind) – verwendet man in der Regel zwei aufeinanderfolgende Versionen ein und derselben Episode. Dabei zeigt sich die formal-sprachliche Natur eines solchen Aufbaus darin, daß der Zuschauer die Versionen nicht als zeitlich aufeinanderfolgende, sondern als gleichzeitig existierende Möglichkeiten wahrnimmt (wahrzunehmen lernen soll!). In dem Film *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* (*LETZTES JAHR IN MARIENBAD*, Frankreich 1961) von Alain Resnais und Alain Robbe-Grillet erfahren wir überhaupt nicht, welche der Versionen das reale Ereignis widerspiegelt. Anders ist das Wechselverhältnis von Indikativ und Potentialis in Eldar Rjasanows *SABYTAJA MELODIJA DLJA FLEJTY* (*VERGESSENE MELODIE FÜR FLÖE*, UdSSR 1987) aufgebaut. Auch hier entfalten sich vor uns auf der Leinwand in jeder zentralen Episode des Sujets nacheinander zwei diametral entgegengesetzte Versionen. Der Schlüssel für die Verteilung der grammatischen Kategorien ist der Charakter des Helden. Wir begreifen schnell, daß der Held ein schwacher Mensch ist, der die ganze Zeit wünscht, das eine zu tun, tatsächlich aber etwas ganz anderes macht. Dabei souffliert ihm seine gute, aber furchtsame Natur ehrenhafte Handlungen, der Umgang in der Welt der Bürokratie jedoch heuchlerische und verlogene. Wenn der Held in ergreifende oder dramatische Situationen gerät und sich als ehrlicher und tapferer Mensch beweist (zum Beispiel in der Episode mit dem Verzicht auf die Dienststellung, der Rückkehr zur geliebten Frau, der Bereitschaft, in Armut zu leben), weiß daher der Zuschauer, daß man hier so etwas wie «es wäre gut», dachte er» oder «einen Moment lang hatte er den Wunsch» einschieben sollte, und daß wir, wenn er eine stumpfsinnige amtlich-bürokratische Rede hält, die reale Handlung vor uns haben.

6 Marouzeau 1960, 222.

Indes führt der Konflikt zwischen naiv-realistischem und formal-grammatischem Herangehen zur Schaffung von etwas drittem, das typisch für die Film-erzählung ist. Einerseits erhalten wir die Möglichkeit, die naiv-illusionistische Psychologie der Filmwahrnehmung zu überwinden, und das macht den Weg beispielsweise für Ironie frei wie überhaupt für vielfältige Formen der Pragmatik des Filmtextes (des Verhältnisses des Regisseurs und der Zuschauer zur Filmwelt). Andererseits läßt es die sichtbar-konkrete Natur des Films nicht zu, die formalen Kategorien *ausschließlich* als formale wahrzunehmen. Wenn wir uns einen Text wie etwa «Verrecken sollt ihr», dachte er über seine Frau und Schwiegermutter» vorstellen, dann wird der Effekt dieser groben Gedanken und Ausdrücke ganz und gar nicht der Episode aus Pietro Germis *DIVORZIO ALL'ITALIANA* (SCHEIDUNG AUF ITALIENISCH, Italien 1961) gleichkommen, in der Mutter und Schwiegermutter des Helden vor unseren Augen von einer Maschinengewehrsalve niedergemäht werden (Optativ), oder der grauenhaften Passage, in der der Held aus ihnen Seife kocht. In der in keiner Weise herausragenden tschechischen Filmkomödie *KRÁL KRÁLU* (SEINE MAJESTÄT –KOLLEGE KÖNIG, CSSR 1963, Martin Fric) gibt es folgende Episode: Ein Terrorist schenkt seinem Feind, den er vernichten soll, einen Füllfederhalter, in dem sich eine Sprengladung befindet. Der jagt nichts ahnend in seinem Luxusauto die Chaussee entlang und überholt eine alte tschechische Bäuerin, die an einem Strick eine widerspenstige Ziege über die Straße zieht. Das Auto erschreckt die Ziege, die sich losreißt und davonläuft. «Zerbersten sollst du», knurrt die Alte im Zorn. Und sogleich ertönt eine ohrenbetäubende Detonation, vom Auto bleibt nur ein Krater. «Das habe ich nicht gewollt», flüstert die Alte. Hier werden uns gewissermaßen die Unterschiede der irrealen Handlung in Sprache und Film demonstriert. Gleichwohl ist das Irreale im Film stets sehr viel realer als im verbalen Text.

Für die Differenzierung der realen Handlung und der verschiedenen Modalitäten des Irrealen können die Konfrontation von Farb- und Schwarzweißaufnahmen wie auch die verschiedenen Möglichkeiten genutzt werden, die sich durch die Kamera mit kurzer Brennweite und das Filmen mit der Handkamera ergeben. Ein Meister der feinen Nuancierung von realer Handlung und Potentialis war der bekannte sowjetische Kameramann Sergej Urusewski, der zum Beispiel in dem Film *LETJAT SHURAWLI* (DIE KRANICHE ZIEHEN, UdSSR 1957, Michail Kalatosow) beeindruckende Bilder von Boris' nicht stattgefundener Hochzeit schuf. Die Irrealität der Handlungen ist sowohl inhaltlich – durch die parallelen Bilder des sterbenden Boris – als auch formal motiviert: durch die leichte Verschwommenheit der Darstellung und die beschleunigte Aufnahme des einen Teils des Filmstücks und die Schnellig-

keit der Bewegungen im anderen; die gesamte Vision vor dem Tod ist in einem anderen Rhythmus gehalten.

Die nächste Ebene des Erzählens ist die phrasenübergreifende. Hier treten die Gesetze der Rhetorik in Kraft: Bestimmte Stücke des Filmtextes – die Filmphrasen – gehen strukturelle Wechselbeziehungen des Parallelismus, der Gegenüberstellung, des Kontrasts, der Gleichsetzung ein, wodurch supplementäre Sinngebungen entstehen. Die Korreliertheit der Stücke wird in der Regel durch Wiederholungen am Beginn der Filmphrasen (Anaphern) begleitet und dem Zuschauer signalisiert. Beispielsweise bezeichnet in Ingmar Bergmans *DET SJUNDE INSEGLET* (*DAS SIEBENTE SIEGEL*, Schweden 1957) die wiederholte Szene des Schachspiels zwischen Ritter und Tod die Gliederung des Films in korrelierte Sujetstücke.

Das nächste Konfliktbündel ist das Wechselverhältnis zwischen dem Gesicht, das wir auf der Leinwand sehen und das dem realen Schauspieler gehört, und dem Helden als Erzähleinheit, als Sujetelement. In unserem gewöhnlichen Verständnis sind diese beiden Begriffe so eng verbunden, daß ihre Aufgliederung künstlich erscheint. In Wirklichkeit sind dies jedoch zwei widerstreitende Kräfte. Das Gesicht des Schauspielers gehört der realen Welt an, ist das Gesicht eines Menschen, der einen Vor- und Familiennamen und ein eigenes, außerhalb des Films verlaufendes Leben hat, das zumeist den Zuschauern sehr gut bekannt ist. Die Zuschauer sind es gewohnt, dieses Gesicht auch in anderen Filmen zu sehen. Sie verknüpfen die verschiedenen Rollen, die dieser Schauspieler gespielt hat, zu einer fiktiven Persönlichkeit, die ein eigenständiges Sein hat. Besonders bemerkbar wird das am Schicksal der Filmstars. Damit sich jedoch eine Erzählung ergibt, müssen die Textstücke nach den Gesetzen der Sujetbildung gebaut sein – so wie die Filmphrasen nach den Gesetzen der Syntagmatik (der Verkettung der Filmbilder in der Filmphrase). Wenn dort die Gesetze der Wiederholbarkeit und Vergleichbarkeit der Elemente der Filmbilder wirken, so hier die der Wiederholbarkeit der handelnden Personen und ihrer Einbezogenheit in typenhafte Sujetkollisionen, die vom Zuschauer wiedererkannt werden.

Wir wollen in Gedanken ein Experiment durchführen: Während der Vorführung eines Films legen wir zwischen dessen Teile eine Büchse mit einer Rolle aus einem anderen Werk. Die Zuschauer bemerken natürlich sofort den Fehler, da es auf der Leinwand zu einer Verletzung der Sujetlogik kommt und die bis dahin handelnden Personen ohne jede Erklärung durch andere ausgetauscht werden. Wir können uns jedoch die beiden folgenden Situationen vorstellen: Es wird ein Teil aus einem anderen Film eingeschoben, in dem dieselben Schauspieler in einem anderen Sujet mitspielen; es wird ein Teil aus einem anderen Film eingeschoben, in dem dieselben Rollen von anderen Schauspielern gespielt

werden. Es liegt auf der Hand, daß wir es in jedem dieser Fälle mit unterschiedlichen Verletzungen des Erzählmechanismus zu tun haben werden. Im ersten Fall bleibt das visuell-stoffliche Element der Filmsprache erhalten und wird jener Teil der Erzählstruktur zerstört, der auf den Film aus der Erfahrung des verbalen Erzählens übertragen worden ist. Im zweiten Fall bleibt der verbale Sujetteil erhalten, und es fällt nicht schwer, einen solchen Film nachzuerzählen. Doch ihn sich anzuschauen dürfte nicht leicht sein. Wir geben ein Beispiel, in dem die Nichtentsprechung dieser beiden Sujetschichten in ein bewußtes künstlerisches Prinzip überführt worden ist.

In Luis Buñuels Film *CET OBSCUR OBJET DU DÉSIR* (DIESES OBSKURE OBJEKT DER BEGIERDE, Frankreich 1977) will der Held unbedingt das Mädchen, in das er verliebt ist, besitzen. Das Mädchen heißt Conchita. Die Rolle der Conchita spielen jedoch zwei äußerlich sehr verschiedene Schauspielerinnen, die zwei – mit Bedacht ausgewählte – unterschiedliche Typen präsentieren. Und die Charaktere, die diese Schauspielerinnen erschaffen, sind verschieden: Im einen Fall scheitern die Absichten des Helden an der übermäßigen Keuschheit der jungen Frau, im anderen an ihrer ebenso maßlosen Verderbtheit. Der Held verliert ständig die Orientierung, der Zuschauer ebenfalls. Doch der Zuschauer lernt nach einer bestimmten Zeit sich zu orientieren und die Unterschiede im Äußeren wie auch zum Beispiel so offensichtliche Widersprüche nicht zu beachten wie in der Episode, in der Conchita (die eine Schauspielerin), als sie zur Tür hereinkommt, eine weiße Handtasche hat, während sie (die andere Schauspielerin) den Raum mit einer schwarzen Handtasche wieder verläßt. Wir negieren das uns Gewohnte «ein anderes Äußeres, folglich eine andere handelnde Person» und akzeptieren die Spielregel «ein anderes Äußeres, doch dieselbe handelnde Person». Wie aber identifizieren wir diese beiden jungen Frauen als eine einzige handelnde Person? Der springende Punkt ist natürlich nicht nur der, daß sie ein und denselben Namen tragen. Wichtiger ist, daß die Beziehungen, die sie zu den anderen handelnden Personen, zum Raum, zur umgebenden Welt haben, ein und dieselben sind. Sie nehmen im Sujet ein und denselben Platz ein, und in der Entwicklung des Sujets knüpfen sie an einander an. Auf diese Weise bilden die «literarische» Schicht der Erzählung, die mit Worten nacherzählbar ist und in bestimmtem Sinne mit dem Drehbuch übereinstimmt, und die rein filmische Schicht, die man sich visuell vorstellen, aber nicht mit Worten nacherzählen kann, eine komplizierte Zwei-Einheit, die dem Filmsujet zugrunde liegt.

Folglich haben wir es im Film mit zwei gleichwertigen Möglichkeiten des Erzählens zu tun. Jede Geschichte, jede Erzählung kann man im Film auf zweierlei Art übermitteln: durch eine stockende Reihe von Darstellungen und durch eine einzige ununterbrochene, sich in sich nicht verändernde Einstellung. Der

Grenzfall des «stockenden» Erzählens ist ein Film, der aus unbeweglichen Fotografien besteht. Der Grenzfall des ununterbrochenen Erzählens ist ein Film, der aus einer einzigen Einstellung besteht; Alfred Hitchcocks *THE ROPE* (*COCKTAIL FÜR EINE LEICHE*, USA 1948) ist das Lehrbuchbeispiel für eine solche fortlaufende Einstellung. Zwischen diesen beiden Polen liegt ein weiter Bereich stilistischer Möglichkeiten. Der Regisseur trifft die Wahl. Ihm steht es frei, an welche der beiden mächtigen Traditionen der Filmstilistik er anknüpft. Hinter jeder dieser Traditionen steht eine bestimmte Weltansicht, jede von ihnen vertritt einen eigenen Typ filmischen Denkens.

1992

Übersetzung: montage/av

Literatur

- Achmanowa, Olga (1966) *Slowar lingwistitscheskich terminow* [Wörterbuch der linguistischen Termini]. Moskwa: Sowetskaja enziklopedija.
- Marouzeau, Jules (1960) *Slowar lingwistitscheskich terminow / Lexique de la terminologie linguistique*. Moskwa: Isdatelstwo inostrannoju literatury.
- Puschkin, Alexander (1949) *Ausgewählte Werke* 2. Hg. und aus dem Russischen übertragen von Johannes von Guenther. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Šklovskij, Viktor (1969) Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren [1919]. In: *Texte der russischen Formalisten I*. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hg. v. Jurij Striedter. München: Fink, S. 36–121.

Juri Lotman

Über die Sprache der Trickfilme¹

In der bereits umfangreichen Literatur zur Semiotik des Films findet die Sprache der Trickfilme kaum Beachtung. Das erklärt sich zum Teil aus der peripheren Position, die der Trickfilm im Gesamtsystem der Filmkunst einnimmt. Diese Position hat selbstverständlich nichts Gesetzmäßiges und Obligatorisches, und in einer anderen Kulturetappe kann sie sich leicht ändern. Durch die Entwicklung des Fernsehens, das die Bedeutung der kürzeren Filme steigen läßt, werden insbesondere die technischen Bedingungen für eine Erhöhung des gesellschaftlichen Status der Trickfilme geschaffen.

Eine wesentliche Bedingung für die weitere Entwicklung des Trickfilms ist, daß man sich der Spezifik seiner Sprache und der Tatsache bewußt wird, daß der Trickfilm keine Spielart des fotografischen Films ist, sondern eine ganz und gar selbständige Kunst mit eigener künstlerischer Sprache, die in vieler Hinsicht zur Sprache von Spiel- und Dokumentarfilm im Gegensatz steht. Verbunden werden diese zwei Filmarten durch die gemeinsame Verriebstechnik, gerade so wie durch eine analoge Einheit häufig Opern- und Ballettaufführungen – trotz des prinzipiellen Unterschieds in ihren künstlerischen Sprachen – innerhalb ein und derselben Organisationsformen zusammengeführt werden. Diese administrativ berechnete Organisationseinheit darf man nicht mit der künstlerischen Einheit verwechseln.

Der Unterschied in der Sprache des fotografischen und des Trickfilms besteht in erster Linie darin, daß die Anwendung des Grundprinzips der «sich bewegenden Darstellung» bei Fotografie und Zeichnung zu diametral entgegengesetzten Resultaten führt. Die Fotografie figuriert in unserem kulturellen Bewußtsein als Stellvertreter der Natur; ihr schreibt man die Eigenschaft der Gleichheit mit dem Objekt zu (eine solche Einschätzung bestimmt nicht die wirklichen Eigenschaften der Fotografie, sondern ihren Platz im System der kulturellen Zeichen: Jeder weiß, daß wir auf dem von einem guten Maler gemalten Porträt einer uns nahestehenden Person mehr Ähnlichkeiten sehen als auf einer beliebigen Fotografie; wenn es jedoch wie bei der Jagd auf einen Verbrecher oder einer Zeitungsreportage um dokumentarische Genauigkeit geht, halten wir uns an die Fotografie). Jede einzelne fotografische Aufnahme kann hin-

1 A.d.Red.: Zuerst erschienen (russisch) als «О языке мультипликационных фильмов» (Über die Sprache der Trickfilme), in: *Trudy po snakowym sistemam* (Studien zu Zeichensystemen), Bd. 10, Tartu 1978, S. 141–144.

sichtlich ihrer Genauigkeit beargwöhnt werden, die Fotografie ist jedoch das Synonym für Genauigkeit schlechthin.

Die sich bewegende Fotografie behält natürlich diese Grundeigenschaft des Ausgangsmaterials bei. Das führt dazu, daß die Illusion der Realität zu einem der wichtigsten Elemente der Sprache des fotografischen Films wird: Auf dem Hintergrund dieser Illusion erlangt die Fiktivität besondere Bedeutsamkeit. Die Montage, die kombinierten Aufnahmen bekommen den Beiklang des Kontrasts, und die ganze Sprache bewegt sich auf dem Feld des Spiels zwischen der nichtzeichenhaften Realität und ihrer zeichenhaften Darstellung.

Im Verein mit der Fotografie wird die Malerei als fiktiv wahrgenommen (im Verein mit der Bildhauerei oder irgendeiner anderen Kunst könnte sie als «illusionistisch» und «natürlich» wahrgenommen werden; gelangt sie jedoch auf die Leinwand, wird die Fotografie zu ihrer Antithese). In eben dem Maße, in dem die Bewegung zweifellos mit der Wesensart der «natürlichen» Fotografie harmoniert, widerspricht sie der «künstlichen» gezeichneten oder gemalten Darstellung. Einem Menschen, der Gemälde und Zeichnungen gewohnt ist, muß deren Bewegung genauso widernatürlich erscheinen wie die unerwartete Bewegung von Statuen. Es sei daran erinnert, welch furchtbaren Eindruck auf uns eine solche Bewegung selbst in literarischer (*Der eiserne Reiter*, *Die Venus von Ille*) oder theatralischer (*Don Juan*) Darstellung macht. Die Einbeziehung der Bewegung verringert nicht (wie im Falle der Fotografie), sondern erhöht den Grad der Fiktivität des Ausgangsmaterials, dessen sich der Trickfilm als Kunst bedient.

Die Beschaffenheit des Materials erlegt der Kunst niemals fatale Einschränkungen auf, beeinflusst aber nichtsdestoweniger die Natur ihrer Sprache. Ein Mensch, der mit der Geschichte der Kunst vertraut ist, wird nicht vorherzusagen wagen, wie die Ausgangssprache einer Kunst durch einen großen Künstler transformiert wird. Das hindert nicht, einige ihrer Grundeigenschaften zu bestimmen zu versuchen.

