

Hans J. Wulff

Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films

3. Filmraum - Handlungsraum - sozialer Raum

3.3 Symbolische Funktionen des Raums

Der folgende Artikel erschien zuerst als Einleitung des Buches: *Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr 1999, S. 122-145.

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

Symbolische Funktionen des Raums

Motivstruktur

Schachtelungen der Intimsphäre

Raummodelle

Szenischer Raum und Raummetapher

Zusammenfassung

Symbolische Funktionen des Raums [50]

Der "ideologische Gebrauch" des Raums ist der dritte große Funktionskreis der filmischen Raumrepräsentation, dem ich mich im folgenden zuwenden will. Er fußt auf tiefensemantischen Gliederungen der erzählten Welt. Er ist nicht dem Film vorbehalten, sondern findet sich bis in die Alltagssprache hinein. Wenn metaphorisch von der "Unterwelt" die Rede ist, kontrastiert der "normalen Welt der Bürger" (der "Oberwelt") ein anderes Reich, in dem Gesetze und Regulierungen ausgesetzt sind, in dem ein eigener Normenkodex gilt usw. Die Rede von der "Unterwelt" ist nur dann sinnvoll, wenn auch von der "Oberwelt" gehandelt wird. Ein derartiger Gebrauch von "Raum" produziert Kontraste und Gegensätze, Wertdimensionen und -skalen. Die *Gegenüberstellung* verschiedener oder verschieden interpretierter Räume ist der Zeichenträger, dem ein Bedeutungsgefüge zugeordnet ist, das mit der Bedeutung des jeweiligen Textes koordiniert ist und das oft auf Kategorien der Wahrnehmung, der Beschreibung oder der Metaphorisierung des sozialen Lebens zurückweist. Ähnlich, wie Ober- und Unterwelt einander gegenübergestellt sein können (ein Kontrast, der in Filmen wie Fritz Langs *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* oder Carol Reeds *The Third Man* nicht nur als sprachliche Metapher benutzt wird), lassen sich private und öffentliche Räume einander kontrastieren (dazu unten mehr), können Orte der Natur und der Zivilisation einen Konflikt symbolisieren, kann das Innen dem Außen gegenübergestellt sein, kann die vertikale Raumorganisation soziale Beziehungen repräsentieren usw. Ein anderes Beispiel: Den Orten der Armut stehen Orte des Reichtums entgegen, und

der Grundkontrast kann in einzelnen Motiven (reich gedeckte Tafel versus das Mahl der Armen; gepflegte Finger versus die rissigen und schmutzigen Hände eines Arbeiters; etc. ausgedrückt werden. In den Eisensteinschen Kontrastmontagen spielen derartige Gegenüberstellungen eine äußerst zentrale Rolle: Die Motivgleichheit und die Differenz der Realisierungen drücken den eigentlichen Konflikt aus (vgl. dazu Möller 1985b). Solche Kontraste können höchst komplexe Formen ausbilden und nicht allein an Einzelmotiven auftreten, sondern Motivkomplexe ausbilden. Ähnlich den isotopischen Beziehungen, von denen Greimas' Texttheorie handelt, basieren derartige Montagen auf drei einfachen, miteinander kombinierten Prinzipien:

- (1) Die Elemente sind gleichartig, zeigen gleiche Klassenzugehörigkeiten an;
- (2) sie sind verschiedenartig, also nicht identisch, sondern variieren im Rahmen der Klasse von Elementen und Bedeutungen, der sie angehören;
- (3) sie treten wiederholt auf.

Die Topographie der erzählten Welt ist nicht nur der abgebildeten Dingwelt zuzurechnen, sondern selbst in ein signifikatives Verhältnis gestellt und Teil der Repräsentationsstrategie des jeweiligen Textes. Oft verweisen die Bedeutungen räumlicher Symbolisierungen auf tiefere kulturelle Bedeutungsmuster. Allerdings ist der *Konventionalisierungsgrad* der verschiedenen Oppositionen sehr unterschiedlich. Und es macht oft einen Unterschied, in welchem Horizont die Konvention gilt - so gibt es Bedeutungen, die auf allgemeines kulturelles Wissen zurückgehen, neben Bedeutungen, die nur im Horizont besonderer Genres oder Motive gelten (z.B. gehört die *frontier*-Thematik wesentlich zum Westerngenre dazu und symbolisiert den Prozeß der amerikanischen Land- und Kulturnahme seit Jahrhunderten, lange vor der Erfindung des Films und lange vor der des Western-Genres [51]). Auch die Kontrastierung von "privat" und "öffentlich" ist in manchen Genres oder Motivkreisen kodifiziert (und häufig sehr viel älter als die

Filmgeschichte). So schreibt z.B. Lea Jacobs zum melodramatischen Motiv der "gefallenen Frau" ("fallen woman cycle"), das sich in der Viktorianischen Zeit entwickelt hat:

Rather, the narrative sequence is composed of the woman's progressive abasement and decline. This progression usually takes the form of a spatial displacement - a movement from the domestic space of the family to the public space of the street. The movement is generally accompanied by a decline of the woman's class status (1987, 101).

Andere topographische Symbolisierungen sind dagegen weniger konventionell, werden unter Umständen nur für den besonderen Fall eines Films entwickelt und gehören zu den Strategien der Modellbildung (im Sinne Lotmans) in einem sehr viel engeren und spezifischeren Verständnis.

