

montage/av

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation

12/2/2003

Anfänge und Enden

SCHÜREN

Inhalt

Editorial	4
<i>Alexander Böhnke</i> Handarbeit Figuren der Schrift in SE7EN	8
<i>Britta Hartmann</i> «Gestatten Sie, dass ich mich vorstelle?» Zuschaueradressierung und Reflexivität am Filmanfang	19
<i>Henry M. Taylor</i> Memento mori Der Anfang im biographischen Spielfilm	39
<i>Olivier Zobrist</i> «Quel début!» Beobachtungen an Filmanfängen der <i>Tradition de la Qualité</i>	52
<i>Vinzenz Hediger</i> «Putting the Spectators in a Receptive Mood» Szenische Prologe im amerikanischen Stummfilmkino	68
<i>Jörg Schweinitz</i> Die rauchende Wanda Visuelle Prologe im frühen Spielfilm	88
<i>Frank Kessler</i> Was kommt zuerst? Strategien des Anfangs im frühen <i>nonfiction</i> -Film	103
<i>Alexandra Schneider</i> Die Ankunft von Tante Erica Wie Familienfilme aus den dreißiger Jahren anfangen	119

Ruggero Eugeni

Die Festlegung des filmischen Rhythmus

Über Anfang und Ende von PINOCCHIO

130

Fritz Lang

Und wenn sie nicht gestorben sind...

141

Christine N. Brinckmann

Ein blinder Fleck und weitere Probleme

Gedanken zu Richard Neuperts «virtueller» Kategorie filmischer Enden

149

Thomas Christen

Mehr als ein Ende

Wie Filme zu verschiedenen Schlüssen kommen

155

Laurence Moinereau

Der Nachspann: Strategien der Trauer

169

Michael Schaudig

Das Ende vom «Ende»

Nachruf auf eine filmische Konvention

182

Zu den Autoren

195

Impressum

198

Editorial

FIN D'UN DÉBUT – ENDE EINES ANFANGS: Das Titelbild dieser Ausgabe von *montage/av*, die Filmanfängen und -enden gewidmet ist, haben wir Jean-Luc Godards *LA CHINOISE* von 1967 entnommen. Ein Zwischentitel, eingeschnitten nicht etwa nach einigen Minuten, sondern am Schluss, wo er in doppelsinniger Orientierung vom Ende der maoistischen Studentenrevolte kündigt und zugleich vom Ende des Films. Godard reklamiert damit nichts weniger als ein *anderes Kino*, ein Kino, das mit den tradierten Filmdramaturgien bricht, Filme, die kein Happy End aufweisen, deren Ausgang nicht bereits bekannt ist, die das Experiment wagen – Ende offen. Jeder Film ein Anfang, ein Terrain, das es forschend zu erkunden gilt. Alles ist möglich, bis zum...

...ENDE: In seinem berühmten Essay «En sortant du cinéma» (1975, deutsch 1976 in *Filmkritik*) beschreibt Roland Barthes den Moment der Verstörung, wenn nach der Vorstellung die Lichter im Saal wieder angehen und die Zuschauer, noch ganz unter der Wirkung des Films und dem Dunkel im Kino, zurück auf die Straße treten. Dem Erwachen aus einer Hypnose gleich streift man die filmische Illusion ab und findet sich wieder ein in den Rhythmus der Alltagswelt. Das Ende des Films: nicht nur Schwelle zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion, sondern zugleich zwischen ganz unterschiedlich empfundenen Erfahrungswelten.

Anfänge und Enden, textuelle Grenzbereiche, in denen sich der Übergang von außen nach innen, vom Kontext zum Text und *vice versa* vollzieht. Anfänge und Enden, «delikate» Phasen des Textprozesses, denen vielfältige textuelle, narrative und kommunikative Steuerungsleistungen obliegen. In unserem «Call for Papers» haben wir nach den Funktionen dieser Momente an den «Rändern» des Films gefragt, nach dem Verhältnis von Anfang und Ende und dem zwischen dem filmischen Text und seinen Paratexten. Wir haben Interesse formuliert an der Erkundung von Reflexivität und Selbstreferentialität am Filmein- und -ausgang, an den Bauformen und Konventionen in den verschiedenen Gattungen und Genres, an der historischen Entwicklung von Eröffnungs- und Schlussformeln. Entsprechend weit gefächert präsentieren sich die Beiträge hier – von den Bühnenprologen der Kinopaläste vor dem Anfang (oder als Teil des Anfangs?) bis zu Titelsequenzen am Ende, die ihr Spiel mit der Verabschiedung des Publikums treiben.

ANFÄNGE: In seiner Analyse von Kyle Coopers berühmter Vorspannsequenz zu SE7EN arbeitet Alexander Böhnke die enunziativen Figuren der Titelschrift heraus und hinterfragt das Zusammenspiel von Schrift und Bild, von Narration, Enunziation und Autorschaft. Während Böhnke den Blick schärft für eine der (para-)textuellen Schwellen des Films, analysiert Britta Hartmann mit der Zuschaueransprache ein Verfahren, das den «Eintritt in die Fiktion» (Roger Odin) in die Fiktion hinein verlängert und solcherart zelebriert. Hartmann nimmt die rhetorische Figur der Apostrophe als Ausgangspunkt, um die narrativen, enunziativen und textpragmatischen Funktionen «reflexiver» Verfahren in der Initialphase der Erzählung auszuloten. Mit einem historisch spezifischen autothematischen Eröffnungsverfahren befasst sich der Beitrag von Jörg Schweinitz. Er legt dar, wie die in den 1910er Jahren beliebten visuellen Prologe Reste der diskontinuierlichen, selbstreflexiven Ästhetik des frühen Kinos ins illusionistische Erzählkino «hinüberretten». Schweinitz' kleine Typologie visueller Prologe verdeutlicht, in welchem Maße diese die Kreativität der Filmemacher herausgefordert haben.

Kreative Anstrengung galt etwa zur gleichen Zeit auch den szenischen Prologen, die in den amerikanischen Kinopalästen zur Einstimmung auf den Hauptfilm dargeboten wurden. Auf Grundlage einer eingehenden Studie der U.S.-amerikanischen Branchenzeitungen führt Vinzenz Hediger vor, wie vielgestaltig die aufwändig inszenierten theatralen Bühnenshows waren und aus welchen ökonomischen Vorstellungen heraus sie propagiert (und später verworfen) wurden. Das allmähliche Verschwinden des Rahmenprogramms aus den Kinos der 20er Jahre ist Ausdruck eines grundsätzlichen Wandels der Vermarktungsstrategien: Die Vermarktung des *Kinoprogramms* weicht dem «Verkauf» des *einzelnen Films*, bis heute übliche Praxis.

In seiner Analyse der narrativen Strategien am Anfang von *BIRD* (USA 1988, Clint Eastwood) zeichnet Henry M. Taylor das Zusammenspiel von fiktionalen und nicht-fiktionalen Elementen nach, wie es für die spezifischen Rezeptionsbedingungen eines *Biopic* typisch ist. Im Fall von *BIRD* wird der Lebenslauf Charlie Parkers zu einem «Lebensbild» verdichtet, das antizipatorisch weitere Stationen suggeriert. Der Anfang als *Matrix* des Films, zieht man Kuntzels einflussreiches Konzept bei. Der Anfang als Manifestation des Erzählstils einer filmischen Schule, Strömung, Epoche? Olivier Zobrist untersucht die Techniken der Informationsvergabe und expositorischen Darlegung in der *Tradition de la Qualité*. Seine Ausführungen zur phasischen Etablierung der Diegese und der sich darin entfaltenden Geschichte liefern einen Baustein zur Poetik des französischen Kinos zwischen 1945 und 1960.

Die Artikel von Frank Kessler und von Alexandra Schneider widmen sich den Eröffnungsformen und -formeln in von der Forschung zum Filmanfang

bislang unberücksichtigten Gattungen. Kessler untersucht die Indexierung der Filme und die Vorgabe des Lektüremodus im frühen nicht-fiktionalen Film: durch die Titel und durch typische Eröffnungsbilder mit emblematischer, den Filminhalt «verdichtender» Funktion. Und Schneider geht es um den Nachweis der Typikalität spezieller Anfangsformen im Familienfilm. Anhand einer genauen Beispielanalyse und in Auseinandersetzung mit einschlägigen Vorarbeiten zum *home movie* kann sie zeigen, inwiefern der private Film nicht allein als Medium des Erinnerns und als Instrument der familialen Vergemeinschaftung von Interesse ist, sondern zugleich als ästhetische Praxis mit eigenen Regeln und Konventionen. Schneider weist nach, dass sich der Familienfilm stärker als angenommen an Vorbildern aus dem «großen» Kino orientiert und einem «Kunstwollen» folgt.

Ruggero Eugenis Artikel widmet sich einer zentralen, gleichwohl filmtheoretisch vernachlässigten Funktion des Filmanfangs vor jeder narrativen Bindung: der Festlegung des filmischen Rhythmus oder des metrischen Stils. Eugeni führt am Beispiel von PINOCCHIO (Giulio Antamoro) aus dem Jahre 1911 vor, wie sich die gegenüber der Welterfahrung eigenständige sinnliche Erfahrung von Text, die Barthes in seinem «En sortant du cinéma» beschreibt, konstituiert. Dem Ausdrucksverhalten der Figuren und ihren Bewegungen im filmischen Raum kommt dabei eine zentrale Rolle zu.

ENDEN: Wir freuen uns, unseren Lesern als «filmhistorisches Fundstück» Fritz Langs Essay «Happily Ever After», der erstmals 1948 veröffentlicht wurde, in überarbeiteter Übersetzung präsentieren zu können. Lang räsonniert darin über den Wunsch der amerikanischen und europäischen Kinozuschauer nach dem «glücklichen Ende» und sieht dies als Ausdruck nationaler, kultureller und zeithistorischer Prägungen. Er mokiert sich über den vermeintlichen Dünkel der jungen Regisseure seiner Zeit, sich dem legitimen Befriedigungs- und Glücksbedürfnis des Publikums zu verweigern. Was Lang verschweigt: Auch viele seiner eigenen amerikanischen Filme der 1930er und 40er Jahre weisen – strenggenommen – kein «Happy End» im konventionellen Sinne auf.

Als erste monographische Studie zum Filmende ist 1995 Richard Neuperts *The End* erschienen, in welcher der Autor eine strukturalistische Taxonomie des Endes entwirft. Christine N. Brinckmann arbeitet, narratologisch argumentierend wie die Filmgeschichte befragend, den «blinden Fleck» des Kategorienschemas heraus.

Den Gründen für unterschiedliche Endversionen eines Films geht Thomas Christen nach. Anhand bekannter Beispiele aus der Filmgeschichte zeigt er, «wie Filme zu verschiedenen Schlüssen kommen», aus welchen dramaturgischen und verkaufsstrategischen Überlegungen heraus Endversionen verwor-

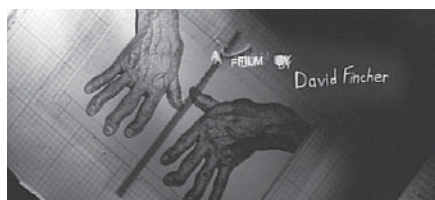
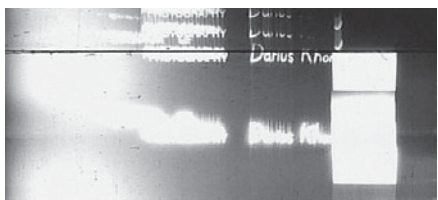
fen und neue Enden realisiert wurden. Die Vermarktungspraxis der DVDs, deren «Bonusmaterial» häufig «alternate endings» umfasst, ermöglicht vergleichende Analysen, die zuvor nur unter großem Aufwand möglich schienen.

Das Filmende als Schwelle nach draußen: Die Beiträge von Laurence Moineureau und Michael Schaudig am Schluss dieses Themenheftes widmen sich zwei verschiedenen formalen Elementen des Endes und zeigen, wie diese die Verabschiedung der Zuschauer spielerisch hervorkehren und thematisieren. Auf Freuds Konzeption der «Trauerarbeit» rekurrierend konzipiert Moineureau den Abspann als filmisches Trauerritual, dessen unterschiedliche Strategien sie ausfaltet und typologisch differenziert. Einem typologischen Interesse ist auch der Essay von Michael Schaudig verpflichtet, der dem Verschwinden des kleinen Wortes «Ende» nachgeht und in einer Zusammenschau von Ende-Signets ihre stilistische wie kommunikative Vielfalt herausarbeitet. Weitgehend obsolet geworden, scheint sich die Wiederentdeckung dieses konventionellen Verfahrens narrativer Endsetzung heute wieder anzudeuten.

Eine bunte Palette an Beiträgen, und tatsächlich war der Rücklauf auf unseren «Call for Papers» so groß, dass nicht alle eingereichten Manuskripte aufgenommen werden konnten. Wir bitten die Autoren um Nachsicht. Wie aktuell die Beschäftigung mit den Anfängen und Enden des Films, mit seinen «Schwellen» oder auch «Paratexten» ist, lässt sich auch daran ersehen, dass derzeit vielerorts an Forschungsprojekten zu diesem Thema gearbeitet wird: Einige der involvierten Filmwissenschaftler geben Einblick in ihre laufende oder gerade abgeschlossene Arbeit. Und im März 2003 fand in Udine der X Convegno Internazionale di Studi sul Cinema / X International Film Studies Conference zum Thema «LIMINA. Le soglie del film / Film's Thresholds» statt. Vier der dort präsentierten Vorträge stellen wir hier in deutscher Übersetzung vor und bedanken uns herzlich bei den Organisatoren der Tagung für ihre Kooperation.

Dank gebührt wie immer den Autoren, die sich von der Idee zu einem solchen Themenheft begeistern ließen, und Peter Latta vom Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek für seine Unterstützung bei der Fotoauswahl. Mit diesem redaktionellen «Peritext» entlassen wir Sie in die Lektüre: FIN DU DÉBUT (zugleich ANFANG EINES ANFANGS). Das ENDE VOM ENDE findet sich – der Konvention gehorchend – am SCHLUSS.

Britta Hartmann / Christine N. Brinckmann



Alexander Böhnke

Handarbeit

Figuren der Schrift in SE7EN

Ich habe jemanden gekannt der schrieb sich in 8
nehmen und Hoch8tung, einen ver8en, und er
br8e anstatt er brachte. Ver9nen (falsch). (Lichten-
berg 1968, 839)

Der Vorspann von SE7EN (USA 1995, David Fincher) spottet jeder Beschreibung. Trotzdem mangelt es nicht an Versuchen, das in Sprache zu überführen, was uns da visuell zugemutet wird. Es ist fast so, als würde der Vorspann die Überlegenheit der Bilder über die Sprache inszenieren. Matthias Bickenbach hat dementsprechend den Videorecorder als Medium betont, der eine «Lektüre» dieses Films – und damit des Vorspanns – ermöglicht und auf dessen Wiedergabetechnik wohl die meisten Beschreibungen dieser Sequenz – meiner eingeschlossen – basieren: «Erst der Videorecorder gibt dem Medium Film die Zeit zurück, die dem Medium der Literatur in seiner Form der *poste restante* eigen ist [...]» (Bickenbach 1998, 525). Raymond Bellour hat die prinzipiellen Schwierigkeiten, vor die eine Filmlektüre gestellt ist, auf die Frage der Zitierbarkeit zugespißt: «Der Filmtext ist ein unauffindbarer Text, denn er ist nicht zitierbar» (Bellour 1999, 9). Auch Videorecorder und Filmstills ändern die Lage nicht wirklich. Der Filmtext entzieht sich dem Zugriff der Analyse, da bestimmte Aspekte immer auf der Strecke bleiben – beim Still werden sowohl der Ton als auch der Bewegungscode negiert –, er ist in seiner Gesamtheit nicht zitierbar. Bellour meint, dass es die Literaturwissenschaft viel leichter hat. Zitat und eigene Rede sind dort gleichgeordnet: «Bis auf die Anführungszeichen, die das Zitat kennzeichnen, ist dieses nicht zu erkennen; es passt sich ganz natürlich in das Schriftbild ein» (ibid.). Was beim Zitat im Normalfall jedoch verloren geht, ist die typografische Dimension. Wenn man diese im Zitat erhalten wollte, müsste man den Text etwa fotokopieren oder einscannen, also die zum Bild gewordene Schrift in den Computer überführen, der keinen Unterschied kennt zwischen Bild und Schrift.

Die typografische Dimension von Schrift in den Blick zu nehmen bedeutet auf den Ausdruckscharakter und die Bildlichkeit von Schrift zu achten. In einer

Analyse des Anfangs von UNE PARTIE DE CAMPAGNE (EINE LANDPARTIE, F 1936, Jean Renoir) schreibt Roger Odin über den Vorspann:

Pendant près d'une minute, le spectateur est conduit à mettre en œuvre, à la fois, deux modalités perceptives différentes: *voir, lire* [...]. Certes nous ne l'ignorons pas: tout texte à lire est aussi un texte à voir; un texte écrit, c'est d'abord une image, ou plutôt un ensemble d'images (les lettres, comme unités typographiques). (Odin 1980, 201; Herv.i.O.)¹

Auch wenn Odin hier die Nähe von Schrift und Bild, Lesen und Sehen, betont, geht er doch im Folgenden eher von deren Unvereinbarkeit aus. Die Frage ist, ob man tatsächlich «gleichzeitig» beide Wahrnehmungsaktivitäten, durchführen kann. Stört die eine die andere Tätigkeit? Wie kann man diese Störung reduzieren? Für Odin gibt es genau einen Fall, der kein Problem darstellt:

A dire vrai, il est un cas, un seul, où le mélange du lire et du voir ne pose aucun problème: lorsqu'il s'agit d'un texte scripturé *diégétique* (c'est-à-dire lorsque l'énonciateur du texte écrit appartient lui-même à la diégèse) [...]. (ibid., 202; Herv.i.O.)²

Es geht darum, die Schrift im diegetischen Universum zu verankern. Der Autor der Schrift muss Teil der Fiktion werden. Dann löst sich die Interferenz auf und das Rauschen verschwindet. Das heißt aber auch, dass Schrift an und für sich nicht stört, sondern nur, wenn sie nicht einer Figur zugeschrieben werden kann.

Der Vorspann von SE7EN kommt über uns wie ein Albtraum, oder besser: wie der Albtraum von Detective Sommerset, dessen Alltag inklusive sinnlosem Mord die Vorsequenz (*pre-title sequence*) präsentiert. Doch die Titelsequenz ihm zuzuschreiben wäre voreilig. Auf der Bildebene des Vorspanns wird man mit einer Menge Schrift konfrontiert. Das erste Bild zeigt ein aufgeschlagenes Buch.³ Was danach jedoch gezeigt wird, ist nicht einfach das Blättern in einem Buch, sondern die Herstellung von Literatur. Gezeigt wird der Killer am Werk. Elisabeth Bronfen hat das folgendermaßen beschrieben:

- 1 «Ungefähr eine Minute wird der Zuschauer dazu gebracht, gleichzeitig zwei verschiedene Wahrnehmungsweisen zu aktivieren: *Sehen* und *Lesen* [...]. Freilich dürfen wir jedoch nicht vergessen, dass jeder zu lesende Text gleichzeitig ein zu sehender Text ist; ein geschriebener Text ist zunächst ein Bild oder vielmehr eine Summe von Bildern (Buchstaben als typografische Einheiten)» (Übersetzung hier und im Folgenden von Gregor Schuhen und Isabel Treptow).
- 2 «Ehrlich gesagt gibt es einen Fall, einen einzigen, wo die Vermischung von Lesen und Sehen kein Problem darstellt: dann nämlich, wenn es sich um einen diegetischen Schrifttext handelt (d.h. wenn der Enunziator des geschriebenen Texts selbst Teil der Diegese ist).»
- 3 Ein beliebtes Motiv der Vorspanngestaltung, nicht nur in Literaturverfilmungen. Der Film leiht die Autorität des literarischen Paratextes; vgl. dazu Stanitzek 2003.

In dem von Kyle Cooper entworfenen Vorspann von SEVEN zeigt uns Fincher, was wir erst nachträglich beim zweiten Betrachten des Films entziffern können: das Entstehen der Notizhefte, die John Does mörderisches Gesamtkunstwerk dokumentieren. (Bronfen 1999, 34)

Drei Punkte scheinen mir hier von Interesse zu sein. Zunächst einmal glaube ich, dass wohl kaum ein Zuschauer den Vorspann zweimal sehen muss, um zu begreifen, dass er es hier mit dem Killer zu tun hat oder dass der Macher dieses Textes Böses im Schilde führt. Die Inszenierung der Titelsequenz wirkt wie eine Drohung: vom Bild, dem Entfernen der Hautschicht von den Fingerkuppen, bis zur Musik wird hier ein Killer konnotiert.⁴ Des Weiteren könnte man sich fragen, ob die Notizhefte das Gesamtkunstwerk nur dokumentieren oder nicht doch vielleicht Teil des Werks sind, ein Paratext oder Vorspann. Entscheidend ist jedoch, wie Bronfen mit der Frage der Autorschaft umgeht. Es geht mir nicht darum nachzuweisen, dass diese Aussage das literarische Konzept der Autorschaft auf ein Medium überträgt, das damit nur unzureichend zu erfassen ist. Im Gegenteil: das Konzept Autorschaft spielt hier eine enorme Rolle, aber eben auf einer anderen Ebene. Der Vorspann dient ja immer dazu, das ›Werk‹ eines anderen auszuzeichnen. Und der, der diese Sequenz entworfen hat, bleibt fast immer ungenannt. Gerade weil das so ist, lässt sich das Gesamtkunstwerk dann besser einer Person zuschreiben. Dass Cooper für Fincher so elegant unterschreiben kann, liegt u.a. daran, dass beide aus der Werbebranche kommen. Branchenüblich wird dort Typografie als Mittel der Strukturierung genutzt:

In seinen Spots setzte Fincher oft das geschriebene Wort als ästhetisches Mittel ein. [...] Am Anfang war das Wort: Das gilt für kaum einen anderen Film des letzten Jahrzehnts so sehr wie für SE7EN. (Beier 2002, 102f)

Wenn man sich den Vorspann genau ansieht, fällt etwas auf, was in dieser Hinsicht interessant ist. Nicht nur wird Kyle Cooper als Designer dieser Titelsequenz nicht genannt, es fehlt ebenso der *credit* für Kevin Spacey alias John Doe, den Serienkiller. Dazu passt, was Cooper über die Machart des Vorspanns sagt, im Besonderen über die verwackelten Einstellungen, die flimmernden Buchstaben, die Kratzer auf dem Filmmaterial: «It's like that because the guy was doing

4 Vgl. zur Musik Dyer (1999, 53): «[...] the track is performed by Nine Inch Nails, making reference to the track ›Closer‹ on the album *The Downward Spiral* (1994). In fact it bears little specific relation to the track, beyond taking the sung phrase from it; the significance is much more the recognizable sound of a group notoriously fascinated with Charles Manson and the controversial fact that the album was recorded in his house.»

the opticals himself in his bathtub, John Doe. That's the concept.»⁵ Cooper und sein Team haben dafür am Set von Does Wohnung gedreht und sich enorme Mühe gegeben, alles handgemacht aussehen zu lassen.

Fincher then suggested that Findlay Bunting get an old camera and have to shoot all the credits so that they could waterfall and streak and be kind of handmade. We took a Codalith which is a film, a piece of film that's dark with the exception of where the credit is, that's clear. You shine a light through the back of that and then while filming it: shake the Codalith, move the Codalith, turn the camera off, take the film, open the gate, let light spill into the gate, throw it out of focus, bang the camera. Any kind of experiment: move stuff, glass in front of the lens. Anything to distort the type. And then watch 10000 feet of type experiments identifying: Oh, that six frames look good.⁶

Der Kunstgriff, den Vorspann Doe zuzuschreiben, reduziert die Störung der Schrift und stellt die Unterscheidung von extradiegetischer und diegetischer Schrift in Frage.⁷ Die Manipulation der Unterscheidung wird aber nicht – wie häufiger anzutreffen – auf der Darstellungsebene inszeniert. Dort sehen wir zwar die Hände von Doe mit verschiedenen Materialien hantieren, um seine Notizbücher herzustellen: Film, Fotos, Text und seine Handschrift etc. Doch das ist nur der übliche diegetische «Hintergrund» für die *credits*. Hier wird jedoch das Filmmaterial selbst manipuliert und diese Manipulation dem Killer zugeschrieben. Diese Selbstreferenz verschiebt die Grenze von Film und Vorspann. Der Killer ist nun «hinter» jedem Bild zu vermuten.

Doe in SEVEN seems invisible and potentially anywhere, he enters domestic spaces with ease, passes unnoticed through the city – a pervasive invisibility to which only these terrible cadavers are witness. (Dyer 1999, 59)

Die Unsichtbarkeit des Killers im Film, das Fehlen des *credits* für Spacey, das Schälen der Fingerkuppen, um Abdrücke zu vermeiden – alles, um eine Spur zu verwischen, die Präsenz dafür aber allgegenwärtig zu machen. Auch sein Name steht für Anonymität. John Doe ist der amerikanische Manfred Mustermann. Er hat aber auch eine spezielle juristische Funktion, er steht für einen Kläger,

5 Kyle Cooper im Interview mit Rembert Hüser und Verena Mund, April 2001. Vgl. auch Finchers Aussagen auf der Platinum Edition von SE7EN, die übrigens wie eine Notizbuch Does gestaltet ist.

6 Cooper auf der eben genannten DVD.

7 Vgl. dazu Cubitt (1999, 61): «But it is distinguishable from diegetic writing by the sense we have that on-screen writing is not just invisible to the characters in the story world: it occupies an entirely different universe.»

der nicht genannt werden kann (vgl. *ibid.*, 43). John Doe klagt die Dekadenz der Gesellschaft an, die Todsünden nicht einmal mehr wahrnimmt: «We see a deadly sin on every street corner, in every house, and we tolerate it», sagt John Doe auf der Fahrt im Polizeiwagen. Nicht zuletzt ist John Doe auch Filmgeschichte. MEET JOHN DOE (HIER IST JOHN DOE, USA 1941) von Frank Capra ist die Geschichte einer gefälschten Autorschaft.⁸

Ein Detail des Vorspanns möchte ich genauer in den Blick nehmen: den Titel SE7EN. Das typografische Spiel ist wenig kommentiert, geschweige denn analysiert worden. Ein Beispiel: «In der Ziffer 7 kann man allenfalls, wenn man sich sehr viel Mühe gibt, ein im Uhrzeigersinn um 160 Grad gedrehtes V erkennen, dessen rechter Schenkel außerdem verstümmelt ist» (Sannwald 2002, 131). Ich würde die 7 aber gar nicht drehen, denn der diagonale Schenkel der 7 entspricht ziemlich genau dem rechten Schenkel des V. Insofern würde ich behaupten, dass 7ERÄNDERUNG auch lesbar wäre.⁹ Aber wenn das SE7EN-Prinzip angewendet wird, ist es leichter: E1NS, 2WEI, DR3I, 5ÜN5, 6ECH6, 8CHT.¹⁰ Designer können diesem Spiel mehr abgewinnen: «Die Ziffer 7 statt des Buchstabens V schafft im Bewusstsein des Betrachters eine Vorstellung, die übergangsfrei zwischen Wort und Bild existiert: SE7EN» (Bellantoni/Woolman 1999, 38). Diese scheinbar bruchlose Einheit von Wort und Bild ist das Ziel. Die Auflösung der Unterscheidung von Bild und Schrift(-bild) wird zum Markenzeichen von Imaginary Forces. Executive Producer Chip Houghton: «I think one of the things we're best known for is using type as visually and effectively as photographic images [...]» (Williams 1998, 98). Die Typen werden zu Charakteren:

«Type is like actors to me,» Cooper explains. «It takes on characteristics of its own. It becomes part of the whole living thing that the design wants to be. When I was younger, I used to pick a word from the dictionary and then try to design it so that I could make the word do what I meant.» (Surowiecki 1998, 214)

Die Ziffer 7 als Bild oder genauer: Ideogramm steht wie ein Vorspann als Teil für das Ganze, wobei die Sieben im Film auf mehreren Ebenen eine Rolle spielt:

- 8 Eine Journalistin schreibt unter falschem Namen einen Leserbrief, der von einer gescheiterten Existenz handelt. Dieser Brief sorgt für reichlich Publicity, so dass ein arbeitsloser Baseballprofi die Rolle des Gescheiterten übernehmen muss.
- 9 Hier ist die Frage, inwieweit das Zeichenexemplar dem abstrakten Buchstaben-Typus entsprechen muss; zur Unentscheidbarkeit von fakultativen und essenziellen Merkmalen von Buchstaben vgl. Wehde 2000.
- 10 SE7EN hat in dieser Hinsicht Nachahmer gefunden. THIR13EN GHOSTS (USA 2001, Steve Beck, Titles: Picture Mill) und jüngst INTERSTELLA 555: THE 5TORY OF THE 5ECRET 5TAR 5YSTEM (Japan 2003, Kazuhisa Takenouchi).

sieben Morde innerhalb von sieben Tagen. Der Rückgriff auf ein Ideogramm ist keineswegs zufällig. Cooper nimmt damit auf ironische Weise einen Rat seines Lehrers Paul Rand auf: «But Paul Rand at Yale steered me away from writing my thesis on film titles, telling me instead to read Eisenstein» (zit.n. Zappaterra 1997, 16). Er zitiert mit Sergej Eisensteins (1963 [1929]) Überlegungen zu Ideogramm und Montage ein Stück Filmtheorie. Der vergleicht dort die Verknüpfung japanischer Schriftzeichen mit der filmischen Montage. Coopers typografische Behandlung des Titels montiert Ideogramm und alphabetische Lettern zu einer komplexen Einheit. Die Montage des Titels zeitigt anagrammatische Effekte. Der Titel verweigert sich einer rein phonologischen Lesart durch die Montage des Ideogramms und verweist somit auf die Ausdrucksmaterie. Wenn man das Ideogramm aus dem Titel löst, erhält man das Wort SEEN – wenn man dann noch die Länge des Vokals kürzt, ergibt das SIN. Das Partizip Perfekt von SEE verweist dann auf die dem Medium inhärente Zeitlichkeit. Filme beruhen auf einer Trägheit des Auges, die uns die Bewegungssillusion gestattet, dies aber auf Kosten der Einzelbilder. Das Lesen von Schrift beruht auf einer ähnlichen Unterdrückung der Materialität des Mediums, d.h. der Buchstaben:

Filmic frames flickeringly disappear into cinematic image rather as the fluctuations of alphabetic language congeal into units of meaning on the page, in each case awaiting normative reception at a level other than the medium's material base. (Stewart 1999, 2f)

In diesem Sinne lesen wir auch Film. Auf den Film angewendet heißt Anagrammatikalität, dem analogen Strom der Bilder etwas entgegenzusetzen, ihn zu stören:

The notion of anagrammaticity is perhaps most useful as a counterpoint to analogicality. [...] To move from analogy to anagram is to begin, at least, to move from logocentrism to writing. (Brunette/Wills 1989, 88)

Die anagrammatische Lektüre des Titels führt aber noch weiter. SEEN weist auf eine Stelle im Film. Somerset und Mills sitzen nach dem Abendessen zusammen und sehen sich Fotos vom Tatort des Greed-Mords an, finden aber keinen Anhaltspunkt. Somerset gibt eine Leseanweisung:

Let's take a fresh look at these. Even though the corpse is there, look through it. The trick is to find one item, one detail and focus on it until it has exhausted its possibility. We must have left another puzzle piece.

Da fällt Mills das Foto der Frau des Ermordeten ein, auf dem der Mörder ihre Augen mit einer Brille aus Blut markiert hat. Somerset: «What, if it isn't something she has seen, but something she is supposed to see but hasn't been

giving the chance.» Daraufhin fahren sie zu der Frau und erfahren, dass das abstrakte Bild im Büro ihres Mannes verkehrt herum hängt. Dort befinden sich an der Wand hinter dem Bild (!) Fingerabdrücke,¹¹ die vom Type Lab sichtbar gemacht den Satz «Help Me» ergeben. Das Problem, das sich für sie stellt, ist, diesen Text angemessen zu lesen. In der Aufforderung steckt tatsächlich ein Hinweis, dem sie jedoch nicht nachgehen, weil sie dem Abdruck und nicht der Botschaft folgen. Die Botschaft heißt: Helft mir, sonst kann ich mein Werk nicht vollenden. Und dies trifft zu. Ohne das Verstehen der Sprache Does wäre der Zusammenhang der Opfer und damit die Serie, d.h. die Handschrift des Killers, nicht zu entziffern gewesen. Sommersets literarische Bildung, sein Wissen um die Schrift, die Eigentum sein kann, ist notwendig:

Mit dem direkten Verweis auf Miltons *Paradise Lost* und die vom englischen Puritanismus geprägte Ikonographie der Todsünden bietet der Verbrecher seinem das Gesetz vertretenden geistigen Bruder einen verbindlichen semiotischen Kode, der es ihnen beiden erlaubt, willkürliche Gewalt sinnvoll zu verwalten. (Bronfen 1999, 19)

Sommerset erweist sich als der «ideale Leser» im Sinne des Autors, besonders in der Bibliothekssequenz:

He is mentally, but also in visual terms absorbed in the imagery. We also see him working on the material, photocopying it, folding the copies, making notes. All of this echoes the opening credit sequence [...]. (Dyer 1999, 11)

Referenzialisiert auf Grund der indexikalischen Spur, erweist sich der Schriftzug «Help Me» als Puppenspieler-Trick John Does. Das Perfide an dem Spiel, das der Killer mit seinen Verfolgern treibt, ist, dass sie ihm helfen, weil sie seinen Spuren folgen können. Sie sind zu nahe dran, um die Schrift zu lesen. Und dass sie nahe dran sind, merken sie, als sie das Foto von Mills in Does Wohnung finden – nur dass sie sich selbst das Verdienst für die Nähe zuschreiben. «We already had him», sagt Mills, als er das Foto entdeckt, und liest aus dem Bild nur die Indexikalität, nicht aber die Bedeutung, die es hat, von Doe fotografiert zu werden: eins seiner Opfer zu werden.

Indexikalität ist nach Lev Manovich bezeichnend für das Kino des 20. Jahrhunderts: «Cinema is the art of the index; it is an attempt to make art out of a footprint» (Manovich 2001, 295). Das Beharren auf dem Realfilm und damit

11 «Die Spur der Spur des Kriminalisten: Der Fingerabdruck. Jene Papillarlinien, die Identifikation ermöglichen, Handschrift wörtlich, die leistet, was Schrift nicht leistet» (Bickenbach 1998, 532).

auch auf Analogizität hat bestimmte Techniken, u.a. Schrift, marginalisiert. Mit der Digitalisierung der Filmwelt soll sich das ändern:

[...] the manual construction of images in digital cinema represents a return to the pro-cinematic practices of the nineteenth century, when images were hand-painted and hand-animated. At the turn of the twentieth century, cinema was to delegate these manual techniques to animation and define itself as a recording medium. As cinema enters the digital age, these techniques are again becoming commonplace in the film-making process. Consequently, cinema can no longer be clearly distinguished from animation. It is no longer an indexical media technology but, rather, a subgenre of painting. (ibid.)

Zwei Jahre nach SE7EN übernimmt Cooper bzw. seine neu gegründete Firma Imaginary Forces die Vorspanngestaltung von GATTACA (USA 1997, Andrew Niccol). Dort gilt das Foto nichts mehr, im Gegensatz zum genetischen Fingerabdruck. «No one looks at photographs any more», sagt der querschnittsgelähmte Übermensch, der dem «Kind der Liebe» seinen genetischen Code in Form von Urin-, Blut- und Haarproben zur Verfügung stellt, damit dieser auf den Saturn fliegen kann. Im Vorspann sieht man in extremer Detailaufnahme, wie der Protagonist seine Schuppen, Haare und Fingernägel, d.h. seine Identität, loszuwerden trachtet.

Genau das muss ein Vorspannmacher tun. Er muss seine Identität loswerden. Und trotzdem ist Kyle Cooper nach SE7EN ein Begriff. Er hat nun die gewünschte Aufmerksamkeit, so dass er das Risiko eingehen kann, kurz darauf zusammen mit Peter Frankfurt und Chip Houghton die L.A. Dependance von R/Greenberg Associates, für die er vorher gearbeitet hat, aufzukaufen. Die Firma Imaginary Forces entsteht. Beim Namen der Firma orientieren sie sich am Konzept von John Doe, d.h. ein Zitat aus der Hochkultur kann nicht schaden, um auf Außergewöhnliches aufmerksam zu machen.¹² Dies ist für das Team, das sich auf die Fokussierung von Aufmerksamkeit spezialisiert hat, von enormer Bedeutung, denn Geld verdienen kann man mit Vorspanndesign kaum.

But the fact remains, for all their glamour (what graphic designer hasn't fantasized about working in the movies?), title sequences are at best a break-even proposition for their creators. The more lucrative work is in

12 Der Killer fügt seinem ersten Mord ein Zitat aus John Miltons *Paradise Lost* (Book II, 432–33) hinzu: «Long is the way and hard that out of hell leads up to light», ohne es als solches zu kennzeichnen. Der Name der Firma ist ein Zitat aus dem Prolog zu *Henry V*.

broadcast graphics and movie trailers. Unfortunately, Imaginary Forces has plenty of competition there. (Coupland 1998, 69)

Mit dem Vorspann macht der Werbefilmer Werbung für sich selbst. Der Vorspann ist Vorwand zur Inszenierung eigener *storytelling*-Fähigkeiten.

Das Filmmaterial des Vorspanns von SE7EN ist auf eine Art und Weise bearbeitet worden wie sonst vielleicht nur ein Experimental- oder Avantgardefilm. Dass dies zugunsten der Diegese geschieht, dass wir die Sequenz John Doe zu schreiben, ist vielleicht das ideologische Moment dieses Vorspanns – ideologisch im Sinne von André Gardies (1981), der von einem produktiven Konflikt zwischen Vorspann und folgendem Film ausgeht, da jener von dessen Genese spreche, während dieser dazu tendiere, den Bezug auf sich selbst (seine Produktionsbedingungen und seine Medialität) auszublenden. Der Ausdruckscharakter des Vorspanns von SE7EN verdeckt die Referenz auf die Produktion. Er funktioniert so gut, dass man fast vergisst, dass es ein Vorspann ist. Deshalb ist Lesbarkeit nicht das Ziel der Titelsequenz: «Die Vorspanntexte, von Hand in den Film geritzt, erscheinen sporadisch, überlappen einander und sind nur mit Anstrengung zu lesen» (Bellantoni/Woolman 1999, 39). Was den Abspann betrifft, so hat Cooper in dieser Hinsicht ein schlechtes Gewissen: «I felt bad after that, bad that people couldn't read their names. I don't need to make things illegible. I like if someone feels that he got credit.»¹³ Auf Kevin Spacey bezogen gilt das auch für den Vorspann. Dafür wird er am Anfang des Abspanns genannt. Oder ist es das Ende des Abspanns? Denn es sieht so aus, als liefe der Abspann rückwärts. Dann wäre es eine Art Unterschrift.¹⁴

Literatur

- Beier, Lars-Olav (2002) Bilder, durch den Kopf geschossen – Finchers Spots, Clips und ihre Spuren in den Filmen. In: Schnelle 2002, S. 91–106.
- Bellantoni, Jeff / Woolman, Matt (1999) *Type in Motion. Innovative digitale Gestaltung*. Mainz: Verlag Hermann Schmidt.
- Bellour, Raymond (1999) Der unauffindbare Text. In: *Montage/AV* 8,1, S. 8–17.
- Bickenbach, Matthias (1998) Voll im Bild? Die Mimesis von Literatur in «Sieben». Beobachtungen zur Intermedialität. In: *Weimarer Beiträge* Jg. 44, S. 525–537.
- Bronfen, Elisabeth (1999) *Heimweb: Illusionsspiele in Hollywood*. Berlin: Volk & Welt.

13 Cooper im Interview mit Rembert Hüser und Verena Mund, April 2001.

14 «Das letzte ICH ist immer außerhalb des Textes.» (Doch man muss hinzufügen, dass es oft Spuren hinterlässt und dass sein Handeln selbst der Text IST.)» (Metz 1997 [1991], 165).

- Brunette, Peter / Wills, David (1989) *Derrida and Film Theory*. Princeton: Princeton University Press.
- Coupland, Ken (1998) Imaginary Forces: Taking all the Credits. In: *Graphis*, H. 317, S. 66–71.
- Cubitt, Sean (1999) Preliminaries for a Taxonomy and Rhetoric of On-Screen Writing. In: *Writing and Cinema*. Hg. v. Jonathan Bignell. Harlow/Essex: Pearson, S. 59–73.
- Dyer, Richard (1999) *SEVEN*. London: BFI Publishing.
- Gardies, André (1981) La Forme-générique: histoire d'une figure révélatrice. In: *Annales de l'Université d'Abidjan*. Reihe D, 14, S. 163–176.
- Eisenstein, Serge[j] (1979) Hinter der Leinwand [russ. 1929]. In: *Nô – Vom Genius Japans. Ezra Pound. Ernest Fenellosa. Serge [sic!] Eisenstein*. Hg. v. Eva Hesse. Zürich: Arche, S. 264–282.
- Schnelle, Frank (Hg.) (2002) *David Fincher*. Berlin: Bertz.
- Lichtenberg, Georg Christoph (1968) *Schriften und Briefe. 1. Bd.: Sudelbücher*. Hg. v. Wolfgang Promies. München: Hanser.
- Manovich, Lev (2001) *The Language of New Media*. Cambridge, Mass./London: MIT Press.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [frz. 1991]. Münster: Nodus.
- Odin, Roger (1980) L'Entrée du spectateur dans la fiction. In: *La Théorie du film*. Hg. v. Jacques Aumont & Jean-Louis Leutrat. Paris: Éditions Albatros, S. 198–213.
- Sannwald, Daniela (2002) Im Herzen der Finsternis: SE7EN (1995). In: Schnelle 2002, S. 131–150.
- Stanitzek, Georg (2003) Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung. In: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Hg. v. Klaus Kreimeier & Georg Stanitzek. Berlin: Akademie [i. Dr.].
- Stewart, Garrett (1999) *Between Film and Screen. Modernism's Photo Synthesis*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Surowiecki, James (1998) The Title Designer. In: *Details*, 3, März, S. 212–214.
- Wehde, Susanne (2000) *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Tübingen: Niemeyer.
- Williams, David E. (1998) Initial Images. In: *American Cinematographer* 79,5, S. 92–98.
- Zappaterra, Yolanda (1997) First Impression. In: *Design Week*, 9. Mai, S. 16–17.

«Gestatten Sie, dass ich mich vorstelle?»

Zuschaueradressierung und Reflexivität am Filmanfang¹

«Gestatten Sie, dass ich mich vorstelle» – der Titel dieses Aufsatzes verdankt sich dem Anfang von Vincente Minnellis *Gigi* (USA 1958). Ausgesprochen wird diese rhetorische Frage hier von Maurice Chevalier, der einen alternden Bonvivant mit Interesse an schönen Frauen im Allgemeinen und sehr schönen und sehr jungen Mädchen im Besonderen mimt. Er wendet sich damit direkt ans Publikum und führt es in die erzählte Welt ein. Dieses Eröffnungsverfahren soll im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen stehen: Ich frage nach den Funktionen dieser Hinwendung zum Zuschauer und der direkten Ansprache durch eine im Bild anwesende Erzählerfigur. Ungewöhnlich ist die rhetorische Figur der Apostrophe im Spielfilm keinesfalls; vor allem in Musicals oder in Komödien wird sie gerne benutzt – für Frank Tashlin ist dieses Auftaktverfahren gar so etwas wie ein Markenzeichen geworden: Er verwendet es beispielsweise in *The Girl Can't Help It* (*Schlagerpiraten*, USA 1956), in *Will Success Spoil Rock Hunter?* (*Sirene in Blond*, USA 1957) oder später in *The Alphabet Murders* (*Die Morde des Herrn ABC*, GB 1966). Erinnert sei aber auch an den die einzelnen Episoden verbindenden, «den Reigen» führenden Erzähler in Max Ophüls' berühmtem *La Ronde* (*Der Reigen*, F 1950).² Der Film verwandelt sich hier Formen der Präsentation, der Ankündigung, des Kommentars, allgemein: der textuellen Rahmung an, wie sie vom Prolog auf der Theaterbühne, im Roman von der Verständigung des «Autors» oder einer Erzählerfigur mit dem Leser oder von der Funktion des Conférenciers im Varieté bekannt sind, und kündigt dergestalt von seinem Aufführungscharakter. Genauer betrachten werde ich dieses rhetorisch-narrative Verfahren am Beispiel von Sam Woods *small town movie* *Our Town* (*Unsere kleine Stadt*) aus dem Jahr 1940. Doch bevor ich auf dieses Beispiel eingehe, möchte

1 Danken möchte ich Christine N. Brinckmann, Jens Eder, Vinzenz Hediger, Frank Kessler, Stephen Lowry, Georg Stanitzek und Bodo Traber für ihre Anregungen und Hinweise. Besonders zu Dank verpflichtet bin ich Hans J. Wulff, der einen früheren Entwurf gelesen und ausführlich kommentiert hat und dessen Ideen in diesen Text eingeflossen sind.

2 Vgl. dazu die Analyse von Wünsch 1989.

ich zunächst ein paar knappe Bemerkungen zur Initiation als Aufgabe des Film-anfangs und danach zur Zuschaueradressierung im Spielfilm³ vorausschicken.

Initiation

Jeder Filmanfang macht seinen Zuschauer mit den Gegebenheiten und Eigenheiten des Films bekannt und stellt so ein spezifisches und umfassendes *initiatorisches Programm* dar. Dieses bezieht sich nicht allein auf die Einführung und Etablierung der narrativen Substanzen – der Figuren und Figurenkonstellationen, der erzählten Welt und der sich darin entwickelnden Geschichte –, sondern zielt auf die Initialisierung sämtlicher Elemente, Dimensionen, Schichten und Register der Narration sowie der textuellen und kommunikativen Verfasstheit (vgl. Hartmann 1995; 2001). Wenn also der Anfang oder besser: die *Initialphase* des filmischen Diskurses der Ort ist, der in die Bedingungen und die Formen des textuell angelegten und vermittelten Erfahrungs- und Erlebensprozesses einübt,⁴ dann lassen sich aus dieser Bestimmung die Thesen ableiten, dass dem Anfang gesteigerte Aufmerksamkeit von Produzenten- wie von Rezipientenseite zukommt, dass er von höherer informationeller Dichte ist als nachfolgende Phasen des textuellen Prozesses und dass hier notwendigerweise metadiegetische, metanarrative und metatextuelle «Bewegungen» zu verzeichnen sind. Der Film setzt Markierungen und Indikatoren, um den Textstatus sowie die Modi der Darstellung und Mitteilung anzuzeigen und die im textuellen Spielraum geltenden Regeln einzuführen. Der Zuschauer seinerseits steht vor der Aufgabe, die Eigenschaften der erzählten Welt, der Erzählung und der umgreifenden Textgestalt «auszuloten», über die Art und Weise und den Rhythmus der Informationsvergabe, den filmischen Stil und die modalen Kennungen des Textes zu befinden, sich einzustimmen und sich auf das hier beginnende kommunikative Spiel einzulassen – eine Verständigungshandlung am Text, die evaluative, auch selbstevaluative Tätigkeiten umfasst.

3 Eine Analyse der Adressierungsformen im Fernsehen aus pragmatischer Perspektive leistet Hippel 2000, 87–121.

4 Bordwell und Thompson (1986 [1979], 91) benutzen das Bild vom «Training» des Zuschauers durch den Filmanfang, und Peter Wuss (1993, 77) spricht von einer am Anfang zu treffenden «Vereinbarung mit dem Zuschauer über seine zukünftigen Abstraktionsleistungen und Informationsverarbeitungsprozesse in Gestalt des werkspezifischen Invariantenmusters».

Zuschaueradressierung

«[...] openings are very richly privileged moments in a film's address to the spectator», beschreibt Richard Neupert (1995, 32) ein häufig beobachtetes Phänomen. Der Befund stimmt. Aber warum ist das so? Ist die explizite Adressierung am Filmanfang schlicht als ästhetisches Spiel mit den Konventionen der Repräsentation und Narration zu beschreiben – die verbreitete Redeweise von der Durchbrechung der vermeintlichen «Transparenzillusion» durch Hervorkehren der Tatsache, *dass* erzählt wird, und damit durch einen (selbst)reflexiven Akt? Oder lassen sich weitere Funktionen gerade hinsichtlich ihrer Verwendung in der Initialphase des Erzählprozesses bestimmen?

Zunächst einmal gilt es, das phänomenologische Feld zu umreißen, kann doch die direkte Adressierung und «Ansprache» des Zuschauers auf sehr verschiedene Weisen geschehen. Metz (1997 [1991], 30–42) unterscheidet hierbei:

- die Adressierung durch Schrifteinblendungen oder Texttafeln (vor allem im Titelvorspann),
- die Adressierung durch den *Voice-over* einer Erzählerfigur (die «Off-Stimme»),
- schließlich die Adressierung durch eine im Bild anwesende Figur, die zum «Zuschauer» spricht und dabei direkt in die Kamera blickt (Metz bezeichnet diese enunziative Figur als «Adressierung vermittelt der In-Stimme» oder auch als «Adressierungsstimme im Bild» [ibid., 32]).

Ist der Film als Kommunikat immer und grundsätzlich auf den Zuschauer ausgerichtet, so wird in den Direktadressierungen diese Tatsache *explizit* gemacht (auf diesen Punkt wird zurückzukommen sein). Der Grad der Explizitheit ist dabei wiederum unterschiedlich stark ausgeprägt (und wird auch unterschiedlich wahrgenommen und interpretiert⁵): Auch Texteinblendungen werden in der Weise «gelesen», dass die hier vermittelten Informationen ausschließlich dem Zuschauer und seinem Verständnis der Geschichte dienen, doch am offensichtlichsten zeigt sich die Appellfunktion des Films in der Hinwendung zum Zuschauer durch eine im Bild anwesende Figur, verbunden mit (und indiziert durch) den Blick in die Kamera – nach Metz die deutlichste Markierung der Enunziation (ibid., 30).⁶

5 Vgl. hierzu Jost 1995.

6 Vgl. ähnlich Casetti 1995, 120. Ergänzt sei hier, dass weiter zu differenzieren wäre in Erzählerfiguren innerhalb der fiktionalen Welt und solchen Instanzen, die sich von «außen» zu Wort melden: Denkbar wäre etwa der Fall, dass der Kameramann oder der Regisseur des Films vor die Apparatur tritt und kommentierend auf die Produktion eben dieses Films zugreift. Der

Um diesen besonderen Fall geht es mir hier. Wobei ich von vornherein dem filmtheoretischen Gemeinplatz widersprechen möchte, der Blick in die Kamera zielt auf den «realen» Zuschauer vor der Leinwand (vgl. Vernet 1989). Gerade am Filmanfang begegnet uns häufig eine spezifische Verwendungsweise, bei der sich der Blick in die Kamera nach einem Moment der Irritation als Adressierung eines tatsächlichen Gegenübers im szenischen Raum entpuppt (also als Teil einer *point-of-view*-Konstruktion),⁷ gerne auch als Wendung einer Figur in Reporter-Rolle zu einer innerdiegetischen Kamera oder als Sprechen in ein Mikrophon, wie sich durch das Zurückweichen der Kamera und die Enthüllung der szenischen Ganzheit herausstellt – so etwa am Anfang von Giuseppe De Santis *Riso amaro* (*Bitterer Reis*, Italien 1949), Jean Renoirs *La Règle du jeu* (*Die Spielregel*, F 1939) oder auch von Brian de Palmas *Snake Eyes* (USA 1998). Doch selbst wenn wir von diesem (häufigen) Spezialfall absehen wollen: Auch Blicke ohne ein solch innerdiegetisches Gegenüber gelten prinzipiell nicht dem empirischen Publikum. Der gerichtete Blick in die Kamera zielt immer und grundsätzlich auf die logische Position eines textuell präsupponierten Zuschauers. Der empirische Zuschauer im Hier und Jetzt seiner Kinosituation weiß um die Differenz von textuell-kommunikativer Rolle und eigenem Selbst: «Der Zuschauer glaubt nicht wirklich, daß man *zu ihm* spricht, aber er ist sicher, daß man *für ihn* spricht», urteilt denn auch Metz (1997, 41; Herv. i. O.). (Diese Unterscheidung mag beckmesserisch klingen, ist aber in der Tat von zentraler Bedeutung, dient sie doch der strikten Abgrenzung gegenüber psychoanalytischen Konzepten filmischer Wahrnehmung, die der «Auflösung» des Zuschauers in der Fiktion das Wort reden.)

Das Auftreten eines extradiegetischen Erzählers am Filmanfang als einer Figur, die im narrativen Grenzbereich, auf der *Schwelle* zwischen Text und Publikum sowie zwischen außer- und innerdiegetischem Raum steht, schafft eine Rahmungssituation, die prinzipiell zweierlei leistet: Einerseits wird die fiktionale Welt als eine künstliche, inszenierte und fingierte gekennzeichnet und das

Irritationsgrad und das Überraschungsmoment dürften bei diesem Situationsumbruch am größten sein, zu vermuten steht indes, dass auch solche Störmanöver nach gewisser Zeit rektionalisiert werden, wenn sich der Bruch in der Illusionierung als Teil des semiotischen Spiels erweist.

- 7 Ein interessanter Sonderfall ist der Anfang von Patrice Lecontes *La Fille sur le pont* (*Die Frau auf der Brücke*, F 1999): Der Film eröffnet mit der Großaufnahme einer jungen Frau, die in die Kamera blickend ihre Lebensgeschichte darlegt. Aus der Frage-/Antwortsituation sowie auf Grund der schemenhaften Figuren im Hintergrund lässt sich auf eine Verhör- oder Untersuchungssituation schließen. Die szenische Ganzheit wird allerdings nie enthüllt, die Kontextinformationen bleiben vage, und die Erzählung kommt später nicht wieder auf diese Ausgangssituation zurück.

Erzählen selbst offengelegt als ein Spiel mit dem Zuschauer, mit dem dieser vertraut gemacht, auf das er gleichsam «eingestellt» wird. Der Rahmung kommt eine Schwellenfunktion zu, sie bahnt den Übergang von der Alltagswelt zur fiktionalen Welt. Die Grenze, die sie zu überschreiten hilft, wird damit zugleich hervorgehoben und der Geltungsbereich anderer Regelhaftigkeiten und Wahrscheinlichkeiten abgesteckt. Andererseits nimmt der Erzähler den Zuschauer gewissermaßen «an die Hand», stimmt ihn ein, bereitet ihn auf das zu erwartende Geschehen vor, bezieht ihn in den Erzählprozess und in die Fiktion ein. Die Apostrophe verlängert den über eine Dramaturgie der «gestaffelten» Rahmen und Schwellen⁸ sich vollziehenden Übergang in den Text hinein und gestaltet ihn als kommunikatives Ritual. Man ist versucht zu behaupten, mit diesem narrativen Verfahren werde eine Strategie der «kommunikativen Risikominimierung» verfolgt. Entsprechend beschreibt Metz auch die Wirkung auf den Zuschauer:

Der Erzähler-im-Bild richtet sich natürlich sehr direkt an den Zuschauer und verstärkt dadurch einmal mehr den Effekt des Blicks und der Stimme; er psychologisiert die Erzählung allein durch seine Präsenz, durch seine Betonungen, durch die diskrete Andeutung von Gefühlen. (Metz 1997, 35)

Durch diese spezifische Form der narrativen Rahmung werden die Bindungen zum Zuschauer eng geknüpft, zuweilen wird mit seiner pseudodialogischen Einbeziehung eine Rhetorik der Vertraulichkeit an den Tag gelegt, um eine Art «Schulterschluss» mit dem Adressaten herbeizuführen (Wulff 2001, 133). Neben der informativen kommt der Apostrophe folglich eine in dieser Phase des Textprozesses wichtige phatische Funktion zu; die narrativ-enunziative Schaltstelle reguliert den Kontakt mit dem Zuschauer. Sie eröffnet (metaphorisch gesprochen) einen «Kontaktraum», innerhalb dessen die kommunikativen Rahmen abgesteckt und die Spielregeln etabliert werden, letztlich: in dem der «kommunikative Kontrakt»⁹ ausgehandelt werden kann. Daneben sorgt natürlich das durch die Direktansprache verursachte Überraschungsmoment für

8 Der «äußeren» Rahmung des Films durch die Institution des Kinos, die eine spezifische Aufführungssituation schafft, folgen «innere», textuelle Schwellen: der Titelvorspann resp. die Titelsequenz als Teiltext von zwittherhaftem Wesen, indem sie den Prozess der Fiktionalisierung anstößt und zugleich vom Produktcharakter des Films kündigt (vgl. Gardies 1981; de Mourgues 1994; Moineau 2000), schließlich die narrative Rahmung durch die Erzähleransprache als Übergang in den Kernbereich der Geschichte – eine narrativ-rhetorische Strategie, das Problem des Anfangens innerhalb der Fiktion thematisch zu machen.

9 Vgl. zu diesem Konzept Casetti 1994; Casetti 2001a und die partielle Revision und Neuverortung in Casetti 2001b; Wulff 2001.

gesteigerte Aufmerksamkeit am Filmanfang, die dazu beiträgt – mit dem Titel eines viel zitierten Aufsatzes von Roger Odin (1980) gesprochen –, die Bereitschaft für den «Eintritt des Zuschauers in die Fiktion» zu befördern.¹⁰

Erzählte Welt und Erzählkonstruktion

Sam Woods *Our Town* aus dem Jahre 1940 ist die Adaption des überaus erfolgreichen, 1938 mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichneten gleichnamigen Theaterstücks von Thornton Wilder. Der Film, an dessen Drehbuch Wilder mitgewirkt hat, wurde zum Prototyp des «small town movie», zum Ausgangspunkt der filmgeschichtlichen Tradierung eines in der US-amerikanischen Literaturgeschichte bereits etablierten Genres.¹¹

Der Film wird durch eine Erzählerfigur eröffnet, die mit allen Möglichkeiten eines auktorialen Zeremonienmeisters – der narrativen Vorausschau, der Regulation und Unterbrechung des Erzählflusses, der Auswahl und Anordnung der Episoden – ausgestattet ist. Verkörpert wird diese Figur von Frank Craven, der die Rolle des Orators und Kommentators bereits in der Bühnenfassung inne hatte und ebenfalls am Drehbuch beteiligt war. Ungewöhnlich an der filmischen Konstruktion ist nun, dass sich der Erzähler aus dem narrativen Rahmen heraus und in die diegetische Welt hinein begibt und dass er dort Kontakt zu den handelnden Figuren hat, ohne im eigentlichen Sinne homodiegetisch, d.h. ohne gänzlich zur handelnden Figur innerhalb der von ihm erzählten Geschichte zu werden.¹² Er bewegt sich auf den Straßen von Grover's Corners, New Hampshire, dem Schauplatz der Geschichte, und reguliert zuweilen direkt vor Ort die Informationsvergabe, etwa durch Herbeirufen ortsansässiger «Experten», die Auskunft erteilen über die Geschichte der Stadt oder demoskopische Daten liefern. In dieser Funktion durchbrechen deren Auftritte gleichfalls die Handlung und die Abgeschlossenheit der Diegese (angezeigt wiederum durch den Blick in die Kamera und die auffallende Kadrierung, die Konventio-

10 Dieser einflussreiche Text findet sich wieder, leicht überarbeitet, in Odins *De la Fiction* (2000, 75–80).

11 Michael Rutschkys so amüsanter wie pointierter Essay «Unsere kleine Stadt» (2001) gewährt einen Einblick in die innere Befindlichkeit der «small town» und streift dabei zentrale Werke des Genres. Zur Soziologie des «Kleinstadtfilms» vgl. Wulff 1999a, 278–280. Überblicksdarstellungen zum Genre des «small town movie» bieten MacKinnon 1984 und Levy 1991.

12 Auch die Erzähler-/Kommentatorfigur in Max Ophüls' *La Ronde* ist von solch changierendem Status. Genette (1994, 249) weist übrigens ausdrücklich darauf hin, dass in ihrer Funktion als Erzähler hetero- wie homodiegetische Erzählerfiguren notwendig extradiegetisch sind.

nen des Nachrichtenfilms aufgreift). Der Erzähler nutzt seine metadiskursive Macht, die Handlung nach Belieben zu unterbrechen und kommentierend einzugreifen. So beendet seine Off-Stimme den Tratsch zweier Hausfrauen mit den Worten, dass es nun genug sei: Verblüfft blicken die beiden auf, direkt in die Kamera – und fügen sich. Ein anderes Mal fordert er das «Publikum» auf, einem der erwähnten Fachleute Fragen zu stellen – tatsächlich ertönen daraufhin Stimmen, die ein Echo-Effekt als aus einem fiktiven Zuschauerraum stammend kennzeichnet. Diese Fragen wiederum unterbricht der Erzähler mit dem Hinweis darauf, dass der Film (!) nun weitergehen müsse.

Dessen rudimentäre Handlung kreist um das alltägliche Leben und die Gemeinschaft in der kleinen Stadt und wird in drei Zeitabschnitten präsentiert: in den Jahren 1901, 1904 und schließlich 1913 (die narrative Rahmensituation dagegen entspricht der Produktionszeit des Films, dem Jahr 1940, worauf der Erzähler hinweist). Im Zentrum stehen zwei benachbarte Familien, die des Arztes Dr. Gibbs (gespielt von Thomas Mitchell¹³) und die des Herausgebers der kleinen Lokalzeitung, Mr. Webb (Guy Kibbee), vor allem jedoch deren Kinder Emily (Martha Scott) und George (William Holden), die miteinander aufwachsen, sich als Teenager ineinander verlieben, später heiraten und eine Familie gründen. Damit das geschehen kann, muss sich George zunächst einmal Emily «erklären», und zu diesem Zweck lädt er sie auf ein Ice Cream Soda in den Drugstore von Mr. Morgan ein. Für dieses, im Rahmen der wenig aufregenden Geschichte eminent wichtige Ereignis wird der heterodiegetische Erzähler homodiegetisch und schlüpft in die Rolle des Drugstore-Besitzers, ohne jedoch vollends darin aufzugehen. Insgesamt also eine einigermaßen paradoxe Konstruktion, die den Reiz des betulichen Films wesentlich ausmacht.

Der Auftakt etabliert die Erzählerfigur und die Ebene der kommentierenden Bezugnahme, die dazu beiträgt, die erzählte Welt der «small town» zu entfalten. Die initiale Erzähleransprache ist daher nicht – so die Ausgangsthese – auf eine bloß ästhetische Spielerei mit den Erzählkonventionen und dem Illusionierungsprozess reduzierbar, sondern eingebunden in vielschichtige narrative, enunziative und kommunikative Funktionskreise, wie ich nach einer kurzen Beschreibung des Filmanfangs zeigen möchte.

Dieser gliedert sich in drei Teile: die Titelsequenz, die bruchlos daran anschließende Apostrophe zur Unterweisung des Publikums über die Stadt (wobei der Erzähler buchstäblich *über* der Stadt, auf einem Hügel steht) und

13 Das Casting ist für die Bedeutungsbildung nicht unwichtig, wird mit der Besetzung von Thomas Mitchell doch rückverwiesen auf seine Rolle des versoffenen Arztes in *Stagecoach* (*Ringo*, auch *Höllenfahrt nach Santa Fe*, USA 1939, John Ford), für die er im Jahr zuvor mit dem «Oscar» für die beste Nebenrolle ausgezeichnet worden war.

schließlich die Eröffnungssequenz der Geschichte *innerhalb* der kleinen Stadt. Erzählt wird vom Anbruch des neuen Tages: Der Zeitungsjunge trägt die Morgenzeitung aus, der Arzt kommt von einer nächtlichen Entbindung heim, in den Küchen der Familien Gibbs und Webb bereiten die Mütter den Kindern das Frühstück, der Milchmann auf seiner morgendlichen Runde bringt die Milch, fröhlich wünscht man sich einen guten Morgen und tauscht Neuigkeiten aus, treibt die Kinder zur Eile an, verabschiedet sie zur Schule, beginnt mit der Hausarbeit. Sowohl in der narrativen Rahmensituation als auch in der eingebetteten Welt wird der Anbruch des neuen Tages durch ein vielfältiges Signalelement betont, geradezu zelebriert. Der Filmanfang reiht alternative Möglichkeiten, eine Geschichte zu beginnen, spielerisch aneinander: eine Zwillingsg Geburt in der Nacht, der Morgenstern, der bei Tagesanbruch weichen muss, ein krähender Hahn, der vorbeifahrende Frühzug auf dem Weg nach Boston, der Beginn der täglichen Arbeit. All diese Signale, mit denen der Film so verschwenderisch umgeht, betonen: Hier fängt etwas an.

Den Film selbst eröffnet das Bild einer nächtlichen Landschaft: Ein Zaun zeichnet sich vor dem Nachthimmel ab, darüber erfolgt in konventioneller Form die Einblendung der Titel. Während die Namen der Darsteller und des Produktionsstabes erscheinen und auf die Bühnenvorlage von Thornton Wilder hingewiesen wird,¹⁴ steigt im Bildhintergrund ein älterer Mann durch eine Lücke im Zaun, schließt diese wieder sorgfältig, geht weiter, rückt den Hut einer am Weg stehenden Vogelscheuche zurecht, schreitet einen kleinen Hang hinunter. Im Vorübergehen steckt er sich an einem bereithängenden Ast das Streichholz für seine Pfeife an und repariert das Geländer einer kleinen Holzbrücke. Schließlich nähert er sich der Kamera. Während mit dem Titel *Directed by Sam Wood* die Credits enden, baut sich der Mann direkt vor der Kamera auf, stützt sich bequem

auf einen Balken wie jemand, der sich Zeit für einen Plausch nimmt, zieht an seiner Pfeife, nickt dem Zuschauer freundlich zu und beginnt mit:

«The name of our town is Grover's Corners, New Hampshire. It's just across the line from Massachusetts. Latitude is 42 degrees, 40 minutes, longitude 70 degrees, 37 minutes...»



