

Wachsfiguren?

Zur Beziehung von Figur, Akteur und bildlicher Darstellung in DAS WACHSFIGURENKABINETT von Paul Leni (D 1924)¹

Der Film ist Photographie und zunächst nur Photographie. Was nicht in den Möglichkeiten der Lichtbildkunst liegt, fällt aus dem Rahmen der kinematographischen Darstellung.

Max Mack

Der Film DAS WACHSFIGURENKABINETT steht im Zentrum verschiedener Leitlinien, von dem aus neue und unvorhergesehene Fragestellungen formuliert werden können. So ist es das Ziel dieses Aufsatzes, das Zusammenspiel zwischen den narrativen und bildästhetischen Strategien des Textes sowie dem Schauspielstil der Darsteller zu ermitteln, und zwar auf der Basis zweier Überlegungen, einer historischen und einer theoretischen: Die Situierung von DAS WACHSFIGURENKABINETT innerhalb des Weimarer Kinos macht aus ihm einen *reflexiven* Film, der dessen Darstellungsformen (die schauspielerischen Praktiken eingeschlossen) mit einer gewissen Distanz übernimmt und sie kritisch beleuchtet. Diese ironische Neigung erzeugt eine *Kluft* zwischen der narrativen und der bildästhetischen Ebene des Textes, zwischen Figur und Schau-

1 [Anm. d. Übers.:] Der italienische Begriff «figurazione» wird in diesem Aufsatz mit «bildlicher Darstellung», «figurative» mit «bildlich» oder «bildästhetisch» wiedergegeben. Der Autor stützt sich damit auf die semiotische Terminologie von Julien A. Greimas, für den ein Text zwei grundlegende Ebenen besitzt: die narrative Tiefenstruktur der Erzählung und die «figurative» Organisation der Oberfläche des Diskurses. Ein Element der ersteren ist jedoch nicht zwingend an eine bestimmte Darstellungsform in der letzteren gebunden: Ein und dieselbe narrative Funktion kann sich somit in verschiedene Motive kleiden (vgl. Greimas 1983, 57–66 und Greimas/Courtés 1993, 146–149). Obwohl sich Greimas' Ausführungen auf literarische Texte beziehen, in denen sich die Diskursebene in sprachlichen Ausdrucksformen manifestiert, wurde im Sinne des Arguments des vorliegenden Aufsatzes die bildästhetische Dimension, in der sich im Film das «Figurative» veräußerlicht, durch die Übersetzung des Begriffs akzentuiert.

spieler, zwischen Erzählung und Stil und bringt zwei Perspektiven hervor, die kompatibel, aber nicht äquivalent sind. Demnach erlaubt es DAS WACHSFIGURENKABINETT, in einem semiotischen Rahmen die Funktion des Schauspielers als eine von der narrativen Rolle unterschiedene zu betrachten.

Am Wendepunkt des Expressionismus

Der Film wurde zwischen Juni und September 1923 gedreht, aber erst im Folgejahr uraufgeführt, vielleicht aufgrund der Schwankungen des deutschen Marktes, der zwischen Inflations- und Stabilisierungsprozessen hin- und hergerissen war. In der Karriere seines Regisseurs, Paul Leni, stellt er einen Wendepunkt dar: Der zeitgenössische Theaterkritiker Herbert Jhering definierte DAS WACHSFIGURENKABINETT als *Übergangsfilm* (vgl. Jhering 1924, zit. n. Bock 1986, 286). In den Jahren zuvor hatte sich der Künstler Leni, der sich durch seine Vielseitigkeit auszeichnete, nach und nach eine starke Position erarbeitet: Als Maler, Grafiker, Drehbuchautor, Plakatgestalter, Kostümbildner, Pädagoge und Theaterimpresario spielte er nach Ende des Ersten Weltkriegs eine immer wichtigere Rolle in der nationalen Filmproduktion. Abgesehen davon, dass er bei einigen Filmen selbst Regie führte – darunter DER FELDARZT / DAS TAGEBUCH DES DR. HART (D 1916), DORNRÖSCHEN (D 1917), PRINZ KUCKUCK (D 1919), PATIENCE. DIE KARTEN DES TODES (D 1920) und DIE VERSCHWÖRUNG ZU GENUA (D 1920/21) –, arbeitete er seit Beginn der 10er Jahre mit namhaften Persönlichkeiten zusammen: zuerst mit Joe May und Max Mack, dann mit Richard Oswald, Ernst Lubitsch und Ewald André Dupont. Man hat es also mit einer ganz und gar in der Theater- und Filmindustrie verankerten Persönlichkeit zu tun und nicht etwa mit einem exzentrischen Künstler (vgl. Bock 1986).

Als Leni begann, kontinuierlich für das Kino zu arbeiten, wurde seine Tätigkeit gelegentlich mit einem ganz eigenen, bis dahin nicht verbreiteten Begriff charakterisiert: *Bildgestaltung*. Dieser Begriff kennzeichnet die erweiterte Funktion des »Komponisten« der Bilder, Seite an Seite mit der *Spielleitung*, der die Schauspielerführung oblag. Diese funktionale Verdopplung findet sich in einigen Produktionen, an denen Leni mitarbeitete: in DAS RÄTSEL VON BANGALOR (D 1917, Spielleitung: Alexander von Antalfy) und in dem berühmten Film DIE HINTERTREPPE (D 1921, Spielleitung: Leopold Jessner). Sie wiederholt sich im Fall von DAS WACHSFIGURENKABINETT, in dem neben ihm Leo Birinski wirkte. Es scheint somit lohnenswert, die besondere Aufgabe Lenis als dem *Verantwortlichen für die Bilder* des Films vor dem

Hintergrund seiner wachsenden Bedeutung innerhalb der Filmindustrie zu betrachten.²

DAS WACHSFIGURENKABINETT hatte nicht den vorhergesagten Erfolg; Leni verlor vorübergehend an Einfluss in der Filmindustrie. Dies war ein erster Wendepunkt in seiner Karriere, der allerdings sofort von einem weiteren konterkariert wurde: Carl Laemmle, der wahrscheinlich den Film gesichtet hatte, holte Paul Leni zur Universal, wo dessen Beitrag darin bestehen sollte, das Genre des *Horror Movie* der klassischen Epoche zu begründen (Gandini 1998).