In Lotmans Terminologie konstituiert ein Text einen *semantischen Raum*, der aus semantisch relevanten Eigenschaften und Bezugsgrößen und einem Gefüge struktureller Beziehungen zwischen denselben gebildet ist. Diesen Raum aus abstrakten semantischen Kategorien nennt Lotman die *Topologie* des Textes. Der topologischen Ordnung des Textes korrespondiert oft die *topographische* Gliederung der Räume, weil die räumlichen Verhältnisse sowie die Aufteilung und Perspektivierung der Handlungsräume semantisch funktionalisiert sind. Es gehört nach Lotman zur Charakteristik der "bildenden (räumlichen) Künste" (1973, 327), daß die Räumlichkeit der außer- oder vortextuellen Realität zum Element der Modellierung wird - gleich in zweierlei Weise: Zum einen ist es die *relative Lage von Objekten im Raum* (das Verhältnis von oben-unten, vor-hinter, rechts-links, nah-fern etc. [1973, 329]), die das Material für den Aufbau kultureller Modelle und "mit keineswegs räumlichem Inhalt" assoziiert wird, so daß ihm Bedeutungen wie "wertvoll-wertlos", "gut-schlecht", "zugänglich-unzugänglich" usw. zugewiesen sind [52]. Zum anderen sind es *soziale, also schon interpretierte Räume* (gekennzeichnet durch Kategorien wie privat-öffentlich, Stadt-Land, Kultur-Natur, Wohnen-Arbeiten und dergleichen mehr), die vom Text zu Modellen von Welt integriert und mit weiteren Bedeutungen aufgerüstet werden. Ich hatte oben die Unterscheidung zwischen *Locus* und *Handlungsraum* getroffen: "Locus" als barer Ort außerhalb aller Interpretation versus "Handlungsraum" als per-

spektivierter und interpretierter Raum, in dem ein Akteur handeln kann und dessen inneres Profil durch die Relevanzen der Handlung konstituiert ist. Die Kategorie des *sozialen Raums*, die ich hier nun einführe, ist eine Handlungssphäre, die alle individuellen Handlungsräume umgreift und einen normativen, modalen und stilistischen Rahmen für jedwedes individuelle Handeln bedeutet.

Die Unterscheidung von "Objektraum" und "sozialem Raum" ist Grundlage für eine wichtige Differenz: Man könnte die Auffassung vertreten, daß die Semantisierung des Räumlichen auf basalen Raumverhältnissen fuße, die "neutral" und "leer" in das Raummodell des Textes integriert seien und erst hier mit Bedeutungen verbunden würden. Man könnte aber auch der Meinung anhängen, daß es schon sozialisierte, also mit Bedeutungen verbundene Raumverhältnisse sind, auf die zurückgegriffen wird. Dann hätte man es mit Räumen zu tun, die schon in der Lebenspraxis interpretiert sind, denen im jeweiligen Text weitere, manchmal mit der üblichen Bedeutung kompatible und übereinstimmende, manchmal aber auch abweichende, gar entgegengesetzte Bedeutungen zugewiesen werden. Der Unterschied zwischen diesen beiden Auffassungen scheint auf den ersten Blick irrelevant zu sein, weil das semantische Modell, das ein Text konstituiert, den Raum in beiden Fällen gleichermaßen funktionalisiert. Er ist aber dann bedeutsam, wenn man die semiotischen Operationen zu erfassen versucht, die im einen oder anderen Fall den Raum für die Topologie des jeweiligen Textes qualifizieren. Und er ist auch dann von Belang, wenn man die rezeptiven Bedingungen und Effekte verstehen will, die die beiden Typen voneinander unterscheiden.

Die Grundoperation ist denkbar einfach: Ein Raumverhältnis wird mit einem symbolischen Verhältnis koordiniert. Diese Zuordnung reiht sich möglicherweise in eine eigene Tradition ein, steht in einer "intertextuellen Reihe", in der das gleiche Bedeutungsverhältnis in immer neuen Facetten artikuliert worden ist. So ist z.B. das Oben-unten-Verhältnis gemeinhin so kodifiziert, daß das Werthöhere oben, das Wertniedrigere unten lokalisiert ist (vgl. Lotman 1973, 330). In den Inszenierungen der Macht spielt diese Gliederung bis heute eine Rolle, von den Auftritten der Nazi-Größen bis zur Lokalisation der "Hölle" im Unten [53]. Diese Zuordnung ist zwar ausgesprochen häufig aufgetreten, doch darf sie keinesfalls im strikten Sinne als konventionalisiert an-

gesehen werden - es lassen sich auch ganz andere Bedeutungskomplexe nachweisen, die mit der Oben-unten-Gliederung koordiniert sein können [54]. Jeder Film-Raum umfaßt ein Verhältnis von Oben und Unten; aber nicht in jedem Film ist dieses Verhältnis semantisch besetzt. Die Majorität der Filme enthält ein Oben und ein Unten, ohne daß es irgendwie als Bedeutungsträger genutzt wäre.

Ich will noch einmal zurückkehren zu Lotmans Überlegung, daß die Koordination von topologischer und topographischer Struktur des Textes die entscheidende Operation ist, mit der der dargestellte Raum an die semantische Struktur des Textes angeschlossen wird. Es scheint mir wichtig zu sein, zwei Typen der Koordination räumlicher und semantischer (bzw. symbolischer) Darstellung strikt voneinander zu unterscheiden:

(1) Eine *zweistellige Beziehung* zwischen Raum und Bedeutung: Die Symbolisierung von "Macht" benutzt z.B. die Oben-unten-Gliederung - im Sinne einer einfachen Gleichung: Der Machtvollere ist "höher" angesiedelt [55]. Nicht alle Fälle, die diesem Typus zugehören, sind von dieser Schlichtheit. Die zweistellige Beziehung zwischen der Raumgliederung und Gliederung der dargestellten Welt ist aber auch hier grundlegend.

(2) Eine *dreistellige Beziehung*: Die räumliche Repräsentation einer Größe wie "Intimität" - ich werde darüber später berichten - beruht auf der subjektiven und kulturellen Bedeutung von Handlungsräumen, die im Verhalten der Figuren indiziert werden [56]. Es sind Interpretationsleistungen abgebildeter Personen, um die es hier geht, und es ist das Wissen um die Interpretativität des Verhältnisses von Figuren und Räumen, das der Zuschauer aktivieren oder aufbauen muß. Auch dann, wenn Filmfiguren stereotyp und schematisch agieren und wenn die Koordination topographischer und topologischer Größen konventionalisiert ist, bleibt die Dreistelligkeit der Bedeutungsbeziehung erhalten. In dieser Modellvorstellung rechnet also die empathische Durchdringung der dargestellten Welt zu den Konstitutionsbedingungen des Handlungsraumes dazu.

