

Mariella Schütz

### **MODERATO CANTABILE – Der „leise“ Film als feinsinniger Erfahrungsraum**

2005

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14418>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

#### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Schütz, Mariella: MODERATO CANTABILE – Der „leise“ Film als feinsinniger Erfahrungsraum. In: Thomas Barth, Christian Betzer, Jens Eder u.a. (Hg.): *Mediale Spielräume*. Marburg: Schüren 2005 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 17), S. 51–58. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14418>.

#### **Nutzungsbedingungen:**

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

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### **Terms of use:**

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

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

## Mariella Schütz

### ***Moderato Cantabile* – Der „leise“ Film als feinsinniger Erfahrungsraum**

#### **1. Was heißt „leiser“ Film?**

Oft findet man in Rezensionen zu Filmen Zuschreibungen wie „behutsam“, „dezent“, „diskret“, „feinsinnig“, „leise“, „subtil“. Diese Charakterisierung taucht überdurchschnittlich häufig bei französischen Filmen auf. Die Filme der Regisseure Sautet, Rohmer und Bresson werden beispielsweise gerne als „leise“ bezeichnet.<sup>1</sup> Im aktuellen französischen Kino sind Filme wie „Le goût des autres“ (2000) von Agnès Jaoui oder auch „Se souvenir des belles choses“ (2002) von Zabou Breitman zu nennen.

Die Charakterisierung bestimmter Filme als „leise“ ist zwar meist intuitiv zutreffend, doch handelt es sich um eine vage und unzureichend definierte Klassifizierung. Daher möchte ich im Folgenden untersuchen, welche Kriterien in diesem Zusammenhang relevant sind. Hierbei müssen Aspekte im Hinblick auf die dargestellte Wirklichkeit (Mimesis), die Art und Weise der filmischen Gestaltung (Diskurs) und die Mithandlungen des Zuschauers während der Rezeption (Sympraxis)<sup>2</sup> voneinander unterschieden werden.

Umgangssprachlich hat man früher von „leise“ in Bezug auf Speisen gesprochen, wenn diese kaum gewürzt waren. Damit war weniger gemeint, dass das Essen fad ist, sondern vielmehr die Möglichkeit birgt, den Geschmack der miteinander vermengten Zutaten zu kosten. Je mehr man gelernt hat, die Speise differenziert zu schmecken, desto größer ist der Genuss. In gleicher Weise gilt dies auch beispielsweise für Wein oder ernste Musik.

Im Folgenden möchte ich versuchen, diesen Zusammenhang zwischen „leise“ und feinsinniger Erfahrung beispielhaft an dem französischen Film *Moderato Cantabile* (1960) von Peter Brook darzustellen. Ich beschränke mich dabei auf drei Aspekte: (1) die bewegende Alltäglichkeit, (2) Unterstrukturierung und Offenheit, (3) sowie die Notwendigkeit des Verweilens und Bildung des Empfindungsvermögens. Diese Gesichtspunkte erachte ich nach Sichtung verschiedener französischer Filme für besonders charakteristisch für „leise“ Filme. Ich sehe sie nicht als hinreichende, aber doch als notwendige Merkmale an. Es handelt sich um relative Kriterien, die in unterschiedlichen Dominanzverhältnissen auftreten können. Durch eine Analyse des Films möchte ich versuchen, „leise“ Strukturen und ihre Wirkmächtigkeit darzustellen. Dabei gilt es jedoch herauszuarbeiten, wann man von einem „leisen“ Film sprechen kann, der bei dem Zuschauer ein feinsinniges Erfahrungsvermögen generiert, und wann es sich um einen „lang-

samen“ oder „ruhigen“ Film handelt, der diese Erfahrungsleistung nicht fordert, also nicht „leise“ ist im Sinne von diskret, feinsinnig und subtil.