DAS WACHSFIGURENKABINETT steht an einem zentralen Punkt in der Geschichte des Weimarer Kinos, mitten in einer Phase des Übergangs, während der, einhergehend mit der wirtschaftlichen Stabilisierung der Nation, eine stärkere Regulierung der Filmindustrie stattfand, deren zuvor eher unkontrolliertes Wachstum Anzeichen einer Krise aufwies. In dieser Situation markiert der Film den quantitativen Höhepunkt des expressionistischen Darstellungsstils, der fünf Jahre zuvor kreiert worden war:

Seit der Uraufführung von *Caligari* wird in den meisten Beiträgen [...] der Terminus «expressionistischer Film» in allgemeinerer Bedeutung und nicht nur in Bezug auf einzelne Filme verwendet. Die zur Diskussion stehende Phase wird in der Tat durch neue Mechanismen der Kodierung und Modellierung in der Produktion charakterisiert. Es ist der Übergang von einem stark «reproduktiven» System, innerhalb dessen ein erfolgreiches Werk eine Serie von analogen Produkten nach sich ziehen kann, zu einem System von Modellen (den »Genres«), die sich durch große Unabhängigkeit und einen eingespielten Mechanismus von Versorgung und Reproduktion auszeichnen. [...] Der expressionistische Film bewegt sich in diesem Rahmen und wird als Genre betrachtet [...]. Der expressionistische Film beinhaltet also ein zusätzliches Transformationselement, da er die Kategorie «Genre» nicht mehr thematisch verankert [...], sondern stilistisch, wobei er sich auf ganz bestimmte bildliche, plastische und architektonische Aspekte bezieht. (Quaresima 2000, 94–95)³

- 2 Die Bezeichnung ist außergewöhnlich, wundert sich doch auch ein Kritiker in seiner Rezension zu DAS WACHSFIGURENKABINETT über die Verdopplung der Regieverantwortung: »Auf dem Programm steht zu lesen: Regie Paul Leni, Spielleitung Leo Birinski. Mit Verlaub: Ich habe bisher immer Regie für Spielleitung, Spielleitung für Regie und beide für ein und dasselbe gehalten. Also, wie ist das?« (W. L., *Film-Kurier*, 270 v. 14.11.1924; zit. n. Bock 1986, 285).
- 3 [Anm. d. Hg.:] Italienische und französische Zitate sind vom Übersetzer ins Deutsche übertragen.

DAS WACHSFIGURENKABINETT, der in den zeitgenössischen Rezensionen tatsächlich als *Stilfilm* tituiert wird,⁴ offenbart sogar die Notwendigkeit einer Runderneuerung der visuellen Muster, die nun als organisch unmotiviert, nur dem Schmucke dienend, herausgestellt werden. Im Nachhinein sprach Lotte Eisner von einem «dekorativen Expressionismus», um sich mit diesem Urteil vom Zauber des Films zu lösen:

Eine erstarrte Vollkommenheit, eine allzu raffinierte Komposition, die mitunter etwas von einer Schaufensterdekoration hat, schadet heute der Wirkung des WACHSFIGURENKABINETTS. Der nur auf dekorativen Expressionismus eingestellte Film endet in der gleichen Sackgasse wie GE-NUINE [D 1920, Robert Wiene]. (Eisner 1955, 60)

In vielerlei Hinsicht besteht die Eindrücklichkeit von Paul Lenis letzter deutscher Regiearbeit in ihrer reflexiven und anamorphotischen, d.h. verzerrten Gestaltung. (Serge Daney erkennt den Manieristen in demjenigen, der an einer Anamorphose arbeitet, in vollem Bewusstsein des Ausgangsbildes, das es zu deformieren gilt [vgl. Daney 1991, 126].) DAS WACHSFIGURENKABINETT erscheint als ein Hypertext aus mehreren Hypotexten, als eine Spiegelung von Filmen, stilistischen Modellen und narrativen Typologien. Die eindeutigste und unmittelbarste Beziehung besteht zu DER MÜDE TOD (D 1921, Fritz Lang), von dem die narrative Struktur übernommen wurde, die auf der Wiederholung einer homologen Begebenheit in zeitlich und stilistisch unterschiedlichen Szenarien basiert (vgl. Benet Ferrando 1993; Courtade 1963, 20; Eisner 1984, 59). Der grundlegende Gegensatz, der sich in Langs Film in der Konfrontation zweier Liebender und einer todbringenden Macht manifestiert, wird in Lenis Film in identischer Form wieder aufgenommen.

Anhand einer zweiten intertextuellen Bedeutung von DAS WACHSFIGURENKABINETT ist sein Gesamtbezug zum kinematographischen Expressionismus zu erkennen. Ohne Paul Lenis Aktivitäten ihre Vielseitigkeit und Lebendigkeit absprechen zu wollen, ist zu betonen, dass in diesem Werk die Präsenz von Schauspielern und von narrativen und bildästhetischen Strategien, die den Zuschauer direkt auf den Expressionismus verweisen, ziemlich offensichtlich ist. Unter anderem finden sich folgende charakteristische Elemente: der Jahrmarktsplatz, der seit CALIGARI eine emblematische Funktion innehat; das

4 «DAS WACHSFIGURENKABINETT ist Paul Lenis CALIGARI-Film. Ein Nachzügler, ein Stilfilm» (Herbert Jhering, zit. n. Bock 1986, 286). Der Kritiker stellt hier die Zugehörigkeit des Films zu einem etwas unergiebigem Korpus von Werken – einem Genre – fest («Nachzügler»), erkennt aber gleichzeitig seine stilistische Qualität an («Stilfilm»).

Schauspielerpaar eben dieses Films (Conrad Veidt/Werner Krauß); die Rahmenhandlung, die über Wienes Film hinaus im deutschen Kino der 1910er und 20er Jahre sehr verbreitet ist; die Gestaltungsweise der bildlichen Verzerrung. Der Kritiker Rudolph Kurtz, ein persönlicher Freund Lenis, betrachtete DAS WACHSFIGURENKABINETT nicht zufällig als Bewährungsprobe für den Expressionismus: zwar nicht für das stilistische Prinzip, aber für die beispielhafte Arbeitsmethode.⁵

Die Zusammenführung vielfältiger ästhetischer Modelle in Lenis Film verursachte Sprachlosigkeit bei den zeitgenössischen Rezensenten, die sich zwar unterhalten fühlten, aber auch verwirrt von einer «Ästhetik des *bric-à-brac*» (W.L., zit. n. Bock 1986, 285). Andererseits regt diese Vielseitigkeit zu einer Reflexion über die Formen an, zu einer Betrachtung der Modalitäten der Konstruktion durch die Wahl *stilistischer Optionen* der Darstellung.

Narrative Struktur und Schauspiel

Die Organisation der Narration verrät ihre *metadiskursive Natur*. Nicht nur, dass die Gesamtheit der Ereignisse von einer Rahmenerzählung umschlossen ist; diese selbst hat als Protagonisten einen Literaten, einen Mann der *Einbildungskraft*, dessen Funktion es ist, für das im Filmtitel genannte Unternehmen – das Wachsfigurenkabinett – zu *werben*.⁶ Die Ereignisse sind folgendermaßen strukturiert: Ein junger Mann (Wilhelm Dieterle) treibt sich auf der Suche nach einer Bude, in der Wachspuppen ausgestellt werden, auf einem Jahrmarkt herum; in eben dieser Bude sucht man nach einer Person, die geeignet ist, die Puppen zu vermarkten, indem sie Geschichten erfindet, die zu den Wachsfiguren von Harun al-Raschid (Emil Jannings), Iwan der Schreckliche (Conrad Veidt) und Jack the Ripper (Werner Krauß) passen. Der junge Mann lernt den Besitzer und dessen Tochter (Olga Belajeff), ein faszinierendes Mädchen, kennen. Seine literarischen Fähigkeiten werden unverzüglich auf die Pro-

5 «Leni formt den Naturgegenstand beherzt und klarzünftig in Formen um, die in Flächen- und Linienführung die Stimmung der Szene vorwegnehmen» (Kurtz 1926, 120).