Die *Relativität* der Symboliken des Raumes betrifft nicht nur die "historischen und nationalsprachlichen Modelle des Raumes" (Lotman 1973, 330), sondern auch den jeweiligen geltenden Kontext. Sie betrifft im übrigen auch den zweiten Typus der Semantisierung sozialer Räume, obwohl deren Grund ein ganz anderer Wissenshorizont ist: Denn soziale Räume

sind Orte sozialer Praxis, historische Lebens- und Erfahrungsräume und keine Konfiguration von Objekten im dreidimensionalen Raum. Natürlich sind soziale Räume materialisiert, so daß "Raum" in jenem ersten Sinne mit "sozialem Raum" immer konkretisiert ist. Sozialer Raum hat aber ein ganz anderes Konstitutionsfundament, weil er als lebensweltlicher Ort *interpretiert* sein muß. Der Handlungsraum wird aus dem Horizont der aktuellen Handlung profiliert. Der soziale Raum ist dagegen definiert über die Grenzen der besonderen Situation hinaus und umfaßt vor allem normative Setzungen und stilistische Entscheidungen, die in die jeweilige Handlungssituation hineinragen, aber nicht von dieser kontrolliert oder gar hervorgebracht würden. Die einzelne Szene im Film realisiert die drei Raumtypen gleichzeitig - der bare Ort findet sich ebenso wie die intentionale Aufschlüsselung des Raumes bezogen auf die Handlung und die Regulierungen des sozialen Raumes, und es kommt auf das Beschreibungsinteresse an, auf welchen Aspekt des Raumes man sich konzentriert [57].

Motivstruktur

Die Spannung zwischen unspezifischen und textspezifischen Deutungen des Raumes bedarf einer eigenen Überlegung, weil sich sozialer Raum manchmal in "Raummotiven" kondensiert, denen sich einzelne Texte einordnen resp. diese realisieren. Ich will das Beispiel von "Hütte" und "Palast" hier erwähnen und etwas eingehender untersuchen - die Differenz der sozialen Orte signifiziert das Verhältnis von Arm und Reich, wobei es vom weiteren Kontext abhängt, ob das Hohelied des einfachen Lebens gesungen wird oder den Palästen der Krieg erklärt wird [58].

Das Beispiel ist deshalb so interessant, weil sich an ihm zeigen läßt, daß den Motiven eine *Valenz* innewohnt, die sie in die Tätigkeit des Erzählens integriert. Motive sind symbolische Mittel, in denen sich ein komplexer, meist unanschaulicher Stoff benennen und aussagen läßt. "Hütte" und "Palast" sind Konkreta, Konkretionen eines abstrakten gesellschaftlichen Gegensatzes. An den Behausungen läßt sich ablesen, ob einer zur Kaste der Besitzenden oder der Besitzlosen zählt. "Hütte" und "Palast" indizieren also eigentlich das Verhältnis, das sie so prägnant signifizieren. Der Name des Motivs nennt die Behausungen - vermeint ist aber natürlich auch und vor allem das Ensemble von Tätigkeiten, sozialen

Beziehungen, Zugänglichkeiten und Obligationen, das dem einen oder dem anderen Orte zukommt. Ein motivischer Kontrast wie der von "Hütte/Palast" bedarf einer ganzen Reihe von *Themen* (Essen, Feiern, Schlafen, Kinder Erziehen, Sterben, Jemanden Umwerben etc.), in denen sich der Kontrast manifestieren kann.

"Hütte" und "Palast" sind soziale Orte, die in die *Funktionsrolle* des Motivs treten - gleich in dreifacher Hinsicht:

(1) Motive sind zum einen *strukturelle Einheiten des Textes*, sie funktionieren in Texten, und es liegt nahe, sie auf diese Funktionsrolle hin zu untersuchen. Ich will damit sagen, daß den Motiven die Aufgabe, die sie im Text zu erfüllen haben, so eingeschrieben ist, daß man sie nicht aus diesem Funktionskreis isolieren kann. Alle Motivkataloge müssen von der Einbindung in den jeweils besonderen Text absehen.

(2) Motive sind zum anderen *strukturelle Einheiten des Denkens*, in ihnen artikuliert sich eine Bedeutungsschicht, die oft sehr komplizierte Verhältnisse kondensiert und in manchmal sehr einfache Ausdrucksmetaphern übersetzt ("Unterwelt" als Bezeichnung für die Welt der Kriminalität!). Nicht alle Motive haben so prägnante Namen wie die Kontrastierung von "Hütte" und "Palast", manche sind rein struktureller Art und lassen sich am besten als ein Schemawissen, das selbst keinen Namen hat, fassen. Elling, Möller und Wulff (1981) haben das Erzählmotiv "Unter falschem Verdacht" untersucht, das zwar größte Verbreitung hat und sogar ausgesprochen populär ist, das aber gleichwohl als eigenes Motiv wenig bewußt ist. Gleiches gilt für die sozialen Räume - es ist weder selbstverständliches historisches Wissen geworden noch bei der Besichtigung der Filme unbedingt auffallend, daß die Industrielandschaften in den englischen *kitchen-sink*-Filmen für die Kontextualisierung der besonderen Geschichten und Szenen ausgesprochen zentral sind (vgl. Higson 1984). Filmräume sind nicht primär gegeben, sondern entstehen unter anderem daraus, daß soziale Räume mit der Motivstruktur des Films in Beziehung gebracht werden oder sogar eigene Motivstrukturen ausbilden. Darum ist der Exkurs zur Motiv-Kategorie nötig.

(3) Motive sind schließlich *strukturelle Einheiten der Kommunikation* und enthalten Hinweise auf die Position dessen, der sie gebraucht. So ist der "Hütte/Palast"-Komplex perspektiviert, eine polemische und kämpferische Parteinahme für diejenigen, die in Hütten leben müssen ("Friede den Hütten,

Krieg den Palästen!"). Die Wortwahl akzentuiert eine besondere Art des Kontrastes und gibt darin einem Standpunkt Ausdruck, der als perspektivischer Punkt akzeptiert werden kann oder nicht und gegebenenfalls Anlaß für diskursive Klärung wird.