## 2. *Moderato Cantabile*<sup>3</sup> – ein „leiser“ Film

### Bewegende Alltäglichkeit

Die dargestellte Wirklichkeit „leiser“ Filme eröffnet keinen Raum des Abstrakten, des Spektakulären, Sensationellen, des Fantastischen oder Abnormalen. Figuren und Handlungsräume sind aus dem ‚normalen‘ Leben gegriffen. Thematisiert werden insbesondere Grenzsituationen, Zeiträume also, in denen die Protagonisten zentrale Lebenserfahrungen machen. Den Schwerpunkt der Handlung bildet nicht der Fortgang des Geschehens, sondern vielmehr der persönliche Um-, zum Teil sogar Einbruch. Der Zuschauer fiebert entsprechend auch nicht im Sinne eines „und was kommt dann“ mit. Er wird vielmehr mit einem zumeist sehr persönlichen, intimen Moment konfrontiert, der einen diskreten Umgang nahe legt. Es handelt sich nicht primär um Geschichten, die den klassischen narrativen Strukturen entsprechen. In der Regel gibt es keine abgeschlossene Geschichte mit eindeutiger Exposition und einer Auflösung am Ende. Die Erzählweise ist jedoch eher klassisch linear, es werden weder zeitliche noch räumliche Experimente gemacht.

Der Film *Moderato Cantabile* modelliert den Alltag einer bürgerlichen Gattin (Anne Desbaresdes, gespielt von Jeanne Moreau) in der Provinz im Frankreich der 50er Jahre. In einem kleinen Ort am Ufer der Gironde wird die enge und monotone bürgerliche Welt Annes in Abgrenzung zum Freiraum und dem Café der Hafen- und Fabrikarbeiter entfaltet. Anne führt ein eintöniges Leben, das, bedingt durch ihre gesellschaftliche Stellung, zum Großteil aus Repräsentationspflichten besteht. Daneben kümmert sie sich um ihren kleinen Sohn Pierre, den sie einmal wöchentlich zum Klavierunterricht begleitet. Die Gleichförmigkeit dieses geregelten Lebens wird durch einen Mord durchbrochen, der sich in einem Café unterhalb der Wohnung der Klavierlehrerin ereignet. Hier begegnet Anne zum ersten Mal Chauvin (gespielt von Jean-Paul Belmondo), der in der Fabrik ihres Mannes arbeitet. Beide sind Zeugen dieses aufsehenerregenden Geschehens, bei dem der Mörder die Frau, die er erschossen hat, liebevoll und leidenschaftlich umarmt und sie kaum loslassen kann. Die Suche nach dem Grund für diese Tat und das Verlangen nach Leidenschaft sind Anlass für die regelmäßigen Begegnungen zwischen Anne und Chauvin.

Während des Films begleiten wir Anne bei ihren regelmäßigen Spaziergängen mit ihrem Sohn (in die Klavierstunde, den Wald, das Hafencafé), bei den Begegnungen mit Chauvin und sind bei den Abendessen mit ihrem Mann oder geladenen Gästen zugegen. Diese Routinen haben nichts Spektakuläres, die kargen

Dialoge handeln nicht von dem Eigenen, Persönlichen, von Gefühlen. Lediglich vage Andeutungen und Indizien lassen den Zuschauer vermuten. Die Bilder sprechen für sich, weil die Dinge ein Universum bergen. Dabei geht es nicht um die Banalität des Alltags, sondern darum, die hinter diesen Banalitäten stehenden inneren Bewegungen erfahrbar zu machen. Sie werden lediglich als Möglichkeit angelegt. Dem Zuschauer bleibt es überlassen, ob er diese über Gesten, Ausdruck, Gegenstände und vieles mehr indizierte Möglichkeit herausliest (oder herauslesen kann). Die Inszenierung beispielsweise der hohen Gitter, die das bürgerliche Haus umgeben, die steile Treppe, die Regelmäßigkeit und Ordnung, die in dem Haus herrschen, machen die Enge und die Bedingtheit von Annes Welt erfahrbar. Sie kann aus ihrem Alltag nicht ausbrechen, genauso wenig wie der Zuschauer etwas anderes als ihren Alltag dargeboten bekommt. Wir erleben mit Anne die Monotonie und Gleichgültigkeit ihres Lebens. Selbst der Mord und die Begegnung mit Chauvin, die Annes Verlangen nach Leidenschaft und Ausbruch aus ihrer bürgerlichen Rolle bewirkt, ermöglicht keine wirkliche Veränderung. Weder die äußere Geschichte (der Mord) findet eine Erklärung, noch können Anne und Chauvin eine eigene Beziehung aufbauen.