14 Der Hinweis auf den Urheber dient selbstverständlich auch der Nobilitierung des Films.

Die nächste Einstellung enthüllt die unterhalb des Hügels liegende nächtliche Stadt, und der Erzähler am Bildrand erläutert, während er sich halb zur Kamera umdreht und auf das Panorama vor sich deutet, deren örtliche Gegebenheiten: die Aufgliederung durch die Hauptstraße und die Eisenbahnlinie, hinter der sich polnische Industrie-Arbeiter angesiedelt hätten. Er stellt die zahlreichen Kirchen vor, weist auf das Rathaus hin, das Postamt, das Gefängnis sowie den Friedhof: Dessen älteste Grabsteine stammen aus dem Jahr 1670 [!] und verzeichnen dieselben Namen («Grovers and Cartwrights and Gibbsses and Herveys»), welche bis heute in der Stadt verbreitet seien. Der Erzähler-Kommentator kündigt an, einen Tag in «unserer Stadt» zu zeigen, aber nicht heute, im Jahre 1940, sondern im Jahr 1901. Er erteilt dem «Vorführer» eine entsprechende Anweisung, die Musik setzt wieder ein, und im Hintergrund wird die nächtliche Stadtansicht von 1940 überblendet in die nun veränderte, deutlich kleinere Stadt: Es dämmt, und das erste Licht des anbrechenden Tages erhellt Grover's Corners: «Yes, that's the way our town looked like back in the year 1901...», äußert sich der Erzähler zufrieden über die Möglichkeiten der Illusionsmaschinerie, die hier ausgestellt werden und auf den Status als Theateradaption rückverweisen, ist doch der Licht- und Hintergrundwechsel eine genuine Bühnentechnik, die hier zitiert und mit der filmischen Möglichkeit der Überblendung zugleich perfektioniert wird. Die kleine Stadt also im Jahre 1901, die ersten Automobile, so kündigt der Erzähler, werden erst in etwa fünf Jahren hier zu sehen sein. Es sei Tagesanbruch, und wie zur Bestätigung seiner Worte kräht unten in der Stadt ein Hahn. Die Menschen schlafen noch, und das einzige Licht scheine in einem kleinen Haus in «Polish town», wo eine Mutter in diesem Moment Zwillinge zur Welt bringe. Und gerade fahre auch der Zug nach Boston durch, fügt der Erzähler hinzu und blickt prüfend auf seine Uhr.

Dieses Verfahren, das uns den Erzähler in der Rolle eines Fremdenführers und Zeremonienmeisters präsentiert, steht in verschiedenen funktionalen Beziehungen zur erzählten Welt und zur Erzählung, die hier thesenartig umrissen werden sollen.

Zunächst einmal weckt die freundliche Hinwendung zum Publikum in ganz formaler Hinsicht *Strukturerwartungen* und wirkt so auf die Gestaltbildungsprozesse ein. Das Ende der Titelei und der Beginn der Ansprache sind konventionelle filmische Verfahren zur Interpunktion und Aufmerksamkeitssteuerung am Filmanfang, mit denen das Ende der «Einstimmung» und der Beginn der «eigentlichen» narrativen Phase signalisiert wird. Der Akt des Offerierens des Films als Film, d.h. als Ereignis und als Produkt durch die Titelei und die ankündigende und aufmerksamkeitseischende Musik, wird von der metadiegetischen Entfaltung der erzählten Welt und schließlich von der Diegese selbst

abgelöst. Die narrative Rahmung schließt die Geschichte, auf die sie den Zuschauer schrittweise hinführt, zugleich ein und zeigt damit die Distanz von Darbietung und Dargebotenen an. Es wird eine narrative Gestalt eröffnet, deren Schließung durch die Rückkehr in die Rahmensituation und damit an den Ausgangspunkt der Erzählung an ihrem Ende zu erwarten ist. Die Narration setzt entsprechendes dramaturgisches Wissen des Zuschauers voraus und wirkt strukturierend und rhythmisierend auf die Rezeption ein.

Die Ankündigung des Erzählinhaltes als «Ein Tag im Leben der kleinen Stadt» bereitet darauf vor, im Folgenden keine dem Prinzip narrativer Kausalität und dramatischer Steigerung verpflichtete dynamische Handlung zu erwarten, sondern eine eher Momentaufnahmen aneinanderreihende Erzählweise. Es signalisiert die Aufkündigung der im Modus des klassischen Hollywood-Films als «protagonist-driven story film» erwartbaren «besonderen» Geschichte, des «außergewöhnlichen Falls», des Durchbrechens der Alltagsroutinen. Dieser Film verspricht, gerade die kleinen Freuden und Kümernisse des Alltags ins Zentrum zu stellen, vorbedeutet natürlich auch durch den Titel: Die kleine Stadt, so Rutschky, «erzählt sich ununterbrochen selbst» (2001, 296), nie aber wird sie zum Schauplatz der großen Geschichten, ihre Bewohner eignen sich nicht zu Erzählhelden. «Nobody very wonderful ever came out of it, so far as we know», fasst der Erzähler-Kommentator diesen Sachverhalt. An die Stelle narrativer Dynamik tritt ein Umkreisen kleiner Begebenheiten. Hervorgekehrt wird dieses Erzählprinzip auch durch den Nachdruck, der auf den täglichen Routinen liegt: das Frühstücksritual, der Besuch des Milchmannes, der auch von der Katze erwartet wird, das Pferd vor seinem Karren, das vom gewohnten Weg nicht abweichen will. Diese Feststellungen mögen trivial klingen, sind aber so nebensächlich nicht, weil sich an die Erwartung der spezifischen narrativen Struktur eine rezeptive Haltung, ein Sich-Ausrichten der Teilhabe in kognitiver wie affektiver Hinsicht knüpft, welche dem Zuschauer «nahegelegt» wird. Welche Erwartungen hat dieser an eine Geschichte, die solcherart angekündigt und eröffnet wird? Ist ein Mord in «small town» vorstellbar, ein Banküberfall, geht ein Kinderschänder um in Grover's Corners?¹⁵

Und dann ist die Funktionsrolle des «Fremdenführers» natürlich auch ein dramaturgischer Kniff. Der Film umgeht damit die konventionelle Form der Ver-

15 Dass die Verkehrung der Kleinstadt-Idylle im *film noir* zum beliebten Erzählmotiv wird, ist nur möglich auf Grund der zuvor erfolgten Verfestigung generischer Stereotype. Bereits 1943 erzählt Alfred Hitchcock in *Shadow of a Doubt* (*Im Schatten des Zweifels*, USA 1943), an dessen Drehbuch Thornton Wilder mitgewirkt hat, davon, wie ein Verbrecher in die heile Welt der «small town» Einzug hält. Lange vor David Lynchs *Blue Velvet* (USA 1986) war die Unterhöhlung der adretten kleinen Welt üblich geworden.

gabe von handlungsrelevanten Informationen durch Dialoge mit durchsichtig expositorischer Funktion, die zuweilen ärgerliche Deutlichkeit der didaktischen Intention in solchen Akten «expositorischen Sprechens» (Hartmann 1995, 111), wie sie gerade in der Initialphase verbreitet sind (im klassischen Hollywood-Kino häufig in der ersten Dialogszene nach einem Einstieg *in medias res*). Mit der Apostrophe wird die Intentionalität und Gerichtetheit der Informationsvergabe sowie die Form der textuellen Didaxe selbstbewusst hervorgekehrt.

Schließlich verortet sich der Film hier auch in seinem Programmumfeld. Das Verfahren der kommentierenden Rahmung durch die Figur des Orators, das von der Theaterbühne her bekannt ist und das Goffman im Falle des Dramas von Thornton Wilder als «absichtlichen Archaismus» wertet (1977 [1974], 283), bleibt durch den medialen Wechsel ins Kino nicht unberührt, sondern geht hier neue Kontextbindungen ein und verändert damit auch seine rhetorisch-appellative Funktion (so weist das Verfahren etwa zurück auf die didaktische Anspracheform der «Newsreels», der Kino-Wochenschauen im Vorprogramm, die augenzwinkernd umspielt wird). Eine Doppelgesichtigkeit des Verfahrens zwischen narrativer Autorität und Ironie scheint auf, ein Spiel mit der kommunikativen Konstellation, das spürbar wird, wenn der Erzähler, das Ende seiner Vorrede bedeutend, einem unsichtbaren «Filmvorführer» Anweisung gibt, das Licht zu löschen und mit der Vorführung zu beginnen. In diesem Ausspielen der Möglichkeiten eines omnipotenten Erzählers, der die Uhr in das Jahr 1901 zurückzudrehen vermag, liegt ein Macht- und Kontrollmoment, das im Umgang mit der Fremdenführerrolle und -attitüde zugleich Gegenstand ironischer Bezugnahme ist. Etabliert wird das Register der liebevoll-selbstironischen Bezugnahme, das nicht allein die Erzählweise bestimmt, sondern auch die erzählte Welt «einfärbt».

Die Geschichte wird aus der Rückschau präsentiert, als Reminiszenz an die vergangene, «gute alte», sprich: «verlorene» Zeit. Es ist dies die Zeit vor den beiden Weltkriegen und vor den ersten Automobilen als Verkündern der Moderne, den Boten aus den «big cities», die den Widerpart bieten zu «small town America» als einer «heilen» Welt. So urteilt denn auch Rutschky, «unsere kleine Stadt» sei «tief vom Heimweh nach ihrer eigenen Vergangenheit durchdrungen» (2001, 305). Dieser *Modus der nostalgisch-sentimentalen Erzählhaltung* ist es, der das «small town»-Genre kennzeichnet. Hervorgekehrt wird er auch durch die vorausdeutenden Hinweise auf das Schicksal der Figuren: auf die Mutter, die im Jahr 1910 während eines Besuchs in einer anderen (fremden) Stadt sterben, aber zurückgebracht und hier auf dem heimatlichen Friedhof beerdigt werden wird; auf den fröhlichen und hochintelligenten Zeitungsjun-

gen, der ein Universitätsstipendium erhalten, jedoch im Ersten Weltkrieg fallen wird: «All that education for nothing». Diese Informationen lenken die Aufmerksamkeit auf die Vergänglichkeit und ergo die Bedeutung des Augenblicks, die Bejahung des Lebens – Kernaussage des Films, die er an seinem Ende symbolisch überhöht zum Ausdruck bringt.

Der filmische Stil arbeitet dieser Funktion der modalen Kennung zu: Die sentimentale, von einer Klarinette getragene Musik Aaron Coplands (damals gefeiert als «Dean of American Music») evoziert den grundlegenden «mood» des Films. Es ist eine nächtliche Stimmung, ein träumerischer Moment, ein Ausschluss der Außenwelt, der hier in deutlich kulissenhafter, «traumartiger» Umgebung gestaltet wird und die zu teilen der Zuschauer eingeladen ist.¹⁶

Von welcher Vertrautheit und Vertraulichkeit mit der «small town» und ihren Bewohnern kündigt der Auftritt des Erzählers! Eine Vertraulichkeit auch im Umgang mit dem Zuschauer, der rhetorisch in ein Wertesystem einbezogen wird, wenn der Erzähler die kleine Stadt als ganz gewöhnlich, aber dennoch liebenswert kennzeichnet: «It's a nice town, you know what I mean?» Unterstellt wird ein geteilter Wertehorizont von Erzähler und Zuschauer, der Andere (Andersdenkende) auszuschließen trachtet. Es sind die kleinen Gesten, die dieses Verhältnis vorbedeuten: wenn – noch während die Titel erscheinen – der Erzähler bei seinem nächtlichen Spaziergang in den Hügeln der Vogelscheuche den Hut zurechtrückt oder im Vorübergehen einen Nagel einschlägt, um den Zaun zu reparieren, oder auch sein Streichholz an dem bereit hängenden Ast entzündet. Der Erzähler ist Souverän der Welt, von der er erzählt, ein Eingeweihter. Mit seinen selbstverständlich und selbstzufrieden wirkenden Verrichtungen führt er den Ordnungswillen, der die Lebensweise in der kleinen Stadt prägt, exemplarisch vor.

Der Rahmenkonstruktion kommt die Funktion zu, die erzählte Welt als eine «Modellwelt» mit eigenem Wertesystem zu etablieren und konstituieren. Nahezu beiläufig kündigt der Erzähler von der fundamentalen topographischen Gliederung dieser Welt, wenn er mit einer seiner ersten Kommentierungen auf «Polish town» «beyond the railroad tracks»¹⁷ hinweist: «You know, foreign folks who come here to work in the mills, a couple of Canuck»¹⁸ families, and the

16 Nostalgie ist beschreibbar als Mischung der beiden Basisemotionen Trauer und Glück; vgl. Kaczmarek 2000, 269, der einen Überblick über filmische Affektsteuerung gibt. Der Anfang von *Our Town* gestaltet nicht allein dieses Mischungsverhältnis als grundlegenden «mood» der Geschichte, sondern regt durch die vertrauliche Bezugnahme in der Zuschaueransprache zur Perspektiven- und Emotionsübernahme an.

17 Die Beschreibung von «Polish town» ist geradezu sprichwörtlich, wird doch hier die Wendung des «born on the wrong side of the tracks» aufgegriffen.

Catholic church.» Wenn er danach die zahlreichen Gemeinden der amerikanischen «Ureinwohner» aufzählt und darauf hinweist, dass sich die in Grover's Corners verbreiteten Familiennamen bereits auf den ältesten Grabsteinen des Friedhofes finden, zieht er eine Demarkationslinie durch «small town»: Der Ort des Bekannten, Vertrauten, «Amerikanischen» wird von einem anderen, «fremden» abgesetzt – eine xenophobe Geste, die ganz wesentlich zur Grundlegung der erzählten Welt beiträgt. Der topographischen Ordnung korrespondiert eine topologische.¹⁹ In der narrativen Rahmung wird ein *Dualismus von Außen und Innen* eingeführt, der als ikonographisches wie narratives Moment den Text durchzieht. Die solcherart gegliederte Modellwelt bildet ein normatives, auch ideologisches Feld aus, zu dem sich der Zuschauer in Beziehung zu setzen hat oder zu dem er in Beziehung gesetzt wird, indem die ideologische Gemeinschaft als selbstverständlich gilt.

Der «Einstieg» der solcherart «eingemeindeten» Zuschauer in den zur Außenwelt abgeschirmten und kontrollierten Bereich der «small town» wird ebenfalls vom Erzähler reguliert: Nach der Überblendung von der panoramatischen Aufsicht zur Hauptstraße von Grover's Corners ist es seine erklärende Stimme aus dem Off, welche die auftretenden Einwohner vorstellt. Und auch die innerhalb der Geschichte agierenden Figuren werden zunächst von außen, durch Fensterscheiben und Türöffnungen betrachtet, bevor dem Zuschauer der Zutritt in die Wohnküchen und damit symbolisch in das Leben der Figuren gewährt wird. Die Küchen der Familien von Emily und George bilden denn auch das räumliche Zentrum der erzählten Welt, um das sich die anderen Schauplätze konzentrisch anlagern.

Betont wird in diesen räumlichen Konfigurationen auch das Moment der *Aufkündigung von Privatsphäre*: «In our town we like to know the facts on everybody», verkündet der Erzähler, während er den Blick in die Küchen der Familien Gibbs und Webb lenkt. Die morgendlichen Verrichtungen und Routinen der beiden Hausfrauen und damit das Leben in ihren Familien werden als parallel gezeigt. Es ist das «Typische», das Entindividualisierte, die Transparenz des privaten Lebens und damit die tendenzielle Auflösung von Privatsphäre, was die symbolisch-normative Ordnung der erzählten Welt ausmacht.

Der filmische Stil arbeitet dieser Semantik zu: Die Montage der parallelen Aktivitäten um das Frühstück herum wechselt so zwischen den beiden Wohnküchen hin und her, dass die getrennten Räume synthetisiert werden und der

18 US-Slang für kanadische, vor allem frankokanadische Einwanderer.

19 Zum topologischen Analysemodell Jurij M. Lotmans vgl. 1972 [1970], 311–329; zur filmanalytischen Umsetzung dieser Modellvorstellungen Hartmann 1999; Wulff 1999, 122–128.

Eindruck eines gemeinsamen, «geteilten» Bereichs entsteht, in dem die beiden Familien zu einer amalgamiert werden. Der Film arbeitet dabei nicht mit sonnigen Bildern in «high key lighting», wie sie im Rahmen dieses Genres üblich sind, sondern benutzt eine relativ harte Schwarzweiss-Fotografie, eine Tiefenstaffelung der Einstellungen (das Production Design stammt von William Cameron Menzies), verbunden mit der Anfang der 40er Jahre gerade wieder aufkommenden «deep focus»-Technik (Kamera: Bert Glennon) und gelangt so zu räumlich tiefen und tiefenscharfen Bildern.²⁰ Und er verwendet zugleich eigentümliche Techniken der Kadrierung: Die Figuren werden in den Einstellungen als aufeinander bezogen gezeigt, geradezu «zusammengeschweißt»; und es kommen Balken, Begrenzungen, sichtbare Decken etc. ins Bild, wie um ein Gefühl von «Enge» hervorzurufen. Es gibt keine wirklich «offenen» Bilder in diesem Film. Auch in diesem spezifischen Umgang mit dem filmischen Raum zeigt sich die «small town» als Netz dichter Sozialbeziehungen – Grundlage einerseits der Vertrautheit der Figuren miteinander, andererseits der hier herrschenden sozialen Kontrolle.

Mit diesen Bemerkungen zum auffallenden filmischen Stil suche ich zu verdeutlichen, dass sich die Funktionen der Direktadressierung und Erzähleransprache am Anfang nicht mit ihrer Etikettierung als «reflexive» narrative Technik, als ein bloßes «Spiel» mit der Erzählform, erschöpfend erklären lassen. Diese Form ausgestellter narrativer Autorität weist direkt auf das Menschenbild der «small town» als einer «Einheit des Wissens» im Sinne Ecos zurück: In der Bezugnahme des väterlich-verständnisinnigen Erzählers offenbart sich das ideologische Fundament der «small town»: Zum Ausdruck kommt ein Kontrollbedürfnis des Kleinbürgertums, das frösteln macht. Es ist der «stoffliche Bezug» (Wulff 1999, 12 u. 19–76), welcher die narrative Form bedingt, in der er zur Mitteilung gebracht wird. Und wenn sich Russ Meyer in seinem *Beneath the Valley of the Ultravixens* (*Im tiefen Tal der Superhexen*, USA 1979) über ebendiese narrative Konstruktion lustig macht, in der ein omnipräsenter Erzähler (in diesem Fall mittels *Voice-over*) seine Zuschauer über die Vorkommnisse in «small town» (!) unterrichtet, parodiert er damit nicht allein die Erzählform, sondern greift das quietistische, tief-konservative Gesellschaftsbild des Genres an.²¹

20 Zur Geschichte der filmischen Techniken «staging in depth» und «deep focus» vgl. Bordwell 1997, 158–171. Über *Our Town* urteilt er: «In the early 1940s several American dramas displayed a penchant for depth staging and deep-focus imagery. *Our Town* (1940), directed by Sam Wood and designed by Menzies, turned Thornton Wilder's stripped-down play into an orgy of depth effects» (223).

Herausgearbeitet werden sollten der Facettenreichtum und die Multifunktionalität eines vermeintlich marginalen narrativ-rhetorischen Verfahrens an der ›Schwelle‹ zur ›eigentlichen‹ Geschichte, dem man zunächst eine bloß rahmende Funktion zuschreiben möchte. Die Apostrophe am Filmanfang erschöpft sich jedoch bei genauer Betrachtung keinesfalls in einer solch formalen Funktion, ist auch nicht allein der rhetorische ›Haken‹, an den der Zuschauer genommen wird, sondern ihre Leistungen in Hinblick auf Exposition und Initiation weisen darüber hinaus: In der Ansprache durch den Erzähler-Kommentator werden Genremarken gesetzt (nicht allein darüber, welche konkreten Informationen vermittelt werden, sondern auch darüber, *wie* gesprochen wird). Die erzählte Welt wird als eine Modellwelt mit je eigenen Möglichkeits- und Wahrscheinlichkeitsbedingungen etabliert, als »Diskursuniversum« der Geschichte (Souriau 1997 [1951]), das die innewohnende Ideologie umfasst und die Bahn bestimmt, auf welcher der Zuschauer durch die Erzählung geführt wird. Solche initialen Ansprachen eines Erzählers sorgen für die modalen Kennungen des Diskurses etwa als ›nostalgische Bezugnahme‹ (wie hier) oder aber als ›authentisch‹, als ›uneigentliches Sprechen‹, als ›historisierend‹, ›traumartig‹, als ›Bewegung im Utopischen‹. Für die Initiation des Zuschauers in die Fiktion macht es einen Unterschied, ob behauptet wird: »Diese Geschichte ist wahr« – wie etwa am Anfang von Hitchcocks *The Wrong Man* (*Der falsche Mann*, USA 1956) oder von Jacques Beckers *Le Trou* (*Das Loch*, F 1959) – oder ob die Geschichte als Verkettung schierer Zufälle und ›Unfälle‹ und die Erzählform als Resultat der spielerischen Erkundung eines Möglichkeitsfeldes ausgewiesen wird.²²

Es ist Aufgabe des Zuschauers, über solche Kennungen des narrativen Diskurses zu befinden, die Rahmen und Voreinstellungen des Textes, welche die Teilhabeform und Erwartungen hinsichtlich der Erzählung und des Erzählprozesses prägen und vorstrukturieren, zu befragen und zu evaluieren. Diese am Textanfang notwendigen Operationen umfassen die – eingangs erwähnten – metadiegetischen, metanarrativen und metatextuellen ›Bewegungen‹, zu denen diese spezifische Form der narrativen Eröffnung einlädt.

21 Die These in dieser Schärfe verdanke ich Hans J. Wulff. Als Ergänzung am Rande: Regisseur Sam Wood war bekennender Anti-Kommunist und Präsident der »Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals«.

22 Ein schönes Beispiel für ein solches narratives Format ist der ausgeklügelte Anfang von *Lo la rennt* (D 1998, Tom Tykwer), der die Filmfiguren nacheinander aus einer wimmelnden Menschenmenge isoliert. Ein wie zufällig am Ort des Geschehens anwesender Wachmann (gespielt von Armin Rohde) spricht in der Funktion eines Schiedsrichters oder Spielleiters die berühmten Worte Sepp Herbergers »Der Ball ist rund, das Spiel dauert 90 Minuten.« Er führt diesen

Reflexivität

Zum Abschluss ein paar Bemerkungen zum filmtheoretisch arg strapazierten Konzept von «Reflexivität» resp. «Selbstreflexivität». Mir ging es – wie das Beispiel gezeigt hat – keinesfalls darum, die vermeintliche Modernität zu feiern, die im Durchbrechen der behaupteten «Transparenzillusion» des «klassischen» Hollywood-Erzählstils liege (mit dem sattsam bekannten Argument, durch den Hinweis auf das «Gemacht-Sein» der Fiktion werde das «Eintauchen» des Zuschauers in die hervorgebrachte Illusion be- oder gar verhindert).²³

Gegen eine solche Konzeption möchte man, bezogen auf das Beispiel, einwenden: Die Paradoxie des hier geschilderten Verfahrens besteht gerade darin, dass es die Enunziation hervorkehrt und damit die Fiktion als eine Konstruktion offenbart, deren Bestandteil es wiederum ist. Die Erzählerfigur ist – mit einem treffenden Begriff von Metz – ein narrativer «Doppelagent» (1997, 34): Sie weist auf die Enunziation hin, verschweigt aber, dass sie nicht letzte «Quelle» des Textes (die primäre Produktionsinstanz) ist, sondern selbst ein Hervorgebrachtes, ein narratives Konstrukt. Ein solcher «Twist» von enthüllenden und verschleiern den Bewegungen zählt zu den inhärenten Mechanismen im Hollywood-Erzählmodus und ist weit entfernt von jedweden «modernistischen» Impetus (vgl. Maltby/Craven 1995, 46–52).²⁴ Mit der Etikettierung solcher Bezugnahmen auf die Erzählkonstruktion als «(selbst)reflexiv» ist analytisch also noch nichts gewonnen, solange nicht das historisch Spezifische, die konkrete diskursive Eingebundenheit sowie die pragmatischen Konstellationen und Funktionen solcher Verfahren untersucht werden.

Die «Entblößung» der Fiktionalität ist nicht grundsätzlich als Angriff auf die Illusionsbildung zu verstehen. Vielmehr erweist sich – wie Iser gezeigt hat – die

Satz fort mit «So viel ist schon ‘mal klar, alles andere ist Theorie. Und ab...!» Mit diesen Worten kickt er einen Fußball in die Höhe und gibt damit das Signal zum Auftakt der Geschichte als einer unvorhersehbaren Partie, die unterschiedliche Verläufe nehmen kann.

23 Robert Stam, der das innerhalb der Filmwissenschaft immer noch maßgebliche Buch zum Thema geschrieben hat, zielt mit «Reflexivität» auf eine grundsätzliche Offenlegung der Konstruktionsprinzipien, auf die Durchbrechung des «flow» der Narration und damit letztlich der Unterwanderung und Subversion der Illusionsbildung durch den Film; vgl. Stam 1992, xi. Ästhetische Reflexivität wird in dieser Konzeption zu einem Kampfbegriff, mit dem der filmische «Modernismus» vom illusionsmächtigen, weil «transparenten» (lies: «ideologieträchtigen», «bourgeois») Hollywood-Erzählkino abgesetzt wird, indem in Anlehnung an den Brechtschen «V-Effekt» die Repräsentationen als sozial produzierte herausgestellt werden, wie dies Stam etwa den Filmen Jean-Luc Godards zuschreibt. Vgl. ähnlich die Überblicksdarstellung in Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 1992, 198–203.

24 Reflexive Bezugnahmen im Hollywood-Musical fasst Jane Feuer, auf die sich Maltby und Craven beziehen, denn auch als «konservative Reflexivität»; vgl. 1993 [1982], 102–106.

«Selbstanzeige» gar als einer der notwendigen «Akte des Fingierens» (1993, 35). Der am Texteingang auszuhandelnde «Kontrakt» zwischen Text und Adressat beinhaltet die Vereinbarung, den Text als «inszenierten Diskurs» (Warning 1983) und damit als kommunikativ-gerichtet zu begreifen. Hans J. Wulff verfolgt in seinem Buch *Darstellen und Mitteilen* (1999) ein entsprechendes Konzept *kommunikativer Reflexivität*, er schreibt:

Im Aussagen ist vorgegriffen auf die Aktivitäten der Rezeption. Gleiches gilt auch in der Umkehrung: Alles Verstehen umfaßt den Entwurf des intentionalen Horizonts, in dem die Aussage zustande kam. Nichts an diesem Verhältnis ist dunkel, die Beteiligten wissen tendenziell immer, daß sie an einem kommunikativen Verhältnis teilnehmen. Dieses Wissen nenne ich *reflexiv*, weil die eigene Positionierung – als Aussagen-der wie aber auch als Adressat – Teil des Verstehens der Äußerung ist. [...] Ich will hier der These folgen, daß Reflexivität in der filmischen Kommunikation nicht allein als eine semiotische Bezüglichkeit innerhalb der Werkstruktur aufgefaßt werden kann [...], sondern daß sie in der Tatsache des Kommunikationsverhältnisses selbst begründet ist. (56f; Herv. i. O.)

Kommunikative Reflexivität im Sinne einer «Rekursion des Textes auf seine eigenen Mitteilungsmodalitäten»²⁵ erweist sich als eine notwendige Eigenschaft (nicht allein) filmischer Kommunikation. Keinesfalls bleibt sie bestimmten filmischen Modi wie dem «Autorenfilm» oder dem «postmodernen» Kino vorbehalten und ist an das Spiel mit spezifischen «selbstreflexiven» oder «selbstreferentiellen» Verfahren gebunden.²⁶ Als *filmisch-kommunikative Universalie* ist sie zeitenthoben. Das Wissen um die Intentionalität der filmischen Aussage, um die kommunikative Eingebundenheit zählt zu den grundlegenden Bewusstseinsstatsachen des Zuschauers und damit zu den Rahmenbedingungen, die dem Filmverstehen unterlegt werden und Voraussetzung filmischer Illusionsbildung sind.

In Formen *ästhetischer Rückbezüglichkeit* wie der hier exemplarisch untersuchten Adressierung und Ansprache des «Zuschauers» durch einen Erzähler/Orator wird die sämtlichen Akten filmischen Sagens und Zeigens innewohnende kommunikative Gerichtetheit nach außen gekehrt. *Filmanfänge* als Ort der

25 Hans J. Wulff in einem persönlichen Brief vom Dezember 1997.

26 So etwa bei Kirchmann 1994. Zur Differenzierung der Konzepte von Selbstreflexivität und Selbstreferentialität im Film vgl. auch Withalm 1999. Zur Selbstreflexivität und Selbstreferentialität bzw. «Autothematik» im Film der 1910er Jahre vgl. den Beitrag von Schweinitz in diesem Heft.

Etablierung und Ausformung der jeweils spezifischen Modalität des pragmatischen Verhältnisses sind folglich nicht zufällig (oder weil hier das vermeintliche ›Gebot filmischer Transparenz‹ nicht so streng gehandhabt würde) der Ort erhöhter Reflexivität, sondern der *systematische* Umschlagplatz für diese textuell-kommunikativen Operationen, für die entsprechende ästhetische Formen gesucht werden müssen. Die Initialisierung der textumspannenden Register am Anfang, die ›Einführung der Spielregeln‹ und die (Selbst-)Verständigung des Zuschauers, der Anstoß und die Lenkung von Lern- und Erfahrungsprozessen durch das initiatorische Programm eines jeden Films verlangt rezeptionsseitig ein ›Abtasten‹ des Textes hinsichtlich seiner spezifischen kommunikativen Verfasstheit, Intentionalität und Regelmäßigkeit, um über die eigene Positionierung und Rolle in diesem ›Spiel zu dritt‹ zu befinden.

Literatur

- Bordwell, David (1997) *On the History of Film Style*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- / Thompson, Kristin (1986) *Film Art. An Introduction* [1979]. Second ed. New York: Knopf.
- Casetti, Francesco (1994) The Communicative Pact. In: *Towards a Pragmatics of the Audiovisual: Theory and History*. Vol. 1. Hg. v. Jürgen E. Müller. Münster: Nodus, S. 21–31.
- (1995) Face to Face. In: *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Hg. v. Warren Buckland. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 118–139.
- (2001a) Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag [ital. 1999]. In: *Montage/AV* 10,2, S. 155–173.
- (2001b) Between Textual Analysis and Reception Studies. Negotiation Processes. In: *Cinema & Cie*, 1, 2001, S. 111–118.
- Feuer, Jane (1993) *The Hollywood Musical* [1982]. Second ed. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Gardies, André (1981) La forme générique: histoire d'une figure révélatrice. In: *Annales de L'Université d'Abidjan*, série D (Lettres), tome 14, S. 163–176.
[Wiederveröff. unter dem Titel: La forme générique. In: Ders.: *Le Conteur de l'ombre. Essais sur la narration filmique*. Lyon: Aléas 1999, S. 13–23.]
- Genette, Gérard (1994) *Die Erzählung*. München: Fink.
[dt. Gesamtausgabe von »Discours du récit« aus *Figures III* (1972) und von *Nouveau discours du récit* (1983).]
- Goffman, Erving (1996) *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen* [amerik. 1974]. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Hartmann, Britta (1995) Anfang, Exposition, Initiation. Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs. In: *Montage/AV* 4,2, S. 101–122.
- (1999) Topographische Ordnung und narrative Struktur im klassischen Gangsterfilm. In: *Montage/AV* 8,1, S. 111–133.
- (2001) Initiation und Rezeptionssteuerung in Takeshi Kitanos *Hana-Bi*. Bahnung des Verstehens über die Geschichte hinaus. In: *Nicht allein das Laufbild auf der Leinwand... Strukturen des Films als Erlebnispotentiale*. Hg. v. Jörg Frieß, Britta Hartmann & Eggo Müller. Berlin: Vistas Verlag, S. 95–114 (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. 60.).
- Hippel, Klemens (2000) *Prolegomena zu einer pragmatischen Fernsehtheorie*. Diss. Freie Universität Berlin: Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften 1998. Digitale Dissertationen [<http://darwin.inf.fu-berlin.de/2000/37/index.html>].
- Iser, Wolfgang (1993) *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Jost, François (1995) The Polyphonic Film and the Spectator. In: *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Hg. v. Warren Buckland. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 181–191.
- Kaczmarek, Ludger (2000) Affektuelle Steuerung der Rezeption von TV-Movies: Begriffsklärungen und theoretische Grundlagen. In: Hans J. Wulff [unter Mitarbeit v. Klemens Hippel et al.]: *TV-Movies «Made in Germany»*. *Struktur, Gesellschaftsbild und Kinder-/Jugendschutz*. 1. Teil: *Historische, inhaltsanalytische und theoretische Studien*. Kiel: Unabhängige Landesanstalt für das Rundfunkwesen (ULR), S. 257–271.
- Kirchmann, Kay (1994) Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität. In: *Film und Kritik*, 2, S. 23–37.
- Levy, Emanuel (1991) *Small-Town America in Film. The Decline and Fall of Community*. New York: Continuum.
- Lotman, Jurij M. (1972) *Die Struktur literarischer Texte* [russ. 1970]. München: Fink.
- MacKinnon, Kenneth (1984) *Hollywood's Small Towns: An Introduction to the American Small-Town Movie*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press.
- Maltby, Richard / Craven, Ian (1995) *Hollywood Cinema. An Introduction*. Oxford, UK/Cambridge, USA: Blackwell.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [frz. 1991]. Münster: Nodus.
- Moinereau, Laurence (2000) *Le Générique de film: Du linguistique au figural*. Diss. Université Paris III – Sorbonne nouvelle.
- de Mourgues, Nicole (1994) *Le Générique de film*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Neupert, Richard (1995) *The End. Narration and Closure in the Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.
- Odin, Roger (1980) L'Entrée du spectateur dans la fiction. In: *La Théorie du film*. Hg. v. Jacques Aumont & Jean Louis Leutrat. Paris: Albatros, S. 198–213.
- Rutschky, Michael (2001) Unsere kleine Stadt. In: *Merkur* 55,4, S. 294–308.

- Souriau, Etienne (1997) Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie [frz. 1951]. In: *Montage/AV* 6,2, S. 140–157.
- Stam, Robert (1992) *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Morningside edition with new preface. New York: Columbia University Press.
- / Burgoyne, Robert / Flitterman-Lewis, Sandy (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London/New York: Routledge.
- Vernet, Marc (1989) The Look at the Camera. In: *Cinema Journal* 28,2, S. 48–63.
- Warning, Rainer (1983) Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion. In: *Funktionen des Fiktiven*. Hg. v. Dieter Henrich & Wolfgang Iser. München: Fink, S. 183–206.
- Withalm, Gloria (1999) Der Blick des Films auf Film und Kino. Selbstreferentialität und Selbstreflexivität im Überblick. In: *Die Zukunft der Kommunikation. Phänomene und Trends in der Informationsgesellschaft*. Hg. v. Michael Latzer et al. Innsbruck/Wien: Studien Verlag, S. 147–160.
- Wünsch, Marianne (1989) Inszenierte Verführung. Zur Verfilmung von Arthur Schnitzlers *Reigen* durch Max Ophüls (1950). In: *Der erotische Diskurs. Filmische Zeichen und Argumente*. Hg. v. Klaus Kanzog. München: Schaudig, Bauer, Ledig, S. 93–108 (Diskurs Film. 3.).
- Wulff, Hans J. (1999) *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr.
- (2001) Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen. Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *Montage/AV* 10,2, S. 132–154.
- Wuss, Peter (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Edition Sigma.

Henry M. Taylor

Memento mori

Der Anfang im biografischen Spielfilm

Biografische Spielfilme oder *Biopics*¹ sind in erster Linie Erinnerungsfilme mit Mythos-Charakter. Meistens gedenken sie einer verstorbenen Persönlichkeit, deren materielles und ideelles Vermächtnis historischen Ruhm oder Notorietät mit sich brachte und anhand dessen sich exemplarisch eine gesellschaftlich relevante Problematik festmachen lässt. Deren Bezug bildet aber nur zum Teil das Geschehen der dargestellten Zeit, vielmehr zielt die verfilmte Lebensgeschichte auch auf einen aktuellen sozialen Subtext ab, ein Thema, das einen ungelösten historischen Widerspruch beinhaltet und eingelagert ist zwischen der oberflächlich erzählten Geschichte einerseits und einer *universal story* als mythischem Erzählschema andererseits. So erzählt etwa Brian Gibsons *WHAT'S LOVE GOT TO DO WITH IT* (TINA – WHAT'S LOVE GOT TO DO WITH IT, USA 1993) in Auszügen die Vita Tina Turners vom frühen Soul und R&B der 50er bis zu ihrer Pop-Renaissance in den 80er Jahren; mit einem Subtext von schwarzer Identität und Assimilation an den weißen Mainstream; und gegliedert durch den «heilsamen» Mythos von Aufstieg, Fall und Comeback, der in seiner dreiteiligen Struktur eine verweltlichte Form der Geschichte Jesu – Berufung, Passion, Wiederauferstehung – darstellt; und auch der klischeehafte Topos des leidenden Künstlers fehlt hier nicht. *Biopics* sind im Grunde Comeback-Geschichten, geschehe nun die «Wiedergeburt» noch zu Lebzeiten oder in transzendenter Form: Der Protagonist in Andrej Tarkowskijs *ANDREJ RUBLJOW* (UdSSR 1966/1971) erlebt aus nächster Nähe das vielfältige, schreckliche Leiden im Russland des späten Mittelalters; aber seine Kunst, seine wunderbare Dreifaltigkeitsikone geht schließlich auf erhabene Weise in die Ewigkeit ein.

Derart präsentieren sich Filmbiografien als Genre mit eigenen Herausforderungen und Zwängen. Filmschaffende sehen sich bei der Ausarbeitung eines *Biopic* mit drei Hauptproblemen konfrontiert. Erstens mit der Frage des Umfangs der Erzählung. Im Unterschied zur geschriebenen Biografie, die auf hunderten von Seiten ein ganzes Leben von der Geburt bis zum Tod schildern kann, stehen dem Film in der Regel nur zwei Stunden zur Verfügung; das Problem der Auslassung, der Auswahl und der Verdichtung stellt sich hier also

1 Kurzform für «Biographical Picture»; erstmals 1951 vom Branchenblatt *Variety* verwendet.

ganz akut. Zweitens ist das Leben der meisten Menschen kein dramatisches. *Biopics* sind nun aber Spielfilme, und Spielfilme erzählen ihre Geschichten nicht nur, sie sind auch dem Dramatischen verpflichtet, und Drama bedeutet einerseits Konflikt und seine Auflösung, andererseits Einheit und Konzentrierung der Handlung nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit, des notwendigen Möglichen (Aristoteles). Dies beinhaltet die Verdichtung von Personal (*composite characters*) sowie konflikthafte Verdichtungen und Umstellungen der Handlung (*telescoping of events*), mit anderen Worten: ein fast unumgängliches Zurechtbiegen historischer Tatsachen.² Und drittens schließlich operiert das Medium Film mit Bildern und Tönen, ist also besonders auf Sujets angewiesen, die sich sinnlich veräußern lassen. Agraf dieser Oberflächentendenzen ist es jenen Tätigkeiten, die mit irgendeiner Form von Performance zu tun haben, mehr zugeneigt als solchen, die sich eher unsichtbar vollziehen. Musikalische Darbietungen, Sport oder Tanz kommen der Verfilmung entgegen, das Schreiben eines Romans weniger.

Eine exponierte Stelle jeglicher Filmnarration ist der Anfang, der – zumindest in seiner klassischen Ausprägung – innerhalb kurzer Zeit zentrales Handlungspersonal, dramatischen Konflikt und Entwicklungspotenziale der Erzählung zu offenbaren, den Zuschauer in den Film einzuführen und mit ihm eine Art Pakt zu schließen hat. Im Falle des biografischen Spielfilms ist der Anfang nun eine besonders kritische Stelle. Einerseits gilt es, in die Fiktion überzuleiten, andererseits ein nichtfiktionales Moment beizubehalten, um dem Publikum eine *biografisierende Lektüre* nahezulegen. Verschiedene Tendenzen lassen sich beobachten: historische Verweise, zum Beispiel als Texttafel, die sich oftmals zu einer Vorsequenz, einem Prolog oder einer Rahmenerzählung auswachsen, damit den Film als Erinnerungstext markieren und zugleich Antizipation aufbauen; beliebt ist etwa der Einstieg in medias res, der einen späteren, kritischen Moment der Handlung vorwegnimmt – oft beim Plot Point zwei, der Peripetie zum dritten Akt – und damit Neugier und Spannung erzeugt. So beginnt Sidney J. Furies Billie-Holiday-Porträt *Lady Sings the Blues* (BILLIE HOLIDAY – LADY SINGS THE BLUES, USA 1972) mit einer drastischen Situation: Auf Drogenentzug und in eine Zwangsjacke gesteckt, landet die Protagonistin (Diana Ross) in einer Gefängniszelle. Wie es so weit kommen konnte und wie die Geschichte weitergeht, kann nun durch eine Rückblende mit anschließend linearer Erzählung aufgerollt werden. Oftmals finden wir im Anfangssegment auch eine ausgeprägte Neigung zur Chronologie und Episodenhaftigkeit mit schwachem Spannungsbogen, wie in Valentine Davies' Jazz-*Biopic* *THE BENNY GOODMAN*

2 Zu den Begriffen *composite character* und *telescoping of events* vgl. Miller 1983, 18 u. 95f.

STORY (USA 1955), wo, nach einer Reihe von kleinräumigen Hilfszielen, erst nach dem Plot Point eins, dem Wendepunkt zum zweiten Akt, ein romantischer Handlungsstrang und damit ein starker, fiktionalisierter Spannungsbogen aufgebaut wird. Im Falle einer linearen Progression werden dann in der Regel Motiv- oder Topikreihen zur Charakterisierung von Haupt- und Nebenfiguren entwickelt, die bei einer nichtlinearen Struktur durch eine Basiserzählung oder -geschichte verklammert sein können, wie etwa in Oliver Stones NIXON (USA 1995). Radikal-modernistische Porträts, wie Sergej Paradschanows Dichter-Chronik SAJAT NOWA / ZWET GRANATY (DIE FARBE DES GRANATAPFELS, UdSSR 1969/ 1971), verzichten mitunter komplett auf diese Art der Spannungserzeugung, weil ihre Beglaubigung und ihr Bezug die außerfilmische, vortextuelle Welt samt pränarrativer Zeitlichkeit, Kultursymbolik und Semantik von Handlung und Handlungsverkettung ist.³ Auffällig beim *Biopic*-Anfang ist auch die Tendenz zur frontalen Darbietung und Etablierung eines diegetischen Publikums für die zentrale Figur; assistierende Nebenfiguren können dabei als «Einkuppler» in Erscheinung treten und eine Brücke zum außerfilmischen Publikum schlagen, wie in Ariane Mnouchkines Molière (F 1978), wo der alternde und kränkelnde Protagonist zunächst aus der Distanz gesehen und durch Kommentare von Mitglidern seiner Schauspieltruppe eingeführt wird (vgl. Taylor 2002, 247ff).

Konkretisieren möchte ich diese Beobachtungen anhand des rund vierminütigen Vorspannsegments von BIRD (USA 1988), Clint Eastwoods Jazz-*Biopic* über den legendären Bebop-Saxophonisten Charlie Parker (1920–1955). Es wird sich zeigen, dass dessen originelle Form eines Films-vor-dem-Film als spezifische Lösung der Probleme zu sehen ist, die der *Biopic*-Anfang an seine Autoren stellt.

Das Logo

Schon das allererste Bild, vor Beginn der Diegese, wirkt auffällig: ein Warner-Bros.-Logo, tonlos und schwarzweiß. Weshalb Schwarzweiß in einem ansonsten farbigen Film? Bereits hier wird gemäß einer sich hartnäckig haltenden

- 3 In diesem Zusammenhang ist auf Paul Ricoeurs Konzept der «Mimesis I» zu verweisen. Ricoeur fasst das aristotelische Konzept der Mimesis – die dichterische Tätigkeit der poetischen Weltschöpfung – erweitert als eine dreifache. Die Mimesis I bezieht sich auf das Vorher des Werks, auf ein bereits existierendes Verständnis der Welt, d.h. auf die Symbolik von Handlungen und die Semantik ihrer Verkettungen in einer pränarrativen Zeitlichkeit. Die Mimesis II bezieht sich auf die poetische Anordnung und Konfigurierung von Handelnden, Raum und Zeitlichkeit im Werk selbst; und die Mimesis III schließlich bezieht sich auf die Rückwirkung des Werks auf die Welt als Rezeption in Form eines Erfahrungsmodells; vgl. Ricoeur 1988 [1983], 87–135.

ästhetischen Tradition die Geschichtlichkeit des zu behandelnden Gegenstandes signalisiert. Wir haben uns daran gewöhnt, Farbfilme als die Norm zu betrachten und bringen Schwarzweiß mit der Vergangenheit, mit alten Filmen, mit einem Anspruch auf Realismus in Verbindung.⁴ Gleichwohl haben wir es mit einer fiktional/nichtfiktionalen Mischform zu tun, denn das Warner-Bros.-Wappen ist Teil einer Industrie des Imaginären, der Unterhaltung, der Fiktion.

Die Inschrift

Nach einer Abblende erscheint folgender Text:

«There are no second acts in American lives.»

F. Scott Fitzgerald

In diesem Motto aus Fitzgeralds unvollendetem Roman *The Last Tycoon* wird uns eine amerikanische Biografie angekündigt, unterstrichen durch eine negative Bewertung: *Das Leben bietet keine zweite Chance, keine zweite Karriere*. Der Autor nimmt gegenüber amerikanischem Lebensstil und Ideologie eine pessimistische, kritisch-moralisierende Position ein. In der Verallgemeinerung des Satzes steckt, retroaktiv gelesen, aus der Warte, dass wir wissen, wessen Vita dargelegt wird, die Tragik eines zu früh beendeten Lebens. Fitzgeralds Motto wird der Film bestätigen und doch gleichzeitig widerlegen, denn die ganze Erzählung wird gewissermaßen dieser «zweite Akt», wird durch die Erinnerung um ein imaginäres Fortleben seiner Hauptfigur auch nach dem Tode besorgt sein – und dabei einmal mehr die skandalöse Leidensgeschichte eines enorm talentierten schwarzen Musikers schildern.⁵

Kindheit

Ein Hahn kräht, Zikaden sind zu hören, aber keine Musik. Alles ist in einem satten, unappetitlichen Braunton gehalten. Rechts im Hintergrund steht ein Holzhaus. Fast sofort erscheinen die Figuren im Raum, sich von links in die Bildmitte bewegend. Ein Knabe zieht einen kleineren Jungen auf einem Pony hinter sich her; sie bewegen sich auf das Haus mit seinem Vorbau zu. Im Hintergrund, auf der Veranda, sind andere Schwarze zu sehen, die einfach dasitzen

4 Zur symbolischen Bedeutung von Farbe und Schwarzweiß vgl. Neale 1985, 145ff.

5 Starke, unabhängige Frauen und schwarze Musiker zahlen im amerikanischen Biopic einen besonders hohen Preis für ihren Erfolg; vgl. Anderson 1988, 338, sowie Gabbard 1996, 100.

und bloße Dekorfiguren abgeben. Insgesamt überwiegt der Eindruck der Armut, der Schlichtheit: keine glücklichen Zeiten. Der kleine Junge hält eine Flöte in den Händen. Er beginnt eine Melodie zu spielen, eine traurig anmutende Weise. Die beiden Kinder entfernen sich von der sie verfolgenden Kamera, vollziehen eine schlangenförmige Bewegung um den vor der Veranda stehenden Baum herum, gehen hinter ihm durch, tauchen wieder auf, während die Kamera auf eine Wäscheleine mit aufgehängten Hosen zufährt. Der Junge hebt den rechten Arm und spielt einen ganz hohen Ton.

In dieser langsamen und zwischen total und halbtot gefassten, auf Beobachtung und offene Komposition hin ausgerichteten Einstellung wird eine Figur aufgebaut, auch wenn wir dies erst im nachhinein realisieren: Charlie Parker ist der Junge auf dem Pony, dessen Flötenspiel (und spätere Saxophonklänge) dazu dienen werden, einerseits die folgenden mit den vorhergehenden Bildern zu verknüpfen, andererseits ihn zu individuieren: Er übt eine Tätigkeit aus, die ihn von den anderen Figuren unterscheidet. In der S-Bewegung der beiden Jungen, langsam, von der Kamera sich distanzierend, um wieder auf sie zuzukommen, steckt nicht nur filmische Technik, sondern auch ein Stück Semantik: Wir verfolgen die Windungen eines Lebens, einer Lebensgeschichte, die keine gerade Linie abschreitet; nichtlinear, in einer verschachtelten, impressionistischen Rückblendenmontage wird nach dem Vorspann auch der Film als Ganzes erzählt werden. Zugleich ist der Junge in ein Milieu eingebettet, in einen Zeitkontext: Das Braun ist auch dasjenige des Bildes, beinahe wie die Sepiatönung von Stummfilmen. Ein Braun, das konventionell wiederum Vergangenheit bedeutet und gleichzeitig die Atmosphäre des Armseins und des Schmutzes aufgreift und verdoppelt.

Die Kamera gleitet in die Wäsche hinein, Abblende, und dann erscheint der Titel: BIRD.

Der Titel

Der Titel ist schlicht, besteht aus einem einzigen Wort: einem Übernamen, den Charlie Parker erst später, zu Zeiten seines Erfolgs, freundschaftlich und in Anerkennung erhielt. Als Spitzname suggeriert «Bird» Familiarität und Fiktionalisierung, Nähe und auch eine gewisse Rätselhaftigkeit der porträtierten Person. Zu diesem Zeitpunkt ist der Zuschauer auf paratextuelles oder außerfilmisches Wissen angewiesen, um die Referenz auf Charlie Parker historisch zu lesen; später in der Handlung wird der Bezug zwischen «Bird» und «Charlie Parker» gleich mehrfach explizit hergestellt werden. Doch ist der starke personale Verweis, der bloß aus einem Namen besteht, typisch für *Biopics* und signa-

lisiert hier eine fikionalisierte Biografie. BIRD verspricht antizipatorisch, die historische Persönlichkeit nicht nur äußerlich, objektiv zu behandeln, sondern auch einen Einblick in die private Sphäre des Musikers zu gewähren, aus der Warte eines Fans – des lebenslänglichen Jazz-Fans Clint Eastwood, der als Teenager 1947 erstmals ein Charlie-Parker-Konzert erlebte, vor allem aber auch aus der Perspektive von Birds Ehefrau Chan Parker (Diane Venora), die mit Clint Eastwood am Film zusammenarbeitete.

Jugend

Noch während der Auflistung der Darsteller vollzieht der Film den Wechsel vom Flöten- zum Saxophonspiel, in einer kurzen Überlappung und ohne Unterbrechung. Wir hören das Saxophon – die langsam intonierte Melodie ist unschwer als «O Christmas Tree»⁶ zu erkennen –, bevor wir sehen, wer spielt. Bei der nächsten Auablende befinden wir uns auf der anderen Seite der Wäscheleine, in derselben Lokalität wie zuvor. Während die Kamera sich langsam nähert, sehen wir die Veranda, auf der ein Saxophon spielender Teenager (Damon Whitaker) langsam nach vorne schreitet. Selbstversunken auf sein Spiel konzentriert, geht er an zwei Jungen vorbei, die sich eine Zigarette anzünden und ähnlich dekorhaft fungieren wie die Hintergrundgestalten der vorhergehenden Plansequenz. Nach einigen Sekunden beginnt der Junge die Melodie improvisierend zu verjazzen und erhöht das Spieltempo.

Die Kontinuitäten des Schauplatzes, des beobachtenden Stils, die Fokussierung der stetig von links nach rechts fahrenden Kamera auf den Saxophonisten, die akustische Überleitung und Vorwegnahme des Interessesmittelpunkts, die topische Fortsetzung und Annäherung (ein Instrument spielen, etwas anderes tun als die anderen), die gleichzeitige Entwicklung (vorher Flöte, nun Saxophon), die musikalische Beschleunigung und Einführung von Jazz: All diese Faktoren lassen uns das gewachsene, älter gewordene Kind von vorhin wiederentdecken. Zeit ist vergangen, etliche Jahre, die Figur hat sich entwickelt, doch ist sie trotz Darstellerwechsel noch immer dieselbe. Im Fokus steht die Musik und jener Musiker, der sie hervorbringt. Die Jazzimprovisation signalisiert zugleich die Abweichung von der Norm: zunächst von der musikalischen Grundmelodie, dann auch die Abweichung der Hauptfigur vom Gewöhnlichen, ihr Herausragen als Voraussetzung für spätere Berühmtheit und dafür, Gegenstand eines biografischen Spielfilms zu werden.

6 «O Tannenbaum» im Deutschen.

In fast rechtem Winkel bewegt sich die Kamera an der Hausfassade entlang nach rechts, in ihrer leicht kreisförmigen Bewegung den Saxophonisten nun frontal erfassend, bevor das Bild erneut ausblendet.

Das Jazz-Ensemble

Kurz nach der Fortsetzung der Vorspann-Titelei hält das Saxophon-Solo auf einer langsamen Passage von «O Christmas Tree» inne, dann folgt als vorgezogener Ton ein eleganter Wechsel auf ein schnelles Bebop-Stück, Parkers «Lester Leaps In», das von einem Ensemble gespielt wird. Pfiffe, Applaus und Jubel eines noch nicht sichtbaren Publikums setzen ein. Schnitt, die Kamera fährt von links nach rechts auf die Bühne eines sehr belebten Jazz-Lokals. Eine kühl-blaue, rauchige, gedämpfte Lichtstimmung herrscht vor, im Gegenlicht und Dunst ist das Publikum kaum näher zu erkennen. Links im Bild ein kräftig gebauter Saxophonist im dunklen Anzug, der virtuos und mit viel Drive in ein Mikrophon spielt. Die Kamera bewegt sich – bisherige Bewegungskontinuitäten fortführend – um ihn herum und gleichzeitig auf ihn zu, ihn in einer Halbtotale erfassend. Seine Performance ist leidenschaftlich, Mimik und Gestik vermitteln spürbare physische Anstrengung. Die Kamera fährt bis zu einer frontalen Nahaufnahme an ihn heran. Sie stellt klar, dass dieser Jazzmusiker im Zentrum der Aufmerksamkeit steht und stehen wird. Zugleich realisieren wir, dass es sich – erneut ein Zeitsprung von etlichen Jahren – um den gereiften Musiker handelt, der nun im Ensemble und vor gemischtem Publikum spielt, mit großem Erfolg, wie der Applaus, die Pfiffe etc. beweisen. Wir haben es hier nicht mit einem Film *über* Musik zu tun, sondern mit einem Musikfilm, der das Werk Charlie Parkers ausgiebig zum Zuge kommen lassen und würdigen wird. Und der Großteil des Films wird bei Nacht und im *low-key*-Chiaroscuro spielen, in einer Welt, in der sich nicht nur metaphorisch Licht- und Schattenseiten begegnen.

Dieser Moment ist auch die filmische Einführung des Hauptdarstellers, Forest Whitaker, den wir natürlich nicht wirklich spielen hören: unter der Leitung Eastwoods und seines langjährigen Filmkomponisten Lennie Niehaus, der hier als *music supervisor* agierte, wurden von den originalen Musikaufzeichnungen Charlie Parkers Solos herausgefiltert und mit einem neuen Arrangement versehen: Parkers/Whitakers Saxophonklänge sind also authentisch, aber die ihn begleitenden Instrumentalstimmen sind modern: auch auf dem Soundtrack also eine Kombination von historischer Echtheit und fiktionaler Präsenz, die auf die Audio-Gewohnheiten eines heutigen Publikums Rücksicht nimmt. Jazz-Puristen mag dies irritieren, aber der «durchschnittliche» Zuschauer wird es kaum bemerken und den verstärkten Sound wohl eher genießen.



Forest Whitaker als Charlie «Bird» Parker in Clint Eastwoods BIRD (Foto: Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek)

So haben wir es hier mit einer doppelten Figur zu tun, von denen die eine sichtbar ist (Whitaker-als-Parker) und die andere unsichtbar, aber hörbar (der historische Parker). Noch ist jedoch sein Übername, der dem Film den einsilbigen Titel gibt, nicht (verbal) gefallen, noch haben wir kein einziges verständliches Wort vernommen. Im Vergleich zu den ersten Bildern hat sich in dieser Kluszenne, die den Altsaxophonisten in seiner dritten, reifen Lebensphase zeigt, ein neues filmisches Verfahren entwickelt. Nach den Vergangenheit und Armut suggerierenden Brauntönen und dem langsamen Rhythmus der Außenaufnahmen bei Tage markieren die dynamisierten Innenaufnahmen und die Farbdominante Blau den Wechsel zur Karriere bei Nacht. Die ersten zwei Lebensstationen wurden in jeweils einzelnen, langgedehnten Einstellungen gezeigt; die Kamera nahm zuerst eine beobachtende, eher distanzierte Haltung zur sich herauskristallisierenden Hauptfigur ein, um sie sukzessive zu fokussieren. Nicht nur erfolgt mit der dritten Station, einer eigentlichen Szene, über Nah-, und später auch über Großaufnahmen die bisher stärkste Annäherung an das personale Zentrum des Films; sie ist in eine Vielzahl von Einstellungen zerteilt (insgesamt 18), die im Vergleich zu vorher (32 respektive 35 Sekunden) erheblich kürzer dauern (etwas mehr als fünf Sekunden). Mit der im Verlauf der

Szene zunehmenden Beschleunigung der alternierenden Blickwechsel zwischen Wahrnehmung (Publikum und Band) und Performance (Parker) entsteht eine gesteigerte Dynamik, die auf dem schnellen Bebop-Stück und den synkopisch-dissonanten Akzentuierungen Charlie Parkers fußt. Je länger die Darbietung dauert, desto aufgeladener die Stimmung, desto engagierter das Publikum, desto schneller die Blickwechsel.

Somit etabliert sich ein neues Schnittschema, das über Alternierung operiert und gleichzeitig in der Kohärenz eines diegetischen Raums eine Mehrzahl von Figuren einbindet, aber auch eine durch Wiederholungen gesteigerte Fokussierung auf die zentrale Hauptfigur produziert. Das Fort/da-Spiel findet seine Intensivierung in einem Zeigen, Wegsehen und Wiederhinsehen über alle Schnitte hinweg, zusammengehalten natürlich in einem – seit den Anfängen des Tonfilms üblichen – akustischen, hier von der musikalischen Performance gewährleisteten Kontinuum. Auffällig ist das Fehlen jeglicher *point-of-view*-Aufnahmen, die an einer einzelnen Person im filmischen Raum festgemacht werden könnten. Auch die frontalen Nahaufnahmen entsprechen nur in etwa der Sichtweise des Publikums, wenn wir es als Kollektiv fassen. Die narrative Fokussierung auf eine zentrale Figur verankert sie als privilegierte in einem pluralistischen Raum, bindet die Rezeption in den Raum ein – als innerhalb der räumlichen Situierung freiflottierendes, ideal positioniertes rezeptives Subjekt. Zugleich wird neben dem Protagonisten eine primäre Nebenfigur artikuliert: der Trompeter – niemand anders, wie uns später klar wird, als Dizzy Gillespie (1917–1993), die zweite Lichtgestalt des Bebop, Freund und gegensätzlicher Spiegel Charlie Parkers. In mehreren Einstellungen deutlich präsent, wird er einmal in einer frontalen Nahaufnahme gezeigt. Er richtet eine lachende Geste ins rechte Off, und wir hören ihn sagen: «That's right!» Es sind die bisher ersten vernehmbaren Worte, die hier als expressiver Kommentar zu hören sind, und bezeichnenderweise von einer *Nebenfigur*, denn die Äußerung bezieht sich auf die Hauptfigur. Diese Tatsache lässt bereits erahnen, dass wir dem Trompeter auch später wieder begegnen werden.

Augenfällig ist neben der Frontalität der Aufsichten die Konzentration auf den physischen Aufführungsakt des Musizierens. Dies manifestiert sich in allen Nahaufnahmen, die Charlie Parker leicht von der Seite und in Untersicht zeigen. Sein Gesicht ist halb angeschnitten, die Kamera schwenkt ein wenig von links nach rechts, um sich auf die Virtuosität der linken Hand am Saxophon zu konzentrieren. Der Substitutionskonflikt zwischen historischem und darstellendem Körper scheint durch den Akt der Darbietung aufgehoben zu sein.

Das Enigma / das Trauma / der Tod

Sorgfältig vorbereitet, wird die Performance frühzeitig unterbrochen. Die Kamera fährt aus einer frontalen Nahaufnahme (wieder in leichter Untersicht) allmählich näher an das von einem linken Spot beleuchtete und dadurch rechts verschattete Gesicht der Hauptfigur heran – Licht und Schatten im Leben des Protagonisten, auch in dieser Hinsicht ein doppelter Körper –, als sich von rechts in einer allmählichen Überblendung ein neues Bild in das alte schiebt und es verdrängt: Wir sehen ein sich ausbreitendes blaues Licht und hören das Anschwellen eines Percussion-Sounds (während das Ensemble-Stück ausgeblendet wird), bevor wir erkennen, was es mit dem neuen, usurpativen Bild auf sich hat. Das Oberteil eines Perkussionsblechs fliegt in Zeitlupe und in einer nach unten schlaufenden Diagonale *von rechts nach links* durchs Bild, das Gesicht Birds verblasst, halliges Rauschen und ein sattes Blau setzen der gesamten Ensembleszene ein frühes Ende. Das Geräusch findet seinen Höhepunkt und Ausklang in einem gewaltig donnernden Blitzschlag, als bereits die nächste Szene begonnen hat und Bird nach einer Vorstellung trunken ins Heim zu seiner Frau Chan torkelt.

Der Charakter dieser letzten Einstellung ist der eines Rätsels. Das scheinbar aus dem Nichts kommende Objekt, die Zeitlupenbewegung, die blaue Sättigung des Bildes, der rauschende Hall – all diese Faktoren verleihen ihm einen geradezu irrealen Charakter. Subjektives Erinnerungsbild, Traumbild, obsessive Vision: dann würde es sich um eine subjektive (an der Hauptfigur festmachbare) Einstellung handeln, um einen *mindscreen*⁷; oder aber es könnte als quasi-auktorialer Kommentar begriffen werden, als extern fokalisiertes Bild oder «irreal-objektive Ansicht»⁸, die von nirgendwo herkommt und von keiner anderen Instanz als der filmischen Enunziation hervorgebracht wird. Bestimmen lässt sich zunächst nur seine unmittelbare Funktion: Es unterbricht, verdrängt, plötzlich und anscheinend unmotiviert, den Fluss der Bilder und Töne. Es setzt eine Zäsur und produziert ein Enigma, so dass wir von der Narration eingebunden werden, mehr wissen wollen, nach vorne gedrängt werden.

Später im Film wird das Bild seine Rätselhaftigkeit einbüßen, werden wir endgültig begriffen haben, dass es als verfremdetes, subjektives Erinnerungsbild der Hauptfigur eine vierte Station markiert, das Trauma der Bloßstellung, des Todes in einem nicht nur metaphorischen Sinne.⁹ Und doch wäre es bereits

7 Zum Konzept des *mindscreen* vgl. Kawin 1978.

8 Zur «irreal-objektiven Ansicht» (wörtlich «unmöglichen objektiven Ansicht») vgl. Casetti 1998 [1986], 50ff sowie für die deutsche Übersetzung dieser Terminologie Metz 1997 [1991], 15.

9 Dieses Motiv beruht auf einem überlieferten Ereignis: «Als Parker [noch als Teenager] einmal bei der Count Basie Band mitspielte und niemand einverstanden war mit der Art, in der er

im Vorspann lesbar. Greift sein Blau die dominante Farbgestaltung der vorhergehenden Szene auf, so bezeichnet dessen intensive Sättigung, die Kälte und Ruhe ausstrahlt, eine starke Abstraktion. Das Becken scheint in gleichem Maße aus der letzten Einstellung hervorzugehen, wie es sie in ihrer gegenläufigen Bewegung frühzeitig abbricht. In drei punktuellen Lebensstationen wurde zuvor eine individuelle Entwicklung von der Armut zum Erfolg aufgezeigt, und plötzlich begegnen wir, als Überschuss einer ekstatischen Performance, als Exzess, einem *Memento-mori*-Zeichen. Das Bild fungiert als Vorankündigung eines in Künstlerbiografien verbreiteten, mythischen *Ikarus*-Effektes: Wer zu hoch fliegt, stürzt ab. Wir werden hier also eingestimmt auf den Topos von «Genie und Leidenschaft», auf einen exzessiven Lebensstil mit Affären, Drogen, Alkohol, vor allem aber Musik (vgl. Felix 2000, 9f). *Biopic*-Künstler sind Symbiotiker, die sich letztlich zugunsten ihres Werkes opfern und von ihm absorbiert werden: eine nekrophile Romanze mit dem Tod, ein *bio-death-pic*.¹⁰

Durch die Unterbrechung einer bislang punktuell linearen Progression stimmt uns das Bild des fliegenden Blechs zudem auf eine möglicherweise nichtlineare Narration ein; und tatsächlich entpuppt sich die nachfolgende Erzählung als anachronisch verschachtelter Erinnerungstext auf verschiedenen Ebenen: Erinnerungen der Titelfigur, Chan Parkers und anderer Figuren werden zu einem impressionistischen Flickenteppich ohne Anspruch auf historische Analyse verwoben, zusammengehalten letztlich nur durch die diegetische, nichtdiegetische und transdiegetische Musik.

Fazit

Vier Stationen eines Lebens: Kindheit, Jugend, Reife und Erfolg, Tod. Die mythische Lebensgeschichte Charlie Parkers ist schon in den ersten Minuten enthalten, wie die Spannung einer Uhrfeder, in einer episodischen Struktur, die einzelne Momente bisher aneinandergereiht hat. Ein kontinuierlich und exzessiv fokussiertes Zentrum, wie es für das Genre charakteristisch ist, liegt hier bereits vor.¹¹ Bislang waren die Verknüpfungen mehr chronologischer Natur und deuteten auf eine elliptische Erzählweise, deren Kontinuitäten stark auf formalen und weniger auf inhaltlichen Aspekten basieren. Gerade dadurch bezieht sich der Film auf das vorfilmisch relevante Wissen, um auf eine mehr

spielte, warf der Schlagzeuger Jo Jones das Becken protestierend und wütend auf Parker quer durch den Raum. Parker stand auf und ging weinend hinaus» (Berendt/Huesmann 1991, 127).

