

Hans J. Wulff

Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films

3. Filmraum - Handlungsraum - sozialer Raum

3.1 Bildraum und szenischer Raum

Der folgende Artikel erschien zuerst Teilkapitel des Buches: *Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr 1999, S. 77-102.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/1-5-3-1>.

Bildraum und szenischer Raum

Heransprung
Raum- und Orientierungsschemata
Raumwissen
Off-Screen
Szenischer Raum
Kontexte und Überraschungen

Eines der elementarsten Stücke, an dem sich die "stoffliche Steuerung des Filmdenkens" studieren läßt, ist die Repräsentation räumlicher Verhältnisse. Es gibt eine ganze Reihe von Listen, die die "Merkmale des filmischen Raums" zu versammeln suchen. David Bordwell versteht unter *szenographischem Raum* den imaginären Raum der Handlung, dessen Vorstellung in der Rezeption aufgebaut wird. Der szenographische Raum kann auf die elementareren Ebenen der Raumdarstellungen

* "Einstellungsraum" (*shot space*: derjenige Raum, der in der einzelnen Einstellung repräsentiert ist),
* "montierter Raum" (*editing space*: derjenige Raum, der in der Montage hervorgebracht wird) und
* "Ton-Raum" (*sonic space*: die Raumvorstellung, die durch den Ton angeregt wird) zurück (1985, 113ff) zurückgeführt werden, entsteht aus deren Kombination bzw. umfaßt und integriert sie.

Die filmische Raumvorstellung wird gespeist aus unterschiedlichen perzeptuellen Quellen und fußt auf sehr verschiedenen semiotischen Beziehungen: Während der Einstellungsraum ein ikonisch repräsentierter Raum ist, fußt der montierte Raum auf einer konventionellen Choreographie von Kamerapositionen, die es für den Zuschauer möglich macht, unterschiedliche Ansichten des Geschehens in einer einheitlichen Raumvorstellung zu synthetisieren. Der Ton-Raum schließlich ist ein primär indexikalisch angezeigter Raum. Es sind also unterschiedliche semiotische Beziehungen, die in die Illusionierung des Raums der Handlung [1] übersetzt, und ganz verschiedene Arten des Wissens, die zu diesem Zweck aktiviert werden müssen.

Es lassen sich einige formale Merkmale ausmachen, die auf dem elementaren Niveau der ikonischen Darstellung von Objekten Raumverhältnisse anzeigen [2]:

- (1) Abdeckung der Objekte untereinander;
- (2) Wissen über prototypische Objektgrößen und um Größenunterschiede zwischen den Objekten; damit verbunden sowie die Prinzipien der perspektivischen Verkürzung [s.u.] berücksichtigend die Fähigkeit, aus relativen Objektgrößen Distanzen zwischen den Objekten herauszurechnen;
- (3) perspektivische Relationen (Verkürzung, Fluchtlinienverhältnisse etc.);
- (4) Schärfe der verschiedenen Bildebenen und Unterschiede in der Oberflächentextur von Objekten (a) abhängig von Brennweite und Blendenöffnung, (b) abhängig von den Staubanteilen der Luft;
- (5) die Optiken haben Einfluß auf den Raum-Eindruck des Bildes, bilden aber keine elementaren Merkmale aus;
- (6) Licht und Schatten;
- (7) Farbsättigung;
- (8) Bewegung ist der spezifisch filmische Raumindikator; dabei sind zu unterscheiden (a) Objektbewegungen, (b) Kamerabewegungen und (c) Veränderungen der Brennweite;
- (9) schließlich kann auch der Ton ikonische Raum-Information tragen.

Es ist deutlich, daß sich in dieser Liste zwei verschiedene Dimensionen überlagern: Zum einen adaptiert der Film Raum-Merkmale, die auch in alltäglicher, nichtmedialisierter Wahrnehmung eine Rolle spielen (wie die Überdeckung von Objekten) und die an *Objektwissen* gebunden sind (wie das über die relative Größe von Objekten) oder auch an ein allgemeineres *Wissen über die Wahrnehmungswelt* (wie über die Tatsache, daß größere Entfernung zu Unschärfen der Kontur führt, was ursächlich mit den Staubanteilen in der Luft zusammenhängt); zum an-

deren kalkuliert die Liste mit einem *Kamerawissen*, das es gestattet, das Anschauungs-Bild rückzuübersetzen in einen vorfilmischen Raum (aus dem z.B. die relative Brennweite des Objektivs "herausgerechnet" ist und in der die Kamerabewegung auf einen unterstellten vorfilmischen Raum hin abgebildet wird). Filmwahrnehmung ist nicht identisch mit Alltagswahrnehmung, sondern verarbeitet die Tatsache, daß ein vorfilmischer Raum "wahrnehmungsanalog" im Bild dargestellt wird, zugleich mit der Tatsache, daß es in einem bestimmten apparativen Darstellungsformat steht.

Wie nun der filmische Raum stabilisiert wird, wie er gegen die möglichen Irritationen und Störungen abgeschottet wird, ist eine der zentralen Fragen, geht es doch darum zu zeigen, daß die Raumdarstellung in den Akten des Verstehens zur Vorstellung eines homogenen Handlungsraums synthetisiert wird. In eine ähnliche Richtung scheint Winkler zu argumentieren:

Die Vielzahl der genannten Raumindikatoren [...] überlagern sich gegenseitig; sie bilden ein geschlossenes System, daß [sic!] in seinem Kern im Prinzip der Kamera verbürgt und festgeschrieben ist und das nur an bestimmten Punkten, der Wahl der Optik, des Lichts, der Inszenierung... beeinflusst werden kann (Winkler 1992, 84).

Allerdings scheint mir dieses Diktum problematisch zu sein, weil es einerseits einen relativ deutlich ausgeprägten Determinismus, andererseits die Eigenständigkeit der Raumindikatoren behauptet. Ich will hier von einer anderen Annahme ausgehen:

(1) Filmisch dargestellter Raum ist ein Raum, der in den Akten der Textverarbeitung entworfen wird und der grundsätzlich den Charakter einer *Raumhypothese* hat; alle Konventionen der Raumdarstellung dienen dazu, die Bildung dieser Hypothese zu stützen und zu sichern. Edward Branigan spricht gelegentlich von einem *master space*, der dadurch entsteht, daß fragmentierte Ansichten des diegetischen Raums in einer Wahrnehmungssynthese zu einer einheitlichen und kontinuierlichen Raumvorstellung zusammengeschlossen würden (1992, 56) [3]. Dieser Vorstellung will auch ich hier folgen.

(2) Die Konventionen der filmischen Repräsentation des Raums folgen nicht allein der Raumperzeption des Menschen, sondern adaptieren Prinzipien des menschlichen Handelns und seiner räumlich-proxemischen Qualitäten. Raum steht in der Funktion des

Handelns und ist so keine nur-materiale Qualität der äußeren Wirklichkeit, sondern vielmehr als intentionales Feld anzusehen, weil die Repräsentation filmischen Raums wesentlich mit Handlungsstrukturen zusammenhängt.

(3) Filmischer Raum ist in mannigfacher Weise verbunden mit den Gliederungen des Werks. Er kann - ähnlich der Farbe - in andere als ikonische Repräsentationsverhältnisse eintreten: Manche Filme bilden "Raummodelle" aus, die für sich Bedeutungen tragen und artikulieren können.

Ich will im folgenden versuchen, das Untersuchungsfeld an diversen Stellen zu illustrieren.

Bildraum und szenischer Raum

Viele Einstellungen im frühen Film [4] zeigen die Räume der Handlung in einem starren Schema: Im Bild wird ein *Locus*, ein Handlungsort vorgestellt [5] (heute würde man derartige Bilder "Raumtotalen" nennen). Loci sind Räume, in denen "Szenen" spielen, dramatische Einheiten von Raum, Zeit und Handlung. Die Verwandtschaft der Locus-Einstellung zur Bühne des Theaters ist nicht zu übersehen. Die einzelne Locus-Einstellung ist immer wie ein Bühnenszenarium zum Zuschauer hin geöffnet, und die Aktionen sind entsprechend auf die Sichtbarkeit für die Kamera angelegt. Das starre Gegenüber von Handlungsraum und Kamerastandort läßt an die Metapher des "Puppenhauses" denken und wurde in der neueren Griffith-Literatur als Charakteristik der "Frontalität" terminologisch gefaßt (vgl. zusammenfassend Elsaesser 1990, 294). Kamerabewegungen sind unüblich.

Die Kamera steht in rechtem Winkel zu diesem Szenarium. Man könnte ihren Ort den *kanonischen Kamerastandort* nennen. Heransprünge erfolgen im Prinzip auf der direkten Achse vom kanonischen Standort zum hervorgehobenen Objekt hin. Die Rede vom "kanonischen Standort" umfaßt einerseits seine Rolle als Blickpunkt des "master shots", weist aber zugleich auf das festgelegte Dispositiv hin, das die Kamera in einem Winkel von 90 Grad auf die Raum- und meist auch Handlungsachse bestimmt. Darum sind auch Diagonalebewegungen, bei denen die Kamera "im Handlungsraum" steht, selten. Die Kanonisierung umfaßt auch einen festliegenden Abstand zwischen Kamera und Akteuren; Griffith bediente sich, wie viele seiner Zeitgenossen, der "twel-

ve-foot line" als fester Distanz zu den Schauspielern (Salt 1983, 106). Die kanonische Kamerahöhe ist die Kopfhöhe [6].

Die Kanonisierung des Abbildungsmusters ist aber nicht als vollständig starr und unflexibel anzusehen, sondern umfaßt eine gewisse Anpassungsfähigkeit und läßt eine geringe Variation der Kamerastandorte und -distanzen zu [7]. Derartige Veränderungen sind oft ausgerichtet auf die direktionale "Offenheit" des Raums. Eine Veränderung des Kamerastandortes hängt dabei zusammen mit der Organisation des Handlungsraumes, mit dem spatialen Gefüge, in das Handlungen und Akteure gebunden sind. Manchmal lassen sich bei genauer Beobachtung Stücke finden, die nur scheinbar den Locus zeigen, tatsächlich aber den Kamerastandort minimal variieren. Auf diese Art wird eine direktionale "Tendenz", eine "Ausrichtung" in die Bildebene integriert, an der sich ablesen läßt, daß das Locus-Schema eben doch nicht ganz starr und unflexibel ist, sondern sich an den Kontext anschmiegt [8].

Trotz derartiger Manipulationen und Modulationen, die in diesem schematisierten Verhältnis von Handlungs- und Kameraraum möglich sind, bleibt in allen Varianten und Variationen eines aber erhalten: *Handlungsraum und Kameraraum sind separiert und unabhängig voneinander*. Dieses von Kamera, Ort der Handlung und Akteuren stereotyp immer wieder reproduzierte Szenario macht für sich allein genommen den Eindruck von Starre und Bewegungslosigkeit. Yvette Biro spielt wohl auf diese Steifheit an, wenn sie über den Raum im frühen Kino schreibt:

On the screen only as much movement was perceived as the spontaneous action of the actors and moving objects produced. The camera did not follow their lives. At best it attempted to record movement in several consecutive time sequences from various distances, which meant only closer or from a more unusual angle (1982, 52).