### Unterstrukturierung und Offenheit

So wenig spektakulär Chronotopos und Figuren sind, so wenig spektakulär ist ihre Inszenierung. Kloepfer spricht von Unterstrukturierung, wenn ein Text durch Verminderung der Regelmäßigkeiten als Nichterfüllung der Norm deautomatisierend auf den Zuschauer wirkt.<sup>4</sup> Der erzeugte Mangel, die Leere fordert nicht nur eine vermehrte Konzentration auf Weniges, sondern generiert eine Neugier. „Leise“ Filme sind von ihrer Inszenierung also gegenläufig zu neueren Tendenzen im Kino wie sie u.a. Hickethier beschreibt:

*Das Kino, vor allem das gegenwärtige amerikanische Kino, arbeitet mit einem verstärkten Einsatz an Schau-Attraktionen, an unerwartet über den Zuschauer hereinbrechenden visuellen und akustischen Reizen, an kinetischen Effekten, die bis in die körperliche Sensorik der Zuschauer hinein sich auswirken und sich letztlich als eine sich immer weiter steigende sinnliche Überwältigung der Zuschauer verstehen lassen.<sup>5</sup>*

Der reduzierte Einsatz filmischer Mittel ist ein wichtiges Merkmal „leiser“ Filme. Hier greift auch der Ansatz von Smith<sup>6</sup>, der Filme dann subtil nennt, wenn sie einerseits ein geringes Maß an redundanter emotionaler Information liefern, andererseits einer Zielorientierung (*goal orientation*) entbehren: „[subtle films are] usually not highly redundant or marked, but in the absence of the clear initial

goal they serve as the primary emotional elicitors in this sparsely informative emotional text.”<sup>7</sup> „Leise“ Filme sind also gerade nicht pathetisch.

Der Begriff der Leerstelle ist in diesem Zusammenhang relevant.<sup>8</sup> Es geht nicht nur um die Leere in der dargestellten Wirklichkeit (Mimesis), sondern auch um die minimalistische Inszenierung, die fragmentarische Montage, den „leeren“ Blick der Kamera (Diskurs) sowie um die somit geschaffenen Leerstellen für den Zuschauer (Sympraxis). Iser beschreibt Gestalt und Bedeutung dieses Mittels wie folgt: „Je mehr ein Text sein Darstellungsraster verfeinert [...] desto mehr nehmen die Leerstellen zu.“<sup>9</sup> „Erst die Leerstellen gewähren einen Anteil am Mitvollzug und an der Sinnkonstitution des Geschehens.“<sup>10</sup>

Es sind gerade diese Leerstellen, die Unvollständigkeit der Information, die Nichterfüllung der (persönlichen) Norm, der Sehnsucht, die auf der Mimesisebene Anne immer wieder zum Café und zu Chauvin drängen, um eine Erklärung zu erhaschen, um ihren „Hunger“ zu nähren und die auf der Sympraxisebene den (sich einlassenden) Zuschauer einer gesteigerten Aktivität zuführen. Dadurch, dass „das Eigentliche *in absentia* stattfindet“, wird „das Entscheidende des Films nur durch den ‚Film‘ in unserem Gemüt wirklich“<sup>11</sup>; Kloepfer nennt dies „das ästhetische Prinzip der erfüllten Leere“.<sup>12</sup>