Kein Stoff ist auszusagen, ohne sich konventioneller Darstellungsmittel zu bedienen - und Motive sind schematisierte Ansichten von Stoffen. Das für das gesellschaftliche Leben fundamentale Verhältnis von Arm/Reich ist in einem Motiv wie dem von "Hütte/Palast" in einem besonderen Sinne gefaßt und damit auch schon interpretiert. Motive sind Konzeptualisierungen des Stofflichen, gliedern es, stellen es in Verbindung mit dem Wissenszusammenhang einer Kultur. Und sie eröffnen ein Potential praktischen Umgehens mit dem, wovon die Rede ist: "Hütte/Palast" impliziert eine besondere (nicht nur politische) Praxis. Es stellt sich natürlich die Frage, ob das elementarere Arm/Reich-Verhältnis im "Hütte/Palast"-Motiv immer angemessen konzeptualisiert ist, ob sich z.B. die Reichumsverteilung in der BRD 1995 darin noch erfassen läßt. Erinnerung sei an den verdrehten Graffito "Krieg den Hütten, Paläste für alle!", der die klassische Revolutionsmotivik aussetzt und einem ganz anderen Gesichtspunkt politischer Praxis Ausdruck verleiht. Politischer Diskurs ist oft die Auseinandersetzung um die Adäquatheit der motivischen Modelle, in denen ein äußeres Faktum analysiert und interpretiert wird.

Dementsprechend kommt den Motiven die Charakteristik der *Schematizität*, der *Modellhaftigkeit* bzw. *Konzeptualität* und der *Relationalität* zu:

(1) *Schematizität*: Weil Motive zu den symbolischen Mitteln zählen, mit denen die Darstellung von etwas überhaupt erst möglich wird, sind Motive schematisierte Ansichten des Gegenstandes. Entsprechend spricht z.B. Lotman von dem "bildlichen, eingliedrigem Schematismus" der Motive (1973, 348). Die Schemahaftigkeit der Motive macht sie für wiederholten Gebrauch fähig, wobei die Wiederholung eines der fundamentalsten Mittel der perzeptuellen Erzeugung von Sinnstrukturen ist [59].

(2) *Modellhaftigkeit* und *Konzeptualität* hängen eng mit dem Charakter der Motive als Zeichen zusammen: So, wie sprachliche Zeichen einen "Gegenstand" in einer bestimmten Art und Weise des Gegebenseins ("Sinn" in der Terminologie Freges) darbieten, enthalten Motive eine abstrakte modellhafte Beschreibung des Gegenstandes.

(3) Die *Relationalität* der Motive öffnet sie für die Prozesse der Textbildung, insbesondere des Erzählens: Ein Motiv enthält, evoziert oder impliziert ein Gefüge von Rollen, und manchmal ist auch bei Personenstereotypen (wie dem Misanthropen oder dem Sonderling) auf die "Situationsgemäßheit" hingewiesen worden, damit anspielend auf die Einbindung derartiger Einheiten in narrativ-szenisches Geschehen.

Die Charakteristiken der Schematizität, der Modellhaftigkeit und der Relationalität kommen auch den Raummotiven zu. Ähnlich, wie ich oben zu zeigen versuchte, daß der Handlungsraum als Funktion des Handelns konstituiert wird und den Umgebungsraum in einer besonderen, mit intentionalen Momenten durchsetzten Art und Weise aufschließt, ist motivisch verwendeter Raum die Ausdrucksfläche "großer" textueller Bedeutungen. So, wie narrative Motive (etwa "Unter falschem Verdacht", "Der bedrohte Zeuge", "Rache" usw.) Sequenzen oder ganze Erzählungen übergreifen und den Kern der textuellen Makrostruktur ausmachen, ist der gesamte Text der Geltungsbereich der "Raumordnung". Raummotive vermögen selbst und allein keine Erzählung zu tragen, sie sind der narrativen Struktur subordiniert. Aber die Erzählung entfaltet sich in einer erzählten Welt, die räumliche Gliederung aufweist, keine Erzählung könnte auf die Raumhaftigkeit der erzählten Welt verzichten.

Es geht dabei fast immer um die "regionale Gliederung" der erzählten Welt. Einzelne Regionen sind definiert und abgegrenzt gegen andere, weil sie koordiniert sind mit Bezugsrahmen des sozialen Lebens wie Macht, Intimität, Status und ähnlichem. Diese können sehr unterschiedlich sein. Ein sehr prägnantes und hochkonventionalisiertes Beispiel ist die Aufteilung der dargestellten Welt in *Regionen der Macht*: Im Gangsterfilm beispielsweise ist das Handlungsfeld nicht nur in "Die Welt der Bürger" und "Die Welt der Gangster" aufgeteilt, sondern auch in Machtbereiche, die einzelne "Gangs", "Familien" oder andere Formationen in Anspruch nehmen. *Grenzen* sind in einer so geordneten Welt unbedingt verhaltensrelevant. In Abel Ferraras düsterer Großstadtragödie *CHINA GIRL* (1987) [60] hat sich ein italienischer Weißer am Beginn des Films in eine Diskothek mitten in Chinatown geschlichen und um ein chinesisches Mädchen geworben. Eine Gruppe chinesischer Jugendlicher umstellt das Paar, der italienische Junge kann fliehen. Sein verzweifelter Lauf endet an der "Canal Street" - ein Insert zeigt

das Straßenschild -, er hält inne, und auch die Verfolger bleiben stehen. Die Straße markiert die Grenze zwischen den Machtbereichen zweier Gangs, das ist aus dem Verhalten der Akteure zu entnehmen - und als die Chinesen die Straße überqueren und die Verfolgung fortsetzen, ist auch klar, daß damit ein Bandenkrieg eröffnet ist, der mit dem Tod des Liebespaares enden wird. Es ist der abrupte Wechsel des Handlungsmodus, der die Grenze anzeigt, und es ist das Wissen um die Reviergliederung der Großstädte durch die Banden, das das Insert mit dem Straßennamen interpretierbar macht. Und auch die Wucht der folgenden Auseinandersetzungen ist schon aus der Grenzverletzung ableitbar, weil das Genre der "Großstadt-Gang-Filme" wesentlich auf diesem konventionellen Grund aufruht und jede Grenzverletzung als "feindliche Tat" interpretiert ist.