Dies ist nun allerdings eine Behauptung, die allzu sehr die Bewegung der Kamera als Prinzip der Dynamisierung des Raums hervorhebt. Es läßt sich zeigen, daß Griffith *Raum als Funktion von Handlung syntaktisiert*, die Kamera selbst aber unbewegt läßt [9]. Dabei bedient er sich zweier formaler Muster: (1) der Technik des "Heransprungs" und

(2) der Integration von Einstellungen in einem *Handlungsplan*, oft als eine Alternation realisiert [10].

Heransprung

Innerhalb dieser Locus-Einstellungen gibt es relativ wenige mit "Raum" zusammenhängende Operationen der Kamera. Die einzige regelmäßig auftretende Form ist der *Heransprung* an das Geschehen. Jesionowski nennt diese Operation - wie im Amerikanischen üblich - das *cut-in* bzw. *cut-out on the axis*: "that is, cutting straight out of or straight into the basic space" (1987, 34). Auf der Achse, die die beiden Räume verbindet, wird nun der Heransprung vollzogen.

In unserem Beispielfilm handelt es sich in jedem Fall um *motivierete Heransprünge*. Die Motivation wird gewonnen aus der Handlung und aus der narrativen Gewichtigkeit des durch den Heransprung herausgehobenen Handlungssegments. Es ist, wenn diese Annahme richtig ist, die narrative Struktur, in der die Veränderung des Einstellungsausschnitts begründet ist. Es gilt aber immer noch die Regel, daß zunächst die Locus-Einstellung als *establishing shot* den Zuschauer mit dem gesamten Handlungsraum bekannt gemacht haben muß, bevor in diesen Raum hineingegangen werden kann.

Die Bezeichnung *establishing shot* selbst referiert auf das funktionale Moment, den Handlungsraum in synoptischer Gesamtansicht so zu präsentieren, daß dem Zuschauer die Orientierung leicht gemacht ist. Dieses Funktionsmoment, das sich schon sehr früh nachweisen läßt, erhält sich durch verschiedene Raum-Schemata hindurch und ist ja bis in den Hollywood-Film der Studio-Ära einer der konventionellen Typen der Eröffnung von Handlungs-Szenen geblieben. Die Kenntnis des Handlungsraums ist für das Verstehen von Handlungen und das Abschätzen von Handlungsmöglichkeiten essentielle Voraussetzung - dies mag begründen, warum sich das Prinzip des *establishing shots* so früh durchgesetzt und über alle stilistischen Unterschiede hinweg in allen nationalen Kinematographien herausgebildet hat.

Tatsächlich hat man es bei den Heransprüngen in Griffith' Filmen häufig mit *Insertionen* zu tun. Nach dem Heransprung wird zur Raumtotalen zurückgekehrt. Der Heransprung ist rein formal in die Raum-

totale eingebettet. Zwar gilt diese syntaktische Regel nun für alle Heransprünge, die zum Beispiel Griffith' *A WOMAN SCORNED* [11] enthält, doch ist die Motivation des Heransprungs wiederum an ganz verschiedene Elemente der narrativen Struktur angebunden. Grob lassen sich zwei Motivationstypen für den Heransprung unterscheiden:

(1) Er dient der *Charakterisierung* der Personen - wenn sich z.B. am Ende die Belagerung von Mutter und Kind dramatisch zuspitzt und auf das kleine Mädchen umgeschnitten wird, dann akzentuiert der Umschnitt die Hilflosigkeit der Opfer, die Größe der Gefahr. Hier operiert der Heransprung also mit eher atmosphärischen Momenten der Handlung.

(2) Er dient dazu, *Bedingungen* von Handlungen oder die *Durchführung* von Handlungen hervorzuheben - wenn die Frau in *A WOMAN SCORNED* das Geld von ihrem Mann entgegennimmt und es in der Kanne im Porzellanschrank versteckt und letztere Aktion mit einem Heransprung herausgehoben wird, gilt die Operation dem "narrativen Anlaß", ist direkt auf das Motiv für den Überfall zu beziehen. Wenn dagegen - im selben Film - die Einbrecher die Telefondrähte kappen, bevor sie in das Haus eindringen, akzentuiert der Heransprung eine Durchführungsbedingung der folgenden Handlung: Die Frau wird keine Hilfe herbeiholen können, sie ist von der Welt "der anderen" isoliert.

Alle Beispiele belegen, daß der Heransprung *motiviert* ist und daß die Narration der umfassende Rahmen für diese Motivation ist. Selbst eine so schematische und mechanisch erscheinende Darstellungsanordnung wie die des Locus-Systems ist abgestimmt auf die Erzählung, die abgebildeten Handlungen und die Zeigehandlungen, in denen sie realisiert sind.

Raum- und Orientierungs-Schemata

Die Locus-Einstellung kann als ein einfaches *Raum-Schema* aufgefaßt werden, das "Raum" in einem - hier sehr simplen - Verhältnis von Kamera und Aktionsraum repräsentiert. *Raum-Schemata regulieren die Repräsentation räumlicher Verhältnisse.*

A WOMAN SCORNED ist nun insofern interessant, als der Film mit zwei verschiedenen Raum-Schemata operiert. Sind die Innenaufnahmen alle als Locus-Einstellungen realisiert, in denen Handlungs- und Kameraraum strikt getrennt sind, befindet sich in allen Außenaufnahmen die Kamera *im Handlungsraum*, die beiden Raumsphären werden miteinander

verbunden und ineinander integriert. Ist in allen Innenaufnahmen die Handlungsachse der Akteure annähernd im rechten Winkel auf die Kameraachse ausgerichtet, handeln die Personen in den Außenaufnahmen diagonal zur Kameraachse "in den Raum hinein" bzw. "auf die Kamera zu". Besitzt der Raum in den Innenaufnahmen keine nennenswerte Tiefe [12], sind die Außenaufnahmen gerade der Tiefenstaffelung gewidmet.

Es findet sich sogar eine Aufnahme (die Verbrecher beobachten den Arzt, der die Bank geschlossen vorfindet), in der die Tiefe des Raums dramatisch benutzt ist und an der man zeigen kann, daß aus der Aufhebung der Grenze zwischen Kamera- und Handlungsraum auch neue Techniken der Narration entstehen können: Gemeint ist ein gewisser Typ der *Subjektivierung* von Einstellungen. Besonders deutlich eingesetzt ist sie in der zentralen Szene, die die eigentliche Handlung in Gang bringt (am *plot point* sozusagen): Man sieht im Vordergrund die Verbrecher, hinter einer Hausecke versteckt; sie beobachten den Arzt im Hintergrund vor der Bank, der die Bank geschlossen findet und sich notgedrungen entschließt, das Geld, das er deponieren wollte, mit nach Hause zu nehmen. Der folgende Heransprung ähnelt wieder der Technik des Heransprungs, wie er für die Locus-Einstellung beschrieben wurde, ist aber natürlich markiert als "subjektive Einstellung" bzw. als *point of view shot* [13] Diese Verbindung mit narrativen Instanzen ist für die Locus-Einstellung ganz und gar unüblich und auch unmöglich. Man kann den Heransprung in den Filmen der Zeit für gewöhnlich als eine Manifestation des *Zeigens*, als *demonstrativen Akt* auffassen und ihn insofern in Verbindung bringen mit den Instanzen der Erzählung; aber um eine *Subjektivierung-im-Raum* an einem Bild vornehmen zu können, muß die Grenze zwischen Kamera- und Handlungsraum aufgehoben werden: weil erst dann ein Einstellungswechsel möglich ist, in dem die Kamera "an den Platz" eines der Beteiligten springt.

Nun ist die "subjektive Aufnahme" fast so alt wie der Film selbst: Jemand sieht oder beobachtet etwas [14] - und das folgende Bild zeigt, was er sieht. Allerdings ist hier zu trennen zwischen solchen Aufnahmen, die als Aufnahmen aus dem Blickpunkt einer beteiligten Person *markiert* sind, und solchen, die *unmarkiert* sind und für die nur aus dem Kontext erschlossen werden kann, daß es sich um eine "subjektive Aufnahme" im beschriebenen Sinne handelt.

Die markierte Form spielt in der Frühzeit eine wichtige Rolle: Oft wurde durch eine Maske (Schlüssellocher und Ferngläser insbesondere) angezeigt, daß man es mit einer subjektiven Aufnahme zu tun habe - nicht nur das repräsentierend, was einer sieht, sondern auch die Tatsache, daß er sieht, mit-zeigend [15]. Die unmarkierte Form ist gebunden an die Herausbildung der Konventionen der analytischen Montage, kann also dann auftreten, wenn es ein syntaktisches Pattern gibt, das Akte des Sehens nach dem Muster der "Blick-Montage" in eine Einstellungsfolge sequenzialisiert.

"Subjektivierung" ist demzufolge auch in einem Film möglich, der gänzlich dem Locus-Prinzip untergeordnet ist. Der Unterschied zwischen den beiden Typen der Koordination von Handlungs- und Kameraraum ist denn auch eher im Detail aufzusuchen: Während im Locus-Typ die Kamera auch dem beobachteten Objekt gegenüber in das kanonische Gegenüber von Kamera und Aktion hineintritt (und der beobachtete Ort oft selbst ein "Locus" im Sinne von "szenischem Ort" ist), ist im anderen Falle - den ich oben nicht nur heuristisch "Subjektivierung-im-Raum" genannt hatte - die Kamera "winkelgetreu" auf das beobachtete Objekt ausgerichtet: Die Blickachse der Akteure wird in der Kameraachse wiederholt, so daß nicht nur die (syntaktosemantische) Blick-Konstruktion, sondern auch die raumgetreue Imitation von Blickwinkel und -richtung Indizien für die Subjektivierung sind. Blickwinkel, -höhe und -richtung sind Eigenschaften des Bildes, die in der "Verrechnung", die der Zuschauer vornehmen muß, in Verbindung mit dem Ort einer abgebildeten Person gebracht werden können - so daß aus der "Verrechnung" die Qualität der "Subjektivierung" abgeleitet wird [16].

In der linguistischen Theorie des Raums wird zwischen *deiktischer und intrinsischer Orientierung* unterschieden. Wählt der Sprecher seinen Körper oder seine eigene visuelle Orientierung als Perspektivpunkt, so benutzt er ein deiktisches Orientierungsmodell; wählt er dagegen das Objekt selbst als perspektivischen Nullpunkt, entsprechend ein intrinsisches Modell. Das produziert manchmal Widersprüche; ein Gegenstand steht ebenso "links" (deiktisch) wie "rechts" (intrinsisch) vom Sofa (vgl. dazu Wunderlich 1982a, 14ff). Im Film steht die deiktische der intrinsischen Orientierung oftmals unmittelbar gegenüber. Die subjektive Einstellung nun zeichnet sich dadurch aus, daß das Bild als Darstellung der

intrinsischen Orientierung eines abgebildeten Objekts oder Akteurs interpretiert werden kann.