6 Der französische Zwischentitel der gesichteten Kopie lautet: «On demande un jeune homme d'imagination pour faire publicité à une exposition de figure de cire [Junger Mann mit Einbildungskraft gesucht, um Werbung für eine Wachsfigurenausstellung zu machen]». Die mir vorliegende Kopie ist aus zwei Nitratpositiven entstanden. Das eine stammt aus dem *National Film and Television Archive* (London), das andere von der *Cinémathèque Française* (Paris). Durch den Vergleich der beiden Kopien wurde es möglich, photographische Qualität sowie Farbverfahren der Ursprungskopie zu rekonstruieren und den Film auf dieser Basis für die XII. Ausgabe des Festivals *Cinema Ritrovato* (Bologna 1998) zu restaurieren.

be gestellt: Er muss ein Abenteuer erfinden, um das Fehlen eines Armes an der Figur von Harun al-Raschid zu begründen. Er entwirft eine Geschichte, in der ein Bäcker versucht, dem Sultan einen Zauberring zu rauben, um ihn seiner wankelmütigen Gattin zum Geschenk zu machen. Aber es ist nur eine Wachskopie des Sultans, der er einen Arm abschneidet, während der wahre Tyrann versucht, seine Frau zu verführen. Am Ende der Episode findet das Paar jedoch unter dem wohlwollenden Blick des Sultans wieder zusammen. Wir sind zurück im Wachsfigurenzelt, wo der Dichter sich beeilt, die zweite Episode niederzuschreiben, die sich mit der Statue des russischen Zaren beschäftigt. Dieser ist ein sadistischer Despot, der den Vorhersagen eines Astrologen verfallen ist und seine Opfer mit der Hilfe eines Alchimisten foltern lässt. Als ein Bojar ihn auf das Hochzeitsbankett seiner Tochter einlädt, wird dieser vom Zaren gezwungen, dessen Kleider anzuziehen, so dass er an dessen Stelle Opfer eines Attentats wird. Trotz dieses Todesfalls eröffnet der Zar das Bankett, entführt die Braut und lässt den Bräutigam misshandeln. Doch als man vorgibt, er sei vergiftet worden, bestürzt ihn diese Nachricht so sehr, dass er zusammenbricht und die Brautleute gerettet sind. Als der junge Dichter die russische Episode beendet hat, wirft er einen Blick auf das Mädchen: Sie ist eingeschlummert, worauf er selbst über dem Manuskript einschläft. Er träumt, zusammen mit dem Mädchen vom Geist Jack the Rippers verfolgt zu werden. Sie fliehen, das Gespenst jagt ihnen nach und erdolcht schließlich den Dichter. Aber nach dem Erwachen erweisen sich die Ereignisse als Albtraum und das junge Paar wird sich der gegenseitigen Gefühle gewahr. Wie diese Zusammenfassung zeigt, wird der Akt des Erzählens unmittelbar dargestellt, variiert und schließlich durch den Traum ersetzt, in dem die phantastische Erzählung ihren Höhepunkt findet.

Außerdem enthält DAS WACHSFIGURENKABINETT einen wahren Katalog von Prototypen der Kinoschauspielkunst, wie sie sich Mitte der 20er Jahre in Deutschland finden ließen. Tatsächlich stellten die für die Verkörperung der drei Bösewichte Harun al-Raschid, Iwan der Schreckliche und Jack the Ripper verpflichteten Darsteller in den Augen der zeitgenössischen Kritik Musterbeispiele der verschiedenen Schauspielstile dar. Jeder von ihnen stand für einen Typus – nicht zufällig widmete Jhering allen dreien seine Aufmerksamkeit in der berühmten Artikelserie, die sich mit der Kinoschauspielkunst beschäftigt (Jhering 1958). Im Fall von Jannings resultiert die Energie aus seiner Körperlichkeit:

Jannings ist ein naturalistisch gebundener Schauspieler. [...] Die Brutalität, mit der er diese Realität heraustreibt, die Kraft, mit der er auf



Abb. 1 Das Wachsfigurenkabinett: Emil Jannings als Harun al-Raschid, Conrad Veidt als Iwan der Schreckliche, Werner Krauß als Jack the Ripper

die Wirklichkeit losgeht, wird wieder künstlerische Energie, die zusammenreißt, die jede begleitende Geste, jede entwickelnde, psychologisch zerlegende Bewegung abstößt. Jannings ist immer direkt. (Jhering 1920a, 386–387)

Im Fall von Veidt wird die somatische Überdeterminiertheit zur gestischen Klarheit:

Conrad Veidt hat uns gezeigt, wo die pantomimische Ausdrucksmöglichkeit die Ausdrucksmöglichkeit jedes gesprochenen Wortes übersteigt, und ist dadurch nicht nur der größte, sondern auch der spezifischste Filmschauspieler. [...] Zuerst müsste man von seinem Äußeren sprechen. Von dieser fleischlosen, durchgeistigten Magerkeit, bei der jeder Nerv an der Oberfläche zittert. (Balázs 1932, 240)⁷

⁷ Vgl. auch Jhering 1920b, 388–391.

Und was Krauß betrifft, so wird sein Schauspielstil weithin als der am besten zum Kino passende gerühmt, und dies aufgrund seiner Intensität, seiner Wandelbarkeit und der Fähigkeit, durch seinen Körperausdruck auf das Gesamtbild einzuwirken:

Die faszinierende Wirkung von Werner Krauß ist die Vehemenz, mit der er die Gestalt und das Bild in sich hineinreißt. (Jhering 1921, 407)⁸

Es lohnt sich, hier einige geläufige Termini der Debatte über den Kinodarsteller im Deutschland der 1920er Jahre aufzugreifen. Ausgehend von der Kombination von Bewegung, technischer Reproduzierbarkeit, Sichtbarkeit und stummen Bildern – allesamt Faktoren, die das neue Medium von bisherigen Darstellungsformen unterschied – lassen sich in den Betrachtungen folgende Themen finden: die Kongruenz von zweidimensionaler Schauspielkunst und graphischen Eigenschaften;⁹ die daraus folgende Notwendigkeit, das menschliche Gesicht einer Maske anzugleichen;¹⁰ der Bezug zwischen Ausdruck, Expressionismus und bildlicher Darstellung (vgl. Aumont 1989, 197–222).

In einem beträchtlichen Teil der deutschsprachigen Beiträge über die menschliche Gestalt in der kinematographischen Darstellung spielen Plausibilität oder auch Mimesis keine Rolle; zum Maßstab macht man viel eher die *stilistische Wirkung*, die in den Körperbildern zum Tragen kommt. Nicht umsonst sind psychologische Substanz sowie gestische Glaubwürdigkeit und Natürlichkeit in der Rahmenhandlung des WACHSFIGURENKABINETTS zu finden und dort dem romantischen Paar zugeordnet: Wilhelm Dieterle und Olga Belajeff. Umgekehrt agieren die Gegenspieler, gemäß einer im deutschen Kino der ersten Hälfte der 1920er Jahre geläufigen Konvention, auf stilisierte und einstudierte Weise.¹¹

8 Vgl. auch Bab 1926, Pinthus 1971, Kasten 1986.

9 Schon in den 1910er Jahren wurde geschrieben: «Das kinematographische Bild nimmt den Körpern ihre Plastik und läßt sie als Fläche wirken» (Herbert Tannenbaum [1912] *Kino und Theater*. München: Max Steinebuch; zit. n. Diederichs 1987, 40).

10 Es gibt vielfältige Beiträge, die in diese Richtung gehen, von Balázs bis Haas. Gute Beispiele finden sich in Haas (1924).