Die Raumorganisation des klassischen Gangsterfilms verdiente eigene Aufmerksamkeit, weil sie noch weiter gegliedert ist: Zum einen gibt es fast immer ein "Zentrum der Macht", einen Ort, an dem sich die Gang trifft und an der der Gangsterführer Hof hält; und zum anderen gibt es eine Politik der "versteckten Räume" (Hinterzimmer von Kneipen und Wettbüros, Kellerwohnungen und dergleichen mehr), die die Handlungssphäre der Gangster gegen den öffentlichen Raum der Straße (und damit der Bürger und der Polizei) abschottet. Britta Hartmann faßt "die Gangstersphäre als einen der öffentlichen Sphäre entgegengesetzten Ort" auf und geht der Frage nach, ob "hier auch andere *Normensysteme* in Kraft sind, die das Zusammenleben in *gangland* verbindlich regeln (parallel zu den Gesetzen und Geboten in der bürgerlichen Gesellschaft)" (1991, Hervorhebungen im Original).

So plakativ das Beispiel ist und so archaisch die Raumordnung des klassischen Gangsterfilms anmutet, so sollte sie doch nicht als archetypisches Muster der regionalen Gliederung der erzählten Welt genommen, sondern auf die darunterliegende Operation bezogen werden: Der gesamte Handlungsraum wird im Hinblick auf ein soziales Prinzip - hier: die Macht- und Einflußsphäre von Gangs - geordnet. Andere soziale Prinzipien produzieren andere Einteilungen. Gemeinsam ist ihnen die Bedeutung für das Verhalten von Figuren und für die Definition von Situationen.

Schachtelungen der Intimsphäre

Ich will zur exemplarischen Analyse zurückkehren und am Beispiel der kulturellen Tatsache der "Intimität" illustrieren, wie sie in Szene gesetzt wird. Ich will zeigen, wie die Konzeption der "Intimsphäre" sich in filmische Raumbehandlung hinein auswirkt - durch die Filmgeschichte hindurch und in ganz unterschiedlichen Genres. Die Stabilität des Themas der "Intimsphäre" hängt an der kulturellen Geltung des Konzepts, das zwar einem Wandel unterworfen ist, das aber nach wie vor die Grundlage für eine ganze Reihe gesellschaftlicher und ideologischer Tatsachen bildet (und nicht zuletzt Leitgesichtspunkt diverser Rechtsverhältnisse ist). Der Wandel mancher kulturellen Übereinkünfte geht eben sehr langsam vonstatten. "Intimität" bezeichnet

- (1) eine Schutzzone, die das Subjekt genießt,
 - (2) einen Raum, den das Subjekt souverän kontrollieren darf,
 - (3) die Sphäre, in der sich private Glücksvorstellungen realisieren können,
 - (4) einen Raum, in der das Subjekt die Kontrolle über das eigene Verhalten aussetzen kann, usw. [61]
- "Intimität" umfaßt ein perspektivisches Moment: Sie beschreibt die subjektive Bedeutung von Räumen und sozialen Beziehungen [62] und ist mit Figurenkonstellationen assoziiert. Für eine Inszenierung von "Intimität" ist diese Charakteristik sehr zentral, weil sie eine subjektive Sicht von Wirklichkeit mit Verhaltensweisen und Räumen in Zusammenhang bringt. Über die szenischen Qualitäten der "Intimität" hinaus steht sie auch in einer Affinität zu narrativen Strukturen - sowohl was die Perspektivität des Konzepts anbetrifft als auch ihre Interaktion mit dem Gefüge sozialer Beziehungen, das in einer Geschichte ausgefaltet wird.

Die Handlungsräume in *A WOMAN SCORNE*D lassen sich als soziale Räume grob in drei Kategorien einteilen:

- (1) Der Raum der Verbrecher,
- (2) der öffentliche Raum der Straße und
- (3) das Haus des Arztes.

Wenige Räume sind im "Dazwischen" lokalisiert - die Straßenseite des Gartens des Arzthauses sowie die Außenanlagen des Hauses gehören einerseits zum öffentlichen Raum, andererseits schon zur Privat- bzw. Intimsphäre.

Eine derartige Gliederung der Handlungssphären steht offensichtlich in enger Beziehung zur Bestim-

mung der *narrativen Funktionen der einzelnen Räume*: Ist das Arzthaus Ziel und Ort des Verbrechens und besteht das erste Verbrechen in dem Einbruch, ist die Verbrechermansarde auf der anderen Seite ein beliebiger Unterschluß und möglicherweise ein "dunkler" oder "böser" Ort, an dem der Arzt überwältigt wird. Der öffentliche Raum ist derjenige, den die Verbrecher auf der Jagd nach Beute durchstreifen.

Die Räume sind durch ihre verschiedene *Zugänglichkeit* unterschieden: während Haus und Wohnung geschützte Orte sind - auf den Einbruch kann eine Sanktion erfolgen -, ist die Straße "öffentlich"; dies macht gerade die Ambivalenz der "Ränder" der intimen Orte aus, von Fluren, öffentlich zugänglichen Treppenhäusern, Vorgärten und ähnlichem: einer, der an einer Pforte lehnt, die sich zur Straße hin öffnet, besetzt genau jene Grenzlinie, an der der verbrecherische Akt beginnt.