Der Zuschauer ist zunächst deiktisch auf das Kinobild hin orientiert. Die deiktische Orientierung umfaßt aber natürlich ein großes Potential intrinsischer Orientierungen, die aus dem szenischen Ort "herausgerechnet" werden könnten. Manchmal ist es wichtig, eine intrinsische Simulation der Wahrnehmung eines Mitspielers durchzuspielen - etwa dann, wenn sich jemand versteckt hat und möglicherweise von einem anderen entdeckt werden könnte; oder dann, wenn der Mörder das Mädchen zu überraschen versucht. Im Regelfall aber wird dem Potential an intrinsischen Orientierungen nicht nachgegangen, obwohl davon ausgegangen werden darf, daß sie präsent sind [17]. Es unterscheidet nun die beiden Raum-Schemata, die in *A WOMAN SCORNED* verwendet werden, daß die subjektive Einstellung im einen Falle als "Subjektivierung-im-Raum" problemlos durch Übernahme oder Imitation der intrinsischen Orientierung eines abgebildeten Akteurs repräsentiert werden kann, während eine Subjektivierung im Locus-Schema wiederum ein Gegenüber eines wahrnehmenden Subjekts und eines Locus-Bildes umfaßt, so daß die Subjektivierung in der Regel ausdrücklich durch Masken angezeigt wird.

Das bedeutet zum einen, daß sich mit dem Aufgeben des Locus-Prinzips das *Markierungssystem* für subjektive Aufnahmen grundlegend verändert [18]. Das bedeutet zum anderen, daß sich die beiden Typen der Raum-Repräsentation in der Rezeption grundlegend unterscheiden - solche "Berechnungen", die zur Ableitung der "Subjektivität" einer Einstellung führen, sind gerichtet auf die Integration der verschiedenen Bilder in einem zusammenhängenden "inneren szenischen Raum", der wiederum ein Potential intrinsischer Orientierungen umfaßt. Dieser szenische Raum ist im Locus-Schema immer als Ganz-Raum gegeben, er bildet für die Rezeption selbst kein Problem.

A WOMAN SCORNED ist insofern interessant, als er ein "Film des Übergangs" ist - das (ältere) System der Locus-Einstellung wechselt hier mit einem anderen Repräsentationsschema, in dem die Kamerapositionen an die Handlungsorientierungen angeschmiegt werden und in dem darum die Trennlinie zwischen Kamera- und Handlungsraum nicht mehr kanonisiert ist. Die beiden verwendeten Raum-Schemata unterscheiden also nicht allein

- (a) die Innen- von den Außenaufnahmen, sondern
- (b) stellen ganz verschiedene Repräsentationsmodi dar, denen
- (c) wiederum ganz verschiedene Verstehensoperationen zugeordnet sind.

Diese mehrfache Differenz der beiden Schemata fällt darum besonders auf, weil im einen Modus mit der Raumkomponente verbundene Operationen möglich sind (hier vor allem: Subjektivierung), die im anderen ganz und gar unmöglich sind oder nur in ganz anderer Art ausgedrückt oder ausgelöst werden könnten.

Raumwissen

Interessant für eine Raumanalyse ist die Frage, in welchem logischen und geographischen Verhältnis die einzelnen Räume zueinander sind, sprich welche *Nachbarschaften* und *Distanzen* zwischen Räumen bestehen. Insbesondere wäre zu fragen, wie "*Raumwissen*" in die Identifikation der relativen Lage von Räumen zueinander hineinreicht. Das Interesse geht dabei in zwei Richtungen: Zum einen wird danach gefragt, aus welchen Indizien in Bildern die relative Lage von Räumen erschlossen wird; zum anderen ist anzunehmen, daß auch aktuell nicht abgebildete Räume (als offener, aber nicht-leerer *off-screen-Raum* zu jeder Einstellung) in die Erwartungskonstruktionen des Rezipienten eingebaut sind [19].

Bis hier spreche ich über "Raum" als aktuell dargestellten Raum. "Raumwissen" umfaßt aber natürlich ein weitaus breiteres Spektrum von Phänomenen, die in die Kognition räumlicher Verhältnisse hineinwirken. Vor allem steht dem Wissen über aktuell dargestellten Raum das Wissen über die räumliche Ausdehntheit von Objekten sowie Wissen darüber, wie Objekte räumlich in Handlungen einbezogen sein können, gegenüber. Zum Raumwissen gehört so auch ein proxemisches Wissen,

daß zu jedem Objekt eine *charakteristische Region* gehört, innerhalb derer man mit diesem Objekt interagieren kann. Man denke etwa an den Abstand, den Gesprächspartner zueinander einzunehmen suchen, oder an den Abstand, in dem ein Löwenbändiger erfolgreich zu hantieren vermag. Aber auch zu Möbelstücken, Bäumen, Gebäuden usw. gibt es relevante Regionen (Wunderlich 1982a, 6; Hervorhebung von mir).

Es geht mir darum [20], diejenigen Faktoren und Bezugsgrößen aufzufinden, die über die aktuelle Darstellung des Raums im Bild hinaus wirksamen Bereiche von Wissen aufzufinden, die zu einem Teil "aus dem gegebenen Bild extrapoliert", zu einem anderen Teil aber aus allgemeinem Weltwissen entstammen und zum Verständnis filmischer Sequenzen beitragen. Filmische Darstellung fußt nicht allein darauf, daß es konventionelle Muster gibt, die die Raumdarstellung kontrollieren (wie das Handlungsachsen-Prinzip, die Geometrie der Schuß-Gegenschuß-Auflösung, die - vor allem produktionslogisch motivierte - Choreographie der *coverage cinematography* etc.), sondern auch darauf, daß das Raumwissen des Zuschauers in den Aneignungsprozessen aktiv beteiligt ist, so daß eine Beschreibung der filmischen Raumdarstellung, die darüber hinwegsehen wollte, sicherlich zu kurz greifen würde. Gemäß meiner Ausgangsüberlegung, daß alle filmischen Strukturen in dem dreistelligen Verhältnis von Zeigen/Aussagen, Darstellen und Verstehen untersucht werden müssen, sehe ich die "Regeln" (oder die "Konventionen") filmischen Darstellens als funktional bezogen auf die Steuerung der Verstehenstätigkeit durch den Text (bzw. die sich im Text artikulierende Instanz).

Off-Screen

Mein Bezugspunkt ist die Frage nach dem *off-screen-Raum* [21], der das aktuell gegebene Bild gleich in mehrererlei Hinsicht umgreift. Unter *off-screen* versteht man jene Teile einer Szene, die im aktuellen Bild nicht zu sehen sind, von denen man aber weiß, daß sie da sind. Insbesondere die Akteure sind in der äußerst verbreiteten Schuß-Gegenschuß-Auflösung immer wieder im *off-screen* [22], verschwinden dabei aber aus der inneren Repräsentation der Szene keineswegs (zumal sie akustisch weiterhin repräsentiert sein können; außerdem werden sie oft sprachlich und nichtverbal adressiert). Das *off-screen* basiert auf drei elementaren Eigenschaften des Filmbildes: auf dem Wissen um seine Ausschnitthaftigkeit, auf den Prinzipien seiner kontextuellen Bindung und auf der Fähigkeit von Objekten, Objektumgebungen anzuzeigen.

(1) *Ausschnitthaftigkeit*: Der Bildausschnitt ist *als Ausschnitt* gewußt, als Teil eines weiteren Umgebungsraums, als perspektivische Ansicht in einer Sequenz von Ansichten etc. Vom Bild wird auf das au-

ßerhalb des Bildes liegende Raumsegment verwiesen (durch den Anschnitt von Objekten; durch Handlungen, die die Bildgrenze überschreiten; durch Blicke und andere kinesische *pointer*; etc.). Die Beziehungen, die die Indikation des Raums außerhalb des Bildes ermöglichen, sind von zweierlei Art - zum einen gehören sie zum visuellen Feld selbst, zum anderen basieren sie auf der Einheit von Bild und Ton [23].

Zunächst zu ersterem. In Bazins Überlegungen zur Bildlichkeit der filmischen Einstellung spielt die Charakteristik des Wissens um die Ausschnitthaftigkeit eine wichtige Rolle, weil sich das Malerei-Bild gerade darin vom Film-Bild unterscheidet: Der Bildrahmen, der das Gemälde von der Umgebung abgrenzt, organisiert zugleich eine "zentripetale" Fokussierung der Aufmerksamkeit auf das Gemälde selbst. Dagegen ist das Film-Bild "zentrifugal" angelegt, immer in den virtuellen Raum außerhalb des Bildes ausgreifend [24]. Dieser Raum werde vor allem dann aktiviert, behauptet Bazin, wenn Objekt- und Kamerabewegungen ihn einbeziehen oder akustisch auf ihn verwiesen wird. Der virtuelle Raum umfaßt die Kameraposition selbst, so daß auch ein Umschnitt auf das *contre champ* möglich ist (z.B. nach dem Muster: Blick auf die Straße, Blick in ein Zimmer; in der [Kon-]Sequenz: "Dies ist das das Zimmer, aus dem man jenen Blick auf die Straße hat").

Das, was das Filmbild zeigt, ist ein Ausschnitt aus einer "'picturable' world that lies beyond it *on all sides*" (Bazin 1967, 166; Hervorhebung von mir). Die Annahme einer *bildfähigen Welt* außerhalb des aktuell dargebotenen Bildes ist die auffälligste und wichtigste Voraussetzung der Funktionsrolle, die Filmbilder in der Illusionierung des Handlungsraumes haben [25]. Sie gehört unmittelbar zur Annahme der diegetischen oder thematischen Einheit der Mitteilung.

Von größter Bedeutung in der Konstitution und Profilierung des *off-screen*-Raumes ist der Ton (der in Filmprotokollen ja oft als *on* oder *off* qualifiziert werden muß): Er kann die Anwesenheit von Akteuren außerhalb des Sichtfeldes, Qualitäten des Raums, bewegte Schallquellen wie Autos oder Flugzeuge (die zudem oft außerhalb des szenischen Raums im engeren Sinne - also z.B. außerhalb des Hauses, in dem die Handlung spielt - plaziert sein können) und dergleichen mehr anzeigen. Man könn-

te sogar so weit gehen, die Indizierung der *off-screen*-Segmente der Szene als eine der Grundfunktionen des Filmtons anzusehen, der so einen ganz zentralen Beitrag zur Stabilisierung der Illusion des szenischen Raums leistet. Ist diese Tatsache allein schon von ästhetischem Interesse, betrifft sie doch den Repräsentationsmodus des (Ton-)Films ganz wesentlich, läßt sich das Verhältnis von *on-screen* und *off-screen* semantisch noch weiter aufladen, wenn es mit dramatischen Konstellationen koordiniert wird. Ein höchst interessantes Beispiel ist Fritz Langs *M - EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER*, zu dessen *off-screen*-Ton Noël Carroll in seiner lesenswerten Untersuchung schrieb:

The agents and events kept off-screen are generally associated with danger. This is especially true of the off-screen agents. They constitute threats to what is on-screen. In my examples, for instance, the gangsters threaten the child-killer, and later the police threaten the gangsters. This is a formal articulation of Lang's theme of paranoia (1985, 274f).