Die Ausgangseigenschaft der Sprache des Trickfilms besteht darin, daß er mit Zeichen von Zeichen operiert: Das, was auf der Leinwand vor dem Zuschauer vorüberzieht, ist die Darstellung einer Darstellung. Wenn nun die Bewegung das Illusionistische der Fotografie verdoppelt, so verdoppelt sie auch die Fiktivität des gezeichneten Filmbildes. Es ist symptomatisch, daß sich der Trickfilm in der Regel an einer Zeichnung mit deutlich ausgedrückter Spezifik der Sprache orientiert: Karikatur, Kinderzeichnung, Fresko. Auf diese Weise wird dem Zuschauer nicht irgendein Bild der äußeren Welt geboten, sondern ein Bild der äußeren Welt in der Sprache zum Beispiel der Kinderzeichnung, übersetzt in die Sprache des Trickfilms. Das Bestreben, die Spürbarkeit der künstlerischen Natur der Zeichnung zu erhalten, diese Natur nicht zugunsten der Poetik des fotografischen Films abzumindern, sondern hervorzuheben, zeigt sich beispielsweise in Filmen wie *Kür* von

Rein Raamat (EIN JÄGER, UdSSR 1976, Tallinnfilm), in dem nicht nur der Typus der Kinderzeichnung imitiert wird, sondern in den auch der Charakter des Stockenden Aufnahme gefunden hat: Der Übergang von einem unbeweglichen Filmbild zum anderen wird mit Hilfe eines Sprungs vollzogen, wodurch der Eindruck erweckt wird, es huschten vor dem Zuschauer Blätter mit Zeichnungen vorüber. Die Spezifik der Zeichnung wird auf die eine oder andere Weise in fast allen gezeichneten Filmen hervorgehoben (vgl. die Spezifik der Karikatur in OSTROW [DIE INSEL, UdSSR 1973, Fjodor Chitruk] und der Kinderbuchillustration in WINNIPUCH [WINNIE THE POOH, UdSSR 1969, Fjodor Chitruk], die Fresken und Miniaturen in BITWA PRI KERSHENZE [DIE SCHLACHT BEI KERSHENEZ, UdSSR 1971, Iwan Iwanow-Wano & Juri Norstein];² in dieser Hinsicht ist STEKLJANNAJA GARMONIKA [DIE GLÄSERNE HARMONIKA, UdSSR 1968, Andrej Chrschanowski] außerordentlich interessant, ein Märchen, in dem das ganze gezeichnete Sujet auf berühmten Bildern der Weltkunst aufbaut: Die furchtbare Welt der Jagd nach dem Gewinn und der Fron wird zu Beginn des Filmes durch eine Reihe sich bewegend der Gestalten aus den Gemälden von Salvador Dalí, Bosch und anderen Künstlern aufgezeigt; auf wunderbare Weise gewandelt erschließt diese Welt jedoch in jedem Menschen die in ihm verborgene Figur aus den Gemälden der Renaissance-Meister). Die genannte Tendenz wird auch durch die Erfahrungen beim Verwenden von Puppen im Trickfilm bestätigt. Die Übertragung der Puppe auf die Leinwand verändert die Natur der Puppe gegenüber der Semiotik des Puppentheaters erheblich. Im Puppentheater ist das ›Puppenhafte‹ der neutrale Hintergrund (es versteht sich von selbst, daß im Puppentheater Puppen agieren!), auf dem die Ähnlichkeit von Puppe und Mensch hervortritt. Im Film vertritt die Puppe den lebendigen Schauspieler. Ihre ›Puppenhaftigkeit‹ tritt in den Vordergrund.

Diese Natur der Trickfilmsprache macht besagte Filmgattung außerordentlich geeignet für die Übermittlung verschiedener Abstufungen der Ironie und die Erschaffung eines spielerischen Textes. Nicht zufällig war eines der Genres, in dem Zeichen- und Puppentrickfilm sehr große Erfolge hatten, das Märchen für Erwachsene. Die Vorstellung, der Trickfilm sei genremäßig für den Zuschauer im Kindesalter reserviert, ist ebenso irrig wie die, Andersens Märchen seien Kinderbücher und die Stücke von Jewgeni Schwarz Stücke für Kinder. Die Versuche von Leuten, die Natur und Spezifik der Sprache des Trickfilms nicht verstehen, diesen den Normen der Sprache des fotografischen Films als des angeblich mehr ›realistischen‹ und seriösen Films zu unterwerfen, beruhen auf einem Mißverständnis und können zu keinen produktiven Ergebnissen führen. Die Sprache

2 Interessant ist, dass in den Bildern dieses Films nicht nur der Typus der Zeichnung der altrussischen Freske und Ikone, sondern auch deren uns gewohntes heutiges Aussehen imitiert werden: Es werden die Risse in der Farbe imitiert!

einer jeden Kunst unterliegt als solche keiner Wertung. Man kann nicht sagen, die Sprache des Dramas sei ‹besser› als die Sprache von Oper und Ballett. Jede von ihnen hat ihre Spezifik, die Einfluß auf den Platz ausübt, den die betreffende Kunst in der Wertehierarchie der Kultur einer bestimmten Epoche einnimmt. Dieser Platz ist jedoch beweglich, die Position einer jeden Kunst neigt ebenso dazu, sich innerhalb des allgemeinen kulturellen Kontextes zu verändern, wie die Charakteristika ihrer Sprache. Um aber den Tadel der Unseriösität zurückzuweisen, genügt es daran zu erinnern, daß im Bereich des ironischen Erzählens so bedeutende Werke der Weltkunst wie Byrons *Don Juan*, Puschkins *Ruslan und Ludmila*, *Eugen Onegin* und *Das Häuschen in Kolomna*, E.T.A. Hoffmanns Märchen, Strawinskis Opern und vieles mehr geschaffen worden sind.

Der weitere Weg des Trickfilms hin zu seiner Bestätigung als selbständiger Kunst führt nicht über das Verwischen der Besonderheiten seiner Sprache, sondern über deren Erkenntnis und Entwicklung. Einer dieser Pfade kann, wie es scheint, die dem künstlerischen Denken des 20. Jahrhunderts kongruente Kombination verschiedener Typen von künstlerischer Sprache und verschiedener Grade der Fiktivität in einem einzigen künstlerischen Ganzen sein. Wenn wir zum Beispiel in Elbert Tuganows Film *VERINE JOHN* (*BLUTIGER JOHN*, UdSSR 1974, Text: Juhan Peegel, Tallinnfilm) die Verknüpfung des dreidimensionalen Puppenpiratenschiffs mit der zweidimensionalen altertümlichen Landkarte, über die es fährt, sehen, dann überkommt uns das Empfinden für das Zeichen- und Zitathafte des Leinwandbildes plötzlich doppelt so stark, was einen außergewöhnlich starken ironischen Effekt schafft.

Sicher sind auch markantere Verbindungen denkbar. Bedeutende künstlerische Möglichkeiten birgt die Verbindung von fotografischer und Trickwelt, allerdings unter eben der Bedingung, daß jede von ihnen in ihrer Spezifik zutage tritt. Die Kopplung unterschiedlicher künstlerischer Sprachen (wie zum Beispiel in Hoffmanns *Lebensansichten des Katers Murr* oder in Werken von Brecht oder Shaw) gestattet es, die Sinnskala des ironischen Erzählens vom leichten Komödienhaften bis hin zu trauriger, tragischer oder sogar melodramatischer Ironie auszudehnen.

Mit dem Gesagten schränken wir die Möglichkeiten des Trickfilms keineswegs einzig und allein auf das ironische Erzählen ein. Die moderne Kunst mit ihren mannigfaltigen ‹Texten über Texte› und der Tendenz zur Verdopplung der semiotischen Systeme eröffnet dem Trickfilm einen weiten Kreis von Themen, die auf den Hauptpfaden der heutigen künstlerischen Suche liegen.

Die Theorie darf nicht im vorhinein die Grenzen des künftigen Kunstschaftens festlegen; sie kann ihm nur mögliche Wege aufzeigen. Der Trickfilm ist eine historisch junge Kunst, und ihm stehen viele Wege offen. 1978

Übersetzung: montage/av



Cecil B. DeMille (Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek)

Vinzenz Hediger

«The Equivalent of an Important Star»

Zur Rhetorik der Selbstpromotion in den Kinotrailern
Cecil B. DeMilles

The continuous and ambitious vigour of the DeMille approach and performance [...] rather tends to make one forget that he came in so long ago with the dawn of the modern feature picture era and has continued through in increasing importance without carrying any aura of «oldest inhabitant» or «sole survivor». He has always been thoroughly contemporary.

(Terry Ramsaye über Cecil B. DeMille, 1952)

Die Selbstpromotion bekannter Persönlichkeiten ist eine der wichtigsten Vermarktungsstrategien der Medien- und Unterhaltungsindustrie, vor allem der amerikanischen. Stars sind Personen mit Produkt- und Verweischarakter; ihre Präsenz wird konsumiert, und sie dienen im Kreislauf von Produktion, Distribution und Konsum dazu, das Interesse der KäuferInnen auf bestimmte Angebote zu lenken. Während aber das Starphänomen und seine (fan-)kulturelle Bedeutsamkeit mittlerweile gut erforscht sind,¹ fanden die Prozesse der Selbstpromotion bislang wenig spezifische Beachtung. Das ist umso erstaunlicher, als die Selbstpromotion einen besonders geeigneten Ansatz bietet, um jene umgreifenden Prozesse der Kommodifizierung von Subjektivität zu studieren, die im Zeitalter der Daytime-Talkshows zu einer dominanten Strategie der Medien geworden sind. Die mediale Öffentlichkeit und vor allem das Fernsehen erzeugen Prozesse der Veräußer(lich)ung von Innerlichkeit, die es zu verstehen und zu bewerten gilt.

Um eine Arbeitsdefinition der Selbstpromotion zu gewinnen, möchte ich auf die Feststellung Paul Ricoeurs zurückgreifen, dass man Wissen über das Selbst nicht durch unvermittelte phänomenologische Reflexion erwirbt; Selbstidentität wird vielmehr über geschichtenförmige Konstruktionen aufgebaut (vgl.

1 Vgl. Morin 1957; Dyer 1977; De Cordova 1990; Gledhill 1991; Stacey 1994; Lowry 1995; Lowry/Korte 2000; Studlar 1996; Weingarten 2004.

Polkinghorne 1998, 33ff.). Von unseren Kindheitsjahren haben wir präzise Vorstellungen, doch stützen wir uns dabei in der Regel nicht auf eigene Erinnerungen, sondern auf Erzählungen unserer Eltern und Verwandten, und auch unsere bewussten Erfahrungen werden erinnerbar und damit selbstkonstituierend erst, wenn wir sie in Form einer Erzählung aufarbeiten (Schank 1990). Selbstpromotion lässt sich in diesem Sinn definieren als medial vermittelte, konsumierbare Selbsterzählung, die auf weitere mit der dargestellten Person in Verbindung gebrachte Produkte verweist und uns anleitet, diese ebenfalls zu konsumieren.

Wie kaum ein anderer in der Geschichte der Filmvermarktung verstand sich der Monumentalfilmregisseur Cecil B. DeMille auf die Kunst der Selbstpromotion. DeMille entfaltete zeit seiner Karriere von 1913 bis 1959 eine umgreifende Medienpräsenz, und für eine kunstsoziologische Studie zur Reputationsbildung dürfte er einen ebenso fruchtbaren Gegenstand abgeben wie Alfred Hitchcock, zu dessen öffentlicher Wahrnehmung und ihrem Wandel eine solche Untersuchung bereits vorliegt (Kapsis 1992). Ich möchte DeMilles Selbstpromotion allerdings anders angehen und als Fallbeispiel einer rhetorischen Analyse unterziehen. Als Grundlage dienen die Vorfilme, in denen der Regisseur als Verkäufer seiner Werke in aller Regel selbst auftrat. Unter «rhetorischer Analyse» verstehe ich eine Untersuchung dessen, was und wie diese Werbefilme kommunizieren, wobei der Interaktion der Kinoreklame mit anderen Medien besonderes Augenmerk gilt.

I

Zu Beginn der 50er Jahre spekulierte ein Branchenjournalist, es habe seit 1913 wohl keinen Tag mehr gegeben, an dem nicht irgendwo in Amerika ein Film von Cecil B. DeMille gezeigt wurde. DeMilles Werke erreichten zu ihrer Zeit mehr Publikum als die irgend eines anderen Regisseurs, und sein *THE TEN COMMANDMENTS* spielte in der zweiten Fassung (*DIE ZEHN GEBOTE*, USA 1956) als erste Produktion überhaupt mehr als 100 Millionen US-Dollar ein, eine Marge, die erst von *THE GODFATHER* (*DER PATE*, USA 1972, Francis Ford Coppola) übertroffen werden sollte.²

Noch 1969 konnte Charles Higham seine Biografie DeMilles als Vita des «most successful filmmaker of them all» anpreisen (1973, 14). Mittlerweile

2 Auf heutige Verhältnisse umgerechnet entspricht dies *Variety* zufolge (Ausgabe v. 24.–30. April 2000) etwa 575 Mio. US-Dollar.

allerdings verbinden sich mit dem Namen des Regisseurs nur noch vage Assoziationen, meist verknüpft mit seinem Cameo in Billy Wilders *SUNSET BOULEVARD* (*BOULEVARD DER DÄMMERUNG*, USA 1949). Den Glanz seiner Kassenerfolge ließ die Renaissance Hollywoods in den 70er und 80er Jahren rasch verblassen, und auch seine Filme überdauerten die Zeit kaum.

DeMilles Reputationsverlust erscheint umso dramatischer, wenn man das Ausmaß bedenkt, das seine Berühmtheit in den besten Zeiten erreichte. In einer Umfrage von 1943 ermittelte George Gallups Audience Research Institute, dass nur sechs Regisseure und Produzenten dem breiten Publikum in den USA namentlich bekannt waren: Ernst Lubitsch, David O. Selznick, Samuel Goldwyn, Frank Capra, Alfred Hitchcock und Cecil B. DeMille. DeMille war der Einzige, der seinen Filmen allein durch seinen Namen zum Erfolg verhelfen konnte; er war, wie Gallup es formulierte, «the equivalent of [...] an important star».³

Schon in den 1910er Jahren wurden DeMilles Filme mit seiner Person identifiziert. Man sprach von einem «DeMille Picture» wie von einem Chaplin-Film,⁴ und man verstand darunter eine Kinoattraktion von hoher schauspielerischer und dramaturgischer Qualität, die aufwändig ausgestattet war (Higashi 1994, 142ff.). Weil die Filme in aller Regel eine Szene enthielten, die in einem luxuriösen Badezimmer spielte, trug DeMille auch den Spitznamen «The Bathtub King».⁵ Mit Filmstars verband ihn, dass auch sein Privatleben Gegenstand öffentlichen Interesses war. Über einen Jagdausflug im Jahr 1922 wurde in Zeitungen und Illustrierten ebenso breit berichtet wie über einen Unfall, bei dem 1923 sein Rennboot explodierte und bei dem er um ein Haar zu Tode kam.

3 Brief von David O. Selznick an Barbara M. Benson, 13. Dezember 1943. Selznick Collection, Harry Ransom Center for the Study of the Humanities, University of Texas, Austin, Box 3562, Folder 3. In ihrem Reportageroman *Picture* schildert Lilian Ross (1957, 38) eine Szene, in der der Produzent von *THE RED BADGE OF COURAGE* (*DIE ROTE TAPFERKEITSMEDAILLE*) einem Werbemann von MGM den Vorschlag macht, John Hustons Film über den Namen des Regisseurs zu vermarkten. «You can't sell directors, except DeMille», lautet die Antwort.

4 Memo von David O. Selznick an Gradwell Sears, 9. November 1943. Selznick Collection, Austin, Box 201, Folder 6.

5 Wie dauerhaft dieses Epithet war, illustriert eine Passage in DeMilles in seinem Todesjahr erschienenen Autobiografie, in der er sein Image als «bathtub king» ironisiert: «Many years later, when I was visiting Boston, I made a sentimental journey to Beacon Street, to see the spot where Mrs. deMille and I had become engaged. I thought I might sit for a few minutes of nostalgic meditation on the old stone steps if they were still there. They were; but I did not sit on them. No. 9 had been turned into a plumbers' supply house, and the new show windows were displaying the latest thing in gleaming porcelain fixtures. I felt it might be too much of a good thing if a reporter or photographer chanced along and found C. B. DeMille meditating before a shrine of bathtubs» (1959, 50).

Die höchste Stufe der Berühmtheit erklomm DeMille allerdings erst in den 1930er Jahren. Ähnlich wie Hitchcock, der in den späten 1950er Jahren einen vergleichbaren Status erreichte, verdankte er dies einer Mediensynergie: Hitchcock moderierte ab 1955 die Fernsehserie «Alfred Hitchcock presents», und seine Auftritte in den Vor- und Abspannen der Show machten ihn vollends zum «household name», den ganz Amerika kannte (Spoto 1983, 369f.; Anderson 1994, 272f.). DeMille hatte dasselbe mit dem «Lux Radio Theatre» erreicht, einer Rundfunksendung zum Thema Film. Zwischen 1936 und 1944 empfing er jeden Montagabend Filmstars, ließ sie über ihre neusten Leinwandauftritte berichten und Filmausschnitte in Hörspielform zum besten geben (Anderson 1994, 14f.; Higham 1973, 248). Die Show schlug auf Anhieb ein, und die Verabschiedungsformel «This is Cecil B. DeMille saying good night to you from Hollywood» wurde zur stehenden Wendung. DeMilles Renommé erleichterte diesen Anfangserfolg, doch er profitierte auch von der Show.⁶ Bis zu vierzig Millionen Zuhörer lauschten seinen Auftritten, und bald war er, wie er es in seiner Autobiografie ausdrückt, für das Publikum nicht mehr nur «a name filtered through the wordage of imaginative press agents», sondern «a person whom they know» (DeMille 1959, 347).

Als hätte er sich je ganz auf die Arbeit von Presseagenten und Werbeleuten verlassen. DeMille war durch und durch eine Berühmtheit des demokratischen Zeitalters. Er wusste, dass das Publikum sich nicht mehr wie noch in vormoderne Zeiten mit öffentlichen Figuren zufrieden gibt, die einfach nur ihre Rollen ausfüllen, sondern dass von Berühmtheiten verlangt wird, dass sie ihre Rollen aktiv spielen, mit Leidenschaft und Selbstbewusstsein (Braudy 1986, 398). Seit Beginn seiner Filmkarriere arbeitete DeMille sorgsam am Aufbau seines Image. «He enjoyed becoming a *figure*, not merely another Hollywood director», schreibt sein Biograph (Higham 1973, *ibid*), und schon lange vor den Zeiten des «Lux Radio Theater» nutzte er jede sich bietende Gelegenheit zur öffentlichen Selbstdarstellung. James Cruzes Industriesatire Hollywood von 1923, in der DeMille sich selbst spielt, ist dafür ein Beispiel (und sein Auftritt kommt sogar im Trailer vor). In der Tonfilmära warb er bald in einem Wochenschauspiel für eine karitative Stiftung, bald verbreitete er im Reigen mit berühmten Schauspielern von der Leinwand herunter Festtagswünsche.

Das wichtigste Vehikel von DeMilles Selbstdarstellung, die zum Konsum seiner Produkte anleiten sollte, waren neben dem «Lux Radio Theatre» seine Trailer, und

6 «His presence imparted an immediate perception of the show as *‘top of the line’*, far more effectively than could the name of a lesser-known although perhaps equally successful director» (Hilmes 1990, 92).

das schon seit den 1920er Jahren. 1925 trat DeMille in einem Vorfilm zu *THE ROAD TO YESTERDAY* auf. Er öffnet das Buch, auf dem der Film basiert. Kleine Figuren entsteigen den Buchseiten und beginnen zu seinem sichtlichen Vergnügen, erste Szenen zu spielen.⁷ Auch in den Vorfilmen zu allen fünfzehn Tonfilmen, die er zwischen 1932 und 1958 für Paramount realisierte, trat DeMille auf, wobei er sich zumeist in direkter Ansprache ans Publikum wandte. Selbst für das von Anthony Quinn realisierte, verunglückte Remake von *THE BUCCANEER* (*DER FREIBEUTER VON LOUISIANA*) von 1958, das er nurmehr produzierte, drehte DeMille noch einen Trailer. Zu *CLEOPATRA* (USA 1934), *THE CRUSADES* (*RICHARD LÖWENHERZ*, USA 1935) und *THE BUCCANEER* (USA 1938) existieren zudem zehnmünütige Kurzfilme, Vorläufer der heutigen Making-of-Dokumentationen, die ihn bei der Arbeit im Studio und in seinem Büro zeigen.