10 Zum «Ikarus-Effekt», der «nekrophilen Romanze» und dem Terminus «bio-death-pic» vgl. Newman 1991, 120.

11 Konzept des «kontinuierlich fokussierten Zentrums» vgl. Branigan 1992, 19f.

lebensgeschichtliche denn streng narrative Logik zu rekurrieren. So betrachtet, muss sich die episodische Narration zu Filmbeginn von einem Außerhalb her definieren: Sie hat keine andere Motivation, als Stationen eines Lebens in Form signifikanter Momente aufzuzeigen. Der relative Mangel an Kausalität wird zum Authentizitätseffekt. Wir notieren gleichzeitig die Raffinesse der Charakterkonstruktion über die sukzessive Verwendung dreier verschiedener Darsteller, die ein und dieselbe Figur in verschiedenen Lebensphasen verkörpern. Dadurch, dass der jüngere Parker von Forest Whitakers Bruder Damon gespielt wird, wächst die nächste Schauspielerbesetzung weiter in den darzustellenden referenziellen Charakter hinein, so dass die Verkörperung des älteren Parker durch Whitaker trotz physiognomischer Differenzen zum realen Charlie Parker – er hatte ein etwas schlankeres Gesicht als das *babyface* seines Darstellers – glaubhaft wirkt. Hier schleicht sich ein deutlich fiktionales Verfahren ein, welches die Darstellerbesetzung der einzelnen Lebensstationen über die Progression eines auf sich selbst verweisenden Textes sukzessiv naturalisiert.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass das Vorspannsegment von *BIRD* in schematischer, stark verdichteter Form eine biografisierende Lektüre nahelegt und zugleich zentrale motivische und narrative Antizipationen aufbaut. Die Rätselstruktur, die zunächst durch das *Memento-mori*-Bild evoziert wird, ist durch seine Ungewissheit eher atypisch im Vergleich zu den meisten klassischen *Biopic*-Anfängen. Dies signalisiert nur den (post)modernen Charakter von Eastwoods Film, der statt einfacher Linearität die Form einer verschachtelten Flashback-Erzählung wählt. Daneben haben wir eine Reihe anderer Elemente beobachtet: stilistische Mittel, die eine fiktional/nichtfiktionale Mischform suggerieren; ein Motto, das biografische Intentionalität indiziert und antizipieren lässt; die episodische Konstruktion der zentralen Figur; ein Hang zur Beobachtung und Frontalität; sowie im Zusammenhang damit eine perzeptiv Verlagerung in die Performance hinein. Was der Anfang von *BIRD* leistet, ist schließlich nichts anderes als eine filmspezifische Miniatur in Form einer episodischen Sequenz,¹² die Verdichtung einer Vita zu einem überschaubaren Bild, kurz: zu einem *Lebensbild*, das die Ansprüche eines *Biopic*-Anfangs auf kongeniale Weise erfüllt.

12 Zum Terminus «episodische Sequenz» vgl. Stam/Burgoynes/Flitterman-Lewis 1992, 45.

Literatur

- Anderson, Carolyn (1988) Biographical Film. In: *Handbook of American Film Genres*. Hg. v. Wes D. Gehring. New York: Greenwood Press, S. 331–351.
- Berendt, Joachim E. / Huesmann, Günther (1991) *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis in die achtziger Jahre*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.
- Casetti, Francesco (1998) *Inside the Gaze. The Fiction Film and Its Spectator* [ital. 1986]. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Felix, Jürgen (2000) Künstlerleben im Film. Zur Einführung. In: *Genie und Leidenschaft. Künstlerleben im Film*. Hg. v. Jürgen Felix. St. Augustin: Gardez!, S. 9–18.
- Gabbard, Krin (1996) *Jammin' at the Margins of Jazz and the American Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kawin, Bruce F. (1978) *Mindscreen. Bergman, Godard, and First-Person Film*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [frz. 1991]. Münster: Nodus.
- Miller, Robert Milton (1983) *Star Myths. Show-Business Biographies on Film*. Metuchen, N.J. [usw.]: Scarecrow Press.
- Neale, Steve (1985) *Cinema and Technology. Image, Sound, Colour*. London: Macmillan.
- Newman, Kim (1991) ... Who Gets Out Alive? In: *Monthly Film Bulletin* 58,687, S. 120.
- Ricœur, Paul (1988) *Zeit und Erzählung, Bd. 1. Zeit und historische Erzählung* [frz. 1983]. München: Fink.
- Stam, Robert / Burgoyne, Robert / Flitterman-Lewis, Sandy (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London/New York: Routledge.
- Taylor, Henry M. (2002) *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*. Marburg: Schüren.

Olivier Zobrist

«Quel début!»

Beobachtungen an Filmanfängen der *Tradition de la Qualité*

LA FÊTE À HENRIETTE: variierte Anfänge

Zu Beginn von LA FÊTE À HENRIETTE (AUF DEN STRASSEN VON PARIS, F 1952, Julien Duvivier) erfahren zwei Drehbuchautoren, dass ihr letztes Drehbuch von der Zensur abgelehnt wurde. Eine Hure als Heilerin, ein Bischof, der sich an einem Mädchen vergreift, und ein General als Kriegsverweigerer waren den Behörden zu viel des Guten. Enttäuscht machen sich die Autoren augenblicklich daran, eine neue Geschichte auszuhecken. Bei ihrer Suche verfahren sie so, als ginge es darum, dem klassischen Bild des Drehbuchautors der *Tradition de la Qualité*¹ zu genügen, wie es François Truffaut 1954 in seinem berühmten Aufsatz «Une certaine tendance du cinéma français» entworfen hat: Sie denken in Schemata und verwenden für ihre Filme altbekannte Formen und Typen. Entsprechend konventionell fallen denn auch die Geschichten aus, die sie sich ausdenken.

Der eine spickt seine Geschichte mit Erotik, Gewalt und Provokation – und dies gleich von Anfang an, wie nun zu sehen ist: Nach Außenaufnahmen der Place Vendôme und der Fassade eines noblen Pariser Hotels sieht man eine junge blonde Frau mit üppigen Formen, die spärlich bekleidet in einer teuren Hotel-Suite umhergeht. Ein Kellner kommt mit einem Tablett herein – und beginnt plötzlich, die Frau zu schlagen, um sie zum Reden zu bringen. Da klingelt das Telefon und beide erstarren. Es wird gemeldet, dass ein gewisser Parker auf dem Weg zum Zimmer sei. Die zwei werden nervös, der Kellner zieht eine Pistole, als es bereits an der Zimmertür klopft...

«Quel début! Quel suspense!» ruft der Drehbuchautor aus, ganz entzückt von diesem Anfang voller Spannung, Gewalt und Erotik. Damit hat er gleichzeitig auch einen klassischen Typus des Filmanfangs skizziert: den Beginn *in*

1 Ich fasse unter dieser Sammelbezeichnung das französische populäre Kino zwischen 1945 und 1960, insbesondere die Filme von Regisseuren wie Yves Allégret, Claude Autant-Lara, Jacques Becker, Christian-Jaque, René Clément, Henri-Georges Clouzot, Jean Delannoy, Julien Duvivier oder Jean-Paul Le Chanois.

medias res. Der Film fängt mit oder inmitten einer Handlung an. Der Autor liefert gleich selbst die Erklärung für die Wahl eines solchen Einstiegs: «Nous commençons le film par un coup de poing et nous accrochons le public au premier round!»

Doch sein Kollege ist mit der Geschichte nicht einverstanden, also beginnen sie wieder von vorne. Der Einstieg, den die beiden schließlich für ihr neues Drehbuch wählen, ist denn auch ein ganz anderer – und für das Kino jener Zeit ebenso gewöhnlich wie die Geschichte, die sie erzählen wollen. Es ist die einer «einfachen» jungen Frau namens Henriette an einem speziellen Tag, dem 14. Juli, französischer Nationalfeiertag und zugleich Henriettes Geburtstag. Wiederum wird der Anfang der Geschichte gezeigt, während die Off-Stimme des zweiten Drehbuchautors über das Geschehen informiert. Wir sehen, wie Henriette am Abend vor dem großen Tag nach Hause kommt, wo sie gemeinsam mit ihren Eltern mit den Vorbereitungen für den 14. Juli beginnt. Dabei wird zuerst Henriette und anschließend das Elternpaar vorgestellt. Erst danach erfolgt die Präsentation der zweiten Hauptfigur, ihres Freundes. Noch bevor er auf der Leinwand erscheint, bringen Henriette und ihre Eltern das Gespräch auf ihn und die zentrale Frage: Wird Robert am Nationalfeiertag endlich um Henriettes Hand anhalten?

Die Konstruktion der fiktionalen Welt

Bei diesem Filmanfang geht es nicht darum, den Zuschauer von Anbeginn an zu packen und an den Sitz zu fesseln. Er soll vielmehr in die fiktionale Welt hineingleiten und sich allmählich in ihr zurechtfinden können, ähnlich wie das Roger Odin (1980) anhand des Anfangs von *UNE PARTIE DE CAMPAGNE* (EINE LANDPARTIE, F 1936, Jean Renoir) gezeigt hat. In seiner Analyse arbeitet Odin heraus, wie sich zu Beginn des Films die «Konstruktion der Diegese», der Aufbau der fiktionalen Welt vollzieht, wie dieser Prozess mit den ersten diegetischen Bildern seinen Anfang nimmt (ibid., 206). In diesen ersten Sekunden bringt der Film den Zuschauer dazu, sich der Fiktion hinzugeben, und stellt die «Illusion von Realität» (ibid., 209) her. Was aber braucht es, um diese Illusion zu erzeugen? Banal gesagt: zunächst einmal ein (bewegtes) Filmbild, das ein Handlungsumfeld präsentiert, sowie Geräusche aus dieser Umgebungsrealität. Wenn diese Elemente eingeführt sind, ist – so jedenfalls möchte ich es für meine Zwecke fassen – *der erste Ansatz der Diegese* erreicht. Doch um den Zuschauer in die Fiktion einzubinden, ist darüber hinaus die Identifikation mit den Figuren vonnöten, und dafür muss sich das Filmbild selbstverständlich zunächst mit

Figuren füllen. An ihr Auftreten knüpft sich der folgende Zustand im Ablauf des Anfangs, den ich als *volle Szenerie* bezeichne. Ich verwende den Begriff «Szenerie» dabei nicht schlicht als Synonym für das Dekor oder den Schauplatz, sondern verstehe darunter die Stufe der Präsenz all jener Elemente, welche notwendig sind, damit die Handlung einsetzen kann. Gegenüber dem ersten Ansatz der Diegese hat sich hier die erzählte Welt weiter konkretisiert. Der Zuschauer nähert sich, wenn man so sagen möchte, dem inneren Schauplatz der Geschichte. In der vollen Szenerie sind Ort und Zeit der Geschichte bekannt, verschiedene Figuren, meist schon die Protagonisten, sind erschienen, und neben den Geräuschen ist auch der erste Dialog zu hören. Bei einem Beginn *in medias res* wird dieser Zustand sehr schnell und fast gleichzeitig mit der ersten Handlung erreicht, im Gegensatz zum zweiten Typus von Anfängen, bei dem der erste Ansatz der Diegese, volle Szenerie und erste Handlung nacheinander etabliert werden. Es scheint bei diesen Anfängen fast so, als wolle der Film seinen Zuschauer nicht überfordern. Die Informationsvergabe erfolgt langsam und sukzessiv, so dass der Zuschauer bald alles für das Verständnis der nachfolgenden Geschichte Notwendige weiß. Im zweiten Anfangsversuch der Autoren von *LA FÊTE À HENRIETTE* ist dies schön zu sehen. In den ersten Einstellungen von Henriettes Heimkehr beginnt der erste Ansatz der Diegese, und durch das Zusammentreffen mit den Eltern stellt sich die volle Szenerie ein. Die erste Handlung setzt viel später ein, erst nach der Ankunft des Freundes: Er verabredet sich mit Henriette für den nächsten Tag und erzählt, was sie alles unternehmen werden.

VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS: ausführliche Orientierung des Zuschauers

Diesen Überlegungen zur Konstruktion der fiktionalen Welt als phasisch sich vollziehendem Prozess am Filmanfang soll nun anhand dreier Filmbeispiele genauer nachgegangen werden. Sie stammen von Regisseuren, die zu den bekanntesten Vertretern der *Tradition de la Qualité* gehören: von Julien Duvi vier, dem wir eben schon begegnet sind, von Christian-Jaque sowie von Claude Autant-Lara. Neben der Struktur und dem phasischen Ablauf der Anfänge steht die *Exposition* im Vordergrund der Analysen. Der Begriff der Exposition wurde in der Fachliteratur sehr widersprüchlich aufgefasst, wie Britta Hartmann aufgezeigt hat (1995, 106ff). Ich verstehe darunter die Vergabe jener Informationen, welche die Handlungsvoraussetzungen betreffen und daher für das Verständnis der Handlung unabdingbar sind. Michel Chion zählt hierzu die

Informationen über die Protagonisten, dem Umfeld, der Ausgangssituation und dem ersten Konflikt (2001 [1985], 186). Diese Fülle an Informationen könnte man folgendermaßen unterteilen: Von Branigan (1992, 18) übernehme ich das Konzept von «Orientierung» (*orientation*) als Einführung in die gegenwärtige Lage. Ihr gegenüber stehen all jene Informationen, die sich auf die Vorgeschichte beziehen, hier «Retrospektion» bzw. «retrospektive Informationen» genannt.² Die Orientierung wiederum lässt sich in zwei Funktionen aufgliedern: die *erste Orientierung*, welche über Ort und Zeit der Geschichte informiert, und die *eigentliche Orientierung* über die Figuren, deren Beziehung zueinander, den konkreten Handlungsort und teilweise auch den Handlungsverlauf. Diese Unterscheidung ähnelt jener zwischen dem ersten Ansatz der Diegese und der vollen Szenerie, da auch sie auf dem Prozess der Konkretisierung der erzählten Welt beruht. Dies bedeutet aber nicht, dass die Orientierungen fest an die entsprechenden Phasen gebunden sind. Schon allein die Tatsache, dass die Exposition zwar bevorzugt am Filmanfang erfolgt, aber keineswegs auf ihn beschränkt ist, unterstreicht dies.

Ein Paradebeispiel für die weiter oben beschriebene Art «langsamer» Anfänge ist der von VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS (DER ENGEL, DER EIN TEUFEL WAR, F 1956, Julien Duvivier): Eines Tages erscheint beim Star-Koch André Chatelin (Jean Gabin) die Tochter seiner Ex-Frau. Catherine (Danièle Delorme) erzählt ihm, dass ihre Mutter kürzlich gestorben sei. Aus Mitleid nimmt Chatelin die junge Frau bei sich auf, doch sie ist ihm übel gesinnt. Sie beginnt ein Verhältnis mit Chatelins jungem Freund Gérard (Gérard Blain) und will ihn überreden, Chatelin zu töten. Als Gérard sich weigert, bringt Catherine den Geliebten kaltblütig um. Doch Chatelin kommt ihr auf die Schliche und entdeckt, dass seine Ex-Frau noch lebt und aus dem Hintergrund gegen ihn intrigiert.

Die erste Sequenz des Films beinhaltet die Ankunft von Catherine in Chatelins Restaurant. Sie beginnt mit einer Einstellung der Pariser Markthallen und der Straße davor, gefilmt als Panorama aus der Vogelperspektive, womit meinem Modell zufolge der erste Ansatz der Diegese bereits erreicht ist. Die Kamera schwenkt leicht über den Ort. Eine ähnliche Anfangseinstellung – Totale mit Kameraschwenk über die Dächer von Paris – bezeichnet Pierre Billard (1995, 461) als ein «filmisches Ritual» im populären französischen Kino seit René Clair. Eine Einstellung dieser Art soll dem Zuschauer eine *Übersicht* über den Schauplatz geben. Dem ersten Ansatz zur Diegese kommt hier also

2 Branigan selber bezeichnet diese Art von Informationen als *exposition*. Da bei mir «Exposition» der Oberbegriff ist für die Einführung in die gegenwärtige Lage und die Hinweise auf vergangene Ereignisse, habe ich für letztere den weniger verwirrenden Begriff der «Retrospektion» gewählt.

die Funktion der ersten Orientierung zu. Zuweilen bildet eine solche Übersicht eine eigenständige Phase der Informationsvergabe innerhalb des Anfangs. Nicht so bei VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS: Da der Schwenk kaum zehn Sekunden dauert und der Schauplatz in den folgenden Einstellungen nicht gewechselt wird, dient er lediglich als *establishing shot* für die mit ihm eröffnete Szene. In der nächsten Einstellung ist die Kamera nun bereits um einiges näher am Ort des Geschehens: einem Metro-Eingang. Im Hintergrund ist der Name der Metro-Station zu lesen: «Les Halles». Damit wird die Information über den Ort, die in der ersten Einstellung bereits enthalten war, nochmals bestätigt.

Nicht nur über den Ort geben die ersten Bilder Aufschlüsse, sondern auch über den Zeitpunkt des Geschehens. Anhand des Schauplatzes (den es in dieser Form seit 1970 nicht mehr gibt), der Fahrzeuge und der Kleider der Passanten wird klar, dass die Geschichte in den 1950er-Jahren spielt. Die Straßenlampen brennen, der Himmel ist jedoch fast hell. Es scheint Morgen zu sein. Wie zur Bestätigung bauen Händler vor dem Eingang zu den Hallen ihre Stände auf. Gleichzeitig schlägt eine Kirchenglocke. Der aufmerksame Zuschauer zählt sieben Schläge und kennt damit die Uhrzeit. Dem weniger konzentrierten Publikum wird diese Information durch eine Nahaufnahme des Kirchturms mit dem beleuchteten Ziffernblatt der Uhr nochmals unübersehbar mitgeteilt. «Optimally, a significant motif or informational bit should be shown or mentioned at three or four distinct moments», beschreibt Bordwell eine Faustregel zur Informationsvergabe im klassischen Hollywood-Kino (Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 31). Roland Barthes spricht vergleichbar davon, dass der Filmanfang die höchste «signifikative Dichte» aufweise (1993 [1960], 870). Dem Zuschauer muss zu Beginn eine ihm unbekannte Situation dargelegt werden, und zu diesem Zweck bedient sich der Text des Verfahrens, ein Signifikat durch mehrere Signifikanten variierend zum Ausdruck zu bringen, wie Barthes dies am Beispiel des Anfangs von LE BEAU SERGE (DIE ENTTÄUSCHTEN, F 1958, Claude Chabrol) zeigt. In diesem Film werden über die Kleidung des Protagonisten und die Objekte, die dieser mit sich führt, verschiedene Informationen hinsichtlich der Figur vermittelt (ibid., 871ff).

Ähnliches lässt sich am Anfang von VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS beobachten. Catherine erscheint bereits in der zweiten Einstellung im Metro-Eingang, ist aber hier noch eine Figur unter vielen. Daran schließt sich jedoch eine Nahaufnahme ihres Gesichtes an, die darauf verweist, dass diese Figur für die Geschichte wichtig ist. Gleichzeitig zeigt die Aufnahme den suchenden Blick der Frau und weist so auf ihre mangelnden Ortskenntnisse hin. Als sie darauf einen Passanten nach dem Weg fragt, wird dieser Eindruck bestätigt. Viel mehr wissen wir bis dahin

noch nicht über sie. Wir können ihr Alter schätzen (um die zwanzig); und ihre Kleidung (schlichter Mantel) deutet darauf hin, dass sie aus dem Mittelstand stammt. Im Gegensatz zu LE BEAU SERGE wird hier mit Informationen zur Protagonistin vorerst noch gegeizt – zugunsten des Rätsels um sie: Der Zuschauer weiß lange nicht, wer sie genau ist und was sie hier will.



Ankunft und Ortswechsel als strukturierende Elemente

Mit dem Erscheinen der Figur erfolgt die *eigentliche Orientierung*. Diese fängt hier nur ein bis zwei Einstellungen nach dem Beginn der ersten Orientierung an, welche zu diesem Zeitpunkt noch nicht abgeschlossen ist. Zwar erfolgen die erste Orientierung und der erste Ansatz der Diegese in diesem Beispiel gleichzeitig, doch auch die eigentliche Orientierung setzt bereits in dieser Phase ein. Noch während die Glockenschläge zu hören sind, sieht man in der Nahaufnahme Catherines Gesicht. Danach erscheint jedoch das Ziffernblatt, welches wiederum auf die Zeit verweist. In der Folge sind Informationen zur Protagonistin aber selten, und es dauert noch, bis weitere Figuren auftreten. Diese Verzögerung wird durch ein am Filmanfang häufig verwendetes Motiv erzielt: die Ankunft oder den Ortswechsel einer Figur. Folgt man der Enunziationstheorie von Christian Metz (1997), so liegt darin eine «Verdoppelung», ist doch die Ankunft wie der Anfang ein Akt des Beginns. Die Figur, die an einen neuen Ort kommt, spiegelt in gewisser Weise die Position des Zuschauers im Kinosaal wider: Beide müssen sich in einer neuen Situation zurechtfinden. Um die Orientierung des Zuschauers zu ermöglichen, bietet sich sowohl die Ankunft einer Figur am Schauplatz als auch die Fahrt oder der Gang dorthin an. Oksana Bulgakowa bezeichnet solche Teilhandlungen als «einfache Handlungen» oder auch als «Bewegungen» (1990, 18) und fasst darunter Aktionen, die auf die eigentliche Geschichte kaum Einfluss nehmen und vom Zuschauer mit Leichtigkeit aufgenommen werden können. Dabei geschieht nicht viel, und meistens ist auch (noch) kein Dialog zu hören, so dass man sich auf das konzentrieren kann, was gezeigt wird: auf den Ort oder die Landschaft, das Äußere der Figuren. Während Catherines Gang durch die Marktstände bis zum Restaurant von Chatelin hat der Zuschauer Zeit, die Figur zu betrachten und den Ort kennenzulernen.

Wenn eine Figur an einem ihr unbekannten Ort ankommt, ähnelt ihre Situation noch stärker der des Zuschauers, und die Figur kann die Fragen stellen, die den Zuschauer beschäftigen: Wo sind wir? Wer seid ihr? Genau das ist bei der Ankunft von Catherine der Fall. Sie sieht sich suchend um, fragt nach dem Weg, schaut auf die Uhr und informiert so sich und uns über Ort und Zeit. Orientierung und Exposition werden mit der Geschichte verwoben. Eine Technik, die laut Michel Chion für eine gelungene Exposition von zentraler Bedeutung ist: «Die Kunst der Exposition besteht [...] darin, Informationsvergabe zu dramatisieren» (2001 [1985], 186). Folgt die Kamera einem berühmten Schauspieler oder Star (der meist Protagonist der Geschichte ist), so führt er oder sie oft an einen Ort, der für die Handlung zentral ist. Handelt es sich um eine Nebenfigur (oder einen unbekannten Schauspieler), so begleitet man diese in der Regel zu den Protagonisten. Diese Aufgabe könnte natürlich auch eine Kamerafahrt übernehmen; doch mit der Begleitung der Figur wird die Bewegung zum Ort des Handlungsbeginns in die Geschichte eingebunden. Sie steht im Dienst der Exposition.



In VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS führt die Figur sowohl zum Handlungsort als auch zur zweiten Hauptfigur: André Chatelin. Als Catherine beim Restaurant ankommt, taucht er sogleich hinter einer Fensterscheibe auf. Der Gang bis zum Restaurant entspricht damit der Phase des Übergangs in die volle Szenerie. Jetzt sind Ort und Zeit bekannt und die Prota-

gonisten aufgetreten. Eigentlich könnte nun die erste Handlung beginnen. Stattdessen erfolgt die eigentliche Orientierung über André Chatelin. Der Film bewerkstelligt diese Aufgabe auf ziemlich banale Art und Weise, etwa in Bezug auf dessen Namen: Der Schriftzug «Chatelin & Traiteur» steht auf der Fensterscheibe, hinter der André Chatelin erscheint. Nach dem Schild der Metro-Station ist dies das zweite Mal, dass eine Information via diegetisch verankerter Schrift vermittelt wird. In den folgenden drei Minuten wird der Name aber auch im Dialog genannt – nicht weniger als fünfmal: mehrmals in einem Zeitungsartikel über das Restaurant, aus dem der Hilfskoch vorliest. Dies ist eine denkbar unoriginelle Methode, Informationen zu dramatisieren, denn der Artikel spielt in Bezug auf die Handlung überhaupt keine Rolle, sondern dient lediglich expositorischen Zwecken. Aber sie ist effektiv, da so in kurzer Zeit viele, zum Teil auch retrospektive Informationen vermittelt werden können: Der

gute Ruf des Restaurants wird erwähnt, Chatelin positiv charakterisiert, auf seine Familie hingewiesen, und es werden die anderen Figuren im Restaurant kurz beschrieben (wobei die Kamera sie gleichzeitig kurz fokussiert). Die Hinweise haben hier hauptsächlich die Funktion der Orientierung über die Figuren und ihre Beziehungen zueinander sowie über den (ersten) Handlungsort.

Nachdem der Artikel verlesen ist, wäre die Erzählung abermals an einem Punkt angelangt, an dem die Handlung beginnen, d.h. Catherine ins Restaurant eintreten könnte. Das tut sie aber erst, nachdem Chatelin das Gebäude verlassen hat. Durch die Verzögerung der Begegnung wird Spannung aufgebaut. Der Zuschauer wird ungeduldig zu erfahren, was die junge Frau nun eigentlich von Chatelin will. Gleichzeitig dient der Weggang von Chatelin wiederum expositorischen Zwecken, denn zwischen den Marktständen trifft Chatelin auf Gérard – die dritte Hauptfigur. Ihr kurzes Gespräch informiert uns darüber, dass Gérard zur Finanzierung seines Medizinstudiums in den Markthallen arbeitet. Da er mit seinem Onkel zerstritten ist, kümmert sich Chatelin ein wenig um den Jungen. In der Zwischenzeit fragt Catherine im Restaurant nach Chatelin. Ihr wird gesagt, sie solle später wiederkommen. Es folgt eine Überblendung zu jenem Moment am Nachmittag, als Catherine erneut im Lokal erscheint. Und nun endlich findet die Begegnung zwischen Catherine und Chatelin statt. Seit dem ersten diegetischen Bild sind fast acht Minuten vergangen, und erst jetzt beginnt die eigentliche Handlung. Die Überblendung markiert nicht nur den Wechsel von einer Sequenz zur nächsten, sondern auch den Übergang von der vollen Szenerie zur ersten Handlung.

Das Beispiel von *VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS* demonstriert geradezu exemplarisch, wie Ankunft und Ortswechsel der Figuren den Anfang strukturieren. Den Auftakt des Films bildet die Ankunft von Catherine. Ihr Gang durch die Marktstände bedeutet den Übergang zur vollen Szenerie und zugleich den Fokuswechsel innerhalb der eigentlichen Orientierung von Catherine zu Chatelin und den Figuren im Restaurant. Diese Phase wird durch den Weggang Chatelins ausgeweitet, damit durch die Begegnung von Chatelin und Gérard auch die eigentliche Orientierung hinsichtlich der letzten noch fehlenden Hauptfigur stattfinden kann. Bevor die Handlung beginnt, sind alle wichtigen Figuren genauer vorgestellt worden – mit Ausnahme von Catherine, über die man immer noch sehr wenig weiß. Und auch wenn sie in der nächsten Sequenz von sich erzählt, wird das Rätselhafte an ihr haften bleiben, ein Hinweis, dass die Figur «etwas zu verbergen» hat.

FANFAN LA TULIPE: Einführung mittels Voice-Over

Der nächste Anfang stammt aus einem Film, der in den 1950er-Jahren zu den erfolgreichsten französischen Produktionen gehörte: *FANFAN LA TULIPE* (FANFAN, DER HUSAR, F 1952, Christian-Jaque). Der Mantel-und-Degen-Film erzählt die Abenteuer des frechen Fanfan (Gérard Philipe), der zu Zeiten von Louis XV. der Armee beitrifft, weil ihm eine falsche Hellseherin (Gina Lollobrigida) dort Ruhm und die Liebe der Königstochter vorausgesagt hat – und weil er gerade einer unfreiwilligen Heirat entkommen muss. Auch als Fanfan realisiert, dass die ›Hellseherin‹ Adeline die Tochter des rekrutierenden Sergeanten ist, glaubt er weiterhin fest an deren Vorhersage. Er unternimmt alles, um der Königstochter zu begegnen, dringt sogar ins königliche Schloss ein und wird dabei ertappt. Es folgt eine Reihe von Verwirrungen und Abenteuern, bei denen sich Adeline und Fanfan näher kommen und letzterer schließlich beinahe im Alleingang und mehr aus Versehen die feindliche Armee derart durcheinander bringt, dass sie sich ergibt, noch bevor die Schlacht wirklich begonnen hätte.

Die ersten beiden Sequenzen der Geschichte erzählen, wie Fanfan zur Armee gelangt. Noch davor aber führt uns ein Voice-Over in die Geschichte ein. Ganz am Anfang ist ein Ausschnitt aus einem Landschaftsgemälde zu sehen, das bereits den Hintergrund für die Filmtitel gebildet hatte. Der Kommentar beginnt mit: «Il était une fois un pays charmant qui s'appelait la France. Regardez-la par le petit bout de la lorgnette. C'est elle en plein 18ème siècle.» Mit drei Sätzen ist die erste Orientierung vorgenommen: Wir kennen Ort und Zeit der Geschichte, noch bevor mit den ersten diegetischen Bildern und Tönen der erste Ansatz der Diegese einsetzt. Damit wird eine der zentralen Aufgaben des Voice-Over erfüllt, wie sie Kozloff beschreibt: «Among the most common tasks of voice-over narrators is to introduce the characters of the story and to define story time and story place» (1988, 57). Danach gibt uns die Stimme, die im Vorspann einem «Historiker» zugeschrieben wird, weiter wort- und geistreich über das Zeitgeschehen Auskunft – den Siebenjährigen Krieg gegen Österreich. Entsprechend sind Schlachtenbilder zu sehen. Gleichzeitig wird auch die erste handlungsrelevante Figur vorgestellt: Louis XV, der in einer Nahaufnahme zu sehen ist. Mit dem Auftritt der historischen Figur verbindet sich weniger die Orientierung über diese selbst, als vielmehr eine Präzisierung der Epochenfestlegung. Zum Schluss weist der Voice-Over darauf hin, dass der französischen Armee allmählich die Soldaten ausgingen, und der Kommentar schließt mit folgendem Satz: «Des agents recruteurs sillonnaient alors les belles routes de France et prospectaient les villages les plus reculés.» Zu sehen ist ein Wagen auf einer

Landstraße, auf dessen Plane «Régiment d'Anjou» geschrieben steht. Mit diesem Schriftzug ist der Ort der Geschichte ein wenig genauer lokalisiert als mit dem Voice-Over, wir nähern uns dem inneren Schauplatz der Geschichte.

Die geschriebenen Worte stehen als diegetische Informationen in Kontrast zum Voice-Over, denn der Historiker spricht als «externer Erzähler» (Metz 1997, 43f) aus einem unbestimmten Raum, der nicht der Diegese angehört. Ich nenne die Phase des Voice-Over-Kommentars daher eine *explizite Einleitung*: Sie richtet sich von «außerhalb» direkt an den Zuschauer, und ihre Funktion ist klar expositorischer Natur. Dies ist die häufigste Verwendungsweise des Voice-Over in den Filmen der *Tradition de la Qualité*. Nur sehr selten werden hier Kommentar-Stimmen benutzt, die von einer Figur innerhalb der Diegese stammen. Auch die Stelle, an der in diesem Fall die Einleitung erfolgt, ist als typisch anzusehen: Der Voice-Over setzt meist gleich nach dem Vorspann ein, bevor die Geschichte wirklich beginnt, und bildet so auch den Übergang zum ersten Ansatz der Diegese. Im vorliegenden Beispiel wird der erste Ansatz der Diegese im Verlauf des Kommentars erreicht, nachdem das Gemälde durch die Kriegsbilder abgelöst wurde.

Die erste Orientierung wurde also vor allem durch extradiegetische Elemente geleistet, da die Filmbilder lediglich das Gesagte wiederholen und unterstreichen. Mit dem Schriftzug auf der Plane setzt denn auch der Wechsel von der extra- zur innerdiegetischen Informationsvergabe ein: Der Voice-Over verstummt, die Handlung beginnt. Gleichzeitig «steht» die Einstellung von der Kutsche sinnbildlich für die Fahrt und Ankunft des Rekrutierungskommandos der Armee. Bereits in der nächsten Einstellung sehen wir dessen Kommandanten auf einer Bühne auf dem Dorfplatz, von der aus er dem Volk das Soldatenleben schmackhaft zu machen versucht. Aus dem Schriftzug auf der Plane und den letzten Worten des Kommentars schließen wir, dass die Geschichte in einem abgelegenen Dorf in der Region Anjou spielt. Entsprechend setzt sich die Zuhörerschaft ausschließlich aus Bauern zusammen. Einer von ihnen kommt angelaufen und ruft einem anderen zu, seine Tochter werde gerade verführt. Die Bauernschar rennt zum Ort des Geschehens, einem Feld, und entdeckt die Tochter in den Händen von Fanfan, dem Protagonisten und Titelhelden des Films. Der Ortswechsel der Figuren entspricht dem Übergang von der vollen Szenerie, welche mit der Szene auf dem Dorfplatz erreicht wurde, zur ersten Handlung: Fanfan wird *in flagranti* erwischt. Wiederum ist der Zuschauer zum Protagonisten und zum Ort der Handlung hingeführt worden. Wenn die Bauern den jungen Mann nun zur Rede stellen, erfahren wir mehr über ihn: Zweimal wird erwähnt, dass er aus Paris kommt, also ein Städter ist, der von seinem Onkel, einem Bauern, aufgenommen wurde. Gleichzeitig wird gesagt, dass der

junge Mann in der Großstadt einen sehr freizügigen Lebensstil pflegte. Und seine gelassene Reaktion, als er ertappt wird, lässt erahnen, dass er sich nicht zum ersten Mal in einer solchen Situation befindet. In dieser ersten Sequenz wird der Protagonist als junger, kühner und frecher Lebemann und als Taugenichts charakterisiert. Diese Informationen sind mit der Handlung verwoben, neben dem Dialog werden auch das Äußere der Figur und ihr Verhalten als Informationsträger eingesetzt. Exposition und Handlung sind hier nicht getrennt wie in *Voici le temps des assassins*, sondern gehen Hand in Hand vonstatten. Eine solche Trennung bestand nur während des expositorischen Voice-Overs. In der langen Einleitung wurden so viele Informationen vermittelt, dass die Handlung nun rasch beginnen kann.

LA TRAVERSÉE DE PARIS: implizite Einleitung und antizipatorische Hinweise

Der Film LA TRAVERSÉE DE PARIS (ZWEI MANN, EIN SCHWEIN UND DIE NACHT VON PARIS, F 1956, Claude Autant-Lara) spielt im besetzten Paris. Martin (Bourvil) verdient sein Geld mit heimlichen Fleischtransporten quer durch die Hauptstadt. Als sein regulärer Partner geschnappt wird, heuert er für einen Auftrag den Maler Grandgil (Jean Gabin), eine Zufallsbekanntschaft, an. Auf ihrem nächtlichen Weg durch Paris mit einem Koffer voller Fleisch widerfahren den beiden unzählige Abenteuer, bis sie schließlich – bereits am Ziel angekommen – von der SS geschnappt werden.

Zur Beschreibung der expositorischen Informationsvergabe muss in diesem Fall bereits beim Vorspann begonnen werden, weil schon die Titel mit Bildern des besetzten Paris unterlegt sind. Die Wahrzeichen von Paris (Eiffelturm, Arc de Triomphe, Sacré Coeur) lassen keine Zweifel aufkommen, an welchem Ort die Geschichte angesiedelt ist. Deutsche Soldaten und Militärfahrzeuge sowie die Aufschrift «Kommandantur» an einem Gebäude etablieren die Epoche und die zentrale Handlungsvoraussetzung. Somit wird die erste Orientierung bereits vor den ersten diegetischen Bildern und (noch fehlenden) Tönen vorgenommen. Bei den Bildern des Vorspanns handelt es sich um eine Vorwegnahme diegetischer Elemente, um einen Vorverweis auf die Geschichte, so wie auch die Musik im Vorspann bereits deren Hauptmotive vorwegnimmt. Beide Elemente – musikalische Motive und bewegte Bilder als Hintergrund der Vorspanntitel – gehören zum konventionellen filmischen Vokabular der *Tradition de la Qualité*.

Nach dem letzten Titel wird die Musik leiser und erste Geräusche sind zu hören. Wir sehen einen Metroausgang, ein deutscher Soldat marschiert vorbei. Es

wäre denkbar, dass nun wie in VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS eine Figur auftritt. Tatsächlich folgen die Nahaufnahme eines Neon-Schilds mit der Aufschrift «Refuge», zwei Einstellungen eines Fahrrad-Taxis und dann die Nahaufnahme eines Ortsplanes mit der Überschrift «Saint-Martin». Statt beim ersten Ort zu verweilen und diesen zu etablieren, «springt» die Erzählung, wie schon während des Vorspanns, weiter durch Paris, um schließlich im Quartier Saint-Martin anzukommen. Wiederum erlaubt die Schrift auf dem Stadtplan eine genauere Lokalisierung. Die Kamera fährt nun zurück und schwenkt auf einen weiteren Metro-Eingang. Die untermalende Musik macht dabei endgültig diegetischen Geräuschen Platz. In diesem Moment ist die erste Stufe der Diegetisierung abgeschlossen. Doch weiterhin ist Musik zu hören: Ein blinder Geiger, der auf der Treppe zur Metro sitzt, spielt die Marseillaise. Ein Mann geht an ihm vorbei, eine Frau kommt die Treppe hoch, gibt ihm Geld und warnt ihn zugleich vor einem herannahenden deutschen Offizier. Doch dieser ignoriert die Melodie und legt dem Blinden ebenfalls einige Münzen hin. In diesem Moment kommt ein Ehepaar die Treppe herauf: Martin und seine Frau. Die beiden diskutieren, ob es nun frech oder mutig sei, die Marseillaise zu spielen.

Zuvor, während der Bilder vom Schutzraum («Refuge») und vom Fahrrad-Taxi scheint es, als ob die Erzählung den richtigen Ort erst noch suchen muss, an dem sie verharren will. Solche Einstellungen fasst Espenhahn in ihrer Dissertation zur «Exposition beim Film» aus dem Jahre 1947 als *lyrischen Auftakt* und unterscheidet dabei zwei Typen: «Landschafts- und Naturimpressionen» sowie «Symbolbilder» (vgl. 102ff). Die Bilder hier liegen irgendwo dazwischen: Es sind Stadtbilder, also Landschaftsimpressionen im weiteren Sinne, und gleichzeitig auch Symbolbilder für das besetzte Paris. In Anlehnung an die oben vorgestellte Form der expliziten Einleitung mittels Voice-Over möchte ich diese Form als *implizite Einleitung* bezeichnen. Im Unterschied zur ersten sind die expositorischen Informationen hier stark reduziert; die Konstruktion der fiktionalen Welt vollzieht sich allmählich, und dem Zuschauer wird mehr Zeit gelassen, sich in ihr zurechtzufinden. Auch danach, wenn die Kamera am Metroeingang von St. Martin angelangt ist, hält die Suche, diesmal bezogen auf die Figuren, an: Verschiedene Leute gehen die Treppe hinauf oder hinunter, wobei die Kamera sie jeweils kurz verfolgt, dann aber zur nächsten Figur wechselt. Erst mit dem Erscheinen des Ehepaars bleibt die Kamera konstant bei einer bzw. zwei Figuren. Sie *fokussiert* eine bestimmte Figur unter vielen. Eine ähnliche Annäherung wird in VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS durch die Montage vollzogen, wenn von der Totalen der Markthallen auf das Gesicht von Catherine geschnitten wird. Das Verharren der Kamera auf dem Ehepaar und der einsetzende Dialog weisen darauf hin, dass die beiden Figuren für die Geschichte von

Bedeutung sind. Hiermit wird nicht nur die volle Szenerie erreicht, sondern gleichzeitig der Wechsel von der ersten zur eigentlichen Orientierung vollzogen.

Ähnlich wie der Gang der Bauern in *FANFAN LA TULIPE* führt das Ehepaar nun zum ersten Handlungsort. Es wäre nur logisch, wenn der Dialog, den sie unterwegs führen, klare Informationen über sie liefern würde. Dies ist jedoch nur am Rande der Fall. Was zählt, ist weniger, was, sondern wie sie miteinander reden: Die beiden zanken ständig. Unterwegs treffen sie auf einen Bauern mit einer Kuh, der sie nach dem Weg fragt – gleich wie in *VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS* gibt uns dies Einblick in die Ortskenntnisse der Figuren: Martin hat keine Mühe, den Weg zum gesuchten Ort zu beschreiben, die Gegend scheint ihm vertraut. Später erfahren wir auch, warum: Dank seiner nächtlichen Botengänge kennt er die Straßen der Stadt genau. Dann gelangt das Ehepaar zu einem Lebensmittelgeschäft, vor dem Menschen anstehen. Nach dem Bauern mit der Kuh und der Bemerkung von Martins Frau, dass das Tier vielen «Tickets» entsprechen würde, ist dies die zweite Anspielung auf den Lebensmittelmangel in der Stadt. Und damit ein wichtiger Hinweis auf die Handlungsprämisse. Martin hält an und horcht an der Wand, «Tu l'entends?», fragt er seine Frau. Wen oder was er zu hören vermeint, darüber kann der Zuschauer in diesem Moment nur spekulieren, die Auflösung erfolgt erst in der nächsten Sequenz. Die Frage von Martin ist ein antizipatorischer Hinweis auf die folgende Handlung. Weitere Sätze ihres kurzen Dialogs vor dem Laden wie «il ne sait pas ce qui va lui arriver» oder «je ne peux pas voir ça» deuten gleichfalls auf die kommenden Ereignisse hin. Inzwischen hat uns das Ehepaar nun fast schon an den Ort der ersten Handlung geführt und so den Übergang von der vollen Szenerie zur ersten Handlung vollzogen. Martin begibt sich in den Keller von Jambier, wo er Akkordeon spielen muss, um beim illegalen Schlachten das Grollen des Schweins zu übertönen. Nach der Tat verabschiedet er sich von Jambier mit den Worten: «Je viens vous le prendre à huit heures.» Dies wiederum deutet auf die kommende Handlung hin, die nächtliche Odyssee mit dem Koffer voller Fleisch, die eigentliche Geschichte.

Der Mangel an konkreten Informationen über die Figuren zeigt, dass der hier geschilderte Anfang in dieser Hinsicht nur geringen Wert auf eine Orientierung des Zuschauers legt – im Gegensatz zu den Hinweisen zur politischen und sozialen Lage. Zwei grundsätzliche Informationen werden mehrmals wiederholt: Erstens, dass die Geschichte im besetzten Paris spielt, und zweitens, dass Lebensmittelmangel herrscht. Mit den Hinweisen darauf ist nicht nur die Ausgangssituation beschrieben, sondern auch die kommende Handlung motiviert und zwei zentrale Themen der Geschichte eingeführt. Vorspann, implizite Ein-

leitung, aber auch die Phase der Fokussierung auf die Figuren und der Gang des Ehepaars zum Lebensmittelladen stehen im Dienste dieser orientierenden und expositorischen Funktionen.

Ein Blick zurück auf den Anfang

Auffallend an den drei untersuchten Filmanfängen ist, dass die erste Orientierung stets sehr früh, ja so früh als möglich, vorgenommen wird. Sie kann sogar bereits vor dem Abschluss der ersten Phase der Diegetisierung vollbracht worden sein, wie etwa in *FANFAN LA TULIPE* mit den ersten Sätzen des Voice-Over oder in *LA TRAVERSÉE DE PARIS* mit den Bildern des Vorspanns.³ Spätestens mit den ersten diegetischen Bildern soll man sich in der erzählten Welt zurechtfinden können – noch bevor irgendetwas geschieht. Hierzu dienen natürlich auch die Einleitungen der beiden erwähnten Filme; die gleichfalls den Übergang des Zuschauers in die fiktionale Welt erleichtern sollen. Diese Bewegung wird durch die Figuren bildlich zum Ausdruck gebracht: In *VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS* geht Catherine von der Metro zum Restaurant, in *LA TRAVERSÉE DE PARIS* führt ein ähnlicher Gang zum Ausgangspunkt der Handlung. Diese Bewegungen strukturieren den Anfang, indem sie zur nächsten Phase führen. Da sie das Erreichen der vollen Szenerie bzw. der ersten Handlung aber gleichzeitig auch hinauszögern, geben sie dem Zuschauer auch mehr Zeit zur Orientierung.

Während die erste Orientierung also bis zu einem gewissen Grad doch an die Phase des ersten Ansatzes der Diegese gebunden scheint, da sie sich spätestens mit ihr vollzieht, scheinen die Unterschiede hinsichtlich des Zeitpunkts der eigentlichen Orientierung um einiges grösser. Während sie in *LA TRAVERSÉE DE PARIS* mit der vollen Szenerie einsetzt, erfolgen die ersten Informationen zur Protagonistin in *VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS* schon früher. Auch das Erscheinen von Louis XV während der Einleitung in *FANFAN LA TULIPE* bringt bereits erste Hinweise zu einem der Handlungsträger mit sich, wohingegen sich die Orientierung zu Fanfan vor allem über die erste Handlung vollzieht. Die eigentliche Orientierung und die volle Szenerie scheinen also nur sehr lose miteinander verbunden.

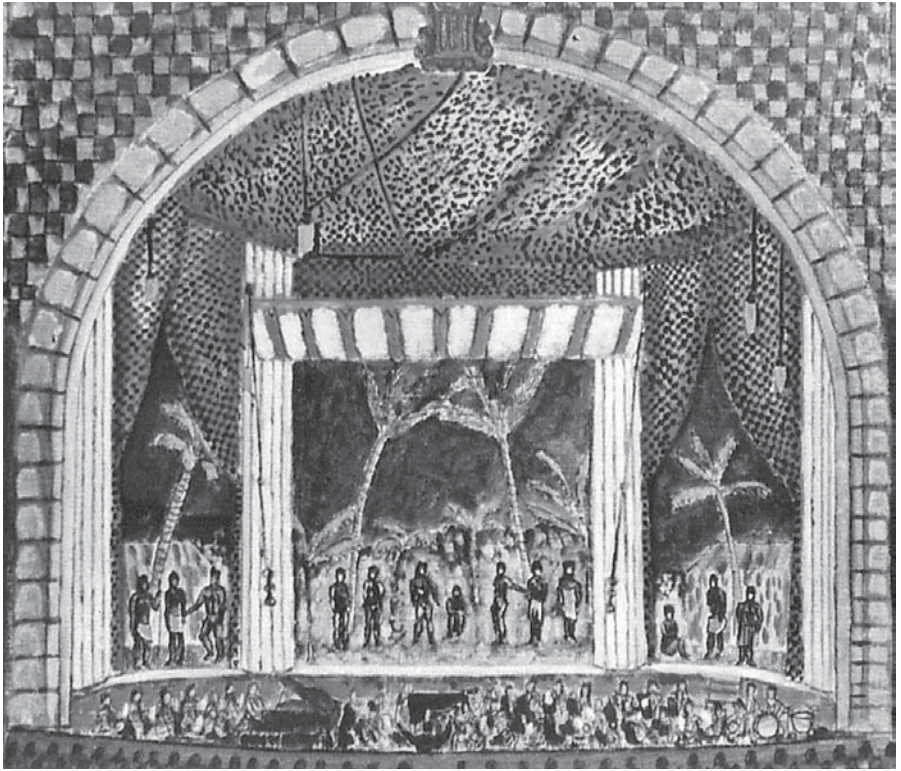
3 Dies wäre natürlich auch mit einem Zwischentitel möglich. In dem von Roger Odin genannten Beispiel *UNE PARTIE DE CAMPAGNE* ist das der Fall. Solche Titel werden in den Filmen der *Tradition de la Qualité* aber selten verwendet.

Unterschiede lassen sich auch in der Art und Weise der Informationsvergabe ausmachen. So sind in *FANFAN LA TULIPE* einige Hinweise extradiegetischer Natur, während sich alle drei Filme diegetischer Schrift in orientierender Funktion bedienen. Dagegen ist auf der Ebene des Tons und vor allem des Dialogs die signifikative Dichte sehr verschieden – wie überhaupt die Informationsmenge in den gewählten Beispielen. In *VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS* gerät die Exposition sehr ausführlich, und auch bei *FANFAN LA TULIPE* erfährt man in den ersten Minuten einiges zur aktuellen Lage und über den Titelhelden. Anders verhält es sich mit der Orientierung über die Figuren in *LA TRAVERSÉE DE PARIS*: Anstelle von konkreten Informationen werden hier vermehrt Vorverweise auf die kommende Handlung gegeben. In diesem Sinne gleicht dieser Anfang jenem Beginn *in medias res* von *LA FÊTE À HENRIETTE*, dessen Dialoge gleichfalls voller Andeutungen sind. Davon unberührt ist jedoch die erste Orientierung: Sie erfolgt ebenso klar und stringent wie in den anderen Beispielen. Die Übersicht über die Place Vendôme und die Hotelfassade stellt in diesem Fall eine eigenständige Phase dar, indem sie durch eine Überblendung eindeutig von der Szene im Hotelzimmer abgetrennt ist. Auch in der Folge zeigen sich strukturelle Ähnlichkeiten: Mit der Ankunft des Kellners wird die volle Szenerie erreicht und kurz darauf – als er die Frau zu schlagen beginnt – die erste Handlung. Letztere wird durch eine zweite Ankunft, oder genauer: deren Ankündigung unterbrochen. Auch dieser Anfang gehorcht trotz der zeitlichen Komprimierung der verschiedenen Phasen den Regeln und Schemata jener Zeit. Die beiden Drehbuchautoren in *La FÊTE À HENRIETTE* scheinen ‚gute‘ Vertreter der *Tradition de la Qualité* zu sein.

Literatur

- Barthes, Roland (1993) *Problèmes de la signification au cinéma* [1960]. In: *Roland Barthes - oeuvres complètes*. Bd. 1. Hg. v. Eric Marty. Paris: Editions du Seuil, S. 869–874.
- Billard, Pierre (1995) *L'Age classique du cinéma français: du cinéma parlant à la nouvelle vague*. Paris: Flammarion.
- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London/Melbourne/Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge.
- Bulgakowa, Oksana (1990) Narration auf ein Minimum reduziert: Analyse der Anfangssequenzen in einigen Spielfilmen. In: *Erzählen in Literatur und Film*. Mate-

- italien eines Symposiums der Forschungsgruppe Film vom 5. bis 7. Dezember 1989. Hg. v. Jörg Schweinitz. Berlin: Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, S. 18–21.
- Chion, Michel (2001) *Techniken des Drehbuchschreibens* [frz. 1985]. Berlin: Alexander Verlag.
- Espenhahn, Liselotte (1947) *Die Exposition beim Film: Ein Beitrag zur Dramaturgie des Films*. Phil. Diss. Wien: Universität Wien.
- Hartmann, Britta (1995) Anfang – Exposition – Initiation. Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs. In: *Montage/AV* 4,2, S. 101–122.
- Kozloff, Sarah (1988) *Invisible Storytellers – Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [frz. 1991]. Münster: Nodus.
- Odin, Roger (1980) L'Entrée du spectateur dans la fiction. In: *La Theorie du film*. Hg. v. Jacques Aumont & Jean-Louis Leutrat. Paris: Albatros, S. 198–213.
- Truffaut, François (1954) Une certaine tendance du cinéma français. In: *Cahiers du Cinéma*, 31, S. 15–29.
- [dt. als: Eine gewisse Tendenz im französischen Film. In: *Der Film. Manifeste – Gespräche – Dokumente. Bd. 2: 1945 bis heute*. Hg. v. Theodor Kotulla. München: Pieper 1964, S. 116–131.]



Ölskizze zu Sid Graumans Prolog für *CANNIBALS OF THE SOUTH SEAS* (USA 1919)

Vinzenz Hediger

«Putting the Spectators in a Receptive Mood»

Szenische Prologe im amerikanischen Stummfilmkino¹

[...] a paradoxical assertion of the primary nature of the aureola and not of the core itself can also be applied to cinema as an object of study, in which the use of couplets such as «centre and periphery», «screen and foyer», «film and reception» should not imply that there is a difference of value between the two terms in each couplet, with the first necessarily being more important than the second. (Tsivian 1998, 48)

Die grundlegende Einheit der Vorführung ist das Programm und nicht der Film: Was neuere Studien zum frühen Film für die Aufführungspraxis der ersten beiden Jahrzehnte des Kinos nahe legen (vgl. Jost 2002), lässt sich so auch noch für die Unterhaltungsformen behaupten, die bis Ende der 1920er Jahre in amerikanischen (und teilweise auch in europäischen) Stummfilmpalästen angeboten wurden. Siegfried Kracauer hat das mit Beunruhigung festgestellt, als er 1928 gegen den «Prunk der Oberfläche» einer Vorführpraxis anscrieb, die den Film auf Kosten von Bühnenattraktionen in den Hintergrund drängt (Kracauer 1963, 311). Ganz in seinem Sinn und Geist hat sich die filmhistorische Forschung lange Zeit auf den Film als Werk und seine Produktion konzentriert und der Zirkulation und Aufführung wenig Beachtung geschenkt.² Will man aber verstehen, welchen Ort das Kino in der visuellen Kultur der ersten Jahr-

- 1 Der vorliegende Text ist die deutsche Fassung eines im März 2003 auf dem X. Convegno Internazionale di Studi sul Cinema/X International Film Studies Conference «Limina / Film's Thresholds» in Udine gehaltenen Vortrags mit dem Titel ««Putting the Spectators in a Receptive Mood». Stage Prologues and other Thresholds of Film in American Movie Theaters of the Silent Era». Eine englischsprachige Version erscheint in den Akten des Kolloquiums, Udine: Forum 2004.
- 2 Die Literatur zur Vorführpraxis der Filmpaläste etwa beschränkt sich bislang auf einzelne Studien (Kleingers 2000; Helgesen Fuller 2002; Herzog 2002) und gelegentliche Abschnitte in kultur- und wirtschaftshistorischen Arbeiten zur Filmpalastkultur (May 1980, 147–166; Gomery 1992; Koszarski 1992).

zehnte des letzten Jahrhunderts einnimmt, dann kommt man nicht umhin, auch Fragen der Programmgestaltung und der Vorführpraxis eingehender zu studieren – durchaus um den Preis der Einsicht, die Tsivian in seinem Buch zum frühen Kino in Russland formuliert: dass dem Strahlenkranz, der Präsentation und der Rezeption, ein ebenso großer Wert zukommt wie dem Kern, den er umgibt, dem Film.

Mit diesem Text möchte ich einen Beitrag zum Verständnis der Vorführpraxis in den Zehner- und Zwanzigerjahren leisten, indem ich ein Scharnier der Verschränkung von Programm und Film in den Blick rücke, das szenische Vorspiel zum Film. Musik und andere außerfilmische Attraktionen wie «song slides», Dias mit Liedern zum Mitsingen, gehörten schon zum Programm der «nickelodeon»-Kinos um 1910. Mitte der Zehnerjahre aber taucht ein Element der theatralischen Darbietung in den Programmen auf, das mit der neuen Hauptattraktion, dem Langfilm, in einem engen Zusammenhang steht. Es handelt sich um Bühnenpräsentationen einzelner Szenen und Motive aus dem Film unmittelbar vor dessen Beginn, zum Zweck der Einstimmung des Publikums. Auf der Hand liegt auch, dass eine solche Rahmung die Vorführung zusätzlich aufwertet. Die gängige Bezeichnung für dieses theatrale Instrument der filmischen Immersion und Steigerung des Schauwerts, das in Branchenzeitungen in Bild und Text reich dokumentiert ist, lautet «Prolog».

1. Präsentationsmodi im klassischen Kino von den Zehner- bis in die Vierzigerjahre

Die Praxis der Filmpräsentation im amerikanischen Stummfilmkino steht in engem Zusammenhang mit der Struktur des Kinomarktes und seiner Entwicklung. Mitte der Zehnerjahre entstanden in allen größeren Städten der USA aufwändig gebaute Kinos, die bald die Ladenkino und umgewandelten Varieté-Theater der Nickelodeon-Phase ablösten. Um ein Gegengewicht zur wachsenden Verhandlungs- und Marktmacht der Filmproduzenten und Verleiher zu schaffen, schlossen sich die großen Kinos ab Mitte der Zehnerjahre zu regionalen Kinoketten zusammen. Die Filmproduzenten und Verleiher stiegen ihrerseits, angeführt von Paramount/Famous Players-Lasky unter der Führung von Adolph Zukor, nach 1919 ins Kinogeschäft ein. Damit begann ein Prozess der vertikalen Integration, also der Zusammenführung von Produktion, Vertrieb und Aufführung in jeweils einem Konzern, der 1924/25 in der Gründung der MGM-Studios durch die New Yorker Kinokette Loew's und den Zusammenschluss von Paramount mit der Chicagoer Kinokette Balaban & Katz kulmi-

nierte. Zwei kleinere Studios, Warner Bros. und Fox, hatten frühzeitig auf den Tonfilm gesetzt und avancierten nach 1927 ebenfalls zu vertikal integrierten Großkonzernen. 1928 schließlich übernahm der Technologiekonzern RCA die FBO-Studios und fügte sie mit den beiden Vaudeville-Theaterketten Keith-Albee und Orpheum zum fünften vertikal integrierten Major RKO zusammen (vgl. dazu Gomery 1992).

Der amerikanische Kinomarkt der klassischen Ära zählt je nach Periode zwischen 16.000 und 20.000 Kinos. Rund 3.000 davon, die größten und besten Häuser, gehören den Majors. Zusammen erwirtschaften sie über 60% des gesamten Umsatzes des Kinomarkts (Conant 1960, 53f). Der Rest entfällt auf unabhängige und kleinere Häuser und Landkinos. Janet Staiger hat für die Untersuchung der Filmrezeption einen Vorbehalt der radikalen Kontingenz formuliert, der auch für Aufführungspraktiken gilt:

[T]he entire history of cinema in every period, and most likely in every place, witnesses several modes of cinematic address, several modes of exhibition and several modes of reception. (Staiger 2001, 19)

Tatsächlich gilt es, die konkreten Aufführungspraktiken in ihrer regionalen Vielfalt und Spezifik zu rekonstruieren. Gleichwohl lassen sich im Sinn einer Arbeitshypothese parallel zur Entwicklung des Kinomarkts drei hauptsächliche Perioden der Vorführpraxis beschreiben: eine Pionierphase von 1915 bis Anfang der Zwanzigerjahre, eine Konsolidierungsphase bis zum Anfang der Tonfilmära und eine Abwicklungsphase, die bis Mitte der Vierzigerjahre dauert.

Pionierphase

Zur Präsentation eines Films in einem großen Kino gehörten nach 1914/15 ein Orchester und/oder eine Orgel, ausgefeilte Lichteffekte und oft auch Geräuschkulissen (Koszarski 1992). Die Präsentation war zudem abgestimmt auf das architektonische Arrangement des Filmpalastes (Herzog 2002). Ins Kino zu gehen bedeutete, in ein Gesamtkunstwerk aus Architektur, Klang und Bild einzutauchen. Bisweilen kam eine olfaktorische Komponente dazu: So war Samuel L. «Roxy» Rothapfel unter anderem bekannt für die aufwändigen Blumenarrangements in den Foyers seiner Kinos.³ Ins Kino zu gehen hieß zudem, sich ein ganzes Unterhaltungsprogramm anzuschauen. In einer typi-

3 Margaret I. McDonald: Rothapfel Opens Knickerbocker. Floral Settings Give a «Near to Nature» Touch and Billie Burke's «Peggy» Gets an Ovation. In: *Moving Picture World* Vol. 27, No. 4, 22. Januar 1916, S. 571.



Programm des Grauman-Kinos aus dem Jahr 1923: «*Superlative Programs in Superfine Settings*»: Vorrang des Programms vor dem Film am Beispiel von Graumans Metropolitan Theater, 26. Januar 1923

schen Woche im Jahr 1917 zeigte das «Rialto» in New York folgendes Programm:

1. Ouvertüre zu «Egmont», gespielt vom Rialto Orchestra.
2. «Young Fellow, My Lad», ein Gedicht, vorgetragen vom Schauspieler Henry Herbert.
3. «Rialto Animated Magazine», eine Wochenschau.
4. «Irish Love Song», eine Gesangsnummer, vorgetragen von der Sopranistin Miss Julia Hill.
5. THE THIRTEENTH LABOR OF HERCULES, ein «educational film».
6. «The Pearl Fishers», Duett mit den Sängern Marion Rodolfo and Millo Picco.
7. THE JAGUAR'S CLAWS (USA 1917, Marshall Neilan), Hauptfilm mit Sessue Hayakawa in der Hauptrolle.
8. Auszüge aus «The Spring Maid», gespielt vom Rialto Orchestra.

9. THE LAND OF THE RISING SUN, ein Reisefilm über Japan.
10. Solo der großen Orgel.⁴

Obwohl die Dramaturgie solcher Programme mitunter sehr ausgeklügelt war, schaute sich das Publikum die Show nicht zwangsläufig von Anfang bis Ende an. Vielmehr hatte Rothapfel 1916 das Prinzip der *kontinuierlichen Vorstellung* eingeführt, als er vorübergehend das Knickerbocker Theater am Broadway als Kino betrieb, ein Prinzip, das bald darauf Schule machte.⁵

Die Direktoren und Zeremonienmeister der großstädtischen Filmpaläste wie Rothapfel oder Sid Grauman genossen die Berühmtheit von Stars (zu Grauman

4 Program for the Week of June 3, Rialto, New York. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 2, No. 2, 16. Juni 1917, S. 106.

5 Knickerbocker vs. Triangle. In: *Moving Picture World* Vol. 27, No. 7, 19. Februar 1916, S. 1103.

vgl. auch Beardsley 1983), und ihre Inszenierungen entwickelten Vorbildcharakter für Kinos in kleineren Städten und auf dem Land (Helgesen Fuller 2002, 47). Ende der Zehnerjahre richteten die Branchenzeitungen Rubriken ein, in denen die Kinobetreiber Vorschläge und Ideen für Filmpräsentationen austauschen konnten. Zudem enthielten auch die «press books», die von den Studios herausgegebenen Handbücher für die Vermarktung einzelner Filme, Vorschläge für Präsentationen. Aus der Anleitungsprosa der «press books» und der Branchenzeitungen lässt sich erschließen, dass das Standard-Filmprogramm, wie es sich Ende der Zehnerjahre etablierte, mindestens sechs Programmteile umfasste und zwei bis zweieinhalb Stunden dauerte, wobei die Filme zwei Drittel bis drei Viertel dieser Zeit in Anspruch nahmen. Die Quellen legen überdies den Schluss nahe, dass der Idealtyp der Filmpräsentation ein in sich geschlossenes Unterhaltungsprogramm war, bestehend aus einer Vielzahl von Reizen, aber verklammert durch ein Thema. Wie François Jost (2002) kürzlich gezeigt hat, war die richtige Mischung von Emotionen schon ein Anliegen der Programmgestalter im frühen Kino. In dieser Hinsicht zeichnet sich eine Kontinuität über die Einführung des Langspielfilms hinaus ab.

Die Anleitungen der Studios umfassten Vorschläge, welche Art von Reisefilm, Lehrfilm und Komödie sich am besten mit dem Hauptfilm kombinieren lasse. Insbesondere sollte man Monotonie vermeiden. Zu *EYE FOR EYE* (USA 1918, Albert Capellani) mit Alla Nazimova, dem Drama einer verbotenen Liebe eines französischen Offiziers zur Tochter eines Scheichs, hieß es: «In choosing scenics [das sind Reise- und Landschaftsfilme; V.H.] avoid anything of an Oriental nature; better show something having to do with this country»,⁶ während Kinobetreiber, die Griffiths *A ROMANCE OF HAPPY VALLEY* (USA 1919) zeigten, davor gewarnt wurden, «scenics or educationals of a rural nature» ins Programm aufzunehmen.⁷ In den Kriegsjahren galt andererseits das Gebot, patriotische Filme nicht mit Reisefilmen über die Schönheiten fremder Länder zu verbinden.

Konsolidierung, Kontinuität und Ende

Im Zug der Konsolidierung des Kinogeschäfts kam es zu einem doppelten Prozess der Ausdifferenzierung und Standardisierung der Vorführungspraktiken. In den frühen Zwanzigerjahren formierten sich drei hauptsächliche Typen der Filmpräsentation. Die Spitze der Pyramide bildeten weiterhin die thematisch

6 Direct to the public advertising campaign for *EYE FOR EYE*. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 4. No. 25, 23. November 1918, S. 1991.

7 Direct to the Public Advertising Campaign for *A ROMANCE OF HAPPY VALLEY*. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 5. No. 9, 1. Februar 1919, S. 703.

kohärenten Präsentationen in den urbanen Filmpalästen. Die großen Impresarios wie Grauman und Rothapfel inszenierten in eigens nach ihren Anforderungen gebauten Kinos z.B. dem «Grauman's Egyptian» und dem «Grauman's Chinese» in Hollywood oder dem «Roxy» in New York, gigantische Revue-shows, die an Aufwand die meisten Theaterproduktionen übertrafen und wie diese oft über Monate hinweg im Programm blieben, zu Preisen, die denen von Broadway-Theatern entsprachen.⁸ Das «Grauman's Chinese» etwa zeigte im ersten Jahr seines Bestehens von März 1927 bis Februar 1928 nur drei Filme: Cecil B. DeMilles *KING OF KINGS* (USA 1927), *THE GAUCHO* mit Douglas Fairbanks (USA 1927, F. Richard Jones) und Charlie Chaplins *THE CIRCUS* (USA 1927).⁹ Neben den großen Premierenspektakeln bildeten sich in mittleren Häusern Standardprogramme heraus, die Musik und Vaudeville-Nummern mit dem Film verbanden und wohl dem Ideal der Diversität zu folgen schienen, weniger dem der thematischen Geschlossenheit. Bemüht um ökonomische Skaleneffekte, nahmen die großen Kinofirmen Bühnenkünstler unter Vertrag und schickten sie zur Bestreitung des Rahmenprogramms auf Tournee durch die Häuser der Kette.¹⁰ Die thematisch unverbundenen Präsentationen hatten überdies den Vorteil, dass man sie den raschen Wechseln im Filmprogramm leichter anpassen konnte, die in kleineren Häusern üblich waren. Schließlich gab es eine Kultur der Filmpräsentation in kleineren Städten und auf dem Land, wo die Bühnennummern hauptsächlich von lokalen und regionalen Talenten bestritten wurden.