Zweierlei ist festzuhalten:

- (a) Die Darstellung einer Szene ist nicht "vollständig", sondern bietet nur partielle Ansichten des Geschehens, die aber zu einer einheitlichen Synthese des szenischen Geschehens vereinigt werden können, weil Abwesendes indexikalisch angezeigt ist und aus dem erschlossen werden kann, was präsentiert wird. Das "innere Bild" einer Szene, das der Rezipient entwirft, entsteht aus Interpretationen, Hypothesen und Schlußfolgerungen. Gerade die Partialität der Raumdarstellung eröffnet ein Feld von Verstehenstätigkeiten, weil vom Fragment immer auf die ursprüngliche Ganzheit "hochgerechnet" werden muß.
- (b) Das Verhältnis von *on* und *off* kann als ein informationelles Verhältnis ausgebildet sein, das Rezeptions- und Teilhabe-Prozesse ganz anderer Art ermöglicht. Gerade dadurch, daß die Angst-Reaktion der Figuren auf etwas Ungesehenes gerichtet wird, wird der *off-screen*-Raum in den Illusionierungen des szenischen Raums um so größere Aufmerksamkeit auf sich ziehen: Weil die Angst-Reaktion wie ein Ausrufezeichen unterstreicht, wie wichtig das ist, was im *off* zu besichtigen sein könnte. Die Spannung erzeugende Technik, die Quelle des Schreckens außerhalb des Bildes zu lassen, es im Bild nur mittelbar anzuzeigen, basiert eben auf der Integration von *on* und *off* in der Illusion eines szenischen Raums [26].

(2) *Kontextuelle Bindung*: Das Bild steht in einer Sequenz von Bildern, die (bzw. deren Inhalte) nicht vergessen werden. Der Kontext wirkt in die Bildbedeutung hinein, erschließt das Bild für die Sequenz, in der es steht. Das gleiche Bild kann in verschiedenen Umgebungen auftreten und zeigt dann unter Umständen ganz verschiedene Bildtatsachen: Eine weite Aufsicht auf den Handlungsraum kann rein syntaktisch als *establishing shot* stehen, kann aber auch eine subjektive Aufnahme aus einem Flugzeug sein [27].

"Kontext" ist hier nicht für sich zu denken, als gestalthaftes Gebilde etwa, sondern muß bezogen werden auf die Verständigungs- und Verstehensprozesse: Im Kontext ist es sogar möglich, daß eine filmische Einstellung die *Abwesenheit* eines erwarteten Objektes zeigt (dazu Möller 1978a, 47ff) - vermittelt allerdings durch die Rezeptionstatsache der "Objekterwartung". Die Fähigkeit, etwas *nicht* zu zeigen, ist nicht allein ein Effekt der kontextuell-sequentiellen Bindung des Filmbildes, sondern kann auch dann auftreten, wenn ein Bild gegen die "Gestalterwartung" verstößt: Ein Bild, das ein Gesicht ohne Mund darstellt, zeigt auch die Abwesenheit des Mundes. Diese Relativierung bestärkt aber Möllers *conclusio* nur noch, daß man "die Erwartung des Zuschauers als Teilprozeß" (1978a, 49) des Film- und Bildverstehens mitbeschreiben müsse und sich nicht auf die pure Materialbeschreibung beschränken könne. Ich habe an anderer Stelle (Wulff 1993a) das in einer Bildtheorie fundamentale Prinzip von "Darstellung" pragmatisch zu fundieren versucht: Bilder sind keine Objekte, sondern *Gegenstände und Produkte von Interpretationsprozessen*; diese Prozesse können wiederum Teil von Handlungsprozessen sein. Grundlegend dafür ist die Tatsache, daß in der Interpretation ein *inneres Bild* produziert wird, das an Handlungsentwürfe und -vollzüge angeschlossen werden kann.

Die *Kontextbindung* läßt sich - als Korrelat zu den psychologischen Prozessen der Bedeutungszuweisung - in zwei Richtungen denken: Zum einen steht das Element in einem "kohäsiven Feldzusammenhang" mit anderen Elementen, die gemeinsam signifizieren (wie z.B. die Einstellung im Rahmen der Einstellungen einer Sequenz); zum anderen ist das Element eine Funktionsgröße in einem "funktionalen Handlungszusammenhang", der den Rahmen für Funktionszuweisungen abgibt. Eine Reihe von Bildern in einem Biologiebuch, die die "Tiere Afrikas"

darstellen, bilden zum einen ein "thematisches Feld" aus. Es könnte also kein Bild eines Ozeandampfers oder eines österreichischen Sonnenuntergangs in diesem thematisch-kohäsiven Feld auftreten; und das Bild eines Elchs würde in dieser thematischen Reihe als "Fehler", "Irrtum", "Scherz" oder "Lüge" identifiziert werden können. Zum anderen steht die Bildreihe in einem "funktionalen Rahmen", der bedingt, daß die Bilder Exemplare der Gattungen repräsentieren und keine Individuen. Die Bilder zeigen Phänotypen, weil im Biologiebuch von Gattungen die Rede ist. Dieselben Bilder könnten in einem anderen Kontext - im Rahmen autobiographischer Afrikaerlebnisse z.B. - genau die abgebildeten Individuen repräsentieren. Eine Bildunterschrift, die im Biologiebuch das abgebildete Individuum zur Sprache brächte, wäre als "Abschweifung" (vielleicht auch als "pädagogischer Kniff") qualifizierbar. Wird gegen die Kontextforderung verstoßen, besprechen wir den Verstoß in Kategorien intentionalen kommunikativen Handelns, das sei festgehalten: Beide Arten der Kontextbindung verweisen also auf den intentionalen Rahmen des kommunikativen Verkehrs zurück. "Can pictures lie?", ist eine beliebte Frage, an der sich Diskursives zum Bild aufhängen läßt. Selbstverständlich können sie, möchte man antworten: Weil sie Elemente kommunikativer Handlungen und Mittel des kommunikativen Verkehrs sind.

(3) *Objektumgebungen*: Das Bild zeigt Objekte, die in einen "Hof" anderer Objekte (eine "Objektumgebung") verweisen. Alltagswissen fließt über alle besonderen Informationen des jeweiligen Films und über alle formalen Raumindikatoren hinaus in den Entwurf des Umgebungsraums hinein. Die Frame-Semantik versucht gerade solche Wissensbestände zu beschreiben, die es ermöglichen, von einem präsentierten Ausschnitt auf Umgebungen zu schließen. Zeige ich eine Küche, durch deren Fenster man über die Dächer hinwegsehen kann, dann kann "errechnet" werden, daß wir uns in einer *Wohnung* befinden (was impliziert, daß es andere wahrscheinliche Räume gibt - Bad, Wohnzimmer, Schlafzimmer), die in einem *Hochhaus* ist (was Eingänge, Flure, Fahrstühle und ähnliches impliziert, aber natürlich auch gewisse Sozialformen nahelegt), daß wir uns *in der Stadt* befinden, daß es wahrscheinlich eine *Mietwohnung* ist etc. In dieser Art ist das Filmbild immer auch als ein Index allgemeinen Weltwissens aufzufassen, so daß mit Hilfe dieses Wissens der Horizont des Umgebungsraums aufgefüllt werden kann.

Derek Jarman's *WITTGENSTEIN* ist ein hochinteressantes Beispiel für die bewußte Inszenierung von Objekten und Objektumgebungen: Weil hier die Objekte isoliert und zu höchst artifiziellen Szenarien komponiert werden, die gelegentlich auf mehrere verschiedene vorfilmische Szenen verweisen. Mit der Objektwelt geht Jarman analytisch in einem solchen Sinne um, daß Szenen nur noch mit minimalen Objektumgebungen realisiert sind. Nur solches erhält Zutritt zum Bildraum, das etwas aussagen kann. Das mag den historischen Ort betreffen, an dem das alles spielt. Das mag die Handlung betreffen, weil sich in der Kulisse der Szene natürlich alles Handlungsfunktionelle findet - Betten zum Liegen, Stühle zum Sitzen, MGs zum Kriegführen. Ein abstruses Szenario zeigt Wittgenstein, der an einer Tafel doziert; einige Studenten sowie Russell und Keynes sind die Zuhörer; sie sitzen auf Liegestühlen. Wollte man einen *Frame* aufspannen, in dem "Vorlesen" erfaßt ist - die offensichtlich dominierende Handlung -, kämen Tafel, Kreide und Stühle darin vor. Aber Liegestühle? Die Objekte greifen auf eine andere Bedeutung aus, sperren sich dagegen, ganz in einer einheitlichen Szene aufzugehen. Die Objekte, die das Bild zeigt, stehen in Spannung, scheinen sich gegenseitig aus dem Bild hinausdrängen zu wollen. Und das alles nur, weil Objekten eine Kraft innewohnt, ihr gewohntes Umfeld wachzurufen. Man könnte fragen, ob jene Szene eine Kombination zweier Szenarien sei, eine Art situativer Doppelbelichtung. Da wäre das eine Szenario die Vorlesung Wittgensteins vor den Studenten, das andere eine Szene im Garten, wo Wittgenstein seinen Freunden etwas erläutert. Ich sage Garten: Weil Liegestühle in Gärten gehören!

Szenischer Raum

Es können zwei Bezugssysteme unterschieden werden, die als oft miteinander verbundene bzw. miteinander interagierende Rahmen für den Entwurf des *off-screen-Raums* dienen: Das erste nenne ich das "Prinzip des szenischen Raums", das zweite das "Prinzip der Handlungsfunktionalität des Raums".

Der erste Typ entwirft den *akuten Handlungsraum*. Im frühen Film à la *A WOMAN SCORNED* ist der Handlungsraum meist als "Zimmer" begrenzt - das zur Kamera hin geöffnete Bühnenszenario hat die Ausmaße des Zimmers, und die kanonische Einstellung reproduziert genau diese Ausdehnung des Ortes.

Interessant ist der Bezugspunkt, den ich mit dem *off-screen* zu benennen versucht habe: Es geht für den Zuschauer darum, ein Gefüge von physikalisch und kulturell wahrscheinlichen Objekten um den präsentierten Ausschnitt herum aufzubauen, wobei die "Wahrscheinlichkeit" entweder aus allgemeinem kulturellen Wissen abgeleitet oder aus vorherigen Szenenbildern des Films entwickelt wird (es sind also verschiedene Lernprozesse, die das Moment des "Wahrscheinlichen" hier fundieren). Wenn von einer Gesamtansicht auf eine detailliertere Aufnahme übergegangen wird, bleibt das Gesamt des Raums im Verstehen der letzteren erhalten. Wenn also in *A WOMAN SCORNED* an den Glasschrank herangesprungen wird, bleibt der Gesamttraum des Eßzimmers, aber auch das Nachbarschaftsverhältnis des Eßzimmers zu den anderen Räumen des Arzthauses als *Raum-Horizont* des Bildes auf der Leinwand präsent. Das gilt natürlich nicht nur für die Objektumgebung, sondern auch für die Personen, von denen man weiß, daß sie in besonderen Räumen sind: Wenn also die Mutter im Treppenhaus gezeigt wird, wie sie die Diebe entdeckt und sich in einer Wäschtruhe verbirgt, dann bleibt im *Hintergrundbewußtsein der Szene* das Kind im Dachgeschoß präsent (was als Faktor in den erwartbaren Handlungen und Motivationen der Mutter wirksam wird).