Die Geschichte eröffnet einen Erwartungsraum für den Zuschauer. Er wird dazu aufgefordert, die Leerstellen vermutlich zu füllen. Denn in diesem Film wird eine Diskrepanz zwischen Verlangen nach Wissen, Erklärung, Leidenschaft einerseits und andererseits Handlungssohnmacht und Unverständnis, sowohl auf Figuren- als auch auf Rezipientenebene, evoziert. Diese Wirkung wird insbesondere durch die Kameraführung (lange Einstellungen), das Bild-Ton-Verhältnis, die „leere“ Gestaltung verstärkt. Die Kamera zeigt uns beispielsweise oft gerade nicht das, worauf der Film unsere Neugier lenkt („leerer“ Blick). So können wir z.B. nicht die Ursache des Schreies sehen, der einen riesigen Aufruhr in dem sonst so ruhigen Provinzstädtchen hervorruft. Selbst die Mordtat ist eine visuelle Leerstelle. Auch bei den beiden Essensszenen wird die Kamera nur selten auf denjenigen gerichtet, der spricht oder aber sie blickt an dem Protagonisten vorbei in die Leere, was unsere gewohnte filmische Wahrnehmung durchbricht.

Ein weiteres konstitutives Merkmal „leiser“ Filme ist ihre Offenheit. Ist für die Sinnggebung dominant die Tiefenstruktur entscheidend, spricht Wuss in Anlehnung an Eco und Lotman von einer offenen Komposition.<sup>13</sup> Die Tiefenstruktur ist eine der drei filmischen Strukturen, die Wuss in seinem PKS-Modell unterscheidet. Sie umfasst die weniger evidenten Strukturen, die perzeptgeleitet sind. Letztere „lehrt den Zuschauer, seine Sinne zu gebrauchen, seine Aufmerksamkeit gezielt auf Nuancen zu richten, auf Neues, das dann in der Konfrontation allmählich für ihn Unterscheidungsmerkmale und Konturen gewinnt.“<sup>14</sup> Wegen des semantisch und kompositorisch instabilen und vagen Charakters dieser Struktur ist die ästhetische

Wirksamkeit eine besondere, gleichwohl schwer zu fassende. Die Zuschreibung eines Zeichenkörpers zu einem Objekt ist uneindeutiger und nicht vorgegeben, so dass der Anspruch an die Eigenleistung des Zuschauers höher ist. „Künstlerisch wertvolle Filme enthalten stets ganze Systeme von Tiefenstrukturen [...], [die] meist in der Nuance der Darstellung, in den Feinheiten des filmkünstlerischen Ausdrucks“<sup>15</sup> liegen.

Bereits der Titel des Films *Moderato Cantabile* gibt keinerlei Hinweise auf eine mögliche Handlung oder ein Ereignis. Vielmehr deutet er auf einen Modus der Erfahrung über eine entsprechende Art und Weise der Gestaltung der dargestellten Wirklichkeit. Es handelt sich bei dem Titel um Begriffe aus der Musik (*Moderato Cantabile*: gemäßigt/singend), die als eine Art Regieanweisung bei der Interpretation musikalischer Texte vorgegeben werden. Das Tempo des Films ist dem Titel entsprechend gemäßigt, ähnlich wie die leitmotivische Musik, eine einfache, melancholisch-sehnsüchtige Melodie von Diabelli. Dieser sich gleichmäßig wiederholende, sich nie entladende Wiegenliedrhythmus der Sonatine ist kennzeichnend für den Film als Ganzes. Er ikonisiert gleichfalls die innere Verfassung, die Gestimmtheit der Protagonistin. Der repetitive Charakter ist auch in der Komposition zu finden. Dieser Wiederholungscharakter zeigt sich darin, dass bestimmte Szenen in ähnlicher Form wiederkehren. Es gibt zwei Klavierstunden, zwei Dinner, zwei Arten der Aufklärung des Falles, zwei Schreie. Daneben wird immer wieder der Gang in die Klavierstunde und in das Café gezeigt. Und schließlich wird eine Parallelität zwischen den beiden Paaren („Todespaar“ / Anne und Chauvin) hergestellt. Der repetitive Charakter, die nur angedeutete und unwirkliche Beziehung zwischen Anne und Chauvin sowie die Nichtaufklärung des Mordes sind Elemente einer offenen Narration.