11 Man muss nur an NOSFERATU (D 1921, Friedrich Wilhelm Murnau), SCHATTEN (D 1923, Artur Robison) oder an DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM (D 1920, Paul Wegener) denken.

Eine ähnliche Darstellungsstrategie, die die narrativ dysphorischen Figuren auf der figurativen Ebene stärker betont, findet sich auch in einigen der berühmtesten russischen Filme der 1920er Jahre: von STACKA (STREIK, UdSSR 1924, Sergej Ejzenštejn), in dem die von der zaristischen Polizei angeworbenen Spione von Schauspielern aus den Werkstätten Meyerholds in außergewöhnlichen Verkleidungen verkörpert werden, zu NOVIJ VAVILON (DAS NEUE BABYLON, UdSSR 1929, Grigorij Kosinzev/Leonid Trauberg), in dem die Unterdrück-

Die bildästhetische Dynamik

Von dieser Schilderung der Schauspielkultur kann nun zu einer Lektüre von *DAS WACHSFIGURENKABINETT* übergegangen werden, um die Bedeutungsstrategien zu ermitteln, die mit Hilfe der Ausgestaltung der Figuren sowie der Arbeit der Schauspieler verfolgt werden. Paul Lenis Film erscheint ganz besonders geeignet, den Begriff der Perspektive auf zwei verschiedenen analytischen Ebenen zu spezifizieren, auf einer narrativen und funktionalen sowie auf einer bildästhetischen, die Oberfläche betreffenden. Solch eine konzeptuelle Zweiteilung scheint bereits in der Natur der Filmfigur angelegt, die sich tatsächlich auf zwei untrennbare Komponenten gründet:

Aktant, weil er der Operateur der Fiktion ist, derjenige der sie vorantreibt, weil er die «Akte» der Diegese ausführt. Akteur, weil diese essentielle Funktion von etwas anderem überlagert wird: dem, was man die Leistung des Schauspielers nennt, der die Figur spielt. (Vernet 1975, 177)¹²

Die narrative Struktur von *DAS WACHSFIGURENKABINETT* und ihre Veräußerlichung an der Oberfläche erlauben eine Unterscheidung zwischen der Bedeutung der Figur in funktionalistischer Perspektive – wie sie in den ersten formalistischen und protostrukturalistischen Studien über die Erzählung anzutreffen ist, d.h. im Bereich des Handelns und der Kompetenz – und einem Konzept, das die Erweiterung dieser funktionalen Ebene des Textes durch die Figur bewusst machen kann. Tatsächlich ist im ersten Modell, der Held

[...] keineswegs ein unabdingbarer Bestandteil der Fabel. Die Fabel als System von Motiven kann voll und ganz ohne einen Helden und seine Charakteristik auskommen. Der Held ist das Ergebnis der Sujet-Formung des Materials. (Tomaševskij 1985, 240)

Unter diesem Gesichtspunkt stimmt die Perspektive mit einem narrativen Programm überein, das es zu erfüllen gilt, einer Folge von Funktionen, deren Vektor die Figur ist – ein «lebendiger Träger» (Tomaševskij 1985, 238). Dennoch ist dieses Modell nur teilweise in der Lage, die die Erzählung konstituierenden Elemente bewusst zu machen. In der Tat tragen andere Aspekte zu ihrer Definition bei und provozieren gleichzeitig die Frage nach den möglichen Blick-

cker der Pariser Kommune als schnauzbärtige Zwerge, üppige Ballerinen und dickbäuchige Bourgeois dargestellt sind.

12 Vgl. auch Vernet 1986, Tomasi 1988.

winkeln, aus denen man den Begriff der Perspektive betrachten kann. Barthes empfiehlt eine Differenzierung zwischen den Komponenten der Narration in

[...] zwei große Klassen von Funktionen, die distributionellen und die integrativen. Erstere entsprechen den Funktionen [...]. Die zweite große Klasse von Einheiten, die integrativen, umfasst alle *Indizien* [...], wobei die Einheit nun nicht auf einen ergänzenden und folgerichtigen Akt verweist, sondern auf einen mehr oder weniger unscharfen Begriff, der jedoch für den Sinn der Geschichte notwendig ist [...]; die Relation zwischen der Einheit und ihrem Korrelat ist nun nicht mehr distributionell (oft verweisen mehrere Indizien auf dasselbe Signifikat, und die Reihenfolge ihres Auftretens im Diskurs ist nicht unbedingt relevant), sondern integrativ. (Barthes 1988, 111f)

Diese integrativen Einheiten charakterisieren auch die Ebene der Figuren, weshalb gilt, »daß sie sich nur auf der Ebene der Protagonisten oder der Narration sättigen (vervollständigen) lassen« (Barthes 1988, 114). Wenn also die Figuren das Bestehen einer (narrativen) Perspektive voraussetzen, sich aber nicht in einem Bündel von Funktionen erschöpfen, welche zusätzlichen Aspekte bedingen sie dann? Und lassen es diese zu, von Perspektive zu sprechen? Das WACHSFIGURENKABINETT erlaubt vielleicht, einige Hypothesen zu skizzieren.

Das narrative System von Lenis Film beinhaltet eine Rahmenstruktur, die eine Abkopplung [*débrayage*]¹³ nach sich zieht, kraft derer sich drei verschiedene Erzählepisoden konstituieren, die vom Anblick dreier Wachsfiguren ausgelöst werden.¹⁴ Jede dieser Abkopplungen bringt *spezifische diegetische Räume* hervor, die durch die Gestaltung *verschiedener Handlungsorte* charakterisiert werden und verschiedene Figuren beherbergen können: Bagdad, Sankt

13 «Man kann versuchen, die Abkopplung [*débrayage*] zu definieren als den Vorgang, bei dem die Instanz der Enunziation im Moment des Sprechaktes und im Hinblick auf die manifeste Form bestimmte Konzepte, die mit ihrer Basisstruktur verbunden sind, löst und nach außen projiziert, um so die Grundelemente des hervorgebrachten Diskurses [*énoncé-discours*] zu bilden» (Greimas/Courtés 1993b, 79).

Die Abkopplung kann aus drei Perspektiven betrachtet werden: aktanziell, räumlich und zeitlich. Im ersten Fall wird die Enunziation Aktanten in das Enunzierte projizieren, die sich vom Subjekt der Enunziation unterscheiden; im zweiten Fall konstituieren sich im Enunzierten räumliche Konzepte, die sich von denen des Subjekts der Enunziation unterscheiden; im dritten schließlich findet dieselbe Projektion auf der zeitlichen Ebene statt. Der der Abkopplung [*débrayage*] entgegengesetzte Vorgang heißt Ankopplung [*embrayage*].

14 Die Abkopplung wird mit einem eher groben und expliziten Verfahren wiedergegeben, wie es im europäischen Kino der 1920er Jahre sehr verbreitet ist: In der zweiten Sequenz des Films verwandeln sich die Gestalten der beiden Darsteller Wilhelm Dieterle und Olga Belajeff durch eine Überblendung in zwei Figuren aus dem Bagdad von *Tausend und eine Nacht*.