Wenn diese Annahmen richtig sind, ist der Raum-Horizont für das Spiel mit Erwartungen und Hypothesen, in das der Film einen Zuschauer verstrickt, sehr zentral, zumal er eng mit den Handlungen und Handlungsmöglichkeiten der Akteure koordiniert ist. Die Inszenierung des Raums ist also ausgerichtet nicht nur auf Stimmigkeit, Kontinuität und ähnliche Eigenschaften, sondern unmittelbar bezogen auf die Prästrukturierung von Verstehens- und Aneignungsoperationen. Der Raum-Horizont bildet eine Bedingung gleich für mehrere verschiedene Formen von Zuschaueraktivität:

- (a) für die Orientierung des Zuschauers genauso wie
- (b) für seine Kalkulation von Handlungsmöglichkeiten oder auch Gefahren für die Handelnden wie aber darum auch
- (c) für das Maß und die Intensität seiner "Betroffenheit" (im Sinne des "Involvements" aus der amerikanischen Psychologie).

Die Totale des Handlungsraums ist also die Darstellung desjenigen Raumes, der als *szenischer Raum* den Rahmen der Handlungen der Akteure bildet. Der szenische Raum ist ein Ausschnitt aus einem weite-

ren *Umgebungsraum*, der die Handlungsmöglichkeiten und -orientierungen aber nur unwesentlich affiziert. Der szenische Raum ist der Feld, in dem sich das Handeln und die Interaktionen abgebildeter Personen entfalten. Die Wahl der Einstellungsgrößen erfolgt mit Blick auf diesen Bezugsrahmen und enthält so ein analytisches Moment, weil es sowohl das Handlungsfeld der vorfilmischen Szene absteckt wie auch dessen Geltung voraussetzt. Die beiden Einstellungsgrößen *Weite Einstellung* und *Totale* (manchmal auch "Supertotale" und "Totale") werden z.B. gerade durch diese Anbindung des Bildausschnittes an das Handlungsfeld unterschieden: Da die Totale als Abbildung des *Handlungsraums* definiert ist und seine Grenzen mit der intentionalen Handlungsausrichtung von Personen gesetzt sind, wird die Erweiterung des Blickwinkels über den Handlungsraum hinaus den Effekt haben, die Ebene der primären Handlungsdarstellung zu überschreiten und das menschliche Geschehen in einen größeren Rahmen einzugliedern. Wenn am Ende von *ZORBA, THE GREEK* (1964) sich das Bild von der Totale des Tanzes der beiden Helden zu einer weiten Aufnahme der ganzen Bucht öffnet, verschwinden die Akteure fast in der Weite der Landschaft. *Hills GERONIMO* (1994) nimmt den extremen Wechsel von nahen Einstellungen zu Landschaftstotalen gar als dramaturgisches Grundprinzip an, wobei er zugleich die normale Handlungsdarstellung mit einem anderen Bildtypus - der Landschaftsaufnahme - durchsetzt. In rhythmischem Wechsel wird die Erzählung immer wieder unterbrochen von Sequenzen mit Landschaftsaufnahmen, in denen die Akteure kaum noch auszumachen sind. Die Reihe der Beispiele ließe sich fast beliebig fortführen. Worum es mir hier geht, ist eine mit der Variation der Kameradistanz einhergehende Modulation des "Tonfalls" festzuhalten, in dem der filmische Diskurs steht. Es verändert sich dabei das kommunikative Verhältnis von Kommunikator und Zuschauer - das Überschreiten der Grenzen des Handlungsraums verschiebt den thematischen Fokus der Darstellung und schafft Raum für neue, der Darstellung selbst nicht innewohnende kommunikative Aktivitäten. Wenn am Ende von *Wickis DIE BRÜCKE* (1959) die Kamera zurückfährt, bis das winzige Schlachtfeld in Gänze zu sehen ist, wird ikonographisch schon die lakonische Bemerkung der folgenden Schrifttafel - das Geschehen, von dem der Film erzählt, sei so unerheblich gewesen, daß es in keinem Heeresbericht aufgetaucht sei - vorbereitet und die tragische Sinnlosigkeit der Ereignisse unterstrichen. Die Öffnung des Raums in Konrad Wolfs *ICH WAR*

NEUNZEHN (auf die ich unten noch genauer eingehen werde) dient dagegen dazu, einen die diegetischen Grenzen des Films aufbrechenden Appell an den Zuschauer zu artikulieren. Die Modulationen des Raumschemas korrespondieren dabei Registeränderungen, die reflexiv auf den Aussage- oder Kommunikationsakt selbst zurückweisen. Die Ausweitung des Raums ist das Mittel, mit dem zunächst die Veränderung des Registers angezeigt ist. Zugleich wird in die Aussageweise des Films selbst eingegriffen. Der intentionale Fluchtpunkt dieser Modulation ist die "modale Einstellung" - auf sie wird eingewirkt, indem ihr ein neues intentional-kommunikatives Objekt zugeordnet wird.

Ich will aber auf mein eigentliches Anliegen, die Raumdarstellung mit Größen des Handelns der Figuren zusammenschauen, zurückkommen. Die Beispiele, die ich hier eingeführt habe, unterstreichen die These, daß mit der Bezugsgröße des *szenischen Raums* üblicherweise ein stofflicher Rahmen gesetzt ist, der die Raumdarstellung reguliert und die einzelnen Elemente der filmischen Rede in einen kohärenten und kohäsiven Zusammenhang bringt. Ähnlich, wie beim Sprachverstehen von der sprachlichen Oberfläche auf die Dinge, von denen die Rede ist, fortgeschritten wird, bewegt sich auch das Filmverstehen vom Oberflächenmaterial der filmischen Einstellungen zum Begreifen des szenischen Zusammenhangs. "Wenn man das Wort 'Radieschen' hört, ist man schon im Garten", sagt Bühler, auf diese Bewegung ebenso hinweisend wie auf unser Wissen über die Feld- und Szenengebundenheit von Objekten und Handlungen. Die Sprachpsychologie hat immer wieder nachgewiesen, daß die sprachliche Oberfläche verschwindet, vergessen wird, wenn man erst einmal verstanden hat, worum es geht. Gleiches gilt auch für Bilderfolgen: Man hat die Szene verstanden, die dargestellt wird, und kann die Mittel, mit denen sie dargestellt wurde, getrost wieder absinken lassen.

Kontexte und Überraschungen

Der zweite, abstraktere Rahmen, der einen Zugriff auf das Gefüge und Verhältnis von Räumen gestattet, ist als Teil der narrativen oder der Handlungsbeschreibung zu verstehen: Durch Handlungen wird oft (oder sogar fast immer) ein *räumliches Verhältnis zwischen Akteuren und Handlungsobjekten* etabliert. "Schieben" impliziert nicht nur körperliche

Aktivität eines Akteurs an einem Objekt oder an einem anderen Subjekt, sondern auch ein Verhältnis des "x/hinter/y" ("ziehen" bildet gewissermaßen das Komplement dazu und produziert ein Verhältnis des "x/vor/y"); eine Flucht bzw. eine Verfolgung impliziert ein Raumverhältnis des "Hintereinander" - oft in Sicht-, aber nicht in Berührungsweite [28]; die Handlung des "Beobachtens" interreliert einen Beobachter und ein beobachtetes Subjekt oder Objekt in Sichtweite; usw.

Es geht hier nicht um ein physikalisches, sondern um ein (handlungs-)logisches Verhältnis von Räumen zueinander. Das betrifft auch die Bewertung der "relativen Distanz" von Räumen zueinander. In *A WOMAN SCORNED* ist z.B. die Verbrechermansarde deutlich "entfernt zum Arzthaus" in der Stadt gelegen, nicht in der Vorstadt (unterstrichen bzw. markiert durch den Straßenausgang der Wohnung). Und auch die zur Rettung herbeieilende Polizei am Schluß wird "in abnehmender, aber großer Entfernung" lokalisiert werden - es wäre absurd, wenn sie drei Häuserblocks weiter in dieser Art loseilen würde [29]. Am Rande sei erwähnt, daß auch aus den Verhaltensweisen von Personen auf gewisse, für die jeweilige Handlung relevante Eigenschaften des Handlungsraums geschlossen werden kann; hier kann z.B. die große Hektik des Ehemanns und der Polizei als ein dramatisch gesetztes Indiz für eine relativ lange Anfahrt zum Arzthaus genommen werden.

Aus den Verhaltensweisen von Personen kann auf den Handlungsraum geschlossen werden - und wenn es hier zu Mißverhältnissen und Unangemessenheiten kommt, lassen sich aufschlußreiche Beobachtungen machen. Es handelt sich dabei nicht um Fehler, sondern um Gags - wie so oft, ist die Pointe ein intelligenter Verstoß gegen gemeinhin Unauffälliges und dennoch Konventionelles. Hier ist eine der Formen des Slapstick möglich, mit der Harold Lloyd häufig gespielt hat und die die Geltung einer elementaren Wahrnehmungshypothese voraussetzen, mit der vom aktuellen Anschauungsmaterial des Bildes auf die virtuelle Wahrnehmung des *off-screen* ausgegriffen wird. Zwei Beispiele: Lloyd zappelt (in *FEET FIRST*, 1930) an der Fassade, als sei er auf der Höhe des zehnten Stocks. Die Kamera fährt zurück und zeigt ihn zehn Zentimeter über dem Trottoir an einem Gitter hängend - entlarvt; es bildet sich schnell eine Menschentraube, die die verzweifelte Aktivität des Helden als groteskes Straßentheater goutiert.

Zwei Situationswahrnehmungen überlagern sich - die "Verzweiflung" setzt die Abenteuer an der Hochhausfassade fort, der Eindruck der "Groteske" fußt dagegen auf der Wahrnehmungen des unbeteiligten Passanten (und es mag die Doppelung der Bewertung des Handlungsmodus sein, die hier in Lachen mündet). Die Strategie, den Entwurf des Raumhorizontes durch Kontext-Vorgaben vorzudeterminieren und dann durch die Vergrößerung des Kameraausschnittes zu düpieren, ist ein Spiel mit dem Zuschauer, ein Gag, der eine Art augenzwinkernden Pakt zwischen Erzähler und Rezipient impliziert. *MOVIE CRAZY* (1932) folgt einem ähnlichen Kalkül. Der Film

beginnt mit einem Gag, wie man ihn aus den früheren Stummfilmen von Lloyd her kennt: Man glaubt, daß Harold bequem in einem Auto sitzt und sich durch die Gegend fahren läßt, bis die Kamera sich zurückzieht [!] und man erkennt, daß Harold auf einem Fahrrad direkt neben einem Auto strampelt (Reilly 1980, 89).