Als Gegenstand für eine Studie zur Selbstpromotion eignen sich diese Trailer besonders gut, weil DeMille in einem präzisen, von neueren Theoretikern formulierten Sinn als ihr Autor gelten kann: Man kann ihm das, was er in den Trailern sagt, und die Art seines Auftritts als intentionale Ausdruckshandlung zu-rechnen (Livingston 1997, 135). Für diese gilt, was Edward Branigan für Hitchcock und seine Cameos festhielt: Sie ist nicht eine Verkörperung des Regisseurs, sondern nur eine weitere filmische Figur, «a figure trapped as an object of a film process» (1984, 40).

Produziert wurden die Trailer in der Regel von der Kurzfilmabteilung des Studios;⁸ DeMille war aber an ihrer Ausarbeitung vor allem in der Skriptphase federführend beteiligt, und die Grundidee stammte meist von ihm.⁹ Das ist insofern ungewöhnlich, weil Filmreklame damals wie heute Sache der darauf spezialisierten Werbeabteilungen war. Regisseure blieben in der Regel von der Vermarktung und namentlich von der Herstellung der Trailer ausgeschlossen.¹⁰

7 Der Weihnachtstrailer ist Teil der Privatsammlung von William Everson. Alle weiteren beschriebenen Filmmaterialien stammen aus dem Filmarchiv der University of California in Los Angeles. Skriptmaterialien und Korrespondenz gehören, soweit zitiert, zum Nachlass DeMilles, Brigham Young University (BYU), Provo, Utah.

8 Kinotrailer wurden seit 1919 von der New Yorker Firma National Screen Service hergestellt, mit Ausnahme der Vorfilme für Warner Bros. und MGM, die 1930 respektive 1934 ihre eigenen Trailerabteilungen eröffnet hatten. Paramount löste den Vertrag mit National Screen 1939 auf und übergab die Herstellung der Trailer an die Kurzfilmabteilung. Den Vertrieb besorgte weiterhin NSS. Paramount Trailers to Start January 5th. In: *Motion Picture Herald* 136, 12, 16. September 1939.

9 Memo von Lou Harris and Cecil B. DeMille, 9. Februar 1944. BYU MSS 1400, Box 590, Folder 1. Brief von Gladys Rosson and Phil Pemberton, 16. April 1951. BYU, MSS 1400, Box 656, Folder 7. Memo von Henry Wilcoxon an Herb Steinberg, 30. Juni 1958. BYU, MSS 1400, Box 750, Folder 10.

10 Die Regisseure blieben von der Vermarktung unter anderem aus praktischen Erwägung ausgeschlossen. Die Herstellungsgeschichte eines Films lässt keine Rückschlüsse auf den Wert

DeMille aber war als Produzent seiner Filme auch für deren Vermarktung zuständig und nahm auf die Werbung ähnlich viel Einfluss wie etwa der unabhängige Produzent David O. Selznick.

Da nun DeMille der Autor seiner Vorfilme ist, könnte man den Versuch unternehmen, sie als kondensierte Darlegungen eines «text inside the author» zu interpretieren, wie Kaja Silverman es nennt, als Inventar der Leidenschaften und Fantasien, die den Filmen ihren libidinösen Zusammenhalt verleihen (1988, 216). Schon ein flüchtiger Blick auf DeMilles Verhalten gegenüber Schauspielerinnen oder seine Ausführungen zu ethnischen Minderheiten und ihre Rolle in der amerikanischen Geschichte lässt erahnen, welch reichen Stoff für eine ideologiekritische Analyse feministischer oder minoritätenpolitischer Ausrichtung sein «scénario de passion» abgeben könnte. In *GRETCHEN COMES ACROSS*, dem Kurzfilm zu *THE BUCCANEER* von 1938, unterwirft DeMille Francisca Gaal, die er für die weibliche Hauptrolle ausgewählt hat, mit sadistischem Gusto einem Schnellsprechtraining, dem sie nicht gewachsen ist und das — zu DeMilles scheinbarer Unzufriedenheit — in einem kindlichen Gebrabbel endet. In einem Trailer zu *UNCONQUERED* (*DIE UNBESIEGTEN*, USA 1947) wiederum enthüllt er einem gehörig verblüfften Journalisten aus Übersee, dass zu Beginn des 19. Jahrhunderts vereinzelt auch weiße Amerikaner in die Sklaverei verkauft wurden.

Eine verdachtgeleitete Interpretation dieser Motive wird allerdings nicht viel zutage fördern, das nicht schon offensichtlich wäre. DeMille wusste beispielsweise sehr genau, dass seine Filme zumindest einem Teil des Publikums und der Kritik als rassistisch erschienen; entsprechende Zuschriften bewahrte er auf.¹¹ Anders als Griffith, der die Rassismusbewürfe nach *THE BIRTH OF A NATION* (*DIE GEBURT EINER NATION*, USA 1915) ernst genug nahm, um *INTOLERANCE* (USA 1916) zu drehen, reagierte er nicht auf solche Vorhaltungen. Man tut deshalb gut daran, seiner Selbstdarstellung so weit als möglich Kalkül zu unterstel-

des Materials für Werbezwecke zu; vgl. Wolf 1988, 9. Übernahmen Regisseure die Herstellung ihrer Trailer, so oft zu ihrem Nachteil. Michael Cimino schnitt die Trailer zu *HEAVEN'S GATE* von 1980 selbst. Sie waren ebenso konfus wie der Vorfilm, den Steven Soderbergh 1989 für *SEX, LIES, AND VIDEOTAPE* herstellte und der in der DVD-Edition des Films enthalten ist. Im Unterschied zu Soderberghs Trailer wurden diejenigen Ciminis auch tatsächlich eingesetzt und trugen mit zum Misserfolg des Films bei.

- 11 So schickte ein gewisser Robert Warren aus Chicago DeMille am 6. Januar 1941 eine Postkarte, in der er den Rassismus in der Darstellung der Indianer im *Western* *Northwest Mounted Police* moniert. Warrens Vorwurf ist zweifach und entbehrt nicht der Ironie: Zum einen behandle DeMille die Indianer als «racially inferior» in einer Weise, die an Hitler erinnere, und zum andern habe er die Rollen nicht einmal mit echten Indianern besetzt. *BYU MSS 1400, Box 567, Folder 7.*

len. Ich schlage entsprechend vor, seine Vorfilme als Teil einer Kommunikationsstrategie zu behandeln und daraufhin zu befragen, wie sie ihre rhetorische Funktion erfüllen. Es geht mithin nicht nur darum, was sie kommunizierten, sondern in erster Linie darum, wie sie es taten.

II

Die amerikanische Kinoreklame bildet einen Rahmen im Sinne Stuart Halls, «a discrete, identifiable structure of codes or signifying practices used by an institution» (1980, 175ff). Der Trailer ist Teil dieses Sets von Regeln der Bedeutungsproduktion (Hediger 1999). Schaut man sich DeMilles Vorfilme als Gruppe an, dann zeigt sich, dass sie zumindest ihrer Struktur und Adressierungsweise nach mit den gängigen Regeln übereinstimmen. Sie dauern zwar länger als andere Vorfilme, zwischen drei und zehn Minuten statt der üblichen zwei; ansonsten aber weichen sie kaum von den gebräuchlichen Mustern ab. Der Trailer zu *REAP THE WILD WIND* (*PIRATEN IM KARIBISCHEN MEER*, USA 1941) weist den gleichen Bau auf wie rund achtzig Prozent der konventionellen Beispiele der klassischen Ära. Er besteht aus einem Intro, in dem das Thema des Films gesetzt wird, der Nennung des Titels, einer Durchführung, in der das Thema näher erläutert und Szenen gezeigt werden, sowie abschließend einer erneuten Nennung des Titels (ibid., 116). DeMille erfüllt als Sprecher jene Mitteilungsfunktionen, die sonst von Texteinblendungen und anonymer Voice-over übernommen werden. Dass er dabei in direkter Ansprache ans Publikum agiert, ist ebenfalls nicht ungewöhnlich. Im Allgemeinen war in den Jahren vor 1960 die Ansprache ans Publikum im Kino viel üblicher, als dies die Filmtheorie der 70er und 80er noch annahm. In Musicals wurde sie oft verwendet, um die filmische Inszenierung an die Form des Vaudevilletheaters zurückzubinden und eine Illusion der Intimität von Liveunterhaltung zu kreieren (im Unterschied zu einem brechtschen Distanzierungseffekt, wie er etwa mit der direkten Ansprache bei Jean-Luc Godard beabsichtigt wird) (Feuer 1982, 39). Frühe Tonfilmtrailer bedienten sich ebenfalls oft dieses Musters und rekurrten dabei auf die Kommunikationsformen des Radios (Crafton 1997, 118). Eine gewisse Häufung von Vorfilmen mit direkter Ansprache ans Publikum ist Ende der 40er und Anfang der 50er Jahre festzustellen, was sich nicht zuletzt aus dem Aufkommen des Fernsehens erklärt, und noch bis in die frühen 1970er Jahre wurde das Muster in Vorfilmen regelmäßig verwendet. Auch die quasidokumentarischen Kurzfilme fielen nicht aus diesem Rahmen. Weil sie unter den Bedingungen verschärfter Zensur eine besonders unverfängliche Form der

Reklame darstellten, drehten in den Jahren nach 1934 alle großen Studios solche pädagogisch angelegten Werbefilme (Hediger 1996).

Von der gängigen Praxis weichen DeMilles Vorfilme allerdings insofern ab, als der Regisseur sie als Plattform einer Selbstdarstellung nutzt. Trailer sind eine Form der Diskurses über den Film; DeMilles Trailer sind Teil eines Diskurses der Selbstpromotion. Sie handeln von ihm selbst und schaffen den Zugang zu den Filmen über eine Dramatisierung seiner sozialen Rolle als Regisseur.¹² Ähnlich wie Selznick macht DeMille sein Image zum Markenzeichen und sich selbst zum Bürgen für die Qualität seiner Filme (Fenster 1989, 42ff). Im Unterschied zu Selznick aber, der sich weitgehend darauf beschränkte, seinen Namen an seine Filme zu knüpfen, präsentiert DeMille sich im Rahmen einer Selbstinszenierung, die eine Metaerzählung zu den filmischen Erzählungen darstellt und die davon handelt, wie die Filme entstehen, und mitunter auch davon, was das Publikum mit ihnen anfangen soll.

DeMille bedient sich eines Sets standardisierter Ausdrucksmittel, und er hält sich insbesondere in einem konsistenten Setting auf. Es gibt in seinen Trailern im Wesentlichen drei Schauplätze: Das Filmstudio, das Büro in den Paramount-Studios, ausgeschlagen mit Holzfurnier, und die Villa in den Hollywood Hills. In diesen Dekors präsentiert sich DeMille als Erscheinung von hohem Wiedererkennungswert. Er hatte früh seine Haare verloren und ist schon auf Fotos aus den 10er Jahren an seinem Glatzkopf zu erkennen; auch fiel er durch einen gedrungenen Körperbau auf. Zu diesen prägnanten Gegebenheiten kam eine standardisierte Kleidung; im Büro und zu Hause trägt DeMille dunkle Anzüge, am Set bisweilen auch Knickerbocker-Hosen mit hohen Stiefeln, eine Kleidung, für die er so bekannt war, dass er in seiner Autobiografie eine Erklärung dafür lieferte (Schutz gegen Schlangen). Zudem hantierte er vor der Kamera gerne mit Requisiten, insbesondere Feuerwaffen aus seiner persönlichen Sammlung.

Mit diesen Ausdrucksmitteln dramatisiert DeMille seine soziale Rolle auf folgende Weise: Er inszeniert sich als Autor der Filme, er stilisiert sich zum filmenden Historiker der amerikanischen Nation, zum Geschichtenerzähler mit einem erzieherischen Auftrag und einem Mandat des Publikums, und er agiert als Stimme Hollywoods, als Sprecher der Filmindustrie.

Als Autor inszeniert er sich im Rahmen von stereotyp wiederkehrenden Szenen, die von der Entstehung seiner Filme handeln. Das Repertoire der gezeigten Situationen reicht vom Moment der Inspiration über die Mühen der Vorberei-

12 Als «performance» bezeichnet Goffman «the activity of an individual which occurs during a period marked by his continuous presence before a particular set of observers and which has some influence on the observers» (1959, 22).



DeMille, neue Absatzmärkte studierend

tung, die DeMille im Kreis seiner Mitarbeiter bestreitet, bis zu ausgedehnten Schilderungen der Dreharbeiten. Richten sich die Vorfilme an ein Publikum außerhalb der urbanen Erstaufführungskundschaft, dann enthalten sie mitunter auch Aufnahmen von der Premiere. «Hollywood Extra Girl», der Kurzfilm

zu CLEOPATRA (USA 1934), beginnt mit einer solchen Passage, ebenso wie der *second run*-Trailer zu SAMSON AND DELILAH (USA 1949).

DeMilles Vorfilme schließen mit solchen Szenen an die Tradition des filmischen Diskurses über die Produktion an, die mindestens bis zu einem Zehnminüter von Edison aus dem Jahr 1912 mit dem Titel HOW MOTION PICTURES ARE MADE AND SHOWN zurückreicht.¹³ Ihre Fortsetzung findet sie in den heutigen Making-ofs, die sich an das Standardformat des Fernsehdokumentarfilms anlehnen, sprechende Köpfe aneinander reihen und vom Nebendarsteller über die RegisseurIn bis zur ProduzentIn alle beteiligten Personen berichten lassen. Daraus entsteht eine polyphone Abfolge von «quotes», wie sie auch für amerikanische Zeitungsartikel charakteristisch ist.¹⁴ Das Bild, das auf diese Weise vom filmischen Entstehungsprozess entworfen wird, liefert nicht zuletzt eine praktische Illustration jenes Begriffs von «multiple authorship», mit dem Berys Gaut (1997) der klassischen Autorentheorie den Weg aus ihren Aporien (ist die RegisseurIn die AutorIn der Schauspielerleistungen?) weisen möchte.

Im Unterschied zu den polyphonen Making of's neuer Prägung gewichten DeMilles Vorfilme die Konzeption der «multiple authorship» stärker hierarchisch und machen den Diskurs über die Genese der Filme an der Person des Regisseurs fest. Die Beiträge der Mitarbeiter werden durchaus hervorgehoben, doch bildet DeMille das Zentrum ihrer Aktivitäten, den Ursprung des Films und die gestaltende Kraft, von der alles ausgeht. In seiner Autobiografie, der posthum erschienenen *summa* seiner Selbstpromotion, schreibt DeMille über die Arbeit mit Schauspielern:

As a director, I have tried consistently to follow the principle that my job, once I have cast an actor in a role, is to help him bring out the finest expression of which he is capable, of his own understanding of his role. Before I ever let an actor see a script I tell him the whole story from the point of view of the character he is to play. Thus he does get his original conception of the role from me; but his interpretation may differ from mine in some respects. I may think mine objectively better. But the performance must be his or it will not be real (DeMille 1959, 46f.)

13 Epes Winthrop Sargent: Boom the Making of Pictures. In: *Motion Picture World* 11, 12., 23. März 1912.

14 Anders als die aus editorialer Warte verfassten Texte deutschsprachiger Qualitätszeitungen bestehen amerikanische Zeitungsartikel fast nur aus Zitaten in direkter Rede, was sich unter anderem als besonders skrupulöse Umsetzung des verfassungsrechtlichen Prinzips der freien Meinungsäußerung in die journalistische Praxis interpretieren lässt.

Dieses Muster der hierarchisch gewichteten mehrfachen Autorschaft findet auch in der Programmstruktur des «Lux Radio Theatre» eine Entsprechung. «[T]he entire structure [was] created around the [...] persona of the host», beschreibt Michele Hilmes den Programmaufbau (1990, 91). Es entstand so der Eindruck, als sei DeMille die gestaltende Kraft hinter dem ganzen Programm, die Person, die die Filmausschnitte auswählt, die Stars einlädt und sich dann auch noch persönlich mit ihnen unterhält. Seine Selbstdarstellung als Autor gehört insofern zu einer transmedialen Strategie: Damit das Motiv des Regisseurs, von dem alle Kreativität ausgeht, als tragendes Element der Selbstpromotion Prägnanz gewinnt, muss es nicht nur im Rahmen der Filmreklame mit Insistenz vorgetragen, sondern auch in anderen Diskursformen – Autobiografie, Unterhaltungsprogramme, Produktwerbung – wiederholt werden. Was dem Regisseurnamen DeMille Markenzeichencharakter verleiht, ist nicht nur eine bestimmte Art und Qualität von Kinounterhaltung, sondern auch ein repräsentatives Szenario professionellen Verhaltens, dessen Verknüpfung mit dem Eigennamen durch wiederholte Darstellung in verschiedenen Medien eingeübt wird.

III

Beim Betrachten eines Spielfilms stellt sich beim Betrachter oftmals der Eindruck einer Erzählinstanz ein, selbst wenn die Narration selbst nicht explizit über einen personalen Erzähler dargeboten wird. Albert Laffay hat die Vorstellung, dass es eine versteckte Präsenz gäbe, der den Film hervorbringt, mit dem Ausdruck «grand imagier» auf den Begriff gebracht. Laffay bezeichnet damit eine «présence virtuelle cachée derrière tous les films», die den Einstellungen ihren Sinn, ihren Rhythmus und ihre Länge verleihe (1964, 81). Er charakterisierte den «grand imagier» als «personnage fictif et invisible», meinte jedoch keine reale Instanz wie den Regisseur, sondern vielmehr den *pragmatischen Effekt*, den die gemeinsame Arbeit der Beteiligten hervorbringt. Es handelt sich mithin um eine Vorstellung, die das Publikum unweigerlich an den Film heranträgt, um ihn als produziert verstehen zu können. Tom Gunning spricht diesbezüglich von «the image of the author within the text» (Gunning 1991, 25),¹⁵ und so richtig die Erzähltheorie darin geht, dass Bilder sich nicht als Aussagen einer bestimmten Person deklarieren lassen, begleitet die Vorstellung des Autors als Erzählers latent doch immer die Rezeption des Films (Brinckmann 1997, 93).

15 Dieses «image» wäre wiederum zu unterscheiden vom «implied author» im Sinne Chatmans. Chatman versteht unter dem «implied author» das Lektüreprogramm des Textes, das «text design», das die Rezeption vorbahnt (1990, 74, 86).

Eben diese Vorstellung aktualisiert Cecil B. DeMille in seinen Vorfilmen; mit seinen Auftritten verleiht er der Vorstellung vom Autor im Text einen konkreten Gehalt. Er gibt den «grand imagier» als «personnage réel et visible» und macht dem Publikum durch seine Präsenz das Angebot, sich den Film als von einer lebendigen und fassbaren Person erzählt vorzustellen. Besonders konkret wird dieses Angebot in den Vorspännern der Filme. Während oder nach der Titelsequenz seiner Tonfilmproduktionen pflegte DeMille per Voice-over eine Einführung zu sprechen, die den Stoff und die Handlung historisch situierte und erste Leseanweisungen gab.

Besondere Verbindlichkeit erhielt die Verknüpfung von Autoren- und Erzählerrolle dadurch, dass DeMille sein Publikum regelmäßig direkt ansprach, wobei er sich die Funktionsweisen der parasozialen Interaktion zunutze machte. Darunter ist die Illusion einer face-to-face-Beziehung zur abgebildeten Person zu verstehen, wie sie insbesondere in Werbespots gerne etabliert wird (Wulff 1992, 281); eine virtuelle Interaktion, die nicht auf einer Täuschung über den tatsächlichen Status der kommunikativen Beziehung zur abgebildeten Person beruht, sondern eher den Charakter eines Spiels annimmt (Hippel 1993).