Petersburg und der Jahrmarkt, der in der Traumsequenz neu entsteht.¹⁵ Die räumliche Definition ist in der Tat konstitutiv für die Diegese und in gewissem Sinne ausschlaggebend für die Geschichte und die Figuren selbst. Roger Odin behauptet:

Die Diegese darf nicht mit der Geschichte verwechselt werden, da diese wiedererkennbar bleibt, selbst wenn sie von einem Zeit-Raum in einen anderen versetzt wird. Dennoch muss sogleich hinzugefügt werden, dass die Diegese die *Modalitäten* festlegt, nach denen sich die Geschichte *realisiert*, indem sie die *deskriptiven* Elemente liefert, die die Geschichte zu ihrer Realisierung braucht. [...] Die Diegese ist nicht die Geschichte, aber sobald es eine Geschichte gibt, stellt diese für den Zuschauer ein essenzielles Hilfsmittel dar, um die Diegese zu konstruieren. Ausgehend von diesen Überlegungen können wir die Hypothese formulieren, dass die Diegetisierung sich auf die potenzielle Narrativität gründet, die ich einem Raum zuerkenne. (Odin 2000, 22)

Was also in den drei Episoden von DAS WACHSFIGURENKABINETT geschieht, ist die Wiederholung einer Folge von homologen und, in einigen Fällen, identischen Funktionen. Das vorgeschlagene aktanzielle System sieht jeweils eine Opposition vor zwischen einem Subjekt aus zwei Akteuren,¹⁶ dem Paar, und einem Gegenspieler, dessen Oberflächeninszenierung sich in den drei axiologisch dysphorischen Figuren konkretisiert: Harun al-Raschid, Iwan der Schreckliche und Jack the Ripper. In den drei Episoden schafft das Subjekt ein Objekt, dessen Wert mit (affektiver) Einigkeit zusammenfällt, während der Gegenspieler ein Objekt mit antithetischem Wert herstellt: Uneinigkeit, in den jeweiligen Formen Wollust, Folter und Tod. Dies ist nur eine grobe Beschreibung der nar-

15 Im Fall des WACHSFIGURENKABINETTS ist die Abkoppelung eine doppelte: durch eine enunziative Abkoppelung manifestiert sich ein diegetisches Subjekt der Enunziation (der Dichter), das selbst Auslöser von mehreren Abkoppelungen ist, die jedoch nicht äquivalent sind: aktanziell, räumlich und zeitlich in den ersten beiden Episoden, ausschließlich zeitlich in der letzten.

16 «[D]er Akteur ist eine lexikalische Einheit nominalen Typs, die, eingeschrieben in den Diskurs, fähig ist, im Moment ihrer Manifestierung Aufladungen [*investissements*] von narrativer Oberflächensyntax und diskursiver Semantik zu erhalten. Sein eigentlicher semantischer Inhalt scheint im Wesentlichen aus der Gegenwart des semantischen Merkmals der Individuation [*sème d'individuation*] zu bestehen, das ihn als eine autonome Figur [*figure*] des semiotischen Universums erscheinen lässt. Der Akteur kann individuell [...] oder kollektiv [...], konkret (anthropomorph oder zoomorph) oder abstrakt (das Schicksal) sein» (Greimas/Courtés 1993a, 7). Um Mehrdeutigkeiten zu vermeiden werden die Begriffe «Schauspieler» oder «Darsteller» nur verwendet, sobald der physisch darstellende *Performer* gemeint ist. [Anm. d. Übers.:] Vernet benutzt die Bezeichnung «Akteur» im obigen Zitat (vgl. weiter vorn im Text) hingegen nicht im Sinne von Greimas/Courtés, sondern meint damit effektiv den Schauspieler.

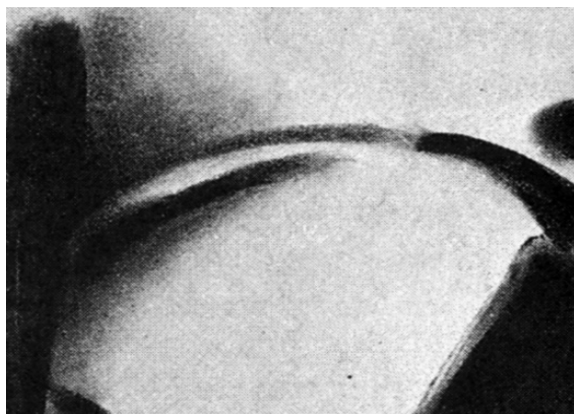


Abb. 2 Die Kuppeln von Bagdad, Harun al-Raschids Welt

rativen Tiefenstruktur der drei Episoden, die aus der räumlichen und/oder zeitlichen Abkopplung folgen. Hervorzuheben ist hier die Wiederholung einer in großen Teilen identischen funktionalen Organisation im Gegensatz zur fortlaufenden Variation ihrer Oberflächeninszenierung: zunächst der Orte, dann der Spezifizierung der Aktanten auf der Ebene

der Akteure. So können wir also auch auf der Ebene der thematischen Rollen eine substanzielle Wiederholung vermuten, was uns von der Definition der thematischen Rolle, wie sie Greimas und Courtés liefern, entfernt: »Man versteht unter *thematischer Rolle* die Darstellung, in aktanzieller Form, eines Themas oder eines thematischen Prozesses« (Greimas/Courtés 1993e, 393). In den drei Fällen wird ein thematischer Prozess hervorgehoben, in dem das in der ersten Sequenz etablierte romantische Paar (Liebe) der Macht (Tod) entgegengestellt wird, die Kracauer bekanntermaßen mit der Tyrannei gleichsetzt (vgl. Kracauer 1979, 84–95). Die Variation realisiert sich also in den einzelnen Episoden jeweils auf einer anderen Ebene. Daraus folgt die Hypothese: Die Unterscheidung realisiert sich auf der Ebene der bildästhetischen Prozesse und daher auch auf der der Leistung der Schauspieler. Eine solche Veränderung ist textökonomisch effizient und führt ein Perspektivmodell vor Augen, das eine Alternative zu dem auf dem narrativen Programm basierenden darstellt.

DAS WACHSFIGURENKABINETT inszeniert eine räumliche Folge, die durch bildliche Merkmale von hohem Wiedererkennungswert charakterisiert ist: in der Harun-al-Raschid-Episode durch die Rundungen der Kuppeln, Häuser, Kostüme und Körper; in der mittleren Episode mit Iwan dem Schrecklichen durch ein von der Sanduhr in besonderer symbolischer Funktion aufgenommenes hybrides System, das sich aus der Vertikalität der von den Darstellern zurückgelegten Strecken¹⁷ und ihrer Kleidung und aus der Beibehaltung der

17 Der diegetische Raum öffnet sich mit dem Abstieg des vom Astrologen begleiteten Zaren in die Verliese.

runden Elemente der ersten Episode (Kuppeln, Kopfbedeckungen, Alkoven) ergibt; in der letzten Episode durch eine verzerrte Zweidimensionalität, die vom traumhaften Charakter der Darstellung akzentuiert wird. Diese Aufeinanderfolge bewirkt eine Metamorphose der Ausdrucksform, die relevante Unterschiede zwischen den Episoden erstellt. Die Unterschiede werden insbesondere durch die Änderungen betont, die die Figurengestaltung erfährt und mittels derer die Erzählung von Episode zu Episode spezifiziert wird. Wenn es stimmt, dass «die Katalysen, die Indizien und die Informanten eine Gemeinsamkeit besitzen» als «*Expansionen* in Bezug auf die Kerne» (Barthes 1988, 115), dann wird hier eine solche expansive Funktion von verschiedenen Elementen der Erzählung übernommen, die allesamt durch die Notwendigkeit vereint sind, dass sie ihre jeweilige Veräußerlichung an der Oberfläche variieren. Doch obwohl die bildästhetische Dominante von Episode zu Episode von einem Akteur geliefert wird, fallen die Akteure – und die dahinter stehenden aktanziellen Rollen – in dieser Beziehung nie zusammen: Sie sind euphorisch auf der axiologischen Ebene und determinierend für die narrative und enunziative Perspektive der Erzählung (das Paar).