Weitere Beispiele: In der Ealing-Komödie *ALL AT SEA* (1957) werden zunächst zwei Bilder von Kriegsschiffen gezeigt, die sich durch hohe See kämpfen. Es folgt eine Nahaufnahme auf den seekranken Protagonisten, der auf einer Brücke steht, gegen die der Gischt schlägt. Er erzählt im *voice-over*, daß er im Krieg fast alle Schiffstypen seiner Majestät kennengelernt habe. Dann fährt die Kamera zurück und man sieht, daß er auf einer Schiffsattrappe steht, die von Matrosen hin- und hergeschaukelt wird. Ein Werbefilm von BMW zeigt einen Skifahrer, der 230 km/h aushält - angeschnallt auf dem Dach eines Autos. Die Liste ließe sich problemlos verlängern.

Unter Umständen ist die Komplettierung eines räumlich-szenischen Kontextes sehr vielfältig sowohl auf Prinzipien der narrativen Situierung der Einstellung wie auch auf Weltwissen zu beziehen. In *TOP SECRET* findet sich eine Szene, in der die Protagonisten einen Zaun durchschneiden und unter dem Zaun hindurch in das abgesperrte Areal der DDR/Nazi-Geheimpolizei hineinrobben. Die Kamera fährt leicht zurück. Der vorderste der Kriechenden hält plötzlich erschreckt inne, als er an ein Paar glattpolierte Stiefel stößt, in denen aber keine Wache steckt, wie sich schnell zeigt, als die Kamera noch weiter zurückfährt.

Der Gag funktioniert aus mehreren verschiedenen Gründen und in mehreren Ableitungen, in denen das Stiefelpaar ganz regelmäßig als Metonymie eines Mannes genommen wird: Die Aktivität des Zuschauers umfaßt im Zentrum also den *Entwurf* und die *Antizipation* einer Person in den Stiefeln. Warum ist sie wahrscheinlich? Es sind verschiedene Formen alltäglich-praktischen, aber auch generischen Wissens, die die Stiefel in einem "stofflichen Feld" bestimmen, das das *off-screen* umfaßt und mit Substanz erfüllt:

- (1) Stiefel pflegen nicht einfach so in der Gegend herumzustehen; Stiefel auf der Wiese implizieren darum mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit den Mann in ihnen.
- (2) Am Zaun eines schwerbewachten Geheimdienstzentrums pflegen Wachen zu patrouillieren, die Uniformen tragen; ein uniformierter Wächter gehört also zum (narrativen) *frame* dazu - und Stiefel gehören zur Uniform, indizieren metonymisch das Tripel Mann-Wächter-Uniformierter [30].
- (3) Es gehört zu den Konventionen der Suspense-Erzählung, daß das Eindringen in feindliches Gebiet gefährlich ist und gestört zu werden pflegt; auch aus narrativen Gründen ist also das Auftreten des Wächters wahrscheinlich. Es wird, diesem folgend, nicht einfach nur ein Mann in den Stiefeln entworfen, sondern vielmehr ein Mann in den narrativen Kennzeichnungen, die in die Erzählung "hineinpassen".

Die Doppelung der situativen Ansichten eines Geschehens ist eine ebenso verbreitete wie fundamentale Strategie komischen Erzählens. Dabei ist oft der Bildausschnitt, die relative Position der Kamera die Grundlage für die Verstehensirritation. Da drängt sich eine Bedeutung auf, die sich konsistent in den Kontext fügt - und erweist sich unvermittelt als falsch, eine andere, oft viel profanere Erklärung des Bildes wäre die richtige gewesen. Es ist dem Prozeß der Hypothesenbildung eigentümlich, daß eine naheliegende Annahme durch eine fernerliegende Erfüllung abgelöst wird (und in der Komödie macht diese Differenzerfahrung sich im Lachen des Zuschauers Luft). Solcherart ist der Prozeß der Hypothesenbildung immer ein verdecktes Thema des Verstehens, ein "Mit-Prozeß": Die Vorläufigkeit und Fragilität des Entwurfs wird *en passant* zum Thema, als eine sekundäre Tatsache, die den eigentlichen Gegenstand des Verstehens (die verstandene Szene) notwendig voraussetzt. Ob es die Tatsache der Überraschung oder das Erlebnis des Kontrastes zweier "Auflösungen" des Bilderrätsels ist, die den komi-

schen Effekt produziert, will ich hier nicht entscheiden, obwohl die Frage nicht uninteressant ist. Immerhin zielt sie auf die Bestimmung der Rolle, die das Stoffliche in derartigen Prozessen spielt: Entweder hat man es mit der strukturellen Qualität einer besonderen Rezeptionsfigur zu tun oder mit einem stofflichen Verhältnis von Wahrscheinlichkeit, Kontextualität und Erwünschtheit, durch die die beiden Lesarten einer Szene (die erwartete und die erfüllte) voneinander kontrastiert sind. Zwei Beispiele:

- (1) Charlie Chaplin ist, seiner Trunksucht wegen, von seiner Frau verlassen worden; man sieht ihn, von hinten, wie er von Weinkrämpfen geschüttelt zu werden scheint, während er doch - in der Frontaleinstellung sichtbar - nur einen Shaker bedient und sich einen Cocktail zubereitet [31].
- (2) Der Bibliothekar und die französische Hauslehrerin haben sich zu einem Schäferstündchen im Zimmer des jungen Mannes getroffen. Man sieht den Kopf der jungen Frau in rhythmischer Bewegung, offenbar eine Fellatio vollziehend - als ihr Kopf mit einem Male ganz sichtbar wird - sie hat eine Weinflasche mit den Zähnen entkorkt (das Beispiel entstammt Jiri Menzels Film *KONEC STARYCH CASU* [DAS ENDE DER ALTEN ZEITEN]).

Anmerkungen

[1] Ich verwende den Terminus "Illusionierung" hier in einem strikt deskriptiven Sinne, wissend, daß der Terminus Anlaß für Mißverständnis und Widerspruch ist (vgl. dazu Carroll 1988, 93) und daß es eine lange und intensive Diskussion des Illusionskonzepts (ich denke an so wichtige Arbeiten wie Gombrich' *Kunst und Illusion* [1978]) gibt. Unter einer "Illusion" (oder einer "Illusionierung") verstehe ich den Aufbau eines inneren Orientierungs- und Sinnraumes, in den ein Text in den Akten der Rezeption übersetzt wird und in dem verschiedenste Verweisungen, Bezugnahmen usw. erfolgen können; "Illusion" ist also nicht gebunden an einen - wie auch immer fundierten - realistischen Darstellungsmodus. In diesem Sinne ist sie Gegenstand auch empirischer Wahrnehmungs- und Kognitionsforschung.

[2] Vgl. ähnlich Bordwell 1985, 113ff; abweichend davon Winkler 1992, 79ff. Derartige Listen entstammen der Wahrnehmungspsychologie - auch hier stellt sich ja schon das Problem, daß aus einem zweidimensionalen Netzhautbild eine dreidimensionale Raumvorstellung abgeleitet werden muß. Traditionellerweise wird mit einem Modell gearbeitet, in dem angenommen wird, daß das Netzhautbild Hinweisreize (*depth cues*) enthält, die räumliche Tiefe indizieren. Bei unbewegtem Netzhautbild lassen sich z.B. die folgenden wahrnehmungspsychologisch relevanten Tiefen-Merkmale isolieren:
(1) perspektivische Fluchtlinien;

(2) unterschiedliche Oberflächentexturen von Objekten;
 (3) relative Objektgröße;
 (4) Überdeckungen;
 (5) Licht-Schatten-Verteilungen;
 (6) relative Höhe im Gesichtsfeld - höhere Objekte scheinen weiter entfernt zu sein als niedrigere.
 Das filmische Bild reproduziert so ein Prinzip räumlicher Wahrnehmung, das auch außerhalb der Filmwahrnehmung gilt. Die Gegenüberstellung der Zweidimensionalität des Filmbildes und der Dreidimensionalität der Wirklichkeit, die gelegentlich als Indiz für die Artifizialität der Kinowahrnehmung gesetzt wird, umgeht die Tatsache, daß auch die dreidimensionale Wirklichkeit erst wahrgenommen werden muß und daß auch dabei eine 3D-2D-3D-Übersetzung erfolgen muß.

[3] Branigan hält an anderer Stelle fest, daß der "impossible space" - also eine Folge von Raumansichten, die nicht zu einem *master space* synthetisiert werden können - vor allem perzeptuelle Probleme aufwerfe, die den Zuschauer dazu zwingen, primäre Annahmen über das Verhältnis von Raum, Zeit und Kausalität zu revidieren und gegebenenfalls eine neue Einheit der Wahrnehmung aufzubauen, die nicht von der Voraussetzung eines diegetischen Raumes ausgehen; vgl. Branigan 1992, 44. Wenn also in einer Komparationsmontage Szenen aus dem Leben der Armen mit Szenen aus dem Leben der Reichen kontrastiert werden, erfolgt die Wahrnehmungssynthese im Hinblick auf die diskursive Einheit der Arm/Reich-Opposition und nicht auf einen einheitlichen, kontinuierlichen szenischen Raum.

[4] Und in manchen experimentellen Filmen, müßte man ergänzen. Ein besonders aufschlußreiches Beispiel ist Chantal Akermans Film *JEANNE DIELMANN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES* (1975), in dem die Starre der Kamerapositionen und die überdeutlichen Symmetrien des Bildaufbaus wiederum mit der obsessiven Beziehung der Protagonistin zur Ordnung des Alltagslebens konnotativ zusammenhängt; vgl. dazu die ausgezeichnete Analyse von Ben Singer (1989, bes. 68ff). Es sei aber vermerkt, daß die visuelle Strategie eines derartigen Films sich gegen die Regeln einer Raumdarstellung wendet, die den Handlungen und Orientierungen der Akteure folgt. Die Starre des Bildes verweist auf sich selbst, weil sie stilistisch "gegen" die Norm gebraucht ist.

[5] Jesionowski nennt derartige Einstellungen in ihrem Griffith-Buch "Thinking in Pictures" mit einem ganz ähnlichen Interesse *locales*. Dazu heißt es: "Shots related in a stable chain define "locales". They give the audience a concrete sense of place, the experience of which leads to the narrative nuances of the story" (1987, 101). In ähnlichem Sinne spricht Stephen Heath von *tableaux*: "Early film space tends simply [sic!] to be tableauxesque, the set of fixed-camera frontal scenes linked as a story" (1981, 26). Für Heath ist das "tableau" allerdings, das sei hier bemerkt, eine noch unperfekte, ganz unfilmische Vorform der eigentlichen Raumrepräsentation im Film (z.B. 1981, 39): Der Raum wird sich seiner Meinung nach erst später ganz der Repräsentation der Handlung unterordnen, ganz als Funktion der Erzählung ausentwickeln und mit der "Bewegung" von Protagonisten und Erzählung koordiniert werden (1981, 26f, 39f). Ich werde mich - wie oben schon angedeutet - hier der Heathschen Redeweise und Kritik nicht anschließen, werde "Locus" als rein deskriptiven Begriff verwenden und später zeigen, wie Loci in eine Erzählstrategie integriert werden (so daß man der Behauptung Heath' zumindest mit Skepsis gegenüberstehen sollte).