Parasoziale Interaktion ist für die Radio- und Fernsehwerbung in zweierlei Hinsicht zweckdienlich. Zum einen haben Mittlerfiguren die Eigenheit, ihr Prestige auf Gegenstände oder Personen zu übertragen, zu denen sie sich in Beziehung setzen oder in Beziehung zu denen sie wahrgenommen werden. Das Ansehen der Fürsprecher, ob dies nun berühmte Leute oder Angehörige prestigeträchtiger Berufsstände sind, adelt den Film, den sie empfehlen (Girard 1961, 26). Zum anderen bringt die direkte Ansprache und der Einbezug ins Spiel der parasozialen Interaktion ein besonderes emotionales Engagement der Zuschauer und einen hohen Aktivierungsgrad mit sich,¹⁶ was der Erinnerung an die vermittelte Information zuträglich ist.¹⁷

Neben Prestigetransfer und emotionalem Engagement hat die parasoziale Interaktion schließlich noch einen dritten wichtigen Effekt: Sie dient der Herausbildung einer kommunikativen Gemeinschaft, einer «phatic communion» im Sinne Bronislaw Malinowskis. Die parasoziale Aktion funktioniert damit zu-

16 Gemäß Frijda (1986, 71) sind Emotionen Handlungsdispositionen und steuern und unterstützen veränderte Einstellungen zur Umwelt.

17 Eine Untersuchung zu Fernsehtrailern zeigte, dass die Erinnerungsleistung proportional zur Stärke der Emotion ansteigt, welche sie auslösen; s. Mühlemann 1997; Müller/Savas 1993. Eine ähnliche, wenn auch stärker psychoanalytisch inspirierte These vertritt Hilmes (1985, 28); ihrer Ansicht nach erzielt die direkte Adressierung besonders starke Wirkung, wenn sie am Fernsehen im Wechsel mit fiktionalen Programmen eingesetzt wird: Eingestellt darauf, aus voyeuristischer Pose ein Programm zu verfolgen, werde die ZuschauerIn im Moment der direkten Ansprache gleichsam ertappt und von einer Art Schock der Intimität ereilt.

gleich als Technik der Vergemeinschaftung wie der Differenzierung (Wulff 1993,150). Auf diese Weise verwendet DeMille die direkte Ansprache, etwa indem er Formulierungen wie «our nation's history» gebraucht, mit denen er eine phatische Gemeinschaft etabliert und diese zugleich umdefiniert in einen nationalen Verstehenszusammenhang.

Welche Rolle DeMille sich selbst in diesem Zusammenhang zuweist, zeigen unter anderem die zahlreichen Szenen, die vom Moment der Inspiration handeln. Stets kommt es hier zu einer Verschränkung von Gemeinschaft und Erzähler. Der Trailer zu *THE STORY OF DR. WASSELL* (*DR. WASSELLS FLUCHT AUS JAVA*, USA 1944) zeigt DeMille, wie er eine Radioansprache Präsident Roosevelts verfolgt. Roosevelt hält eine Laudatio auf einen Kriegshelden, der unter Einsatz seines Lebens eine Gruppe von US-Soldaten vor den Japanern rettete. Flugs greift DeMille zum Telefon und ruft seine Assistenten zusammen; noch am selben Abend beginnt die Vorbereitung der Produktion.¹⁸ Im Vorfilm zu *REAP THE WILD WIND* bezieht er sich auf die *Saturday Evening Post*, eine Wochenzeitschrift konservativer Ausrichtung mit nationaler Verbreitung. DeMille bezieht seine Inspirationen also aus den gleichen Quellen wie die phatische Gemeinschaft seines Publikums ihre Information: Er ist einer von ihnen, nur verwandelt er die Information zu Filmen. Dass er sich dabei gleichsam in der Rolle eines Familienhistorikers sieht, zeigt ein Entwurf für den Trailer zum Zirkusdrama *THE GREATEST SHOW ON EARTH* (*DIE GRÖÖE SCHAU DER WELT*, USA 1951). DeMille wollte sich zunächst im Kreis seiner Großkinder filmen lassen, und sein Enkel Jody Harper sollte ihm die Idee eingeben: «Grandfather, why don't you make a picture about the circus?»¹⁹

DeMilles Selbstdarstellung als Erzähler nimmt zweierlei Form an. Zum einen gibt er sich als Historiker der Nation, zum anderen erhebt er den Anspruch, ihr moralischer Erzieher zu sein. Seit *JOAN THE WOMAN* (USA 1917), vor allem aber in der Tonfilmära gab es eine «DeMille formula» der Kinounterhaltung. Sie bestand darin, «an absorbing personal story against a background of great historical events» zu erzählen. Diese Grundform des historischen Epos hatte eine Reihe von Vorzügen:

The story gives to the historical events a more vivid meaning than most of the audience will have found in their history textbooks. The historical background gives an added dimension of significance to the personal

18 Diese Szene findet sich bereits im ersten Entwurf des Trailerscripts und wird in leicht veränderter Form auch von Charles Higham in seiner Biografie (1973, 269f.) referiert. Memo von Lou Harris, 10. Februar 1944. BYU, MSS 1400, Box 590, Folder 1.

19 Brief von Gladys Rosson an Phil Pemberton, 16. April 1951. BYU MSS 1440, Box 656, Folder 7.



Cecil B. DeMille 1957 bei einer Privataudienz bei Papst Pius XII (Filmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek)

story, as well as an opportunity to utilize the camera's full range for spectacle (DeMille 1959, 170).

Geködert durch das Spektakel und den emotionalen Gehalt der Story, sollte das Publikum in DeMilles Filmen etwas über den tieferen Sinn historischer Ereignisse erfahren und namentlich auch ein individualistisch-heroisierendes Geschichtsbild vermittelt bekommen. Eine einzelne Gewehrkugel, so führt DeMille im Trailer zu *THE BUCCANEER* von 1958 aus, kann den Lauf der Geschichte ändern, und wieviel mehr noch die Handlungsweise eines einzelnen Mannes. Anspruch auf den Status eines Geschichtslehrers der Nation kann indes nur erheben, wer sich zumindest mit dem Anschein wissenschaftlicher Legitimation versieht. In diesem Zusammenhang sind die zahlreichen Hinweise auf den immensen Rechercheaufwand zu sehen, ebenso wie die Betonung historischer Faktentreue.²⁰ «This isn't a fantasy, this is history!» fährt DeMille

20 DeMille antwortet damit nicht zuletzt auch den zahlreichen Kritikern, die ihm historische Ungenauigkeiten vorwarfen. Mitunter reagiert er auf Vorwürfe auch persönlich, so in einem Brief an den Journalisten Harry Carr von der *Los Angeles Times*, 10. November 1934: «At the

undisziplinierte Statisten im Kurzfilm zu *THE CRUSADES* an, und im zehnminütigen Trailer zu *THE TEN COMMANDMENTS* betont er, wie sehr sein Film dem aktuellen Stand der Bibelforschung entspräche (Wilentz 1995, 113f.). Sein Anspruch auf die Historikerrolle machte sich aber nicht nur an seinen eigenen Filmen fest, wie einer der Beiträge der Filmindustrie zur New Yorker Weltausstellung von 1939 zeigt. Die Produzentenvereinigung MPPDA ließ eine Kompilation mit Ausschnitten aus Historienfilmen zur amerikanischen Geschichte unter dem Titel *LAND OF LIBERTY* herstellen und verpflichtete DeMille als Sprecher für den Off-Kommentar. Zudem wurde er auf dem Plakat als treibende Kraft des Projektes dargestellt; die Formel «edited by Cecil B. DeMille» weist ihm eine ähnliche Position zu, wie er sie auch im «Lux Radio Theatre» einnahm (Palmer 1993, 37).

Seine Rolle als moralischer Erzieher thematisiert DeMille in den Vorfilmen, indem er seine historischen Stoffe in Beziehung zur zeitgenössischen gesellschaftlichen und geopolitischen Situation setzt. Der Re-Release-Trailer zu *THE SIGN OF THE CROSS* von 1944 (der Film stammt von 1932) zieht eine Parallele zwischen den Zerstörern des spätantiken Rom und den Nazis. Der Trailer zu *THE TEN COMMANDMENTS* wiederum vergleicht das mosaische Ägypten mit der Sowjetunion. Er endet mit einer Passage, in der DeMille sein Publikum mehr oder weniger explizit anweist, den biblischen Stoff als Metapher für den Konflikt zwischen der gottlosen Diktatur des Kommunismus und der von christlichen Grundwerten getragenen Demokratie amerikanischer Prägung zu lesen: «Are men to be ruled by God's Laws or are they to be ruled by the whims of a dictator like Ramses? Are men the property of the state or are they free souls under God?» Dass es sich dabei nur um rhetorische Fragen handelt, klärt DeMille mit dem nächsten Satz: «Freedom was born on Mount Sinai when Moses received the tablets of stone written with the Finger of God.»

Es wäre allerdings eine Verkürzung, das Deutungsmuster der historischen Analogie nur als zeitbedingte Reaktion auf die verschiedenen Bedrohungen zu interpretieren, denen DeMille den amerikanischen *way of life* ausgesetzt sieht. Es liegt vielmehr schon seiner ersten Verfilmung der zehn Gebote von 1923 zu

risk of being redundant, I must exclaim «Et tu, Brute!», over your column in the Los Angeles Times of November 6th. Critics all over America, and even the erudite gentlemen of the press in England, have been belaboring me for taking liberties with history and substituting DeMille spectacle for the glory and wealth of Egypt in my latest film, Cleopatra. Now you accuse me of making Cleopatra all cake frosting, and of turning Egypt's queen into a «Follies girl with a terrible lot of gold dishes in her cupboard». This is the first time I have seen your nimble mind, which I hold in high regard, lapse into the same error made by my other critics. You failed to consult your history books as to what extent Cleopatra's court was «cake frosting» and how close she was to emulating a modern «Follies girl».» BYU, MSS 1400, Box 516, Folder 9.

Grunde, die aus einer historischen Inszenierung der Lebensgeschichte Moses' besteht, ergänzt um eine zeitgenössische Parallelerzählung, die als Anwendungsfall der mosaischen Vorschriften für ein moralisches Leben eingeführt wird.²¹

Seine Wurzeln hat dieses Muster nicht zuletzt in der christlichen Kasuistik, in der Praxis der Auslegung biblischer Geschichte hinsichtlich ihres handlungsanleitenden Sinns. Daniel Boorstin weist darauf hin, dass der theologische Diskurs im Nordamerika des 18. Jahrhunderts sich von den spekulativen philosophischen Diskussionen sukzessive abkoppelte, die zeitgleich auf dem europäischen Kontinent geführt wurden (1965, 26). Die Theologen konzentrierten sich mehr und mehr auf die praktische Aufgabe, biblische Stoffe in Analogie zur und als Beispiel für die Alltagspraxis der Gemeindemitglieder auszulegen. Im Verlauf dieses Prozesses bildete sich die kasuistische Parallelerzählung als Grundmuster der nordamerikanischen Theologie heraus. Dass es über DeMille und andere Regisseure auch in die Kinounterhaltung einfluss, ist nicht zuletzt vor dem Hintergrund einer allgemeinen Konvergenz von Religion und Entertainment in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zu verstehen. «[T]he evangelical denominations», schreibt David Reynolds über die gesellschaftliche Situation der protestantischen Religion in den USA dieser Zeit, «finding themselves in a mushrooming mass market, had to develop new techniques of persuasion. [...] By force of circumstance, sermon style was simplified and enlivened, while pulpit performers became more crowdpleasingly theatrical» (1988, 24f.).

Umgekehrt bemühten sich Vertreter des Unterhaltungsgewerbes um kulturelle Legitimität, indem sie die Nähe kirchlicher Kreise suchten und einen Beitrag zur religiösen Erziehung zu leisten beanspruchten. So führte ein Variété-Betreiber in New Haven 1898 eine Woche lang Edisons Filmversion der Passionsgeschichte vor, im ausdrücklichen Bemühen um «the approval of the best church people» (Oberdeck 1999, 106). Religion und Unterhaltung stellen in der amerikanischen Kultur keineswegs jenen unversöhnlichen Gegensatz dar, der sich in einer Institution wie dem Production Code kundzutun scheint, und es ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert, dass DeMilles Vater, ein erfolgreicher Theaterautor und Schauspieler, ursprünglich Pfarrer werden wollte und ein leidenschaftlicher Laienprediger war (DeMille 1959, 14). Zwar attestierte der Branchenjournalist und Filmhistoriker Terry Ramsaye DeMille 1953, «he has not engaged in the purposeful delivery of messages on the screen,

21 Auch in anderen Filmen setzt DeMille das Muster ein. In *MANSLAUGHTER* (USA 1922) beispielsweise stellt ein Flashback eine Analogie zwischen dem Jazz Age und der Dekadenz des alten Rom her.

because he knows Joe Blutz isn't looking for any».²² Doch damit ist möglicherweise nur gesagt, dass DeMilles Botschaften so sehr im Einklang mit dem Mainstream der (Populär-)Kultur ihrer Zeit standen, dass sie vom größten Teil des Publikums gar nicht als solche wahrgenommen wurden.²³

IV

Mit seinen Auftritten aktualisiert DeMille die Vorstellung des Autors als Erzähler, und er setzt sich als Historiker und Erzieher der amerikanischen Nation in Szene. Er bindet seine Filme aber nicht nur an seine Person, er situieret sie auch in einem topografischen und institutionellen Kontext, indem er als institutioneller Kommunikator auftritt und in verschiedenen Graden der Ausdrücklichkeit als Sprecher der Industrie agiert.

Hans J. Wulff weist darauf hin, dass die phatischen Elemente der Fernsehkommunikation noch eine weitere Funktion neben derjenigen erfüllen, die phatische Gemeinschaft hervorzubringen und zu stabilisieren. Sprecher oder Sprecherinnen, aber auch andere interaktive und mithin phatische Elemente wie Senderlogos und anaphorische Programmankündigungen verweisen auf die primäre Struktur der Fernsehkommunikation, auf die «kommunikative Konstellation [...], die als Rahmenbestimmung alle anderen abgebildeten Senderformate umfasst und einbettet» (1993, 160). Nicht der einzelne Fernsehtext ist die primäre Struktur; vielmehr ist es das Programm selbst, und der institutionelle Kommunikator macht dieses Verhältnis einsichtig und regelt die Übergänge (ibid., 152).

Im Kino verhalten sich die Dinge ähnlich, auch wenn die Filmtheorie aus der Angewohnheit heraus, Filme losgelöst von ihrem Vorführ- und Auswertungskontext zu betrachten, dies bislang kaum beachtet hat. Vor allem in den Jahren vor 1950 ging das Publikum nicht nur ins Kino, um spezifische Filme zu sehen, sondern ein ganzes Programm von Unterhaltungsangeboten, das in den USA bis in die frühen 40er Jahre in größeren Häusern auch Bühnenattraktionen umfasste, die bisweilen mehr Aufführungszeit beanspruchten als der Hauptfilm

22 *Motion Picture Herald* 186,5, 5. Januar 1952.

23 In der filmhistorischen Literatur wird die Parallelerzählung zumeist nur an einem Beispiel thematisiert, das vom Publikum nicht wohlwollend aufgenommen wurde: an Griffith' *INTOLERANCE*. Lewis Jacobs führte den Misserfolg des Films auf seine Erzählstruktur zurück; die Komposition sei allzu verwirrend gewesen. DeMille selbst argumentiert ähnlich und sieht den Grund für Griffith' Scheitern darin, dass vier ineinander verwobene Geschichten fürs Publikum einfach zu viel sind. Es handelt sich also um ein Muster, das massvoll verwendet sein will; vgl. Jacobs 1968, 200; DeMille 1959, 125 f.

(und mitunter für dessen mangelnde Qualität entschädigten).²⁴ Die Filmvermarktung verfolgte zwar vor allem seit den 50er Jahren das Ziel, das Interesse des Publikums stärker auf einzelne Angebote zu fokussieren. Gerade für jene Teile des Publikums, die gewohnheitsmäßig ins Kino gehen, lässt sich aber auch heute noch argumentieren, dass ihr Interesse ebenso sehr dem Programmrahmen wie dem einzelnen Film gilt («Gehen wir ins Kino! — Was läuft denn?»), und von den Making of's kann man unter anderem behaupten, dass sie dazu dienen, die kommunikative Konstellation des Kinos durchsichtig zu machen.

Zur Konturierung des Programmrahmens im Fernsehen gehört insbesondere auch die topografische Verankerung der Sendung in einem Studio, die in der Situierung der Filme in «Hollywood» ihre Entsprechung fürs Kino findet. So agiert DeMille als institutioneller Kommunikator, indem er seine Filme in den Rahmen seiner professionellen Tätigkeit einbettet und diese zugleich in Hollywood lokalisiert. Damit artikuliert er aber nicht nur eine Differenz, die derjenigen von Programm und Text im Fernsehen analog ist; er schafft zugleich die Basis, um seine Rolle als institutioneller Kommunikator auch inhaltlich zu interpretieren. Ein Beispiel dafür ist ein Trailer für die Londoner Premiere von *THE ROBE* (*DAS GEWAND*, 1953, Henry Koster), dem ersten Cinemascope-Film, produziert vom Konkurrenzstudio Fox, in dem DeMille als Sprecher auftritt. Er rekapituliert die amerikanische Filmgeschichte als Serie technologischer Innovationen, die in der Erfindung des Breitwandformats ihren vorläufigen Höhepunkt findet.²⁵ DeMille agiert dabei in ähnlicher Weise als Sprecher der Industrie wie in dem bereits erwähnten Weihnachtstrailer, in dem er die Parade der Stars anführt, oder auch im «Lux Radio Theatre».

Mitunter wird er vom institutioniellen Kommunikator auch zum Apologeten der Industrie. Der Kurzfilm zu *THE BUCCANEER* von 1938 beginnt mit einer Passage, in der DeMille – wie uns die anonyme Sprecherstimme informiert – nach zwölf Stunden Studioarbeit nach Hause kommt, nur um sich für den Rest des Abends ausländische Produktionen anzuschauen, muss er doch für seinen neuen Film noch eine wichtige Rolle besetzen. Illustriert wird dies mit Aufnahmen von DeMilles Villa und seiner luxuriösen Limousine, die ihn als

24 Picture Must Dominate. In: *Motion Picture News*, 7. Januar 1928. Vaudeville Bookings for Season Holding at Last Year's Level. In: *Motion Picture Herald* 140,11, 14. September 1940. More Houses Turn to Stage Show with Film. In: *Motion Picture Herald* 142,10, 8. März 1941; vgl. Hediger 2003.

25 Den Hinweis auf diesen Trailer verdanke ich Donald Crafton. Vorfilme dieser Art sind sehr häufig. Sie werden immer dann eingesetzt, wenn es darum geht, den Ereignischarakter des Films hervorzuheben. DeMille drehte einen ähnlichen Trailer für *SAMSON AND DELILAH* von 1949, und auch die ersten Entwürfe für den Vorfilm zu *GONE WITH THE WIND* (*VOM WINDE VERWEHT*, USA 1939, Victor Fleming) folgen diesem Muster. Selznick Collection, Austin, Box 190, Folder 6.

erfolgreichen, vermögenden Mann ausweisen. Mit dieser Art von Selbstinszenierung tut DeMille kund, dass man auch als Hollywoodpersönlichkeit im Einklang mit den Forderungen der protestantischen Arbeitsethik leben kann, was deshalb von Belang ist, weil dem Produkt, das man herstellt – Entertainment – in den 1930er Jahren (und auch später noch) das Stigma des Frivolen anhaftet.²⁶

In diesem Zusammenhang gewinnt auch das Motiv der Inspiration zusätzliche Bedeutung. Die plötzlichen Eingebungen verleihen DeMilles Arbeit eine «aura of absolute spontaneity», wie Jane Feuer (1982, 7) es nennt: Der Regisseur wird auf ähnliche Art zum Performer wie die DarstellerInnen der Musicals, wenn sie sich von spontaner, fast kindlicher Ausdruckslust überwältigen lassen. In Musicals dient dieses Moment des spontanen Expressivwerdens dazu, die Professionalität der Performance herunterzuspielen und die Grenze zwischen Folklore und industriell gefertigter Unterhaltung verschwimmen zu lassen. In DeMilles Werbefilmen hingegen erfüllt es stärker noch die Funktion, der Dramatisierung seiner innerweltlichen Askese – der Darstellung von harter Arbeit und Selbstdisziplin – ein Glücksmoment einzuschreiben und Arbeit mit Vergnügen, Entbehrung mit Unterhaltung zu versöhnen.