Aufgrund der polemischen Struktur des narrativen Diskurses besteht die *Perspektivierung* [*mise en perspective*] für den Enunziator aus der Wahl, die er – angesichts der Zwänge der Linearisierung der narrativen Struktur – in der syntagmatischen Organisation der narrativen Programme treffen muss. (Greimas/Courtés 1993, 274)

Die bildliche Ebene ist folglich nicht nur unabhängig von der aktanziellen, sondern kann sich unter gewissen Gesichtspunkten sogar antithetisch zu ihr verhalten:

Die Unterscheidung zwischen zwei Ebenen der semiotischen Organisation – der narrativen und der figurativen [d.h. der darstellenden Ausdrucksebene] – erlaubt es, theoretisch, diese Schwierigkeit [die Klärung der Funktionsweise der Motive in der Märchennarration] auszuräumen, da sie unter anderem die strukturelle Stabilität der Erzählungen und die intertextuelle Wanderung der Motive erklärt [...]. Während die narrativen Strukturen als charakteristisch für die menschliche Vorstellungskraft im Allgemeinen betrachtet werden können, sind die diskursiven Konfigurationen – Themen und Motive –, selbst wenn sie in großem Maß generalisierbar sowie zu translinguistischen Wanderungen fähig sind, der relativierenden Filterung unterworfen, die sie an die diversen semio-kulturellen Räume und Gemeinschaften koppelt. (Greimas 1983, 60–61)



Abb. 3 Paul Leni am Bett Iwans des Schrecklichen

Diese Unterscheidung zwischen den Ebenen scheint DAS WACHSFIGURENKABINETT in seiner analogen narrativen Syntax perfekt zu veranschaulichen. Nicht nur wird die Gestaltungsebene variiert, die einzelnen Variationen werden auch geographisch und historisch spezifiziert, was das Vorkommen bestimmter *Motive* rechtfertigt: das sagenumwobene Bagdad aus *Tausend und eine Nacht*, das feudale Petersburg und ein unbestimmter urbaner Raum, idealer Ort für einen triebgesteuerten Serienmörder. Darüber hinaus weist die räumliche Aufeinanderfolge Kohärenz auf: eine chronologische Ordnung – vom unbestimmten Zeitraum des Märchens bis zum Ende des 19. Jahrhunderts – und, viel wichtiger noch, eine bildästhetische Ordnung, von den semantischen Merkmalen der Materialität und der Rundheit der ersten Episode zu den ätherischen und eckigen der letzten.¹⁸ Solch eine Organisation bringt ein perspektivisches Mo-

18 Im Drehbuch war zwischen der zweiten und der dritten Episode eine weitere vorgesehen, die der Figur des Banditen Rinaldo Rinaldini gewidmet war. Diese Episode hätte die kantigen Formen betonen und so eine Vermittlungsposition zwischen der Iwan- und der Jack-the-Ripper-Episode einnehmen sollen.

In einem unveröffentlichten autobiographischen Text bemerkt der Szenograf Fritz Maurischat: »Leni, Regisseur und Maler zugleich, war bei jedem Akt darauf bedacht, die Übergänge

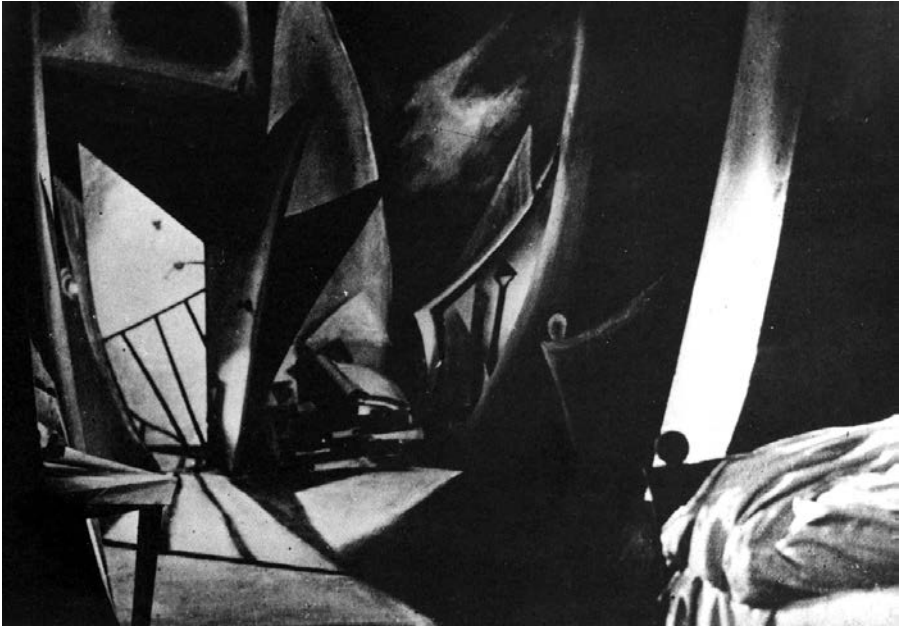


Abb. 4 Die Welt des Jack the Ripper

dell hervor, das dem narrativen widerspricht und nicht wirklich auf einer Folge aufbaut: In der Tat kann man bei der bildlichen Ebene von einem »Sternbild« sprechen, einer nicht linearen, aber doch wirksamen Anordnung:

Aus diesem Blickwinkel wird man unter *figurativem [darstellendem] Prozess* eine isotopische Verkettung von Figuren [*figure*] verstehen, die ein bestimmtes Thema betrifft. Diese Verkettung, die auf der Vereinigung der zu einem bestimmten kulturellen Universum gehörenden Figuren basiert, ist teilweise frei, teilweise erzwungen, so dass sie, sobald eine erste Figur vorgegeben ist, nur ganz bestimmte weitere zulässt und andere dafür ausschließt. Die vielfältigen Möglichkeiten der Figurativisierung desselben Themas vorausgesetzt, kann dieses verschiedenen figurativen Prozessen unterworfen sein; das erlaubt es, Aussagen über die Varianten zu treffen. (Greimas/Courtés 1993, 146)

Der Prozess der bildlichen Gestaltung ist von tropologischer Natur und ex-

zur nächsten Episode auch vom Kostümlichen her fließend zu gestalten [...]. Die romantische Geschichte Rinaldo Rinaldini mit Höhlen, Ruinen, Lagerfeuer und Sternenhimmel lag genau fest» (Fritz Maurischat: *Maurischat*, zit. n. Bock 1986, 167).

pansivem Charakter, aber in der Lage, narrative Ereignisse zu produzieren. Hier kann auf ein ähnliches theoretisches Modell verwiesen werden: Die Rede ist von der Tiefenpsychologie Freuds, die von der Literaturtheorie noch einmal neu gelesen wurde (vgl. Burgoyne 1986, 72).¹⁹

Der Akteur befindet sich am – manchmal konfliktreichen – Schnittpunkt von narrativer und diskursiver Struktur, von Erzählung und bildlicher Darstellung. Aus diesem Grund werden die von jedem Schauspieler eingesetzten Strategien auf verschiedene Art und Weise der Notwendigkeit gerecht, dieselbe aktanzielle Rolle mit unterschiedlichen Mitteln auszufüllen. Ermöglicht wird dies durch die verschiedenen Verfahren, die Körper zu organisieren, die alle auf der sichtbaren und graphischen Dimension der Performance basieren und diese den psychologischen Modellen vorziehen.