[6] Vgl. zur abweichenden Höhe der Vitagraph-Produktionen Salt 1983, 106.

[7] Ein Beispiel für eine nur ganz leichte, aber ausgesprochen raffinierte Veränderung der Kameradistanz findet sich in *A WOMAN SCORNED* in der Differenz zwischen den Einstellungen 15 und 17:

#15 Der Arzt ist nach Hause gekommen; das Bild zeigt die Eingangshalle bzw. den Büroraum, in dem auch das Telefon steht und in den später die Diebe einsteigen werden.

#16 Im Garten. Einer der Diebe schleicht sich an das Haus heran und beobachtet durch das Fenster, was drinnen geschieht.

#17 Wieder der Büroraum. Wie #15, aber etwas näher. Der Arzt zeigt seiner Frau das Geld und legt es in die Schublade des Schreibtisches, den er anschließend sorgfältig verschließt.

Gerhard Schumm schrieb mir zu dieser Szene: "Für eine bloß intuitive spontane Kamerakorrektur ist die Differenz [zwischen den beiden Einstellungen ##15,17] zu groß. Für einen direkten Schnitt von Einstellung zu Einstellung wäre die Differenz zu klein. Griffith muß sehr genau gewußt haben, daß er diese zu große - zu kleine Einstellungsgrößen-Differenz, die kein Heransprung sein soll und kann, nur durch eine dazwischengeschaltete Einstellung getrennt darbieten kann. Das frappiert mich. Die Differenz: er verlagert das Bildzentrum. Und er öffnet den Kameraraum des gleichen vorfilmischen, filmarchitektonischen Raums von anfangs links jetzt nach rechts und gewinnt dadurch einen neu und anders ausgerichteten Handlungsraum."

[8] Ein Beispiel findet sich in Wulff 1992, 94ff.

[9] Zu den wenigen Kamerabewegungen vgl. Jesionowski 1987, 32f. Zu der These, die ich hier vorstelle, vgl. auch Aumont (1983, bes. 8f), der die Dynamisierung des Raums generell als Dynamisierung des Point-of-View zu fassen versucht.

[10] Nach Noël Burch gibt es drei Arten von Raumbeziehungen zwischen zwei benachbarten Einstellungen: Die erste nennt er *alterity* und meint damit "the movement from one location to an entirely different one" (oft als Element von Alternationen); die zweite nennt er *proximity* und versteht darunter "an edit from one space to a space very near yet different from it"; der dritte Typ ist der Heransprung, der von Burch *overlap* genannt wird; vgl. dazu Gunning 1990, 340.

[11] Der Film erzählt in 117 Einstellungen und 13 Minuten die folgende Geschichte: (1) In der Wohnung von zwei Verbrechern kommt es zu einem Streit zwischen einem der Gauner und seiner Geliebten, die ihn dabei er-

tappt hat, daß er mit einer anderen Frau ein Verhältnis hat. Im Streit läuft man auseinander. (2) Auf der Straße beobachten die Gangster einen Arzt, der die Bank geschlossen vorfindet und mit seinem Geld nach Hause geht. Sie verfolgen ihn und können beobachten, daß er das Bündel Banknoten in eine Schreibtischschublade verschließt. (3) Mit einem Telefonanruf locken sie den Arzt in ihre Wohnung, überwältigen ihn dort, fesseln und knebeln ihn und machen sich auf den Weg zum Haus des Arztes, um das Geld zu holen. Was die beiden nicht ahnen können: der Arzt hat das Geld seiner Frau gegeben, die es in einem Krug in einer Glasvitrine versteckt hat. (4) Die Gauner dringen in das Haus ein. Sie öffnen die Schublade, in der sie das Geld wähten. Dann beginnen sie, das Haus zu durchsuchen. Die Frau des Arztes versteckt sich, bevor sie am Ende sich in das Kinderzimmer rettet, in der das Kind der Arztfamilie schläft. Sie verbarrikadiert die Tür. Bald haben die Verbrecher ihr Versteck gefunden, sie beginnen, die Tür einzutreten. (5) Zur gleichen Zeit findet die Geliebte des Verbrechers den Arzt - sie war zurückgekommen, um ihren untreuen Liebhaber zu erdolchen. Die beiden eilen zur Polizei und kommen in letzter Minute zur Rettung der Arztfrau und ihres Kindes.

[12] In anderen Filmen aus dieser Periode dynamisiert Griffith den starren szenischen Raum der Locus-Einstellung oft dadurch, daß er das Geschehen auf mehreren Ebenen der Bühne anordnet (meist Vorder-, Mittel- und Hintergrund). In *A WOMAN SCORNED* verzichtet er fast ganz auf diese Strategie der *mise-en-scène*.

[13] Vgl. dazu die Bemerkungen in Heath 1981, 47. Vgl. dazu auch Salts Hinweise auf die Entwicklung des "point of view shots" in der Zeit zwischen 1907 und 1913 (1983, 103, 126). Die genauere Betrachtung des Beispiels zeigt, daß die Subjektivierung eher von der dargestellten Handlung ("die Verbrecher beobachten den Arzt") getragen wird denn von einer naturalistischen Repräsentation eines Verhältnisses von Punkten und Objekten im Raum; vor allem die Heimlichkeit, mit der die Verbrecher den Arzt beobachten, gibt einen Hinweis auf das, was geschieht und was die Handlung vorantreiben wird. Der Übergang auf das topographische Verhältnis von Punkten im Raum ist zwar schon angelegt, aber noch nicht dominant: Vielmehr wird eine Handlungsmodalität ausgestellt, die wiederum ein relatives Verhältnis von Räumen impliziert.

[14] Die Tiefenstaffelung von Räumen ist eine andere - topographische - Technik gewesen, mit der die Tatsache repräsentiert werden konnte, daß jemand ein Geschehen beobachtet; man sieht dabei jemanden in einem vorderen Raum, der das Geschehen im hinteren Raum beobachtet, oder man sieht umgekehrt jemanden, der in einem "hinteren Raum" versteckt das Geschehen im vorderen verfolgt; vgl. dazu Barry Salts Bemerkungen zum "space behind" (1983, 113, 116). Diese Technik hat mit der "Subjektivierung" einer Einstellung aber natürlich nichts zu tun, sondern zeigt den kompletten Akt des Beobachtens in einem einzigen Szenario. Die "subjektive Aufnahme", um die es mir hier geht, ist dagegen ein einzelnes Bild, das (a) etwas zeigt und (b) zudem bezogen ist auf jemanden, aus dessen Blickpunkt das Geschehen gezeigt-gesehen wird.

[15] Vgl. dazu die wichtigen Bemerkungen in Möller 1985b, insbes. 16ff.

[16] Diese Überlegung bezieht sich auf solche Modelle des Textverstehens, die die Arbeit des Rezipienten am Text als eine Tätigkeit der Hypothesenbildung und -prüfung zu beschreiben versuchen. Auf die Raum-Komponente sind derartige Modelle noch wenig angewendet worden; vgl. exemplarisch Branigan 1981, bes. 58ff, zur von ihm sogenannten "'reading hypothesis' theory". Branigan definiert am gleichen Ort eine formale Bedingung, die Perspektivierungen der genannten Art möglich machen: "What is at stake at the minimum [...] is a four term relation among character, camera, object, and narrator/viewer (perceiver); logically speaking, these terms complete a quadratic predicate and at any given moment describe the point of view" (1981, 59). Ich folge dem hier weitestgehend, ohne den Vorschlag zu diskutieren oder zu problematisieren.

[17] Dafür ließe sich allein das ökologische Argument ins Feld führen, daß es oft nötig ist, Objektbewegungen im Wahrnehmungsfeld aufmerksam zu verfolgen. - Verwiesen sei auch auf die Wahrnehmungsirritation, die der "Sprung über die Handlungsachse" auslöst und die als ein Widerspruch zwischen den Daten, die deiktischer und intrinsischer Orientierung zugrundeliegen, beschrieben werden kann.

[18] Vgl. generell zur Markierung der "subjektiven" Kamera die Überlegungen von Vernet (1988, 33-35), der zwei Typen der Markierung unterscheidet: Im einen Fall ist das Bild als Ganzes betroffen (indem z.B. mit einer verzerrenden Optik fotografiert wird, nachdem der Held betrunken gemacht wurde); im anderen Falle wird die Präsenz eines Betrachters im Bild indiziert (durch einen Schatten, durch Objekte wie Gitter etc., die zwischen Kamera und zentralem Objekt stehen, und dergleichen mehr). Die ersteren Markierungstechniken nennt Vernet *exposants*, die letzteren *taxèmes*.

[19] Auf die zunehmende Bedeutung des *off-screen*-Raums ist in der Griffith-Literatur inzwischen mehrfach hingewiesen worden; vgl. zusammenfassend Elsaesser 1990, 299f. Elsaesser akzentuiert ebenfalls die Bedeutung des *joff-screen*-Raums für die Konstitution von Erwartungen und Hypothesen des Zuschauers: "in order to create inferential structures of sight and knowledge far in excess of and unparalleled by the kind of hierarchization of knowledge which we recognise as suspense and usually identify with classical cinema" (299).

[20] Ich werde hier keine Explikation von "Raumwissen" versuchen (vgl. Wunderlich 1982a,b) - dieses wäre eine Untersuchung, in die kognitionswissenschaftliche, linguistische und wahrnehmungspsychologische Überlegungen zu integrieren wären und die den Rahmen einer filmwissenschaftlichen Untersuchung sicherlich sprengen würde -, sondern ein erstes System der Raumdarstellung am Beispielmateriale entfalten.

[21] Auch gebräuchlich ist die Redeweise *off-camera*, die das *on-off*-Verhältnis von der Aufnahme und nicht von der Projektion her faßt. Das frz. *hors champ* ("außerhalb des Gesichtsfeldes") greift wiederum einen anderen Gesichtspunkt zur Modellierung des Phänomens. Alle diese Redeweisen sind in dem einen Punkt unpräzise, als sie das *off-screen* global fassen und die Einheit der Szene außer Acht lassen. Dabei wäre diese immer mit zu nennen: Denn *off-screen* können nur solche Objekte, Ereignisse, Akteure etc. sein, die gleichwohl zur Einheit der Szene gehören. (Ich hatte oben schon gezeigt, daß ein "aktionaler Umgebungsraum" entsteht, wenn Handlungen Handlungselemente im *off-screen* implizieren.) Ein *voice-over*-Erzähler, der zwar nicht im Bild ist, aber auch nicht zur Einheit der Szene zählt, ist in diesem engeren Verständnis nicht als *off-screen* zu beschreiben (sondern dann - man verzeihe das Wortspiel - als *off-scene*). Wenn z.B. eine Geräuschquelle, die *off-scene* vermutet wurde, sich als *off-screen* herausstellt, ist man überrascht - ein Indiz dafür, daß die Illusionierung der szenischen Einheit auch und gerade im Verständnis des *off-screen* im Vordergrund des Verstehens steht. Ein Beispiel ist eine Szene in Mel Brooks' *HIGH ANXIETY*, in der sich eine als nicht-diegetisch vermutete Filmmusik als *source music* herausstellt, wenn ein mit einem ganzen Orchester besetzter Bus in den Bildausschnitt hineinfährt. -- Das *off-scene* entspricht weitestgehend dem französischen *hors cadre*, womit der Raum bezeichnet ist, der außerhalb der Einstellung, des Bildrahmens liegt und auch nicht zur diegetischen Realität des Films zählt: Es ist der Ort, an dem die Kamera, der Regisseur etc. sind, die den filmischen Diskurs produzieren. Dieser Raum kann in den Kamerahandlungen durchaus zum (meist komödiantischen) Thema gemacht werden: *HIGH ANXIETY* endet mit einer Rückfahrt der Kamera, die die Kulisse zerstört.