Wenige Jahre nach der Einführung des Tons verschwanden die aufwändigen Premierenshows ebenso wie in den kleinen Häusern die Präsentationen aus dem Kino. Sid Grauman etwa zog sich schon 1929 zurück und verkaufte sein «Chinese Theatre» 1929 an West Coast Theatres, die Kinokette von Fox.¹¹ Hingegen überlebte die Filmpräsentation mittleren Standards, also die Kombination von Filmen mit thematisch unverbundenen Bühnennummern, die Einführung des Tonfilms um mehr als fünfzehn Jahre.¹² Noch 1943 war es in großen Städten wie San Francisco gängig, einen Anti-Nazi-Propaganda-Film wie *HITLER'S*

8 Grauman Gets *ROMOLA* for His Hollywood Egyptian Theatre. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 19, No. 24, 6. Dezember 1924, S. 42.

9 Film Producers Get Grauman's Advice First. In: *Exhibitor's Herald and Moving Picture World* Vol. 90, No. 8, 25. Februar 1928, S. 34–35.

10 Presentation Acts. Chain Owners Route Presentation. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 24, No 6, 23. Januar 1925, S. 41; «Publicity Presentations» Is Policy Over Midwest Circuit. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 20, No. 4, 17. Januar 1925, S. 21.

11 Sid Grauman Ends His Career as Exhibitor; Will Produce Audience. In: *Exhibitor's Herald World* Vol. 95, No. 12, 22. Juni 1929, S. 89.

12 Film Houses End «Vaude»; Stage Fights for Life. In: *Motion Picture Herald* Vol. 123, No. 13, 27. Juni 1936, S. 15.

CHILDREN (Edward Dmytryk / Irving Reis) in Verbindung mit einer «hot vaudeville bill» aufzuführen, und zwar durchwegs mit positiven Resultaten.¹³ Woraus sich übrigens auch ersehen lässt, dass der Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm auf der Ebene des Programms, der Präsentation und der Rezeption weniger abrupt verlief, als dies technologisch und ökonomisch orientierte Filmhistoriografien und die Geschichtsphilosophie der Medien üblicherweise nahe legen.

2. Szenische Prologe: Eine kurze Geschichte und Typologie

Als Bestandteil solcher kompletten Kinoprogramme hatte der szenische Prolog seine Blütezeit in den Jahren zwischen 1916 und der Einführung des Filmtons, wobei er im Sinn einer nostalgischen Geste auch in den Dreißigerjahren bisweilen noch eingesetzt wurde.¹⁴ Die Definition des Prologs, wie sie in Branchenzei- tungen zu finden ist, bleibt im Verlauf der Jahre stabil. Ein Prolog ist demnach eine Bühnenproduktion, die dem Film unmittelbar vorausgeht und Thema, Stimmung oder einzelne Szenen des Films reproduziert. Seine primäre Funktion ist es, das Publikum an den Film heranzuführen. «Atmospheric prologue» ist eine gängige Bezeichnung, «putting spectators in the proper mood» oder «plunging the audience deep into the atmosphere of the film» sind standardisierte Funktionsbestimmungen.¹⁵ Der Prolog ist aber nicht nur Schwelle, sondern auch Verstärker des Films: «The effect left the audience in a mood that doubled the appeal of the picture», heißt es über ein Beispiel aus dem Jahr 1917.¹⁶

Prologe dauerten zwischen fünf und sieben Minuten und kamen in fast allen Kinos zum Einsatz. In den großen Filmpalästen konnte der Prolog eine prachtvolle Ballett-Nummer mit Dutzenden von Tänzern sein, während er in einem Kleinstadt-Kino aus dem Auftritt des Pfadfinderchors oder einer Gesangsnum-

13 CHILDREN-King Merry Macs Great \$30,000 in Frisco, HARDY Fine 26G. In: *Variety* Vol. 149, No. 12, 3. März 1943, S. 11.

14 So RED THE ROSE Openings. In: *Motion Picture Herald*, 23. November 1935; Shaffer's Staff Puts On FOLIES BERGERE Prologue. In: *Motion Picture Herald*, 30. März 1935.

15 Striking Symbolic Scene Prologue to Pickford Film at Circle, Indianapolis. In: *Exhibitor's Trade Review*, 16. Dezember 1916; Presentation for Short Subject is New Noble Policy. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 12, No. 8, 19. Februar 1921, S. 50; E.L. Hyman: The Prologue is Paramount. It Serves for the Purpose of Putting the Audience into a Receptive Mood for the Picture. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 19, No. 8, 9. Januar 1926, S. 9–10.

16 Stolte, of Cedar Rapids, a Specialist in Unusual Presentations of Photoplays. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 2, No. 20, 20. Oktober 1917, S. 1584.

mer bestand, die der Tochter des Kinobetreibers Gelegenheit bot, ihr Talent unter Beweis zu stellen.¹⁷ Bei der Inszenierung des Prologs legten in den großen Häusern «Manager» wie Grauman selbst Hand an.¹⁸ In der Regel aber kümmerten sich ehemalige Bühnenbildner um die Inszenierung, wobei die Produktionen in der Regel auf sorgfältig ausgearbeiteten Drehbüchern und Entwürfen basierten.¹⁹ Ähnlich wie die Programmgestaltung der Filmpaläste überhaupt entwickelten auch die Prologe der großen Häuser Vorbildwirkung für kleinere Kinos. Mitunter wurden Prologe als eigenständige Attraktionen behandelt. So gab das Circle Theatre in Indianapolis, unter S. Barrett McCormick in den Zehnerjahren eine Hochburg der Prolog-Kunst, für eine Vorführung von *LESS THAN THE DUST* (USA 1916, John Emerson) mit Mary Pickford ein Programm mit Castliste heraus, das ans Publikum abgegeben wurde.²⁰

Entstehung und Verbreitung

Woher die Idee zum Prolog kam, und weshalb sie sich so rasch durchsetzte, ist nicht einfach zu bestimmen. Kinobetreiber und andere Industrievertreter rechtfertigen den Prolog in der Regel mit ökonomischen Argumenten: Die Vorspiele zum Film steigern den Schauwert, locken zusätzliches Publikum und entfalten Werbewirkung, weil die Zuschauer ihr Erlebnis des Prologs weiter erzählen.²¹ Zweifellos verschafften Prologe besonders rührigen Kinobetreibern einen gewissen Marktvorteil gegenüber ihren Konkurrenten; sie dienten als Merkmal der Produktdifferenzierung, um es in der Sprache der Ökonomen zu sagen. Es ist denn auch kein Zufall, dass die Chicagoer Kinokette Balaban &

17 BRIGHT SHAWL Prologue. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 14, No. 5, 30. Juni 1923, S. 216; The Atmospheric Prologue. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 13, No. 13, 24. Februar 1923, S. 661; Uses Glee Club in Prologue. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 19, No. 22, 22. November 1924, S. 49.

18 Film Producers Get Grauman's Advice First. All Flock to Him for First Showing of Productions and His Stage Prologues. In: *Exhibitor's Herald and Moving Picture World* Vol. 90, No. 8, 25. Februar 1928, S. 34–35.

19 Grauman's Baseball Prologue a Winner. In: *Exhibitor's Herald and Motography* Vol. 9, No. 8, 16. August 1919, S. 61; Grauman's Prologues Effective. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 15, No. 1, 1. Juli 1922, S. 41; Presentation Made to Pay. Coppock System Overcomes «Rut» Tendency; Presents Production Script in Full. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 19, No. 25, 13. Dezember 1924, S. 61–62; C. Harriman: An Analysis of the Prologue and Presentation. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 20, No. 6, 31. Januar 1925, S. 8.

20 Striking Symbolic Scene Prologue to Pickford Film at Circle. In: *Exhibitor's Trade Review*, 16. Dezember 1916.

21 Stage Prologues Draw Good B.O. Line. In: *Exhibitor's Herald and Moving Picture World* Vol. 90, No. 10 u. Vol. 32, No. 13, 10. März 1928, S. 42.

Katz kurz nach ihrer Fusion mit Paramount im Jahr 1925 von ihren Kino-Managern Prologe forderte, die Aufsehen erregend genug waren, um in den Besprechungen der Filme in der Tagespresse Erwähnung zu finden.²² Andererseits wurde für Prologe in der Regel nicht eigens Werbung gemacht, und die kurzen Laufzeiten der Filme außerhalb der großen Filmpaläste erlaubten es auch kaum, dass Mundpropaganda ihre Wirkung tun konnte. Es galt keineswegs als ausgemacht, dass sich der Aufwand für den Prolog lohnte. Im Zug der Konsolidierung des Geschäfts verschwand der Prolog aus manchen Kinos auch wieder,²³ während einige Kinoketten dagegen Prologe mit den Filmen auf Tournee schickten.²⁴ Ökonomische Motive allein können die plötzliche Popularität des Formats in amerikanischen Kinos der späten Zehnerjahre demnach nicht erklären.

Als theatralische Form lehnt sich der Prolog beim «historical pageant» an, der historischen Theaterinszenierung des 19. Jahrhunderts, die mit symbolischen Motiven durchsetzt ist. Mit etwas Fantasie kann man seine Ursprünge auch auf die allegorischen Theaterformen des Barockzeitalters zurückführen, eine Traditionslinie, die ein Fürsprecher des Prologs in einem Text von 1925 ausdrücklich benennt.²⁵ Der gleiche Kommentator verteidigt den Prolog auch als Anzeichen der Vitalität der Filmkunst. Im Theater sei die Kunst des Prologs verloren gegangen; die historische Mission des Films sei es, diese wieder aufleben zu lassen. Eine grandiose Behauptung, die gleichwohl einen Punkt trifft: Ähnlich wie der künstlerisch ambitionöse Langspielfilm und die Architektur der Filmpaläste gehört der Prolog zu einem ganzen System der theatralen Performance des Films in den Zehnerjahren, das letztlich den Zweck verfolgte, das Kino auf eine Stufe mit dem Theater zu stellen. Präsentationsformen wie der Prolog, zumal wenn sie sich an etablierte Formen wie den «pageant» anlehnten, dienten der kulturellen Aufwertung des Films. Ferner unterstützte der Prolog die Idee einer künstlerischen Einheit des Programms, die man ebenfalls als Teil der theatralen Performance des Films verstehen kann: stellt er doch einen wesentlichen Baustein des Idealtyps des thematisch integrierten Unterhaltungsprogramms dar.

Zudem stand der Prolog in Einklang mit anderen Formen der zeitgenössischen visuellen Kultur. Prologe dienten oft dazu, exotische Welten zu evozie-

22 «Publicity Presentations» Is Policy Over Midwest Circuit. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 20, No. 4, 17. Januar 1925, S. 21.

23 Test Shows Costly Prologues Not Vital, Says Riesenfeld. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 14, No. 4, 21. Januar 1922, S. 28.

24 Calicott's Prologue Circuit. To Circuit Prologues Among Coast Theatres. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 10, No. 23, 5. Juni 1920, S. 51–52.

25 Why Is a Prologue? In: *Exhibitor's Herald* Vol. 22, No. 6, 1. August 1925, S. 58.

ren und die Suggestion einer Nähe des Publikums zu diesen Welten zu erzeugen. Nicht zuletzt ähnelten sie darin den Schaufenstern großer Kaufhäuser. Mitte der Zwanzigerjahre wird dieser Bezug in Prologen explizit zum Thema gemacht. Die Konsolidierung des Kinogeschäfts geht unter anderem auch mit einer Reorganisation der Werbeabteilungen der Studios einher, die dazu führt, dass die großen Filmkonzerne mehr Einfluss auf die Werbeaktivitäten der Kinobetreiber zu nehmen versuchen. Insbesondere halten sie die Kinobetreiber dazu an, die Filme durch so genannte «tie-ups» zu vermarkten, durch gemeinsame Werbeaktionen mit lokalen Kaufhäusern und Warengeschäften.²⁶ So forderte MGM die Kinobetreiber auf, als Einstimmung auf den Modelfilm *FIFTH AVENUE* (USA 1926, Robert G. Vignola) Mannequins die neuesten Modelle aus dem lokalen Modehaus vorführen zu lassen.²⁷ Die Bühne als Laufsteg, der Prolog als Schaufenster: Die Verbindung von Filmelerlebnis und Käuferfahrung, auf die Film- und Kulturhistoriker immer wieder hingewiesen haben (vgl. Eckert 1978; Friedberg 1993), wird in den Zwanzigerjahren mitunter schon im Prolog geknüpft.

Der Prolog war in erster Linie ein amerikanisches Phänomen, hinterließ seine Spuren aber auch in Europa. Im November 1924 lud First National ein Publikum von sechstausend Gästen zur Premiere von *THE SEA HAWK* (USA 1924, Frank Lloyd) in die Royal Albert Hall. Zum Programm gehörte ein Prolog, in dem der Royal Welsh Choir auftrat, strategisch platziert in einem Schiff, das über zehn Meter lang war und von einem Team von siebenundzwanzig Special effects-Leuten animiert und ausgeleuchtet wurde.²⁸ Die Vorbildwirkung blieb nicht aus: Vor allem nach 1925 produzierten britische Kinobetreiber ihre eigenen Prologe.²⁹ In Deutschland gehörten Prologe ab Mitte der Zwanzigerjahre ebenfalls zum Programm der großen Häuser. So schaffte Paul Leni den Sprung nach Hollywood nicht zuletzt auf Grund der Prologe, die er im Ufa-Palast in Berlin in den Jahren 1925 und 1926 inszenierte (Kleingers 2000).

26 Window Displays on *SLAVE OF FASHION*. In: *Exhibitor's Trade Review*, 19. Dezember 1925, S. 25.

27 An Elaborate Prologue Free of Expenses. In: *Exhibitor's Trade Review*, 12. Dezember 1925, S. 30.

28 Elaborate Effects Now Used in English Presentations. British Showmen No Longer Show Worthwhile Productions as 'So Many Feet of Film' – *SEA HAWK* Opens in London. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 19, No. 23, 29. November 1924, S. 32.

29 English Showman Joins Circle; Describes Presentation. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 21, No. 12, 6. Juni 1925, S. 51.

Fünf Typen des Prologs

Prologe bildeten die Plattform für eine Art von künstlerischem Wettbewerb unter Kinobetreibern, und der Fantasie waren im Prinzip keine Grenzen gesetzt. Gleichwohl lässt sich aus dem vorliegenden Material eine kleine Typologie herausarbeiten. Bei weitem die häufigste Form war der *Song-Prolog*. Auf einer stimmungsvoll ausgeleuchteten, nach Motiven des Films dekorierten Bühne treten Sänger auf und geben einen Song zum besten, manchmal den «theme song» des Films, oft aber auch Stücke, die eigens für den Prolog komponiert und getextet wurden.³⁰ Einen zweiten Typ bilden *Dialog-Prologe*, die aus einer kleinen Theaterszene bestehen. Der Dialog stammt entweder aus dem Film oder wurde für den Prolog geschrieben.³¹ Der dritte Typ war der *Tanz-Prolog*, die Spezialität von Sid Grauman. Tanzprologe bestanden in der Regel aus Balletteinlagen mit Musik, oft auch in Kombination mit Songs.³² Einen vierten Typ bilden *Pantomimen-Prologe*: Schauspieler geben eine Szene aus dem Film oder eine Szene nach Motiven des Films zu Musikbegleitung durch Ausdrucksgesten wieder.³³ Eine fünfte Kategorie bilden schließlich die *Nummern-Prologe*, die aus mehr oder weniger in sich abgeschlossenen Präsentationen von akrobatischen Kunststücken, Vaudeville-Nummern oder Tiernummern bestehen. Dazu zählen die eben erwähnte Modenschau ebenso wie der Prolog, den Sid Grauman im Februar 1928 für Chaplins *THE CIRCUS* inszenierte und für den er eine ganze Truppe von Zirkusartisten mitsamt einem Elefanten auf die Bühne des «Chinese Theatre» karrte.³⁴ Einen ähnlichen *Zirkus-Prolog*, der auch Song-Nummern und Dialogsegmente umfasste und verschiedene Prologtypen kombinierte, produzierte Edward L. Hyman vom «Brooklyn Mark Strand» in New York im Jahr 1925 für D.W. Griffiths *SALLY OF THE SAWDUST* (USA 1925).³⁵

30 Chinese Orchestra Feature of *FIRST BORN* Prologue. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 12, No. 11, 12. März 1921, S. 50.

31 First National Exploitation Department Suggests Prologues for New Neilan Film. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 12, No. 16, 16. April 1921, S. 54–55.

32 Sex Prologue Provides Material For Staging Introductory Feature. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 10, No. 23, 5. Juni 1920, S. 53–54; Alhambra's Dancing Bed Prologue Provides Precedent for *TWIN BEDS* Presentation. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 11, No. 24, 4. Dezember 1920, S. 55; Prologues Win Popularity at Chicago House. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 16, No. 16, 14. April 1923, S. 50.

33 Pantomime Is Best Prologue. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 28, No. 14, 29. März 1924, S. 47.

34 R. Murray: *THE CIRCUS* Opens at Grauman's Chinese with One Ring Circus. In: *Exhibitor's Herald and Moving Picture World* Vol. 90, No. 5, 4. Februar 1928, S. 36.

35 Production Hints from Edward L. Lyman, Managing Director, Mark Strand Theatre, Brooklyn. In: *Moving Picture World*, 5. September 1925.

Prologe stimmten das Publikum nicht nur auf der Ebene von Thema und Motiv ein, sie wurden auch in stilistischer Hinsicht auf den Film abgestimmt. 1920 zeigte das «Capitol Theater» in New York, das größte Haus der Loew's-Kinkette, *THE HEART OF A CHILD* (USA 1920, Ray C. Smallwood) mit Alla Nazimova. Den Prolog beschreibt eine Branchenzeitung folgendermaßen:

For the prologue a scene depicting the Limehouse district of London was employed, and this was done in black and white instead of color, to harmonize with the film to follow. [...] Light effects were used to get color for the scene, but the setting and costuming were held to black and the colored lights heightened this film effect.³⁶

Rudolf Arnheim hätte an einer solchen Ausstellung des Artefakt-Charakters des Films wohl seine Freude gehabt. Im Allgemeinen aber galt das Anliegen der Prolog-Produzenten dem «Realismus» der Darstellung. Das Geschehen auf der Bühne musste so authentisch wirken wie die Abenteuer der Helden auf der Leinwand; umgekehrt sollte es diesen durch seine Authentizität den Status wirklichen Geschehens bescheinigen. Dieser Forderung kam ein Kinobetreiber in den frühen Zwanzigerjahren dadurch nach, dass er im Prolog zu einem Western ein richtiges Lagerfeuer auf der Bühne anzündete, «a real fire, that sent a pungent odor of burning wood out into the audience, thus heightening the illusion».³⁷ Der Prolog als Gesamtkunstwerk innerhalb des Gesamtkunstwerks Filmpalast, das – wie die Präsentation des Films überhaupt – alle Sinne ansprechen soll, und das seine illusionsfördernde Funktion umso besser erfüllt, je realistischer es wirkt.

Schauwert und Realismusstreben

In vielen Fällen versprach man sich den «Realismus»-Effekt auch von der Auswahl der Darsteller. Als das Circle Theatre in Indianapolis *CARMEN OF KLONDIKE* (USA 1918, Reginald Barker) zeigte, ließ S. Barrett McCormick eigens für einen Auftritt im Prolog aus Kanada die gleichen Huskies einführen, die auch im Film zu sehen waren.³⁸ Das jedenfalls erzählte er einer Branchenzeitung. Ob die Geschichte stimmt, ist letztlich nicht so wichtig: Ihre Plausibilität liegt

36 Black and White Scenery Used for Film Prologue. In: *Moving Picture World* Vol. 44, No. 5, 8. Mai 1920, S. 831.

37 Kinema Theatre, Los Angeles Shows FAME AND FORTUNE With Tom Mix Quartette. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 5. No. 12, 22. Februar 1919, S. 922.

38 Novel Setting for *CARMEN OF KLONDIKE* at the Circle Theatre, Indianapolis. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 4, No. 4, 29. Juni 1918, S. 318.

darin, dass sie dem Realismusstreben entspricht, dem die gesamte Performance des Films im Kinopalast unterliegt. Ohnehin gehörten Realismus-Effekte, die sich auf Tiere stützten, zum Repertoire der Filmpräsentation. 1917 zeigte ein Kino in Washington, D.C., *THE WHIP* (USA 1917, Maurice Tourneur). Den Höhepunkt des Films bildete ein Pferderennen. Die Szene setzte ein, der Film stoppte, die Leinwand wurde hochgezogen: Fünf Jockeys auf echten Pferden trugen auf einem Laufband den Zieleinlauf aus.³⁹ Sechs Jahre später kam ein Kinobetreiber in Providence, Rhode Island, auf die gleiche Idee. Für das Finale von *GARRISON'S FINISH* (USA 1923, Arthur Rosson) brachte er allerdings nur zwei Pferde aufs Laufband.⁴⁰

Noch häufiger als der Gebrauch von Tieren in Prologen war der Einsatz von Vertretern ethnischer Minderheiten. 1919 zeigte Sid Grauman in seinem «Million Dollar Theatre» in Los Angeles *CANNIBALS OF THE SOUTH SEAS* (USA 1919) von Martin und Osa Johnson, ein «unstaged drama» und Vorläufer von Robert Flahertys *NANOOK OF THE NORTH* (USA 1924). Der Prolog präsentierte eine Gruppe von «Wilden», die in einem Kanu auf die Bühne paddelten und dazu einen Song zum Besten gaben. Wie die Aufführungskritik festhielt, waren die Darsteller «real south sea natives», an denen in den großen Städten der Westküste bekanntlich kein Mangel herrsche. Leider teilten die lokalen Behörden Graumans Enthusiasmus für den Realismus der Darstellung nicht ganz. Die «real south sea natives» erschienen zwar als «garbed in cannibal style, [but] municipal regulations necessitated that they wore, especially the women, more generous attire than the native savage».⁴¹ Häufig waren auch Auftritte von amerikanischen Ureinwohnern in Prologen für Western. Grauman setzte «Indianer» in seinem Prolog für John Fords *THE IRON HORSE* (USA 1924) ein,⁴² und das Rivoli in New York zeigte vor *THE THUNDERING HERD* (USA 1925, William K. Howard) einen Prolog mit dem Titel «On the Arapahoe Trail». Die Stars waren sechs «full blooded Sioux Indians» mit den Namen High Pine, Flying Hawk, Kills Enemy, Red Feather, Red Eagle und Princess Red Eagle.⁴³

39 Real Horse Race Staged as Climax to Film Performance. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 2, No. 23, 10. November 1917, S. 1840.

40 Realism in Presentation and Stunt at Keith House. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 13, No. 13, 24. Februar 1923, S. 663.

41 How Sid Grauman Presented *CANNIBALS OF THE SOUTH SEAS*. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 5. No. 11, 15. Februar 1919, S. 856.

42 *THE IRON HORSE* Is Given Brilliant Premiere in West. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 20, No. 11, 7. März 1925, S. 42.

43 J. S. Spargo: Dr. Riesenfeld Celebrates Sixth Anniversary as Manager. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 20, No. 12, 14. März 1925, S. 36.

Scharnierobjekte und Scharnierfunktion

Von ihrem Spektakel-Charakter einmal abgesehen, dienten Prologe dazu, die Welt des Films mit der Welt des Zuschauers sowie mit der wirklichen Welt außerhalb des Kinos (beziehungsweise mit der «wirklichen» Welt, die er abzubilden vorgibt) zu verschränken. Man könnte auch sagen: Das Ziel des Prologs war es, die Grenze, die er eigentlich markiert, zum Verschwinden zu bringen und die drei Wirklichkeitsebenen, die sich im Filmerleben überlagern, miteinander zu verschalten. Bei der Besetzung von Prolog-Rollen mit «authentischen» Darstellern ging es, wie beim Anzünden von Lagerfeuern auf der Bühne, in erster Linie darum, die Welt des Films und die Welt des Zuschauers in der «wirklichen» Welt des Abenteuers zu verankern. Andererseits zielten Realismuseffekte im Prolog oft auch darauf ab, die Welt des Zuschauers an die Diegese des Films anzubinden. Dazu benutzte man vorzugsweise Make-up oder Kostüme. So schminkte Sid Grauman beim Prolog für die Paramount-Produktion *FOR THE DEFENSE* (USA 1922, Paul Powell) seine Darsteller mit dem original Make-up aus dem Film.⁴⁴ Der gleichen Logik folgte Joseph Plunkett vom Mark Strand in Brooklyn, als er sich bei Paramount das Originalkostüm von Rudolph Valentino besorgte und dieses dem Hauptdarsteller des Prologs zu *MONSIEUR BEAUCAIRE* (USA 1924, Sidney Olcott) überstreifte.⁴⁵

Die Prolog-Produzenten hatten eine unverkennbare Vorliebe für Personen und Gegenstände, die man als «Realitätsfetische» oder «Scharnierobjekte» zur Verschränkung der virtuellen Welt des Films mit der realen Welt inner- und außerhalb des Kinos bezeichnen könnte. Der Diskurs der Scharnierobjekte starb mit dem Verschwinden des Prologs aber keineswegs aus. Er findet in den Präsentationsformen des Films, zu denen auch die Werbung und die Promotion zählen, bis heute seine Fortsetzung. So legte Regisseur Ron Howard in Interviews zu *APOLLO 13* (USA 1993) stets Wert auf die Feststellung, dass beim Nachbau der Raumkapsel für die Dreharbeiten auch einige Originalteile des Unglücksraumschiffes verwendet wurden. Der spezifische Realitätsfetisch des Prologs rückt diesen auch in die Nähe von zeittypischen Formen der visuellen Kultur wie der Völkerschau (vgl. Griffiths 2001). Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich möglicherweise auch eine Attraktion betrachten, die «Roxy» Rothapfel zur US-Premiere von Michael Curtiz' noch in Österreich entstandenem Film *MOON OF ISRAEL* (*DIE SKLAVENKÖNIGIN*, A 1924) inszenierte. Zu den Ingredienzien des Prologs zählte ein Auftritt der kompletten ersten Mannschaft

44 Grauman's Prologues Effective. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 15, No. 1, 1. Juli 1922, S. 41.

45 Three Sets Used in Plunkett's Prologue to Valentino Picture. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 19, No. 11, 6. September 1924, S. 42.

des Fußballklubs Maccabi Haifa.⁴⁶ Das kulturell Andere kennt viele Gesichter; eine Fußballmannschaft in einem amerikanischen Filmpalast der Zwanzigerjahre dürfte irgendwo in der Mitte zwischen dem Auftritt einer Gruppe «chorus girls» und einer Völkerschau anzusiedeln sein.

3. Der Prolog, seine Kritiker und sein Verschwinden

Als die amerikanischen Filmkonzerne den Prolog Mitte der Zwanzigerjahre nach Europa exportierten, stieß das Format, wie die Präsentationsformen der amerikanischen Filmpalastkultur überhaupt, auch auf Widerstand. Siegfried Kracauers bereits erwähnter Aufsatz über den «Kult der Zerstreuung» von 1928 ist dafür ein gutes Beispiel. Kracauer sprach sich aus drei hauptsächlichen Gründen gegen die Rahmung des Films durch Bühnenattraktionen und den Prolog aus. Erstens behinderten die Rahmungen die Wirkung des Films, weil sie dreidimensional und bunt seien und das Publikum an die Zweidimensionalität des Filmbildes und seinen Mangel an Farbe erinnerten. Zweitens drängten Präsentation und Prolog den eigentlichen Kern, den Film, oft genug in den Hintergrund. Drittens suggeriere das Programm in seiner thematischen Geschlossenheit eine falsche Einheit disparater Teile. Um der Inkohärenz und Zersplitterung der modernen urbanen Realität angemessen und nicht ideologisch zu sein, müsste das Filmprogramm vielmehr gerade den Verlust der Einheit thematisieren (Kracauer 1963). Interessant an Kracauers Kritik ist nun, dass sein dritter Einwand durchaus originell ist, während seine ersten beiden Punkte im Wesentlichen den Vorwürfen entsprechen, die Kritiker des Prologs in den amerikanischen Branchenblättern der Zwanzigerjahre vorbringen.

Einheit des Programms und Integrität des Films

Wie bereits erwähnt, hatte der Prolog Verfechter wie Kritiker. Zu den Befürwortern zählte neben den Impresarios die Redaktion der wichtigsten Branchenzeitung für Kinobetreiber, des *Exhibitor's Herald*. Die Verfechter verteidigten den Prolog in der Regel mit dem Verweis auf seinen Werbewert sowie mit dem Argument, dass es kein besseres Mittel gebe, um das Publikum in die richtige Stimmung für den Film zu bringen – ein Argument, das impliziert, dass der Film der Präsentation und der Rahmung bedarf, um richtig «funktionieren»

46 FBO's MOON OF ISRAEL at Roxy Gets Elaborate Presentation. In. *Exhibitor's Herald* Vol. 30, No. 3, 2. Juli 1927, S. 36.

zu können. Zu den Gegnern des Prologs wiederum zählten Kinobetreiber, die den ökonomischen Nutzen des Formats in Frage stellten und dieses als Verschwendung brandmarkten.⁴⁷ Produzenten wie der Industriepionier Jesse Lasky waren aber die schärfsten Kritiker.⁴⁸ Sie monierten in erster Linie, dass der Prolog den Eindruck erwecke, als könne der Film nicht für sich selbst bestehen (Kracauers erster Punkt), und dass die Präsentation den Film in den Hintergrund dränge (Kracauers zweiter Punkt). Tatsächlich diene die Präsentation in den Zwanzigerjahren oft dazu, die mangelnde Qualität der gezeigten Filme zu kompensieren, und bisweilen wurde der Film auch gekürzt und etwas schneller projiziert, um Platz für Bühnenattraktionen zu schaffen.

Die Argumentation der Kritiker, die den Film gegen seine peripheren Verzierungen verteidigten, findet sich in besonders prägnanter Form in einer Polemik gegen den Prolog aus dem Jahr 1925. Major Edward Bowes, «managing director» des Capitol in New York und Vizedirektor des Kinokette Loew's, der Besitzerin von MGM, wendet sich namentlich gegen Prologe, die Szenen aus dem Film vorwegnehmen. Solche Prologe würden die künstlerische Absicht des Films unterlaufen, denn:

A scenario is written and the picture directed according to the logical development of the story. All elements which might disclose the plot are carefully concealed until such time as it suits the dramatic purpose of the director to reveal them. Each scene has its logical position in the development of the story.⁴⁹

Demnach zerstören Prologe, die Szenen aus dem Film vorwegnehmen, dessen logische Abfolge. Dass Edward Bowes auch Vizedirektor eines der großen Filmkonzerne war, ist ein Detail, dem durchaus Bedeutung zukommt. Seine Argumentation lässt sich auch als eine Form von Konzernrhetorik verstehen, und zwar in zweierlei Hinsicht: In der klassischen Ära gingen die Filmkonzerne davon aus, dass das Publikum Filme in der Regel nur einmal sehen wollte. Aus dieser Perspektive lief es der Logik der Vermarktung zuwider, wichtige Szenen schon im Vorprogramm zu zeigen. Aus dem gleichen Grund wurde in Trailern auch kaum etwas über die Story des Films mitgeteilt (vgl. Hediger 2001). Bowes vertrat aber auch eine Konzernposition, insofern seine Polemik

47 Als Beispiel der unterschiedlichen Positionen vgl. Riesenfeld Presents All Film Program at Rialto This Week. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 14, No. 3, 14. Januar 1922, S. 33.

48 Pictures Must Dominate. Jessy [sic] Lasky Says Entire Theatre Programs Must Be Built Around Films. In: *Motion Picture News*, 7. Januar 1928.

49 The Prologue Passes. Music the Logical Medium. In: *Exhibitor's Trade Review*, 26. Dezember 1925, S. 56–57.

auf eine Steigerung der Effizienz des Betriebs abzielte: Schränkte man die Präsentation des Films auf die musikalische Untermalung ein, dann blieb mehr Geld aus den Einnahmen, das in die Produktion neuer Filme investiert werden konnte, und Filme ließen sich im Unterschied zu Prologen auch außerhalb der eigenen Kinos vermarkten. Auf die Polemik von Bowes antwortet Edward Hyman vom Mark Strand Theatre in Brooklyn mit den üblichen Argumenten: Er führt den Werbewert des Prologs an, und er spricht von der Notwendigkeit, das Publikum in Stimmung zu versetzen.⁵⁰

Die Debatte zwischen Hyman und Bowes ist vor allem deshalb von Interesse, weil die Kontrahenten nicht die gleiche Sprache sprechen. Sie verteidigen zwei unterschiedliche Logiken der Filmvorführung und Filmvermarktung, die letztlich unvereinbar sind. Hyman vertritt den Primat des Filmprogramms, eine Position, der gemäß der Programmdirektor so etwas wie der ‹Autor der Show› ist. Der Film kommt als Werk zu sich selbst erst durch die Rahmung, also durch den zusätzlichen künstlerischen Beitrag des Kinobetreibers. Bowes hingegen vertritt den Primat des Films, die Position, dass der Film als Werk sich selbst genügt. Nach dieser Logik ist der Produzent der ‹Autor des Films›; spätere Generationen setzen bisweilen auch den Regisseur an die Stelle des Produzenten. Wichtiger aber noch: Die Filmindustrie definiert sich mit einer solchen Position als Industrie, die in erster Linie Filme herstellt und vermarktet, und nicht als Industrie, die in erster Linie Filme aufführt – als *Film*industrie und nicht als *Kino*industrie, die sie bis Ende der Vierzigerjahre doch noch weitgehend bleiben sollte.

Die Arbeit des Beiwerks

So betrachtet, ist der Prolog mehr als nur ein weiteres Opfer des Übergangs zum Tonfilm. Vielmehr markiert sein Verschwinden so etwas wie eine tektonische Verschiebung in den Präsentationsformen des Films: die Ablösung des *Programms* als primärer Einheit der Vorführung durch den *Film*. Zwar umgibt den Film noch bis in die Siebzigerjahre ein Beiwerk aus Vorfilmen, doch sind diese ihm eindeutig untergeordnet und nicht im Rahmen eines Programms beigelegt. Auch das Pensum der Einstimmung auf den Film verschwindet mit dem Prolog nicht ohne Rest; nur sind es zusehends mehr Teile des Films selbst, die diesen Auftrag übernehmen. So könnte man die Position vertreten, dass der

50 E.L. Hyman: The Prologue is Paramount. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 19, No. 8, 9. Januar 1926, S. 9–10.

Prolog zu Beginn der Fünfzigerjahre in Form der Titelsequenz und «pre-title sequence» innerhalb der Textgrenzen des Films wieder auftritt.

Auf welche Weise und inwiefern sich der Film als primäre Einheit der Vorführung durchsetzt, bleibt noch genauer zu untersuchen. Ebenso gilt es, ein vertieftes theoretisches Verständnis der Rolle zu entwickeln, die der Prolog im Programm spielte. In den Augen seiner Verfechter leistet der Prolog zweifellos einen Beitrag zu dem Prozess, den Roger Odin als «Fiktionalisierung» bezeichnet: die Transposition des Zuschauers in eine Welt der Fiktion oder die Entwicklung einer Haltung der Rezeption, in der die Welt der Fiktion als solche aufgefasst wird (vgl. Odin 2000). Zugleich aber waren Prologe auch hochgradig reflexive Spektakel, die ebenso sehr auf die Grenze zwischen der Welt des Zuschauers und der Welt des Films verwiesen, wie sie darauf abzielten, diese als durchlässig zu gestalten. Die Prologe «verdoppelten» die Wirkung des Films nicht nur deshalb, weil sie den Einstieg in die fiktionale Welt erleichterten, sondern auch, weil sie den Schau- und Genusswert der Show als solcher verstärkten.

Um zu verstehen, wie Prologe funktionieren, gilt es demnach, sich auf die Irritation einzulassen, die Kracauer zum Ausdruck brachte, als er festhielt, dass die Paraphernalien der Präsentation dazu tendieren, die Hierarchie von Werk und Aufführung in ihr Gegenteil zu verkehren. Es gilt die Tatsache ernst zu nehmen, dass es dem Prolog und der Präsentation mitunter gelingt, den Film in einen bloßen Vorwand für ein Spektakel zu verwandeln, und es gilt zu verstehen, wie es dazu kommt. Gibt es am Ende einen unterschwelligen Vorrang der Schwellen des Films vor dem Film? Kracaurs abschlägige Antwort auf diese Frage kommt fast zu schnell: Die Frage bleibt berechtigt.

Literatur

- Beardsley, Charles (1983) *Hollywood's Master Showman. The Legendary Sid Grauman*. New York: Cornwall.
- Conant, Michael (1960) *Anti-Trust in the Motion Picture Industry. Economic and Legal Analysis*. Berkeley: University of California Press.
- Eckert, Charles (1978) The Carole Lombard in Macy's Window. In: *Quarterly Review of Film Studies* 3,1, S. 1–21.
- Friedberg, Anne (1993) *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press.
- Gomery, Douglas (1992) *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*. London: BFI.

- Griffiths, Allison (2001) *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology, and Turn of the Century Visual Culture*. New York: Columbia University Press.
- Hark, Ina Rae (Hg.) (2002) *Exhibition. The Film Reader*. London/New York: Routledge.
- Hediger, Vinzenz (2001) *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912*. Marburg: Schüren.
- Helgesen Fuller, Kathryn (2002) At the Picture Show. In: Hark 2002, S. 41–50.
- Herzog, Charlotte (2002) The Movie Palace and the Theatrical Sources of Its Architectural Style. In: Hark 2002, S. 51–66.
- Jost, François (2002) Die Programmierung des Zuschauers. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 11, S. 35–48.
- Kleingers, David (2000) The Cinematic Stage. Non-Cinematic Framing Devices. In: *The Bounds of Representation. Censorship, the Visible, Modes of Representation in Film*. Hg. v. Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo & Laura Vichi. Udine: Forum, S. 77–94.
- Koszarski, Richard (1992) *An Evening's Entertainment. The Age of the Silent Feature Picture, 1917–1928*. Berkeley/New York/London: University of California Press (History of the American Cinema. Vol. 3.).
- Kracauer, Siegfried (1963) Kult der Zerstreuung [1928]. In: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 311–317.
- May, Larry (1980) *Screening Out the Past. The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*. Chicago/London: The University of Chicago Press, S. 147–166.
- Odin, Roger (2000) *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck Université.
- Staiger, Janet (2001) Writing the History of American Film Reception. In: *Hollywood Spectatorship. Changing Perceptions of Cinema Audiences*. Hg. v. Richard Maltby und Melvin Stokes. London: BFI, S. 19–32.
- Tsivian, Yuri (1998) *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*. Chicago: Chicago University Press.



Abb. 1.1 und 2 WANDA'S TRICK – Wanda Treumann kokettiert mit dem Publikum.

Jörg Schweinitz

Die rauchende Wanda

Visuelle Prologe im frühen Spielfilm

Im Mai 1918 wird in Berlin WANDA'S TRICK¹ (Deutschland, R. Portegg [Pseudonym für Rosa Porten / Franz Eckstein]) uraufgeführt. Nach dem Haupttitel des Films erscheint auf der Leinwand die Liste der handelnden Personen (ohne Darsteller zu nennen), danach ein gesonderter Titel, der allein den Star ankündigt: «Wanda Treumann in der Rolle der Wanda». Die erste Einstellung präsentiert die populäre Schauspielerin – als Ganzfigur – im Abendkleid. Die über den Kopf getragene Stola verleiht ihr ein exotisches Fluidum. Nahezu frontal im Bild sitzend, lächelt sie sibyllinisch, führt eine brennende Zigarette an den Mund und raucht auf eine Weise, die wohl als herausfordernd empfunden werden sollte. Schließlich behält sie die Zigarette schräg im Mundwinkel, während sie scheinbar «uns», das Kinopublikum, anblickt. Danach beginnt sie mit sichtlichem Vergnügen, Zigarettenschachteln, die neben ihr aufgestapelt sind, kokett in «unsere» Richtung zu werfen, links und rechts mehr oder weniger dicht an der Kamera vorbei. Diese bemerkenswerte Einstellung hat eine Länge von etwa 20 Sekunden (Abb. 1.1 und 1.2).

Der folgende Zwischentitel leitet zu einem Haupthandlungsort des Films über: «Heinrich Löbels Fabrik». Es erscheint Wanda, durch schwarze Arbeitskleidung herausgehoben aus den Reihen der anderen, grau gekleideten Zigarettentarbeiterinnen, an einem Manufakturtisch beim Drehen von Zigaretten. Zug um Zug resp. Bild für Bild werden nun die Personen und die Konfliktlage diegetisch etabliert, die Handlung kommt in Gang...

Die Einstellung der rauchenden Wanda wies gegenüber diesem zweiten Bild in vieler Hinsicht *Diskontinuitäten* auf. Statt im schlichten Arbeitsgewand erschien der Star im Abendkleid. Hinweise auf eine zeitliche oder kausale Beziehung zu den danach präsentierten Handlungen sind nicht aufzufinden, und auch räumlich ist keine Kontinuität zum Innenraum der Zigarettенfabrik auszumachen. Mit anderen Worten, die Szene lässt sich nicht in die logische Geschehensabfolge – die *Handlungslogik* – des Films integrieren, ihr Inhalt gehört

1 Ich lege hier die von der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin (SDK) rekonstruierte deutschsprachige Fassung des Films zugrunde, deren deutsche Titel auf Rückübersetzungen aus erhaltenen niederländischen und französischen Sprachfassungen beruhen. Von dieser Fassung wurde auch die im Deutschen ungewöhnliche Schreibung mit Apostroph übernommen.

im Grunde nicht zum diegetischen Universum – zur *Handlungswelt* – der sich anschließenden Narration.

Der Sonderstatus der ersten Einstellung wird noch weiter verstärkt durch den *selbstreflexiven* Präsentationsmodus, der die Szene im Unterschied zum übrigen Film kennzeichnet. Selbstreflexivität oder – mit Christian Metz formuliert – die *Offenlegung der Enunziation* mag sich hier schon aus Wandas Blick in die Kamera ergeben. Ein Blick, der *nicht* nachträglich als Blick auf einen diegetischen Sachverhalt motiviert wird, sondern sich aus der Szene heraus an die Zuschauer des Films wendet und daher jene Umkehrung einführt, «die dem Dispositiv die Unschuld nimmt und es mit einem großen, umgewendeten Strich hervortreten läßt» (Metz 1997 [1991], 31). Ich werde allerdings zeigen, dass ein solcher Blick in die Kamera, adressiert an das Kinopublikum, seinerzeit eine durchaus konventionelle Technik in Filmeröffnungen war. Daraus könnten Skeptiker das kaum abzuweisende Argument ableiten, die aus der *Konventionalisierung* resultierende Selbstverständlichkeit dieses Blicks habe längst nicht jene das Dispositiv enthüllende Kraft besessen, die heutige Filmtheoretiker ihm zuzuschreiben geneigt sind.* Mag diese Selbstverständlichkeit die fragliche Wirkung des Blicks in die Kamera abgeschwächt haben, so hebt das Werfen der Zigarettenschachteln diese Abschwächung wieder auf. In Metz' Sinne ist auch diese «Kontaktaufnahme» eine besondere «Adressierungsstimme im Bild» (ibid., 30). Mit ihr verbindet sich eine paradox doppeldeutige Raumwahrnehmung. Beim Abwurf scheint Wanda – bedingt durch ihre frontale Position, aber auch dadurch, dass alle Anzeichen gegen die Existenz irgendeines potenziellen Publikums im diegetischen Off sprechen – unmittelbar auf das Publikum des Films vor der Projektionswand zu zielen, und doch können die Packungen selbstverständlich diesen realen Raum nie erreichen. Vielmehr verschwinden sie zwangsläufig *seitlich* aus dem Bildrahmen. Das lenkt die Aufmerksamkeit der Rezipierenden auf die Zweidimensionalität des filmischen Bildes und gleichzeitig auf jenen Raum, den französische Filmtheoretiker als *hors-cadre* bezeichnen. Als tatsächliches Ziel der Würfe wird mithin der (von der Handlungswelt des Films geschiedene) Raum bewusst, in dem sich «die Kamera, der Regisseur usw. während der Dreharbeiten befinden, und wo der filmische Diskurs produziert wird» (Blüher 1994, 67). Mit anderen Worten, in dem Maße, wie die seitlich verschwindenden Zigarettenschachteln die Kontinuitätsillusion des adressierten Raumes beschädigen, betont ihre Bewegung die apparative Vermittlung des Zuschauerblicks. Damit wird – im Unterschied zum späteren Präsentationsmodus dieses Films – der *Status des Films als Film* offengelegt.

* [Anm.d.Red.:] Vgl. dazu den Beitrag von Hartmann in diesem Heft.

Während also die Exposition im engeren Sinne erst nach der so herausgehobenen Eröffnungseinstellung beginnt, bildet letztere einen kleinen *visuellen Prolog*. Dessen Wesen besteht darin, dass seine Aktion keinem Punkt des von der Fabel des Films erfassbaren Geschehensablaufes zugeordnet werden kann, sondern betont außerhalb der Handlungswelt und der zeitlich-kausalen Handlungslogik verharret. Trotz dieses Sonderstatus ist der beschriebene Prolog aber nicht völlig unverbunden mit der Narration. Die Verbindung erscheint sogar recht intensiv. Allerdings ist sie von anderer, nicht handlungslogischer Art. Sie ist emblematischer Natur. So lässt sich die Einstellung der rauchenden Wanda als ein einstimmendes sinnbildhaftes Bild beschreiben – als ein *Emblem*. Es antizipiert in konzentrierter Form sowohl etwas vom Typus der Figur, die schon hier gewisse Assoziationen zur damals sehr populären Carmen-Figur aufruft, als auch die komödiantische Tonlage des Lustspielgenres, dem der Film angehört.

So originell das Beispiel der rauchenden Wanda auch ist, so handelt es sich doch bei Prologen dieser und ähnlicher Art um ein damals filmkulturell etabliertes Phänomen, um eine konventionelle Form. Diese hat 1918 schon eine längere Geschichte; und auch die drei in WANDA'S TRICK beobachteten Funktionen und Charakteristika – *Starpräsentation*, *Selbstreflexivität* und *Emblematik* – waren für solche Prologe durchaus üblich, wiewohl nicht in jedem Fall alle drei Momente gleichzeitig derart ausgeprägt nachweisbar sein müssen.

Die Geschichte der kleinen visuellen Prologe setzte früh ein. Als die Filme nämlich begannen, komplexere Handlungen zu tragen und dazu mehrere Einstellungen integrierten, tauchten erste diskontinuierliche Einstellungen auf, die Elemente der späteren Prologfunktionen *in nuce* vorwegnahmen. Mit Blick auf die USA ist dies unter anderem von Tom Gunning (1979), Barry Salt (1992 [1983]) und Charles Musser (1990) beschrieben worden. So verweist Musser auf ein frühes Beispiel, auf den Edison-Film LAURA COMSTOCK'S BAG-PUNCHING DOG (USA 1901), der mit einem porträtartigen *two-shot* von Laura Comstock und ihrem Hund vor neutralem Hintergrund beginnt. Musser sieht die Wurzel solcher Eröffnungen in einer älteren – medienhybriden – Praxis:

In the 1890s [...] exhibitors often showed portraits of prominent persons in their programs using lantern slides. Portraits of admirals were followed by scenes of their ships. Porter, the veteran exhibitor, recognized that the film producer could aptly appropriate this practice [...]. (Musser 1990, 316)

Das berühmtere Beispiel ist Edwin S. Porters zwei Jahre jüngerer Edison-Film THE GREAT TRAIN ROBBERY (USA 1903), der schon eine recht komplexe Geschichte erzählt. Dazu gehört die diskontinuierliche Sondereinstellung

(*extra shot*), die nicht im zeitlich-kausalen Fluss der Fabel aufgeht, sondern vor neutralem Hintergrund das Portrait des Bahnräubers Kader Barnes zeigt, der den Revolver hebt und direkt in die Kamera feuert. «This shot [...] does not represent any action which occurs in the body of the film, but can be considered to indicate the general nature of the film», bemerkt Barry Salt (1992, 54). Solche aus der eigentlichen Handlungswelt herausgehobenen Einstellungen werden von ihm und den meisten anderen englischsprachigen Forschern zum frühen Film als *emblematisch*, «emblematic shots» (ibid.; vgl. auch Musser 1990, 316 u. 354) bezeichnet – wohl weil sie trotz ihres Sonderstatus doch «principal features of the film» (Salt 1992, 54) sinnbildhaft antizipieren. Sie können zweifellos als Vorläufer der Prologe in der Art von WANDA'S TRICK angesehen werden. Tom Gunning (vgl. 1979, 32f) hat darauf aufmerksam gemacht, dass diese Art von Einstellungen Teil des – von ihm so genannten – *diskontinuierlichen Stils* (*le style non-continu*) des frühen Kinos sei. Interessant ist es, dass das Bild des «ins Filmpublikum» schießenden Barnes von den Kinobetreibern wahlweise am Anfang oder am Ende des Films platziert wurde. Mit anderen Worten, es konnte sowohl als *Prolog* zur Einführung einer Hauptfigur und als antizipatorischer Hinweis auf die Art des filmischen Geschehens als auch als *Epilog* im Sinne einer Apotheose funktionieren (vgl. Gunning 1979, 32; Salt 1992, 55 sowie Musser 1990, 354).

Offenbar war der Wunsch, die Hauptfiguren zu Beginn über diskontinuierliche Bilder einzuführen, das stärkere Bedürfnis. So jedenfalls mag man es interpretieren, dass sich – wie Tom Gunning (1979, 33) weiter berichtet – in den USA ab 1904 in vielen Filmen die Praxis durchsetzte, vor Beginn der eigentlichen Handlung die Hauptfiguren meist vor neutralem Hintergrund in Porträtaufnahmen, am Bildrand versehen mit ihren Rollennahmen und zunächst noch nicht mit den Namen der Schauspieler, zu präsentieren. Diese Praxis hat sich in Grundzügen in den USA bis etwa 1917 erhalten – freilich mit Modifikationen, die vor allem darin bestanden, dass später neben den Rollennamen auch die Namen der Schauspieler, und zwar auf Zwischentiteln, genannt wurden. So berichtet David Bordwell:

Before 1917, films commonly introduced characters in ways that called attention to the act of narration. An expository title would name and describe the character and attach the actor's name; then a shot might show the character striking a pose in a non-diegetic setting (e.g. a theatre stage). After several characters were introduced this way, the fictional action would begin. After 1917, such signs of narration diminished. Characters would be introduced upon their first appearance in the action. Overt

commentary in the titles (<Max, a Bully>) would be replaced by images of the character enacting typical behavior (e.g., Max kicking a dog). (Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 27)

Bewahrten diese und ähnliche Prologformen in einem speziell konventionalisierten Sonderbereich also noch bis 1917 Reste des diskontinuierlichen und das Dispositiv vielfältig ausstellenden Stils des frühen Kurzfilmkinos (vgl. auch Blüher 1994), so geschah deren Ablösung im Zeichen einer immer forciierter auf Selbstausschöpfung bedachten illusionistischen und kontinuierkeitsbegeisterten Technik der Filmm narration.

Mit Blick auf das deutsche Kino ist die Praxis emblematischer Eröffnungen in den Jahren vor 1910/11 bisher nicht systematisch untersucht worden. Dennoch kann man die These wagen, dass visuelle Prologe eine neue Bedeutung, Funktion und ästhetische Form erlangten, als um 1911 *Stars* für die Vermarktung der nun länger und verzweigter gewordenen Filme zu entscheidenden Verkaufsargumenten wurden. Von diesem Ausgangspunkt her sei die deutsche Entwicklung näher betrachtet.

Der entscheidende Schritt vollzog sich um 1911, als lange <abendfüllende> Spielfilme die Leinwände eroberten und sich das neue Filmvertriebssystem des *Monopolfilms* am Markt etablierte. Es beruhte auf dem Verkauf von Alleinaufführungsrechten für ein bestimmtes Gebiet an einem (als besonderes Ereignis beworbenen) Film und erlaubte wesentlich höhere Erträge und mithin eine deutlich kapitalstärkere Filmproduktion. Dies vollzog sich mit Hilfe der Attraktion der Stars – ein Phänomen, das durch den Kult um die Theaterdiven des 19. Jahrhunderts angeregt war. Corinna Müller hat die wirtschaftlichen Hintergründe dieser Entwicklung eingehend erhellte und schlussfolgert: «Mit dem Monopol-Spielfilm betrat der Filmstar die Geschichte der deutschen Kinematographie [...]» (1994, 144). Von nun an wurden die Zuschauer gerne als das Fan-Publikum eines Stars angesprochen, und lange Starfilm-Serien zielten in besonderer Weise auf diese Bindung des Publikums und auf den entsprechenden Impuls der Kinobetreiber, nur auf den Namen des Stars hin im Vorhinein – ungesehen – die Aufführungsrechte an ganzen Serien von Filmen zu erwerben (vgl. *ibid.*, 144–157). Dass der Star nun in den Öffentlichkeitsaktivitäten sowohl der Filmfirmen als auch der Kinobetreiber in den Vordergrund gestellt werden musste, versteht sich von selbst. Das Beispiel des Kultes um Asta Nielsen, die sich für die erste Monopol-Starfilm-Serie 1911 unter Vertrag nehmen ließ, und um ihre Konkurrentin Henny Porten ist gut dokumentiert (vgl. Hickethier 1998, 350–357).

Die neue Bedeutung von Stars und überhaupt von Schauspielern schlug sich auch in den Filmen selbst nieder. Die Titel stellten nicht mehr nur die handeln-



Abb. 2 Asta Nielsen in *DIE VERRÄTERIN*
(D 1911/12)

den Personen vor, sondern führten jetzt auch die bislang unerwähnten Namen der wichtigsten Schauspieler auf. Der Star fand dabei besondere Hervorhebung, zumindest erschien sein Name größer gesetzt als die anderen, vielfach erschien er sogar auf einem gesonderten Zwischentitel. Daran schloss sich dann sehr häufig eine Einstellung an, die im erläuternden Sinne Prolog-Charakter besitzt, also nicht in die Handlungswelt integriert, sondern diskontinuierlich ange-

gelegt ist und der visuellen Präsentation des Stars diene. Die Prolog-Einstellungen wurden zu *Vehikeln der Starpräsentation*. Die eingangs beschriebene Szene der rauchenden Wanda Treumann ist ein relativ später Fall dieser Praxis – ein relativ komplexer Modellfall, dem zunächst einfachere vorausgingen.

Das einfachste Modell zeigt sich bereits in der ersten Starfilm-Serie von 1911/12 um Asta Nielsen. So eröffnet zum Beispiel der fünfte Film dieser Serie, das im Januar 1912 uraufgeführte Drama *DIE VERRÄTERIN* (Deutschland, Urban Gad), mit einer sepia viragierten Einstellung: Asta Nielsen verneigt sich vor einem dunklen neutralen Hintergrund in einem eleganten und exotisch anmutenden, chinesisches Kostüm mit Blick zur Kamera (Abb. 2). Mit der nächsten Einstellung beginnt der erste Akt. Das Kostüm sollte weder in der Handlungswelt wiederkehren, noch verweist es in irgendeiner Form auf die Art der folgenden Narration (ist für sie also nicht emblematisch) – ebensowenig die Geste, die im Theater und Schaugewerbe konventionelle Verbeugung vor dem Publikum. Die Pose, das Kostüm und die gesamte Bildinszenierung schaffen einen *Starfetisch*, der die Schauspielerin klar als Schauspielerin außerhalb der Rolle inszeniert. Diese Form wird bald durch weniger diskontinuierliche Lösungen ergänzt, hat aber durchaus daneben weiter Bestand. So beginnt noch der wohl 1916 gedrehte und 1918 uraufgeführte Asta-Nielsen-Film *DIE BÖRSENKÖNIGIN* (Deutschland, Edmund Edel) ganz ähnlich wie der Film von 1911/12. Nach einem Extratitel, der Asta Nielsen in der Hauptrolle ankündigt, erblicken wir die Schauspielerin. Ihre Pose und die gesamte visuelle Inszenierung orientieren sich am Stil damals populärer Starpostkarten. Mit einer weit über die Schultern gelegten Federboa und einer federgeschmückten Kappe wird sie in einer Nahaufnahme präsentiert – von halb hinten über die Schulter aufgenommen. Sie lächelt mit dem uns zugewandten Gesicht und ihren eindrucksvollen Augen in

die Kamera (Abb. 3). Das sorgfältige Arrangement beginnt sich langsam zu drehen, so dass Asta Nielsen den Kopf bald weniger stark wenden muss, schließlich schlägt sie die Augen nieder. Der folgende Zwischentitel «Erster Akt» signalisiert auch verbal: Erst jetzt vollzieht sich der Eintritt in die Handlungswelt.

Neben solchen betont diskontinuierlichen Arrangements ist auch das Bemühen spürbar, trotz dominanter Starpräsentation und Wahrung des

Sonderstatus eine stärkere Verbindungen zu dieser Welt herzustellen. Letzteres erreichte man – wie schon an WANDA'S TRICK gezeigt – vor allem dadurch, dass die Präsentation der Stars im Prolog schon Charakteristika der Rollenfigur oder auch symbolische Antizipationen des Genres der Handlung enthält, also im narrativen Sinne emblematisch wird.

Ein prägnantes Beispiel bietet DIE SUMPFBLUME (Deutschland 1913, Viggo Larsen). Nach Haupttitel und Nennung der beiden Stars auf einem Zwischentitel folgen zwei Einstellungen vor neutralem dunklem Hintergrund, eingeleitet durch Schrifttafeln mit den jeweiligen Rollennamen. Zunächst: «Sandra, später Gräfin von Dahlenberg». Wanda Treumann – im schwarzen einfachen Kleid der von ihr gespielten barfüßigen Tänzerin – springt aus der Tiefe des Bildes ungestüm auf die Kamera zu, verharrt nahe vor ihr, lächelt in sie hinein, spricht zur Seite und knickt schließlich leicht. In der zweiten Einstellung, eingeleitet durch den Zwischentitel «Theo, Graf von Dahlenberg», kommt Viggo Larsen in der preußischen Offiziersuniform des Grafen ebenfalls auf die Kamera zu, verharrt und grüßt militärisch in den für ihn imaginären Kinosaal hinein. Obwohl hier eindeutig außerhalb der Handlungswelt agiert wird (kein Fabelereignis, neutraler Hintergrund, Gruß an den Zuschauer), haben wir es doch – anders als in den beiden Nielsen-Beispielen – mit emblematischen Bildern zu tun, die auf den Konflikt des Films vorausweisen und die *Figuren*, nicht nur die Stars, typisieren.

Ähnliche Fälle zeugen davon, dass es sich bei dieser Form um eine verbreitete Praxis handelte. Als Beispiele lassen sich die Bilder der frech und lustvoll Johannisbeeren verschlingenden Ossi Oswald in der Prologeinstellung zu ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN (D 1918, Ernst Lubitsch) oder der im Gras der Sommerfrische (also bereits am Handlungsort und im Rollenkostüm) herumtollen-



Abb. 3 Asta Nielsen in *DIE BÖRSENKÖNIGIN* (D 1918)

den und uns schließlich zulächelnden Marta Novelly in *DIE SÜHNE* (D 1917, Emerich Hanus) anführen. In beiden Fällen geht die konventionelle Form der Starpräsentation, die emblematische Qualität (Antizipation von Eigenheiten der Narration) sowie das selbstreflexive Moment (Adressierung der Zuschauer durch den Blick in die Kamera) mit einer größeren Kontinuität zur Handlungswelt einher.² Der Status der Eröffnungseinstellung von *DIE SÜHNE* ist in diesem Sinne doppeldeutig. Obwohl klar den Konventionen von Prologen verpflichtet, kann das Bild zugleich auch schon in die Kontinuität der Handlungswelt gestellt werden. Oder anders gesagt: obwohl auch kontinuierlich lesbar, besitzt die Einstellung mit dem Blick in die Kamera einen Gestus, der eindeutig in der Tradition der diskontinuierlichen Prologe steht.

Auch der 1917 uraufgeführte Henny-Porten-Film *CLAUDI VOM GEISERHOF* (D 1917, Rudolf Biebrach) beginnt mit einer Prolog-Einstellung doppeldeutiger Art. Nach einem Titel, der die Namen der Rollenfigur nennt und den Star Henny Porten feiert, erscheint letztere in einer Totalen, bereits mit dem Dirndl der Rolle bekleidet, gelehnt an ein Kruzifix auf einer Hochebene vor eindrucksvoller Alpenkulisse, also in der Handlungswelt des Films. Sie schaut versonnen und neigt den Kopf schließlich leicht nach unten. Der emblematische Mehrwert des Bildes, das mit Roland Barthes (1964, 92) gesprochen ein «sekundäres semiologisches System» trägt, ist offensichtlich. Der kundige Zuschauer ist durch die sinnbildliche Verdichtung sofort dergestalt orientiert, dass er die melodramatische Geschichte einer jungen Frau erwartet, und zugleich führt die Einstellung in die Handlungswelt und Handlungsprogrammatik ein, welche jener entspricht, die noch lange das später als *Heimatifilm* bezeichnete Genre kennzeichnen sollte.

Trotz dieser Tendenz in einem Teil der Prologe, Starpräsentation mit einer größeren physischen Nähe zur Handlungswelt zu verbinden, darf nicht die falsche Schlussfolgerung gezogen werden, es herrschte in den Jahren nach 1911 ein *grundlegender* Trend hin zur Verwischung des Sonderstatus der Prologe als konventioneller Form. Vielmehr stellten viele der kleinen visuellen Prologe ihren diskontinuierlichen Charakter, ihre Differenz zur Handlungswelt geradezu lustvoll zur Schau. Auch Trickbilder dienten diesem Zweck. Ein schönes Beispiel bietet *DER GEHEIMNISVOLLE KLUB* (D 1913, Joseph Delmont). Darin wird im Grunde kein Star hervorgehoben (keiner der Beteiligten war wohl ein wirklicher Star), sondern die Rollen- und Schauspielernamen der drei Protagonisten erscheinen

2 Michael Schaudig hat wohl eine ähnliche Unterscheidung im Sinn, wenn er, die Funktion der «Creditierung» in den Vordergrund stellend, von einer «nonfiktionalen personalen bzw. fiktionalen figuralen Creditierung» (2002, 171) spricht.

gleichwertig auf einem Titel. Es folgt eine Einstellung, die schon deshalb einen diskontinuierlichen Status besitzt, weil sie als einzige des Films koloriert ist.³ Sie zeigt bildfüllend drei Spielkarten: Herz-, Pik- und Kreuz-Ass. Mit weicher Überblendung verschwinden die beiden äußeren und an deren Stelle tauchen die Figuren Ilse (Ilse Bois) und Gerhard (Fred Sauer) auf. Das Paar lächelt einander zu, vorbei an dem in der Bildmitte verbliebenen Pik-Ass. Als dieses dann auch noch verschwindet, gibt es den Bösewicht des Films, van Geldern (Joseph Delmont), frei. Er lächelt Ilse aufdringlich an und steht nun zwischen den beiden (Abb. 4.1–3). Die Symbolik dieser hoch emblematischen Konstruktion ist deutlich.⁴ Im Grunde antizipiert der Prolog bereits den Konflikt des Films. Ebenso deutlich ist hier aber auch die ästhetische Differenz gegenüber der übrigen Erzählwelt.

Solche Differenzen erscheinen dort besonders stark, wo die Prologe *offen autothematisch* werden. Das heißt, dass sie nicht nur deshalb ein selbst-reflexives Moment aufweisen, weil die Stars das Kinopublikum direkt adressieren, sondern weil der *Akt der Filmherstellung* selbst auf die eine oder andere Weise in ihnen thematisiert wird. Ein besonders markantes Beispiel stammt aus einer dänischen

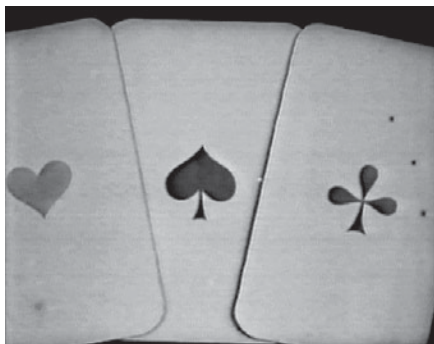


Abb. 4.1–3 Ilse Bois, Joseph Delmont und Fred Sauer in *DER GEHEIMNISVOLLE CLUB* (D 1913)

3 Der Film weist zahlreiche Viragen auf, aber keine weitere mehrfarbig kolorierte Sequenz.

4 Über eine ähnliche Tendenz zu hochgradig symbolischen Prologen im amerikanischen Kino um dieselbe Zeit berichtet auch David Bordwell; vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 26.

Produktion, HÆVNENS NAT (1916, Benjamin Christensen).⁵ Nach dem Haupttitel erfahren die Zuschauer zunächst schriftlich, dass Benjamin Christensen⁶ nicht nur der Regisseur des Films ist, sondern auch dessen Autor und Hauptdarsteller. Danach wird das Modell der Villa, Handlungsort der wichtigsten Szenen des Films, angekündigt. Die folgende Einstellung zeigt uns das von innen erleuchtete Modell der Villa in einem abgedunkelten Raum sich langsam um die eigene Achse drehend. Ein Zwischentitel vermerkt, dass Christensen der Hauptdarstellerin den Handlungsort der Villa erklärt, und wir sehen beider Gesichter im Profil als Silhouetten seitlich ins Bild ragen. Sie nehmen das Dach der Villa ab und erhalten nun durch deren Innenbeleuchtung etwas Unterlicht. Kurz darauf erhellt sich die Szene, und die beiden betrachten das Drehbuch, reden und lachen. Mit einem weiteren Zwischentitel wird schließlich der Übergang in die eigentliche Handlungswelt, in das Innere der eben noch als Modell vorgeführten Villa, vollzogen.