### Notwendiges Verweilen und Bildung des Empfindungsvermögens

Ästhetische Erfahrung ist in vieler Hinsicht analog zu unseren Alltagserfahrungen. Sie unterscheidet sich von der alltäglichen lediglich durch die Begrenzung (z.B. Anfang und Ende) und die bewusste fiktionale Setzung. Ästhetische Erfahrungen können wir zwar mit künstlichen wie natürlichen Objekten machen, dennoch ist nicht jede Erfahrung eine ästhetische. Ohne in diesem Rahmen weiter auf den Unterschied zwischen Erfahrung und ästhetischer Erfahrung, sowie die damit zusammenhängende Frage nach der ästhetischen Qualität und dem Geschmacksurteil eingehen zu können<sup>16</sup>, möchte ich einen zentralen Aspekt der ästhetischen Erfahrung herausgreifen: das formbare feine Empfindungsvermögen. Dieses setzt ein Unterscheidungsvermögen voraus. Wahrnehmend kann ich nur dann differenzieren, wenn ich mit ungeteilter Aufmerksamkeit hinsehe und hinhöre.

Betrachten wir einen Gegenstand, so spielt die Dauer eine große Rolle. Mit mehr Zeit und wenig Ablenkung kann mehr wahrgenommen werden. Die spezifischen Eigenschaften, die Beschaffenheit, die Bewegungen und Regungen können mit den Augen abgetastet werden. Erst im Verweilen ist die Möglichkeit einer Differenzierungsqualität gegeben. In der notwendigen Hinwendung ist eine Aufmerksamkeit möglich, die das Gegebene als gegenwärtig wahrnimmt und es aus der Indifferenz herauslöst, gerade bei scheinbar Nichtigem. In dieser sich entfalteten Raumzeit ist dem Wahrnehmenden eine Annäherung, ein sich ‚Vertrautmachen‘ mit dem Dargestellten möglich. Verweilen heißt entsprechend nicht ein einfaches ‚Stehenbleiben‘, sondern impliziert ein Aufgehen in der Sache: „das Aufgehen in etwas ist als Verweilendes ein Eingehen auf etwas; und eingehen können wir auf etwas nur, wenn wir es nicht an uns reißen, sondern uns ihm in aller Ruhe hingeben.“<sup>47</sup>

„Leise“ Filme zeichnen sich dadurch aus, dass sie vordergründig in unscheinbaren Momenten verweilen und diese in ihrer Tiefe erfahren lassen. Sie drängen sich nicht in Massivität und Schnelligkeit auf, sondern bringen den Zuschauer über verschiedene Verfahren der verschwiegenen Zurückhaltung, der vorsichtigen Andeutung zu mehr Eigenleistung. Darüber hinaus lässt ein „leiser“ Film dem Zuschauer viel Raum und Zeit, um in der Konzentration mehr zu finden und zu erfinden. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird nicht zerstreut durch beispielsweise schnelle, abwechslungsreiche oder spektakuläre Elemente, sondern konzentriert auf Objekte und ihre Beziehungen, die im Normalfall keine Beachtung erhalten. Durch diese verweilende Wahrnehmung kann der Zuschauer nicht nur mehr erkennen, differenziert reagieren (lernen), sondern sich in seiner quantitativen und qualitativen Berührbarkeit steigern. „Leise“ Filme verleihen insbesondere flüchtigen und subtilen Gesten, Blicken, Details oder Gegenständen Dauer, werten sie auf und lassen sie für uns sprechen.