[22] Es gibt eine ganze Reihe von Untersuchungen, die die Präsenz des *off-screen*-Raums als eine Erscheinungsform der *suture* genommen haben, die die Prozesse, Strategien und Strukturen bezeichnen soll, mit denen ein Zuschauer in einen Text integriert ("hineingenäht") wird. Vgl. dazu die sehr intensive Diskussion, die Carroll (1988, 183-199) dem Konzept widmet, um es am Ende zu verwerfen. Ich will hier nur auf die - zuerst von Noël Burch formulierte - Annahme, daß es eine Fluktuation zwischen dem *on-screen* und dem *off-screen* gebe, zu sprechen kommen. Dabei wird das *off-screen* als dem *on-screen* latent innewohnend gedacht (Stephen Heath spricht sogar einmal von der "Raumschwangerschaft": "Classical continuity [...] is an order of the pregnancy of space in frame" [1981, 45]), so daß die Schuß-Gegenschuß-Montage permanent Latentes in Präzises umwandelt. In dieser Redeweise wird die Oberflächenbewegung der Information gegenüber der Tatsache, daß die Aneignung darauf gerichtet ist, einen kohärenten Raum zu illusionieren, minder gewichtet. Für meine Überlegung setze ich den Ausgriff auf eine Einheit des Raumes, der alle Teilinformationen übergreift, und die darauf gerichteten Syntheseleistungen als die dominierende Rezeptionsaktivität. Gerade die Schuß-Gegenschuß-Auflösung läßt sich - weil sie ja auf einer Geometrie der Kamerapositionen basiert - recht mechanisch in einen zusammenhängenden Raum "umrechnen"; die Annahme einer Fluktuation von *on-* und *off-screen* ist dazu nicht nötig. Vielmehr gestattet

es die Unterscheidung von deiktischer und intrinsischer Orientierung, Indikatoren für die kognitive Aktivität zu gewinnen, die im Aufbau des szenischen Raums in der Rezeption aufzuwenden ist und die sich durchaus als Hinweise auf die Komplexität und Intensität der Rezeptionstätigkeit lesen läßt.

[23] Im Tonfilm, müßte man dazusetzen; ob es auch im Stummfilm möglich ist, mit den Mitteln der Begleitmusik auf den *off-screen*-Raum zu verweisen, bedürfte einer eigenen Untersuchung. Natürlich kann nichtverbal auf ein Laut-Ereignis außerhalb des Bildfeldes Bezug genommen werden - indem sich ein Akteur z.B. erschrickt oder indem er die Hand hinter das Ohr legt, um besser hören zu können.

[24] Lotmans Bemerkung, daß die Nahaufnahme das wichtigste Mittel sei, mit dem die seitlichen Begrenzungen des Filmbildes attackiert resp. gesprengt würden, weist in eine ähnliche Richtung, nimmt aber auf eine andere Begründung Bezug: "Ein isoliertes Detail, das ein Ganzes ersetzt, wird zur Metonymie. [...] wir bleiben uns dessen bewußt, daß sie trotz allem ein Detail einer realen Sache ist, und die auf der Leinwand nicht vorhandenen Konturen dieser Sache geraten mit den Grenzen der Leinwand in Konflikt" (1977, 124).

[25] In vielen Überlegungen zur Größe der filmischen *Einstellung* ist die Tatsache, daß das aktuelle Bild nur einen *Ausschnitt* aus einem umfassenden Umgebungsraum präsentiert, als essentielle Tatsache festgehalten worden. So sprechen Bordwell/Thompson (1979, 113) von einer "implicitly continuous world", die den Ausschnitt rahmt und der sie entstamme; und Lotman (1977, 40) hält fest: "Die Welt der Objekte ist geteilt in einen sichtbaren und einen unsichtbaren Bereich. [...] Die Tatsache, daß die Welt auf der Leinwand immer *Teil* einer anderen Welt ist, bestimmt die grundlegenden Eigenschaften des Kinematografen als Kunst."

[26] Ich habe an anderer Stelle (Wulff 1993b) darauf aufmerksam gemacht, daß die Konzentration auf das *off-screen* "eng mit der *metarezeptiven Hypothese* zusammen[hängt], daß der Film nur solche Informationen bereitstellen wird, die zur Präzisierung und Komplizierung des Problems bzw. (zunehmend am Ende einer Geschichte) zu seiner Lösung beitragen" werden. Ich will hier außerdem festhalten, daß der Entwurf eines nur akustisch indizierten Handlungsfeldes außerhalb des Sichtfeldes höchst intensive *Phantasieprozesse* in Gang bringt, die wiederum die Involviertheit des Zuschauers in das Verstehen des Textes erhöhen.

[27] Vgl. dazu meine Analyse der Maisfeld-Szene aus Hitchcocks *NORTH BY NORTHWEST* (1994b, 108). Vgl. darüber hinaus ebd., 110. Zum Einfluß des Kontextes und zum analytischen Verhältnis von Einstellung und Sequenz die Arbeiten Möllers (v.a. 1978a, 43ff; 1985a, 29ff).

[28] Wenn diese unterschritten ist, könnte man schlußfolgern, geht eine Flucht/Verfolgung über in den Showdown. Das Unterschreiten der Berührungsdistanz wäre dann die

Bedingung dafür, daß ein anderes Handlungs- und Interaktionssegment einsetzt.

[29] Genau dieses ist natürlich Grundlage für zahlreiche "Raum-Gags". Wenn z.B. jemand versucht, sich mit einer aufwendigen Apparatur in's Nebenzimmer zu "beamern" (in *SPACE BALLS*, 1986/87), dann ist die Unangemessenheit der Apparatur und das Mißverhältnis von Handlungsaufwand und -effekt Grundlage für einen Lacher.

[30] Arnheims Beispiel - #1: Man sieht Chaplin, *Groß*, in Frack und Zylinder; #2: *Rückfahrt*: bis man sieht, daß Chaplin Unterhosen anhat - basiert auf einer Art "stilistischer Konsistenz-Annahme": Eine Person trägt einen Kleidungsstil, der in sich geschlossen ist. Vgl. dazu Arnheim 1974, 105.

[31] Entnommen Kersting 1989, 273, der das Beispiel wiederum Deleuze entlehnt.

Literaturverzeichnis

Arnheim, Rudolf (1977) Bemerkungen zum Farbfilm. In: Rudolf Arnheim. *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs. München: Hanser, S. 47-52.

Aumont, Jacques (1983) Le point de vue. In: *Communications*, 38, 1983, S. 3-29.

Bazin, André (1967) Painting and Cinema. In seinem: *What Is Cinema? I*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 164-169.

Biro, Yvette (1982) *Profane Mythology: The Savage Mind of the Cinema*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.

Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.

Bordwell, David / Thompson, Kristin (1979) *Film Art. An Introduction*. Reading, Mass.: Addison-Wesley.

Branigan, Edward (1981) The Spectator and Film Space: Two Theories. In: *Screen* 22,1, 1981, S. 55-78.

--- (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge (Sightlines.).

Carroll, Noël (1985) Lang and Pabst: Paradigms for Early Sound Practice. In: *Film Sound. Theory and Practice*. Ed. by Elisabeth Weis & John Belton. New York: Columbia University Press, S. 265-276.

--- (1988) *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York/Oxford: Columbia University Press.

Elsaesser, Thomas (1990) The Continuity System: Griffith and Beyond. Introduction. In: Elsaesser & Barker 1990, S. 293-317.

Gunning, Tom (1990) Weaving a Narrative: Style and Economic Background in Griffith's Biograph Films. In: Elsaesser & Barker 1990, S. 336-347.

--- (1991) Heard Over the Phone: THE LONELY VILLA and the de Lorde Tradition of the Terrors of Technology. In: *Screen* 32,2, 1991, pp. 184-196.

Heath, Stephen (1981) *Questions of Cinema*. London: Macmillan (Communications and Culture.).

Jesionowski, Joyce E. (1987) *Thinking in Pictures: Dramatic Structure in D.W. Griffith's Biograph Films*. Berkeley, Cal. [...]: Univ. of California Press.

Kersting, Rudolf (1989) *Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films*. Frankfurt/Basel: Stroemfeld/Roter Stern.

Lotman, Jurij M. (1981) *Kunst als Sprache*. Leipzig: Reclam.

Möller, Karl-Dietmar (1978a) Schichten des Filmbildes und Ebenen des Films. In: *Die Einstellung als Größe einer Filmsemiotik. Zur Ikontheorie des Filmbildes*. Münster: MAkS Publikationen, S. 37-82 (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik. 7.).

--- (1978b) Diagrammatische Syntagmen und einfache Formen. In: *Untersuchungen zur Syntax des Films. 1*. Münster: MAkS Publikationen, S. 69-117 (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik. 8.).

--- (1985) Aspekte der Parallelmontage (1): Entwicklung, Form, Funktionen. In: *Untersuchungen zur Syntax des Films. 2. Alternation / Parallelmontage*. Hrsg. v. Elmar Elling & Karl-Dietmar Möller. Münster: MAkS Publikationen, S. 7-28 (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik. 13.).

Reilly, Adam (1980) *Harold Lloyd. Seine Filme - sein Leben*. München: Heyne (Heyne Filmbibliothek. 17.).

Salt, Barry (1983) *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword.

Singer, Ben (1989) JEANNE DIELMAN. Cinematic Interrogation and "Amplification". In: *Millenium Film Journal*, 22, S. 56-75

Vernet, Marc (1988) *Figures de l'absence*. Paris: Eds. de l'Etoile.

Winkler, Hartmut (1992) *Der filmische Raum und der Zuschauer: 'Apparatus' - Semantik - 'Ideology'*. Heidelberg: Winter (Reihe Siegen. Medienwissenschaft. 110.).

Wulff, Hans J. (1992) Raum und Handlung. Zur Analyse einiger textueller Funktionen des Raums am Beispiel von Griffiths Film *A WOMAN SCORNED* (1911). In: *Montage/AV* 1,1, S. 91-112.

--- (1993b) Textsemiotik der Spannung. In: *Kodikas/Code* 16, S. 325-352.

Wunderlich, Dieter (1982a,b) Sprache und Raum. In: *Studium Linguistik* (a:) 12, 1982, S. 1-19; (b:) 13, 1982, 37-59.