DeMilles Selbstpromotion erwies sich als erfolgsträchtig, weil er die Rollen des Autors, des Geschichtslehrers und des institutionellen Kommunikators geschickt zu verbinden wusste. Dass sein Anspruch auf die Rolle des Historikers der Nation nicht von allen akzeptiert wurde, liegt auf der Hand. Die Rezeption DeMilles war stets kontrovers, und sie würde es verdienen, gesondert untersucht zu werden. So weit DeMilles Selbstpromotion aber gelang, war dies nicht zuletzt deshalb möglich, weil er sich von einem kommunikativen Rahmen getragen wusste, der seiner Selbstdarstellung Gehalt und Plausibilität verlieh: Vom System des klassischen Hollywoodkinos und dem zugehörigen Diskurs der Filmreklame und -publizistik. Seit den 30er Jahren war dieser Diskurs starker Regulierung unterworfen, und er trug ein wohlkalkuliertes Bild der Industrie nach Außen, das in vielem dem entsprach, was DeMille in seiner Selbstpromotion von sich, seiner Arbeit und seinem Lebensstil mitteilte (Haralovich 1984). «Thoroughly contemporary» konnte DeMille aber nur erscheinen, so lange dieses System Bestand hatte.

Hitchcock, der in DeMilles Todesjahr 1959 zum ersten Mal als Sprecher in einem Trailer auftrat – für *NORTH BY NORTHWEST* –, wählte zusammen mit seinem Autor James Allardice eine ganz andere Strategie der Selbstpromotion. An die Stelle der quasidokumentarischen Dramatisierung einer sozialen Rolle tritt

26 Rick Altman vertritt in seinem Buch über das Musical die These, dass die gesellschaftliche Funktion des Genres darin bestehe, den Gegensatz von «work» und «entertainment» dramaturgisch zu vermitteln (1987, 337ff.).

bei ihm die Travestie: Er zeigt sich nicht als Regisseur bei der Arbeit, sondern präsentiert sich in komödiantisch inszenierten makabren Situationen, die als Chiffren für den Typ von Unterhaltung funktionieren, für den sein Name steht. Besonders gerne parodiert er aktuelle Werbekampagnen (Hay 1989, 17), und der Kinotrailer zu *THE BIRDS* (*DIE VÖGEL*) von 1963 stellt gar eine offene Persiflage des Vorfilms zu *THE TEN COMMANDMENTS* dar. Hollywood war eben nicht mehr, was es einmal war, und Grußworte aus der Filmstadt hatten nicht mehr das Gewicht, das noch DeMille ihnen verleihen konnte.

Literatur

- Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- Anderson, Christopher (1994) *Hollywood TV. The Studio System in the Fifties*. Austin: University of Texas Press.
- Boorstin, Daniel J. (1965) *The Americans. The Colonial Experience*. New York: Random House.
- Branigan, Edward (1984) *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. New York/Berlin/Amsterdam: Mouton.
- Braudy, Leo (1986) *The Frenzy of Renown. Fame and Its History*. New York: Oxford University Press.
- Brinckmann, Christine N. (1997) *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich: Chronos.
- Chatman, Seymour (1990) *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Crafton, Donald (1997) *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound 1926–1931*. New York: Charles Scribner's Sons.
- De Cordova, Richard (1990) *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- DeMille, Cecil B. (1959) *Autobiography*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall.
- Dyer, Richard (1977) *Stars*. London: British Film Institute.
- Fenster, Mark (1989) Constructing the Image of Authorial Presence. David O. Selznick and the Marketing of *Since You Went Away*. In: *Journal of Film and Video* 41,1, Frühling 1989, S. 36–51.
- Feuer, Jane (1982) *The Hollywood Musical*. London: British Film Institute.
- Frijda, Nico H. (1986) *The Emotions*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Gaut, Berys (1997) Film Authorship and Collaboration. In: *Film Theory and Philosophy*. Hg. v. Richard Allen & Murray Smith. Oxford: Clarendon Press, S. 149–172.
- Girard, René (1961) *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset.
- Gledhill, Christine (Hg.) (1991) *Stardom. Industry of Desire*. London: Routledge.
- Goffman, Erving (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday.

- Gunning, Tom (1991) *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Hall, Stuart (1980) Encoding/Decoding. In: *Culture, Media, Language*. Hg. v. Stuart Hall London: Hutchinson, S. 157–162.
- Hay, James (1989) Rereading Early Television Advertising: When Wasn't the Ad the Story? In: *Journal of Film and Video* 41,1, Frühling 1989, S. 4–20.
- Haralovich, Mary Beth (1984) Mandates of Good Taste. The Self-Regulation of Film Advertising in the Thirties. In: *Wide Angle* 6,2, S. 50–57.
- Hediger, Vinzenz (1996) «Make them as entertainment». Wie der Trailer im Jahr 1934 die Weihen der Unterhaltungskunst erhielt. In: *Cinema* 41, S. 128–140.
- (1999) Das vorläufige Gedächtnis des Films. Anmerkungen zur Morphologie und Wirkungsästhetik des Kinotrailers. In: *Montage/AV* 8,2, S. 111–132.
- (2003) «Putting the Spectators in a Receptive Mood». Szenische Prologe im amerikanischen Stummfilmkino. In: *Montage/AV* 12,2, S. 68–87.
- Higashi, Sumiko (1994) *Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era*. Berkeley: University of California Press.
- Higham, Charles (1973) *Cecil B. DeMille. A Biography of the Most Successful Filmmaker of Them All*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Hilmes, Michele (1985) The Television Apparatus. Direct Address. In: *Journal of Film and Video* 37,4, Herbst 1985, S. 27–36.
- (1990) *Hollywood and Broadcasting. From Radio to Cable*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Hippel, Klemens (1993) Parasoziale Interaktion als Spiel. Bemerkungen zu einer interaktionistischen Fernsehtheorie. In: *Montage/AV* 2,2, S. 127–145.
- Jacobs, Lewis (1968) *The Rise of the American Film. A Critical History*. New York: Teachers College/Columbia University.
- Kapsis, Robert E. (1992) *Hitchcock. The Making of a Reputation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Laffay, Albert (1964) *Logique du cinéma*. Paris: Masson & Cie.
- Lewis, Jon (2000) «We Do Not Ask You to Condone This»: How the Blacklist Saved Hollywood. In: *Cinema Journal* 39,2, S. 3–30.
- Livingston, Paisley (1997) Cinematic Authorship. In: *Film Theory and Philosophy*. Hg. v. Richard Allen & Murray Smith. Oxford: Clarendon Press, S. 132–148.
- Lowry, Stephen (1995) Filmstars. Theoretische Fragen für die Imageanalyse. In: *Akten des 7. Film- und fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums/Potsdam 1994*. Hg. v. Britta Hartmann & Eggo Müller. Berlin: Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, S. 170–178.
- / Korte, Helmut (2000) *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Maltby, Richard (1990) The King of Kings and the Czar of All the Rushes. The Propriety of the Christ Story. In: *Screen* 31,2, Sommer 1990, S. 188–213.
- Morin, Edgar (1957) *Les Stars*. Paris: Le Seuil.

- Mühlemann, Catherine (1997) Audience Acceptance of Trailers in Switzerland. In: *Diffusion*, Frühling 1997, S. 59–62.
- Müller, Horst / Savas, Ceviz (1993) Wirkung von Trailern. Ein Feldexperiment zur Werbung für Kinofilme. In: *Marketing. Zeitschrift für Forschung und Praxis* 15,2, Frühling 1993, S. 87–94.
- Oberdeck, Kathryn J. (1999) *The Evangelist and the Impresario. Religion, Entertainment and Cultural Politics in America, 1884–1914*. Baltimore/London: John Hopkins University Press.
- Palmer, Allen W. (1993) Cecil B. DeMille Writes America's History for the 1939 World's Fair. In: *Film History* 5, S. 36–48.
- Polkinghorne, Donald E. (1998) Narrative Psychologie und Geschichtsbewusstsein. Beziehungen und Perspektiven. In: *Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte*. Hg. v. Jürgen Straub. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Reynolds, David S. (1988) *Beneath the American Renaissance. The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Ross, Lilian (1957) *Picture*. New York: Modern Library.
- Schank, Roger C. (1990) *Tell Me A Story. A New Look at Real and Artificial Memory*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Silverman, Kaja (1988) *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Spoto, Donald (1983) *Hitchcock. The Dark Side of Genius. The Life of Alfred Hitchcock*. Boston/London: Faber & Faber.
- Stacey, Jackie (1994) *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London: Routledge.
- Studlar, Gaylyn (1996) *This Mad Masquerade. Stardom and Masculinity in the Jazz Age*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Weingarten, Susanne (2004) *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywoodstars*. Marburg: Schüren.
- Wilentz, Sean (1995) The Buccaneer. Two Films. In: *Past Imperfect. History According to the Movies*. Hg. v. Marc C. Carnes. New York: Henry Holt & Company, S. 110–115.
- Wolf, Henry (1988) *Visual Thinking. Methods for Making Images Memorable*. New York: Rizzoli.
- Wulff, Hans J. (1992) Fernsehkommunikation als parasoziale Interaktion. Notizen zu einer interaktionistischen Fernsehtheorie. In: *Europäische Zeitschrift für Semiotische Studien* 1,2, S. 279–295.
- (1993) Phatische Gemeinschaft/Phatische Funktion. Leitkonzepte einer pragmatischen Theorie des Fernsehens. In: *Montage/AV* 2,1, S. 142–161.

Margrit Tröhler

Filmische Authentizität

Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation¹

Die Problemstellung meines Aufsatzes betrifft die heute oft geäußerte Beobachtung, dass der Status des nichtfiktionalen Bildes im Zeitalter der digitalen Verfahren und virtuellen Welten ungewiss geworden sei, dass man dokumentarischen Bildern in Film, Fernsehen, Presse oder im Internet *nicht mehr trauen könne* (vgl. Hoffmann 1997), kurz: dass ihr Wahrheitsgehalt, das heißt die Erkenntnisvermittlung eines objektiven Sachverhalts, fragwürdig geworden sei. Damit ist der Beweischarakter des fotografischen Bildes, seine sogenannte Faktizität, angesprochen. Meist wird darüber nur in deontologischen Begriffen offen diskutiert, wenn in der kommunikativen Intentionalität der Bilder ein Fall von Unaufrichtigkeit aufgedeckt wird (wie 1989 im Falle des vermeintlichen Massengrabs von Temesvar oder verschiedener Medienscoops im aktuellen Krieg in Irak). Klammert man jedoch von vornherein den Vorwurf der Täuschung aus der Untersuchung aus, so scheint die Beobachtung auf ein tiefer liegendes Unbehagen hinzuweisen, das (einmal mehr) die gesellschaftlich relevante Frage des Wirklichkeitsbezugs von Bildern aufwirft. Oder deutet sie sogar an, dass das – trotz des in der Theoriediskussion verbreiteten «postmodernen Skeptizismus» (Carroll 1998) – von Empirismus und Realismus geprägte Verhältnis westlicher Kulturen zu fotografischen und filmischen Bildern im Wandel begriffen ist? Das weite Feld von philosophischen und kulturgeschichtlichen Bezügen, das sich hier abzeichnet, möchte ich über einen Nebenweg betreten und aus filmwissenschaftlicher Perspektive und in Bezug auf das Kino analysieren, welche Verschiebungen in den filmischen Weltkonstruktionen und pragmatischen Adressierungsmodi diese verunsichernde Wirkung hervorrufen.

Wenn wir von einem alltäglichen Verständnis des Dokumentar- und des Spielfilms ausgehen, wie es heute beim Publikum, in Kritik, Produktion und Verleih dominiert, so können wir eine vor allem in Filmkritiken oft themati-

1 Für die kritische Durchsicht einer früheren Fassung dieses Aufsatzes und die wertvollen Anregungen danke ich Christine Noll Brinckmann, Britta Hartmann, Vinzenz Hediger und Alexandra Schneider. Für Auswahl und Bearbeitung der Videoprints danke ich Tereza Smid.

sierte Annäherung zwischen den beiden Gattungen erkennen. Ich möchte annehmen, dass diese vor allem auf einer seit Ende der 1980er Jahre verstärkt wahrnehmbaren Tendenz in der Praxis des internationalen Filmschaffens beruht, die Grenze zwischen Fiktion und Nichtfiktion zu verwischen und sie damit gleichzeitig bewusst zu machen. Dokumentarfilme relativieren ihre Aussagen, indem sie sie vielstimmig und manchmal widersprüchlich gestalten und indem sie ihr narratives Arrangement und ihre (zumindest) in der Anlage fiktionalisierende Inszenierung transparent machen: Über ihre mediale Reflexivität lenken sie die Aufmerksamkeit auf den subjektiven Standpunkt des Films, auf die Funktion der Kamera als Katalysator im profilmischen Geschehen, auf die Konstruiertheit von Diskursen und Fakten. Gleichzeitig ist im Spielfilmbereich, vor allem im Independent Cinema, eine Vorliebe für Alltagsgeschichten und Reportageformen auszumachen, die von einer quasi-ethnografischen Haltung zum Erzählten zeugen und darum bemüht scheinen, eine besondere Art pragmatischer Glaubwürdigkeit hervorzurufen. In diesem Bereich, in dem sich die Gattungsgrenzen verwischen, entsteht paradoxerweise oft ein *Effekt filmischer Authentizität*, der mich hier interessiert und der eine «mögliche Wirklichkeit» zwischen Fiktion und Dokumentation skizziert. Meine These ist, dass dieser Effekt, der gerade aus der Verunsicherung über den Status der Bilder erwächst, durch die Authentifizierung der Erzählinstanzen in der dargestellten Welt und die gleichzeitige Fiktionalisierung der Autorinstanz, die in diese Welt eindringt, zustande kommt. Der Begriff des Authentischen, wie ich ihn hier benutze, hat also nichts mit der heute allgegenwärtigen Suche nach einer unverstellten Echtheit des Dargestellten zu tun; er soll auch nicht auf das Dokumentarische beschränkt bleiben und ausschließlich als rhetorische Größe zur referentiellen Beglaubigung der medialen Vermittlung dienen.² Wie ich zeigen möchte, beinhaltet er andererseits aber weit mehr als eine stilistische Spielerei, denn er impliziert eine dem zeitlichen Wandel unterworfenen emotionale und intellektuelle Erkenntnismöglichkeit durch eine veränderte pragmatische Beziehung der Zuschauer zu den Filmbildern und deren Verhältnis zur aktuellen Wirklichkeit.³

2 Manfred Hattendorf (1994) entwickelt einen rhetorischen und pragmatisch fundierten Begriff der Authentizität, um aus der Entgegensetzung von Wirklichkeit versus Fiktion in der Dokumentarfilmtheorie einen Ausweg zu finden. Mein Anliegen ist es jedoch gerade, diesen Grenzbereich zwischen Fiktion und Nichtfiktion, der sich in der Filmpraxis eröffnet, auszuloten. Dabei geht es mir stärker um den *Effekt einer filmischen Authentizität* als um die «Konstruktion eines referentiellen Wahrheitsanspruchs» durch die glaubwürdige Vermittlung nichtfilmischer Wirklichkeit (Hattendorf 1994, 62).

3 Einige der neueren Fernsehformate der *Doku Soaps* und der unterschiedlichsten Formen fiktionalisierter Alltagsreportagen, die ebenfalls seit Ende der 1980er Jahre die hier besprochene

Solche Effekte filmischer Authentizität lassen sich in den Filmen lokalisieren, die man als «dokumentarische Fiktionen» bezeichnen könnte, wie *UND DAS LEBEN GEHT WEITER* (ZENDEGI VA DIGAR HICH) von Abbas Kiarostami (Iran 1991), *WALK THE WALK* von Robert Kramer (F/CH 1996), *DER APFEL* (SIB) von Samira Makhmalbaf (Iran/F 1998) oder *WANTED* von Kim Hopkins (GB 2002). Sie finden sich aber auch in den verschiedensten Authentifizierungsstrategien weiterer Spielfilme wie *CALENDAR* von Atom Egoyan (Can/D 1993), *A TIME FOR DRUNKEN HORSES* (ZAMANI BARAYÉMASTI ASHBA) von Bahman Ghobadi (Iran/F 2000), *ROSETTA* von Luc und Jean-Pierre Dardenne (B/F 1999), *ELEPHANT* von Gus Van Sant (USA 2003), *INGUÍLÉZI* von François Dupeyron (F 2004) oder in einigen der dänischen *Dogma*- und der Schweizer «Doegmeli»-Filme wie *ON DIRAIT LE SUD* von Vincent Pluss (CH 2002). Ebenso sind die fikionalisierenden Anlagen bestimmter «performativer» Dokumentarfilme⁴ für diese Effekte in unterschiedlicher Weise konstitutiv, so etwa in *THE THIN BLUE LINE* von Errol Morris (USA 1988), *SURNAME VIET, GIVEN NAME NAM* von Trinh T. Minh-ha (USA 1989), *HISTORY AND MEMORY* von Rea Tajiri (USA 1991), *TIERISCHE LIEBE* von Ulrich Seidl (A 1995), *COÛTE QUE COÛTE* von Claire Simon (F 1996) oder in *PROMISES* von B. Z. Goldberg, Justine Shapiro und Carlos Bolado (USA 2001). Obwohl auch der fingierte Dokumentarfilm oder «Mockumentary» mit der Vermischung der Gattungen spielt und eine Verunsicherung über den Status der Bilder hervorruft, lässt er kaum den Effekt filmischer Authentizität entstehen, den ich hier zu beschreiben suche. Filme wie *ZELIG* von Woody Allen (USA 1982), *THE FORBIDDEN QUEST* von Peter Delpout (NL 1993) oder *FORGOTTEN SILVER* von Peter Jackson und Costa Botes (KEIN OSCAR FÜR MR. MCKENZIE, NZL 1995) unterminieren die Kreation einer möglichen Wirklichkeit zwischen Dokumentation und Fiktion, indem sie das Arrangement von vermeintlich faktischen Elementen durch kontraindizierende Hinweise nach und nach als Erfindung hervortreten lassen und die logische und eventuell auch historische Unwahrscheinlichkeit ihrer filmischen Welten mehr oder weniger explizit demonstrieren. Auch sie stellen den Beweis-

Tendenz in der audiovisuellen Praxis verstärken, experimentieren grundsätzlich im selben Grenzgebiet zwischen Fiktion und Nichtfiktion; vgl. Tröhler 2002b.