Die einzelnen Räume im Arzthaus können wiederum auf einer Skala "steigender *Intimität*" [63] angeordnet werden: Die Außenanlagen sind weniger intim als der Empfangsraum oder das Eßzimmer. Höchste Intimität genießt in dieser Anordnung das Kinderzimmer, es ist der geschütteste und behütetste Raum des Hauses. Wollte man das Arzthaus in der Art, wie es von Griffith eingeführt wird - von der Pforte an der Straße in immer tiefere *Zonen der Intimität* hineinführend -, wie eine Höhle beschreiben, ist das Kinderzimmer der "innerste Raum" des Höhlenbaus, eine Art "letzter Schutzkammer". Eine Ausnahme bildet scheinbar das Treppenhaus und der obere Treppenabsatz, auf dem sich später die Gangster verschanzen; man könnte beide als "Funktionsräume" ansehen, zumal der Arzt ja nach rechts abgeht, dort also ein - ungesehener/ungezeigter - Ausgang sein muß. Man kann aber auch die Treppe als eine Art von "Schikane" ansehen, durch die die Abgeschildertheit des hintersten Raums nur noch mehr unterstrichen wird. Es verdient sicherlich Aufmerksamkeit, daß nicht das elterliche Schlafzimmer der letzte Raum ist, sondern das Kinderzimmer. Wenn man die Gliederung der Räume als ein Abbild der Vorstellung davon nimmt, was den Kern, das Innerste von "Familie" ist: Dann ist greifbar, wie eine ideologische Vorstellung mit der Inszenierung von Räumen wiederum koordiniert ist.

Die Fluchtbewegung (oder, anders perspektiviert: das Eindringen der Verbrecher in das Haus) führt

nun aus eher peripheren Zonen der Intimität in jenes hinterste Zimmer. Daß hier Belagerung und Kampf stattfinden, daß das Kind den Raum besitzt und als wichtigster Indikator der Angst (resp. der Bedrohlichkeit des Geschehens) auch vom Film benutzt wird, bildet sicher einen Zusammenhang: Denn die Anlage des Hauses und die Bewegungen darin kann man durchaus als *metaphorische Darstellung der (Klein-)Familien-Ideologie* nehmen - die Verbrecher gefährden so symbolisch eine ganze Lebensform. Die Bewegung, die sie durch das Haus vollziehen, ist auch lesbar als das Symbol einer viel grundlegenden Operation: Auf der Suche nach Geld dringen sie in zentrale Bereiche bürgerlichen Lebens ein, in die Schutzsphären des Kindes. Weil es eine "Politik der Räume" gibt, eröffnet die Analyse des kleinen Films auch einen Blick auf die Tiefensemantik des Verbrechens, das Grundlagen der bürgerlichen Lebensordnung rabiat außer Kraft setzt.

Das Intimitäts-Konzept findet sich in zahllosen Ausprägungen in sehr unterschiedlichen Filmgenres. Ein anderes, sehr viel jüngeres Beispiel: Eines der wichtigsten Inhaltsmotive des modernen Horrorfilms ist die Auflösung der Sicherheit intimer Räume und ihre Durchsetzung mit manchmal namenloser Gefahr, ihre Inbesitznahme durch das Böse selbst. Insbesondere Bade-, Schlaf- und Kinderzimmer sind die Orte, an denen der Einbruch des Schrecklichen stattfindet oder die an eine andere, imaginäre Örtlichkeit grenzen, die dem Bösen zugeordnet ist. Von der topographischen Ordnung her handelt es sich um zwei verschiedene Vorstellungen, so eng verwandt sie auch zu sein scheinen: Die Sphäre des bürgerlichen Lebens wird im einen Fall "von innen her" durch den Schrecken befallen; im anderen dagegen grenzt sie unmittelbar an das Reich der verdrängten Schreck- und Angstgestalten (und man ist geneigt, dieses Raummodell als eine Metapher für den bürgerlichen Umgang mit den "dunklen" Affekten anzusehen; vgl. dazu Dörner 1975). Die Beispiele sind zahllos, ich will nur drei prototypische Fälle nennen: In *POLTERGEIST* (1982, Tobe Hooper) und in *CAMERON'S CLOSET* (1987, Arman Mastroianni) stellen eine an das Kinderzimmer angrenzende Kammer ein Tor zum Reich der Geister dar, in *THE EXORCIST* (1973, William Friedkin) wird das Kinderzimmer selbst vom Teufel in Besitz genommen, Wind und Kälte zeigen seine Anwesenheit an.

Die Raumordnung derartiger Horrorfilme koordiniert mehrere verschiedene Komponenten:

- (1) Zum einen inszenieren sie das Feld des Bösen als einen eigenen (imaginären) Raum, der selbst oft nicht dargestellt wird; um so zentraler sind die Durchgänge, die die Alltagswelt der Protagonisten und jene Geisterwelt miteinander verbinden (neben Hinterzimmern, Kellern und Dachböden sind es vor allem auch Spiegel, die einen Übergang in das Reich Satans möglich machen) [64]. Der bürgerlichen Welt steht so eine andere, zweite Wirklichkeit gegenüber.
- (2) Zum anderen dramatisiert sie die Schutzvorstellung, die um die Konzeption der Intimsphäre und insbesondere der Wohnung als eines genuin intimen Lebensraumes gelagert sind. Daß die allmähliche Auflösung der Realitätskontrolle in Polanskis *REPULSION* (1964) ausgerechnet auch die Konsistenz und räumliche Pertinenz der Wohnung der Protagonistin erfaßt (die Flure verengen sich, aus den Wänden greifen Arme nach der Heldin usw.), visualisiert den Einbruch des Schreckens und der Angst an der Deformation der sichersten Umgebung [65].
- (3) Zum dritten schließlich dramatisieren sie Räumliches mit Blick auf die Befindlichkeiten und Handlungsmöglichkeiten der Figuren. In der Untersuchung der narrativen Strukturen haben meist die Handlungsstrukturen im Vordergrund gestanden, die Figuren rückten dagegen in den Hintergrund, wurden gar als "Variablen" angesehen. Die Raumbehandlung lenkt den Blick auf das Handlungsfeld, in dem sich die Akteure bewegen, auf seine modalen und normativen Bedingungen und Bedingtheiten [66].