Körperlichkeit und bildliche Darstellung

Die Schauspielkunst von Jannings orientiert sich an einer autozentrierten physischen Dynamik. Der Körper des Schauspielers scheint von einem konstanten Beben erfasst; anstatt dieses nach außen zu tragen, nimmt er es in sich hin-



Abb. 5 Emil Jannings als Harun al-Raschid (rechts)

19 Die metadiskursive Funktionsweise von *DAS WACHSFIGURENKABINETT* liegt auch darin begründet, dass der Film einen traumhaften Zustand als alternatives Kompositionsmodell vorschlägt.



Abb. 6 Conrad Veidt als Ivan der Schreckliche

ein: Die Körperkonturen sind verschwommen und durch die Kleidung aufgebauscht, die Arme bewegen sich zum Gesicht bis zum Lutschen der Finger, die Bewegungen im Raum sind plump; alles scheint auf die Schwere der Materie zu verweisen. Vielleicht endet die Episode deshalb mit der Einverleibung der beiden Brautleute, Assad und Maimune, in den Körper des Kalifen.

Die Performance von Veidt basiert gänzlich auf der Vertikalität seines hageren Körpers: dessen Verschiebungen sind minimal, in ihrer Langsamkeit kaum wahrnehmbar und gelegentlich nur schwer dem menschlichen Bewegungsapparat zuzuschreiben – und wenn der Zar aus seiner ikonischen Starre tritt, scheint seine Bewegung eher auf das Göttliche als auf das Irdische gerichtet. Diese Neigung wird von zwei körperlichen Faktoren konterkariert: von den Augen und den oberen Gliedmaßen. Die ersten spielen kontinuierlich auf ein Außerhalb des Bildes an und erzeugen gleichzeitig eine Spannung mit der Körperachse, indem sie sich von einer Seite der Augenhöhle zur anderen bewegen; auf dieselbe Weise öffnen und schließen sich die Arme entlang der horizontalen Achse, um ihr lotrechtes Verhältnis zum Oberkörper zu unterstreichen, und betonen so jede körperliche Äußerung: Der Zar klatscht in die Hände, und die gesamte Darstellung tanzt zu seinem Rhythmus. Die Episode endet mit der



Abb. 7 Werner Krauß als Jack the Ripper

Befreiung des eingesperrten Paares; der Monarch versinkt im Wahnsinn, völlig entkräftet und damit beschäftigt, eine Sanduhr immer wieder auf den Kopf zu stellen: Die vertikale Achse ist umkehrbar geworden und nun äquivalent mit dem Verlust des räumlichen Sinnes (und des Verstandes).

Die Darbietung von Krauß ist noch weniger dynamisch. Gegenüber einer Mobilisierung des gesamten diegetischen Raumes, die sich in einer Folge von Doppelbelichtungen und damit im Verlust der Materialität niederschlägt, scheint der Körper des *Performers* unbeweglich, aber multiplizierbar; gespenstisch und todbringend. Das Gesicht des Schauspielers ist statisch, seine physischen Verschiebungen bleiben auf eine einzige Einstellung beschränkt, fast ohne eigentliche Bewegung seiner Gliedmaßen. Es bleibt diesem Akteur überlassen, dem Paar ein alternatives Ende zu bescheren, indem er den Dichter am Ende der Episode ermordet. Dieses Ende ist zwar unglücklich, aber es findet nur im Traum statt, da eine Ankopplung [*embrayage*] auf die als real angenommene Ebene zurückführt, in der der Dichter sich bei bester Gesundheit befindet. Und so kann die Narration fortschreiten in Richtung ihres Schlusses und ihrer affektiven Krönung.

Jede der schauspielerischen Optionen ist abgestimmt auf die bildästhetische Dominante: Die körperliche Schwere von Jannings auf ein Universum, dessen Konturen in sich selbst ruhen; die beiden koexistenten Achsen von Veidts Körper und seinen Gesten auf eine widersprüchliche diegetische Welt, die in Rundungen und harte vertikale Linien aufgeteilt ist; die Bewegungslosigkeit von Krauß auf einen Raum, dessen Dynamik nicht den Gesetzen des Universums gehorcht – ein Raum, der abnorm ist wie der Stillstand eines menschlichen Wesens. Drei Diegesen, drei Universen, drei Akteure, drei Schauspielstile. Die drei Typologien sind enthalten in einem Nullpunkt, der vieles zugleich ist: Das realistisch-wahrscheinliche Universum von Dieterle und Belajeff und die traditionelle syntagmatische und chronologische Entwicklung der Erzählung dienen als Rahmen und Grenze für die nun unmögliche Expansion des Expressionismus. Aber auch ein sardonischer Blick auf die Typologie des romantischen Helden, der in jenen Jahren Gegenstand einer schnellen Kanonisierung war, als Begleiterscheinung der Institutionalisierung des Kinos. Letzten Endes benötigt es nur ein paar Wachspuppen, um die leibhaftigen post-expressionis-

tischen Protagonisten ins Wanken zu bringen. DAS WACHSFIGURENKABINETT beendet das Gleichnis des Expressionismus in einer Jahrmarktbude, begrenzt die expressive Kraft seiner Figuren, indem es sie in Hampelmänner oder Phantasiewesen verwandelt, mildert die Orientierungslosigkeit seiner Geschehnisse, indem es sie wiederholt, relativiert den Stil seiner Hauptdarsteller durch Gegenüberstellung. Und doch können diese scheinbar toten und trägen Elemente von einem Augenblick auf den anderen wieder zum Leben erwachen, in einem unbedachten Moment auf die Ebene der Realität übergreifen und scheinbar stärkere Individuen bedrohen, die ihre in Wahrheit untauglichen Mittel überschätzen.

Welche Schlussfolgerungen lassen sich aus diesen kurzen Anmerkungen ziehen? Vor allem ist deutlich geworden, wie nützlich es ist, die narrative Ebene getrennt von der bildästhetischen zu betrachten und die schauspielerische Funktion der letzteren zuzuordnen. Zweitens muss man die Möglichkeit in Betracht ziehen, den Begriff der Perspektive nicht nur in Bezug auf das narrative Programm, sondern auch in Bezug auf die dynamische Entwicklung der Ausdrucksformen zu verwenden: Die Aufeinanderfolge von verschiedenen Diebesen, Räumen und Akteuren entsteht durch die den Formen – und zwar auch den gestischen und körperlichen – zugeordneten unterschiedlichen Akzentuierungen (Greimas 1970). Unterschiedlich akzentuiert ist auch die Ausdrucksmaterie: Die Variation der Formen, der Räume und der bildästhetischen Strategien von DAS WACHSFIGURENKABINETT wird sogar von einer Folge farblicher Dominanten verstärkt, die bei der jüngsten Restaurierung des Films ans Licht gekommen sind: Gelb (Bagdad), Rot/Violett (Russland), Blau (Traum vom Jahrmarkt). Drittens ergibt sich die Möglichkeit, eine Perspektive mit tropologischen Begriffen zu fassen, wie ein Sternbild, dessen Elemente zusammengehören, auch wenn sie nicht in einer stabilen syntagmatischen Folge angeordnet sind.