- 4 Bill Nichols Ausführungen zum performativen Dokumentarfilm überschneiden sich in einigen Punkten mit meinem Argument, wenn er schreibt: «Performative work may have an defamiliarizing effect [...], but less in terms of acknowledging the constructed nature of referential message and more in prompting us to *reconsider the underlying premises of documentary epistemology itself*. Performative documentary attempts to reorient us – affectively, subjectively – toward the historical, poetic world it brings into being» (Nichols 1994a, 99; Herv. M.T.). Dieser Aspekt des Performativen lässt sich meines Erachtens auch in Bezug auf die erwähnten Spielfilmproduktionen diskutieren.

charakter fotografischer Bilder in Frage, spielen jedoch mit der Ent-Täuschung der Zuschauer über das rhetorische Trugbild oder die Fälschbarkeit sich objektiv gebender filmischer Diskurse.⁵

Beim Effekt filmischer Authentizität, der für die Kreation einer möglichen Wirklichkeit in den genannten Filmen wesentlich ist, handelt es sich hingegen um das konstante Oszillieren zwischen Fiktion und Nichtfiktion als einer diskursiven und pragmatischen Wirkungskonstruktion, die nicht aufgelöst, d.h. letztlich als Illusion entlarvt wird. Um diese Wirkungskonstruktion etwas genauer zu fassen, werde ich zuerst einige theoretische Konzepte problematisieren. Anschließend werfe ich in einer historischen Perspektive ein paar Schlaglichter auf den Grenzbereich zwischen Fiktion und Nichtfiktion. Und zuletzt möchte ich den Effekt filmischer Authentizität als künstlerisch-ethnografische Praxis *und* als kreative Auseinandersetzung der Zuschauer mit der Welt der Bilder beschreiben.

I. Fiktion – Dokumentation: Filmtheoretische Paradigmen

Im aktuellen Diskussionsfeld filmwissenschaftlicher Theoriebildung lassen sich drei Paradigmen ausmachen, die mir für mein Untersuchungsinteresse relevant erscheinen.⁶ Stark vereinfacht behandeln die Fiktionstheorien die Frage der konstruierten *Realität des Films* unter dem Aspekt der Eigengesetzlichkeit der fiktionalen Welt und deren semantisch-logischem Verhältnis zur Wirklichkeit, während in der Dokumentarfilmtheorie der medial beglaubigte Wirklichkeitsbezug dominant in ethischen Begriffen verhandelt wird. Die narratologische Perspektive interessiert sich dagegen für das *Erzählen*, für die zeichenhafte, ästhetische oder rhetorische Konstruktion, die Verknüpfungsmodi und Ausdrucksformen des Filmisch-Diskursiven. Eine dritte Forschungsrichtung untersucht auf der Grundlage der Pragmatik den Film in seiner *kommunikativen Ausrichtung*. Sie stellt die wechselseitige Beziehung zwischen Filmtext und Zuschauer in den Vordergrund, analysiert das Filmverstehen im Kreuzpunkt der Adressierungsstrategien der filmischen Aussage und deren Rahmen-

5 Nur in einigen extremen Fällen des *fake documentary* soll die diskursive Intention der Grenzüberschreitung zwischen den Gattungen nicht im Film selbst zu erkennen sein, etwa in DAVID HOLZMAN'S DIARY von Jim McBride (USA 1967) oder in THE BLAIR WITCH PROJECT von Daniel Myrick und Eduardo Sanchez (USA 1999).

6 Für eine ausführliche Diskussion der in diesem Abschnitt erläuterten Konzepte und Positionen vgl. Tröhler 2002a. Die beiden Aufsätze verfolgen eine ähnliche Fragestellung, der vorliegende Text weist jedoch vor allem in den Abschnitten II und III über den früheren hinaus.

bedingungen und versucht, die Bedeutungszuschreibungen durch verschiedene sozio-kulturelle oder historische Gruppen nachzuvollziehen. In diesem letzten Feld sind auch die ethnografischen Studien im Bereich der *Cultural* und *Gender Studies* anzusiedeln, die sich zudem oft auf empirische Untersuchungen stützen. Diese drei grundlegenden epistemologischen Interessen für die filmische Weltenkonstruktion, die Narrativität und die Pragmatik lassen sich in der Dokumentar- und Spielfilmtheorie in vergleichbarer Weise erkennen – quer durch die unterschiedlichen Denktraditionen, die eine Auseinandersetzung über den Graben der Gattungsgrenzen hinaus nur allzu oft verhindern.

Um dem durch die filmische Praxis skizzierten Grenzbereich zwischen Fiktion und Nichtfiktion näher zu kommen, ohne jedoch von vornherein die Trennung zwischen den beiden Gattungen aufzuheben, gehe ich hier von den Berührungspunkten zwischen den theoretischen Fragestellungen aus. So betrifft das *Narrative* einerseits das Erzählen und Gestalten einer Geschichte, unabhängig ob diese erfunden ist oder nicht. Wenn wir das Narrative nicht auf die klassische Erzählung der kausalen und psychologisch motivierten Handlungsverkettung einschränken, können wir etwa mit Bill Nichols und George Marcus auch im dokumentarischen Bilderfluss narrative Muster ausmachen (Nichols 1981, 69–103; 1994b; Marcus 1995). Durch Montageformen, die die Parallelität und Gleichzeitigkeit von verschiedenen Elementen oder Positionen hervorheben und diese zu einem komplexen Puzzle verknüpfen, eröffnen sich – ähnlich wie auch in manchen neueren Spielfilmen – vielgestaltige konzeptuelle Zusammenhänge (vgl. Tröhler 2000). Andererseits bezeichnet die Narration einen *diskursiven Modus* der textuellen Aussageinstanz, die sich manchmal durch explizite Erzählinstanzen im Film äußert. Momente der *Beschreibung* und des *Arguments* – um die Unterscheidung der diskursiven Modi von Seymour Chatman (1990) aufzunehmen – mischen sich stark in die aufgebrochene, polyphone Narration heutiger Filme. Wenn wir nun mit dem Begriffspaar *fiktional/nicht-fiktional* den semantisch-logischen Status bezeichnen, den wir diesen erzählten Welten in Bezug auf die Wirklichkeit als referentielltem Bezugsrahmen zuordnen, so beruht dieser Status auf einer kommunikativen Relation: Zwischen dem Angebot der Produktionsinstanz und der Erwartungshaltung vonseiten der Rezeption etabliert sie eine kulturell bedingte pragmatische Ebene der Verständigung darüber, in welchem Verhältnis die *Aussagen* des Films (nicht die Bilder als solche) zur nichtfilmischen Wirklichkeit zu situieren sind.⁷ Noël Carroll

7 Diese Ebene der kommunikativen Verständigung – zu der im hier vorliegenden Fall auch der rezeptive Akt gehört, den Filmbildern einen fiktionalen oder nichtfiktionalen Status zuzuschreiben – wird etwa von Francesco Casetti oder Hans J. Wulff unter dem Begriff «communicative pact» oder «kommunikativer Vertrag» respektive «kommunikativer Kontrakt» besprochen.

und Carl Plantinga vertreten diesbezüglich eine klare Trennung, die sie auf der Grundlage der Theorie der möglichen Welten mit der *außertextuellen Haltung* (*stance* nach Plantinga 1987, 48ff) der Aussage – und letztlich des Filmemachers resp. einer Persona, die er von sich entwirft, wenn man etwa an Michael Moore denkt – und mit der institutionellen *Indexierung* des Films durch Produktion, Verleih und Presse (Carroll 1996, 237ff, 242f; Plantinga 1997, 15ff) begründen: Die Intention der außertextuellen Instanz sei es, *assertive*, also deklarative und rechenschaftspflichtige Aussagen *über* die afilmische Wirklichkeit zu machen (was die Indexierung des Films als Dokumentarfilm noch verstärkt); das dokumentarische *Argument* unterscheide sich so grundsätzlich vom Spielfilm, dessen *fiktive* Aussagen immer in einem metaphorischen Verhältnis zur Welt stehen.

Ich möchte hingegen für eine graduelle Auffassung von Fiktionalität plädieren, wie sie etwa Roger Odin (1990 [1984]; 2000, 51), Frank Kessler (1998, 64ff) oder Alain Boillat (2001, 17ff) in ihren *semio-pragmatischen* Ansätzen von der Rezeptionsseite her ausarbeiten. Ich gehe also davon aus, dass die institutionellen Bedingungen der Filmvorführung, das para-, inter- und kontextuelle Vorwissen über die Art des Films sowie die Filme selbst in ihren historisch veränderlichen Adressierungsformen Hinweise enthalten, die unsere audiovisuelle «Lektüre» im Hinblick auf die Haltung der Aussageinstanz und den Status der Bilder anleiten oder eine klare Zuordnung eben gerade erschweren. Selbstverständlich entsteht Bedeutung letztlich erst in der Lektüre eines Films, in die immer kulturelle, intersubjektive und individuelle Aspekte einfließen.

Was heißt es jedoch, wenn sich in der filmischen Praxis der letzten Jahre verstärkt eine kommunikative Intentionalität abzeichnet, die in unterschiedlicher Weise darauf ausgerichtet scheint, bei den Zuschauern eine Verunsicherung über Gattungszuordnungen und Status der Bilder und Töne zu bewirken?⁸ Wenn wir uns beim Sehen eines Films diese Fragen stellen, so sind wir uns nicht im Klaren über die pragmatische Haltung der Aussage, die sich in der Adressierung des Films selbst spiegelt: Wir versuchen, die diskursive Instanz – nicht die empirische

chen (vgl. Casetti 2001; Wulff 2001). Der rechtliche Begriff des Vertrags muss dabei metaphorisch verstanden werden. So spricht A. J. Greimas in einem ähnlichen Zusammenhang von einem «*contrat imaginaire*» (1983, 230). Dabei handelt es sich vonseiten der Rezeption in der Regel um «stillschweigende» Erwartungen – Iser benutzt den wissenssoziologischen Begriff des «stummen Wissens» (1983, 121) –, und auch die Zuordnung der Filmbilder zu einer Gattung wird wohl meist nicht bewusst vorgenommen. Ich möchte jedoch annehmen, dass in Momenten der Enttäuschung oder Verunsicherung durch einen Normbruch vonseiten des Films die Zuschauer sich ihrer Erwartungen bewusst werden und sie diese eventuell explizit äußern.

8 Mit Intentionalität bezeichne ich hier eine rein pragmatisch-diskursive Haltung der Ausrichtung der Aussage im Sinne der Sprechakttheorie und keineswegs die Intentionen eines Autors.

Person –, welche die Bilder und Töne hervorbringt und verantwortet, zwischen einem «realen» und einem «fiktiven» Enunziator (in den Begriffen von Odin 2000, 51ff) neu zu positionieren, das heißt wir schwanken zwischen der Annahme, dass die Aussageinstanz von einem Ort her spricht, der sie in unserer aktuellen Welt lokalisiert, und der Annahme, dass sie einer anderen Welt angehört, in welcher sie nicht hinterfragbar ist (ibid., 54ff). Diese Unsicherheit über den filmischen und pragmatischen Ort der Aussage leitet immer eine *metadiskursive* Lektüre ein, die die Reflexion über mediale Codes fördert, über das Dargestellte wie über die Darstellungsweise, über die Wirkungskonstruktion des Films.

Um bewusst zu machen, was diese Reflexion beinhaltet, möchte ich zusätzlich die folgenden begrifflichen Klärungen vornehmen. Als erstes ist das Fiktionale vom *Fiktiven* abzugrenzen: Fiktiv wäre demnach nur, was erfunden ist und sich von vornherein auf einen imaginären Referenten bezieht. In die meisten Spielfilme mischen sich jedoch reale, historische Elemente – denken wir nur an die Sonderform der Biografie (vgl. Taylor 2002) –, und umgekehrt lassen sich in den gefundenen Geschichten im Dokumentarfilm oft fiktivisierende Momente ausmachen, die für den Effekt filmischer Authentizität konstitutiv sind. Zweitens können wir den Aspekt des *Fingierten*, das ich nicht als Täuschungsabsicht verstehe, beziehen auf das Schauspiel oder die Performance und die Inszenierung im Spielfilm.⁹ Nun wissen wir aber spätestens seit Erving Goffman (1980), dass jeder Mann und jede Frau bereits in alltäglichen Lebenssituationen in einem Rollenspiel agiert, das auf Selbstdarstellung und Interaktionsritualen beruht. Auch in einem Dokumentarfilm inszenieren sich so die Menschen vor der Kamera bewusst oder unbewusst selbst. Dies führt Bill Nichols (1991, 120; 1994a, 72f) dazu, von der «virtuellen Performance» «sozialer Akteure» zu sprechen, und Maxime Scheinfeigel (1989) bezeichnet sie als «autopersonnage». Natürlich sind Spiel- und Dokumentarfilme nie gleichermaßen fiktiv und fingiert, doch versuchen heutige Filme, die wie bei Abbas Kiarostami, Robert Kramer, Samira Makhmalbaf, Ulrich Seidl, Kim Hopkins oder Claire Simon ihre Geschichten historisch und kulturell in einer alltäglichen Welt verankern und auf schauspielerischer und filmischer «Improvisation» (im Effekt des Hier und

9 Die «Akte des Fingierens» markieren für Iser eine «Grenzüberschreitung von Text und Textumwelt» (1983, 135) oder «zwischen dem Imaginären und dem Wirklichen» (ibid., 124); zu ihren Merkmalen gehört unter anderem auch die selbstreflexive «Entblößung [der] Fiktionalität» (135). Iser führt diese Auseinandersetzung hauptsächlich in Bezug auf die Funktionsweisen des «inszenierten Diskurses» in fiktionalen Texten (ibid.). Wenn er jedoch einräumt, dass Fiktionen zudem «in den Aktivitäten des Erkennens, Handelns und Verhaltens eine ebenso große Rolle [spielen] wie in der Fundierung von Institutionen, Gesellschaften und Weltbildern» (136), so lässt sich sein Begriff des Fingierens, wie im Folgenden dargelegt, auch auf den dokumentarischen Film hin erweitern.

Jetzt der spontanen Selbst-Inszenierung) aufbauen, die traditionelle Trennung zu unterlaufen: Provozierend könnte man sagen, dass auch sie assertive Aussagen über die aktuelle Wirklichkeit machen, ohne jedoch im juristischen Sinne rechenschaftspflichtig zu sein.

Der dritte Begriff betrifft das *Fiktionale* selbst. Es bezeichnet außer dem pragmatischen Status (oder der Haltung) der Aussage die Eigengesetzlichkeit der fiktiven Spielfilmwelt, in der vor allem das Innenleben der Figuren potenziell zugänglich ist, während diese im Dokumentarfilm von außen beobachtet werden. Momente der Subjektivierung (durch innere Stimmen oder mentale Bilder) oder Musik als emotionaler Ausdruck werden aber auch hier immer stärker eingesetzt, etwa in *DIALOGUES WITH MADWOMEN* von Allie Light (USA 1995), und die Autorinstanz wirkt durch verschiedene Mittel direkt auf die filmische Welt ein (ich komme später auf diesen Punkt zurück). So hat zumindest in der Praxis der erwähnten Filme nur noch ein graduelles Verständnis von Fiktionalität Bestand, das sich von Fall zu Fall einpendeln muss zwischen den entfiktionalisierenden Momenten des Spielfilms und den teilfiktionalen Strategien des Dokumentarfilms.

Zudem gibt es eine Ebene, auf der die beiden Gattungen gleichermaßen fiktional sind: Sie sind *diskursive* Konstruktionen, die das Dargestellte *irrealisieren*, da dieses auf der Leinwand zwar anwesend, aber körperlich-materiell abwesend ist. Und sie erschaffen beide *diegetische*, filmisch mögliche und erzählte Welten, die nicht zur Wirklichkeit gehören, sondern zum Diskursiven und die letztlich erst durch die imaginative Tätigkeit der Zuschauer Substanz und Konsistenz erlangen. In diesem Sinne ist wohl auch die vieldebattierte Aussage von Christian Metz (2000 [1977], 45; 1997 [1991], 168) zu verstehen, dass jeder Film ein fiktionaler Film sei; eine Aussage, die Trinh T. Minh-ha (1997) in ethnografischer Sichtweise aufnimmt und radikalisiert, indem sie dem fotografischen Filmbild jeglichen faktischen Wahrheitsgehalt abspricht.

II. Filmpraxis und Theoriegeschichte

Wenn nun versucht werden soll, den Grenzbereich zwischen Fiktion und Nichtfiktion in einer diachronen Perspektive zu skizzieren, so beschränken sich die ausgewählten Positionen auf abendländische Denkmodelle, für die sich das Problem, so möchte ich annehmen, hauptsächlich stellt. In diesem Sinne bezieht sich meine Ausgangsfrage nach dem Effekt filmischer Authentizität und der heutigen Verunsicherung über den Status der Bilder und Töne zwar auf eine in der internationalen Filmpraxis feststellbare Tendenz; aufseiten der

Rezeption hingegen richtet sie sich vornehmlich auf die Wahrnehmungskategorien westlicher Zuschauer. Denn wir können davon ausgehen, dass die Grenze zwischen Spiel- und Dokumentarfilm in manchen außereuropäischen und weniger faktenorientierten Kulturkreisen, in denen sich das Bild nicht von vornherein zwischen Evidenz und Täuschung entscheiden muss, grundsätzlich weniger relevant ist. Die Unterscheidung der beiden Textsorten ist also als eine kulturell und historisch veränderliche zu verstehen.

Bezüglich des uns so vertrauten Gegensatzpaares «Erfindung» versus «authentischer Bericht» grenzt Aristoteles in seiner *Poetik* (1972) den Geschichtsschreiber zwar vom Dichter ab, fügt aber hinzu, dass wirklich Geschehenes manchmal dem entspreche, was ein Dichter als Mögliches hätte erschaffen können und dass die «Wahrscheinlichkeit» der Dichtung manchmal vom Lauf der Dinge gestört würde. Auch in der römischen Antike sind Geschichtsschreibung und Biografie als deren literarische Form keine scharf unterschiedenen Gattungen, und ebenso hatten die Menschen im Mittelalter wohl eine andere Auffassung von und einen anderen Umgang mit dem Fiktionalen als wir heute. Die Abgrenzung der Fiktion von der Nichtfiktion, wie sie heute noch vorherrscht, setzt Dietrich Scheunemann erst im späten 18. Jahrhundert an, als sich mit den schöpfungsästhetischen Grundsätzen der Romantik die Sphäre des Poetischen auf das «Wunderbare», das «Ideal» und die «Phantasie» eines erfinderischen Dichtergeists konzentrierte (Scheunemann 1990, 296f). Verbunden waren Geschichtsschreibung und Dichtkunst – auch dies ein Postulat der Zeit – durch die «schickliche Verknüpfung» der Begebenheiten», wie Scheunemann, Novalis zitierend, schreibt, d.h. durch die *narrative* Organisation der Elemente in einem kompositorischen Zusammenhang.

Auch in Bezug auf das Kino musste sich die für die Weiterentwicklung des Films und vor allem für die Paradigmen der Filmtheorie so zentrale Unterscheidung zwischen fiktionalen und dokumentarischen Aufnahmen erst etablieren. So entwickelt sich in den zehner Jahren des letzten Jahrhunderts in der Debatte, ob Film bloße fotomechanische Reproduktion der Wirklichkeit sei oder einen eigenen Kunstwert besitze und eine neue Form ästhetischer Wahrnehmung hervorbringe, der erste kritische Diskurs über den Film (vgl. Diederichs 1986, 84–143; 2004, 9–27). Der nichtfiktionale Film wurde darin, im Zuge der um diese Zeit aufkommenden ethnografischen Bestrebungen «für viele zum Inbegriff für das Wesen der Kinematographie» (Cosandey 1993, 54).