Eine derartige Integration von Räumen, normativ fundierten Interaktionsmodalitäten und sozialen Beziehungen findet sich auch in Götz Spielmanns Film *DER NACHBAR* (Österreich 1992): Der Film handelt von "nachbarschaftlichen Verhältnissen" in Wiener Mietshäusern. In nachbarschaftlicher Beziehung bewegt man sich auf der Linie zwischen Pflicht und Kontrolle, zwischen Normalität und Nähe. Mietshausgemeinschaften: Nachbarn treffen sich in den halböffentlichen Zonen, im Hausflur, in den Läden, im Eingang. Sie betreten die Wohnungen der anderen nicht. Da ist eine Grenze gezogen, da beginnt ein anderer Bereich, und es bedürfte einer anderen Beziehung zum Nachbarn, wenn man Zutritt erhalten wollte. Freunde lädt man ein; Nachbarn gehören auf die Flure. Der alte Mann, der in eine ganz ungehörliche Liebesbeziehung zu einer jungen Frau in der Nachbarwohnung verfällt, ist in der Wohnung gegenüber heimisch und hatte ein Recht dazu, weil er die sterbende Vorbewohnerin versorgt hat. Als deren

Sohn eingezogen ist und er nun heimlich in dessen Wohnung eindringt, um am Parfüm der jungen Frau zu riechen und ihre Unterwäsche in die Hand zu nehmen, ist er ein Einbrecher. Die Politik der Räume korrespondiert ihrer Zugänglichkeit. Die Nachbarin darf den Laden des alten Mannes besuchen, er ist halböffentliche Zone. Seine Wohnung ist tabu. Das Feld nachbarschaftlicher Begegnung endet an den Wohnungstüren. Nicht der Kontrollanspruch. Flure lassen sich überwachen, der Blick durch den Spion läßt heimlich teilnehmen an dem, was draußen geschieht. Die Wahrnehmungsanordnung der Peepshow reproduziert so den heimlichen Blick auf den anderen, ist rückgebunden an das Leben in den kleinbürgerlichen Mietshäusern. DER NACHBAR klassifiziert die Räume nach der Maßgabe der Zugänglichkeiten, der zulässigen Interaktionen und Verhaltensweisen. Nachbarschaftlicher Raum und die ihm zugrundeliegende Regulierung der Beziehungen im Übergangsfeld zwischen der Intimsphäre der Familie und der Anonymität der Öffentlichkeit wird im Verhalten der Personen funktional (und manche sagen: überhaupt erst hervorgebracht). Dieser Typus von Raumabbildung ist ohne das zugehörige Ensemble miteinander interagierender Personen nicht denkbar. "Raum" ist hier nicht als ein *master space* zu denken, sondern als eine Tatsache des sozialen Lebens in der erzählten Welt - und das ist ein ganz anderer stofflicher Bezug als derjenige, der die einzelnen Aufnahmen einer Szene miteinander integriert.

Raummodelle

Geschichten handeln von Konflikten, von Gesetzen und Gesetzesübertretungen. Der sicheren Welt des Alltags steht eine andere, unsichere Welt des Abenteuers und des Schreckens, der Bewährung und der Gefahr gegenüber. Der Umgang mit der Grenze zwischen Hüben und Drüben, zwischen der Welt des Alltags und jener anderen Wirklichkeit der *outlaws*, der Gesetzesbrüchigen, der Flüchtigen und Entbürgerlichten wird zum Lebens- und Handlungszentrum. Eine Grenze, die fast immer auch räumlich markiert ist:

Zum wichtigsten topologischen Merkmal des Raumes wird [...] die *Grenze*. Die Grenze teilt den ganzen Raum im Text in zwei disjunkte Unterräume. Ihre grundlegende Eigenschaft ist die Impermeabilität. Die Art und Weise, wie der Text [resp. die erzählte Welt] von der Grenze geteilt

wird, macht eines der für ihn wesentlichen Charakteristika aus. Die Teilung kann eigene und Fremde, Lebende und Tote, Arme und Reiche sondern - wichtig ist etwas anderes: die Grenze, die den Raum in zwei Teile teilt, muß impermeabel und die interne Struktur jedes der Unterräume verschiedenartig sein (Lotman 1973, 344; Hervorhebung im Original).

Weil die Grenze zwischen zwei topologischen Teilräumen so bedeutsam ist und weil die Erzählung vom Überschreiten derartiger Grenzen handelt, sind die Übergänge sehr zentral. Grenze und Übergang gehören unmittelbar zusammen. In einigen *Motiven des Übergangs* - Brücken, Flüsse und Fähren, "Löchern" in eine andere Wirklichkeit - ist kondensiert und konventionalisiert, was den eigentlichen Stoff der Erzählung ausmacht.

In zwei Untersuchungsfelder läßt sich die Analyse des topologischen Grundphänomens der Grenze aufgliedern:

- (1) in die Beschreibung der Eigenschaften der disjunkten Unterräume, des Verhältnisses von Hüben und Drüben;
- (2) in die Beschreibung der Übergänge und der Übergangsmotive.

Ein erstes Beispiel sei Kaneto Shindô's Film ONIBABA (1963), der in einem Krieg spielt, ohne diesen unmittelbar zu visualisieren: Die beiden Protagonistinnen, eine junge Frau und deren Schwiegermutter, sind in ein Sumpfgebiet geflohen am Rande der bewohnten Welt. Sie lauern Samurai auf, die sich hierhin verirren, töten sie und plündern sie aus. Die gestohlenen Kleider und Waffen tauschen sie bei einem Wucherer gegen Reis und Hirse ein. Die Leichen der Getöteten werfen sie in ein geheimnisvolles Loch (das der englischen Fassung den Titel THE HOLE gab). Der Sumpf ist ein namenloses Grenzland zwischen Leben und Tod und bildet zugleich ein moralisches Niemandsland, in dem das Morden leidenschaftslos vollzogene Tätigkeit ist, mit der allein das nackte Überleben gesichert werden kann. Die Topographie des Films bildet so ein poetisches Modell des Kriegszustandes selbst, eines Krieges, der im Film nur anhand von Kampfgeräuschen und Rauchwolken auszumachen ist und der doch das sittliche Gesetz, dem die Akteure folgen, ganz bestimmt. Zwei Übergänge gehören zum Lebensraum, in dem der Film spielt: Der eine ist der Fluß, über den sich einmal zwei Samurai vor dem Krieg retten, um so-

fort von den "Töterinnen" umgebracht zu werden; der andere ist das "Loch", das ins Reich der Toten überleitet. Ein erregender Moment: Die ältere der Frauen steigt hinab in das Loch, um einen Toten auszulündern - und kehrt zurück. Noch der Schluß des Films spielt mit der Bedeutung des Lochs - ein *freezed frame* zeigt die Ältere im Sprung genau über seinem Eingang, von unten fotografiert, aus der Perspektive der Toten.