Hier deutet sich schon an: *Autothematik* liegt in den Prologen vor allem dann nahe, wenn Personen ins Spiel kommen sollen, die gewöhnlich im Kino unsichtbar bleiben – wie Autor und Regisseur. Es ist mithin kein Zufall, dass besonders komplexe Prologe mit autothematischem Charakter im deutschen Kino während des «Autorenfilm-Jahres» 1913 aufkamen, war der *Autorenfilm* doch der Versuch, prominente Schriftsteller, deren Werke man verfilmte, als neue Attraktion des auf Selbstaufwertung bedachten Kinos auszustellen. Schon der erste Autorenfilm, der im Januar 1913 uraufgeführte DER ANDERE (Deutschland, Max Mack), hat möglicherweise über einen solchen Prolog verfügt, dessen Platz in der überlieferten Kopie (der SDK) aber lediglich von einem stehenden Bild, einer Fotografie⁷ der «Regiesitzung» (so der Zwischentitel) des Autors Paul Lindau, des Regisseurs Max Mack und des Hauptdarstellers Albert Bassermann, eingenommen wird. Der Premieren-Rezensent Emil Faktor bemerkte hingegen: «[...] man freute sich sehr, als man auf der Leinwand auch des Dichters Paul Lindau ansichtig wurde. Er spielte sich glänzend [...]» (1992 [1913], 349).

Der zweite von Max Mack gedrehte Autorenfilm, die Komödie WO IST COLETTI (Deutschland 1913) enthält hingegen zweifelsfrei ein besonders komple-

5 Ich habe die für die USA hergestellte Verleihfassung dieses Films mit dem Titel BLIND JUSTICE gesichtet und der Beschreibung zu Grunde gelegt. Für den Hinweis auf diesen Film danke ich Juri Tsvian.

6 In der US-Fassung Benjamin Christie.

7 Allerdings beginnt auch DIE LANDSTRASSE (D 1913, Paul von Woringen) in der Kopie des Niederländischen Filmmuseums mit einem gezeichneten Porträt Lindaus und mit Fotos der beiden Hauptfiguren, des entwichenen Gefangenen und des Landstreichers.

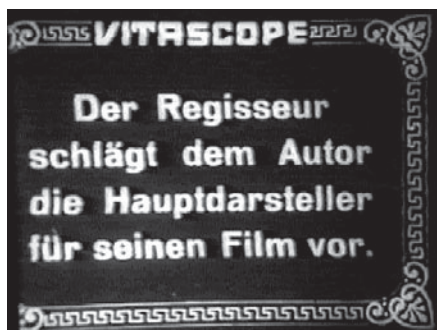
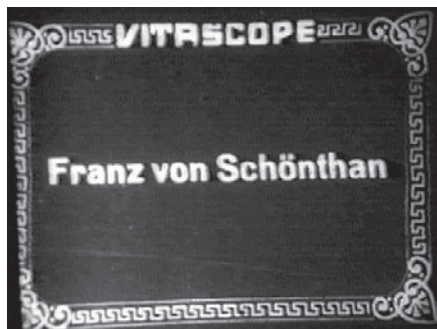


Abb. 5.1–5 Wo ist COLETTI?

xes Beispiel dieser Art. Der Prolog besteht aus mehreren Einstellungen, hat deutlich über zwei Minuten Länge und nutzt intensiv Animationstechniken. Der Autorenfilm-Strategie folgend, erscheint – durch einen Zwischentitel angekündigt – zunächst Franz von Schönthan, der Autor, an einem Schreibtisch frontal vor der Kamera sitzend. Er nimmt einen Anruf entgegen, zeigt die Pose eines Geistesblitzes und beginnt lächelnd (Komödie!) zu schreiben. Bis zu die-

sem Moment handelt es sich um eine durchaus konventionelle Prolog-Einstellung, nur dass jetzt *der Autor als Star* inszeniert wird. Es folgen nun aber zwei Zwischentitel «Der Autor... Der Regisseur... Die Schauspieler» und «Der Regisseur schlägt dem Autor die Hauptdarsteller für seinen Film vor», an die sich eine Tricksequenz anschließt. Schönthans Schreibtisch schwebt mehrfach kreisend nebst Schreibtischstuhl, an dessen Lehne Schönthans Namen steht, in den leeren Bildraum. Per Stopptrick erscheinen nun Schönthan, danach an der Wand des Raumes der Name des Regisseurs Max Mack und darunter Mack *in persona*. Letzterer formt sein Skript zu einer Röhre, wie Bühnen-Illusionisten es tun, aus der er dann die Namen der drei Hauptdarsteller, Hans Junkermann, Madge Lessing und Heinrich Peer, zieht und an der Wand erscheinen lässt. Zuletzt «zaubert» der Regisseur die Schauspieler selbst herbei. Autor, Regisseur und Darsteller begrüßen einander. Es folgt eine Einstellung, in der Max Mack am Schreibtisch sitzend die Liste der Figuren und Darsteller verfasst, die dann als Zwischentitel erscheint. Erst jetzt kommt die eigentliche Handlung in Gang... (Abb. 5.1–5).

Wie sehr diese Art von Prolog, der selbst eine kleine Bildgeschichte über die Vorbereitung des Films erzählt und somit eine *besondere* Diskontinuität gegenüber der späteren Filmerzählung aufweist, 1913 als eine reizvolle Neuerung empfunden wurde, davon zeugt indirekt auch die Produktionsgeschichte des von Hanns Heinz Ewers geschriebenen Films *DER STUDENT VON PRAG* (Deutschland, Stellan Rye). Für ihn war eine ganz ähnliche Animationslösung der Selbstpräsentation als Autor in einem visuellen Prolog vorgesehen – oder wie Ewers das wohl im Jargon des damaligen Filmbetriebs nannte: in einem *Vorbild*. So heißt es in seinem ursprünglichen Exposé:

Vorbild. Alter Friedhof. H.H.E. [Hanns Heinz Ewers; J.Sch.] wandelnd. Er sieht Gräber – liest Inschriften. Balduins Grab. Ev. Der Gräfin Grab; er notiert die Namen. – Dann: H.H.E. zuhause, schreibt, spricht mit dem Regisseur. Aus den Seiten steigen die Figuren auf: Balduin, Margit, Lyd., Scapinelli. (Ewers 1985 [1913], 89)

Verwirklicht wurde dann aber eine weit konventionellere Lösung, zudem ohne szenische Präsentation des Autors.⁸ In der überlieferten Kopie des DIF folgen nach dem Haupttitel, der in Doppelbelichtung den Studenten Balduin mit

8 Helmut H. Diederichs ist allerdings bei seinen Recherchen auf eine Rezension von Ludwig Hamburger aus der *Ersten Internationalen Film-Zeitung* vom 30.8.1913 gestoßen, in der jener einen «Spaziergang Wegeners und Ewers» kritisiert; vgl. Diederichs 1985, 32. Möglicherweise ist dies ein Hinweis darauf, dass ursprünglich doch eine dem Exposé ähnliche Einstellung in den Anfang integriert war, zumal Ewers in dieser Produktion eine starke Position (vgl. *ibid.*,

geschultertem Säbel unter einem Arkadenbogen zeigt und ausblendet, einige weitere Titel, darunter der schriftliche Hinweis auf Ewers als Autor und Regisseur (!), eine Strophe von de Musset und die Liste der Personen und ihrer Darsteller. Daran schließt sich eine Sequenz an, in der ein Vorhang viermal geöffnet und geschlossen wird, wobei er jeweils eine der handelnden Figuren, Balduin, Margit, Lyduschka und Scapinelli, halbnah in einer charakteristischen Pose freigibt. Die Bilder der Figuren sind stets mit einer Schrift zu ihren Füßen nach dem Muster «Paul Wegener als Balduin» versehen. Dieses gebräuchliche Verfahren, das an die schon von Tom Gunning beschriebene, in den USA seit 1904/05 geläufige Praxis erinnert, wird hier vor allem durch den Vorhang modifiziert, der wohl – ähnlich dem Musset-Vers – zeichenhaft etwas vom Prestige einer etablierten Kunstinstitution, nämlich der des Theaters, auf diesen «Kunstfilm» zu übertragen sucht.

Die Autorenfilm-Strategie blieb ein temporäres Phänomen der Jahre 1913/14. Selbstpräsentationen von Personen hinter der Kamera sind aber in den Prologen noch länger nachweisbar. Besonders bekannt für seine Selbstinszenierung als Registar ist Ernst Lubitsch, der sich um diese Zeit gern als Urheber der Narration ins Spiel bringt – wie in dem berühmten Prolog zu *DIE PUPPE* (Deutschland 1919)⁹ oder auch in dem zu *CARMEN* (Deutschland 1918). In *CARMEN* lässt er schriftlich verkünden: «Der Lustspiel-Regisseur ERNST LUBITSCH wagt sich zum ersten Male an einen dramatischen Stoff», dann erscheint er für über 15 Sekunden in naher Einstellung im Sessel eines Arbeitszimmers rauchend, lesend und nachdenkend. Danach: «Er inszeniert seinen ersten Großfilm «Carmen». In der Titelrolle debütiert eine junge Tragödin», worauf im Rollenkostüm, jeweils durch einen Zwischentitel mit Namensnennung angekündigt, Pola Negri als Carmen und Harry Liedtke als Don José vor einem Vorhang erscheinen und in die Kamera blicken. Danach ein Titel «in weiteren Rollen...», und erst jetzt folgt der Haupttitel des Films.

Die Beispiele ließen sich fortsetzen, doch lassen die dargestellten Filmanfänge eine kleine Typologie und ästhetische Charakteristika jener visuellen Prologe, jener *Vor-Bilder*, erkennen, die in Deutschland zu Beginn der zwanziger Jahre allmählich außer Mode kamen, davor aber die übliche Form der Eröffnung eines Films bildeten. Als *konventionelle Elemente* bewahrten sie Reste

11–16) besaß und die im Autorenfilmjahr geläufige Selbstpräsentation als Autor wohl hätte durchsetzen können.

9 Sabine Hake (1992, 39) hat diesen Prolog so kommentiert: «[...] the prologue of *DIE PUPPE* (*THE DOLL*, 1919) makes a humorous comment on the art of filmmaking and, in a way, finalizes his decision to become a full-time-director. Playing a magician or puppeteer, Lubitsch sets up a toy set that, through superimposition, turns into the film's «real» setting.»

der diskontinuierlichen und selbstreflexiven Ästhetik des frühen Kurzfilmkinos noch in einer Zeit, in der sich die eigentliche Narration längst am illusionistischen Ideal orientierte. Ihre Vielfalt zeigt, in welchem Maße diese visuellen Prologe kreative Ideen herausgefordert haben.

Literatur

- Barthes, Roland (1964) *Mythen des Alltags* [frz. 1957]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blüher, Dominique (1994) Am Anfang war das Dispositiv. In: *Film und Kritik*, 2 («Selbstreflexivität des Films»), S. 66–70.
- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia.
- Diederichs, Helmut H. (1985) *Der Student von Prag. Einführung und Protokoll*. Stuttgart: Focus.
- Ewers, Hanns Heinz (1985) Der Student von Prag (Original-Exposé) [1913]. In: Diederichs 1985, S. 89–98.
- Faktor, Emil (1992) Die stumme Premiere: Mit Lindau und Bassermann im Kientopp [1913]. In: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium*. Hg. v. Jörg Schweinitz. Leipzig: Reclam, S. 347–350.
- Gunning, Tom (1979) Le Style non-continu du cinéma des premiers temps (1900–1906). In: *Les Cahiers de la cinémathèque*, 29 («Le cinéma des premiers temps (1900–1906)»), S. 24–34.
- Hake, Sabine (1992) *Passions and Deceptions. The Early Films of Ernst Lubitsch*. Princeton, NJ: Princeton UP.
- Hickethier, Knut (1998) Theatervirtuosinnen und Leinwandmimen. Zum Entstehen des Stars im deutschen Film. In: *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/6–1918)*. Hg. v. Corinna Müller & Harro Segeberg. München: Fink, S. 333–357.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [frz. 1991]. Münster: Nodus.
- Müller, Corinna (1994) Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen. Stuttgart: Metzler.
- Musser, Charles (1990) *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press (History of the American Cinema. Bd. 1).
- Salt, Barry (1992) *Film Style and Technology: History and Analysis* [1983]. London: Starword.
- Schaudig, Michael (2002) «Flying Logos in Typosphere». Eine kleine Phänomenologie des graphischen Titeldesigns filmischer Credits. In: *Schrift und Bild im Film*. Hg. v. Hans-Edwin Friedrich & Uli Jung. Bielefeld: Aisthesis Verlag, S. 163–183.

Frank Kessler

Was kommt zuerst?

Strategien des Anfangs im frühen *nonfiction*-Film¹

Wenn Roland Barthes in einer oft zitierten Bemerkung feststellt,

[...] der Filmanfang hat eine stark erklärende Funktion: Es geht darum, dem Zuschauer eine ihm unbekannte Situation so schnell wie möglich darzustellen, ihm den früheren Status der Figuren, ihre Beziehungen zueinander zu *bezeichnen* [...] (1960, 85; Übers. F.K.),

so denkt er – «natürlich» – an das klassische Erzählkino. Hier, am Filmanfang, beginnt die «Filmarbeit» (Kuntzel 1972; 1999), ereignet sich «der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion» (Odin 1980), findet die «Initiation» (Hartmann 1995) statt, die den Betrachter gleichermaßen in eine diegetische Welt, einen Erzählmodus und eine diskursive Ordnung einführt. Wie aber verhält es sich mit dem dokumentarischen Film? Wie zumal mit dem frühen nichtfiktionalen Film, bei dem, wie Tom Gunning (1995) schreibt, bis Mitte/Ende der 1910er Jahre eine «Ästhetik der Ansicht» vorherrscht, was wiederum bedeutet, dass hier narrative oder «expositorische» (vgl. Nichols 1981, 170-207) Strukturen nur schwach ausgeprägt sind?

Damit stellt sich die Frage, ob denn beim frühen nichtfiktionalen Film ebenfalls Elemente auftreten, die als «Figuren des Anfangs» gelten können und eine spezifisch «inaugurale» textuelle oder enunziative Funktion erfüllen. Natürlich fängt jeder Film auf irgendeine Weise an, doch wie ist dieser Anfang organisiert? Was kommt zuerst?

Im Folgenden möchte ich anhand einer Reihe von Beispielen versuchen, verschiedene Eröffnungsstrategien von *nonfiction*-Filmen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg aufzuzeigen. Das Feld ist allerdings viel zu breit, als dass man im Rahmen einer solchen notwendigerweise begrenzten Untersuchung zu einer

1 Der vorliegende Text ist die überarbeitete deutsche Fassung eines im März 2003 auf dem X Convegno Internazionale di Studi sul Cinema/X International Film Studies Conference «Limina/Film's Thresholds» in Udine gehaltenen Vortrags mit dem Titel «Comment commencer? Stratégies d'ouverture dans le cinéma non-fictionnel des premiers temps». Die französische Fassung erscheint in den Akten des Kolloquiums, Udine: Forum 2004. Die Forschungen zu dieser Arbeit fanden statt im Rahmen des Utrecht Media Research Program «The Historical and Cultural Construction of Media and Media Forms».

verallgemeinerbaren Taxonomie kommen könnte. Ich werde mich darum auch auf einige thematisch begrenzte Spielarten des frühen nichtfiktionalen Films beschränken, vor allem auf die so genannten «Reisebilder» oder *travelogues* sowie auf Filme, die industrielle oder handwerkliche Produktionsprozesse darstellen. Andererseits handelt es sich beim frühen nichtfiktionalen Film aber auch nicht um ein gänzlich heterogenes Korpus: Bis mindestens Mitte der 1910er Jahre lässt sich eine gewisse stilistische Stabilität beobachten. Während des Workshops «Nonfiction from the Teens», der 1994 vom Filmmuseum in Amsterdam organisiert wurde, kam Ben Brewster zu folgender Feststellung:

Is there a stylistic history of nonfiction film in the sense that there is for fiction films? [...] could you actually tell the difference between a film made in 1917 and a film made in 1907, in the way that you can with fiction film? [...] Seeing a lot of nonfiction during this Workshop, I've actually been wondering whether I'd be in a position at the end of it to say, without looking to external reference points, that a documentary was made in a particular year or within a particular period. So far, I'm not sure I am. They don't seem to exist in the regime of stylistic pressure that was clearly there for fiction filmmakers. (Diskussionsbeitrag Brewster in Hertogs/de Klerk 1994, 32)

Das bedeutet, dass hinsichtlich der stilistischen Merkmale diachronische Veränderungen im Bereich des Nichtfiktionalen bis zum Ersten Weltkrieg offenbar sehr viel weniger ins Gewicht fallen als bei den narrativen, fiktionalen Filmen.

Vor dem Anfang: der Titel als Ankündigung des enunziativen Modus

Der Rezeptionsprozess eines Films setzt bereits ein, bevor noch das erste Bild auf die Leinwand projiziert wird. Das Publikum sitzt so gut wie nie im Kino, ohne zumindest einige Informationen vorab erhalten zu haben (lässt man einmal die alles in allem eher «mythischen» Praktiken der Surrealisten beiseite, die sich bewusst vollkommen dem Zufall aussetzen wollten²). Durch Anzeigen, Plakate, Kritiken, also durch verschiedene Formen von Paratexten, erhält man

- 2 So schreibt André Breton: «Mein System bestand darin, ins Kino zu gehen, ohne vorher nach dem Programm zu fragen, was mich übrigens auch nicht weitergebracht hätte, da ich mir nie mehr als fünf oder sechs Schauspielernamen merken konnte; ich lief natürlich Gefahr, es noch «schlechter zu treffen» als ein anderer, doch muß ich hier meine Schwäche für die vollkommen idiotischen französischen Filme eingestehen» (1978, 26f).

geradezu unvermeidlich Hinweise darauf, was man zu erwarten hat. Bei den Filmen der Frühzeit, die ja immer innerhalb eines Programmmzusammenhangs vorgeführt wurden, ist es der Titel selbst, der den nur einigermaßen eingeweihten Zuschauern wesentliche Informationen vermittelt. So konstatiert François Jost zwar, dass die Programme des Gaumont Palace in Paris 1908 keinerlei Genreangaben enthalten, «[d]och liefern die Titel selbst Hinweise auf die jeweilige Gattung, die das Publikum des Jahres 1908 wohl ohne weiteres versteht [...]» (2002, 39).

Dies gilt nicht nur für Trickfilme, Burlesken oder Dramen, sondern auch, und zwar in noch stärkerem Maße, für den nichtfiktionalen Film. Hier findet man, von den Anfängen bis zum Ersten Weltkrieg, eine bemerkenswerte Beständigkeit bei der Titelgebung. Blättert man durch zeitgenössische Vertriebskataloge oder durch das von Herbert Birett (1991) erstellte Verzeichnis von Filmen, die vor 1911 in Deutschland gelaufen sind, so lassen sich die dem Bereich des Nichtfiktionalen zugehörigen Filme tatsächlich leicht identifizieren. Hier eine willkürliche Sammlung von Beispielen:

L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT (Lumière 1896), AM BRANDENBURGER THOR ZU BERLIN (Messter 1898), ANKUNFT EINER TRAMBAHN IN SAIGON (Pathé frères 1902), FLORAL PARADE OF LADY CYCLISTS (Hepworth 1903), PANORAMA VON LUZERN (Pathé frères 1904), THE LIFE OF THE BUSY BEE (Urban 1905), SPORTS ET AMUSEMENTS EN SUISSE (Eclipse 1907), BEI DEN TOUAREGS (Pathé frères 1908), ANSICHTEN VON MAILAND (Gaumont 1909), DAS MALERISCHE UNGARN (Imperium 1910), SCHWEFELINDUSTRIE IN SIZILIEN (Eclair 1911), L'Auvergne pittoresque (Lux 1912), DANS LES PYRÉNÉES (Gaumont 1913), RAPALLO (Cines 1914), DANSES AU JAPON (Pathé frères 1916), HOLLAND IN IJS (Haghefilm 1917).

All diese Titel sind, ungeachtet in welcher Sprache sie verfasst sind, nicht nur in erster Linie beschreibend – sie geben deutliche Hinweise darauf, was man auf der Leinwand zu sehen bekommen wird –, sie haben zudem auch einen eindeutig referenziellen Charakter, d.h. sie verweisen auf in der «afilmischen Welt» (Souriau 1997) leicht identifizierbare Orte, Ereignisse, Handlungen usw. Darüber hinaus könnte man die meisten unter ihnen in mehr oder weniger derselben Form zu gleich welchem Zeitpunkt zwischen, sagen wir, 1895 und 1917 antreffen. So filmt z.B. der Lumière-Operateur Constant Girel 1896 eine DANSE TYROLIENNE in Köln. Im September 1910, also vierzehn Jahre später, erscheint ein Film mit demselben Titel im Vertriebskatalog der Firma Pathé.³

3 Für eine Beschreibung des Lumière-Films vgl. Loiperdinger 1999, 216; für den Pathé-Film vgl. Bousquet 1994, Katalog Nr. 3813.

Filmtitel haben auch heute noch oft eine derartige Hinweisfunktion, allerdings ist dies auf weit weniger systematische Weise der Fall als in der Frühzeit: Titel wie *MISSION TO MARS* (USA 2000, Brian de Palma) oder *DIE ANOTHER DAY* (*STIRB AN EINEM ANDEREN TAG*, USA 2002, Lee Tamahori) wecken sicherlich relativ genaue Genreerwartungen, doch man wird wohl kaum behaupten können, dass sich *DÉLITS FLAGRANTS* (*AUF FRISCHER TAT*, F 1995, Raymond Depardon) oder *BOWLING FOR COLUMBINE* (USA/CAN/D 2002, Michael Moore) eindeutig als Dokumentarfilme identifizieren lassen. Das gilt im übrigen auch für eine ganze Reihe von Klassikern des dokumentarischen Films: Titel wie *NANOOK OF THE NORTH* (*NANUK, DER ESKIMO*, USA 1922, Robert Flaherty), *SONG OF CEYLON* (GB 1935, Basil Wright), *LE SANG DES BÊTES* (F 1949, Georges Franju) könnten sich durchaus auch auf Spielfilme beziehen.

Im Fall der nichtfiktionalen Filme der 1910er Jahre hat der Titel eine stark verankernde Wirkung,⁴ er dient nicht nur dazu, das Dargestellte zu benennen, sondern auch dazu, den enunziativen Modus anzukündigen und damit den Zuschauer dazu einzuladen, die Bilder einer «dokumentarisierenden Lektüre» (Odin 1990) zu unterziehen. Diese Praxis erlaubt es den Anbietern, Missverständnisse hinsichtlich des diskursiven Status der Filme weitgehend zu vermeiden und gleichzeitig auf den jeweils angemessenen Lektüremodus hinzuweisen. Man kann hier aber auch die Frage stellen, ob dieses Phänomen nicht vor allem damit zusammenhängt, dass die Filmanfänge selbst nicht so beschaffen sind, dass sie diese Funktion übernehmen können. Das wäre zumindest eine erste Hypothese, die sich in diesem Zusammenhang aufstellen ließe.

Mitten ins Bild: die Aufnahmen der Firma Lumière

Das Problem einer Funktionsanalyse des Filmanfangs stellt sich auf besonders interessante Weise bei allen «unipunktuellen»⁵ nichtfiktionalen Aufnahmen und insbesondere bei den Aufnahmen der Firma Lumière. Diese – tatsächlich oder auch nur scheinbar – in einer einzigen Einstellung gefilmten Bilder beginnen offenbar dann, wenn sich der Operateur entscheidet, mit dem Kurbeln anzufangen, und sie enden nach einer knappen Minute, nämlich dann, wenn alles Filmmaterial verbraucht ist. Der Betrachter wird hier – so scheint es

4 Ich verwende den Begriff der «Verankerung» hier in Anlehnung an die Überlegungen von Roland Barthes (1964, 44) zur Funktion sprachlicher Elemente wie der Bildunterschrift usw. bei ikonischen Botschaften.

5 Zu diesem Begriff vgl. Gaudreault/Kessler 2002.

zumindest – ‹unvermittelt› ins Geschehen geworfen. Doch wie Livio Belloï feststellt,

[...] registriert die Lumière-Aufnahme nicht einfach irgend etwas, und sie tut dies auch nicht auf eine beliebige Art und Weise. Wenn es hier jedoch eine Rationalität gibt, so muss sie auf der doppelten Einschränkung beruhen, der jede Aufnahme virtuell unterworfen ist und die damit gewissermaßen als eine Invariante betrachtet werden kann. Diese zweifache Einschränkung betrifft gleichzeitig die Dimension des Raums (das heißt die Beschränkung auf einen *Blickpunkt*) und die der Zeit (das heißt die begrenzte *Dauer*) [...]. (2001, 24)

Die Lumière-Aufnahme präsentiert mit anderen Worten das Aufeinandertreffen eines ‹profilmischen› (Souriau 1997) Ereignisses und eines mithilfe des kinematographischen Apparats erzeugten raum-zeitlichen Ausschnitts. Im Idealfall ergibt sich eine genaue Übereinstimmung: Der gewählte Bildkader erlaubt es, das Geschehen in seiner Gesamtheit zu beobachten, und die Dauer des Ablaufs entspricht der Länge der Aufnahme. Der Filmanfang und das Filmende fallen dann mit dem Beginn bzw. dem Abschluss des Ereignisses zusammen. Dies wäre dann, um noch einmal Livio Belloï (2001, 27) zu zitieren, eine ‹isochrone Beziehung› zwischen der Dauer des profilmischen Geschehens und der Aufnahme. Laut Georges Sadouls Beschreibung der von ihm so genannten ‹zweiten Fassung› des Lumière-Films *LA SORTIE DES USINES* (Katalog Nr. 91) enthält in diesem Fall die Ereignisstruktur selbst deutliche Signale, die als Markierung von Beginn und Schluss fungieren: ‹Man öffnet die Tore am Anfang des Films und schließt sie am Ende› (Sadoul 1964, 152).⁶ Doch eine solche genaue Übereinstimmung ist eher selten.⁷ Die Lumière-Kameraleute sehen sich meist einem sich stetig verändernden Ereignisfluss gegenüber, der weit über die Länge des Filmstreifens hinausgeht und bei dem weder Anfang noch Ende deutlich abzugrenzen sind.⁸

Möglicherweise bietet ein Blick auf die Vorführpraxis zumindest der ersten Jahre eine Lösung für die Frage: ‹Was kommt zuerst?› Der Schriftsteller Maxim Gorki wohnt 1896 einer Vorstellung des Cinématographe Lumière in Nižni-Novgorod bei, über die er als Journalist unter dem Pseudonym I. M. Pacatus im *Nižnegordskij listok* berichtete:

6 Der Satz wird auch von Belloï 2001, 27f, zitiert.

7 Vgl. aber auch Deutelbaum 1983, der davon ausgeht, dass es in zahlreichen Lumière-Filmen derartige (proto-)narrative Strukturen gibt.

8 Dies gilt natürlich nur teilweise für die ebenfalls zahlreichen Aufnahmen, bei denen das profilmische Ereignis inszeniert wurde.

Wenn im Saal, in dem die Erfindung Lumières gezeigt wird, das Licht ausgeht und auf der Leinwand plötzlich – Schatten einer schlechten Radierung – das große graue Bild «Straße in Paris» erscheint, sieht man, wenn man hinschaut, Menschen, die in verschiedenen Posen erstarrt sind, Kutschen und Häuser – alles ist grau, auch der Himmel über all dem ist grau. Man erwartet nichts Besonderes von so einem vertrauten Anblick, oft schon hat man diese Pariser Straßen auf Bildern gesehen. Doch plötzlich beginnt die Leinwand seltsam zu vibrieren und das Bild wird lebendig. Die Kutschen aus dem Hintergrund fahren direkt auf Sie zu in die Dunkelheit, in der Sie sitzen. Menschen erscheinen irgendwo aus der Ferne und werden größer, wenn sie sich Ihnen nähern. Im Vordergrund spielen Kinder mit einem Hund, Radfahrer rasen vorbei, Fußgänger überqueren die Straße, sich zwischen den Kutschen hindurchschlängelnd – alles bewegt sich, lebt, brodeln, kommt in den Vordergrund des Bildes und verschwindet aus ihm irgendwohin. (Gor'kij 1995, 13)

Bei der Vorführung erscheint die Lumière-Aufnahme also – allerdings auf andere Weise als beim Drehen – als eine Begegnung zweier Phänomene: einerseits der vom Bildkader umgrenzte Raum, andererseits das Ereignis mit der ihm eigenen Dauer. Der Übergang vom stehenden zum bewegten Bild markiert den Beginn des Schauspiels der *vue*. Der Titel – der im Programm angekündigt, mittels einer Laterna magica projiziert oder ganz einfach vom Operateur ausgerufen wird – sorgt dabei für die Verankerung, die für die Lektüre des Bildes notwendig ist.⁹

In einigen Lumière-Aufnahmen scheint es geradezu ein textuelles Äquivalent dieses Verfahrens zu geben. Der Bildausschnitt ist dann so gewählt, dass er gewissermaßen eine Situation des *suspense* schafft, weil sich das Eintreten des im Titel angekündigten Ereignisses um ein Weniges verzögert. Ein weithin bekanntes Beispiel hierfür ist *ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT*. Hier sieht man zu Beginn den Bahnsteig mit einigen Wartenden, bevor der Zug tatsächlich im Bild erscheint. Derartige Strukturen verdanken sich wohl einer mehr oder weniger bewussten Strategie seitens der Operateure, die beim Filmen eines Ereignisses den größtmöglichen Effekt erzielen wollten. Es wäre ganz gewiss falsch, den Grad der Gestaltung bei den Lumière-Aufnahmen zu unterschätzen oder gar zu vernachlässigen. Allerdings denke ich, dass der Stellenwert der oft vergessenen paratextuellen oder extratextuellen Elemente wie

9 Es stellt sich allerdings die Frage, ob dieses Verfahren allgemein gebräuchlich war (es wird zumindest in einer Reihe von zeitgenössischen Aussagen zu frühen Lumière-Vorstellungen erwähnt), und wenn ja, wie lange es die Vorführpraxis bestimmte.

dem Titel, der Ankündigung durch den Vorführer oder der Vorführpraxis für die Organisation des Anfangs einer *vue* möglicherweise sehr viel größer ist, als dies bislang angenommen wird.

Beschreibungen von Anfängen, Beschreibungen von Enden: die Kataloge

Wie bereits eingangs erwähnt, gehorchen die frühen nichtfiktionalen Filme einer spezifischen Ästhetik. Filme, die aus mehreren Einstellungen bestehen, präsentieren eine Reihe von «Ansichten», deren Aufeinanderfolge relativ allgemeinen Kriterien einer räumlichen und/oder zeitlichen Ordnung unterworfen sind. Die einzelne Einstellung erlangt so eine gewisse Autonomie (vgl. Gunning 1995, 113-116). Man kann somit von einer «losen Pluripunktualität» (Gaudreaut/Kessler 2002, 29) sprechen: Die Einstellungen erscheinen in einer lockeren Reihung, als eine Serie von Tableaus.¹⁰ Die Tatsache, dass diese Bilderfolge keiner starken Implikationslogik unterworfen ist, bedeutet auch, dass es keine oder allenfalls eine nur schwach ausgeprägte funktionale Hierarchie zwischen den Einstellungen gibt. Somit stellt aber auch das Anfangsbild keinen herausgehobenen diskursiven Moment dar. Betrachtet man die Filme und vor allem die Katalogbeschreibungen, so erkennt man rasch, dass wenn überhaupt ein Element besondere Beachtung findet, dies offenbar vor allem das Ende der Filme ist.

Es folgen nun einige willkürlich aus mir zur Verfügung stehenden Katalogen der Société générale des cinématographes Eclipse & Urban Trading Co. von 1907/08 sowie der Firma Pathé von 1910 (Bousquet 1994) gewählte Beschreibungen (ich zitiere hier lediglich die Passagen, die sich auf das Ende der Filme beziehen):

NAPLES PITTORESQUE (Eclipse 1907/08, Katalog Nr. 3077): «Wir beschließen diesen Film auf sehr humorvolle Weise: Eine Gruppe Lazzaroni isst Makkaroni alla Napolitana.»¹¹

10 Diese Form der lockeren Aneinanderreihung bei relativer Autonomie der einzelnen Einstellungen schließt jedoch nicht aus, dass man bei den nichtfiktionalen Filmen der Jahre vor dem Ersten Weltkrieg sehr viel häufiger als bei fiktionalen Filmen Anschlüsse findet, bei denen z.B. innerhalb einer Szenen von der Totalen auf eine Nahaufnahme umgeschnitten wird. Das Prinzip der «Ästhetik der Ansicht» wird dadurch aber kaum berührt; vgl. auch Bottomore 1990.

11 Hier und im Folgenden meine Übersetzung.

BATAILLE DE FLEURS (Eclipse 1907/08, Katalog Nr. 3113): «Diese Serie endet mit einer Blumenschlacht zwischen den Autos, Karren, Kutschen und anderen Fahrzeugen; die Passanten laufen durcheinander und bombardieren sich mit unvergleichlicher Lebhaftigkeit.»

UNE FERME D'AUTRUCHES (Eclipse 1907/08, Katalog Nr. 3114): «Diese interessante Serie endet mit einer komischen Szene. Ein Wärter bedeckt den Kopf eines Straußes mit einer Socke, klettert unter Schwierigkeiten auf dessen Rücken und wird von seinem Reittier mit hüpfendem, schwindlig machendem Gang davongetragen.»

LE BEURRE EN NORMANDIE (Pathé 1910, Katalog Nr. 3285): «Der Film schließt mit einer malerischen Szene auf einem normannischen Markt, auf dem die berühmten Buttersorten aus Isigny, Livarot, Vire usw. angeboten werden.»

CHASSE AU LASSO DANS LES PLAINES DES CÉLÈBES (Pathé 1910, Katalog Nr. 3324): «Wir folgen ihnen über die Ebenen von Celebes auf eine überaus malerische und ereignisreiche Hirschjagd, die mit einem sehr schönen Bild der Jagdbeute endet.»

RÉCOLTE ET PRÉPARATION DES ANANAS (Pathé 1910, Katalog Nr. 3464): «Nachdem die Ananas in jeder Dose in Sirup getaucht worden ist, werden diese verlötet, etikettiert, verschickt, und der Film schließt mit einem Bild, in dem die köstliche Frucht verzehrt wird.»

UNE JOURNÉE À L'ÎLE DE MARKEN (Pathé 1910, Katalog Nr. 3515): «Wir sehen in diesem Streifen ein schmuckes kleines Dorf mit seinen lebenswürdigen Bewohnern, Szenen auf dem Kanal, und schließlich werfen wir einen Blick auf die Zuider Zee bei Sonnenuntergang.»

ENFANTS DE HOLLANDE (Pathé 1910, Katalog Nr. 3651): «Wir enden mit einem Tanz, der von den holländischen Kindern ausgeführt wird.»

Anhand dieser Beschreibungen lassen sich verschiedene Strategien unterscheiden, mit denen die Filme zum Abschluss gebracht werden. Zum Teil findet man ähnliche Verfahren bei anderen Genres, zum Teil erscheinen die Schlussformeln als eine Art Pendant der Attraktionen, die zum Ende eines Programms oder eines Programmabschnitts präsentiert werden. So enden in mehreren Fällen die Filme mit einem Tableau, das als «Apotheose», also als spektakuläres Schlussbild fungiert.¹² Beispiele hierfür sind die malerische Marktszene, das Verzehren der Ananas, das «schöne Bild der Jagdbeute» und vor allem der Son-

nenuntergang über der Zuider Zee (wie Sonnenuntergänge überhaupt sehr häufig bei Reisebildern das Filmende markieren). Sie zeigen entweder den «krönenden Abschluss» einer Handlungs- oder Ereigniskette oder einen besonders betonten visuellen Effekt (der dann als «malerisch» oder «spektakulär» beschrieben wird). Letzteres wird bisweilen noch zusätzlich hervorgehoben: In *VISITE À UNE ACIÉRIE* (Urban 1907/08, Katalog Nr. 1505) ist das letzte Schlussbild zudem noch koloriert, in *AU PAYS DES MOUSMÉES* (Urban 1907/08, Katalog Nr. 1767) ist es viragiert, und in *A TRAVERS LE CANADA* (Urban 1907/08, Katalog Nr. 1863) sind die letzten vier Tableaus, welche die Niagara-Fälle zeigen, «blau viragiert, wodurch die Pracht dieser ohnehin schon malerischen Ansichten noch verstärkt wird».

In anderen Fällen ist das Ende selbst eine Attraktion, die ihrerseits Gegenstand eines Films sein könnte. So der «Tanz, der von den holländischen Kindern ausgeführt wird» (in den Vertriebskatalogen findet man zahlreiche Beispiele dieser Art) oder in *NAPLES PITTORESQUE* und *UNE FERME D'AUTRUCHES* der Abschluss mit einer komischen Szene, wie es ja tatsächlich auch bei Filmprogrammen insgesamt sehr oft geschah.

Doch gibt es auch entsprechende Formen des Filmanfangs? Zunächst einmal ist festzustellen, dass die Katalogbeschreibungen eher selten (zumindest weit aus seltener als das beim Filmende der Fall ist) angeben, zu Beginn sehe man diese oder jene Ansicht. Betrachtet man jedoch die im Katalog aufgeführte Reihenfolge der Szenen, aus denen sich ein Film zusammensetzt, lassen sich eine Reihe von Strategien unterscheiden, die den Entwurf einer Gesamtstruktur – und sei diese auch noch so lose gefügt – zu erkennen geben. Der Filmanfang erscheint dann als der Ausgangspunkt eines Trajekts, das zu einem deutlich als solchem erkennbaren Ziel hinführt, selbst wenn die dazwischen liegende Szenenfolge weit weniger stringent gegliedert erscheint. Es folgen nun erneut einige dem Eclipse/Urban-Katalog entnommene Beispiele, bei denen jeweils die Beschreibung bzw. der <Titel> der ersten und der letzten Szene zitiert werden:

VOYAGE EN BRETAGNE (Eclipse 1907/08, Katalog Nr. 3142): 1. Die Abfahrt / 14. Der Strand. – Das Bad. (Reiseweg der Touristen von ihrem Heimatort bis zum Bad im Meer.)

LE NOUVEAU DIRIGEABLE «PATRIE» (Eclipse 1907/08, Katalog Nr. 3154): 1. Das neue Luftschiff «La Patrie» verlässt den Hangar. / 12. «La Patrie»

12 Apotheosen sind ein mehr oder weniger fester Bestandteil von Feerien, auf der Bühne wie auf der Leinwand. Das Schlussbild soll hier noch einmal die gesamte Pracht des Schauspiels entfalten; vgl. Kessler 2000, 15–18.

kehrt in den Hangar zurück. (Zirkuläre Struktur, am Ende erfolgt die Rückkehr zum Ausgangspunkt.)

CIRCUIT DE DIEPPE (Eclipse 1907/08, Katalog Nr. 3185): 1. Vor dem Rennen. – Vorbereitungen. – Die Konstrukteure und die wichtigsten Favoriten. / 10. NAZARRO empfängt die Glückwünsche aller. (Anfang und Ende des Ereignisses.)

L'ÉDITION D'UN JOURNAL (Urban 1907/08, Katalog Nr. 1769): 1. Das Büro der Redakteure. / 9. Ankunft der Fahrzeuge und Verteilung an die Verkäufer. (Arbeitsprozess, von der Redaktion bis zum Vertrieb.)

Die Ereignisstrukturen, die der Anordnung der Szenen innerhalb des Films zu Grunde liegen, sind deutlich zu erkennen: die Reise zu einem Bestimmungsort, die Rundreise (der Rundflug), die Wiedergabe eines Sportereignisses von den Vorbereitungen bis zur Siegerehrung, die Darstellung eines Arbeitsvorgangs von den Anfängen bis zum Vertrieb oder Konsum des Produkts, usw. Durch die Analyse eines entsprechend umfangreichen Korpus früher nichtfiktionaler Filme ließe sich möglicherweise eine mehr oder weniger geschlossene Liste solcher Ordnungsschemata erstellen. Als Beginnsszene fungieren dabei sehr häufig Situationen, die den Ausgangspunkt einer Ereignis- oder Handlungskette darstellen, wie hier z.B. das Verlassen des Hangars, die Vorbereitung auf das Rennen oder die Abfahrt in die Ferien. In anderen Fällen erscheint der Anfang eher willkürlich gewählt, z.B. die Ernte in einem Film über die industrielle Herstellung eines Nahrungsmittels – ebenso gut hätte dies die Anlieferung der Frucht bei der Fabrik sein können. Auch hier ist die verankernde Wirkung des Titels von zentraler Bedeutung. Der Film *VIE DANS UNE MINE D'OR AU SUD DE L'AFRIQUE* (Urban 1907/08, Katalog Nr. 1975) beginnt mit der «Ankunft eines Zuges, der die letzte Fuhre von fünfzig chinesischen Tagelöhnern nach Transvaal bringt». Hier steht die Einfahrt eines Zuges also nicht für das Ende einer Reise, sondern für den Anfang der Schicht. Auch *A TRAVERS LE CANADA* (Urban 1907/08, Katalog Nr. 1863) beginnt mit der «Ankunft in Montréal», also – vor allem aus europäischer Perspektive – mit dem Erreichen des Ausgangspunkts einer Reise auf dem nordamerikanischen Kontinent.

Auch wenn nicht alle nichtfiktionalen Filme dieser Zeit derartige Strukturen aufweisen, trifft man sie doch häufig genug an, um annehmen zu können, dass es sich hier um bewusste Darstellungsstrategien handelt. Dies führt jedoch zu einer anderen Frage: Gibt es, abgesehen von der Tatsache, dass die Anordnung der Szenen oft einer erkennbaren Logik folgt und eine Handlungskette durch

eine deutlich als solche fungierende Ausgangssituation in Gang gesetzt wird, auch visuelle Figuren, die als typische Anfangsbilder im *nonfiction*-Film der 1910er Jahre gelten können?

Anfänge: Bilder und Strukturen

Natürlich kann es auch hier nicht darum gehen, eine Taxonomie verschiedener Anfangsbilder in frühen nichtfiktionalen Filmen zu erstellen. Stattdessen will ich eine Reihe häufig auftretender Figuren betrachten, auch wenn die Liste zwangsläufig sehr lückenhaft bleibt. Die soeben behandelten Handlungs- und Ereignisketten bieten einen ersten Anhaltspunkt, welcher Art solche «typischen» Anfangsbilder sein können: Ein- und abfahrende Züge, Boote oder andere Fahrzeuge gehören dazu, insbesondere bei Reisebildern, hier könnte man sogar von einer regelrechten Ankündigung des Themas sprechen. Der «touristische Blick», den diese Filme darstellen, die Suche nach malerischen, eindrucksvollen, interessanten Sujets, kurzum nach *Sehenswürdigkeiten* ist eng verbunden mit der «Ästhetik der Ansicht» und schlägt sich auch in der Filmaufnahme selbst nieder:

Deutlichstes Merkmal der *Ansicht* ist die Art und Weise, wie hier der Akt des Schauens oder Beobachtens nachgeahmt wird. Mit anderen Worten, wir erfahren eine *Ansicht* nicht einfach als die Darstellung eines Ortes, eines Ereignisses oder eines Prozesses, sondern gleichzeitig als Mimesis des Betrachtens selbst. Die Kamera tritt buchstäblich als Tourist, Forscher oder Betrachter auf, und das Vergnügen an diesen Filmen liegt gerade darin, dass sie als Surrogat des Schauens erscheinen. (Gunning 1995, 114; Herv.i.O.)

Diese Bemerkung gilt, wie erwähnt, insbesondere für die Reisefilme. Die Kamera ist hier sehr häufig in Bewegung, entweder durch den Raum, indem sie auf ein Fahrzeug montiert ist, oder durch Panoramaschwenks. Diese Figur, die auch eine der ganz frühen Filmgattungen darstellt (vgl. Uricchio 1999), findet man oft zu Beginn von Reisebildern, als Gesamtansicht einer Stadt oder Landschaft aus der Ferne, bevor man dann einzelne Sehenswürdigkeiten aus der Nähe betrachten kann. Neben diesem geradezu «standardisierten» Verfahren gibt es originellere visuelle Lösungen wie in *SANTA LUCIA* (Ambrosio [?], ca. 1910), der mit einer von einem Boot aus aufgenommenen Ansicht von Venedig beginnt, wobei der größte Teil des Bildes von einer flatternden Flagge ausgefüllt wird. So entsteht eine visuell interessante Komposi-



Abb. 1 *SANTA LUCIA* (1910)

tion, die gleichzeitig auch den Blick eines Reisenden simuliert, der sich der Stadt nähert.¹³ Ein anderer Film, *RAPALLO* (Cines 1912) präsentiert ein Anfangsbild das – zumindest zu jener Zeit – relativ selten verwendet wird: Die erste Einstellung zeigt eine Karte Norditaliens, auf der Rapallo eingezeichnet ist, und bietet so eine geografische Verankerung für die folgenden Ansichten. Dieses Bild ähnelt in mancher Hinsicht der von Barry Salt (1983, 55f) so genannten «emblematischen Einstellung», die entweder an den Anfang oder ans Ende eines Films montiert werden und auf die Diegese verweisen, ohne ihr tatsächlich anzugehören.* Hier dient sie wie gesagt zur Verankerung der restlichen Einstellungen: Die Landkarte verdoppelt und ergänzt gewissermaßen die Funktion des Titels, indem sie den Ort nicht nur erneut nennt, sondern auch in seiner weiteren geografischen Umgebung lokalisiert.

Die emblematische Einstellung ist nun tatsächlich eine visuelle Figur des Anfangs wie des Endes, die in zahlreichen frühen Filmen Verwendung findet, auch im Bereich des Nichtfiktionalen.¹⁴ Hier zwei Beispiele, in denen sie den Film eröffnet: In *COMMENT SE FAIT LE FROMAGE DE HOLLANDE* (Pathé 1909) zeigt das erste Bild – dem ein Zwischentitel vorausgeht, der erklärt, dass der holländische Käse kugelförmig ist – eine junge Frau in «typischer» Landestracht in einer «typischen» Landschaft mit Windmühle. In die Kamera lächelnd präsentiert sie einen Käse.

13 Die Beschreibung dieses und der folgenden Filme basiert auf der DVD-Edition *Exotic Europe* (2000), einem Gemeinschaftsprojekt der Fachhochschule für Technik und Wirtschaft (Berlin), des Nederlands Filmmuseum (Amsterdam), des Cinema Museum (London) sowie des Bundesarchiv/Filmarchiv (Berlin/Koblenz).

* [Anm.d.Red.:] Vgl. dazu den Beitrag von Jörg Schweinitz in diesem Heft.

14 Für eine ausführliche Diskussion der emblematischen Einstellung in fiktionalen Filmen vgl. das vierte Kapitel in Belloï 2001.

Bezogen auf den Titel, zeigt diese Einstellung also das Endprodukt, dessen Herstellungsprozess im Film dargestellt werden soll: Auf dieses Eröffnungsbild folgt eine Einstellung von Kühen auf der Weide, die darauf warten, gemolken zu werden, danach die einzelnen Phasen der Käseproduktion bis hin zum Verkauf auf dem Markt in Alkmaar. Die gleiche Struktur hat auch der



Abb. 2 *COMMENT SE FAIT LE FROMAGE DE HOLLANDE* (1909)

englische Film *CHEDDAR* (Ideal 1920), der mehr als zehn Jahre später gedreht wurde. Auch hier zeigt die erste, emblematische Einstellung einen Laib Cheddar – ein Schild gibt an, dass dieser Käse einen 1. Preis gewonnen hat –, danach sieht man die Kühe auf der Weide, das Melken sowie alle nachfolgenden Phasen der Herstellung. Trotz offensichtlicher Unterschiede – der Pathé-Film zeichnet ein eher folkloristisches Bild, lässt die Holländer in traditioneller Tracht auftreten, die wohl kaum bei der Arbeit getragen wurde, und präsentiert die Käseproduktion in Handarbeit, während der englische Film eine moderne, fast schon industriell organisierte Landwirtschaft darstellt – sind die Ähnlichkeiten in der Reihenfolge der Einstellungen frappierend und bestätigen die These von der relativen stilistischen und strukturellen Stabilität in den Darstellungsstrategien nichtfiktionaler Filme der 1910er Jahre. In beiden Fällen beginnt der Film mit einem Bild des Endprodukts, geht dann zurück zum Rohstoff, zeigt die verschiedenen Etappen des Herstellungsprozesses, um schließlich wieder zum Ausgangspunkt zurückzukehren: dem fertigen Käse. Die emblematische Einstellung funktioniert hier tatsächlich als eine «Verdichtung», wie Livio Belloi (2001, 271) schreibt, denn der Käselaub «enthält» gewissermaßen den gesamten Produktionsablauf, den der Film dann Schritt für Schritt entfaltet.¹⁵

Abschließend möchte ich noch ein interessantes Beispiel erörtern, dessen Stellenwert im Zusammenhang der *nonfiction*-Produktion jener Zeit nur

15 Allerdings ist sie damit auch oft direkter mit der dargestellten Welt – der Diegese – verbunden als das bei den von Salt oder Belloi diskutierten fiktionalen Filmen der Fall ist.

schwer einzuschätzen ist. Es handelt sich dabei um den Versuch, für die nicht-fiktionalen Aufnahmen einen narrativen Rahmen zu schaffen. In der ersten Einstellung des englischen Films *A DAY IN THE LIFE OF A COALMINER* (Kineto 1910)¹⁶ sieht man einen Bergarbeiter, der sich am Morgen von seiner Familie verabschiedet, um zu seiner Arbeit unter Tage zu gehen. Am Ende des Films – am Abend – kehrt er nach Hause zurück, und seine Tochter erwartet ihn am Gartentor (hierauf folgt dann noch eine emblematische Schlusseinstellung: Nach dem Zwischentitel «A Cosy Fireside» sieht man eine bürgerliche Familie im Wohnzimmer vor dem Kamin sitzen). Der Film selbst folgt jedoch nicht einer entsprechenden narrativen Logik, man sieht eben gerade nicht «einen Tag im Leben eines Minenarbeiters». Denn auch hier dominiert die Ästhetik der Ansicht mit mehr oder weniger autonomen Tableaus und vielen verschiedenen Personen, unter denen man den angeblichen Protagonisten nicht erkennen kann. Die Abfolge wird weder durch eine deutlich narrative, noch durch eine rhetorische Struktur bestimmt. Die Einstellungen, die das Verlassen des Hauses am Morgen und die Heimkehr am Abend zeigen, bilden lediglich eine Art Klammer, die auf den Titel des Films verweist. Darüber hinaus unterstreichen sie das zirkuläre Schema Aufbruch/Rückkehr, das man in zahlreichen *nonfiction*-Filmen dieser Zeit finden kann.

Thesen

Im klassischen Erzählkino sind die Funktionen des Anfangs als Einführung in die Erzählung, in die diegetische Welt und in den enunziativen Modus vielfältig. Beim frühen Film – und das gilt insbesondere für den nichtfiktionalen Film – lässt sich eine solche Komplexität nicht erwarten. Hier hat man es mit einem anderen Repräsentationsmodus zu tun und somit auch mit anderen Funktionsweisen des Anfangs.

Der hier unternommene Versuch, auf diesem weiten Feld einige Strategien zu untersuchen, kann nur ein erster Schritt sein. Er erlaubt es kaum, wirkliche Schlussfolgerungen aus den Beobachtungen zu ziehen. Deshalb werde ich auch lediglich vier Thesen zum Abschluss formulieren:

1. Im nichtfiktionalen Kino der Frühzeit (d.h. während eines doch relativ langen Zeitraums) fällt die Funktion, den pragmatischen Status – also den enunziativen Modus – des Films anzukündigen, vor allem dem Titel zu. Durch häufig wiederkehrende, weitgehende deskriptive Formulierungen mit einer meist relativ leicht identifizierbaren afilmischen Refe-

renz erhält der Zuschauer eine Orientierungshilfe. Die Filmtitel haben somit eine stark verankernde Funktion.

2. In den *nonfiction*-Filmen der Frühzeit gibt es eine (vermutlich relativ begrenzte) Anzahl von Schemata – Reise, Produktionsprozess, Sportereignis usw. –, welche die Abfolge der Einstellungen strukturieren. Abhängig vom jeweiligen Schema findet man Anfangs- und Schlussbilder, die sich aus den entsprechenden Ereignis- oder Handlungsstrukturen ergeben.

3. Derartige Anfangsbilder entsprechen somit häufig der ersten Etappe einer Ereignis- oder Handlungskette: Sie zeigen die Abreise, den Rohstoff, aus dem ein Produkt gewonnen wird, die Vorbereitungen für eine Handlung usw.

4. Darüber hinaus gibt es auch wiederkehrende visuelle Figuren wie Panoramasceniken oder deskriptive Bilder, die einen Ort oder eine Landschaft präsentieren, oder verschiedene Varianten der emblematischen Einstellung, welche die verankernde Funktion des Titels verstärken, indem sie Objekte oder Handlungen zeigen, die Teil des im Film behandelten Themas sind.

Diese vier Thesen sind natürlich auch nur ein Anfang: Sie geben jedoch immerhin eine erste Antwort auf die eingangs gestellte Frage: Was kommt zuerst?

Literatur

- Barthes, Roland (1960) Le Problème de la signification au cinéma. In: *Revue internationale de Filmologie* 10,32–33, S. 83–89.
- (1964) Rhétorique de l'image. In: *Communications* 4, S. 40–51.
- Belloï, Livio (2001) *Le Regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*. Québec: Editions Nota Bene/Paris: Méridiens Klincksieck.
- Birett, Herbert (1991) *Das Filmangebot in Deutschland 1895–1911*. München: Winterberg.
- Bottomore, Stephen (1990) Shots in the Dark – The Real Origins of Film Editing. In: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Hg. v. Thomas Elsaesser. London: BFI, S. 104–113.
- Bousquet, Henri (1994) *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914: 1910–1911*. o. O.: Selbstverlag.
- Breton, André (1978) *Nadja* [frz. 1928]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Deutelbaum, Marshall (1983) Structural Patterning in the Lumière Films. In: *Film Before Griffith*. Hg. v. John Fell. Berkeley [usw.]: University of California Press, S. 299–310.
- Gaudreault, André / Kessler, Frank (2002) L'Acteur comme opérateur de continuité, ou: les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne. In: *L'uomo visibile / The Visible Man*. Hg. v. Laura Vichi. Udine: Forum, S. 23–32.
- Gunning, Tom (1995) Vor dem Dokumentarfilm. Frühe *non-fiction* Filme und die Ästhetik der «Ansicht». In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 4, S. 111–121.
- Gor'kij, Maksim [I. M. Pacatus] (1995) Flüchtige Notizen [russ. 1896]. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 4, S. 13–16.
- Hartmann, Britta (1995) Anfang, Exposition, Initiation. Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs. In: *Montage/AV* 4,2, S. 101–122.
- Hertogs, Daan / de Klerk, Nico (Hg.) (1994) *Nonfiction from the Teens*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum.
- Jost, François (2002) Die Programmierung des Zuschauers. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 11, S. 35–47.
- Kessler, Frank (2000) In the Realm of the Fairies. Early Cinema Between Attraction and Narration. In: *Iconics* 5, S. 7–26.
- Kuntzel, Thierry (1972) Le Travail du film. In: *Communications* 19, S. 25–39.
- (1999) Die Filmarbeit, 2 [frz. 1975]. In: *Montage/AV* 8,1, S. 25–84
- Loiperdinger, Martin (1999) *Film & Schokolade. Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern*. Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld.
- Nichols, Bill (1981) *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press.
- Odin, Roger (1980) L'Entrée du spectateur dans la fiction. In: *La Théorie du film*. Hg. v. Jacques Aumont & Jean Louis Leutrat. Paris: Albatros, S. 198–213.
- (1990) Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Hg. v. Christa Blümlinger. Wien: Sonderzahl, S. 125–146.
- Sadoul, Georges (1964) *Georges Méliès*. Paris: Seghers.
- Salt, Barry (1983) *Film Style and Technology: Theory and Analysis*. London: Starword.
- Souriau, Etienne (1997) Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie [frz. 1951]. In: *Montage/AV* 6,2, S. 140–157.
- Uricchio, William (1999) Panoramic Visions: Stasis, Movement, and the Redefinition of the Panorama. In: *La nascita dei generi cinematografici*. Hg. v. Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo & Laura Vichi. Udine: Forum, S. 125–133.

Alexandra Schneider

Die Ankunft von Tante Erica

Wie Familienfilme aus den dreißiger Jahren anfangen *

Wissenschaftliche Ansätze

Historisch gesehen beginnen sich die visuelle Anthropologie und die Soziologie als erste wissenschaftliche Disziplinen für den Familienfilm zu interessieren (Worth/Adair 1972; Chalfen 1975). Die meisten der – im weitesten Sinn sozialwissenschaftlichen – Untersuchungen kommen zum Schluss, dass Familienfilme nur als Dokumente von Interesse sind, da ihre filmische Qualität zu dürftig sei, um eine genauere Betrachtung zu rechtfertigen. Stellvertretend für diese Haltung kann das folgende Zitat des amerikanischen Soziologen Richard Chalfen gelten, der sich seit über dreißig Jahren eingehend mit privaten visuellen Praktiken beschäftigt:

[...] home movies de-emphasize the manipulative potential of the recording technology. Home movies stress a documentary function, in order to produce a copy of a familiar reality. (Chalfen 1987, 68)

Aus filmwissenschaftlicher Perspektive muss die These, dass die Familienfilmer lediglich ihren Alltag kopieren wollen, zumindest stutzig machen. Entwickeln ihre Werke nicht auch einen Eigensinn als ästhetische Artefakte, deren Begreifen dann eine spezifisch filmwissenschaftliche Aufgabe wäre?

In den letzten Jahren sind sowohl Familien- wie andere Amateur- und Gebrauchsfilme im Zuge eines neuen Interesses immer mehr ins Blickfeld der Filmwissenschaft geraten.¹ Dieses Interesse ist nicht zuletzt dem französischen Filmtheoretiker Roger Odin zu verdanken, dem eigentlichen Pionier der Familienfilmforschung (Odin 1979; 1995b). Odins Arbeiten zum Familien- und Amateurfilm stehen in enger Beziehung zu seinem semiopragmatischen Ansatz, der in vielen Punkten aus der Beschäftigung mit dem Gegenstand hervor-

* Der vorliegende Text basiert auf einem im März 2003 auf dem X Convegno Internazionale di Studi sul Cinema / X International Film Studies Conference «Limina / Film's Thresholds» in Udine gehaltenen Vortrag. Eine englischsprachige Version erscheint in den Akten des Kolloquiums, Udine: Forum 2004.

1 Vgl. dazu Odin 1995a u.1999; Zimmermann 1995; Roepke 2001 und Moran 2002.

ging. Insbesondere trifft dies auf die genretheoretischen Überlegungen zu, die er in semiopragmatischer Perspektive anstellt.² Knapp und vereinfachend zusammengefasst, untersucht die Semiopragmatik ein bestimmtes Genre im Verhältnis zu seinem kommunikativen Kontext, seinem Herstellungs- und Rezeptionsumfeld. Die semiopragmatische Genretheorie versucht also, die Wechselwirkung von ästhetischen oder stilistischen Genre-Charakteristiken und ihren Funktionen zu klären.

Für Familienfilme bedeutet dies, so Odin, dass sie nicht Freude bereiten, *obwohl* sie technisch mangelhaft sind, sondern gerade *weil* sie in ästhetischer Hinsicht unbefriedigend bleiben. Als mangelhaft erscheinen sie vor allem im Vergleich zu professionellen Filmen, weisen sie doch viele «Fehler» auf, wie beispielsweise unscharfe Aufnahmen, sprunghafte Einstellungsfolgen, zu lange oder zu kurze Einstellungen. Diese Fehler entsprechen jedoch der Funktion der Gattung, Familiensinn zu stiften. Strukturlosigkeit und insbesondere das Fehlen einer Erzählstruktur bietet nämlich den Familienmitgliedern die Möglichkeit, bei der Vorführung mit den Bildern in eine persönliche Beziehung zu treten, um ihre eigenen Erlebnisse darin wiederzufinden; und dies ist eben deshalb leichter möglich, weil die Filme keinen zielgerichteten Verlauf, keine narrative Intention vorgeben.

Meine eigene Untersuchung von Familienfilmen aus den zwanziger und dreißiger Jahren knüpft in vielen Punkten an Roger Odins Arbeit an.³ Die von mir analysierten Filmbestände legen allerdings den Schluss nahe, dass Odins Postulat, dem Familienfilm fehle es an Struktur, nicht für alle Werke in gleicher Weise gilt.⁴ Zumindest in vielen Beispielen aus den zwanziger und dreißiger Jahren lassen sich regelmäßige strukturierende Momente feststellen. Die zeitliche Einschränkung ist wichtig, weil wir bislang noch zu wenig über die historische

2 Roger Odin unterscheidet zwischen den beiden Genres Familien- und Amateurfilm, wobei er unter letzterem Werke subsumiert, die von organisierten Filmklub-Amateuren im Vereinsrahmen realisiert werden. Ich ziehe jedoch «Amateurfilm» als Oberkategorie für alle Varianten des nichtprofessionellen Films vor, wozu ich sowohl Familien- wie Klubfilme zähle.

Im Unterschied zum Französischen und Englischen lässt das Deutsche die Unterscheidung zwischen Genre und Gattung zu. Für den Amateurfilm erweist sich der Gattungsbegriff angemessener als derjenige des Genres. Die filmischen Gattungen unterscheiden sich nicht nur durch die Textsorte, sondern zugleich durch ihre unterschiedliche Produktions- und Rezeptionsweise. Für eine ausführliche Diskussion der Begriffsproblematik vgl. Schneider 2004.

3 Der vorliegende Text ist Teil meiner Dissertation, die unter dem Titel *Die Stars sind wir: Heimkino als filmische Praxis in der Schweiz der dreißiger Jahre* erscheinen wird (Marburg: Schüren 2004).

4 Meine Untersuchung basiert auf einem mehr oder weniger repräsentativen Korpus Schweizer Familienfilme aus den dreißiger Jahren – mehr oder weniger, da nur ein Bruchteil der in diesem Zeitraum entstandenen Filme erhalten ist.

Entwicklung des Familienfilms wissen, um verallgemeinernde Aussagen zu treffen. Im Folgenden werde ich mich auf diejenigen strukturierenden Momente konzentrieren, die man als «Anfangsverfahren» bezeichnen kann. Ich werde zunächst eine Typologie von Familienfilm-Anfängen zur Diskussion stellen, um in einem weiteren Schritt der Frage nachzugehen, inwieweit es sich um spezifische Eröffnungsverfahren handelt, die ausschließlich hier zu beobachten sind.

Die folgenden Ausführungen über Familienfilm-Anfänge sind nicht zuletzt Ausdruck eines theoretischen Anliegens, der textuellen Struktur der Gattung mehr Gewicht beizumessen. Anhand einer Analyse verschiedener Anfangsverfahren oder -gesten werde ich versuchen, das Verhältnis von vorfilmischem Ereignis und seiner Übertragung auf Zelluloid zu erkunden. Meine Auseinandersetzung mit den strukturellen Aspekten des Familienfilms geht einher mit einer Erweiterung seiner Funktionsbestimmung. Ich werde die These vertreten, dass die Praxis des Familienfilms nicht nur dazu dient, Familie und Familiensinn herzustellen, sondern auch dazu, Filme zu machen. Der Familienfilm ist mit anderen Worten sowohl in der Herstellung wie in der Rezeption eine spezifisch mediale Praxis. Insbesondere basiert er auf dem Wunsch, an bekannten medialen Repräsentationsformen teilzuhaben, sie auf mehr oder weniger eigenständige Weise aufzugreifen, zu erproben und sich anzueignen. Mit einem Fokus auf Filmanfängen schlage ich demnach vor, den Familienfilm als Form von Medienaneignung und alltäglicher Medienaktivität zu verstehen.

Dabei geht es mir nicht zuletzt darum, den Nachweis zu erbringen, dass Familienfilme durchaus auch *narrative* Muster aufweisen. Sie können als erzählte oder zumindest gestaltete filmische Texte verstanden werden, insofern sie in einem Prozess entstehen und Verwendung finden, der erlebte Erfahrungen in prägnante und verdichtete Filmerfahrungen transformiert. Es mag auf den ersten Blick problematisch erscheinen, im hier diskutierten Zusammenhang von «filmischen Erzählungen» zu sprechen. Da Familienfilme in vielerlei Hinsicht dem präsentierenden Modus des frühen Kinos ähnlich sind, wäre es vielleicht adäquater, mit den Begriffen *monstration* (Gaudreault 1988) oder mit der «Ästhetik der Ansicht» (Gunning 1995) zu arbeiten. Andererseits hat der amerikanische Kognitionspsychologe Jerome Bruner (1990) darauf hingewiesen, dass Menschen Erzählungen dazu verwenden, ihrem täglichen Leben Sinn zu verleihen. Die Funktion von Erzählungen und dem Erzählen besteht laut Bruner nicht nur in der Kommunikation, im Vermitteln von Erlebtem, sondern auch darin, Erlebtes zu ordnen und dadurch erinnerbar zu machen. In diesem Sinne können Familienfilm-Anfänge als Versuche verstanden werden, Erzählungen zu artikulieren, um aufgezeichnete Erfahrungen zu Erinnerung gerinnen zu lassen.

Im Hinblick auf diese Überlegungen scheint es mir wichtig, zwischen der *narrativen Struktur* und der *narrativen Funktion* des Familienfilms zu unterscheiden. Auch wenn die narrativen Strukturen eher schwach entwickelt sein mögen und nur sporadisch – beispielsweise am Anfang – auftreten, erfüllen Familienfilme eine starke narrative Funktion, indem sie dazu beitragen, Erlebtes erzählbar zu machen.

Methodische Probleme

Will man Familienfilme als filmische Texte und spezifische Produkte einer filmischen Aktivität verstehen, gilt es, einigen Besonderheiten Rechnung zu tragen. Im Unterschied zu anderen Gattungen durchlaufen Familienfilme nur selten eine eigentliche Phase der Postproduktion; diese beschränkt sich in der Regel darauf, dass mehrere kleine Rollen zum Zwecke der Vorführung auf einer größeren Spule zusammengefasst werden. Ansonsten findet die Montage, wenn man so will, in der Kamera, bei der Aufnahme statt.