Verschiedene Verfahren zwingen den Zuschauer von *Moderato Cantabile*, zu verweilen und sich in aller Ruhe mit dem Dargestellten zu beschäftigen. Zum einen mimetisch, denn es gibt kein kompliziertes Konstellationsgefüge oder Handlung (s.o.). Es können lediglich drei Chronotopoi unterschieden werden, die jeweils durch minimale Inszenierung entfaltet werden. Die kargen Dialoge und das (An-)Schweigen der Figuren wird aufgefangen. Die mehrheitlich regungslosen Handlungen sind auf ein Minimum reduziert. Zum anderen diskursiv: der Film zeichnet sich durch ein langsames Tempo und einen repetitiv-monotonen Rhythmus aus (s.o.). Es gibt viele lange Einstellungen, die an den Figuren und Dingen verweilen. Immer wieder werden das Wasser, das karge Hafengebiet, die leeren Straßen mit zum Teil quälender Länge eingefangen. Selbst wenn die Protagonisten zu sehen sind, wird die Leere zwischen ihnen durch die reduzierte Kamerahandlung und die dürftige Ausstattung erfahrbar. Die Filmmusik ist beschränkt auf

eine Sonatine von Diabelli, die lediglich variiert wird. Die Erzählweise ist linear. Kurz, der Zuschauer wird weder durch eine komplizierte Geschichte, noch durch eine komplexe Montage oder eine spektakuläre Inszenierung abgelenkt. Er ist gezwungen, sich ganz auf die Bilder, die Figuren, die langsamen Bewegungen einzulassen und diese zu ‚lesen‘; zu erkennen, wieso die Personen handeln, und zu entdecken, was ihre Welt ausmacht.

### 3. Fazit: Der „leise“ Film als feinsinniger Erfahrungsraum

„Leise“ Filme wollen den Zuschauer nicht ablenken, zerstreuen, unterhalten, sondern ihn zu einer produktiven Konzentration und Mittätigkeit (Sympraxis) auffordern. Durch die Modellierung eines (unspektakulären) Alltags, den ökonomischen Einsatz diskursiver Verfahren, die Vermeidung redundanter emotionaler Strukturen, die Offenheit der Narration, die minimalistische Inszenierung, wird der komplementäre Gestus des Zuschauers gefordert. Der Anspruch ist hoch und der Rezipient muss sich vermehrt einbringen. Die Leere muss nicht nur ausgehalten, sondern auch gefüllt werden. Dies fordert eine stärkere individuelle Koauthorschaft: Einerseits durch die Sensibilisierung der Wahrnehmung, andererseits durch die Konfrontation mit der eigenen Erfahrung. „Die Leerstellen machen den Text adaptierfähig und ermöglichen es dem Leser, die Fremderfahrung der Texte im Lesen zu einer privaten zu machen“ (Iser). Geht der Film diskret mit dieser privaten Erfahrung um, kann der Zuschauer das nötige Vertrauen aufbauen, um sich zu öffnen und einzulassen.

### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Claude Sautet hatte als Chronist bürgerlicher Verhältnisse seinen Blick nicht auf das Spektakuläre oder Sensationelle, sondern vielmehr auf die Alltäglichkeit in ihren Schattierungen gerichtet, immer leise, immer diskret und sehr französisch. ([http://www.djfl.de/entertainment/stars/c/claude\\_sautet.html](http://www.djfl.de/entertainment/stars/c/claude_sautet.html) am 10.06.04).

Die folgenden Zitate zeigen, welche Aufmerksamkeit dem „leisen“ Film zukommt, und nennen gleichzeitig einige Spezifika:

„Le silence est omniprésent chez Sautet, ce qui lui permet de mieux capter les regards, les gestes, les non-dits. [...] Aujourd’hui, il fait des émules. [...] Jaoui, Tavernier, Deville, Klapisch.“ (<http://www.ecrannoir.fr/real/france/sautet.htm> am 10.06.04).

„La manière de Rohmer est plus invisible, plus diffuse. Mais si l’emprise de ses films est moins «sensationnelle» [...], il n’est pas sûr qu’elle soit moins profonde.“ (Bonitzer, Pascal: *Eric Rohmer*. Paris : Editions de l’Etoile 1999, S. 69).