Das *Filmschaffen* schien sich jedoch vorläufig nicht weiter um diese Abgrenzung zu kümmern, die später zur groben (und problematischen) Gegenüberstellung der Filme der Gebrüder Lumière und jener von Méliès führen sollte: Es handelte sich bei den sogenannten dokumentarischen Aufnahmen zwar um «scènes de plein air», wie man sie im Gegensatz zu den dramatischen oder

komischen Studio-Szenen nannte, doch diese wählten emblematische Zeremonien und Abläufe aus, arrangierten sie nach bestimmten Darstellungskonventionen oder reinszenierten sie im Nachhinein. Der «authentische» Bericht in der Präsenz der «lebensechten» Bilder wird so für die Zuschauer zum atemberaubenden visuellen *Spektakel* (Cosandey 1993, 74; Lenk 1997; Uricchio 1997).¹⁰

Wir können annehmen, dass sich die Unterscheidung zwischen Dokumentar- und Spielfilm als theoretisches Paradigma sowie als Produktions- und Rezeptionskategorien im Laufe der 1920er und 1930er Jahre erst allmählich – jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach parallel zur Verbreitung des Tonfilms und zum internationalen Durchbruch des Hollywoodkinos – etabliert. Nun erst kann greifen, was Annette Kuhn den «fiktionalen» im Unterschied zum «nichtfiktionalen Realismus» nennt (Kuhn 1978; 1982, 131ff). Dieses klassische Paradigma lässt sich mit den Stichworten «Transparenz» versus «Objektivität» charakterisieren. In der realistischen Illusion einer autonomen Welt in den Hollywoodfilmen einerseits sowie im dokumentarisch-empirischen Evidenzcharakter des Filmbildes andererseits versprechen das Kino als kulturelle Institution und das «neutrale» Filmbild, das die Spuren seiner Produktion zu verwischen versucht, das Fenster zu einer wohlgeformten Welt zu sein, in der sich die Dinge selbst bedeuten. Ob durch eine stringente Argumentation, die im Dokumentarfilm ein aufklärerisches, erzieherisches Ziel verfolgt, oder über eine folgerichtige Handlungskette zum Zweck der erbaulichen Unterhaltung im Spielfilm – die filmische Welt wird dabei von einer *anonymen Autorität* vermittelt. Die beiden Gattungen werden zwar stilistisch und pragmatisch als scharf voneinander getrennt angesehen und etablieren verschiedene Glaubensmodalitäten, die *prototypisch* mit dem Glauben an die Fiktion in der indirekten Adressierung im Spielfilm gegenüber der Glaubwürdigkeit des Realen im «expositorischen Modus» des Dokumentarfilms (Nichols 1991) umschrieben werden können. In beiden Fällen bleibt der jeweilige pragmatische Status der Filmbilder jedoch unhinterfragt: Diese adressieren die Zuschauer als kohären-

10 Für eine weiterführende Diskussion des Verhältnisses von Zeigen, Inszenieren, Erzählen im nichtfiktionalen Film im Zusammenhang mit der Wirklichkeitsillusion, die das neue Medium der bewegten Fotografie provoziert, müssten selbstverständlich sehr viel differenziertere Unterscheidungen zwischen verschiedenen Arten «dokumentarischer» Bilder getroffen und diese in den jeweiligen institutionellen und intertextuellen Produktions- und Rezeptionskontext integriert werden, wie die neuere Forschung zum frühen nichtfiktionalen Film hervorhebt (vgl. Elsaesser/Barker 1990; *KINtop* 12, 2003)

11 Ich referiere hier eine historische theoretische Position der 1960er bis 1980er Jahre, die das klassische Paradigma als idealistisches und textuelles Konstrukt etabliert. Damit soll keines-

te, einheitliche und «gutgläubige» Subjekte und binden sie in die Repräsentation als «nahtlose» Performance des Films ein (Heath 1981, 127).¹¹

Anfang der 1960er Jahre erfährt dieses dominante Paradigma in der Filmpraxis und bald darauf in der Theorie eine Zäsur, die sich Noël Burch (1986, 232–238) zufolge bereits im Laufe der 1950er Jahre ankündigt (doch selbst während der Blütezeit des Hollywood-Kinos gibt es Strömungen, die wie in der britischen Filmtradition etwa eines Humphrey Jennings oder im italienischen Neorealismus Dokumentarisches und Fiktionales ineinander fließen lassen):¹² Die allgemeine Krise der Repräsentation und der Werte nach dem Zweiten Weltkrieg führt auch zur Frage nach dem Darstellbaren und zur Demontage der diskursiven Autorität. In der Wahl des Sujets wie auf formal-ästhetischer Ebene wird versucht, mit Stereotypen und Kodes zu brechen. Durch Entfiktionalisierung und Entnarrativierung der Bilder und Bilderfolgen löst sich die geschlossene Weltsicht auf. Wie Dietrich Scheunemann zeigt, dienen Archivbilder oft als historische Fundstücke, die gleichzeitig als notwendigerweise perspektivierte entlarvt werden. In Anlehnung an die 1920er Jahre – Eisenstein, Vertov, Brecht – wird die Aufhebung des durch das klassische Paradigma konstruierten Scheingegensatzes zwischen Inszenierung und Dokumentation in literarischen, theatralischen und filmischen Produktionen angestrebt. In der Collage heterogener, fiktionaler und nichtfiktionaler Materialien entstehen Risse, Fugen und Kollisionen, die in der «Montage der Scherben» – wie das Schlagwort hieß – öffentliche und private Geschichte ineinander verweben (Scheunemann 1990, 299ff). Die neue «realistische Methode», wie sie etwa Alexander Kluge in *ABSCHIED VON GESTERN* (BRD 1966) entwickelt, soll gleichermaßen für Spiel- wie Dokumentarfilme gelten.¹³

wegs behauptet werden, dass die klassische filmische Enunziation tatsächlich nahtlos und in sich geschlossen funktioniert, weder als Text noch für die historischen Zuschauer, wie dies in unterschiedlicher Perspektive etwa die Arbeiten von Altman (1987; 1992), Metz (1997) oder Hansen (2000) zeigen.

- 12 Das klassische Paradigma ist als eine partikuläre, industrielle Form zu sehen, die sich im Laufe der 1920er Jahre und definitiv mit der Verbreitung der Tontechnik in den 1930er Jahren auf internationaler Ebene ökonomisch und als Repräsentationsmodus durchsetzt: Mit dem Rückgriff auf die Erzählmodelle und Scheinwelten des bürgerlichen Realismus des 18. und 19. Jahrhunderts im Spielfilmbereich erscheint der Dokumentarfilm als dessen komplementärer Gegenpart (wobei seine Funktion des authentischen *Berichts* dem Wort das Primat über das Bild sichert). Diese Trennung hat jedoch nie den gesamten Bereich des Filmschaffens ergriffen. Das binäre klassische Paradigma ist also als eine relative und historische Kategorie zu analysieren, die in der Praxis für eine bestimmte Zeit eine ökonomische und ästhetische Norm definierte; in der Theorie halten sich einige Aspekte dieses Denkmodells hartnäckig bis in die heutige Zeit.
- 13 Das theoretische «Manifest» zu dieser engagierten Vorgehensweise erschien in Kluge 1975, vor allem 201–222.

Entnarrativierung und Entfiktionalisierung war auch das in Theorie und Praxis militant geforderte Ziel der feministischen Bewegung der 70er Jahre, um aus den Blickstrukturen und Erklärungsmodellen der gegebenen gesellschaftlichen und symbolischen Ordnung auszubrechen: sei es durch Fragmentierung, Wiederholung oder die Kontrapunktik von Ton und Bild wie in *LIVES OF PERFORMERS* oder *FILM ABOUT A WOMAN WHO ...*, beide von Yvonne Rainer (USA 1972 bzw. 1974), und in *THRILLER* von Sally Potter (GB 1979) oder in der Darstellung der handlungslosen, «toten» Zeit der weiblichen Alltagserfahrung in *JE, TU, IL, ELLE* und *JEANNE DIELMAN*, 23 *QUAI DU COMMERCE*, 1080 *BRUXELLES* von Chantal Akerman (B/F 1974 bzw. 1975).

So paradox es klingen mag, auch im eigentlichen Dokumentarfilmbereich ist, wie etwa Wilhelm Roth betont, *Entfiktionalisierung* angesagt (Roth 1982, 60; 1994), denn die technischen Neuerungen des Originaltons und die leichten, leisen 16-mm-Film- sowie etwas später die ersten Videokameras markieren in den 1960er Jahren eine wichtige Veränderung, die ästhetische und pragmatische Folgen hat. Im Zuge der Auflösung der diskursiven Autorität tritt der sprechende Mensch ins Zentrum und damit das «Authentische der Beobachtung» oder die «Beobachtung des Authentischen», wie man die beiden Strömungen des französischen *Cinéma Vérité* respektive des amerikanischen *Direct Cinema* kurz benennen könnte. Obwohl die neue Filmpraxis anfänglich manchmal durch einen neuen Positivismus gefährdet wurde, wenn sie – wie Kuhn (1982, 147) hervorhebt – durch die Hintertür dem Glauben an die unverstellte Realität und an die neutrale Beobachtung Einlass gewährte, ist ihr eine entscheidende Neuerung gutzuschreiben: Sie tritt die diskursive Autorität an die gefilmten Menschen ab, die sich selbst darstellen und sich selbst erzählen; auch wenn die übergeordnete Instanz, die den Kamerablick führt und die Auswahl und Montage der Ton-Bilder bestimmt, nur scheinbar ihre Kontrolle aufgibt und als Beobachtungsinstanz in dieser Zeit oft noch anonym bleibt.

All diese Filme adressieren das Zuschauersubjekt als uneinheitliches, widersprüchliches und aufgeklärtes: Erwartungen werden durchkreuzt, definitive Antworten verweigert, Bedeutung lässt sich nur aktiv und nur bruchstückhaft konstruieren. Die filmische Vermittlung ist dabei immer spürbar. Durch ihren Gegendiskurs führt sie das Publikum zur Auseinandersetzung erstens mit dem Dargestellten und dessen pragmatisch-diskursivem Status und zweitens mit dem, was das Kino als ästhetische, engagierte Praxis vermag. Spielfilm und Do-

14 Das gesamte in diesem Aufsatz entwickelte Argument könnte sich stärker an die Konzepte der im deutschen Sprachraum mit dem Begriff des Essayfilms bezeichneten Filmform anlehnen, die *per se* Fiktionales und Nichtfiktionales vermischt (Schreitmüller 1990; Möbius 1991; Blümlinger/Wulff 1992). Ich möchte jedoch zeigen, dass diese Tendenz zum Essayistischen

kumentarfilm überkreuzen sich hier mit dem, was oft als *Essayfilm* bezeichnet wird.¹⁴

Im essayistischen wie im dokumentarischen Filmschaffen macht sich in den 1970er und 1980er Jahren im Raum, der den sprechenden Subjekten, ihren partiellen Sichtweisen und ihren Alltagszusammenhängen im *Dargestellten* gewährt wird, zunehmend eine markierte Subjektivität vonseiten der diskursiven Instanz in der *Darstellung* deutlich. Die Filmemacher und hier vor allem auch wieder die Filmemacherinnen «bringen sich vermehrt in ihre Filme ein», wie man damals sagte. Zum feministischen Anliegen gehörte es explizit, die Repräsentation als solche zu kennzeichnen, die Kodierung des «Direkten» durch Kamerabewegungen, Veränderungen des Brennpunkts, der Aufnahmewinkel deutlich zu machen. Allgemein befreit man sich von der reinen Beobachtung, weist durch neue Interviewtechniken und gewagtere Montageformen auf den eigenen ideologischen und emotionalen Standpunkt hin (Kuhn 1982, 148ff). Und auch fiktionale, fingierte oder fiktive und gar surreale Momente halten Einzug ins Dokumentarische, wenn wir an die Erinnerungs-, Traum- und Assoziationsbilder der Frauen und Männer in einem Altersheim in Elfi Mikeschs *WAS SOLL'N WIR DENN MACHEN OHNE DEN TOD* (BRD 1980) denken oder an die autobiografisch geprägten Filme *LOST, LOST, LOST* von Jonas Mekas (USA 1976) und *SANS SOLEIL* von Chris Marker (F 1982). In diesen Filmen lässt sich «in den Organisationsmustern von Erfahrung» (als einer Verschränkung von Erlebtem und Imagination) eine «Entfiktionalisierung des Erzählens» und eine gleichzeitige «Fiktionalisierung des Autors» feststellen (Rainer Nägele zit.n. Scheunemann 1990, 305). Die Relativierung der diskursiven Autorität führt zu einer Neubewertung von Wissen und eröffnet dem Grenzbereich zwischen Fiktion und Nichtfiktion eine weitere Ebene: Inszeniertes und Dokumentarisches, Erinnerung und Gegenwart, Individuelles und Gesellschaftliches vermischen sich und lassen eine mediale Form dessen anklingen, was Pierre Sorlin (1991, 33, 37) die «*mémoire partagée*» nennt: ein relationaler, intersubjektiver Erinnerungsraum, der sich in der Vermittlung historischer Erfahrungen einstellen kann (ohne dass diese Erfahrungen die eigenen wären) und in der die Geschichten Einzelner und die Geschichte als (zu abstrakter, illusionärer) Begriff eines Kollektiven aufgehen. Aus dem Gegendiskurs des modernen Filmschaffens entwickelt sich zusehends eine künstlerisch-ethnografische Haltung.

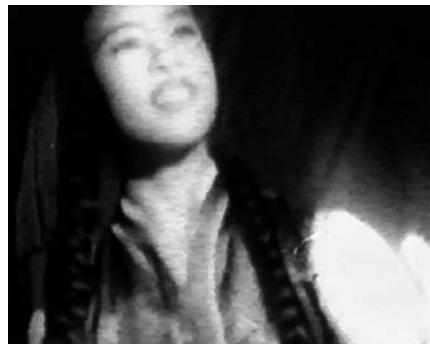
über den experimentellen Bereich hinausweist und vor allem heute auf die traditionell unter dem Label Spiel- oder Dokumentarfilm verhandelten Produktionen übergreift.

III. Ethnografische Haltung und mögliche Wirklichkeit

Die alltäglichen Figuren erscheinen in einer solchen künstlerisch-ethnografischen Herangehensweise als «authentifizierte» Erzählinstanzen, während die Autorinstanz sich aus der Anonymität löst und sich in sehr unterschiedlicher Weise in den audiovisuellen Raum des Geschehens impliziert. Subjektivität wird dabei als nicht eliminierbar akzeptiert, ist aber nur ein Element unter anderen, um, wie Trinh T. Minh-ha sich äußert, die Gesamtheit von Beziehungen zwischen Bildern, zwischen Bild und Ton und Schrift, zwischen dem Film und seinem Publikum, zwischen der Filmemacherin und dem Gefilmten in die Reflexivität und in die Reflexion zu führen. Und so vertritt die vietnamesische Filmemacherin und Theoretikerin, die in den USA lehrt, in radikaler Weise: «There is no such thing as a documentary» (Trinh T. 1997). In SURNAME VIET, GIVEN NAME NAM (USA 1989) zum Beispiel sind die Interviews mit vietnamesischen Frauen ins Englische übersetzt und von nichtprofessionellen Schauspielerinnen gespielt. Dies erfahren wir erst gegen Ende des Films; durch die stilisierte Performance und Präsentationsweise stellt sich beim Sehen des Films jedoch ein Gefühl der Befremdung ein. Dabei entstehen Momente «filmischer Authentizität», obwohl (weil?) der Film nicht vorgibt, unverstelltes Bild- und Tonmaterial zu verwenden, sondern im Gegenteil fiktionale und nichtfiktionale Bilder, Lieder und andere Tonaufnahmen als Kulturgut behandelt, montiert und thematisiert und mit der Vermittlung individueller Erfahrung, wie sie in den Interviewtexten aufscheint, konfrontiert und verknüpft. So ist auch die Stimme der Autorin nur eine von fünf weiblichen Stimmen, die von verschiedenen Orten her sprechen, im In und im Off. Sie bleibt unerkannt, dezentriert, keineswegs allwissend; ohne ihre Subjektivität ins Zentrum zu stellen, fügt sie sich in ein Netz von Beziehungen, in dem die Positionen aufeinander antworten und sich widersprechen, ein Netz, das symbolische wie diskursive Macht brüchig werden lässt. Um den gefilmten Figuren und sozialen Akteurinnen in dem intersubjektiven, alltäglichen Erinnerungsraum der gelebten vietnamesischen Geschichte eine Stimme zu geben, die für sich steht, darf die Haltung der Autorinstanz nicht teilnahmslos sein: Sie artikuliert sich in einem «speak nearby», wie es Trinh T. Minh-ha formuliert.¹⁵ So verschiebt sich die beobachtende Geste zur Teilnahme: Was zuerst nur spürbar war, wird explizit wahrnehmbar und manchmal sichtbar in der diegetischen Welt lokalisiert.

Diese für den ethnografischen Film geforderte Haltung lässt sich in abgeschwächter Form auch in den eingangs erwähnten Filmen der 1990er Jahre erkennen, die anstatt einer collageartigen Montage oft eher einer angeblich chronologischen, wenn auch höchstens schwach kausalen und puzzlehaften

Verknüpfung des Geschehens folgen. Dabei versuchen Dokumentar- und Spielfilmproduktionen von ihren unterschiedlichen Ausgangspositionen her, aber mit zum Teil ähnlichen Stilmitteln den pragmatisch-diskursiven Ort der filmischen Aussage für ein solches «Aus-der-Nähe-Sprechen» durchlässig zu machen. Wenn sich die Autorinstanz im Spielfilm auch meist nicht «materialisiert», entsteht etwa in *ROSETTA* (oder auch in *ELEPHANT*) dennoch ein dokumentarisierender Effekt. Die expressive, bewegte Kamera macht in Bild und Ton eine anthropomorphe, gleichsam physische Präsenz deutlich: durch die Nähe und die Spontaneität im Umgang mit ihren Figuren, die sie scheinbar sich selbst darstellen lässt, so dass *Rosetta* als «entfiktionalisierte» Erzählinstanz in ihrem sozialen Alltag und ihrer emotionalen Realität einen «Effekt filmischer Authentizität» erfahrbar macht. Ähnlich gestaltet sich *Samira Makhmalbafs DER APFEL*, der (vor allem im ersten Teil) einer fiktionalen Reportage gleichkommt. In anderen Filmen konkretisiert sich deutlicher noch die Fiktionalisierung der Autorinstanz: etwa in *WALK THE WALK* und ähnlich auch in *WANTED*, bei denen wir uns immer wieder fragen, ob der Filmmacher bzw. die Filmmacherin, die mit ihrer Stimme und oft auch im Bild präsent ist und



SURNAME VIET, GIVEN NAME NAM
von *Trinh T. Minh-ha* (USA 1989)

15 In ihrem Film *REASSEMBLAGE* (Senegal/USA 1982) und in *Trinh T. 1999/2000*; vgl. dazu auch Nichols 1994a, 100.

spürbar den Blick der Kamera lenkt, von sich spricht oder ob sie sich ihre diskursive Position gerade erfindet – oder erfindet sie sich gar eine Identität als fiktive Figur? In *UND DAS LEBEN GEHT WEITER* ist dies der Fall, denn der Autor spiegelt sich hier in einem Alter Ego und gibt diesem einen Sohn: Zusammen fahren die beiden von Teheran in das Erdbebengebiet, um die Leute aufzusuchen, die ein paar Jahre zuvor in Kiarostamis Film *WO IST DAS HAUS MEINES FREUNDES?* (*KHANE-YE DOUST KODJAST?*, Iran 1987) mitgewirkt hatten. Aber auch in dem Dokumentarfilm *YUGODIVAS* von Andrea Štaka (CH 2000) mischt sich die Filmemacherin physisch und wertmäßig-emotional in das Geschehen ein und zeichnet von sich ein eigenwilliges Porträt in der «geteilten Erinnerung» mit den von ihr gefilmten Frauen, die alle vor ungefähr zehn Jahren aus dem damaligen Jugoslawien nach New York ausgewandert sind.