Ein Problem resultiert ferner aus der Unvollständigkeit der Überlieferung. Dies betrifft nicht nur die Filme selbst, sondern vor allem den Umstand, dass Familienfilme in der Regel zwar stumm aufgenommen, in der Vorführung jedoch durch Erklärungen (vor allem vom Filmemacher/Vater) ergänzt werden. Diese Begleit-Erzählungen sind – abgesehen von Berichten aus der Erinnerung – an den Augenblick gebunden und nicht überlieferbar; sie wären aber für unser Verständnis von Material und Aufführungspraxis äußerst wichtig. Dies gilt insbesondere für anonyme Filme, die sich Außenstehenden mitunter nur schwer erschließen. Mit diesem Problem steht die Familienfilmforschung nicht alleine da; auch die historische Forschung zur frühen Kinematographie hat mit ähnlichen Lücken in ihrem Quellenmaterial zu kämpfen. Ein erster Schritt dazu, mit dieser problematischen Unvollständigkeit umzugehen, kann meines Erachtens darin bestehen, auf den Mangel hinzuweisen.

Ein weiteres Problem für eine filmwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Gegenstand erwächst aus der Frage nach der Untersuchungseinheit: Wie lassen sich überhaupt einzelne Familienfilm-Texte bestimmen? Wo fängt ein Film an, wo hört er auf? Häufig helfen Beschriftungen auf den Spulen weiter, die Auskunft über die verschiedenen Sujets und Anlässe geben. Manchmal können auch Klebestellen als mögliche Segmentierungsmerkmale beigezogen werden, verfügen Familienfilme doch selten über Titelfarten, die einen neuen Abschnitt ankündigen. Eine weitere Möglichkeit bieten die im Folgenden untersuchten Anfangsverfahren, die den Filmfluss strukturieren. Dieser letzte Punkt bringt

uns zu einem dritten Problem: Häufig lässt sich nicht eindeutig bestimmen, ob ein Anfangsverfahren auf den Beginn eines neuen Films oder nur auf den Beginn einer Sequenz oder Szene verweist. Die im Folgenden beschriebenen Verfahren finden in der Praxis sowohl als Film- wie auch als Szenenanfänge Verwendung.

Eine Typologie von Anfängen

Das von mir untersuchte Korpus legt fünf unterschiedliche Verfahren nahe, einen Familienfilm beginnen zu lassen.

Das erste Verfahren betrifft die Namensgebung: Die meisten Familienfilmtitel, ob nun auf die Büchse geschrieben oder vor die Aufnahmen montiert, stehen in einer tautologischen Beziehung zum Sujet. Sie beinhalten kein explizites narratives Versprechen, und auch metaphorische Bezüge werden kaum hergestellt. Implizit erzeugt aber jeder Titel eine Erwartungshaltung und gibt zumindest ein Versprechen ab: dass auf die Ankündigung etwas folgen wird. Beschriftungen dienen also nicht nur dazu, die Filme zu identifizieren und damit zu begrenzen, sie annoncieren auch das kommende Ereignis. Darüber hinaus erfüllen sie eine *labelling*-Funktion, indem sie an Erinnerungen an das gefilmte und auf der Leinwand wiederkehrende Ereignis appellieren.

Das zweite Anfangsverfahren manifestiert sich über eine Kamerabewegung. Am häufigsten kommt dabei – nicht weiter überraschend – der Panoramashwenk vor, der vor allem bei geografischen Sujets Verwendung findet und als exponierender Einstieg in das Geschehen fungiert.

Das dritte Anfangsverfahren bildet die fotografische Pose. Beim Pathé 9,5-mm-Format⁵ kann eine solche Pose nicht nur mittels Stillhalten der Person bei der Aufnahme, sondern auch *post factum* erzeugt werden. Dies dank des sogenannten «Kerbentitels», einem Mechanismus, der es erlaubt, ein einzelnes (gekerbtes) Bild in der Vorführung anzuhalten. Da Titel und Zwischentitel so mit einem einzigen stillgestellten Kader auskamen (anstelle der sonst notwendigen 50), wurde dieses Verfahren von Amateuren auch zum Anhalten anderer Bilder mitten im Film verwendet. Ob über das Stillhalten der Posierenden oder mittels Kerbentitel – die fotografische Pose, die in lebendige filmische Bewegung übergeht, ist als Eröffnung eines Familienfilms sehr beliebt. Sie verweist damit im-

5 In Europa, speziell in Frankreich und der Schweiz, fand das 9,5-mm-Format, das zeitgleich mit dem 16-mm-Format der Firma Kodak herauskam und mit diesem den Beginn der standardisierten Amateurformate markiert, dank seiner Kostengünstigkeit großen Anklang.

mer wieder auf den Moment, «als die Bilder laufen lernten». Mit der Pose wird nicht nur das gefilmte Sujet ausgestellt, sondern auch die technischen Möglichkeiten des Mediums selbst.

Das vierte Anfangsverfahren bezeichne ich als «Bühnenauftritt». Dazu muss vorausgeschickt werden, dass die meisten Amateure in den zwanziger und dreißiger Jahren auf Grund der mangelhaften Lichtempfindlichkeit des Materials vorzugsweise im Freien tätig waren. Eine beliebte Form des Bühnenauftritts findet sich entsprechend häufig in einer Inszenierung, bei der die gefilmten Personen durch eine Terrassentür in den Garten treten (da sich zu diesem Zeitpunkt fast nur gut Betuchte eine Filmausrüstung leisten konnten, erstaunt es nicht, wieviele Familienfilmer in einem Haus mit Garten lebten). Eine andere Möglichkeit, einen Bühnenauftritt zu inszenieren, bietet auch das Öffnen von Fenstern, die wie ein Vorhang die beginnende Handlung rahmen. Ob durch Tür- oder Fensteröffnungen, in beiden Fällen versucht der Kameramann eine Form von Theaterinszenierung zu schaffen, gleichzeitig markiert ein solcher Auftritt auch den Beginn der «Show». Der Bühnenauftritt weist darauf hin, dass die Beteiligten über eine Vorstellung davon verfügen, dass etwas begonnen werden soll und dass dies ein bestimmtes Vorgehen erfordert: «Lasst uns den Film so beginnen!» Die Anfangsfindung muss dabei keineswegs immer bewusst ablaufen; vielmehr handelt es sich um ein konventionalisiertes Muster, das man im Bedarfsfall abrufen kann.

Ein Bühnenauftritt findet gern in Kombination mit einem Defilee statt, welches wiederum häufig als *castlist* funktioniert. Um ein Beispiel zu nennen: Auf einer Geburtstagsfeier laufen eine Reihe von Kindern nacheinander durch eine Balkontür ins Freie auf die Kamera zu, um kurz vor ihr nach rechts oder links aus dem Bild zu verschwinden; einige Kinder winken dabei, andere geben sich zurückhaltender und verzichten darauf, den Mann hinter der Kamera (und das zukünftige Publikum vor der Leinwand) mit Blicken und Gesten zu adressieren.

Das fünfte Anfangsverfahren stellt schließlich der «betonte Handlungsbeginn» dar. Im Unterschied zum Bühnenauftritt bereitet ein Handlungsbeginn ein Ereignis direkt vor und steht dazu in kausalem Zusammenhang. Hier könnte als Beispiel der kleine Junge genannt werden, der ein Bad nimmt. Man sieht ihn zunächst im Bademantel vor der Wanne stehen, dann zieht er sich aus, um ins Wasser zu steigen. Das Ablegen des Mantels bereitet nicht nur das kommende Ereignis vor, es markiert auch den Übergang von einem Zustand in einen anderen. Ein weiteres Beispiel wäre ein Kind, das erst aufs Dreirad aufsteigt, um dann seine Fahrkünste zu demonstrieren. Solche vorbereitenden Anfänge erfordern ein gewisses Maß an Planung und Voraussicht auf das kommende Ereignis. Die Kameraperson muss sich im Vorfeld entscheiden, eine bestimmte

Handlung festzuhalten. Da es in der Praxis oft schwierig ist, zum richtigen Zeitpunkt am richtigen Ort zu sein – also kurz bevor etwas beginnt –, sind solche Anfänge in der Regel inszeniert.

Ein schönes Beispiel für einen geplanten und damit inszenierten Handlungsanfang findet sich in einem unvollständig überlieferten 9,5-mm-Film der anfangs der dreißiger Jahre gedreht wurde und den Besuch einer Tante zum Gegenstand hat.

ARRIVA LA ZIA ERICA (Schweiz/Italien ca. 1930)

In der ersten Einstellung von *ARRIVA LA ZIA ERICA* (Titel auf die 9,5-mm-Kassette geschrieben) sehen wir eine Mutter mit ihren beiden Söhnen im Garten. Plötzlich springt eine zweite Frau, offenbar die erwartete Tante, ins Bild. Eine leidenschaftliche Begrüßungsszene zwischen den beiden Frauen und den Kindern setzt ein, wobei die Gefilmten zwischendurch mit Blicken und Gesten die Kamera adressieren, als ob man sich vergewissern möchte, dass sie auch aufzeichnet: ob der Vater mit seiner Kamera die Szene auch wirklich «sieht». Das Auftreten der Tante und ihr Empfang lassen auf eine inszenierte Szene schließen. Der Filmer weiß, dass die Tante sogleich erscheinen wird, ebenso seine Frau und die Kinder, die aber in ihren Begrüßungsgesten einen möglichst überraschten und spontanen Eindruck zu erwecken suchen. Nach dieser Einführung der Personen tritt eine zweite geplante «Überraschung» ein: Die Mutter nimmt Papierschlangen aus der Rocktasche, mit denen sich nun Frauen und Kinder amüsieren, indem sie sich die noch aufgewickelten Rollen zupusten.

Eine Tante kommt zu Besuch – darin liegt zunächst nichts Besonderes. Tatsächlich aber ist *ARRIVA LA ZIA ERICA* in vielerlei Hinsicht bemerkenswert, lässt sich doch an diesem Beispiel der Vorgang der Zuspitzung und Dramatisierung eines unspektakulären Ereignisses illustrieren, das als filmwürdig empfunden und entsprechend inszeniert wurde. Wie Lumière's *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT* (F 1896) berichtet auch dieser Film von einer Ankunft. Auch wenn er vorgibt, diese Ankunft zu dokumentieren, so ist in *ARRIVA LA ZIA ERICA* doch weniger dem Zufall überlassen, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Unverkennbar handelt es sich um eine Inszenierung, die über einen sorgfältig gewählten Anfang verfügt.⁶ Drei Personen sind im Bild, eine wei-

6 Auch der Lumière'sche Ankunftsfilm ist, wie Martin Loiperdinger (1996) zeigt, stark inszeniert und insofern ein bisschen Familienfilm, als die Zuggäste fast alle von Angehörigen der Familie Lumière gespielt werden.

tere tritt hinzu, man begrüßt sich. Damit man danach nicht herumsteht, hat die Mutter (möglicherweise auf Anweisung des Kamera und Regie führenden Vaters) auch etwas vorbereitet, das eine Weiterentwicklung der Situation erlaubt. Der Gegenstand ist geschickt gewählt, bringen die in der Luft herumwirbelnden Papierschlängen doch zusätzliche Bewegung ins Bild. «Das Kino begann mit Erstaunen, dem Erstaunen, dass Realität mit solch magischer Direktheit übersetzt werden kann», beschreibt Susan Sontag die Wahrnehmungserfahrung an *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE* (Sontag 1995, 8). *ARRIVA LA ZIA ERICA* könnte als Versuch gelesen werden, sich mit den eigenen Filmen in ein solches Erstaunen zu versetzen. Darüber hinaus ist mit einer Ankunft aber auch schon ein Anfang gemacht.

Die fünf genannten Anfangsverfahren illustrieren, dass Familienfilme häufig nicht *in medias res* beginnen. Die Beispiele dokumentieren damit auch, dass mehr Planung und Inszenierung im Spiel sind, als dies die einschlägige Sekundärliteratur suggeriert; selbst Proben können zur Vorbereitung des Drehs gehören. Zusätzliche Evidenz dafür, dass Familienfilmer ihre Anfänge bewusst zu gestalten versuchen, liefert die Tatsache, dass in nicht wenigen Fällen zwei Anfänge hintereinander stehen. Häufig beginnen Familienfilme mit einer misslungenen Anfangseinstellung (unscharf, über-/unterbelichtet, verwackelt), die abgebrochen wird, um ein zweites Mal anzusetzen. Ein Mehrfach-Anfang hat immer einen willkommenen Nebeneffekt: Er funktioniert als zusätzliche Betonung. Sind andere Sequenzen oft redundant und zu ausführlich gefilmt, so gilt für den Anfang eher das Gegenteil: Verdoppelungen können hier zur Verständlichkeit beitragen, auch wenn sie nicht unbedingt als solche intendiert sind und von den Machern vielleicht lieber entfernt würden (sollte es eine Phase der Postproduktion geben). Sie lassen den Zuschauenden auch Zeit, sich das Ereignis noch einmal zu vergegenwärtigen, wenn sie es selbst miterlebt haben, und sie erleichtern einem nicht beteiligten Publikum den Einstieg, weil sie für Ad-hoc-Erklärungen Gelegenheit bieten. So erweist sich der Doppelungseffekt als günstiger Einstieg, der in der Praxis genutzt wird und darauf schließen lässt, dass sich die Familienfilmer bewusst waren, welche Funktion er erfüllt.

Anfänge, narrative Muster und narrative Funktionen

Ich habe diesen Aufsatz mit der Feststellung begonnen, dass die Struktur des Familienfilms bislang vor allem unter dem Aspekt ihres Fehlens, des Scheiterns und Misslingens aller Strukturierungsversuche analysiert wurde. Nimmt man die Narration des Spielfilms als Maßstab, so ist in der Tat nicht von der Hand zu

weisen, dass diese Momente überwiegen. Vergleicht man jedoch die Anfänge mit derjenigen Form des Films, die für die Geschichtsschreibung lange Zeit nur als unfertige Vorform des eigentlichen Spielfilms galt: mit dem frühen Kino, so werden – wie in *ARRIVA LA ZIA ERICA* – gewisse strukturelle Ähnlichkeiten sichtbar.

Die Familienfilm-Sammlung, zu der auch *ARRIVA LA ZIA ERICA* gehört, besteht nicht nur aus selbstgedrehten, sondern auch aus gekauften Pathé-Baby-Filmen aus der Pathé Filmathèque. Die Beobachtung, dass Familienfilme auf professionelle anspielen, lässt sich durch einen Vergleich von eigenen und gekauften Filmen in den untersuchten Beständen weiter untermauern. Dazu möchte ich noch einmal auf das Beispiel des Kindergeburtstages zurückgreifen und den erwähnten Bühnenauftritt mit dem Beginn von *LES CHILLOUKS: DANS L'AFRIQUE SAUVAGE* (Pathé-Baby Nr. 564) vergleichen. Bei diesem Pathé-Baby-Film handelt es sich höchstwahrscheinlich um eine gekürzte Version von *LES CHILLOUKS – TRIBU DE L'AFRIQUE CENTRALE* (Alfred Machin, F 1910), die Mitte oder Ende der zwanziger Jahre auf den Markt kam. Nach der Titeltarte beginnt *LES CHILLOUKS* mit einem erklärenden Zwischentitel, der die porträtierte Ethnie vorstellt. Im nächsten Bild ist die Kamera frontal auf den Eingang einer Lehmhütte gerichtet, aus der in der Folge drei Männer und eine Frau treten, um an der Kamera vorbei im Off zu verschwinden. Die Inszenierung des Kindergeburtstags geht auf ähnliche Weise vor und könnte von diesem Werk inspiriert sein – obwohl man natürlich auch ohne Vorbild auf solche Darstellungsmuster kommen kann. Auch jenseits von Übereinstimmungen von gekauften und selbstgedrehten Filmen lassen Familienfilme ja ein Bewusstsein für das Medium erkennen.

Obschon Familienfilme keine «künstlerischen» Schöpfungen sind, kann man den Versuch, gestaltende Verfahren ins Spiel zu bringen, als Versuch sehen, das Gewöhnliche wieder fremd zu machen. Sie mögen als langweilige Wiedergabe des familiären Lebens erscheinen, stecken aber voller Ideen, die Langeweile des Gewöhnlichen zu überwinden: Sei es, indem man versucht, etwas Spezielles zu tun, wenn man sich vor die Kamera stellt, sei es, indem man erinnerungswürdige Momente auswählt oder erzählerische und filmische Verfahren anwendet, die auf andere mediale Formen anspielen; so wie ich an diesem Beispiel des Anfangs zu zeigen versucht habe.

Man könnte also sagen, dass sich die narrative Funktion des Familienfilms durch die Kombination zweier Funktionsaspekte vollzieht, die als solche schon dem Text eingeschrieben sind. Er soll sowohl «Familie» herstellen, als auch «Film» sein. Der Familienfilm stellt Familie her, insofern beim Drehen und in der Rezeption das relationale Gefüge der Familie durch die Praxis des Filmens

aktiviert wird. Er ist zugleich Film, insofern die Tätigkeit, in der sich das relationale Gefüge der Familie aktiviert, eben die des Filmmachens ist: Nicht nur im Sinne des Abdrehens von Material, sondern im Sinne des Aktivierens von Wissen über mediale Darstellungsformen und ihres Erprobens, um gemeinsam Erlebtes erzählbar zu machen. Der Einsatz medialer Darstellungsformen verleiht dem Gefilmten den Reiz des Besonderen: Die Bezugnahmen auf den großen Film verfremden und verklären den Gegenstand des kleinen. Zugleich aber müssen die Muster des Films, die man gemeinsam erprobt, den Charakter des Hand- und Hausgemachten behalten, damit sich der Effekt der Intimität einstellt und die Familie, die der Film produziert, auch die eigene bleibt. Insofern ist die Kombination der beiden Funktionsaspekte «Familie» und «Film» durchaus ambivalent.

Diese Ambivalenz macht sich nicht zuletzt beim Schluss der Filme bemerkbar. Während der Anfang in der Regel markiert ist, kommen Enden abrupt und überraschend, sei es, weil der Film in der Kamera ausläuft oder weil die Handlung versiegt. Doch es gibt eine Reihe außerfilmischer Ankündigungen des nahenden Endes: Materialveränderungen wie Perforationen des Bildes, das Anschwellen des Projektionsgeräuschs, wenn die letzte Schlaufe den Apparat durchläuft, oder Kommentare des Vorführers, die auf den bevorstehenden Abschluss hinweisen. Im Unterschied zum Anfang, der ein Element des Textes bildet, wird das Ende von der Apparatur und von der versammelten Familie selbst erzeugt.

Literatur

- Bruner, Jerome (1990) *Acts of Meaning. Four Lectures on Mind and Culture*. Cambridge: Harvard University Press.
- Chalfen, Richard (1975) Cinéma Naïveté: A Study of Home Movie Making as Visual Communication. In: *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 2,2, S. 87–103.
- (1987) *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green: Bowling Green State University Press.
- Gaudreault, André (1988) *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Gunning, Tom (1995) Vor dem Dokumentarfilm. Frühe *non-fiction*-Filme und die Ästhetik der «Ansicht». In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 4, S. 111–122.

- Loiperdinger, Martin (1996) Lumières Ankunft des Zuges – Gründungsmythos eines neuen Mediums. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 5, S. 37–70.
- Moran, James M. (2002) *There's No Place Like Home Video*. Minneapolis [usw.]: University of Minnesota Press.
- Odin, Roger (1979) Rhétorique du film de famille. In: *Revue d'Esthétique*, 1–2 («Rhétoriques, sémiotiques»), S. 340–373.
- (Hg.) (1995a) *Le Film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- (1995b) *Le Film de famille dans l'institution familiale*. In: Ders.: 1995a, S. 27–42.
- (Hg.) (1999) *Communications*, 68 («Le cinéma en amateur».).
- Roepke, Martina (2001) Feiern im Ausnahmezustand: Ein privater Film aus dem Luftschutzkeller. In: *Montage/AV* 10,2, S. 59–66.
- Schneider, Alexandra (2003) Home Movie-Making and the Swiss Expatriate Identities in the 1920s and 1930s. In: *Film History* 15,2, S. 166–177.
- (2004) *Die Stars sind wir: Heimkino als filmische Praxis in der Schweiz der dreißiger Jahre*. Marburg: Schüren [i.Vorb.].
- Sontag, Susan (1995) Hundert Jahre Kino. In: *Frankfurter Rundschau* v. 30. Dezember 1995, S. 8.
- Worth, Sol/Adair, John (1972) *Through Navajo Eyes – An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Zimmermann, Patricia R. (1995) *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington: Indiana University Press.

Ruggero Eugeni

Die Festlegung des filmischen Rhythmus

Über Anfang und Ende von PINOCCHIO¹

1. Anfang und Ende des Films als Ort der Festlegung seines Rhythmus

Dieser Beitrag befasst sich mit den Anfängen und Enden des filmischen Textes unter dem Gesichtspunkt des *filmischen Rhythmus*.² Einleitend möchte ich einige Begriffsklärungen vornehmen, für deren Knappheit ich den Leser um Nachsicht bitte.

Als Rhythmus im Allgemeinen definiere ich ein *pattern*, das ein Wahrnehmungskontinuum bildet, diesem eine zeitliche Organisationsform verleiht und so die Möglichkeit des Wiedererkennens schafft.³ Eine solche Form ergibt sich aus Differenzen und Regelmäßigkeiten, die verschiedenen Typs sind, je nachdem, auf welche Substanz der Wahrnehmung sich das *pattern* stützt (Dauer und Akzente von Klängen, sichtbare Ausdehnungen und vektorielle Ausrichtungen

- 1 Dieser Text basiert auf einem Vortrag auf dem X. Convegno Internazionale di Studi sul Cinema/X International Film Studies Conference «Limina/Film's Thresholds» in Udine und Gorizia, März 2003. Ich bedanke mich bei den Veranstaltern der Konferenz, insbesondere bei Leonardo Quaresima, für die Gelegenheit, diese Untersuchung zu präsentieren und zur Diskussion zu stellen. Eine englische Fassung erscheint in den Akten des Kolloquiums, Udine: Forum 2004.
- 2 Das Problem des filmischen Rhythmus fand bisher kein kontinuierliches Interesse seitens der Theorie. Eine erste Phase intensiver Auseinandersetzung gab es in den 1920er Jahren; zu denken ist dabei namentlich an Eisenstein. Danach stellte sich ein Interesse am Rhythmus nur sporadisch ein (bei Balázs oder bei Mitry), oder es beschränkte sich auf bestimmte Bereiche (etwa auf Montage-Handbücher). Ein Versuch der Wiederaufnahme und Systematisierung findet sich bei Nappi (1985). Einen Überblick über einige Versuche aus den frühen Zwanzigerjahren, den Rhythmus des Schauspielerkörpers theoretisch zu begreifen, gibt Guido (2002). Hingegen fällt es schwer, in der neueren Filmtheorie Bezugspunkte für eine solche Untersuchung zu finden, besonders im Bereich der Filmsemiotik. In der allgemeinen Semiotik und in der Textsemiotik hingegen hat sich in den letzten Jahren ein ausgeprägtes Interesse an den «sinnlichen» Aspekten des Textes und insbesondere am Aspekt des Rhythmus entwickelt; vgl. dazu Fontanille/Zilberberg 1998; Bourassa/Ceriani/Zilberberg 1999; Ceriani 2000 und die darin enthaltenen Beiträge.
- 3 Von den zahllosen unterschiedlichen Definitionen des Rhythmus wähle ich die «etymologische» von Emile Benveniste (1966).

usw.). In einem Text hängt der rhythmische Gesamteffekt von der Interaktion mehrerer rhythmischer Ebenen oder Komponenten ab. Im besonderen Fall des filmischen Textes tragen die profilmischen Bewegungen, die Bewegung der Kamera, die Häufigkeit und Art des Schnitts und die verschiedenen Register des Tons (Dialog, Musik, Geräusche) zur Bestimmung des Rhythmus bei.

Der Rhythmus eines Textes wird zudem immer im Kontext sozial und kulturell präformierter Kenntnisse wahrgenommen. Der Text aktiviert, organisiert und verarbeitet begriffliches Wissen und Wissen über Gegenstände ebenso wie figurales und sinnliches Wissen, also Wissen über Darstellungsweisen und Wahrnehmungsformen. Im sensuellen Bereich kommt dem Wissen über Rhythmus eine Schlüsselfunktion zu. Dieses kulturelle Wissen bezeichne ich mit dem Begriff «Metrum/Metren», während ich den Begriff «Rhythmus/Rhythmen» den Vorgängen des Textes vorbehalten möchte.⁴

Ausgehend vom bisher Gesagten können wir festhalten, dass Anfang und Ende eines Textes die Schlüsselbereiche für eine *Bestimmung seines Rhythmus* bilden. Zu Beginn leitet der Text den Zuschauer an, auf jene gesellschaftlich verfügbaren Metren zurückzugreifen, die am besten geeignet sind, die Rezeptionserfahrung zu strukturieren; er steuert die Anwendung der Metren auf das *pattern* und bestimmt somit das dem Text entsprechende rhythmische Profil. Am Schluss hingegen bereitet der Text den Zuschauer auf eine Rückkehr in die rhythmischen Systeme vor, die außerhalb seiner Grenzen vorherrschen.

Auf der Grundlage dieser Ideen möchte ich die Eröffnungs- und die Abschlusssequenz des Films PINOCCHIO von Giulio Antamoro (Italien [Cines] 1911) analysieren.⁵ Verschiedene Autoren haben darauf hingewiesen, dass die-

4 Diese Unterscheidung, die ursprünglich aus der romantischen Musiklehre stammt, wurde von Henri Meschonnic unter Bezugnahme auf rhythmische Phänomene im Allgemeinen wieder aufgegriffen; vgl. Meschonnic 1990. Festzuhalten ist, dass Metren nicht nur textueller oder diskursiver Ordnung sind. Das gesamte soziale Leben (vom Spaziergang durch die Straßen bis zum Führen eines Gesprächs) ist von Rastern geprägt, die wiedererkennbar sind und deren sich die sozialen Akteure bedienen können. Es geht darum zu verstehen (und das ist genau die Aufgabe einer soziosemiotischen Theorie und einer Praxis der Analyse, die aus einer solchen Theorie folgt), vermittels welcher Bewegkräfte die sozialen Metren im Rahmen von Texten rhythmisch aufgenommen werden und welche Auswirkung eine solche «Rhythmisierung» auf eine allfällige Neubestimmung der Metren hat.

5 Zum Film von Antamoro vgl. Manzoli/Menarini 1997/98; Boledi/Pavesi 2000; De Berti 2002. Es handelt sich um einen der ersten Langspielfilme aus Italien überhaupt sowie um die erste Verfilmung des Romans *Pinocchio* von Carlo Collodis – eine eher freie Adaption sowohl in dem Sinn, dass die berühmtesten Szenen im Film besonders stark hervorgehoben werden, als auch in dem Sinn, dass eine Episode vorkommt, die in der Vorlage gänzlich fehlt (ein Besuch Pinoccios bei den Indianern in Amerika). Meine Analyse basiert auf der restaurierten Fassung, die 1994 von der Cineteca Nazionale in Rom auf der Grundlage eines Negativs aus der

ser Film die etablierte Ikonografie von Pinocchio revolutioniert habe, und zwar hauptsächlich dank der Interpretation der Titelrolle durch Ferdinand Guillaume.⁶ Guillaume war ein Komiker, der sich in seinem Stil stark an der klassischen Clownerie orientierte. Er erhielt seine Ausbildung im familieneigenen Zirkus-Theater in Brescia, in dem er lange Jahre auftrat, bevor er sich 1910 dem Kino zuwandte und von der Produktionsfirma Cines in Mailand unter Vertrag genommen wurde. Zwischen 1910 und 1911 drehte Guillaume unter dem Namen Tontolini 135 kurze Komödien, wobei er seine Fähigkeiten als Zirkuskünstler mit wachsender Sicherheit auf die Mechanik der filmischen Gags adaptierte. *PINOCCHIO* von 1911 stellt den Höhepunkt dieses Reifungsprozesses dar. Nach dem großen Erfolg des Films verließ Guillaume die Cines und wechselte zur Produktionsfirma Pasquali in Turin, wo er seinen Künstlernamen Tontolini ablegte, um sich fortan Polidor zu nennen.⁷

Ich werde im Folgenden der Frage nachgehen, welche Rolle der metrische Stil, der für das Ausdrucksverhalten Guillaumes charakteristisch ist, bei der Bestimmung des Rhythmus sowohl der Figur des Pinocchio als auch des Films im Ganzen spielt. (Bei der Lektüre des nächsten Abschnittes empfiehlt es sich, die Sequenzanalyse im Anhang zu konsultieren.)

2. Die Rhythmen des Pinocchio

«Der Anfang des Films verrät sofort den theatralen Charakter der Darbietung», schreiben Manzoli und Menarini (1997/98, 212) über *PINOCCHIO*. Zugleich begründet die Einführung des Hauptdarstellers auf dem Proszenium ein doppeltes rhythmisches Register. Guillaume erscheint zunächst als vornehm, gepflegt und elegant; dann plötzlich verwandelt er sich mit einem doppelten Überschlag rückwärts in einen Pinocchio, der schon entfesselt ist, unruhig, hyperkinetisch. Die gerade, senkrechte Gestalt des Schauspielers macht dabei dem Körper von Pinocchio Platz, der eher dem Zick-Zack-Prinzip zu entsprechen scheint (wozu der geschürzte kurze Rock, der nach zeitgenössischen Entwürfen von Attilio Mussino geschneidert ist, seinen Teil beiträgt) und an eine

Cineteca Italiana in Mailand erarbeitet wurde. Diese Fassung ist 1086 Meter lang, verglichen mit den 1203 Metern, die in der Zensurkarte angegeben werden. Die Forschung geht davon aus, dass die Einbuße nicht eine einzelne Szene betrifft, sondern sich auf die gesamte Länge des Films verteilt; vgl. dazu insbesondere Manzoli/Menarini 1997/98.

6 Die Relevanz des Körpers in der *Pinocchio*-Verfilmung von Antamoro wird von Antonio Costa herausgearbeitet; vgl. Costa 2002, 29

7 Zu Guillaume vgl. Mosconi 2000 sowie Marlia 1997.

aufgezogene Feder erinnert, die gleich losspringen wird. Dieser Eindruck ist aber nur vorübergehend: In dem Moment, als Pinocchio Geppetto (gespielt von Mastripietri) auf die Bühne ruft, nimmt er sogleich wieder die ruhige Haltung Guillaumes an. Als kurz darauf Geppetto das Publikum bittet, sich noch etwas zu gedulden, scheint er vorauszusetzen, dass man schon gespannt darauf wartet, Pinocchio in seine ausgeprägte rhythmische Körpersprache zurückfinden zu sehen. Doch die Einstellungen zwei und drei schieben dies zunächst noch auf. Geppetto dominiert die Szene, in seiner Gestik betont er alle Bewegungen, in denen eine vertikale Ausrichtung von oben nach unten vorherrscht (er trägt schwere Bretter herum, sinkt in sich zusammen, usw.). Erst in der vierten Einstellung bricht der disruptive rhythmische Charakter von Pinocchio plötzlich wieder durch – er reißt den Mund auf, und sein Gesicht verformt sich. Entscheidend ist die fünfte Einstellung, denn hier kommt Pinocchios Ausdrucksverhalten erneut in vollem Umfang zur Geltung: Er positioniert sich in der Mitte der Bühne und wirkt als rhythmischer Motor der ganzen Einstellung. Beim Diebstahl der Perücke und der Flucht definiert sein Körper ein rhythmisches Prinzip, das demjenigen von Geppetto widerspricht. Bewegt sich der Tischler gleichmäßig und klar, so bedient sich Pinocchio eines Ausdrucksverhaltens, das sich aus Verdichtungen und Ausdehnungen, Anspannungen und Entspannungen, Erregungen und Stillständen zusammensetzt. Zudem waren Geppettos Gestik und Mimik von oben nach unten ausgerichtet, so dass der Akzent immer auf der abschließenden Phase der Handlung lag. Pinocchio dagegen beherrscht den Raum, indem er sich schwungvoll in alle Richtungen bewegt und die vertikale Dimension (durch Sprünge in die Höhe) ebenso nutzt wie die Raumentiefe (bei der Flucht in den Hintergrund). Der Akzent liegt bei ihm auf der zentralen Phase der Handlung und zugleich auf dem Moment ihrer Dauer.

Im Folgenden vollendet sich die Besetzung des filmischen Raums durch den Rhythmus, dessen Träger der Körper Pinocchios ist. Die Entsprechung zur fünften Einstellung bildet unter diesem Gesichtspunkt Einstellung sieben. In ihrer langen Einführungsphase sehen wir die Dorfstraße, die von einem gleichmäßigen Rhythmus belebt ist: Die Menschen bewegen sich ruhigen Ganges aus dem Hinter- in den Vordergrund. Dann tritt Pinocchio aus der Tiefe auf und bringt diese Ordnung durcheinander; nicht nur ist sein Gang schneller als das »normale« Tempo der anderen sowie ungleichmäßiger – die Puppe bewegt sich in Sprüngen und bleibt immer wieder unverhofft stehen –, auch seine Richtungswahl ist abnorm, da er plötzlich zum rechten oder linken Bildrand ausbricht. Hatte der Körper Pinocchios in der Werkstatt von Geppetto unversehens die Dimension der Tiefe erobert, so besetzt er hier auf ebenso unerwartete Weise die seitlichen Zonen des szenischen Raums. Darüber hinaus reißt er mit

seinen exzentrischen Bewegungen andere Figuren und Objekte förmlich mit: die Leute, die ihn verfolgen, die Gegenstände, die er im Vorbeigehen zum Umfallen bringt. Die gesamte Szene entwickelt sich chaotisch und folgt einem sprunghaften Rhythmus. Auslösender Faktor und rhythmischer Impulsgeber ist dabei der entfesselte Körper Pinocchios. Dieses rhythmische Spiel wiederholt sich auf gleiche Weise im Innern der Werkstatt (Einstellung 8) und erfährt damit weitere Bekräftigung.

Die Analyse der Eingangssequenz zeigt, wie sich der Rhythmus Pinocchios schrittweise innerhalb des Films ausbreitet. In der Schlusssequenz erfolgt allerdings eine spiegelbildliche Umkehrung: Noch bevor Pinocchio zum Kind aus Fleisch und Blut wird, erscheint er plötzlich ruhiger. Nicht ganz zufällig wiederholt er die Geste, mit der Gepetto zu Beginn die Bretter herumtrug. Er schließt sie ab, in dem er sich hinsetzt, und vollzieht damit eine Bewegung, die gänzlich von oben nach unten verläuft. Sobald das Kind aus dem Körper der Puppe hervorgetreten ist, bleibt sie als leere Hülle zurück und sinkt, ihres rhythmischen Prinzips beraubt, zu Boden (die letzte und definitive Bewegung nach unten). Der Körper des Kindes Pinocchio hat den charakteristischen Rhythmus der Puppe verloren und nähert sich wieder dem ruhigen, geordneten Habitus Guillaumes an.

3. Schlussfolgerungen: Pinocchio, der Rhythmus, das Kino

Fassen wir das Gesagte zusammen und ziehen einige allgemeine Schlussfolgerungen: Im Film PINOCCHIO bestimmt sich der Rhythmus hauptsächlich durch das Ausdrucksverhalten der Schauspieler, also dadurch, wie deren Verrichtungen in Bezug auf die filmische Zeit und den filmischen Raum definiert sind. Hinsichtlich der Zeit ist dabei nicht nur die Dauer der einzelnen Handlung ausschlaggebend, sondern auch die syntaktische Konstruktion von Handlungsabfolgen. Auf dieser Ebene legt der Film fest, ob es um rhythmische Strukturen geht, die gleichmäßig oder aber ungleichmäßig sind (d.h. ob sie sich durch einen Wechsel von schnellen Handlungen und Stillstand auszeichnen oder gerade nicht). Hinsichtlich der Beziehung auf den Raum ist die Bewegungsrichtung oder der Bewegungsvektor relevant, insofern dieser eine wiedererkennbare Reihe von Spannungen und Akzenten zu fixieren vermag. Wir haben es mit anderen Worten mit den beiden traditionellen Bestimmungskriterien des Rhythmus zu tun: mit der *Dauer*, die an den zeitlichen, und mit dem *Akzent*, der an den räumlichen Faktor der Handlung gebunden ist.

In den Anfangs- und Endsegmenten des Films, die ich analysiert habe, sind zwei unterschiedliche rhythmische Reihen auszumachen. Die erste Reihe cha-

rakterisiert die Handlungen Geppettos und der anonymen Menschenmenge; sie sind in ihrer Dauer kontinuierlich und kennen in ihrem räumlichen Verlauf nur eine Richtung (von oben nach unten für Geppetto, aus dem Hintergrund in den Vordergrund für die Menschenmenge), wobei der Akzent jeweils auf der Schlussphase der Handlung liegt. Die zweite rhythmische Reihe charakterisiert das Ausdrucksverhalten Pinocchios, das hinsichtlich des Aspekts der Dauer diskontinuierlich ist: Kurze Handlungen und Erregungen lösen sich mit Pausen ab. Der Bewegungsverlauf kennt mehrere Richtungen und nimmt alle drei Dimensionen des Raums in Anspruch (hoch/tief, links/rechts, Vordergrund/Hintergrund), wobei der Akzent immer auf der wesentlichen und auf Dauer angelegten Phase der Handlung liegt.

Man kann demnach den Prozess, der den filmischen Rhythmus bestimmt, wie folgt rekonstruieren: Der theatralische Einstieg lässt die rhythmische Entwicklung, die von Pinocchio ausgehen wird, schon erahnen (die Kapriolen Guillaumes), doch wird dieser Keim sogleich wieder vom rhythmischen Gewebe des Films absorbiert. Man muss die fünfte Einstellung abwarten (die Flucht der Puppe), bis der eigentümliche Rhythmus Pinocchios wieder voll zur Entfaltung kommt. Die drei verbleibenden Einstellungen des ersten Abschnitts zeigen auf, wie die rhythmische Kadenz Pinocchios das Feld der Wahrnehmung komplett besetzt und auch die Rhythmen der übrigen Figuren affiziert.⁸ In spiegelbildlicher Verkehrung zeigt das Ende des Films, wie Pinocchios Verhalten durch seine Verwandlung in ein Kind unverhofft wieder im «normalen» Rhythmus aufgeht.

Für diese Situation bieten sich, wie mir scheint, zwei einander ergänzende Lesarten an.

Einerseits, sozusagen mit Blick «auf das Innere» des Films, wohnen wir einer fortschreitenden Entfaltung des charakteristischen filmischen Rhythmus bei, dessen Träger der Körper von Pinocchio/Guillaume ist. Dabei ist es interessant zu beobachten, dass sich im sinnlichen und figuralen Profil des Textes eine Dynamik der *mise en phase*, des «In-Schwingung-Versetzens» der Zuschauer, wiederholt, wie sie unter anderen Gesichtspunkten von Roger Odin analysiert

8 Frank Kessler hat mich darauf hingewiesen, dass diese rhythmischen Charakteristika mit dem Abrufen und der Durchmischung unterschiedlicher Genres zu tun haben, die wir in den analysierten Segmenten beobachten können. So beinhaltet das Anfangssegment einen Gag, der zum Genre der Komödie gehört, gefolgt von einem Stück *chase film*. Ich bin mit einer solchen Lesart durchaus einverstanden, möchte aber festhalten, dass das Anfangssegment von einem Gesamtkonzept der fortschreitenden Auslösung des Rhythmus getragen ist, den ich der Figur des Pinocchio zuschreibe. Im Rahmen dieses Gesamtkonzepts bildet der rhythmische Faktor ein Element der Kohäsion, das die Segmente zusammenhält, auch wenn diese hinsichtlich ihrer Genrezugehörigkeit stark variieren.

wurde (vgl. Odin 2000, 37-46).⁹ Andererseits, mit Blick auf den «außerfilmischen Bereich», führen uns die analysierten Segmente einen zentralen Aspekt der Arbeit des Films vor Augen: die Verknüpfung der Vorstellungen von der Figur des Pinocchio mit Vorstellungen von den Metren der Darstellung in *Clownerie* und *Burleske*. Mit anderen Worten: Der Film leitet den Zuschauer dazu an, schrittweise das Metrum der *Clownerie* an die Pinocchio-Figur anzulegen, was auf eine grundlegende Revision der Ikonografie von Collodis Puppe hinausläuft.

Zum Schluss gibt mir diese Analyse auch Gelegenheit, einige allgemeine Überlegungen über die Nützlichkeit eines analytischen Zugangs zum Film anzustellen, der den rhythmischen Aspekten besondere Beachtung schenkt. Den fachlichen Horizont meiner Analyse bildet die *Soziosemiotik* oder Disziplin der *cultural semiotics*.¹⁰ Vor dem Hintergrund dieses Ansatzes erscheint der Text als Aufnahme und Verarbeitung von gesellschaftlich präformierten Wissensbeständen. Diese können unterschiedlicher Natur sein: Es kann sich dabei um thematisches Wissen, ikonografisches Wissen, Wissen um narrative Konventionen etc. handeln. Auf Grund bereits geleisteter Vorarbeiten scheint die Annahme zulässig, dass auch Wissensbestände anderen Typs in einer solchen Dynamik figurieren, namentlich solche, die wir als «sinnliche» Kenntnisse bezeichnen könnten. Sie betreffen beispielsweise *pattern* der Organisation, die sich in einer Phase der Wahrnehmungsstimulation ausbilden, welche den Bezügen auf Objekte der natürlichen Welt logisch vorausgeht. Es handelt sich um jenen Bereich, der in der Semiotik des Visuellen als «figurale» Ebene des Textes bezeichnet wird (im Unterschied zur «figurativen» Ebene).¹¹ Unter den sinnlichen Kenntnissen scheinen mir die metrisch-rhythmischen Konfigurationen eine absolut herausragende Stellung einzunehmen, und zwar aus zwei Gründen. Erstens schaffen sie die Voraussetzung für eine umfassende Organisation des filmischen «Empfindens»; ihnen ist es zu verdanken, dass die visuellen Elemente, die räumlicher Ordnung sind, eine zeitliche Form annehmen. Zweitens bilden die metrisch-rhythmischen Kenntnisse die wichtigste Voraussetzung für eine Vermittlung zwischen der Erfahrung der Welt des Sozialen und der Erfah-

9 Zu den Aushandlungsprozessen am Textanfang vgl. Caprettini/Eugeni 1988.

10 Diesen Ansatz habe ich in seinen grundlegenden Zügen in Eugeni (2001) und Eugeni (2002) skizziert.

11 Zu diesem Thema existiert reichhaltige Literatur, namentlich in der Nachfolge von Greimas. Ich möchte mich darauf beschränken, auf die Arbeiten der Groupe Mu (1992) und von Göran Sonesson (1989) hinzuweisen. Was den filmischen Text betrifft, beziehe ich mich vorab auf einige Arbeiten von Philippe Dubois. Im Übrigen ist anzumerken, dass mein Beitrag darin besteht, einige der Erkenntnisse Greimas'schen Zuschnitts in den Horizont einer Theorie zu übertragen, die sich für die Beziehungen zwischen Text und Kultur interessiert.

rung der Welt des Textes. Unter diesem Gesichtspunkt erweist sich der Pinocchio Antamoros, der die rhythmische Ordnung des Films plötzlich aus den Angeln hebt, auch als Emblem der Modernität und ihres stürmischen Einbruchs in die vormals wohlgeordnete Wahrnehmung der klassischen Ära.

Sequenzprotokoll der untersuchten Szenen

Abkürzungen:

ELS = Extreme long shot

LS = Long shot

MLS = Medium long shot

MS = Medium shot

MCU = Medium close up

Anfang des Films

1	34,12"	MLS. Eine Theaterbühne, der Vorhang ist geschlossen. Auftritt Guillaume, elegant gekleidet. Er verneigt sich vor dem Publikum und macht zwei Überschläge rückwärts. Beim zweiten Überschlag verwandelt er sich in Pinocchio und beginnt, euphorisiert herumzuhüpfen. Er hält inne und ruft Geppetto (gespielt von Augusto Mastrapietri) auf die Bühne. Der verneigt sich ebenfalls, umarmt Pinocchio. Die beiden verschwinden hinter dem Vorhang.
	05,2"	Titelkarte: «Aus einem schönen Holzseicht will der gute Tischler Geppetto eine wundervolle Puppe machen.»
2	52,06"	LS. Die Werkstatt von Geppetto. Der Tischler wählt ein großes Stück Holz aus, um daraus seine Puppe herzustellen.
	03"	Titelkarte: «...er arbeitet und arbeitet...»
3	15"	MS. Die Werkstatt von Geppetto. Geppetto arbeitet am Gesicht von Pinocchio.
4	30,22"	MLS. Die Werkstatt von Geppetto. Geppetto arbeitet an einem Arm von Pinocchio. Das Gesicht, das bereits fertiggestellt ist, schneidet plötzlich eine Grimasse in seine Richtung.

5	40,22"	LS. Die Werkstatt von Geppetto. Kaum ist Geppetto fertig mit der Herstellung von Pinocchio, klagt ihm die Puppe die Perücke und rennt damit in den Hintergrund des Zimmers. Sie springt auf die Tische, prallt auf den Boden und hält einen Moment inne, als ihr Geppetto die Perücke abnimmt. Sie springt wieder auf und flüchtet erneut in den Hintergrund, wo sie die Türe öffnet.
6	14,16"	LS. Geppettos Werkstatt von außen. Pinocchio flüchtet nach rechts. Die Kamera SCHWENKT ihm nach und bleibt auf einem ELS einer belebten Straße stehen. Auf ihrer zerstörerischen Flucht reißt er Menschen und Gegenstände um. Er entschwindet in den Hintergrund, während im Vordergrund von links mehrere Figuren auftreten, darunter zwei Gendarme.
7	32,16"	ELS. Straße in einer Stadt, die Einstellung betont die Raamtiefe. Szenen des Alltagslebens. Aus dem Hintergrund taucht Pinocchio auf, verfolgt von einer Menschenmenge. Vorne und in der Mitte des Bildes angekommen, bricht Pinocchio brüsk nach rechts aus, steigt auf ein Baugerüst und bringt es zum Einsturz. Er wiederholt dieselbe Aktion am linken Bildrand, um dann in Richtung Bildhintergrund und nach links zu fliehen.
8	19,12"	LS. Ladengeschäft, innen. Pinocchio dringt von rechts in den Raum ein, immer noch verfolgt von einer Menschenmenge, darunter die zwei Gendarme. Er kippt am linken Bildrand einen Stapel Matratzen um und rennt nach rechts, wo er weitere Möbel zerstört. Schließlich verschwindet er nach links, um im Vordergrund zurückzukehren und wiederum nach hinten davonzurennen.
	02"	Titelkarte: «Pinocchio kommt noch einmal heil davon und nimmt ein Bad, derweil der arme Geppetto für alle Schäden verantwortlich gemacht und verhaftet wird.»

Ende des Films

	01”	Titelkarte: «Der gute Geppetto zeigt Mitgefühl und vergibt ihm noch einmal.»
1	1.00,24”	LS. Die Werkstatt von Geppetto (anschließend Innenraum eines bürgerlichen Wohnhauses). Pinocchio trägt Bretter herum. Erschöpft setzt er sich auf einen Stuhl im Vordergrund und isst ein Stück Brot. Vermittels einer Überblendung taucht aus dem Hintergrund die Fee auf, geht zur Puppe und berührt sie mit ihrem Zauberstab. Aus der Puppe «tritt» das Kind Pinocchio «hervor», es trägt einen Matrosenanzug. Während Pinocchio sich über seinen neuen Zustand wundert, verändert sich auch die Umgebung zum Interieur eines bürgerlichen Wohnzimmers, und auch Geppetto findet sich plötzlich in neuen und sehr viel vornehmeren Kleidern vor. Die Puppe wiederum fällt zu Boden und bleibt leblos liegen. Geppetto und Pinocchio zeigen aufeinander und strahlen dabei um die Wette. Sie umarmen sich.
2	05,21”	MCU. Oberkörper-Vignetten von Pinocchio und Geppetto, umgeben von einer Regenbogen-Maske. Pinocchio und Geppetto wenden sich an die Zuschauer. Guillaume winkt und wirft Kuschhände.
	03,14”	Titelkarte: «Ende.»

Aus dem Italienischen von Vinzenz Hediger

Literatur

- Benveniste, Emile (1966) La notion de «rythme» dans son expression linguistique [1951]. In: *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, S. 327–335.
- Boledi, Luigi/Pavesi, Matteo (2000) Avventure di Pinocchio. In: Mosconi (2000), S. 67–74.
- Bourassa, Lucie/Ceriani, Giulia/Zilberberg, Claude (1999) *Le sens du rythme*. Urbino: Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, S. 283–285.
- Caprettini, Gian Paolo/Eugeni, Ruggero (1988) *Il linguaggio degli inizi*. Torino: Il Segnalibro.
- Ceriani, Giulia (2000) *Du dispositif rythmique. Arguments pour une sémio-physique*. Paris: L’Harmattan.

- Costa, Antonio (2002) *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*. Rom: Bulzoni.
- De Berti, Raffaele (2002) Il Pinocchio cinematografico di Giulio Antamoro. In: *Le avventure di Pinocchio tra un linguaggio e l'altro*. Hg. v. Isabella Pezzini & Paolo Fabbri. Rom: Meltemi, S. 157–174.
- Eugeni, Ruggero (2001) *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*. Mailand: Vita e Pensiero.
- (2002) Von der themenzentrierten Analyse zur Soziosemiotik des filmischen Texts. In: *Montage/AV* 11,2, S. 113–121.
- Fontanille, Jacques/Zilberberg, Claude (1998) *Tension et signification*. Sprimont: Mardaga.
- Guido, Laurent (2002) Le Rythme des corps. Théorie et critique de l'interprétation cinématographique à partir des arts musico-corporels (danse et gymnastique rythmique) dans la France des années 20. In: *L'uomo visibile. L'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno / The Visible Man. The Film Actor from Early Cinema to the Eve of Modern Cinema*. Hg. v. Laura Vichi. Udine: Forum, S. 229–243.
- Groupe Mu (1992) *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil.
- Manzoli, Giacomo/Menarini, Roy (1997/98) Pinocchio, comico muto. In: *Fotogenia. Storia e teorie del cinema*, 4–5, S. 211–221.
- Marlia, Giulio (1997) *Polidor. Storia di un clown*. Empoli: Ibiskos.
- Meschonnic, Henri (1990) *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. 2., durchges. Aufl. Lagrasse: Verdier.
- Mosconi, Elena (Hg.) (2000) *L'oro di Polidor. Ferdinand Guillaume alla Cineteca Italiana*. Mailand: Il Castoro.
- Nappi, Francesco M. (1985) *Tempo e figurazione ritmica del film*. Cosenza: L. Pellegrini.
- Odin, Roger (2000) *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck Université.
- Sonesson, Göran (1989) *Pictorial Concepts: Inquiries into the Semiotic Heritage and Its Relevance for the Analysis of the Visual World*. Lund: Lund University Press.

Filmhistorisches Dokument

Fritz Lang

Und wenn sie nicht gestorben sind...^{*}

Über dreißig Jahre habe ich als Drehbuchautor und Regisseur beim Film gearbeitet – ein abwechslungsreiches Leben voller Überraschungen sowohl der angenehmen wie der unangenehmen Art. Und von Anfang an hat man mich wieder und wieder gefragt, wenn auch nicht immer in so präziser Formulierung: «Gibt es eine verbindliche Formel für die Komposition eines Films? Nach welchen Regeln muß die Spannung gesteigert werden? Welche Fabeln eignen sich besonders zur Verfilmung? Wo und wie soll man Dialoge unterbringen?» Alle Fragesteller wollen dasselbe (mich selbst eingeschlossen): ein Patentrezept für den Erfolg. Doch ich konnte und kann darauf nur antworten: «Ich weiß es nicht.»

Durch eine lange Kette von Erfahrungen, Erfolgen wie Fehlschlägen, habe ich einen gewissen Instinkt entwickelt, mit dem ich bisher gut gefahren bin und hoffentlich auch weiterfahren werde. Rezepte und starre Formeln scheinen mir Todfeinde der schöpferischen Kraft zu sein. Sofern man sie überhaupt entwickelt, sind sie – auch in diesem Aufsatz – nur dazu da, immer wieder durchbrochen zu werden. Daher möchte ich mich im Folgenden auf einen einzigen Aspekt beschränken: auf die Frage, ob und wann ein Happy End oder aber ein unglücklicher Ausgang gewählt werden sollte.

Ein mir befreundeter, welterfahrener Filmbesucher gestand mir einmal, er gehe niemals, wenn er es vermeiden könne, in einen Film mit unglücklichem Ende, und er versicherte mir, die Mehrzahl seiner Bekannten halte es genauso. Sein Geständnis bestürzte mich etwas. Ich hatte mir eingebildet, für mich sei die Frage nach dem Ende längst gelöst: mit der Binsenweisheit, daß jeder Film so enden müsse, wie es zu ihm paßt, und daß dieses Ende, wenn es nur plausibel sei, auch akzeptiert würde. Aber diese Regel erweist sich offenbar als unzurei-

^{*} [Anm. d. Red.:] Fritz Langs Aufsatz «Happily Ever After» erschien zuerst in *The Penguin Film Review*, Nr. 5, 1948. Die (nicht gezeichnete) deutsche Übersetzung wurde erstmals in *Der Monat*, Nr. 7, April 1949, veröffentlicht, ein Wiederabdruck findet sich in *Filmstudio. Zeitschrift für Film*, Nr. 44, 1. September 1964, S. 45–49. Allerdings war die deutsche Übersetzung um einige Passagen gekürzt. Der vorliegende Text ist eine durchgesehene und stellenweise ergänzte Fassung.

chend angesichts der Forderung des Publikums nach einer ganz bestimmten Form des Schlusses, ob er nun paßt oder nicht. Als Filmregisseur und Produzent respektiere ich die Zuschauer, die, wie ich glaube, auf der Leinwand wie im Leben immer strengere Maßstäbe anlegen und höhere Ansprüche an die Wahrheit stellen. Aber zu dieser Wertschätzung des Publikums scheint dessen geradezu despotische Forderung nach dem Kitsch, zumindest oberflächlich betrachtet, in genauem Gegensatz zu stehen.

Ich bin immer mißtrauisch gegen die Behauptung, das Publikum sei unfähig; denn sie läßt sich so bequem als Entschuldigung für nachlässige künstlerische Leistungen gebrauchen. Ich weiß, daß Leute, die es wissen müssen, immer wieder festgestellt haben, das Publikum ziehe Filme mit Happy End vor; und es scheint auch zuzutreffen, daß Filme ohne glücklichen Ausgang im allgemeinen weniger einspielen als solche, die uns einreden, die Welt sei in Ordnung. Dennoch bestreite ich den übereilten Schluß, das unreife Publikum mit seiner Forderung nach Kitschfilmen mache die Herstellung wirklich guter Filme unmöglich. Ich habe den Verdacht, daß sich dahinter nur Leute verbergen wollen, die selbst zu unreif sind, um hinter den Forderungen die eigentlichen Bedürfnisse der Zuschauer zu erkennen und ihnen in Inhalt und Form anzubieten, wonach sie verlangen.

Das Happy End hat sich in der Geschichte des Dramas verhältnismäßig spät entwickelt und ist typisch für die westliche Zivilisation. Denn nur in einer Gesellschaft, in der es dem Einzelnen möglich war, eine gewisse Würde zu erlangen und auf ein Happy End in seinem eigenen Leben wenigstens zu hoffen, konnte man die Dramatisierung solcher Möglichkeiten überhaupt genießen. Noch heute bevorzugen die Völker Asiens, vor allem Indiens, die tragischen Stoffe, in denen sie eine Katharsis finden, einen Reinigungsprozeß, eine Befreiung von der allumfassenden Not ihres Lebens.

Das Leben innerhalb der westlichen Zivilisation, besonders in den Vereinigten Staaten, in denen im allgemeinen Lebensmittel auf Wochen oder sogar Monate hinaus gesichert sind, in denen Millionen einfacher Menschen bis zu einem gewissen Grad die Wahl haben, wie und wo sie leben wollen, und ein verhältnismäßig großer Teil der Bevölkerung schimmernde Wunderdinge wie Bädewannen, Automobile und Kühlschränke besitzt, muß einem chinesischen Bauern oder einem indischen Paria als unglaubliches Phantasiegebilde erscheinen. Für den Durchschnittsamerikaner dieses Jahrhunderts, ob er nun in den Staaten geboren oder neu eingewandert ist, sind diese Dinge zwar wunderbar, aber keineswegs phantastisch. Für die Mehrheit der Bevölkerung liegt ein gutes und glückliches Leben durchaus im Bereich des Möglichen. Selbst Westeuropa bot bis zum letzten Krieg große Hoffnungen für den Einzelnen und für

manche die Aussicht auf einen geradezu märchenhaften Lebensabend. In einer Welt größeren materiellen Komforts und erweiterter menschlicher Freiheiten, in der die Bedeutung des Individuums stärkstes Gewicht hat, ist es darum kein Wunder, daß die Menschen immer wieder begeistert die alte Märchenformel lesen und hören: «...und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute.»

Der Erste Weltkrieg veränderte die westliche Welt und stürzte in Europa eine ganze Generation von Intellektuellen in Verzweiflung. Auch in Amerika gingen viele Intellektuelle und Künstler in die Wüste und übertrafen sich in düsteren Unkenrufen. Überall in der Welt machten die Kulturschaffenden – ich gehöre selbst zu dieser Generation – die Tragödie zu ihrem Fetisch und rebellierten gegen die alten, abgegriffenen Lebensformen. Sie wechselten von der naiv-heiteren Problemlosigkeit des neunzehnten Jahrhunderts hinüber in das entgegengesetzte Extrem eines Pessimismus um seiner selbst willen. Doch selbst in Europa, wo ein neues Leben aus den Trümmern des alten aufgebaut wurde, wandte sich das Publikum schließlich gegen diese Verzweiflung (man konnte es an den Kassenberichten ablesen), und mit widerwilligem Murren gaben die Künstler dem «schlechten Geschmack» des Publikums nach, während sie sehnsüchtige Blicke zurück in die dunkle Höhle warfen, in deren Schatten der neue «künstlerische» Geist gediehen war. Heute kommt mir dieser Kampf um das «unhappy end», an dem ich selber teilhatte, wie ein Kampf gegen Windmühlenflügel vor.

Nach dem Zweiten und noch furchtbareren Weltkrieg proklamiert nun erneut eine Generation junger Intellektueller das Schlagwort von der «künstlerischen» Verzweiflung. Und wieder wendet sich das Publikum in Europa wie in Amerika gegen sie. Man könnte vielleicht behaupten: Da der Krieg das amerikanische Volk verhältnismäßig unberührt ließ, erscheint ihm in seiner Unschuld und Unreife die Zukunft reicher und hoffnungsvoller als je zuvor; es sei also ein sinnloser Optimismus, der die Amerikaner nach leichter und frivoler Filmkunst suchen lasse. Auch wenn es stimmt, daß die amerikanischen Kriegserfahrungen in keiner Weise mit den europäischen zu vergleichen sind und die Mehrzahl der Amerikaner wenig vom Kampf gegen den Faschismus weiß, so möchte ich doch bezweifeln, daß sie heute an eine unbeschwerte Zukunft glauben. Vor allzu kurzer Zeit noch haben sie Not und Massenarbeitslosigkeit erlebt und sehen heute während einer sogenannten «Blütezeit» ihre Ersparnisse in der Inflation dahinschmelzen; es ist ihnen bewußt, daß jederzeit wieder Millionen arbeitslos werden könnten. Ich glaube deshalb nicht, daß das amerikanische Volk naiv-optimistisch ist, doch selbst wenn das der Fall wäre, warum wollen auch die Europäer nichts von Pessimismus und Verzweiflung wissen? Wollen die Menschen in ihrer elenden Lage der Wirklichkeit entfliehen? Suchen

sie beruhigenden Zuspruch wie Kinder, die sich in Hunger und Schmerz von der Mutter trösten lassen?

Wir müssen etwas genauer hinsehen, wenn wir erkennen wollen, was das Publikum begehrt und was es braucht, falls wir auf eine Verantwortlichkeit bedacht sind, die über das bloße Geschäft hinausgeht. Aber wir müssen auch genauer hinsehen, wenn wir unsere Profite für die Zukunft sichern wollen.

Ich glaube an künstlerische Umwälzungen. Wir brauchen neue Ansätze und neue Formen, um unsere veränderte Umwelt widerzuspiegeln. Aber ich glaube nicht, daß Leute, denen der Zucker nicht schmeckt, gleich nach dem Gift greifen müssen. Wenn wir Augen und Ohren offen halten, werden wir merken, daß unser Publikum, dem der Zucker nicht übermäßig bekommt, ihn doch für nahrhafter und gesünder hält als Arsen.

In der letzten Zeit sind Dutzende von Artikeln über Hollywoods Sorgen anläßlich der europäischen und insbesondere der englischen Konkurrenz geschrieben worden. Die zunehmende Beliebtheit englischer und europäischer Filme in den Vereinigten Staaten und überall in der Welt läßt sich nicht übersehen. Finden die Zuschauer hier eine noch glücklichere Traumwelt? Die Antwort lautet offensichtlich: Nein. Doch ebenso wenig finden sie darin eine allgemein negative Einstellung. Die meisten ausländischen Filme, die ich gesehen habe, erzählen die übliche Geschichte von dem Individuum, das seine Probleme bewältigt und glücklich weiterlebt. Es gibt Ausnahmen – vor allem Roberto Rossellinis *ROM*, *OFFENE STADT* –, doch von ihnen soll später die Rede sein.

Das Problem konzentriert sich für mich auf eine Frage der Auffassung, der positiven oder negativen Weltanschauung. Die klassische Tragödie war insofern negativ, als sie den Menschen als hilflosen Gefangenen seines Schicksals – das die Götter verkörperten – zeigte, der dem Verderben ausgeliefert war. Zu einer Zeit, da der Mensch vor der Natur winzig klein erschien, lag in dieser Auffassung eine Größe, die ihm selbst angesichts seiner fast unvermeidlichen Mißerfolge noch einen Sinn für seine Würde gab. Die moderne Tragödie, der es nicht mehr gelingt, einen mystischen Glauben an das vorbestimmte Schicksal heraufzubeschwören, ist oft nur noch negativ; sie zeigt den Triumph des Bösen und die Verschwendung menschlichen Lebens aus nichtigen Gründen an nichtige Zwecke. Diese negative Haltung lehnt das Publikum ab. Aber auch die klassische Tragödie ist für das moderne Publikum nicht mehr akzeptabel: Menschen, denen es gelungen ist, innerhalb einer Generation unzählige Krankheiten zu besiegen, so dass sich die Lebenserwartung verdoppelt oder verdreifacht hat; die sich Zeit und Raum unterworfen haben und die Energie des Universums für ihre Zwecke nutzbar machen.

Wieviel ungelöste Probleme die Erhaltung des Weltfriedens und die gleichmäßige Verteilung der Schätze dieser Erde uns auch stellen – wir glauben daran,

daß sie letzten Endes gelöst werden, weil wir bereits die Lösung so vieler anderer Probleme erlebt haben. Wir glauben an eine unbegrenzte Zukunft, an eine geeinte Welt, an Reisen zum Mond und zu Milchstraßen jenseits unseres Sonnensystems. Wie können wir behaupten, wir seien dem Schicksal ausgeliefert, wenn wir von der Macht des Menschen überzeugt sind?

Allerdings sind es nicht die Intellektuellen, die an diese Kraft im Menschen glauben, sondern namenlose Millionen, die im bitteren Kampf des Alltags stehen und doch an eine unbestimmt leuchtende, lebendige Zukunft glauben – sie wollen nicht wahrhaben, daß der Mensch für nichts und wieder nichts sterben sollte. Als der bekannte Hörspielautor Norman Corwin kürzlich auf einer Propagandareise für den Zusammenschluß der ganzen Welt Menschen aller Rassen und Nationen nach ihren Hoffnungen und Befürchtungen fragte, erhielt er meist optimistische Antworten. Jemand sagte ihm sogar, die Atomenergie sei nicht die stärkste Macht der Welt, denn «der Mensch ist stärker!».

Welche Möglichkeiten haben wir nun als verantwortliche Filmschaffende? Die landläufige Happy End-Handlung ist die Geschichte des unbesiegbaren Helden, der spielend alle Probleme löst und alles erreicht, was sein Herz begehrt. Es ist die Geschichte vom Kampf des Guten gegen das Böse, über dessen Ausgang kein Zweifel besteht. Der junge Mann bekommt sein Mädchen, der Schurke die gerechte Strafe, und alle Träume werden wahr, wie unter einem Zauberstab. Unser Publikum zieht eine solche Geschichte der Tragödie vor, und ich finde, es hat recht damit. Doch ich bin außerdem überzeugt, daß dahinter ein echtes kulturelles Bedürfnis steckt, das befriedigt werden muß. Es wird stets die Aufgabe des Künstlers sein, der kulturellen Entwicklung den Weg zu weisen.

Ich erwähnte bereits einen italienischen Film, *ROM, OFFENE STADT*, der im Ausland sehr gut aufgenommen wurde und selbst in Amerika, obwohl nur eine begrenzte Zahl von Kopien in den Verleih kam, über ein Jahr in verschiedenen großen Städten lief. Niemand käme auf den Gedanken, hier ein traditionelles Happy End zu verlangen. Ohnehin würde das europäische Publikum jeden Film ablehnen, der den billigen Triumph eines Übermenschen über die Kräfte des Faschismus zeigt; zu diesem Thema besitzt Europa seine eigenen Erfahrungen. Aber selbst ein amerikanisches Publikum würde sich eine solche Lösung nicht bieten lassen. Zur Illustration möchte ich einen meiner eigenen Filme heranziehen, nicht weil er das einzige oder gar beste Beispiel darstellt, sondern weil ich mich mit den Problemen und Entscheidungen in meinem eigenen Werk am besten auskenne. Als ich im Jahre 1943 *HANGMEN ALSO DIE (AUCH HENKER STERBEN)* drehte – einen Film, der hauptsächlich für die Amerikaner bestimmt war, die damals noch so gut wie gar nichts vom Wesen des Faschismus

wußten – , ließ ich ihn damit enden, daß der antifaschistische Professor zusammen mit anderen tschechoslowakischen Geiseln seiner Hinrichtung entgegengeht. Ich wollte den Amerikanern nicht weismachen, daß der Faschismus beim ersten Anhauch eines Widerstandes in sich zusammenfallen würde, und glaube auch nicht, daß ich sie damit überzeugt hätte. Doch ich halte weder ROMA, CITTA' APERTA noch HANGMEN ALSO DIE für Tragödien im Sinne von Negation oder Verzweiflung. Beide zeigen Menschen, die in sich selbst, im Gefühl der eigenen Würde, den Sieg davontreten. Beide werfen gewaltige Probleme auf, aber mit Aussicht auf eine Lösung durch den Mut Einzelner und ihrer Hingabe für jene, die nachkommen. Hier ist der Mensch nicht einfach das Opfer des Schicksals, und er stirbt nicht umsonst.