„Because Bresson is a director famous for what he leaves out, for his avoidance of melodrama, sensationalism, and even of “acting”. By his refinement, his sense of ellipsis, his rejection of all excessive effects [...].“ (Cunneen, Joseph: *Robert Bresson. A Spiritual Style in Film*. New York: Continuum 2003, S.15, S.11).



- <sup>2</sup> Der Begriff der „Sympraxis“ wurde von Kloepfer in Anlehnung an Novalis eingeführt und entspricht der „Ko-Autorschaft“ (Sartre): „Die höchste Steigerung der Verarbeitung hat als Ziel, Telos, Zweck das Mitschauen, Mithören, Mitgehen des Adressaten, und zwar dergestalt, dass er sich nicht nur aller Überlistungsverfahren seiner Sinne anheimgibt, sondern aus sich und freiwillig, selbständig und selbsttätig mithandelt. Diese zeichengelenkte Praxis – *die wirkliche Semiose* – macht, dass das materiell nicht Anwesende von und in ihm aufgeführt wird.“ (Kloepfer, Rolf, *Filmtheorie: Grundlagen qualitativer Medienanalyse*. Unveröffentlichtes Skript 1995, S. 16).
- <sup>3</sup> Verfilmung des Romans *Moderato Cantabile* (1958) von Marguerite Duras durch Peter Brook. Jeanne Moreau erhielt bei den Filmfestspielen in Cannes 1960 den „prix d'interprétation féminine“ für ihre Rolle als Anne Desbaresdes.
- <sup>4</sup> Kloepfer, Rolf: *Poetik und Linguistik*. Mannheim: ask (reprint) 1996, S. 49.
- <sup>5</sup> Hickethier, Knut: „Das Kino und die Grenzen der Aufmerksamkeitsökonomie“ in: ders. u. Joan K. Bleicher (Hg.): *Aufmerksamkeit, Medien und Ökonomie*. Münster u.a.: Lit 2002, S. 155.
- <sup>6</sup> Smith versucht mit seinem „mood-cue“-Ansatz herauszuarbeiten, wie Filme strukturiert sind, um Emotionen beim Zuschauer anzusprechen. Smith, Greg M.: *Film Structure and Emotional System*. Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 42.
- <sup>7</sup> Ebd., S. 54.
- <sup>8</sup> Der Begriff der Leerstelle wird für die Literaturwissenschaft insbesondere bei Iser (1970) und differenziert bei Kloepfer (1979) besprochen. Im Rahmen meiner Dissertation wird der Begriff spezifisch für den Film überdacht.
- <sup>9</sup> Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur der Texte*. Konstanz: Universitätsverlag 1970, S. 15.
- <sup>10</sup> Ebd., S. 16.
- <sup>11</sup> Kloepfer: *Filmtheorie: Grundlagen qualitativer Medienanalyse*, S. 15.
- <sup>12</sup> Ebd., S. 15.
- <sup>13</sup> Wuss, Peter: *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition*. Berlin: Henschel 21990.
- <sup>14</sup> Ebd., S. 29.
- <sup>15</sup> Wuss, Peter: „Filmische Wahrnehmung und Vorwissen des Zuschauers. Zur Nutzung eines Modells kognitiver Invariantenbildung bei der Filmanalyse“ in: Hickethier, Knut u. Hartmut Winkler (Hg.): *Filmwahrnehmung*. Berlin: Sigma Bohn 1990, S. 73.
- <sup>16</sup> Die Frage nach ästhetischer Erfahrung, ästhetischem Urteil und Geschmacksvermögen wird spätestens seit Hume, Hegel und Kant diskutiert, im Pragmatismus v.a. bei Dewey (1934) und in neueren Arbeiten u.a. bei Seel (1985, 1992).
- <sup>17</sup> Theunissen, Michael: *Negative Theologie der Zeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 286.