In der Annäherung von Autor- und Erzählinstanzen, in ihrer emotionalen Beziehung, in der Heterogenität der Positionen und der selbstreflexiven Konfrontation der Filme mit ihrer eigenen diskursiven und pragmatischen Mittlerfunktion eröffnet sich eine dritte Dimension: *zwischen* Dokumentation und Fiktion entsteht eine polyphone, *mögliche Wirklichkeit*, die den «Effekt filmischer Authentizität» in der Auseinandersetzung mit dem Eigenen und dem Anderen, das auch das Fremde ist, entstehen lässt.

Abschließend möchte ich diese heuristische Feststellung in einen Zusammenhang stellen mit der im Bereich der Kulturanalyse und -theorie breit diskutierten *ethnografischen Wende* (etwa Foster 1996, 171–204; Oester 2002). Wie Kathrin Oester betont, drückt diese einen Mentalitätswandel aus, dem die Erfahrung der Fragmentierung und des Fremdseins zugrunde liegt, die es periodisch aufzuheben und im Sinne von Mario Erdheims provozierendem Kulturbegriff mit eigenen kulturellen Produktionen zu integrieren gilt, denn: «Kultur ist das, was in der Auseinandersetzung mit dem Fremden entsteht, sie stellt das Produkt der Veränderung des Eigenen durch die Aufnahme des Fremden dar» (Erdheim 1992, 734, kommentiert in Oester 2002, 346). Weiter stellt Oester im Laufe der 90er Jahre eine allgemeine «Ethnografisierung der Gesellschaft» in der Kunst, in der Populärkultur und im Alltag fest: Durch das heutige partizipative Medienangebot und die erhöhte Mobilität von Individuen und Daten ist das Dokumentieren des Gegenwärtigen und des Alltäglichen zu einer generalisierten medialen Erfahrung geworden, in der das Eigene in gewisser Weise immer auch zu einem Anderen wird (ibid., 347f).

Diese Entwicklung schlägt sich auch in dem hier skizzierten Filmbereich und in den entsprechenden Fernsehproduktionen nieder (vgl. Tröhler 2000, 129f). In vielen Filmen, die einen Effekt filmischer Authentizität hervorrufen, scheint heute ähnlich wie im ethnografischen Prozess der Akzent während der Auf-

nahmesituation auf der Teilnahme oder wie Peter Crawford es nennt: auf dem «becoming the other» zu liegen (zit.n. Oester 2002, 346). Die fiktionalisierte Autorinstanz tritt in ihrer Nähe zum Dargestellten die diskursive Autorität über den kreativen Prozess (scheinbar) an die Erzählinstanzen im Bild ab. Aus der Mitte der diegetischen Welt heraus kann sie dabei eventuell selbst wieder eine relative, authentifizierte Erzählposition in der Beziehung zu und neben den anderen Figuren beanspruchen. In einem zweiten Schritt erfolgt die Distanznahme oder das «othering». Die Analyse findet im Nachhinein in der Montage statt, die sich ebenfalls reflexiv gestaltet. Sie versucht, die Emotionalität des «becoming» einzudämmen, zu lenken und in der narrativen Verknüpfung der Szenen neue konzeptuelle Verbindungen herzustellen (Oester 2002, 346ff; vgl. Marcus 1995, 45–48; Nichols 1994a, 83–91). Im unkommentierten Nebeneinander der Werte und der Auseinandersetzung mit dem kulturellen Anderen kann sich eine reflexive Distanz einstellen, die *von innen heraus* die Skepsis oder die Verunsicherung über den Status der Bilder schürt und ihre Aussagen im imaginären Bereich zwischen Fiktion und Nichtfiktion situiert.

Diese gleichsam ethnografische diskursive Haltung und Arbeitsweise, die sich ästhetisch und pragmatisch im Dokumentar- wie im Spielfilmbereich feststellen lässt, ist sicher auch vor dem Hintergrund der technischen Neuerungen des immer leichter und billiger werdenden Materials, das eine Veralltäglichsung des Mediums als eine von vielen geteilte Bildpraxis ermöglicht, zu sehen. Technischer und gesellschaftlicher Wandel bedingen sich wechselseitig und haben Konsequenzen für die Zuschauerposition: Welches ist das Bild, das wir uns von der übergeordneten Aussageinstanz machen, wenn sich der fiktive und der reale Enunziator – in den Begriffen von Roger Odin – annähern? Im Spielfilm lässt sich diese Instanz nicht mehr wirklich an einem unhinterfragbaren, anderen Ort außerhalb des Geschehens situieren; im Dokumentarfilm kann sie hingegen oft nicht mehr so eindeutig – wie dies Roger Odin vertritt – in der Wirklichkeit des realen Publikums verankert werden. In der dritten Dimension der filmischen Authentizität rückt die Enunziation den pragmatischen Status der audiovisuellen Bilder in den Zwischenraum der fiktionalisierenden Prozesshaftigkeit, an einen «*performativen*» Ort zwischen der Welt der Leinwand und der Wirklichkeit. Die «evokative Qualität», die Bill Nichols als Merkmal für den «*performativen Dokumentarfilm*» herausstellt, können allgemeiner auch die Filme, die den Grenzbereich zwischen Fiktion und Nichtfiktion ausloten, für sich beanspruchen: In dieser Geste adressieren sie die Zuschauerinnen zwischen emotionaler Teilhabe und analytischer Beobachtung, in ihren jeweiligen historischen, sozialen und affektiven Subjektivitäten (Nichols 1994a, 99ff) und in der ironischen Distanz zum eigenen Selbst (Oester 2002, 349). Der performa-

tive Ort der medialen Authentizität erlaubt in der Konfrontation mit dem kulturellen Anderen auch eine Reinterpretation des Eigenen; er ermöglicht in der Auseinandersetzung mit den Bildern die Konstruktion einer «*mémoire partagée*» in Bezug auf historische und aktuelle Realitäten. Die Verunsicherung über den Status der Bilder und Töne lässt uns nicht nur ihr Verhältnis zur Wirklichkeit neu diskutieren, sondern veranlasst, dass wir sowohl unsere Beziehung zu den Bildern wie unsere Wahrnehmungsweisen der Wirklichkeit relativieren.

In einer Zeit, in der das nichtfiktionale Bild einerseits auf dem Hintergrund der Möglichkeiten der neuen bildgebenden Verfahren als nicht mehr zuverlässiges angeklagt und andererseits in der politischen Rhetorik medialer Kriegsführung mehr denn je als faktischer Beweis eingesetzt wird, können die Filme im Grenzbereich zwischen Fiktion und Nichtfiktion zudem darauf aufmerksam machen, dass der Status des nichtfiktionalen Bildes noch nie wirklich gesichert war.

Literatur

- Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- Altman, Rick (1992) Dickens, Griffith and Film Theory Today [1989]. In: *Classical Hollywood Narrative. Paradigm Wars*. Hg. v. Jane Gaines. Durham/London: Duke University Press, S. 9–48.
- Aristoteles (1972) *Poetik*. Leipzig: Philipp Reclam jun.
- Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (Hg.) (1992) *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl.
- Boillat, Alain (2001) *La fiction au cinéma*. Paris: L'Harmattan.
- Burch, Noël (1986) *Une praxis du cinéma* [1969]. Paris: Seuil.
- Carroll, Noël (1996) From Real to Reel. Entangled in Nonfiction Film [1983]. In: Ders.: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, S. 224–252.
- (1998) Dokumentarfilm und postmoderner Skeptizismus [engl. 1996]. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. v. Eva Hohenberger. Berlin: Vorwerk 8, S. 35–68.
- Casetti, Francesco (2001) Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag [engl. 1999]. In: *Montage/AV* 10,2, S. 155–173.
- Chatman, Seymour (1990) *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Cosandey, Roland (1993) *Welcome home, Joye! Film um 1910*. Basel/Frankfurt a.M.: Stadtkino Basel/Stroemfeld/Roter Stern (KINtop. Schriften 1.).

- Crawford, Peter Ian (1992) Film as Discourse. The Invention of Anthropological Realities. In: *Film as Ethnography*. Hg. v. Peter Ian Crawford & David Turton. Manchester/New York: Manchester University Press, S. 66–82.
- Diederichs, Helmut H. (1986) *Anfänge deutscher Filmkritik*. Stuttgart: Robert Fischer/Owe Wiedleröther.
- (Hg.) (2004) *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Elsaesser, Thomas/Barker, Adam (1990) *Early cinema. Space, Frame, Narrative*. London: BFI Publishing.
- Erdheim, Mario (1992) Das Eigene und das Fremde. Über ethnische Identität. In: *Psyche*, H. 8, S. 730–744.
- Foster, Hal (1996) *The Return of the Real*. Cambridge, Mass./London: The MIT Press.
- Goffman, Erving (1980) *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrung* [engl. 1974]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Greimas, Algirdas Julien (1983) *Du sens II*. Paris: Seuil.
- Hansen, Miriam Bratu (2000) The Mass Production of the Senses. Classical Cinema as Vernacular Modernism. In: *Reinventing Film Studies*. Hg. v. Christine Gledhill & Linda Williams. London: Arnold, S. 332–350.
- Hattendorf, Manfred (1994) *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Stuttgart: Ölschläger.
- Heath, Stephen (1981) *Questions of cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hoffmann, Kay (Hg.) (1997) *Trau-Schau-Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form*. Konstanz: UVK.
- Iser, Wolfgang (1983) Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive am fiktionalen Text? In: *Funktionen des Fiktiven*. Hg. v. Dieter Henrich & Wolfgang Iser. München: Wilhelm Fink, S. 121–152.
- Kessler, Frank (1998) Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder. In: *Montage/AV* 7,2, S. 63–78.
- KINtop. *Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* Jg. 12, 2003 (Theorien zum frühen Kino).
- Kluge, Alexander (1975) *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kuhn, Annette (1978) The Camera I. Observations on Documentary. In: *Screen* 19,2, S. 71–83.
- (1982) *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. London/New York: Routledge & Kegan Paul.
- Lenk, Sabine (1997) Aktualitäten vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich. In: *KINtop* Jg. 6, S. 51–66.
- Marcus, George E. (1995) The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage [1990]. In: *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*. Hg. v. Leslie Devereaux & Roger Hillman. Berkeley [usw.]: University of California Press, S. 35–55.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [franz. 1991]. Münster: Nodus.

- (2000) *Der Imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* [franz. 1977]. Münster: Nodus.
- Möbius, Hanno (1991) Das Abenteuer «Essayfilm». In: *Augen-Blick*, H. 10, S. 10–24.
- Nichols, Bill (1981) *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- (1994a) *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- (1994b) Geschichte, Mythos und Erzählung im Dokumentarfilm [engl. 1987]. In: *Montage/AV* 3,1, S. 39–60.
- Odin, Roger (1990) Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre [franz. 1984]. In: *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Hg. v. Christa Blümlinger. Wien: Sonderzahl, S. 125–146.
- (2000) *De la fiction*. Brüssel: De Boeck.
- Oester, Kathrin (2002) «Le tournant ethnographique» – La production de textes ethnographiques au regard du montage cinématographique. In: *Ethnologie Française* 32,2, S. 345–355.
- Plantinga, Carl R. (1987) Defining Documentary: Fiction, Non-Fiction, and Projected Worlds. In: *Persistence of Vision*, H. 5, S. 44–54.
- (1997) *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Roth, Wilhelm (1982) *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München/Luzern: Bucher.
- (1994) Vielfalt der Formen. Anmerkungen zum Dokumentarfilm der letzten 25 Jahre. In: *Zeitbilder: Dokumentarfilme 1896–1995*. Bd. II. Hg. v. Pascal Trächslin. Basel: Dokumentation des Stadtkino Basel, S. 9–14.
- Scheinfeigl, Maxime (1989) L'acteur en autoperpersonnage. In: *Admiranda*, H. 4, S. 22–29.
- Scheunemann, Dietrich (1990) «Fiktionen – auch aus dokumentarischem Material». Von Konstruktionen der Geschichte in Literatur und Film seit den sechziger Jahren. In: *Geschichte als Literatur: Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Hg. v. Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich & Klaus R. Scherpe. Stuttgart: Metzler, S. 296–314.
- Schreitmüller, Andreas (1990) Grenzbereiche und Zwischenformen. Das Beispiel «Film-Essay». In: *Bilderwelten/Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Hg. v. Heinz B. Heller & Peter Zimmermann. Marburg: Hitzeroth, S. 179–186.
- Sorlin, Pierre (1991) Une Mémoire sans souvenir. In: *Hors cadre*, H. 9, S. 27–40.
- Taylor, Henry (2002) *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*. Marburg: Schüren.
- Trinh T., Minh-ha/Hohenberger, Eva (1997) Es gibt keinen Dokumentarfilm. Ein Gespräch mit Trinh T. Minh-ha. In: *Frauen und Film*, H. 60, S. 87–95.
- / Griniä, Marina (1999/2000) Die Grenzen des Anderen verschieben. Ein Interview mit Trinh T. Minh-ha. In: *Die Springerin* 5,4, S. 18–23.
- Tröhler, Margrit (2000) Kleine Differenzen. Das Eigene und das Fremde in neueren Spiel- und Dokumentarfilmen. In: *Cinema* Jg. 46, S. 118–131.

- (2002a) Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilm. In: *Montage/AV* 11,2, S. 9–41.
 - (2002b) Les récits éclatés. La chronique et la prise en compte de l'autre. In: *Discours audiovisuels et mutations culturelles*. Hg. v. Jean-Pierre Bertin-Maghit, Martine Joly, François Jost & Raphaëlle Moine. Paris: L'Harmattan, S. 15–32.
- Uricchio, William (1997) Aktualitäten als Bilder der Zeit. In: *KINtop* Jg. 6, S. 43–50.
- Wulff, Hans J. (2001) Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen. Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *Montage/AV* 10,2, S. 131–154.

Zu den Autoren

Vinzenz Hediger, Prof. Dr., geb. 1969, Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftungsprofessor für Theorie und Geschichte bilddokumentarischer Formen an der Ruhr-Universität Bochum. Autor von *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912* (Marburg: Schüren 2001), Mitherausgeber von *Demnächst in ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung* (Marburg: Schüren 2004) und *Kinogefühle. Emotionalität und Film* (Marburg: Schüren 2005).

Hermann Kappelhoff, Prof. Dr., geb. 1959, Professor für Filmwissenschaft am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin, zahlreiche Aufsätze zur Filmgeschichte und Filmtheorie, Autor von *Der möblierte Mensch. Georg Wilhelm Pabst und die Utopie der Sachlichkeit* (Berlin: Vorwerk 8 1994) und *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodram und das Theater der Empfindsamkeit* (Berlin: Vorwerk 8 2004), Mitherausgeber von *Blick Macht Gesicht* (Berlin: Vorwerk 8 2001).

Petra Löffler, Dr. phil., geb. 1968, ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungskolleg «Medien und kulturelle Kommunikation» an der Universität zu Köln und arbeitet über mimische Expressivität im »stummen« Film. Letzte Veröffentlichungen: *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik* (Bielefeld: transcript 2004), Mitherausgeberin von *Das Gesicht ist eine starke Organisation* (Köln: DuMont 2004) und *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare* (Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002).

Juri Lotman (1922–1993), Prof. Dr., 1951 Promotion, 1961 Habilitation an der Universität Tartu über die *Entwicklung der russischen Literatur in der Periode vor den Dekabristen*, ab 1963 Professor für Literaturwissenschaft in Tartu. Autor u.a. von *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films* (Frankfurt/M.: Syndikat 1977), *Die Analyse des poetischen Textes* (Kronberg/Ts.: Scriptor Verlag 1975) und *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur* (Kronberg/Ts.: Scriptor Verlag 1974).

Thomas Meyer, Dr. des., geb. 1969, wissenschaftlicher Mitarbeiter im Kölner Forschungskolleg SFB/FK 427 zum Thema *Medialität und Körper: Das Gesicht im Film*. Arbeiten zum Gesicht des Arbeiters im Industriefilm des

«Dritten Reichs». Die Dissertation untersucht Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film.

Carl Plantinga, Prof. Dr., Associate Professor an der University of Miami, u.a. Autor von *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (Cambridge: Cambridge University Press 1997), Herausgeber der Reihe *Cambridge Studies in Film* und Mitherausgeber von *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1999).

Margrit Tröhler, Prof. Dr., geb. 1961, Außerordentliche Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Zürich; Promotion in Paris zum Thema *Le produit anthropomorphe ou les figurations du corps humain dans le film publicitaire français* (Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion 1997); 2002 Habilitation an der Universität Zürich zu *Plurale Figurenkonstellationen im Spielfilm* (erscheint 2005). 1992–2002 Mitherausgeberin von *Iris. Revue de théorie de l'image et du son* (Paris/Iowa); Mitherausgeberin von *Home Stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz / Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse* (Marburg: Schüren 2001) und *Kinogefühle. Emotionalität und Film* (Marburg: Schüren 2005).

montage/av 13/2/2004

Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation

Herausgeber: Christine N. Brinckmann (Zürich/Berlin), Robin Curtis (Berlin), Jörg Frieß (Berlin), Britta Hartmann (Berlin), Vinzenz Hediger (Bochum), Judith Keilbach (Berlin), Frank Kessler (Utrecht), Stephen Lowry (Stuttgart), Jörg Schweinitz (Bochum), Patrick Vonderau (Bochum), Hans J. Wulff (Kiel)

Gastherausgeber des Themenschwerpunktes «Gesicht im Film»: Joanna Barck (Köln) und Wolfgang Beilenhoff (Köln/Bochum)

Redaktionsanschrift: c/o Britta Hartmann, Körnerstr. 11, D-10785 Berlin, Tel./Fax: 030 / 262 84 20, *e-mail*: montage@snafu.de

Die Redaktion freut sich über eingesandte Artikel.

Webseite: www.montage-av.de

Titel: WSZYSTKO NA SPRZEDAZ (ALLES ZU VERKAUFEN, Polen 1968, Andrej Wajda), mit freundlicher Genehmigung des Filmmuseums Berlin – Deutsche Kinemathek

Bildnachweise: Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek (S. 28, 37, 111, 126, 135, 140) und die Autoren

Preis: Zwei Hefte im Jahr. Abo € 22,- / SFr 39,60 / Studentenabo: € 18,50 / SFr 33,60; Einzelheft: € 12,80 / SFr 23,50.

Verlag: Schüren Verlag GmbH, Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg, *Tel.*: 06421-63084 *Fax*: 06421-681190, *e-mail*: info@schueren-verlag.de
www.schueren-verlag.de

Gestaltung: Erik Schüßler

Druck: Difo-Druck, Bamberg

Anzeigen: Katrin Ahnemann, *e-mail*: ahnemann@schueren-verlag.de

© Schüren Verlag 2004

im praktischen Abo

montage/av erscheint zweimal im Jahr.

Jahresabo € 22,- / SFr 39,60; Studentenabo € 18,50 / SFr 33,60

Die Versandkosten sind im Abo-Preis enthalten.

Ich abonniere montage/av

Vorname _____

Nachname _____

PLZ und Ort _____

Unterschrift und Datum _____

Ich weiß, dass ich meine Abonnementbestellung binnen 14 Tagen schriftlich widerrufen kann. Zur Fristwahrung genügt die rechtzeitige Absendung des Widerrufs. Es zählt das Datum des Poststempels. Ich bestätige dies durch meine zweite Unterschrift.

Unterschrift und Datum _____