In diesem Zusammenhang ist die Beobachtung interessant, daß ein Happy End für Menschen, die in einem modernen demokratischen Staat leben, qualitativ anders aussehen muß als beispielsweise für die Menschen in Nazideutschland. Der glückliche oder affirmative Ausgang einer Geschichte muß auf den Idealen und ethischen Vorstellungen des Publikums gründen. Bedeutsamerweise gab es in den faschistischen Ländern einen markanten Rückgriff auf das mystische Konzept des Schicksals, wie es auch die klassische Tragödie geprägt hatte.

Ich glaube, wir sind uns darin einig, daß das Publikum kein konventionelles Happy End verlangt, wenn es um die wirklich entscheidenden Fragen von Leben und Tod geht – um Krieg, Faschismus, Wirtschaftskrisen –, von denen Millionen berührt werden. William Wylers THE BEST YEARS OF OUR LIVES (DIE BESTEN JAHRE UNSERES LEBENS), der erfolgreichste Film von 1946, ist daher von Menschen aller Schichten wegen seines Schlusses kritisiert worden; sie haben gespürt, daß er etwas Willkürliches, Aufgezwungenes an sich hatte. Dieser ausgezeichnete Film wäre wahrscheinlich unvergleichlich stärker gewesen, wenn die Geschichte der drei Heimkehrer mit der Erkenntnis ihrer Verpflichtung ausgeklungen wäre, für ein gutes Leben zu kämpfen, statt ihnen das gute Leben gleichsam in den Schoß zu werfen. Das hätte ein durchdachtes und empfundenes Happy End ergeben und kein auf wundersame Weise bewirktes «Ende gut, alles gut!»

Daß ich meinen Film THE WOMAN IN THE WINDOW (DIE FRAU IM FENSTER / GEFÄHRliche BEGEGNUNG, 1944) am Schluß als Traum entlarvte, wurde mir von den Kritikern vorgeworfen. Natürlich bin ich meinem Werk gegenüber nicht immer objektiv, doch in diesem Fall hatte ich meine Entscheidung sehr bewußt getroffen. Hätte ich die Geschichte konsequent bis zu ihrem Ende durchgezogen, wäre ein Mann für einen Mord hingerichtet worden, den er in einem einzigen Moment des Leichtsinns begangen hatte. Selbst wenn er des

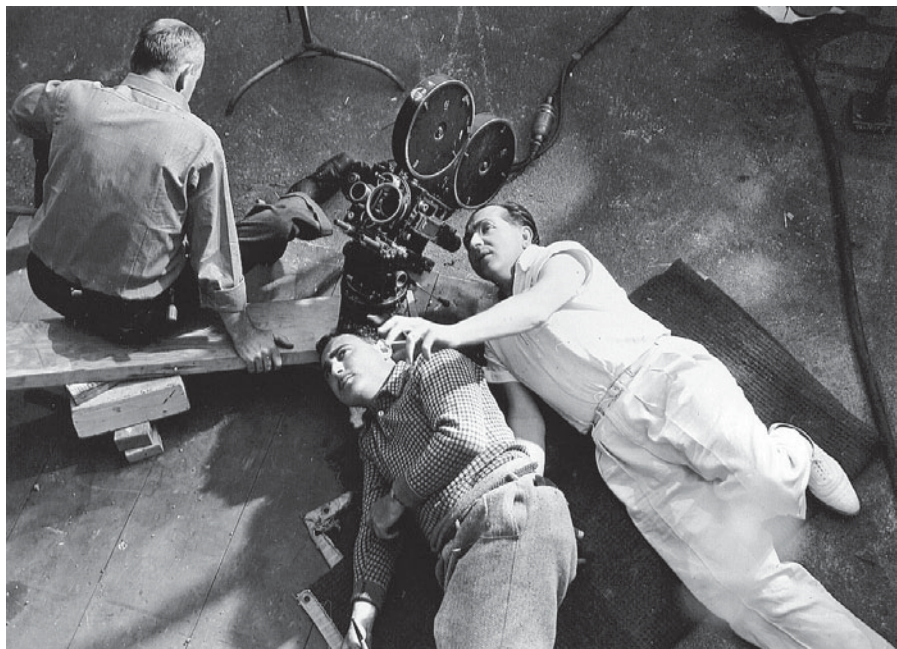
Verbrechens nicht überführt worden wäre, sein Leben wäre zerstört gewesen. Ich verwarf diesen folgerichtigen Schluß, weil er mir defätistisch erschien – eine Tragödie um nichts, von einem unversöhnlichen Schicksal herbeigeführt, ein negativer Ausgang für ein individuelles Problem ohne allgemeine Gültigkeit und damit von einer unbilligen Düsternis, die das Publikum nicht akzeptiert hätte. *THE WOMAN IN THE WINDOW* war ziemlich erfolgreich, und auch wenn man im Nachhinein immer mehr weiß, bin ich überzeugt, daß ein anderer Schluß weniger gut angekommen wäre.

Um meine eigentliche These zu formulieren – die offensichtliche Vorliebe der Zuschauer für glückliche Lösungen lässt sich besser als eine Vorliebe für affirmative Lösungen bezeichnen, also als Wunsch, die Berechtigung ihrer Ideale und schließlich die Verwirklichung ihrer Hoffnungen bestätigt zu sehen. Der Tod eines Helden, der für ein berechtigtes Ideal stirbt, ist keine Tragödie. Der Tod eines Protagonisten, der gegen dieses Ideal gelebt hat, ist affirmativ. Mein Film *SCARLET STREET* (*STRASSE DER VERSUCHUNG*, 1945) mag meiner These auf den ersten Blick widersprechen, doch offenbar war das Publikum allgemein einverstanden mit der impliziten Botschaft, dass das Böse in seinen vielen Formen – des Verbrechens, der Schwäche, des Betrugs – in irgendeiner Weise, körperlich oder seelisch, bestraft werden muß. Und zwar nicht vom Schicksal, sondern durch die Charaktere selbst, die alle – der junge Mann, die junge Frau und der alte Mann – den Weg des geringsten Widerstands zum Glück suchen, ohne sich um moralische Werte zu scheren.

Ich komme zum Schluß: Die klassische Tragödie erfüllte in einer Gesellschaft, in welcher der einzelne Mensch auf wenig mehr als seine eigene Würde bauen konnte, wenn er den übermächtigen Kräften der Natur entgegen trat, die Funktion einer Katharsis. Das Happy End, das man schon aus Legenden und Märchen kannte, wurde in dem Augenblick in das sogenannte realistische Drama der westlichen Kultur aufgenommen, als der Mensch nach Jahrhunderten bitteren Ringens erkannte, daß er den Kampf gegen die Natur gewinnen konnte. Vor dem Ersten Weltkrieg bedeutete das Happy End eigentlich nur eine naive Feier des unausweichlichen Siegs der Tugend. Nach Kriegsende neigte man mehr und mehr dazu, der Verzweiflung abzuschwören und ein affirmatives Ende zu wählen, bei dem die Tugend nach längerem Kampf den Sieg davonträgt. Heute, nach dem Zweiten Weltkrieg, hat sich diese Tendenz im Geschmack von Amerikanern und Europäern noch verstärkt.

Noch immer klammern sich zwar Amerikaner wie Europäer an den Glauben, daß Probleme sich grundsätzlich lösen lassen; doch die Menschen sind mündiger geworden, ihre Ansichten differenzierter. Wir Filmemacher müssen dem Rechnung tragen, müssen der Überzeugung der Zuschauer entsprechen, daß

die Zukunft nicht von allein gelingt, sondern man etwas dafür tun muß. Die höchste Verantwortung des Filmschöpfers liegt darin, seine Zeit widerzuspiegeln. Wenn die Menschen an die Zukunft glauben, so muß er es genauso halten. Und wenn sie nach Möglichkeiten suchen, die Zukunft besser zu gestalten, so muß er ihnen den Weg weisen.



*Fritz Lang bei den Dreharbeiten zu YOU ONLY LIVE ONCE – ein Film ohne Happy End
(Foto: Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek)*

Christine N. Brinckmann

Ein blinder Fleck und weitere Probleme:

Gedanken zu Richard Neuperts «virtueller» Kategorie filmischer Enden

Richard Neupert geht es in seinem Buch *The End: Narration and Closure in the Cinema* (1995) darum, möglichst systematisch zu erfassen, welche Alternativen der Offenheit oder Geschlossenheit sich für ein Spielfilm-Ende bieten. Er hantiert dabei mit den Begriffen «Story» und «Discourse», eine Unterscheidung, die er mehr oder weniger Seymour Chatman (1978) entlehnt: Mit «Story» ist die Geschichte gemeint, die sich aus dem Film destillieren lässt, mit «Discourse» die Art, wie sie erzählt wird. Beides zusammen ergibt den «Text». «Story» und «Discourse» müssen sich, so der Ansatz Neuperts, in Bezug auf Offenheit oder Geschlossenheit des Textes nicht parallel verhalten. Eine Geschichte kann wesentliche Fragen unbeantwortet lassen oder sich in der Vielfalt des Lebens verlieren. Trotzdem kann der Diskurs mit starken Signalen klarstellen, dass das Ende erreicht ist: indem Erzählelemente des Anfangs zirkulär wieder auftauchen, indem sich die Kamera vom Geschehen distanziiert, indem eine musikalische Schluss-Klammer erfolgt, etc.

Der Neorealismus demonstriert dies sehr schön: Obwohl seine Geschichten im Fluss des Lebens eingebettet sind und daher potenziell unendlich, verfügen sie über deutliche Schlussgesten, die jedoch die inhaltliche Unabgeschlossenheit noch betonen, statt ihr entgegenzuwirken. Sie bekräftigen durch Gegenläufigkeit die Entscheidung, das Ende inhaltlich offen zu lassen, und machen es so paradoxerweise noch offener, statt – wie im Fall eines formal unakzentuierten Schlusses – sich auf sanfte, unbestimmte Weise aufzulösen oder aber abrupt einfach abubrechen (beide Optionen sind gegeben).

Dieser unabweisbare und narratologisch interessante Befund ermutigt Neupert, eine Matrix zu erstellen (ibid., 33), die alle Möglichkeiten, wie ein filmisches Ende sich bezüglich Offenheit oder Geschlossenheit verhalten kann, auflistet:

	Closed Narrative Discourse	Open Narrative Discourse
Resolved Story	1) Closed Text	3) Open Discourse
Unresolved Story	2) Open Story	4) Open Text

Einleuchtend weiß Neupert über drei dieser Typen (Nr. 1, 2 und 4) zu berichten, deren Verbreitung, Wirksamkeit und Ästhetik er mit Beispielanalysen demonstriert. Doch der dritte Typus, bei dem inhaltlicher Geschlossenheit diskursive Offenheit gegenüberstehen soll, bereitet ihm Mühe. Neupert sucht nach Filmen, bei denen eine Art ›leerer‹ Diskurs – ein Diskurs ohne Story – weitergeht. Doch er vermag kaum einleuchtende Beispiele auszumachen und ist nach längerer verlegener Diskussion bereit, die Waffen zu strecken: Nur der Vollständigkeit halber habe er Typus 3 – als «virtuelle» Kategorie im Sinne Todorovs – mit aufgeführt, und vielleicht werde die Zukunft Abhilfe schaffen. Neue Filme könnten eines Tages mit neuen Mustern aufwarten und die systematische Lücke schließen.

Thomas Christen, der in seinem Buch zum Filmende Neupert referiert (2002, 33ff), bestätigt dessen Einschätzung, auch wenn er die Kategorienbildung grundsätzlich und mit gefurchter Stirn hinterfragt. Die Kategorie «open discourse» bleibe eine potenzielle – vermutlich deshalb, weil inhaltliche und diskursive Elemente enger verzahnt seien, als Neupert annehme, und daher ein Auseinanderklaffen von Story und Diskurs schwer vorstellbar sei. Eine Begründungshilfe also für das Fehlen von Beispielen, die kritisch an der Anlage der Matrix ansetzt, aber Neuperts Festhalten an der prekären Kategorie letztlich unterstützt. Christen selbst beschreitet einen anderen typologischen Weg, indem er zunächst «inneres» und «äußeres» Ende unterscheidet, dann verschiedene Verfahren beschreibt, die teils auf der formalen Ebene, teils als «Reduktion der Diegese» oder «selbstreflexive Metasignale» fungieren. Damit lässt sich jeweils beschreiben, wie intensiv ein Ende akzentuiert ist.

Doch bevor ich einige Voraussetzungen der Matrix weiter unter die Lupe nehme, möchte ich an Neuperts Implementierung seiner Kategorie 3 ansetzen. Neupert postuliert ja, wie erwähnt, hier müsse das Ende diskursiv über den Abschluss der Geschichte hinausreichen – denn «open» sei der Diskurs ja nur, wenn keine Story mehr zu erzählen sei. Doch verwechselt er hier nicht «open» mit «empty»? Und wenn der Diskurs ein komplementärer Aspekt der Story ist – der ihrer formalen Verwirklichung – und erst mit ihr zusammen den Text ergibt, wie kann er ohne sein Komplement überhaupt existieren? Neupert windet sich ein wenig, um dann verschiedene Typen vorzuschlagen, die seine dritte Kategorie erfüllen könnten. Etwa, dass der Text nach Ende der Story noch ein abstraktes Nachspiel habe, eine Art angehängten lyrischen Experimentalfilm. Doch wieso damit ein offener Diskurs erzielt würde, bleibt unklar. Ebenso wenig überzeugen Neuperts übrige Vorschläge. In Hal Ashbys BEING THERE (WILLKOMMEN, MR. CHANCE, USA 1979) sind out-takes aus dem Film als eine Art Epilog nachträglich beigelegt; doch Epiloge hatte Neupert bereits als «clo-

sure device» für den «closed text»-Typus reklamiert (1995, 41). Claude Chabrols *LES BONNES FEMMES* (DIE UNBEFRIEDIGTEN, F/I 1960) endet mit einer diegetisch nicht platzierbaren, metaphorischen Tanzszene (auch bleibt der Ausgang der Story offen, so dass sich der Film eigentlich für Kategorie 4, den «open text» qualifiziert). Jeweils kommen aber die angehängten, mehr oder weniger autonomen Sequenzen auf ihre Art zu einem Ende, die Zuschauer erwarten nicht, dass der Film danach weitergeht. So ist auch Neupert unzufrieden; diese und andere Beispiele seien bestenfalls als Ansätze der Struktur zu werten, nach der er fahndet.

Merkwürdigerweise bemerkt Neupert nicht, dass bereits seine Vorstellung, der offene Diskurs müsse in einem irgendwie gearteten, Story-fremden *additiven* Element bestehen, seinem sonstigen Vorgehen widerspricht. In den anderen Kategorien betrachtet er «Story» und «Discourse» ja jeweils als komplementäre Aspekte des Textes. Im Kapitel zum «open text» fasst er die diskursive Offenheit denn auch als Fehlen von Schluss-Signalen, die das Publikum auf das Ende vorbereiten (so in Jean-Luc Godards *WEEK-END*, F/I 1967). Wendet man diese Bestimmung auf Kategorie 3 an, so wird der «leere» oder «virtuelle» Typus plötzlich zu einem weniger mysteriösen Fall.

Viele Filme nämlich – in der Filmgeschichte nicht unbedingt wie Sand am Meer, aber doch häufig genug zu finden – geben keine diskursive Vorwarnung, dass die Handlung ihr Ziel erreicht hat. Sie können auf Schlussgesten verzichten, weil die inhaltliche Schließung der Story so deutlich ist, dass es keiner weiteren Hinweise bedarf: Der Showdown ist entschieden, das Liebespaar fällt sich in die Arme. Allerdings hat ein solches Schluss-Verfahren leicht etwas Abruptes oder Ruppiges an sich. Entsprechend findet es sich in den hartgesottenen amerikanischen B-Filmen der frühen 30er Jahre besonders oft – etwa in *THE SECRET SIX* von George Hill oder *FIVE STAR FINAL* (SPÄTAUSGABE) von Mervyn LeRoy, beide 1931, beide Reporterfilme, mit Clark Gable respektive Edward G. Robinson; und ebenso kennzeichnet es viele Gangsterfilme der Zeit. Dem energiegeladenen Gestus dieser Tradition und der Kürze solcher Werke, die als Teil eines *double bill*-Programms konzipiert sind, entspricht eine Erzählweise, die das Publikum nicht mit Samthandschuhen anfasst. Dennoch wirken die Enden vor allem deshalb abrupt, weil die Geschichte keine Zeit hat auszuschwingen, nicht weil formale Schlussgesten fehlen.

Betrachten wir einen weniger «ruppigen» Film, *THE PETRIFIED FOREST* (DER VERSTEINERTE WALD, 1936, Archie Mayo) – auch ein Gangsterfilm der 30er, aber viel empfindsamer gelagert. Hier ist schwer zu entscheiden, ob man das verlangsamte Tempo, das einsetzt, sobald der Protagonist tödlich getroffen ist, als formale oder als inhaltliche Ankündigung des Schlusses werten soll: Sterbe-

szenen werden ja meist getragen inszeniert, auch wenn sie mitten im Film stehen. Die Endsequenz ist also mindestens unentschieden, was die Intention der formalen Mittel angeht – aber deshalb noch lange nicht «offen», was das Erlebnis der Zuschauer betrifft. Vielmehr überlagert der Inhalt mögliche diskursive Endsignale, die er durch die Endgültigkeit des Todes zugleich überflüssig macht.

So kann Kategorie 3 zwar erfüllt sein; wie wir gesehen haben, versandet aber die Gegenläufigkeit von Story und Diskurs, die Neuperts Matrix suggeriert und aus der die Kategorie ihre Brisanz beziehen sollte, im Unauffälligen. Typus 3 erweist sich als unscheinbar oder gar unsichtbar für den erwartungsvollen Forscher. Dies mag den blinden Fleck erklären, den Neupert und Christen für diesen Sachverhalt zu haben scheinen.

Doch es gibt noch einige weitere narratologische Probleme, die sich aus Neuperts Terminologie, seiner Anlage der Matrix und dem Umgang mit ihr ergeben.

Zunächst zum Begriff «Discourse». Neupert scheint hier zwischen Theorien zu oszillieren, die unterschiedliche Definitionen und Unterscheidungen vornehmen. Auch wenn er ganze Kapitel auf terminologische Klärung verwendet und seine Konzepte in sicherem Ton vorträgt, entgleiten ihm die eigenen Entscheidungen offenbar wieder, und er lässt sich von der Vieldeutigkeit der Begriffe verführen. So wäre er (ein Bordwell-Schüler!) vermutlich besser gefahren, wenn er statt der Trias «Text», «Story» und «Discourse» Bordwells (neo-)formalistische Konzepte «Fabula», «Syuzhet» und «Style» gewählt hätte, die zwar nicht so griffig benannt sind, dafür aber genauer angeben, welche Unterscheidungen getroffen werden sollen (auf die inhaltlichen Differenzen zwischen diesen Konzepten kann hier nicht eingegangen werden). Ich möchte die Hypothese wagen, dass Neupert, hätte er von «open style» gesprochen, die Unsinnigkeit seiner Idee erkannt hätte, der offene Diskurs müsse über die Geschichte hinausragen.

Auch eine andere Unterscheidung hätte größere Klarheit erbracht. Hätte Neupert zwischen der Gestaltung der Diegese und nicht-diegetischen Hinweisen differenziert, so wäre ihm wohl aufgefallen, dass die formale Einkleidung der Handlung einen *kontinuierlichen* Strang bildet – ungeformt, sozusagen im Rohzustand, lässt sich kein Text denken. Die nicht-diegetischen Elemente dagegen sind optional: Hintergrundmusik kann, muss aber nicht erfolgen. Dasselbe gilt für spezifische Schlussgesten, wenn etwa die Kamera auf Distanz nach oben ziehen und das Bild einfrieren *kann*, um uns auf stilistischer Ebene auf das Ende hinzuweisen. Christian Metz (1991) spricht hier von «enunziatorischen» Signalen, die nicht transparent sind wie im klassischen Hollywood üblich, son-

dern vom Publikum *gelesen werden wollen*. Neupert scheint Metz' Buch über die «unpersönliche Enunziation» noch nicht gekannt zu haben; aber die Unterscheidung zwischen formaler Gestaltung der Diegese und nicht-diegetischen Signalen für die Zuschauer hätte er auch ohne dessen luzide und weiterführende Theorie treffen können, arbeitet doch auch Bordwell damit.¹

Implizit mag auch Thomas Christen an solche Unterscheidungen gedacht haben, wenn er Neupert entgegenhält, er erkenne die enge Verzahnung zwischen «Story» und «Discourse». Ihm ist jedoch der Einwand zentraler, dass sich Form und Inhalt vielleicht theoretisch, konkret aber oft nicht befriedigend trennen lassen. Für solche Grenzfälle sind Beispiele, wie sie Christen beschreibt, aufschlussreich, so etwa das zirkuläre Zurückkommen des Endes auf den Anfang, das man oft als Element der Handlung betrachten kann: Der Westerner, der aus dem Nirgendwo in die Geschichte eingeritten war, verliert sich erneut in der Weite der Wildnis. In anderen Fällen wäre die Zirkularität im «Discourse» situiert: Wenn die End-Musik den (nicht-diegetischen) Titelsong wieder aufgreift oder ein *freeze frame* mit einem stillgestellten Anfangsbild korrespondiert, das zur Bewegung erweckt wurde. Schluss-Signale, so das Fazit daraus, sind äußerst heterogen, können auf verschiedenen Ebenen erfolgen oder mehrere Ebenen umgreifen. Ihre Begrenzung auf formale Elemente ist narratologisch nicht sinnvoll.

Ein weiterer Punkt, über den sich nachdenken lässt, ist die Frage, ob das Ende eines Films, der eine geschlossene Geschichte erzählt, wirklich mit dem Augenblick der Auflösung zusammenfallen muss. Oft folgen ja der Konfliktklärung noch Szenen, in denen die Handlung ausschwingt, damit wir die wiederhergestellte Ordnung oder neue Harmonie genießen können. Die «Fabula» (oder bei Chatman «Story») ist ja ihrem Wesen nach unendlich, lässt sich in alle Richtungen weiterdenken. So bemerkt der Literaturwissenschaftler J. Hillis Miller ganz allgemein: «No narrative can show either its beginning or its ending. It always begins and ends in medias res, presupposing as a future anterior some parts of itself outside itself» (1974, 5). Darauf basiert auch die Unterscheidung von «Fabula» und «Syuzhet» der Neoformalisten: Das «Syuzhet» «schneidet» sich ein Stück aus der Fabel aus, das es auspolstert und gestaltet. Zwei Erzählungen, die auf dieselbe Fabel zurückgehen, können – bei gleicher Kausalkette – mehr oder

1 Dass enunziatorische Elemente nicht synonym sind mit nicht-diegetischen, bleibt zu erwähnen: Konventionelle Hintergrundmusik etwa ist so beschaffen, dass man sie in der Regel nicht bewusst hört, sondern unbewusst auf sich wirken lässt. Man kann sie zwar als nicht-diegetisch, kaum aber als Hinweis oder dialogisches Moment zwischen enunziatorischer Instanz und Publikum bezeichnen. Doch beide Unterscheidungen führen zu einem besseren Verständnis dessen, worum es Neupert geht oder gehen sollte.

weniger von den denkbaren Umständen einbeziehen, mehr oder weniger weit ausholen, usw.

Für Neuperts Überlegungen bedeutet dies, dass sowohl ein inhaltlich geschlossener wie ein offener Film seinen kausalen Endpunkt überschreiten kann, um mit einem Nachspiel auszuklingen, das sich imaginativ in die Zukunft verlängern lässt. Oft liegt auch ein Zeitsprung dazwischen, wir sehen die handelnden Figuren im Nachspiel um Jahre gealtert. Ist das nun ein offenes Ende, weil hier eine zweite Handlung, eine Fortsetzung starten könnte, oder ein geschlossenes, weil der zentrale Konflikt beigelegt war? Handelt es sich um den Sonderfall eines Epilogs, der die Geschlossenheit erst richtig bestärkt, oder um eine verwässerte *closure*?

Für die Zuschauer relevant ist im Grunde nur der Erlebnischarakter eines Endes. Geschlossenheit oder Offenheit lassen sich nicht anhand der konstrukthaften Arbeitsteilung von «Story» und «Discourse» bestimmen, die immer instabil bleibt und fließende Grenzen hat. Wohl aber in Bezug darauf, ob das fiktionale Erlebnis befriedigend und sättigend ist, so dass das Publikum es *ad acta* legen kann, oder beunruhigend in den Alltag hineinragt, so dass es uns weiter beschäftigt. Allerdings sind solche Wirkungen auch der Konvention und dem kulturellen Kontext unterworfen: Der B-Film der 30er Jahre, der ungewohnt plötzlich abbricht, mag seinerzeit nicht so rüde gewirkt haben; der neorealistische Film, der in den 40er Jahren die konkrete Wirklichkeit der Zuschauer ansprach, kann heute als geschlossene ästhetische Erfahrung rezipiert werden.

Literatur

- Bordwell, David (1985) *Narration and the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Christen, Thomas (2002) *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. Marburg: Schüren.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus [frz. Originalausgabe 1991, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*].
- Miller, J. Hillis (1974) The Problematic of Ending in Narrative. In: *Nineteenth Century Fiction*, 33, S. 3–7.
- Neupert, Richard (1995) *The End: Narration and Closure in the Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.

Thomas Christen

Mehr als ein Ende

Wie Filme zu verschiedenen Schlüssen kommen¹

Die Szene ist filmreif: Wim Wenders, Absolvent der Münchner Hochschule für Film und Fernsehen und Regisseur einiger experimenteller Filme, publiziert in der Zeitschrift *Filmkritik*, deren Mitarbeiter er damals war, im April 1970 einen Artikel, der aus vier Seiten Fotos und einer Textseite besteht. «Hitchcock, am Schneidetisch» lautet die Überschrift. Der Aufsatz belegt, dass es vom Hitchcock-Werk *TOPAZ* (1969) verschiedene Versionen gibt, die das Ende des Films betreffen. Die Fotos, heimlich in der Nacht und mit einer Spezialkamera am Sichtungstisch aufgenommen, sollten den eindeutigen Beweis liefern – ähnlich wie dies in *TOPAZ* die Flugaufnahmen der Raketenstellungen tun.

Erinnern wir uns, wie der im Ost/West-Konflikt angesiedelte Spionagethriller in der bekannten und auch heute noch im Fernsehen ausgestrahlten Fassung schließt. Der von Michel Piccoli gespielte französische Regierungsvertreter Granville wird als Mitglied des sowjetischen Agentenrings «Topaz» entlarvt und seiner Funktion an der in Paris stattfindenden Konferenz enthoben. Im Anschluss sehen wir sein Haus und hören nach einer Weile einen Schuss, der nahelegt, Granville habe sich umgebracht. Die letzten Bilder in den Straßen von Paris zeigen eine Zeitung, die vom Ende der Kuba-Krise berichtet. Daran schließen sich rückblendartige Einstellungen an, welche die Opfer dieses Agenten-Krieges in Erinnerung rufen.

Dieser moralische Schluss, der ganz aus einer westlichen Perspektive des Kalten Krieges argumentiert, stammt offenbar nicht von Hitchcock selbst, sondern wirkt wie von der Produktionsfirma Universal erzwungen. Er bedient sich einfachster Mittel und lässt jedes Raffinement vermissen, wie es etwa die vorangehende Szene von der Konferenz prägt, in der die Verbreitung des Spionageverdachts aus der Vogelperspektive gezeigt wird. Die Änderung konnte ohne großen Aufwand vorgenommen werden: Der entscheidende, sinngebende Schuss ist nur auf der Tonspur zu hören, die Aufnahme mit der Zeitung wirkt isoliert, und bei den kurzen Rückblenden konnte auf bereits vorhandenes Material zurückgegriffen werden. Mit einem Satz: eine einfache Manipulation, aber mit tiefgreifenden Folgen für die Aussage des Films.

1 Für die kritische Durchsicht dieses Textes danke ich Philipp Brunner.



Abb. 1.1–4 Das Ende von Alfred Hitchcocks *TOPAZ*: Alles zum Lachen, Spionage als Spiel

Wie sah nun der – laut Wenders – «wirkliche Schluss» aus? Auch hier wird Granville als Spion entlarvt und der Konferenz verwiesen. In einer langsamen Überblendung erscheint der Pariser Flughafen Orly. Passagiere betreten zur gleichen Zeit Maschinen nach Moskau und Washington. Aus den Reisenden isoliert der Film zwei Personen: den Franzosen Devereaux und ... Granville, der nach Moskau reist! Wenders beschreibt dieses Ende folgendermaßen:

«Und dann fängt Michel Piccoli furchtbar zu lachen an und ruft ganz vergnügt *Bon Voyage!*. Er erschießt sich doch nicht! Schnitt. Stafford fängt auch an zu lachen! Er winkt! Er ist auch vergnügt! Beide finden die ganze Geschichte zum Lachen!» (Wenders 1970, 189)

In dieser Version des Endes vollzieht sich eine ironische Brechung der vorangegangenen Handlung. Spionage wird als Spiel dargestellt, das sich jenseits von moralischen Regeln bewegt. Granvilles Tätigkeit ist aufgedeckt worden – Künstlerpech, aber keine Tragödie. So geht er nach Moskau, wie sein früherer Freund Devereaux nach Washington reist. Die Parallelität der beiden Abflüge und das Verhalten der Protagonisten unterlaufen den moralisch erhobenen Zeigefinger gründlich. Gut und Böse entziehen sich eindeutigen Zuordnungen (Abb. 1.1–4).

Was Wenders damals nicht wissen konnte: Das von ihm gepriesene Ende war nicht das ursprüngliche, sondern seinerseits zweite Wahl. In dem ursprünglich von Hitchcock vorgesehenen Schluss, der allerdings bei Previews Anstoß er-



Abb. 2.1–5 Ein vom Studio verworfenes Ende: *Das Duell* (TOPAZ)

regte,² war der ironische Tonfall ins Absurde gesteigert. Nach dem Eklat auf der Konferenz treffen sich Devereaux und Granville in einem leeren Fußballstadion, um sich mit Pistolen zu duellieren. TOPAZ wird zu BARRY LYNDON, mit dem Unterschied, dass Granville mitten im Ritual des Duells von einem sowjetischen Heckenschützen ermordet wird (Abb. 2.1–5). Es ist nachvollziehbar, dass dieser Paukenschlag die Zuschauer der Testvorführungen ratlos machte, strapaziert er doch nicht nur die Logik der Geschichte, sondern mobilisiert durch seine Flapsigkeit und Überdrehtheit (die auch Aufschluss über Hitchcocks eigenartigen Humor gibt) und durch die Haltung des Nicht-ernst-Nehmens ein beträchtliches selbstreflexives Potenzial.

- 2 Die amerikanische DVD von TOPAZ (Universal 2000, ISBN 0-7831-5467-9) gibt den Film in Widescreen statt in Open Matte (wie die europäische Version) wider und ist auch um 13 Minuten länger als die deutsche Ausgabe. Sämtliche DVD-Versionen enthalten dagegen alle drei Versionen des Endes. Vgl. dazu auch die aufschluss- und materialreiche Dokumentation TOPAZ: AN APPRECIATION von Leonard Maltin, die sich als Bonus auf derselben DVD befindet und auch die übrigen Veränderungen, die Hitchcock nach den Previews vornahm, dokumentiert.

TOPAZ – ein Einzelfall? Mit Sicherheit nicht. Doch dieses Beispiel sei hier exemplarisch genannt, es dient als Ausgangspunkt für eine Betrachtung alternativer Enden, von Filmen mit mehr als einem Schluss. Eine solche vergleichende Analyse war bislang ein außerordentlich schwieriges Vorhaben, gelang es doch nur in mühsamer detektivischer Arbeit, solche Fälle überhaupt ausfindig zu machen, und noch schwieriger erwies sich ihre Dokumentation. Diese Situation hat sich durch das Speichermedium DVD und seine vielfältigen Möglichkeiten grundlegend verbessert.³

TOPAZ – der Regelfall? Auch das nicht. Zwar sind Veränderungen in den verschiedenen Phasen einer Filmproduktion durchaus normal und betreffen vielfach auch das Ende. Dass allerdings mehr als ein Ende realisiert wird, ist ungewöhnlich und deutet einerseits auf eine bewusste Veränderung der Grundaussage hin, wie das Beispiel TOPAZ einleuchtend zeigt.⁴ Andererseits könnte es als Symptom einer «Krankheit» gelesen werden, die da heißt: Ich kann kein treffendes Ende für meinen Film finden; ich kann oder will keinen rechten Schlusspunkt setzen.

Das Ende eines Films ist eine sensible Stelle. Natürlich können auch Veränderungen, Kürzungen oder Ergänzungen innerhalb der Handlung gravierende Konsequenzen haben, doch die Endposition besitzt eigene Gesetzmäßigkeiten. Hier ist die Stelle, an der die Terminierung des Films stattfindet, nicht nur der Geschichte, sondern auch des Filmerlebnisses. Manche erzähltheoretischen Ansätze vergleichen das Ende mit einem Magneten, von dem alles angezogen, auf den alles ausgerichtet ist, ohne dass dieses Ziel im voraus bekannt wäre (Prince 1987, 26).⁵ Das Auswechseln einer solchen Vorgabe müsste also den gesamten Film verändern – oder auch nicht? Die Vorstellung – selbst wenn sie

- 3 Eine Geschichte der alternativen Filmenden wäre noch zu schreiben. Trotz der etwas entschärften Lage hinsichtlich der Materialbeschaffung besteht ein nicht zu unterschätzendes Forschungsproblem darin, die einzelnen Filme aufzuspüren. Was im Kontext einer Kinoauswertung kaum möglich erschien und auch in der Videoauswertung kaum Verwendung fand, wird bei der Auswertung auf DVD als «Extra» oder «Bonus» vermarktet: das *alternate ending* (bisweilen auch in der Mehrzahl). Es hat sich neben den nicht verwendeten Szenen zu einer Kategorie innerhalb der «Special Features» verfestigt. Was früher als Makel erschien, der zu verschweigen oder gar zu tilgen war, gilt heute als brauchbares Plus oder gar als Mehrwert. Dies könnte auch als Hinweis darauf gewertet werden, dass DVD nicht nur ein attraktives Speichermedium darstellt, sondern auch das Potenzial für eine veränderte Rezeption bietet, die näher beim Computer und Internet als beim Kino liegt.
- 4 Vgl. dazu als neueres Beispiel Ridley Scotts *BLADE RUNNER* (USA 1982), dessen ursprüngliche Version als «Director's Cut» neun Jahre später sogar in den Kinos ausgewertet wurde und den Schluss dramatisch verkürzte.
- 5 Vgl. dazu auch die literaturwissenschaftliche Abhandlung von Frank Kermode *The Sense of an Ending* (1967).

nicht zutrifft –, dass damit die Aussage des gesamten Werks in die gewünschte Richtung rücken kann, zeigt generell auf, welches Gewicht die Macher eines Films diesem Teil zuschreiben.

Die Existenz verschiedener Versionen provoziert die Frage nach der «originalen», nach der «richtigen», «gültigen», «authentischen» Version. Dies wird besonders dann zum Problem, wenn es sich – wie am Schluss meist der Fall – um wirkliche Alternativen handelt. Weist die Existenz mehrerer Enden nicht auf ein grundsätzliches Problem hin? Wenn eine solch gewichtige Stelle der Erzählung eine Veränderung erfährt, wie verhält es sich dann mit dem gesamten Film? Passen die einzelnen Teile nun nicht mehr zueinander, oder wies bereits die ursprüngliche Konzeption «Konstruktionsfehler» auf? Gibt es Filme, für die sich kein adäquates Ende finden lässt? Welche übergeordneten Schlussfolgerungen lassen sich aus solchen «Transformationen» des Endes ableiten? Ein Bündel von Fragen, denen in der Folge anhand verschiedener Beispiele nachgegangen werden soll.

Krisensymptom

Im Sinne einer Arbeitsthese behaupte ich, dass die Existenz mehrerer Enden auf eine krisenhafte Konstellation hindeutet. «Irgendetwas» ist passiert, das nicht nur die Einheitlichkeit des Films in Frage stellt, sondern auf Schwierigkeiten mit dem Stoff, mit der Form, mit Produzenten oder Studio, mit dem antizipierten Publikum, mit ideologischen oder moralischen Vorstellungen hindeutet. Man mag einwenden, dass bei jeder Produktion Szenen gedreht werden, die später keine Verwendung finden, oder nachträglich realisiertes Material eingefügt wird. Dennoch – das doppelte oder mehrfache Ende kann infolge seiner Terminierungsfunktion als Indikator für einen Konflikt gesehen werden, der die Grenzen der «normalen» Veränderungen innerhalb des Produktionsprozesses bei weitem sprengt.

Die möglichen Konfliktfelder sind bereits benannt: Neben externen Faktoren in Form von Zensur und Selbstzensur und internen, etwa ökonomischen Faktoren kann das Problem vom Stoff selbst oder der gewählten Gestaltung verursacht werden. Zwei Bündel von Tendenzen, die einander nicht ausschließen müssen, lassen sich beobachten, wenn wir verschiedene Endfassungen miteinander vergleichen: einerseits eine Konkretisierung, eine Zuspitzung, ein Abschluss, eine Entscheidung, andererseits eine Abschwächung, Ambivalenz, eine Öffnung.

Interessanterweise bedingen Zensureingriffe nicht unbedingt eine Konkretisierung, sondern können auch zu größerer Offenheit oder Unbestimmtheit

führen, da der geänderte Schluss eine Neubewertung der vorangehenden Handlung erzeugt. Neben diesen Tendenzen steht eine dritte Art der Transformation, die einfacher strukturiert ist, denn sie verändert nicht den Grad der Geschlossenheit, sondern kehrt schlichtweg das Vorzeichen um: Aus einem traurigen Schluss wird ein Happy-End. – In jedem Fall hat aber das Auswechseln des Endes weitreichende Konsequenzen.

Im zweiten Anlauf: das Monster in der Badewanne

Der 1987 in die Kinos gelangte *FATAL ATTRACTION* (EINE VERHÄNGNISVOLLE AFFÄRE) von Adrian Lyne war ein großer Kassenerfolg. Von der Kritik eher ungnädig behandelt, fand er den Weg zum Publikum und löste eine breite Diskussion auf dem Gebiet der Sexualmoral aus (vgl. Holmlund 1997). Rückblickend kann der Film als typisches «backlash»-Produkt verstanden und interpretiert werden, das die Errungenschaften der vorangegangenen sexuellen

Abb. 3.1–6 Das Ende von FATAL ATTRACTION in der Kinofassung



Revolution in Frage stellte – nicht zuletzt dank der Endsequenz, die aus Alex, der Abenteuerbekanntschaft des Rechtsanwalts Dan, eine mörderische Furie macht, die dessen Familie nicht nur terrorisiert, sondern auszulöschen trachtet und nur durch Vernichtung zu stoppen ist. In der berühmten Badezimmer-Szene am Ende bedroht Alex Dans Frau mit einem Küchenmesser, versucht, sie zu töten, um nach einer Intervention Dans, der sie in der Wanne ertränkt, noch einmal wie ein Zombie aufzuerstehen (Abb. 3.1–6). Doch dieser Schluss, der dem Film die definitive Stoßrichtung gibt, war nicht der ursprüngliche, sondern wurde erst nachträglich gedreht – nachdem Probevorführungen negativ ausgefallen waren. Was war geschehen?

Das ursprüngliche Ende enthält die eben geschilderte Badezimmer-Szene nicht, sondern beginnt mit der Verhaftung von Dan, nachdem seine Geliebte mit durchschnittener Kehle aufgefunden wurde. Eine kurze Rückblende verdeutlicht, dass er der Hauptverdächtige sein wird, denn seine Fingerabdrücke befinden sich auf dem Knauf des Küchenmessers, mit dem sich Alex – wie der Zuschauer später erfährt – die tödliche Verletzung selbst beigebracht hat. Zwar setzt auch diese ursprüngliche Version dem «schwarzen» Ende noch einen Hoff-



Abb. 4.1–5 Das ursprüngliche vorgesehene Ende von *FATAL ATTRACTION*

nungsschimmer auf: Am Schluss fällt Dans Ehefrau eine Tonbandkassette mit der Aufschrift «Play me. Alex» in die Hände, die Dan entlastet, da sie die Ankündigung des Selbstmordes enthält. Ganz am Ende stehen jedoch die Bilder von Alex' Selbsttötung, unterlegt mit einem Auszug aus Puccinis Oper *Madame Butterfly*, die als letzten Eindruck im Zuschauer eher Verständnis und Anteilnahme für die Verzweiflungstat als Sympathien für Dan auslösen (Abb. 4.1–5).

Obwohl diese erste Version den Notausstieg für ein Happy-End enthielt, lag darin viel Düsternis und Ambivalenz bezüglich der moralischen Schuld des Protagonisten. Diese latente Widersprüchlichkeit sollte nun durch eine Eindeutigkeit ersetzt werden, die traditionellen Wertvorstellungen und Rollenverständnissen huldigt und dem Abweichenden monströse Züge verleiht.

Ein Grund, dass das ursprüngliche Ende widersprüchliche Gefühle auslöst und wenig glaubwürdig wirkt, besteht darin, dass auch dieses bereits Resultat eines Kompromisses war. In der Vorlage und auch noch in der ersten Drehbuchversion wird jene Abgründigkeit vollzogen, die den Film in die Nachkommenschaft des Film Noir hätte rücken sollen. Hätte FATAL ATTRACTION mit Dans Verhaftung und seiner Unschuldsbeteuerung geendet, so wäre dieser Schluss wirklich beunruhigend gewesen. Dan wäre – so hätte der Zuschauer nach Vorstellungsende weiterspinnen können – für einen Mord verurteilt worden, den er nicht begangen hatte, der nicht einmal ein Mord gewesen wäre. Durch die hinzugefügte «Rettung in letzter Sekunde» in der ersten Filmversion wird diesem Albtraum zwar ein Ende bereitet, dennoch bleiben im Zuschauer gegenläufige Gefühle und Sympathien bestehen. Die endgültige Version dagegen macht alles klar, wenn auch um den Preis der Schematisierung und Klischeehaftigkeit, und wird zum Ausdruck konservativer Wertvorstellungen.

Die Veränderungen, die das Ende von FATAL ATTRACTION erfahren hat, resultieren aus einem Schielen auf den «Zeitgeist» und die Ergebnisse von Testvorführungen, in denen ausgewählte Zuschauer den Film bewerten, bevor er in die Kinoauswertung gelangt. Man könnte die These vertreten, dass FATAL ATTRACTION ohne das zweite Ende nie den Zuspruch erfahren hätte, der ihm schließlich zuteil wurde. Die von Chris Holmlund (1997, 53) konstatierte «beliebige Lesart des Films» als Resultat einer «Genre-Mixtur», in welcher Holmlund den Erfolg des Films begründet sieht, wäre mit dem ursprünglichen Ende kaum vorstellbar.

Unangebracht grausig

Bis in die 1960er Jahre war in den USA der *Production Code* aktiv, der als Selbstzensur Konfliktfälle mit staatlichen Stellen oder religiösen Gruppierungen vermeiden sollte. In der Hochblüte des Codes, in den Dreißiger- und Vierzigerjahren, erfuhr mancher Filmstoff Veränderungen, die nicht primär künstlerischen oder wirtschaftlichen Überlegungen entsprangen, sondern Resultat eines ausgehandelten Kompromisses waren. Interessant in diesem Zusammenhang ist ein Fall, in dem ein solcher Eingriff die auch in *FATAL ATTRACTION* nicht vollzogene letzte Konsequenz verhinderte und einen klaren, endgültigen Schluss durch Andeutungen ersetzte. Die Rede ist von Billy Wilders *DOUBLE INDEMNITY* (FRAU OHNE GEWISSEN, USA 1944), der vom Sujet her eine enge Verwandtschaft mit dem zwei Jahre später realisierten *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE* (IM NETZ DER LEIDENSCHAFTEN, USA 1946) von Tay Garnett aufweist. In beiden Filmen geht es um eine Dreiecksbeziehung, in deren Verlauf die Ehefrau und ihr Geliebter den Gatten umbringen. Beide Werke gehören zu den frühen Höhepunkten des Film Noir.

Garnetts Film endet mit dem Gang zum elektrischen Stuhl – ein paradoxes Ende: Der Geliebte wird zwar nicht für den Mord am Widersacher belangt, jedoch für eine Tat, die er nicht begangen hat. Das ursprüngliche Ende von *DOUBLE INDEMNITY* beinhaltete ebenfalls die Todesstrafe. In der schließlich veröffentlichten Version fehlt diese letzte Konsequenz. Der mörderische Versicherungsagent Walter Neff beichtet seine Tat auf dem Diktiergerät seines Kollegen und Freundes Barton Keyes und wird von diesem schwer verletzt entdeckt. Die Schusswunde resultiert aus einer Auseinandersetzung mit seiner Geliebten. Ob Neff ihr erliegen oder noch zur Rechenschaft gezogen wird, bleibt offen.

Nun belegen die Recherchen von James Naremore (1996, 23 u. 30f.), dass entgegen Wilders eigenen Aussagen die Veränderung des Endes nicht aus freien Stücken, sondern auf Druck des Studios und der den *Production Code* überwachenden Stelle erfolgte, welche die zunächst inszenierte letzte Konsequenz der Story als «unduely gruesome» (ibid., 23) bewertete. Diese Qualifikation ist offen für Interpretation. Sollte der Zuschauer angesichts des realen Grauens des Krieges geschont werden? (Auffällig ist, dass sich *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE* zwei Jahre später die geschilderte abgründige Variante erlauben konnte.) Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang aber nicht nur der Inhalt der ursprünglich letzten Szene von *DOUBLE INDEMNITY*, sondern die Form ihrer Umsetzung. Zwar ist dieses Ende nicht greifbar, sondern ruht noch in den «Tresoren» der Produktionsfirma Paramount. Aber es existieren Fotos der Szene, und die Drehbuchfassung, aus der Naremore zitiert (ibid., 31), vermag Stimmung

und Grundton zu vermitteln. Beide Spuren lassen vermuten, dass die kühle Schilderung des staatlich legitimierten Tötens nicht eine abschreckende Wirkung, sondern einen gegenteiligen Effekt hätte zeitigen können. Die Qualifizierung «unangebracht» könnte somit auch meinen, dass die Art und Weise der Darstellung unerwünscht war, da sie das Abschreckungssystem zu unterminieren drohte. Die ursprüngliche Schlusspassage lässt sich folgendermaßen resümieren: Der Versicherungsinspektor Keyes, welcher der Exekution von Neff beiwohnt, scheint zutiefst bestürzt über den Vorgang und dabei um Jahre zu altern. Der endgültige Verlust seines Freundes verursacht physischen Schmerz, wie wenn ein Teil von ihm absterben würde. Der einsame und verlorene Gang aus dem Dunkel der Exekutionsstätte ins helle Tageslicht war wohl kaum geeignet, den Triumph der Gerechtigkeit über das Böse zu symbolisieren. James Naremores Schlussfolgerung, dass *DOUBLE INDEMNITY* mit diesem ursprünglichen Ende dem französischen Begriff «noir» vermutlich noch näher gekommen wäre (ibid.), kann nur beiegepflichtet werden.

Wie es euch gefällt

Ich habe die Existenz eines alternativen Endes als Konfliktsituation im weitesten Sinn beschrieben: weil sie die Integrität des Werks angreift. Eine solche Konstellation ist jedoch akademischer Natur und entsteht erst bei nachträglichem Auftauchen einer entsprechenden Alternative – in der Regel in historischer Distanz. Für den zeitgenössischen Zuschauer bleibt der Konflikt verborgen, höchstens erahnbar in einer zu konstatierenden Unstimmigkeit oder im plötzlichen Umschwung, den ein Ende vollzieht. Sehr selten dagegen ist der Fall, dass ein Film gleichzeitig mit mehr als einer Schlussversion in die Kinos gelangt, dass also bereits die Erstauswertung mit unterschiedlichen Fassungen und verschiedenen finalen Aussagen aufwartet. *LA BELLE EQUIPE* (ZÜNFTIGE BANDE, F 1936) von Julien Duvivier, entstanden 1935 im Umfeld des französischen «poetischen Realismus», stellt ein rares Beispiel für diese Art von «Doppelzüngigkeit» dar.⁶

Die Werke des poetischen Realismus zeichnen sich durch einen Hang zu Pessimismus und Fatalismus aus. Das ist die eine Seite der Filme, deren Protagonisten am Ende oft scheitern. Auf der anderen Seite steht die Zuwendung zum «ge-

6 In den Zehner- und Zwanzigerjahre war auf dem russischen Kinomarkt die Praxis verbreitet, Filme mit Happy Endings mit einem traurigen Schluss zu versehen. Dabei erhielten zum Beispiel Adaptionen russischer Literatur ihre «originale» Intention zurück; vgl. Tyberg 2003.

wöhnlichen» Menschen, die Thematisierung seiner Wünsche und Hoffnungen, aber auch seiner Ängste. In diesem Spannungsfeld formuliert *LA BELLE EQUIPE* ein Modell der Solidarität. Die Protagonisten des Films schließen sich angesichts von Arbeitslosigkeit und wirtschaftlicher Misere zusammen, werden zu Unternehmern und richten eine Gaststätte ein. Einen Wink des Schicksals braucht es allerdings, um die Pläne zu konkretisieren: Die fünf Freunde gewinnen in der Lotterie 10.000 Francs. Wird das Experiment der Kooperative gelingen oder am Egoismus der einzelnen Teilnehmer scheitern? Die beiden Enden des Films zeichnen genau diese alternativen Möglichkeiten nach.

Zunächst gingen Regisseur Duvivier und sein Drehbuchautor Charles Spaak von einer pessimistischen Variante aus und orientierten sich damit ganz am Selbstverständnis des poetischen Realismus: Am Ende steht das Scheitern, gar der Tod der Protagonisten. Von den fünf Teilhabern sind nur zwei, Jean und Charles, übriggeblieben. Und dieses Paar spaltet eine Frau – Gina. Mit ihren Intrigen sät sie Misstrauen. Am Schluss zückt Jean kurz vor der Eröffnung des Lokals einen Revolver und erschießt seinen Freund Charles. Der Traum vom solidarischen Handeln findet ein jähes Ende.

Die Produzenten verlangten einen zusätzlichen, alternativen Schluss, in dem das Unternehmen zu einem guten Ende geführt wird und die Männerfreundschaft die Belastungsprobe besteht. Duvivier beugte sich diesem Ansinnen, als die ersten Vorführungen schlechte Einspielergebnisse zeigten. Doch Regisseur und Drehbuchautor wollten es genau wissen und veranstalteten eine kostenlose Vorführung, in der beide Enden gezeigt wurden. Anschließend fand eine Befragung statt. Das Resultat war eindeutig: Eine große Mehrheit des Testpublikums wollte die Protagonisten, die ihrer eigenen gesellschaftlichen Schicht entstammten, nicht scheitern sehen. Die schwarze wurde durch eine rosa Version ersetzt – zumindest in Frankreich. Im Ausland dagegen scheint eher die pessimistische Variante zum Einsatz gekommen zu sein: Möglicherweise war sie aus der Distanz besser zu ertragen und entsprach auch stärker den Erwartungen, die das internationale Publikum in die Filme des poetischen Realismus setzte.

Die Besonderheit von *LA BELLE EQUIPE* liegt nicht nur im zeitgleichen Einsatz der beiden alternativen Enden, sondern auch in der Ökonomie, mit welcher der Regisseur und die Cutterin Marthe Poncin aus der pessimistischen eine optimistische Version kreierten. Im wesentlichen geschah dies nicht durch neu-gedrehte Einstellungen, sondern allein durch das Mittel der geschickten Montage. Das bestehende Material wurde neu geordnet – so entstanden neue Bezüge

7 Ein Sequenzprotokoll beider Endversionen findet sich bei Guillaume-Grimaud 1986, 179–184.

und eine andere Aussage. Lediglich eine einzige zusätzliche Einstellung war für die «rosa Version»⁷ vonnöten. In ihr holt Jean anstelle des Revolvers ein Telegramm hervor, das von einem ehemaligen Teilhaber der Kooperativen stammt. Es klärt die entstandenen Missverständnisse und entschärft die gespannte Situation zwischen den Männern. Die intrigante Gina dagegen wird augenblicklich aus dem Film entlassen. Mit «Eh ben, patron, y a les clients qui nous attendent en bas...» (Guillaume-Grimault 1986, 184), liefert Jean das Stichwort dafür. Den Abschluss der «version rose» bildet jene Tanzszene, die in der «version noire» ganz am Anfang steht, bevor das Unheil seinen Lauf nimmt.

LA BELLE EQUIPE ist das Beispiel für einen Film, dessen Ende austauschbar erscheint. Er übersteht den Wechsel ohne deutlichen Bruch oder Glaubwürdigkeitsverlust. Doch es wäre falsch, aus diesem Einzelfall grundsätzlich Beliebigkeit in der Endsetzung zu konstatieren. Das optimistische Ende unterscheidet sich vom ursprünglichen nicht im Grad der Geschlossenheit, sondern lediglich in der Ausrichtung. Nur die Vorzeichen werden ausgetauscht. Liegen Happy-End und tragisches Ende strukturell näher beieinander, als dies auf den ersten Blick den Anschein macht? Oder hält LA BELLE EQUIPE bis zum Ende die beiden Optionen (und somit eine gewissen Ambivalenz) offen, indem er sich nicht vorzeitig auf eine Richtung festlegt, wie dies viele andere Filme tun?

Dead End – Geschichten ohne Schluss

Manche Geschichten manövrieren sich selbst in eine Sackgasse, aus der es kein Entrinnen gibt. Das Ende, wie immer es aussehen mag, wirkt unbefriedigend – es sei denn, dieses Unvermögen oder die Künstlichkeit der Endsetzung würde selbst eine Thematisierung erfahren. Frank Capras MEET JOHN DOE (HIER IST JOHN DOE, USA 1941) dokumentiert eine solche alpträumhafte Suche nach dem richtigen Ende und die Unmöglichkeit eines derartigen Vorhabens. In der Autobiografie des Regisseurs mit dem Titel *The Name Above the Title*, die 1971 erschienen ist, wird die Situation unter der verspielten, anspielungsreichen Bezeichnung «Fünf Schlusszenen suchen ihre Zuschauer» beschrieben. Capra gibt darin Einblick in das Dilemma, wobei die Folgerungen daraus nicht allein dem Regisseur überlassen werden sollen.

Frank Capra wurde in den 1930er Jahren für seine Mischung aus (konservativer) Sozialkritik und komödiantischem Ton berühmt. In seinen Filmen kämpft eine einzelne, scheinbar unbedeutende Figur gegen einen übermächtigen und korrupten Gegner und wächst dabei über sich hinaus. MEET JOHN DOE gehört insofern in diese Reihe, als die Themen Arbeitslosigkeit einerseits sowie Macht-

missbrauch und Populismus andererseits einen zentralen Stellenwert einnehmen. Eine Journalistin erfindet aus Rache über ihre Entlassung die Figur des John Doe, der ankündigt, er werde sich aus Protest über den Zustand der Welt umbringen, indem er vom höchsten Haus der Stadt springe. Unerwartet löst dieser Artikel ein großes Echo aus. In der Folge beginnt sich sogar eine John-Doe-Bewegung zu bilden, die der Zeitungsbesitzer Norton für seine politischen Ambitionen zu missbrauchen sucht. Zunächst aber muss aus der fiktiven eine reale Figur werden: Der naive und weltfremde Long John Willoughby passt ausgezeichnet in diese Rolle.

Als die Dreharbeiten zum Film begannen, war noch kein definitives Ende der Geschichte bestimmt. Ein Schönheitsfehler, aber kein großes Problem – könnte man meinen, doch am Ende der Drehzeit fehlte der Schluss noch immer. Mit der Besetzung der Hauptrolle durch Gary Cooper war eine Weichenstellung erfolgt, die das Spektrum möglicher Ausgänge drastisch einschränkte oder zumindest die tragische Variante – der falsche John Doe geht den Weg, der ihm journalistisch vorgezeichnet ist, und springt vom Dach – unwahrscheinlich werden ließ. «You can't kill Gary Cooper», war eine Einsicht, zu der Regisseur Capra bald gelangte (zit. n. McBride 1993, 435). Um den Spannungsbogen bis zum Ende durchzuhalten, musste diese Möglichkeit jedoch für den Zuschauer eine gleichwertige Variante bleiben. Die Schlusszene findet denn auch am Ort des angedrohten Selbstmordes – auf dem Dach eines Hochhauses – statt.

Chronik eines angekündigten Todes – nicht nur die Besetzung schränkte diese dramaturgische Linie drastisch ein, auch die Ausgangskonstruktion wandte sich letztlich immer stärker gegen den Willen (und auch den Zwang), ein Ende für die Geschichte zu finden: Denn John Doe ist ja eine fiktive Figur. Raymond Carney (1987, 373) bringt das Dilemma auf den Punkt, wenn er nüchtern feststellt, dass es bezüglich der Titelfigur keine zufriedenstellende Lösung gebe: John Doe ließe sich gar nicht töten, weil er eine Erfindung der Journalistin sei, und Long John Willoughby habe mit seinem Schlüpfen in die fremde Rolle die eigene Identität längst verloren und damit zu existieren aufgehört.

Das definitive Ende des Films entsteht erst elf Tage nach seiner Premiere. An der Uraufführung bildete noch der wundersame Gesinnungswandel des Kapitalisten Norton den Schluss: Er verspricht, seiner Leserschaft die Wahrheit zu sagen. Im definitiven Ende finden wir diese Passage nicht mehr, dagegen tauchen nun Vertreter der John-Doe-Bewegung auf – das gewöhnliche Volk – und überzeugen den in die Ecke gedrängten Willoughby, von seinem Vorhaben abzulassen.

Die Unmöglichkeit eines Endes – es gibt nur wenige Beispiele, die dies so eindrucksvoll demonstrieren wie Capras MEET JOHN DOE. Ein Scheitern dieser

Art resultiert nicht zuletzt aus einer herkömmlichen Konzeption für eine ungewöhnliche Konstellation, die glaubt, «es» auf den Punkt bringen zu müssen und dabei über die eigenen Fallstricke stolpert. Mit etwas Fantasie ist in einem solchen Dilemma der vergeblichen Suche nach dem «richtigen» Abschluss nicht nur ein «Krisensymptom», sondern das Potenzial für ein experimentelles Spiel mit Eigenschaften und Normen des Erzählens erkennbar – zu einem selbstreflexiven und kreativen Umgang mit dem Film, der die textuelle Geschlossenheit und Einheitlichkeit radikal aufbrechen würde.

Literatur

- Capra, Frank (1971) *The Name Above the Title. An Autobiography*. New York: Macmillan.
 [Dt. Übers.: *Autobiographie*. Aus dem Amerikanischen v. Sylvia Höfer. Zürich: Diogenes 1992].
- Carney, Raymond (1987) *American Vision. The Films of Frank Capra*. Cambridge [usw.]: Cambridge University Press.
- Christen, Thomas (2002) *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. Marburg: Schüren.
- Guillaume-Grimaud, Geneviève (1986) *Le Cinéma du front populaire*. Paris: L'Hermier.
- Holmlund, Chris (1997) Leidenschaftliche Lesarten. Die Rezeption von Filmfiguren als «Fatal Attraction» [amerik. 1991]. In: *Montage/AV* 6,2, S. 36–63.
- Kermode, Frank (1967) *The Sense of an Ending*. New York: Oxford University Press.
- McBride, Joseph (1993) *Frank Capra. The Catastrophe of Success*. New York [usw.]: Simon & Schuster.
- Naremore, James (1996) Making and Remaking of DOUBLE INDEMNITY. In: *Film Comment* 32,1, S. 22–31.
- Prince, Gerald (1987) *Dictionary of Narratology*. Aldershot: Scolar Press.
- Schickel, Richard (1992) *DOUBLE INDEMNITY*. London: BFI.
- Tyberg, Casper (2003) The Presentation of Variant Endings. In: *Il film e i suoi multipli/Film and Its Multiples. IX Convegno Internazionale di Studi sul Cinema*. Hg. v. Anna Antonini. Udine: Forum, S. 237–240.
- Wenders, Wim (1970) Hitchcock, am Schneidetisch. In: *Filmkritik*, 4, S. 189 (und Fotos auf den vorangehenden vier Seiten).
- Wolfe, Charles (Hg.) (1989) *Meet John Doe. Frank Capra, Director*. New Brunswick [usw.]: Rutgers University Press.

Laurence Moinereau

Der Nachspann: Strategien der Trauer

Vor- oder Nachspann, an den Rändern der Erzählung gelegen, begnügen sich nicht damit, eine Reihe von Informationen über die Produktionsbedingungen des filmischen Objekts zu geben. Sie spielen auch eine strategische Rolle dabei, wie die affektiven Bindungen zwischen Zuschauer und Film geknüpft und wieder gelöst werden. Aus diesem Blickwinkel unternimmt es der vorliegende Artikel, die Funktion des Nachspanns näher zu untersuchen. Hierzu wird auf ein Konzept aus der Freudschen Theorie zurückgegriffen, auf das der «Trauer». Nach einer klärenden Definition dieses Konzepts soll versucht werden, es auf die Analyse der scheinbar widersprüchlichen Strategien anzuwenden, die in verschiedenen Arten des Nachspanns eingesetzt werden: Verleugnung, Gedenken, Symbolisierung der Trauer, offener Abbruch, direkte Ansprache des Zuschauers – lauter Strategien, mit den Auswirkungen der Trennung zwischen Zuschauer und Film umzugehen, die daraufhin befragt werden sollen, in welchem Maß sie «Trauerarbeit» zulassen oder begünstigen. Sie werden sich bei näherer Prüfung alle als außerordentlich ambivalent erweisen, zielen sie doch ebenso sehr darauf ab, die Trennung nicht zu vollziehen (indem sie das Band zwischen Zuschauer und Film aufrechterhalten), wie sie zu proklamieren (indem sie den Film für beendet erklären).

«Schwellen sind zum Überschreiten da»: Mit diesem Satz am Ende seiner berühmten Untersuchung über den Paratext lud Gérard Genette (2001 [1987], 391) seine Leser dazu ein, sich in den literarischen Text hineinzubegeben. Doch er zwingt sie damit auch, seinen eigenen zu verlassen, und begleitet sie in dieser Bewegung. Seine Formulierung erinnert uns also daran, dass es zwei Möglichkeiten gibt, eine Schwelle zu überschreiten: in zwei entgegengesetzte Richtungen. Wenn man dies nun auf die Untersuchungen des Filmvor- oder -nachspanns überträgt, die oft auf die Metapher der Schwelle zurückgegriffen haben, lässt sich feststellen, dass nicht beide Richtungen mit derselben Beharrlichkeit und Genauigkeit erforscht worden sind. Für diese Asymmetrie gibt es allerdings objektive Gründe: Der Vorspann am Anfang des Films ist historisch zuerst aufgetaucht, dort hat er sich entwickelt und die größten Veränderungen erlebt, dort sind die originellsten Formen entstanden. Der Nachspann hat sich erst später entwickelt; der Film hörte lange Zeit schlicht mit dem Wort «Ende» auf, manchmal folgte auch eine Wiederholung der Rollen und ihrer Darsteller.

Von ein paar – nicht unwesentlichen – Ausnahmen abgesehen, kam es erst in den 1960er-Jahren zu zwei miteinander zusammenhängenden Tendenzen: Erstens wurde das Wort «Ende» weggelassen,* und zweitens wurde der Nachspann immer länger.

Diese Veränderung war im Wesentlichen durch ökonomische und juristische Zwänge bedingt: Der Nachspann diente oft schlicht als Ablageplatz für eine immer umfangreichere Liste von Namensnennungen. Die Akzentverlagerung blieb indessen nicht ohne Auswirkungen auf die Art, wie sich der Schluss des filmischen Werks vollzieht: Sie verstärkt den rituellen Charakter des Nachspanns und führt zu einer spezifischen Schwellenfunktion, die sich von der des Vorspanns unterscheidet, denn nun geht es nicht mehr darum, den Zuschauer beim Eintritt *in*, sondern beim Austritt *aus* der Fiktion zu begleiten, anders gesagt: beim Umgang mit seiner Trennung vom Film. Zwar haben es Vor- wie Nachspann, weil sie sich an einem Grenzzort befinden, generell mit Diskontinuität und Übergang (von einer Welt oder einem Zustand in einen anderen) zu tun, doch nur beim Nachspann geht es unmittelbar um einen Verlust: Daher meine Hypothese, dass er für den Zuschauer die Stelle sein könnte, an der sich die Trauerarbeit in Bezug auf den Film vollzieht.

«Trauer» verstehe ich in dem Sinn, den Freud (2003 [1915]) diesem Begriff gegeben hat, als Reaktion auf den Verlust eines geliebten Objekts.¹ Freud beschreibt die Hauptelemente der «Trauerarbeit» folgendermaßen:

Die Realitätsprüfung hat gezeigt, dass das geliebte Objekt nicht mehr besteht, und erlässt nun die Aufforderung, alle Libido aus ihren Verknüpfungen mit diesem Objekt abzuziehen. Dagegen erhebt sich ein begreifliches Sträuben – es ist allgemein zu beobachten, dass der Mensch eine Libidoposition nicht gern verlässt, selbst dann nicht, wenn ihm Ersatz bereits winkt. (ibid., 174)

So

[...] kann ihr Auftrag [der der Realität; L.M.] nicht sofort erfüllt werden. Er wird nun im einzelnen unter großem Aufwand von Zeit und Besetzungsenergie durchgeführt und unterdes die Existenz des verlorenen Objekts psychisch fortgesetzt. Jede einzelne der Erinnerungen und Erwartungen, in denen die Libido an das Objekt geknüpft war, wird ein-

* [Anm.d.Red.:] Zum Verschwinden des «Ende»-Signets vgl. den Beitrag von Michael Schaudig in diesem Heft.