Zum Schluss eine eher allgemeine Einschätzung: Die in den 20er Jahren geläufige Utopie eines kinematographischen Gesamtkunstwerks hat sicherlich monströse Blüten getrieben. Wie jeder Traum der Vernunft. Auch ein Film über einen Film, über ein Genremodell, über drei Typologien von Schauspielkunst und über den narrativen Akt *tout court* bleibt ein unverhältnismäßiges Vorhaben, doch die Reflexivität verleiht ihm die nötige Ironie, um ihn zu einem exemplarischen Objekt zu machen, an dem sich theoretische Instrumente entwickeln lassen. Ähnliche Fälle sind im Stummfilmkino nicht selten. Es lohnt sich, seinem eloquenten Schweigen erneut zu lauschen.

Aus dem Italienischen von Christoph Wahl

Literatur

- Aumont, Jacques (1989) *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*. Paris: Séguier.
- Bab, Julius (1926) *Schauspieler und Schauspielkunst*. Berlin: Osterheld & Co.
- Balázs, Béla (1923) Conrad Veidt als Paganini. In: *Der Tag*, 6.11.1923 [wieder in: Béla Balázs *Schriften zum Film. Kritiken und Aufsätze 1922–1926*. Bd. I. Hg. v. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch & Magda Nagy. München: Carl Hanser, 1982, S. 240–241].
- Barthes, Roland (1988) Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen [franz. 1966]. In: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 102–143.
- Benet Ferrando, Vicente J. (1993) Simbolo, metafora e costruzione narrativa in DER MÜDE TOD. In: *Fritz Lang. La messa in scena*. Hg. v. Paolo Bertetto & Bernard Eissenschtz. Turin: Lindau, S. 103–110.
- Blume, Rainer / Fritsch, Werner (1986) Conrad Veidt – Die Nachtgestalt. In: *Grenzgänger zwischen Theater und Film. Schauspielerporträts aus dem Berlin der Zwanziger Jahre*. Hg. v. Knut Hickethier. Berlin: Mythos, S. 111–126.
- Bock, Hans-Michael (Hg.) (1986) *Paul Leni. Grafik. Theater. Film*. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum.
- Bremond, Claude (1966) La logique des possibles narratifs. In: *Communications* 8, S. 60–76.
- Burgoyne, Robert (1986) The Interaction of Text and Semantic Deep Structure in the Production of Filmic Characters. In: *Iris* 7, S. 69–80.
- Courtade, Francis (1963) *Fritz Lang*. Paris: Le Terrain Vague.
- Daney, Serge (1991) *Devant la recrudescence des vols de sacs à main. Cinéma, télévision, information*. Paris: Aléas Éditeur.
- Diederichs, Helmut H. (Hg.) (1987) *Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum*. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum.
- Eisner, Lotte (1955) *Die Dämonische Leinwand. Die Blütezeit des deutschen Films* [franz. 1948]. Wiesbaden-Biebrich: Verlagsgesellschaft Feldt & Co.
- Eisner, Lotte (1984) *Fritz Lang*. Paris: Cahiers du cinéma / Editions de l'Etoile / Cinémathèque Française.
- Gandini, Leonardo (1998) Il castello Universal. In: *Cinegrafie* 11, S. 87–92.
- Greimas, Algirdas Julien (1970) Conditions d'une sémiotique du monde naturel [1968]. In: ders. *Du Sens. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil, S. 49–92.
- Greimas, Algirdas Julien (1983) Les Actants, les acteurs, les figures [1973]. In: *Du Sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil, S. 49–66.
- / Courtés, Joseph (1993) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* [1979]. Paris: Hachette.
- / – (1993a) Acteur. In: Greimas/Courtés 1993, S. 7–8.
- / – (1993b) Débrayage. In: Greimas/Courtés 1993, S. 79–82.
- / – (1993c) Figuratif. In: Greimas/Courtés 1993, S. 146.
- / – (1993d) Perspective. In: Greimas/Courtés 1993, S. 274.

- / – (1993e) Thématique. In: Greimas/Courtés 1993, S. 393.
- Haas, Willy (1924) Gibt es eine Schauspielermaske im Film? In: *Film-Kurier*, 29.10.1924, S. 256 [wieder in: *Willy Haas. Der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film 1920–1933*. Hg. v. Wolfgang Jacobsen, Karl Prümm, Benno Wenz. Berlin: Hentrich, 1991, S. 40–41].
- Jhering, Herbert (1958) *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*. Bd. I. Hg. v. Edith Krull. Berlin: Aufbau-Verlag.
- (1920a) Der Schauspieler im Film (3) [*Berliner-Börsen Courier*, 16.12.1920]. In: Jhering 1958, S. 385–388.
- (1920b) Der Schauspieler im Film (4) [*Berliner-Börsen Courier*, 30.12.1920]. In: Jhering 1958, S. 388–391.
- (1921) Der Schauspieler im Film (8) [*Berliner-Börsen Courier*, 30.6.1921]. In: Jhering 1958, S. 407–410.
- Kasten, Jürgen (1986) Werner Krauß – Dr. Caligari, der verdrängte Bürger. In: *Grenzgänger zwischen Theater und Film. Schauspielerporträts aus dem Berlin der Zwanziger Jahre*. Hg. v. Knut Hickethier. Berlin: Mythos, S. 87–110.
- Kracauer, Siegfried (1979) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [1947]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kurtz, Rudolph (1926) *Expressionismus und Film*. Berlin: Lichtbild-Bühne.
- Odin, Roger (2000) *De la fiction*. Brüssel: De Boeck.
- Pinthus, Kurt (1971) Berliner Bildnisse: Werner Krauß [1922]. In: ders. *Die Zeitgenossen*. Marbach: Deutsches Literaturarchiv, S. 35–40.
- Quaresima, Leonardo (2000) Cinema tedesco: gli anni di Weimar. In: *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali*. Bd. III. Hg. v. Gian Piero Brunetta. Turin: Einaudi, S. 94–95.
- Tomaševskij, Boris (1985) Der Sujetaufbau. In: ders.: *Theorie der Literatur. Poetik* [russ. 1931]. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 211–244.
- Tomasi, Dario (1988) *Cinema e racconto. Il personaggio*. Turin: Loescher.
- Vernet, Marc (1975) Personnage. In: *Lectures du film*. Hg. v. Jean Collet, Michel Marie, Daniel Percheron, Jean-Paul Simon, Marc Vernet. Paris: Albatros, S. 177–179.
- (1986) Le Personnage de film. In: *Iris* 7, S. 81–110 [vgl. die Übersetzung des Aufsatzes in diesem Heft].
- DAS WACHSFIGURENKABINETT. *Drehbuch von Henrik Galeen zu Paul Lenis Film von 1923*. Mit einem einführenden Essay von Thomas Koebner und Materialien von Hans-Michael Bock. München: Text und Kritik 1994.