1 «Trauer ist regelmäßig die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person oder an ihre Stelle gerückten Abstraktion wie Vaterland, Freiheit, ein Ideal usw.» (ibid., 173).

gestellt, überbesetzt und an ihr die Lösung der Libido vollzogen. (ibid., 175)

Und weiter:

An jede einzelne der Erinnerungen und Erwartungssituationen, welche die Libido an das verlorene Objekt geknüpft zeigen, bringt die Realität ihr Verdikt heran, dass das Objekt nicht mehr existiere, und das Ich, gleichsam vor die Frage gestellt, ob es dieses Schicksal teilen will, lässt sich durch die Summe der narzisstischen Befriedigungen, am Leben zu sein, bestimmen, seine Bindung an das vernichtete Objekt zu lösen (ibid., 185).

Sodass schließlich «die Trauer das Ich dazu bewegt, auf das Objekt zu verzichten, indem es das Objekt für tot erklärt und dem Ich die Prämie des Am-Leben-Bleibens bietet» (ibid., 188).

Da Freud selbst es sich erlaubt, in Fällen, wo der Tod nicht real oder das geliebte Objekt etwas anderes als eine Person ist, den Begriff der Trauer metaphorisch zu verwenden, ist die hier vorgeschlagene Übertragung auf die «Trennung» des Zuschauers vom Film nicht problematisch – vorausgesetzt natürlich, man berücksichtigt den erheblichen Unterschied in der Stärke der libidinösen Energien, die hier im Spiel sind. Dafür zeigt die «Trauerarbeit», die der Zuschauer vollzieht, eine andere Besonderheit: Die «Realitätsprüfung», der er sein Objekt unterzieht, kann sich auf dessen Verschwinden erstrecken und zugleich, rückwirkend, auf dessen imaginären Charakter. Anders gesagt, es ist sehr schwer, die Trauer um das filmische Objekt von der symbolischen Trauer um die diegetische Illusion oder einfacher, den Realitätseindruck zu trennen. Mit Rücksicht auf diese Verflechtung werden wir versuchen, beim Nachspann verschiedene Strategien des Umgangs mit dem Schluss, also der Trauer zu unterscheiden.

Verzögern, verleugnen, vermeiden

A priori könnte man die Fälle, in denen die Erzählung während oder nach dem Nachspann weitergeht, als einen Weg betrachten, die fällige Trennung hinauszuschieben. Doch die Funktion der Post-Nachspannszenen ist zumindest ambivalent. In AIRPLANE (DIE UNGLAUBLICHE REISE IN EINEM VERRÜCKTEN FLUGZEUG) von Jim Abrahams, David und Jerry Zucker (USA 1980) etwa, einer Parodie auf die Flugzeugkatastrophenfilme, sind sie die Vollendung eines

running gag: Ein traumatisierter ehemaliger Pilot, der Taxifahrer geworden ist, lässt einen Fahrgast in seinem Taxi vor einem Flugplatz warten, er sagt ihm, er brauche nur ein paar Minuten, und geht hinein, um eine Stewardess zu suchen, die seine Ex-Freundin ist und die er immer noch eifrig umwirbt. Es folgt eine Reihe von phantastischen Abenteuern: Er gerät in ein Flugzeug, dessen Pilot plötzlich krank wird, muss ihn ersetzen, und es gelingt ihm, die Passagiere zu retten, sein Trauma zu überwinden und das Herz seiner Angebeteten wiederzugewinnen. Währenddessen schaut der Fahrgast immer wieder auf die Uhr (man sieht ihn mehrmals). Nach dem Nachspann des Films sieht man ihn noch einmal, nun scheint er ungeduldig zu werden: «Noch fünf Minuten», sagt er, «dann gehe ich». Die Funktion eines solchen Gags ist vielschichtig. Zunächst verstärkt er die diegetische Illusion, denn er unterstellt, dass das Leben der Figuren während des Nachspanns und obwohl die Erzählung zu Ende zu sein scheint, weitergeht – der erzählerische Abschluss ist also auch eine Öffnung, auf die sich der Glaube des Zuschauers stürzt. Zudem verschiebt er den Augenblick des Schlusses, entsprechend dem – unterstellten – Wunsch des Zuschauers, dass der Film nicht aufhören möge. Zugleich jedoch thematisiert und fokussiert er diesen Wunsch, dieses Verlangen des Zuschauers, der schon während des ganzen (langen) Nachspanns dageblieben ist, noch nicht zu gehen («noch fünf Minuten»). Diese diegetisierte und damit implizite Anspielung auf die Schwierigkeit der Trennung zeigt den Weg, den andere Arten des parodistischen Nachspanns unverhüllt verfolgen, indem sie sich direkt, wie wir weiter unten sehen werden, an den nostalgischen Zuschauer wenden.

Ein weiteres Beispiel: *LETHAL WEAPON 3* (BRENNPUNKT L.A. – DIE PROFIS SIND ZURÜCK, USA 1980, Richard Donner). Am Anfang der Erzählung kommen die beiden Helden – ein schwarzer Polizist kurz vor der Pensionierung, ein solider, vorsichtiger Familienvater (Roger Murtaugh), und sein weißer Gehilfe, jünger und hitzköpfig (Martin Riggs) – vor einem Gebäude an, das wegen eines drohenden Terroranschlags evakuiert worden ist. Trotz der Ermahnungen Rogers versucht Martin, statt auf das Eintreffen eines Spezialtrupps zu warten, die Bombe zu entschärfen, schwankt zwischen zwei Drähten (dem roten und dem blauen) und löst die Explosion aus. Dieser knapp entronnen werden die beiden Kollegen dazu verdonnert, als Verkehrspolizisten Dienst zu tun. Sie nutzen die Zeit, um eine politische Korruptionsaffäre aufzuklären. Ein paar Abenteuer später verzichtet Roger auf seine Pensionierung und verpflichtet sich zu weiteren zehn Jahren Polizeidienst. Die Erzählung endet mit einem Dialog im Auto über Martins Heiratspläne. Ein vertikaler Schwenk mündet in das Bild von einem Stück Himmel, während die letzten Worte Martins zu hören sind: «Dieses Mal, glaube ich, mach ich Schluss mit dem Lotterleben.» Auf dem Stück Him-

mel läuft der Nachspann ab, begleitet von Musik aus dem Off. Mittendrin ist wieder der diegetische Ton zu hören: Das Autoradio verkündet einen Bombenalarm. Martin antwortet auf den Notruf, Roger schimpft. Der Nachspann geht weiter, nun auf schwarzem Hintergrund. Als er zu Ende ist, zeigen neue Bilder, wie das Auto am Fuß des evakuierten Gebäudes ankommt. Martin schickt sich an auszusteigen («Roger, war er rot, weiß oder blau, dieser Draht?»). Das Gebäude explodiert, das Auto setzt hastig zurück, der Streit zwischen den beiden Männern geht weiter, Roger tut so, als bedaure er seinen Verzicht auf die Pensionierung («Und das noch zehn Jahre!»). Vor jetzt schwarzem Hintergrund sind seine letzten Worte zu hören, eine rituelle Protestformel, in die sein Gehilfe wie im Chor einstimmt: «Ich bin zu alt für solche Blödheiten.» Das Prinzip des vorgetäuschten Endes – diegetisiert durch die Pensionierung Rogers und die Hochzeit Martins – ist diesmal ein Augenzwinkern an den Zuschauer, das auf eine bestimmte Strategie, die der «Sequels», anspielt. Das Ende ist nur scheinbar oder vorläufig; der Schlussdialog funktioniert als implizites Versprechen an den Zuschauer: auf die baldige Wiederkehr der beiden Helden in einem LETHAL WEAPON 4.

Gedenken (an die Erzählung), spiegeln (die Trauer)

Statt den Nachspann in die Erzählung einzubeziehen und so die Trennung hinauszuschieben, besteht die umgekehrte Strategie darin, diese Trennung ins Licht zu rücken und die Trauer-, d.h. die Erinnerungsarbeit vorwegzunehmen, die der Zuschauer vollzieht, wenn der Film zu Ende ist. In diesem Fall ist der Nachspann Anlass zum Gedenken in Form der Wiederholung von Bildern aus der Erzählung und meist auch dazu bestimmt, die Schauspieler vorzustellen – eine Funktion, die in den dreißiger Jahren klassischerweise im Vorspann erfüllt wurde und die Orson Welles (wir kommen noch darauf zurück) anscheinend als einziger dem Nachspann zugewiesen hat. Bei François Truffaut (*LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT* [ZWEI MÄDCHEN AUS WALES UND DIE LIEBE ZUM KONTINENT, F 1971], *LA NUIT AMÉRICAINE* [DIE AMERIKANISCHE NACHT, F/I 1973], *LE DERNIER METRO* [DIE LETZTE METRO, F/BRD 1980]) findet sich häufig ein ovaler Rahmen, der an ein Medaillon, ein Erinnerungsfoto gemahnt (vgl. Abb. 1.1–3). Doch die seit den siebziger Jahren am häufigsten eingesetzte Form ist vom unpassenden Modell der Vorankündigungen inspiriert: Eine Reihe von Einstellungen, unverändert aus der Erzählung übernommen und aneinandergestückt, erinnert an die großen Momente jeder der Hauptrollen, während der Name des Schauspielers erscheint, Musterbeispiel: *PHANTOM OF THE PARADISE*

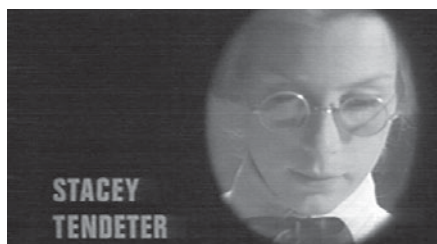


Abb. 1.1–3 *LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT*

(DAS PHANTOM IM PARADIES, USA 1974, Brian de Palma) (vgl. Abb. 2.1 und 2.2). Diese schlichte Doppelung lässt dem Zuschauer die Wahl zwischen dem Heimweh nach der Figur, das die Identifikation und den Glauben über die Grenzen der Erzählung hinaus verlängert, und der rückblickenden Bewunderung für die «Leistung» des Schauspielers. Nicht von ungefähr werden diese Vorstellungen am Ende oft in komischen Filmen eingesetzt: Man sieht dort die spektakulären Stürze und Verwandlungen wieder, alles, was in den Bereich physischer Leistungen gehört und das Kino in die Nähe des Zirkus und den Schauspieler in die Nähe des Akrobaten oder des Clowns rückt. Octave Mannoni (1985, 180) hat daran erinnert, dass der Zirkus sich als das wahre Leben seiner Darsteller ausgibt: Hier wäre das *hors-cadre* der Zirkus, wo der Darsteller sich wirklich «exponiert» hat, auch wenn in den Nachspannen an die Stelle der Idee des Risikos das einfache Ins-Spiel-Bringen des Körpers getreten

ist. Der Nachspann von *COMING TO AMERICA* (DER PRINZ AUS ZAMUNDA, USA 1988, John Landis) etwa zeigt die Verkleidungen von Eddie Murphy, der, wie sich herausstellt, manchmal in einer einzigen Szene unerkannt mehrere Rollen zugleich verkörpert. Doch wird mit der Aufdeckung des Tricks nicht die diegetische Illusion denunziert, sondern die Verstellung als eine persönliche Glanzleistung – wie eine Leistung unter der Zirkuskuppel oder auf der Variétébühne – *zelebriert*. Eher, als den Zuschauer am Ende des Films der Wirkung des Imaginären zu entreißen, scheint also das Gedenken, als Reaktion auf den erlittenen Verlust, einen «Schauspieler-Fetischismus» zu erzeugen, ähnlich dem «Technik-Fetischismus», den Christian Metz (1977, 101) erwähnt. Und so gemahnt der gedenkende Nachspann, indem er Erinnerungsbilder Revue pas-

sieren lässt, zwar an Trauerarbeit, doch er erfüllt die Funktion, die Erinnerungen an das Objekt einer «Realitätsprüfung» zu unterziehen und das Subjekt davon zu lösen, gerade nicht.

Um diese Hypothese zu erhärten, möchte ich ein letztes Beispiel heranziehen, das auf doppelte Art für die Methode des Gedenkens emblematisch ist: den Nachspann von *TRAIL OF THE PINK PANTHER* (*DER ROSAROTE PANTHER WIRD GEJAGT*, USA 1982, Blake Edwards), einem Film, der nach dem Tod von Peter Sellers realisiert wurde und in dem eine Journalistin Nachforschungen zum Verschwinden von Inspektor Clouseau anstellt. Blake Edwards weigerte sich, eine neue Folge des *ROSAROTEN PANTHERS* mit einem anderen Schauspieler als Sellers zu drehen (im Vorspann ist die Widmung zu lesen «To PETER... The One and Only Inspector Clouseau»),

und so hat er diese Film-Hommage aus unveröffentlichten Szenen des Schauspielers zusammengeschnitten, die aus den Endfassungen der früheren Filme herausgefallen waren. Der Nachspann ist in der Logik des Vorhabens als eine Anthologie der hervorstechendsten Leistungen von Sellers konstruiert; die zitierten Bilder sind in einem System von Wiederholungen und Variationen derselben komischen Triebkräfte organisiert: Stürze, Schlägereien, absurde Repliken... Dieser spezielle Fall, in dem ein wirklicher Tod ins Spiel kommt, zeigt deutlich, wie das Gedenken es in aller Regel ermöglicht, die Trennung hinauszuzögern und die Abwesenheit zu verleugnen, indem die Leere durch Überfülle ersetzt wird.

Überdies ist es amüsant festzustellen, dass sich in der Art und Weise, wie diese Bilder des Gedenkens auftauchen, gewissermaßen eine Bestätigung für die Fetischismus-Hypothese findet. Der Nachspann beginnt damit, dass in einem Rechteck, das eine Art zweite Leinwand auf schwarzem Grund darstellt, eine gezeichnete Figur auftaucht, angezogen wie Inspektor Clouseau (mit Regentmantel und Hut), die, dem Zuschauer den Rücken zugehend, in die Betrachtung des Sonnenuntergangs über dem Meer versunken scheint (Ende des Tages,



Abb. 2.1 und 2 Vorspannsequenz von Brian de Palmas *PHANTOM OF THE PARADISE*



Abb. 3.1–5 *TRAIL OF THE PINK PANTHER*:
Hommage an Peter Sellers, dem einzig
wahren Inspektor Clouseau

Ende des Films, Schwinden des Lichts und *mise en abyme* (der Projektion) (vgl. Abb. 3.1). Sie wendet den Kopf, während der zweite Rahmen sich ausweitete, bis er mit den Grenzen des ersten verschmilzt – die Figur erweist sich als der rosarote Panther, der nach einem Blick in die Kamera Anstalten macht, sich als Exhibitionist zu betätigen, indem er seinen Regenmantel öffnet: doch diese Öffnung offenbart nichts als Leere, d.h. Schwärze, und auf dem innerhalb des Bildes ausgeschnittenen neuen schwarzen Grund taucht wiederum ein zweiter Rahmen auf, der sich seinerseits vergrößert, bis er die ganze Leinwand ausfüllt, und in dem nun die Huldigungsszenen an Sellers/Clouseau vorbeiziehen (vgl. Abb. 3.2–5). Die Exhibition ist also doppelt enttäuschend: Der ausbleibende Penis des Panthers passt zum Verschwinden des Bildes (dem Schwarz), und die Schwierigkeit, den Verlust zu verarbeiten, mündet in einer Verleugnungshaltung, die einen Fetisch schafft (und sich auf ihn stützt, vgl. Freud 1975). Die Anthologie der Gags ist ein Partialobjekt, das metonymisch nicht nur auf die vorangegangene Erzählung, sondern auf die gesamte PINK PANTHER-Serie verweist: Sie tritt an deren Stelle, um die Abwesenheit zu kaschieren, und deckt sie doch wie jeder Fetisch zu-

gleich auf. Die Glaubensspaltung trifft also für mehrere Objekte gleichzeitig zu: für die Existenz der Figur und für den Tod des Schauspielers als Korrelat (der Film spielt mit der Verwechslung von Schauspieler und Figur, und er endet

mit einer Einstellung, welche die Theorie bestätigt, der zufolge Inspektor Clouseau noch am Leben sein könnte); für das Ende des Films (er ist beendet, aber er geht weiter) und vor allem für das der Serie (in diesem Sinn entspricht dieser gedenkende dem vorausweisenden Nachspann von *LETHAL WEAPON 3*).

Symbolisieren?

Es ist also festzustellen, dass das Verfahren des Gedenkens, das auf einer *a priori* getroffenen Entscheidung basiert, die im Gegensatz zum Verfahren der Fortsetzung der Erzählung während oder nach dem Nachspann steht, am Ende doch zu teilweise vergleichbaren Auswirkungen, zu einer Verleugnung des Bruches führt – während die Post-Nachspannszenen trotz ihres diegetischen Charakters diesen Bruch gelegentlich auch hervorheben («Noch fünf Minuten, dann gehe ich»). Muss man also die Inangangsetzung einer echten «Trauerarbeit» in jener Art Nachspann suchen, die den Bruch hervorhebt, indem sie ihn symbolisch verdoppelt und ihn figurativ bearbeitet? Ganz offensichtlich steht beispielsweise die Vorstellung der Schauspieler im Nachspann bestimmter Filme von Orson Welles in starkem Kontrast zu dem oben beschriebenen gedenkenden Vorgehen, das auf schlichter Wiederholung basiert. Das frappierendste Beispiel ist der Nachspann von *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* (*DER GLANZ DES HAUSES AMBERSON*, USA 1941). Dort werden in einer Reihe von Einstellungen Objekte oder Maschinen gezeigt und zu Bewegungen animiert, die sich durch keine menschliche Gegenwart erklären lassen, so dass der Impuls, der ihnen verliehen wird, von der Off-Stimme von Welles herzurühren scheint, die währenddessen den Produktionsstab vorstellt (vgl. Abb. 4.1). Danach wechseln sich die etwas überbelichteten Büsten der schweigenden Schauspieler ab, alle im Kostüm der Figuren und mit einem Blick, der die Kamera streift oder sie kreuzt, und auf einem schwarzen Hintergrund, der mit dem Schwarz des Kinosaals verschwimmt, die Grenzen der Leinwand auslöscht und diese Bilder in einem unbestimmten Raum treiben lässt, während sie durch ein Lichtbündel (das intensive Licht eines Projektors) und die Stimme, die sie evoziert, aus der Finsternis geholt werden (vgl. Abb. 4.2–4). Diese Phantome demonstrieren den Verlust des diegetischen Universums, dem sie entrissen worden sind, aber sie enthüllen im Nachhinein auch dessen Unwirklichkeit. In diesem Schwinden verkörpert sich ein doppelter Schmerz: weil die Begegnung zu Ende geht und weil diese Begegnung von Anfang an nicht wirklich stattfinden konnte.

Doch diese hybriden, unverankerten Figuren, mehr noch als die Schauspieler, gemahnen auch an Geschöpfe, die vom Wort des Demiurgen erzeugt wer-

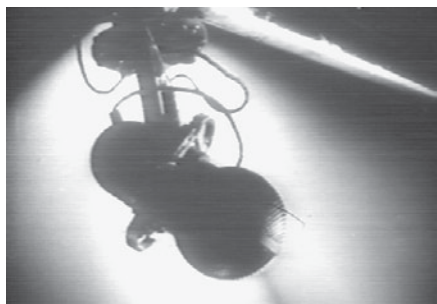
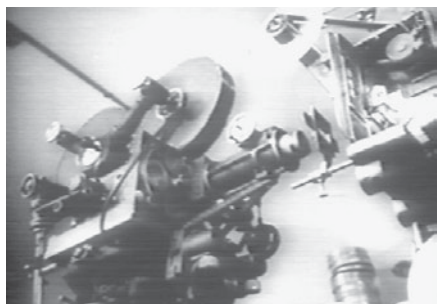


Abb. 4.1–6 THE MAGNIFICENT ANDERSONS: Orson Welles Off-Stimme stellt Mitwirkende und Stab vor

den. Die Stimme des Schöpfers, die die Bilder zu erschaffen oder sie zu beleben scheint, geht hier niemals das Risiko ein, ihre Allmacht zu schmälern, indem sie sich inkarniert – wie es zum Beispiel im Nachspann bei Sacha Guitry geschieht, dem Welles hier huldigt. Und die Identifizierung dieser Stimme in der letzten Einstellung durch den berühmten Satz «My name is Orson Welles» ist als Apotheose inszeniert, mit einem vertikalen Schauer vom Himmel herabfallenden Lichts und der Erhebung des Mikros, die, statt dieser Stimme eine bestimmte

Quelle zuzuordnen, sie in einem genau umschriebenen Raum zu verankern und ihr die Ubiquität zu nehmen, sie im Gegenteil in ihrem Aufliegen vollends entmaterialisiert und vergöttlicht (vgl. Abb. 4.5–6). Zwar scheinen also die Enthüllung des *hors-cadre* und der imaginäre Charakter des Signifikanten, die diesen Nachspann charakterisieren, geeignete Mittel, um wirklich Trauerarbeit auszulösen, doch muss man sich genau anschauen, wie hier die «Realitätsprüfung» eingeschränkt wird durch die Substitution eines Phantasmas (der Eindruck von Wirklichkeit und die diegetische Illusion) durch ein anderes Phantasma (das demiurgische Sprechen), d.h. wie eine Fiktion durch eine andere ersetzt wird, die den Glauben aufrechterhält, indem sie seine Grundlage verschiebt.

Begleiten/abbrechen

Das Band wird also deutlicher durchschnitten, wenn die Bilder einem schlichten Defilee der Namen Platz machen, das zugleich das Ende der Erzählung signalisiert, die diegetische Illusion zerstört und das Ende des Films anzeigt. In diesem Fall kann die Erinnerungsarbeit, die ins Belieben des Zuschauers gestellt ist, doch von der Musik «begleitet» werden – sei es, dass eine Reihe von mehr oder weniger deutlich mit bestimmten Passagen oder Elementen der Erzählung verknüpfte Themen wiederholt werden, sei es, dass sie den Zuschauer lediglich in einer Klangumgebung hält, die über die eigentlichen Grenzen der Erzählung hinaus die verschwommeneren Konturen einer Zone affektiver Anziehungskraft der Diegese umschreibt und einen zu brutalen Bruch vermeidet. Doch manche Cineasten ziehen gerade diese Brutalität vor und lassen nicht nur die Musik weg, sondern manchmal auch jede Schlussmarkierung, sei es ein Nachspann oder sogar das Wort «Ende»: Das ist bei Bergman der Fall, der einige seiner Filme schlicht mit einer schwarzen Leinwand enden lässt.

Aussprechen

Schließlich müssen wir noch auf den speziellen Gebrauch zu sprechen kommen, der im Nachspann parodistischer Filme von der Direktansprache des Zuschauers gemacht wird.² Dieser Gebrauch ist, einmal mehr, ambivalent, da diese Adressie-

2 Dieser Gebrauch ist so systematisch geworden, dass er inzwischen als einer der Codes des Genres zu betrachten ist und ein Nachspann wie etwa der zu *LES VISITEURS* (DIE BESUCHER, F 1992, Jean-Marie Poiré) mit dem Satz enden kann: «Salut aux *aficionados* des génériques de fin» (Gruß an die *aficionados* des Nachspanns).



Abb. 5.1 und 5.2 GREMLINS 2: THE NEW BATCH

nung die unterstellte Unfähigkeit des Zuschauers, aufzustehen und zu gehen, enthüllt und verspottet, während es diesem zugleich die besten Gründe liefert, das nicht zu tun. Im vorliegenden Fall steht allerdings nicht der Glaube an die Wirklichkeit der Diegese zur Debatte, sondern es geht um die endgültige Trennung, das Ende des Schauspiels und den Aufbruch des Zuschauers, und die Frage wird explizit gestellt. Im Nachspann zu GREMLINS 2: THE NEW BATCH (GREMLINS 2 – DIE RÜCKKEHR DER KLEINEN MONSTER, USA 1990, Joe Dante) erscheint die Zeichentrickfigur Duffy Duck nach anderthalb Minuten des Abspanns am linken Rand der Leinwand, schaut die Namen an, die vorbeilaufen, zeigt mit dem Finger darauf und wendet sich an den Zuschauer: «Das dauert lang, finden Sie nicht?» Eine Minute später taucht sie auf der anderen Seite auf: «Allmählich wird's lächerlich!» Vierzig Sekunden vergehen, und sie erscheint am unteren Bildrand: «Sie sitzen ja immer noch in Ihrem Sessel! Haben Sie kein Zuhause, wo Sie hingehen können?» Dieses Auftauchen löst eine Erwartung aus, auf die, nachdem die letzten Namen verschwunden sind, ein weiterer Auftritt der Figur antwortet: Dieses Mal aus der Bildmitte springend und einer anderen Figur aus der BUGS BUNNY-Serie (dem Schweinchen Porky Pig) die Show stehend, maßt sie sich das Recht des Abschlusses an – die rituelle Formel «That's all folks» zu sprechen –, wird aber fast erschlagen vom Warners-Emblem (auf dem der Name des Nachspann-Schöpfers Chuck Jones zu lesen ist), das sich über sie legt. Auf der Seite den Kopf herausstreckend, bittet sie dann kläglich «Schickt die Abblende!» – worauf Dunkelheit folgt (vgl. Abb. 5.1 und 5.2)

In diesem Fall also schenkt uns der Nachspann als Zugabe zur Erzählung eine Zeichentricksequenz, eine autonome kleine Fiktion, die jedoch das Ende des Films zum Thema hat, das die Figur vergeblich zu meistern versucht. Solche Variationen über das Ende können auch einfachere Formen annehmen, etwa die einer schriftlichen Adresse: In HOT SHOTS (HOT SHOTS! – DIE MUTTER ALLER FILME, USA 1991, Jim Abrahams) schieben sich zwischen die Namensnennungen Kochrezepte, eine Liste von «Dingen, die beim Heimkommen zu tun

sind», und dann ein Satz unmittelbar an die Adresse des Zuschauers gerichtet: «Wenn Sie gleich zu Beginn dieses Nachspanns gegangen wären, könnten Sie schon zu Hause sein.» In beiden Fällen ist bemerkenswert, dass der Akzent nicht nur auf die Dauer des Nachspanns gelegt wird, sondern auch auf die Trennung zwischen den Räumen, dem des Schauspiels und dem der Wohnung, und auf den Weg, der vom einen zum anderen zurückgelegt werden muss. Ebenso verhält es sich implizit, wenn im Nachspann zu *NAKED GUN 33 1/3: THE FINAL INSULT* (DIE NACKTE KANONE 33 1/3, USA 1994, Peter Segal) die Botschaft zu lesen ist: «Your attention please: will the owner of a blue Honda Accord, LIC # Z2W435 please report to the parking lot. Your lights are on. Thank you.»

Wie diese letzten Beispiele zeigen, ist die Trauer genauso an das Dispositiv gebunden wie an die Fiktion, sie gilt ebenso der Raum-Zeit des Schauspiels wie der diegetischen Raum-Zeit. Um vollständig zu sein, müsste also zur Untersuchung des Nachspanns als Trauerritual noch eine Untersuchung der anderen Rituale kommen, in deren Rahmen oder Umgebung jenes verläuft und durch die sich die Kinovorführung vor allem vom Fernsehen unterscheidet. Wenn man, wie Alain Fleischer (1995, 18) schreibt, «das Fernsehen anmacht, wie man ein Fenster öffnet oder einen Wasserhahn aufdreht», wie «schließt» man es wieder? Und in welcher Beziehung steht dieses Schließen oder Ausmachen zu der Art und Weise, wie man ein Kino verlässt? Mit diesen Fragen im Kopf ist am Ende ein Sachverhalt zu betonen, der mir wesentlich scheint: Was die oben zitierten Adressierungen des Zuschauers am Filmende implizieren, ist, dass die «*aficionados* des Nachspanns» Kinobesucher sind.

Aus dem Französischen von Barbara Heber-Schärer

Literatur

- Fleischer, Alain (1995) *Faire le noir*. Paris: Marval.
- Freud, Sigmund (1975) Fetischismus [1927]. In: Ders.: *Studienausgabe. Bd. III: Psychologie des Unbewussten*. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 379–388.
- (2003) Trauer und Melancholie [1915]. In: Ders.: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 171–189.
- Genette, Gérard (2001) *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [franz. 1987]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mannoni, Octave (1985) *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*. Paris: Seuil.
- Metz, Christian (1977) *Le Signifiant imaginaire*. Paris: UGE.
- [dt. als: *Der imaginäre Signifikant*. Münster: Nodus 2000.]

Michael Schaudig

Das Ende vom «Ende»

Nachruf auf eine filmische Konvention

Jahrzehnte lang prangte uns am Schluss eines Films entgegen: «Ende», «The End», «Fin», «Fine», «Конец фильма». Nun ist der weitreichende Verlust dieses filmischen Schlusstitels anzuzeigen.

Das «Ende»-Signet ist aus den neueren Filmproduktionen schon seit längerem so gut wie verschwunden. Statt dessen haben sich als Schlusstitelsequenzen (*closing credits*)¹ kaum enden wollende Rolltitel konventionalisiert, die die Besetzung und den Produktionsstab sowie weitere filmspezifische *credit lines* auflisten. In meist mittenzentrierter Zweispaltigkeit werden hierbei die Rollen bzw. Funktionen und Namen der Produktionsbeteiligten sowie die urheberrechtlichen Belege (Fremdfilmmaterial, Musikverwendung), die betriebswirtschaftlichen Konditionen (Koproduzenten, Finanzierungsfonds) u.v.a.m. aufgezählt. Mag der betreffende Film farblich noch so brillant gewesen sein, der Nachspann verweilt zumeist im typografisch langweiligen Layout einer weißen Schrift auf schwarzem Grund.* Wenn das letzte (Bewegt-)Bild endet und die Schlusstitelsequenz beginnt, dann ist dieser Film zwar diegetisch und textsemantisch «abgeschlossen», doch wird er kaum noch als kohärente Textpräsentation in produktionsästhetischer Hinsicht «zum Ende kommen». Denn den Copyright-Vermerk als zumeist letzte Information des Nachspanns werden wohl die wenigsten Zuschauer noch sehen: Im Kino ist der bereits erleuchtete Saal nahezu geleert, zudem hat der Vorführer ohnehin schon den lichtschluckenden Vorhang vor die Projektionsfläche gezogen, und bei Fernsehausstrahlungen wird dieser Nachspann sowieso meist stark gekürzt oder besteht aus einer Neufassung, die nur mehr die filmografischen Kerninformationen enthält (vgl. Mengel 1997, 254).

Die filmgeschichtliche Entwicklung der beiden gegensätzlichen *textuellen Finalisierungskonzeptionen* kann an den beiden mit jeweils elf «Oscars» meistprämiierten Spielfilmen BEN-HUR (USA 1959, William Wyler) und TITANIC (USA 1997, James Cameron) verdeutlicht werden: Der biblische Monumental-

¹ Zur Terminologie und allgemeinen Typologie filmischer *credits* vgl. Schaudig 2002.

* [Anm. D. Red.] Zu den davon abweichenden Beispielen vgl. den Beitrag von Moinereau in diesem Band.

film setzt nach 214 Minuten Filmgeschehen fünf Sekunden lang Schwarzfilm und lässt dann 15 Sekunden lang den typogramatischen Schlusstitel «THE END/A Metro-Goldwyn-Mayer Picture» stehen, konzipiert als Schatten werfende reliefartige Goldlettern vor dem ikonischen Hintergrund der sich (noch) nicht berührenden Zeigefinger von Gott und Adam, dem berühmten Detail aus Michelangelos Deckengemälde *La Creazione di Adamo* aus der Sixtinischen Kapelle in Rom. Das Schiffsuntergangs-Melodram hingegen listet nach gut 180 Minuten, nachdem das letzte ikonische Filmbild zunächst ins Weiß auf- und dann in Schwarzfilm überblendet wurde (zusammen: zehn Sekunden), insgesamt 93 SchauspielerInnen, 67 Firmen und 1.294 weitere Mitglieder des Filmteams auf;² Stand- und Rolltitel dauern insgesamt mehr als sieben Minuten, einigermassen erträglich gemacht durch Céline Dions Song «My Heart Will Go on» und weitere orchestrale Untermalung.

Eine Karriere am Ende

Über die Verwendung des «Ende»-Signets sind keine veröffentlichten Aussagen von Filmpraktikern bekannt;³ auch in der filmwissenschaftlichen Literatur findet die *Paratextsorte* des Schlusstitels bislang kaum nennenswert Erwähnung.⁴ Gleichwohl lassen sich im Hinblick auf die Einführung als auch die Abschaffung des «Ende»-Signets hinreichende filmhistorische Argumente für ein Erklärungsmodell finden, das zum einen auf die Aufführungspraxis der frühen Stummfilme, zum anderen auf rechtliche und wirtschaftliche Aspekte zurückgreift.

Zu Beginn der Kinematographie – zu Zeiten der Jahrmarkts-, Wander- und Variété-Vorstellungen, der Laden-Kinos sowie ebenfalls noch in kleineren Filmtheatern bis Ende der 1910er Jahre – waren Bewegtbild- und Schriftprojektion getrennt und an unterschiedliche Produktions- und Vorführtechniken gebunden,⁵ so wie dies bereits beim «Wintergarten»-Programm der Gebr. Skladanowsky im November 1895 praktiziert wurde. Neben der Bewegtbild-Pro-

2 Der Verfasser hat nicht nachgezählt und verlässt sich auf die Angaben in Timothy M. Gray: H'wood movies extend their credit lines. In: *Variety*, 24.04.1998.

3 Die Setzung des Schlusstitels wird z.B. 1914 bereits als bekannt vorausgesetzt und insofern nicht gesondert erwähnt, so bei Paul 1914.

4 Christen (2002) geht in seiner ansonsten aufschlussreichen Studie nur sehr marginal (vgl. *ibid.*, 62–64) auf das «Ende»-Signet ein.

5 Bei den frühen Vorführungen der so genannten «lebenden Photographie» gab es zudem oftmals auch gar keine projizierten Titel, wenn diese vom Kinoerklärer eingesprochen wurden oder lediglich in gedruckten Programmzetteln vorlagen.

jektion der «Films» kam die «sogenannte feste Projektion» (Seeber 1919, 19) zur Anwendung: «Mit einem zweiten Apparate» wurden dabei «als Lichtbilder» (Seeber 1979, 35) sowohl die Titel des jeweils nachfolgenden Films auf die Leinwand geworfen als auch vorführungspraktische Informationen vergeben; so wurde etwa darum gebeten, dass die Damen während der Vorstellung ihre Hüte abnehmen mögen oder dass man im Zuschauerraum zusammenrücken solle. Da die Filmpioniere anfänglich meist nur mit einem einzigen Filmprojektor arbeiteten, erfüllte der von der Laterna Magica her bekannte (oder an sie erinnernde) Diaprojektor zudem den Zweck, die beim Wechseln der Filmrollen entstehenden Projektionspausen zu füllen.

Die Separatprojektion «literaler Bilder» war also funktional auf die strukturierende Konjunktion der einzelnen kurzen «Filmclips» im Programmablauf ausgerichtet oder sie thematisierte die Rezeptionssituation. Da gerade die Schrifttafeln des letzteren Typus «universell» einsetzbar waren und zudem niedrige Herstellungskosten – ein einziger Entwurf, ein einziges Dia – mit sich brachten, konnte die frühe Kinematographie hier mit zum Teil kunstvoll ornamentierten und handkolorierten Dias einen weiteren «Showeffekt» erzielen. Das «Ende»-Signet als nicht notwendig an einen spezifischen Film gebundener «Standard-text» steht in dieser Tradition.

Hinzu kam ein weiterer filmhistorischer Entwicklungsschritt: die Zwischentitel. Generell gilt *UNCLE TOM'S CABIN* (Uraufführung: September 1903) von Edwin S. Porter, einem engen Mitarbeiter des Filmpioniers Thomas A. Edison, als erster *full-length*-Film, der in ca. 14 Minuten Vorführdauer eine Montage von 14 Geschehenssequenzen aufweist, denen jeweils indikatorische Schrifttitel – gleichsam als «Kapitelüberschriften» – vorangestellt sind.⁶ Damit war ein über die bloße Titulierung hinausgehender narrativer Bild/Schrift-Konnex hergestellt, der im Hinblick auf die Entwicklung des so genannten «Langfilms» oder «abendfüllenden Spielfilms» in den 1910er Jahren von entscheidender Bedeutung war. Auf diese Weise gelangte auch das «Ende»-Signet als filmisch produziertes und mittels Montage integriertes Element in den Film.

Die Standardisierung des Finalisierungszeichens «The End» lässt sich in den Filmen der *major companies* Hollywoods noch bis in die 1940er Jahre hinein nachweisen: Als man schon längst filmspezifisch individualisierte Eingangstitelsequenzen entwarf, «klebten» Columbia, Paramount oder Metro-Goldwyn-Mayer immer noch die Standard-Entwürfe ihrer mit dem jeweiligen Unterneh-

6 Nach Auskunft von Zoran Sinobad, Reference Librarian der Moving Image Section der Library of Congress (Washington), in deren Archiv ein originales *film print* der Copyright-Registrierung von 1903 aufbewahrt wird, sind diese *intertitles* bereits gefilmte Zwischentitel.



Abb. 1.1 und 1.2

menslogo oder firmenspezifischen Erkennungszeichen versehenen Schlusstitel ans Ende der Filme. Erst danach legte man verstärkt auch auf das grafische Design der Schlusstitel Wert. In Nicholas Rays *JOHNNY GUITAR* (WENN FRAUEN HASSEN, USA 1954) findet sich z.B. ein zweiteiliger Schlusstitel, der zunächst das «Ende»-Signet zeigt und dann im selben Design Produktions- und Verleihfirma nennt (vgl. die Schlusstitel der deutschen Version, Abb. 1.1 und 1.2).

Seit den 1960er Jahren wurden die Creditierungen immer umfangreicher: Im Zuge der Auflösung des Studio-Systems, erweiterter urheberrechtlicher Berücksichtigungen, vertraglicher Vereinbarungen mit den an der Produktion Beteiligten und einer noch weitergehenden Ausdifferenzierung des Filmbusiness wurde immer mehr Produktionsmitarbeitern und Auftragsfirmen eine namentliche Nennung zugestanden, so dass der Umfang der *credits* schließlich die Eingangstitelsequenzen unmäßig aufzublähen drohte. Im Ergebnis «wanderte» die vollständige *credits*-Liste daraufhin vom Vorspann in den Ab- bzw. Nachspann, während im Filmeingang in der Regel nur noch der engere künstlerische Produktionsstab verzeichnet wurde.

Am Œuvre Billy Wilders lässt sich dies exemplarisch aufzeigen. Bis zu *IRMA LA DOUCE* (DAS MÄDCHEN IRMA LA DOUCE, USA 1963) hatten seine Filme stets eine creditierende Eingangstitelsequenz sowie ein «The End» als Schlusstitel: entweder als separate Schrifttafel oder als Insert in der ikonischen Schlusseinstellung. In den nächsten drei Filmen – *KISS ME, STUPID* (KÜSS MICH, DUMMKOPF, USA 1964), *THE FORTUNE COOKIE* (DER GLÜCKSPILZ, USA 1966) sowie *THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES* (DAS PRIVATLEBEN DES SHERLOCK HOLMES, USA/GB 1970) – wurde dem «The End» noch ein umfassender creditierender Rolltitel angefügt. Ab *AVANTI!* (AVANTI, AVANTI!, USA 1972) gab es am Schluss nur noch den Rolltitel. Das «Ende»-Signet war obsolet geworden, zumal es als einzelne Schrifttafel (*single title*) eben nicht mehr explizit am Film-Ende stand.

Funktionalität

Das «Ende»-Signet als solitärer Schlusstitel mag zwar heutzutage als eine «überwundene» Konvention innerhalb der Filmgeschichte abgetan werden; gleichwohl hat diese Finalisierungskonzeption ihre eigenständige textsemantisch und rhetorisch wirksame filmästhetische Funktionalität, die sich in der Differenz zur minutenlangen Schlusstitelsequenz heutiger Prägung und aus sich selbst heraus erklärt:

- (1) Zunächst: Das «Ende»-Signet ist ein Element der syntagmatischen Ordnung; zentrales Kennzeichen ist die minimalistische Komplexität.
- (2) In Komplementarität zum klassischen Vorspann vollendet das «Ende»-Signet die narrative Rahmenbildung.
- (3) In der zeitlich stark begrenzten Verweildauer zeichnet sich das «Ende»-Signet als eine explizit «auf den Punkt gebrachte» Finalisierung des Films aus.
- (4) Die literale Information «Ende» referiert in der transmedialen Verwendung von «Schrift im Film» autoreflexiv auf die Kulturtechnik «Schrift» und verweist damit auf das kulturell anerkannteste Ausdruckspotenzial.⁷
- (5) Das «Ende»-Signet ist ein Äußerungsakt der filmischen *narratio* an der Schwelle von intra- und extradiegetischem Bereich.
- (6) Als signifikanter narrativer Zeigegestus interveniert der Schlusstitel «Ende» an privilegierter Extremposition in die audiovisuelle Textpräsentation des «bis dahin» filmisch geäußerten Geschehens.
- (7) Ein so knapper Schlusstitel stützt die auf den Schlussakkord zusteuernde Filmmusik höchst effizient und ermöglicht im Finale der Geschichte eine prägnante und konzise *climax*-Bildung.
- (8) In pragmatischer Hinsicht signalisiert das «Ende»-Signet dem Rezipienten die Abgeschlossenheit des filmisch (re-)präsentierten Geschehens, setzt damit aber zugleich einen intensiven affektiven Impuls, der den Rezipienten auf die «emotionale Rückkehr» in die nichtfilmische Welt vorbereitet.
- (9) Mit der kovisualisierten Einbindung der spezifischen Erkennungszeichen von Filmproduzent und/oder -verleiher dient diese Form des Schlusstitels zugleich der Stiftung von *corporate identity* und der werbestrategischen Positionierung des Unternehmensnamens.

7 Es sei daran erinnert, dass es auch in der Buchgeschichte Zeiten gab, in denen die Texte mit einem „Ende“ abgeschlossen wurden.

Varianten zum Schluss

Nun ist es ja nicht so, dass das «Ende»-Signet in seiner filmischen Karriere stets als solitärer Schlusstitel gesetzt wurde; dies trifft im Wesentlichen lediglich auf die ersten Jahrzehnte der Filmgeschichte zu.

Jede Konvention oder scheinbare Standardisierung tendiert dazu, innovativ durchbrochen zu werden, dies gilt auch für die Verwendung des Schlusstitels. So gibt es genügend Filmbeispiele, die mit dem «Ende»-Signet ihr kreatives Spiel treiben. Auf alle theoretisch möglichen und praktisch realisierten Variationsmöglichkeiten kann hier nicht enumerativ eingegangen werden, gleichwohl seien im Folgenden exemplarisch einige Schlusstitel(-sequenzen) aufgeführt, die die phänomenologische Bandbreite in Titeldesign und textsemantischer bzw. filmrhetorischer Funktionalität gut widerzuspiegeln vermögen:

Der klassische Schlusstitel

Den ursprünglichen Standard des «Ende»-Signets repräsentiert das Typogramm, in dem sich die Schrift auf der Basis typografischer Variabilität innerhalb einer Abbildungsfläche konstituiert: sei es als Schrifttafel im klassischen Design von weißer Schrift auf schwarzem Grund, sei es als Insert, das in die letzte Einstellung (bewegt oder als *freeze frame*) eingestanz ist. Meist sind hier auch Überblendungen vom ikonischen Hintergrund zum neutralen Schwarz beobachtbar, wie z.B. bei *LA BÊTE HUMAINE* (BESTIE MENSCH, F 1939, Jean Renoir) (Abb. 2.1 und 2.2).

Abb. 2.1 und 2.2



Verbalisationen

Neben diesen Freiräumen in der Schriftgestaltung lassen sich auch Varianten der sprachlichen Formulierung des Schlusstitels beobachten. Wird einem Film beispielsweise seitens des Produzenten oder Regisseurs ein gesteigerter ›Seriositätsfaktor‹ oder ›Bildungsanspruch‹ zubemessen, so findet sich am Ende bisweilen auch das lateinische »Finis«, das zudem nicht an die Sprachgrenzen des Produktionslands gebunden ist, wie die Filmbiografie Mozarts *WEN DIE GÖTTER LIEBEN* (D 1942, Karl Hartl) oder etwa die Literaturadaption *MOBY DICK* (GB 1956, John Huston) zeigen.

Vor allem komödiantisch ausgerichtete Filme können sich einen größeren Erfindungsreichtum leisten: Bereits bei den US-amerikanischen Cartoons der 1930er Jahre stehen das traditionelle, narrativ finalisierende »The End« und das an die Rezipienten adressierte und so die pragmatische Dimension betonende »That's all, folks!« (wie bei den *MERRY MELODIES* der Warner Bros.) nebeneinander. Helmut Käutner, ein im Hinblick auf Titelsequenzen generell experimentierfreudiger Regisseur, lässt seinen kabarettistischen Nachkriegsfilm *DER APFEL IST AB* (D 1948) mit dem Schlusstitel »Es wäre interessant zu erfahren, was aus der Geschichte geworden ist.....« enden und öffnet die Filmhandlung auf diese Weise der weitergehenden Reflexion des Rezipienten. Auch Alfred Hitchcock beschließt seine Komödie *THE TROUBLE WITH HARRY* (*IMMER ÄRGER MIT HARRY*, USA 1955) mit der auf den Filmtitel zurückverweisenden Phrase »The Trouble with Harry is over«. Weitere Varianten des Schlusstitels sind beispielsweise »So hört es auf« (*BIERKAMPF*, BRD 1977, Herbert Achternbusch) oder ganz simpel: »aus« (*SALZBURGER GESCHICHTEN*, BRD 1957, Kurt Hoffmann).

Negation als Appell

Einen bemerkenswerten, das Filmende verbal transzendierenden Schlusstitel liefert Fritz Langs Antinazi-Film *HANGMEN ALSO DIE* (*AUCH HENKER STERBEN*, USA 1943): Die Filmhandlung thematisiert die deutsche Okkupation der Tschechoslowakei und die Willkürherrschaft gegenüber der tschechischen Bevölkerung nach dem Attentat auf den NS-Statthalter Reinhard Heydrich. Der in Überblendungstechnik als Typokinetogramm konzipierte Schlusstitel spielt mit der filmischen Konvention und setzt zugleich ein trotziges Hoffnungssignal gegen die Naziherrschaft: »NOT/The End«.

Mise-en-scène und Kamerahandlung

Auch Kurt Hoffmann verbindet in seinem satirisch-kritischen Film *WIR WUNDERKINDER* (BRD 1958) das «Ende»-Signet mit einer Appellstruktur: Das Finale zeigt die Beerdigung der antagonistischen Hauptfigur Bruno Tiches, eines deutschen Opportunisten, der – unter welchem Regime auch immer – stets erfolgreich seine Karriere vorantrieb. Neben dem Eingang zum Friedhof steht in Blockbuchstaben die Sentenz «Wir mahnen die Lebenden»; die Kamera verdichtet auf das letzte Wort und kommt zum Stand, als formatfüllend das Ikonogramm «ENDE» zu sehen ist. Hoffmann führt uns hier eine Synthese von textsemantischem und textpragmatischem Modus vor: einen Übergang, der vom intradiegetischen zum extradiegetischen Bereich führt und das «Ende»-Signet aus der Mise-en-scène heraus entwickelt. Auch wenn diese Realisierung arg artifiziös wirkt: Komödiantische und tragikomische Sujets dürfen sich diesbezüglich eben traditionell größere künstlerische Freiheiten herausnehmen (Abb. 3.1–3)

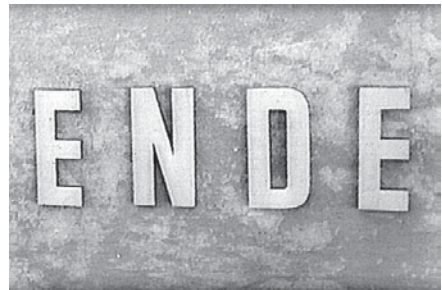
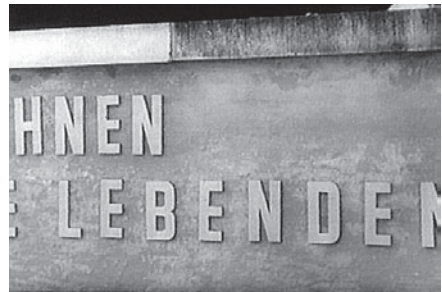


Abb. 3.1–3

Analogie und Umkehrung

Wie man auch mit minimalen Variationen das konventionalisierte Design von «Ende»-Signet und Rolltitel-Nachspann neu strukturieren kann, zeigt Tom Tykwer in seinem fulminanten Film *LOLA RENNT* (D 1998): Dem *speed* des in drei Varianten vorgeführten Geschehensablaufs völlig entgegengesetzt, wandert der in tiefrote Blocklettern gefasste Schlusstitel «ENDE» formatfüllend



Abb. 4.1–3

von rechts nach links durch den Schwarzfilm – die Pointe dabei ist, dass diese Bewegung fast zwei Minuten lang dauert und somit den Fachterminus des ›Kriechtitels‹ auch typokinetisch visualisiert. Zusätzlich rollen die traditionell weißen *credits*, die vor diesem Hintergrund gezeigt werden, entgegen der Konvention von oben nach unten ab.

Ironisierung

In den 1960er Jahren war es üblich, die *credits* in Form von *superimposed titles* über der letzten ikonischen Einstellung oder Szene durchlaufen zu lassen. Über diese Konvention macht sich Woody Allen in seinem ersten Film *WHAT'S UP, TIGER LILY?* (USA 1966) lustig. In der letzten Szene dieser absurden Agentenparodie liegt Allen bequem auf einer Couch, im

Vordergrund entkleidet sich eine Stripperin, während im rechten Bildfeld die *credits* abzurollen beginnen. Deren erste Information ist noch ›seriös‹, sie gilt der standardisierten persönlichkeitsrechtlichen Absicherung der fiktiven Handlung, doch gleich danach adressiert sich dieser Text direkt an den lesenden Zuschauer: «And if you have been / reading this instead of / looking at the girl, then / see your psychiatrist, or / go to a good eye doctor.» Als ›Hilfe zur Selbstdiagnose‹ rollt sogleich ein ›Sehtest‹ ab, wie man ihn vom Augenarzt oder Optiker her kennt: elf durchnummerierte Zeilen mit Einzelbuchstaben und Buchstabenkombinationen, in immer kleiner werdender Schriftgröße. Als die Entkleidungskünstlerin nur noch in Unterwäsche dasteht und schließlich ansetzt, ihren Slip auszuziehen, stoppt Allen sie und wendet sich direkt an den Zuschauer: «I promised I'd put her in the film somewhere.»⁸ Das daraufhin eingestanzte «The End» beschließt zwar den filmischen Text, öffnet das Hand-

8 In der deutsch synchronisierten Fassung: «Ich glaub', die nehm' ich für meinen nächsten Film ... als Garderobiere.»

lungsmodell der zuletzt gezeigten Szene aber der weiteren Imagination des Rezipienten (Abb. 4.1–3).

Woody Allen macht dem Zuschauer mittels dieses «autoreferenziellen Beweises» bewusst, dass er in der Filmsichtung systemimmanent stets Voyeur ist. Auch wird in einer rezeptionspsychologisch wirksamen *demonstratio ad oculos* gezeigt, dass das «Bild im Film» – zumal als erotisches Bewegtbild – stets die «Schrift im Film» dominiert, dass also letztlich die literal-ikonische Hybridlösung einer Schlusstitelsequenz «unfilmisch» ist. Konsequenterweise hat sich Woody Allen später dann dem klassischen schwarzweißen Vor- und Nachspann zugewandt und gilt seit ANNIE HALL (DER STADTNEUROTIKER, USA 1977) in Sachen Titelsequenzen als Purist, der sich den Usancen des neueren Titledesigns beharrlich verschließt.

Abschied von der Konvention

Eine nostalgische Hommage an das Kleinstadtkino als Ort der emotionalen Selbstfindung ist Giuseppe Tornatores Film NUOVO CINEMA PARADISO (CINEMA PARADISO, I/F 1989). Die Handlung: Der erfolgreiche Regisseur Salvatore «Totó» kehrt nach 30 Jahren in seine sizilianische Geburtsstadt zurück, um an der Beerdigung seines väterlichen Freundes Alfredo, des örtlichen Filmvorführers, teilzunehmen; auch muss er mit ansehen, wie der Erlebnisraum seiner Kindheit, das schon längst geschlossene Kino «Cinema Paradiso», gesprengt wird. Als Vermächtnis Alfredos erhält Totó eine alte Filmdose; darin hatte der Filmvorführer im Laufe seiner Berufsausübung all die Filmschnipsel gesammelt, die der Priester als örtlicher «Zensor» hatte herausschneiden lassen. Die Schlusssequenz des Films zeigt diese aneinander montiert: erotisch-emotionale Höhepunkte alter Schwarzweißfilme (ohne Tonspur), vorzugsweise innige Kusszenen von Liebespaaren. Die Autoreflexivität des Mediums Film als stark affizierende Darstellungskunst spiegelt sich in der inneren Bewegtheit Totós, der in einer inszenierten Filmvorführung diese filmische Collage sieht. Die zusammengeklebten Filmausschnitte haben stark sichtbare Verschleißspuren; beim letzten wird das Signet «FINE» als Schlusstitel «eingefroren». Als ob im Projektor der Filmtransport blockierte und sich in das Filmkader auf Grund der Überhitzung ein Loch fräße, erscheinen in diesem noch einmal – als *recapitulatio* – ausgewählte Szenen der Filmhandlung, während darunter ein Rolltitel-Abspann läuft (Abb. 5.1–3).

Tornatores Film führt auf diese Weise die beiden Finalisierungskonzeptionen von «altem» «Ende»-Signet und «neuem» Rolltitel zusammen. Mit den zum Schluss gezeigten Filmzitatzen wird aber klar signalisiert, welche Position NUO-

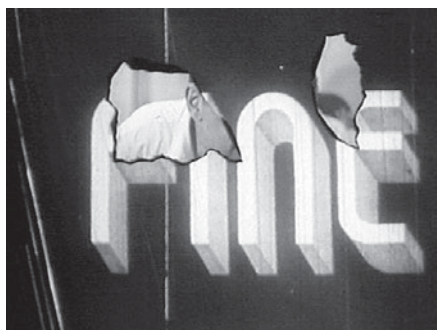


Abb. 5.1–3

VO CINEMA PARADISO bezüglich der filmhistorischen Wertschätzung einnimmt: Das Kino der Emotionen, wie es hauptsächlich im «alten Hollywood» der Vorkriegszeit zelebriert wurde, für das auch das traditionelle «Ende»-Signet steht, wird von der neueren Zeit «aufgefressen»: Die Schlusstitelsequenz verstärkt somit die in Tornatores Film zum Ausdruck gebrachte wehmütige Bestandsaufnahme der Kinokrise der 1980er Jahre.

Das Ende vom «Schluss»

Bis hierher ging es um filmische Schlusstitel. Darüber soll nicht in Vergessenheit geraten, dass auch zwei fernsehspezifische Finalisierungszeichen vermutlich unwiederbringlich verloren sind: das «Sendeschluss»-Signet sowie das nächtlich ausgestrahlte Testbild, welche beide noch bis Mitte der 1990er Jahre im öffentlich-rechtlichen Fernsehen der Bundesrepublik zu sehen waren (Abb. 6.1 und 6.2).⁹ Der ebenso beschleunigte wie rastlose *picture flow* eines von den Fernsehverantwortlichen als «zeitgemäß» verstandenen Programmprofils ist eben der erklär-

te Feind des «Ende»-Signets. Keine Pause. Kein Ruhepol. Kein Schluss. Finalisierungen sind tabu, Transitionen alles. Fast ist man geneigt, hier eine Entfrem-

9 Darüber hinaus sei noch erwähnt, dass auch der fernsehspezifische Schlusstitel «Sie sahen», der den creditierenden Nachspann von fiktionalen wie nonfiktionalen Sendungen einleitete, mittlerweile Geschichte ist. Solche Adressatenbezüge wie auch die personale An- und Abmoderation wurden in deutschen Fernsehprogrammen mittlerweile weitestgehend getilgt.

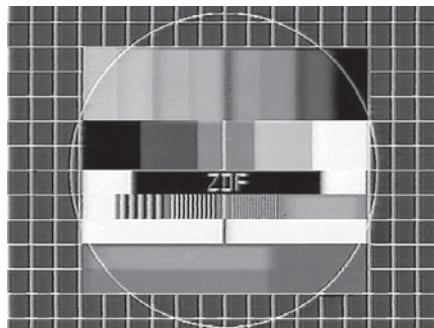


Abb. 6.1 und 6.2

derung des Mediums von seiner Technizität zu konstatieren, wo doch vormalig erst im autoreferenziellen Testbild das Dispositiv «Fernsehen» als technische Apparatur zu sich selbst kam.

Der Schluss zum «Ende»

Die wesentliche Funktion des «Ende»-Signets ist die konzise Grenzziehung von Text und Nicht-Text (bzw. von Film und Nicht-Film), also von Filmrealität und Außenwelt, von Fiktion und Nicht-Fiktion. Die Finalisierungskonzeption dieses konventionellen Schlusstitels zielt in pragmatischer Hinsicht auf die kognitiv und affektiv zu verarbeitende Gewissheit, dass der Film abgeschlossen ist.

Wie die angeführten Beispiele gezeigt haben, vermag das «Ende»-Signet zudem ein kreatives Potenzial an Variationen freizusetzen, das der heutigen Branchenübung von ellenlangen Rolltiteln als *closing credits* weit überlegen ist. Das Spiel mit der narrativen und textuellen Schwelle zeigt die künstlerischen Interpretationen des ursprünglich als bloßes Finalisierungszeichen eingeführten Paratextes.

Es stimmt zuversichtlich, dass sich die Filmemacher manchmal erneut der kreativen Möglichkeiten des «Ende»-Signets erinnern, wie z.B. in *LOLA RENNT* oder jüngst in *LIEGEN LERNEN* (D 2003, Hendrik Handloegten). – Somit kommt dieser «Nachruf» also doch verfrüht?

E n d e .

Literatur

- Christen, Thomas (2002) *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonions offenen Formen*. Marburg: Schüren.
- Mengel, Norbert (1997) Gemieden und geschnitten: Vor- und Abspanne in den Fernsehprogrammen. In: *Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen*. Hg. v. Knut Hickethier & Joan Bleicher. Hamburg: LIT, S. 241–258.
- Paul, Peter (1914) *Das Filmbuch: Wie schreibe ich einen Film und wie mache ich ihn zu Geld?* Berlin: Wilhelm Borngräber.
- Schaudig, Michael (2002) ›Flying Logos in Typosphere.‹ Eine kleine Phänomenologie des graphischen Titeldesigns filmischer Credits. In: *Schrift und Bild im Film*. Hg. v. Hans-Edwin Friedrich & Uli Jung. Bielefeld: Aisthesis, S. 163–183.
- Seeber, Guido (1919) Die Herstellung von Filmtiteln [Teil 1/3]. In: *Die Kinotechnik* 1,4, S. 19–20.
- Seeber, Guido (1979) Der Seeberograph und das Seeberophon [Erstdruck des undatierten Manuskripts]. In: *Das wandernde Bild: Der Filmpionier Guido Seeber*. Hg. v. d. Stiftung Deutsche Kinemathek & Martha Seeber, Red. Norbert Jochum. Berlin (West): Elefanten Press, S. 35–44.



Wer kann helfen? Die Absender der ersten drei E-Mails an diskurs.film@t-online.de (Einsendeschluss: 30.04.2004), die den zu diesem Schlussignet gehörenden Filmtitel identifizieren, erhalten ein Exemplar von Positionen deutscher Filmgeschichte, hg. von Michael Schaudig (München 1996).

Zu den Autoren

Alexander Böhnke, Mitarbeiter im Projekt «Formen des Vorspanns im Hollywoodfilm und im westeuropäischen Autorenfilm seit 1950» des Siegener Forschungskollegs «Medienumbrüche»; schreibt an einer Dissertation zu Paratexten des Films und bereitet als Mitherausgeber einen Sammelband zur analog/digital-Unterscheidung vor, der 2004 erscheint.

Christine N. Brinckmann, Dr., geb. 1937, emeritierte Professorin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich; Veröffentlichungen zu Filmgeschichte und Erzähltheorie, insbesondere zum Hollywood-Kino, zum amerikanischen Dokumentarismus und zur Ästhetik des Experimentalfilms; 1997 erschien der Sammelband *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration* (Zürich: Chronos) mit Aufsätzen aus zwei Jahrzehnten.

Thomas Christen, Dr., geb. 1954, Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lehrbeauftragter am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich; Autor von *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen* (Marburg: Schüren 2002), arbeitet derzeit an einem Forschungsprojekt zu «Formen des filmischen Exzesses».

Ruggero Eugeni, Prof. Dr., geb. 1960, Professor für Semiotik der Medien an der Università Cattolica Brescia; Autor u.a. von *Invito al cinema di Stanley Kubrick* (Milano: Mursia, Neuaufl. 2001), *Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia* (Milano: I.S.U. Università cattolica 1999), *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico* (Milano: Vita e Pensiero 1999), *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi* (Milano: Vita e Pensiero 2002).

Britta Hartmann, geb. 1966, derzeit Gastprofessorin an der Universität der Künste Berlin; arbeitet an einer Dissertation zur Textpragmatik und kognitiven Dramaturgie des Filmanfangs, Mitherausgeberin von *Nicht allein das Laufbild auf der Leinwand... Strukturen des Films als Erlebnispotentiale* (Berlin: Vistas 2001), Aufsätze zu Filmtheorie und -analyse.

Vinzenz Hediger, Dr. phil., geb. 1969, Forschungsassistent am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich, Autor von *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912* (Marburg: Schüren 2001), Mitherausgeber

von *Home Stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz* (Marburg: Schüren 2001) und gelegentlich Filmkritiker für die *Neue Zürcher Zeitung*.

Frank Kessler, Prof. Dr., geb. 1957, lehrt Film- und Fernsehgeschichte an der Universität Utrecht; Mitherausgeber von *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, Autor zahlreicher Aufsätze zu Filmgeschichte und -theorie; zuletzt als Gastherausgeber verantwortlich für ein Heft des *Historical Journal for Film, Radio and Television* zum Thema «Visible Evidence – But of What? Reassessing Early Non-Fiction» (2002). Er ist Präsident der internationalen Gesellschaft Domitor, die sich der Erforschung des frühen Kinos widmet

Fritz Lang, Filmregisseur, geb. 1890 in Wien, gest. 1976 in Los Angeles.

Laurence Moinereau, Dr., geb. 1968, Maître de conférences für Filmwissenschaft, Leiterin des Instituts «Arts du spectacle» der Faculté Lettres et Langues der Universität Poitiers; 2000 Promotion an der Université de la Sorbonne Nouvelle in Paris zum Thema «Le Générique de film: du linguistique au figural»; Aufsätze zum Vor- und Nachspann sowie zu anderen filmtheoretischen Fragen.

Michael Schaudig, Dr. phil., geb. 1956; Promotion 1992; Lehrbeauftragter für Medienkomparatistik am Institut für Deutsche Philologie der Universität München, Kameramann und Verleger; Autor von *Literatur im Medienwechsel. Gerhart Hauptmanns Tragikomödie Die Ratten und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk, Fernsehen* (München: Verlegergemeinschaft Schaudig/Bauer/Ledig 1992), Herausgeber von *Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinetographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte* (München: diskurs film Verlag Schaudig & Ledig 1996).

Alexandra Schneider, Dr. des., geb. 1968, Wissenschaftliche Assistentin am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin; 2001 Promotion an der Universität Zürich zum Familienfilm (erscheint 2004 bei Schüren); Mitherausgeberin u.a. von *Home Stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz* (Marburg: Schüren 2001) und Herausgeberin von *Bollywood: Das indische Kino und die Schweiz* (Zürich: Museum für Gestaltung 2002).

Jörg Schweinitz, PD Dr. phil., Promotion zur Filmästhetik in Leipzig, Habilitation an der Universität Konstanz, Vertetungs- und Gastprofessuren an der Freien Universität Berlin, den Universitäten Marburg und Klagenfurt, der University of Chicago sowie derzeit an der Ruhr-Universität Bochum; Herausgeber von *Pro-*

log vor dem Film (Leipzig: Reclam 1992), Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel* [1916] (Wien: Synema 1995), Autor von *Stereotyp und Film: theoretische Diskurse – ästhetische Transformationen* (Berlin: Akademie Verlag, erscheint 2004).

Henry M. Taylor, Dr. phil., geb. 1965, Promotion mit der Arbeit *Der Krieg eines Einzelnen: eine filmische Auseinandersetzung mit der Geschichte* (Zürich: Chronos 1995) über den franko-argentinischen Filmemacher Edgardo Cozarinsky; Autor von *Rolle des Lebens: die Filmbiographie als narratives System* (Marburg: Schüren 2002); derzeit tätig in einem vom Schweizerischen Nationalfonds unterstützten Forschungsprojekt über kulturelle Paranoia, Verschwörungstheorien und Verschwörungsfilme.

Olivier Zobrist, geb. 1973, lic. phil., Studium der Französischen Sprach- und Literaturwissenschaft, Filmwissenschaft und Kunstgeschichte an den Universitäten Zürich und Genf, Lizentiatsarbeit in Filmwissenschaft zum Thema «Der Filmanfang in der Tradition de la Qualité und der Nouvelle Vague»; arbeitet als Produktionsassistent und Filmjournalist.

montage/av 12/2/2003

Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation

Herausgeber: Christine N. Brinckmann (Berlin), Robin Curtis (Berlin), Jörg Frieß (Potsdam), Britta Hartmann (Berlin), Vinzenz Hediger (Zürich), Judith Keilbach (Berlin), Frank Kessler (Utrecht), Stephen Lowry (Stuttgart), Jörg Schweinitz (Bochum), Patrick Vonderau (Berlin), Hans J. Wulff (Kiel)**Redaktionsanschrift:** c/o Britta Hartmann, Körnerstr. 11, D-10785 Berlin, Tel./Fax: 030 / 262 84 20, *e-mail*: montage@snafu.de, www.montage-av.de
Die Redaktion freut sich über eingesandte Artikel.**Titel:** LA CHINOISE, OU PLUTOT À LA CHINOISE (DIE CHINESIN, F 1967)**Bildnachweise:** Berliner Filmmuseum – Deutsche Kinemathek (S.), Privatar-
chiv der 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 2003

**montage/av 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	_____	_____
------------------------	-------	-------