Ein zweites, ebenso prägnantes Beispiel, ebenfalls eine Kriegssituation artikulierend: Für den narrativen Bau von *ICH WAR NEUNZEHN* (1968, Konrad Wolf) ist das Gegenüber von Roter Armee und deutscher Bevölkerung bzw. deutschen Soldaten grundlegend. Der Raum, in dem das Geschehen angesiedelt ist, von dem die lange Schlußsequenz handelt, ist von vornherein eine metaphorische Konstruktion, weist also von Anfang an über das besondere Geschehen hinaus. Dem "Hier", dem Haus auf dem Hügel, an dem sich der Lautsprecherwagen des Protagonisten postiert hat, gegenüber befindet sich die Straße, auf der der deutsche Rückzug vonstatten geht; ein Fluß trennt die beiden Sphären. Eine symbolische Landschaft, wie sie die Romantiker so liebten. Der Übergang von der einen zur anderen Seite ist - natürlich - eine Transition in einem weiteren Sinne. Alle, die diesen Weg gehen, signalisieren in ihrem Verhalten auch die rituelle Bedeutung, die sie dem Übergang zuweisen.

Historische und narrative Positionen und Rollen werden so mit einer ganz reduzierten Raumordnung koordiniert. Metaphorischer Raum hat Eigenschaften von *Modellen* - sie sind abstrakt, prägnant, trennscharf. *ICH WAR NEUNZEHN* stellt die historische Übergangssituation so reduziert wie möglich dar, indem eine Topographie die topologische Konstellation von Rollen und Räumen repräsentiert. Die Disjunktion von Teilräumen und eine schmale Brücke: In einem solchen Modell läßt sich ausdrücken, daß der Übergang in die Gefangenschaft auch der Übertritt in eine andere ideologische und menschliche Sphäre ist - der Neuanfang ist nicht nur militärisch markiert, sondern auch und vor allem als dieser so symbolische Übertritt.

Modelle haben noch eine andere Eigenschaft, die in dieser Sequenz schließlich wirksam wird: sie eröffnen "Implikaturen". Wenn man es hier mit einer Miniaturisierung der historischen Situation am Ende des Hitler-Faschismus zu tun haben, dann ist der

Protagonist des Films auch der Protagonist der "neuen Zeit" [67], der Zeit nach dem Übergangsritus. Er ist der erste, der die Überläufer in Empfang nimmt; er versteht ihre Sprache, ist schließlich selbst einer von ihnen. Damit steht er natürlich in einer narrativen Schlüsselposition - und in historischer Verantwortung. Denn auch die Gestrigen, die Offiziere, die Mitglieder der abgesetzten Herrschaftskaste: Sie alle geben sich in die Macht auf dieser Seite. Diejenigen "hier" haben die Sorge dafür zu tragen, daß sie nicht wieder zu Macht und Positionen gelangen. Mit der Raum-Metapher ist so zugleich eine der ideologischen Botschaften artikulierbar, die *ICH WAR NEUNZEHN* zu vermitteln sucht: daß die Antifaschisten nach dem Sieg in Verantwortung stehen und daß ihre größte Aufgabe erst nach der Niederwerfung des Feindes ansteht. Ein verborgenes utopisch-hoffnungserfülltes Motiv klingt hier mit, ganz und gar enthalten in filmischer Form.

Szenischer Raum und Raummetapher

An einer Analyse der Schlußsequenz jenes Films [68] läßt sich illustrieren, wie man die funktionelle Bindung der Elemente der filmischen Erzählung aufzählen kann. Die Kamerapositionen folgen der narrativen Perspektive: Man blickt von "hüben" auf die vorüberziehenden Truppen "drüben". Die wenigen Halbtotale oder nahen Aufnahmen, die das Geschehen am Haus auf dem Hügel tendenziell von "drüben" zeigen, sind aber zu mindest 45 Grad von der Blick- und Handlungsachse weggedreht, die direkte Darstellung des Blicks von "drüben" nach "hier" wird tunlichst vermieden. Und: Die Kamera bleibt grundsätzlich diesseits des Flußbchens.

Die szenische Auflösung der Sequenz folgt eher den unspektakulären Momenten der Situation. Entdramatisierung und Veralltäglicung scheint die stillschweigend akzeptierte Regel zu sein. Da ist eher Zeit für eine kleine Katze, Zeit für Blicke zwischen dem Protagonisten und den Kindern des Bauern als für den dramatischen Augenblick. Später gibt es etwas zu essen, die Bäuerin hat es wohl gekocht. Wolf zeigt mehrere Einstellungen lang die Essenden, als sei das gemeinsame Essen das Zentrum der ganzen Sequenz. Die Ent-Spannung, die sich hier einstellt, diese Bilder des Friedens - obwohl doch noch Krieg herrscht: Das ist wiederum Inszenierung gegen den Zuschauer, auch gegen Genrekonventionen. Es ist nicht die letzte Schlacht, die hier geschlagen wird.

Große Müdigkeit stellt sich ein, ist der Übergang erst einmal vollzogen [69]. Wer sich aus dem Spannungsfeld von "Hüben & Drüben" entfernt, steht nicht mehr unter dem Diktat des Handelns. Es gibt durchaus Figuren und Topoi, die im Kriegsfilm üblich sind - wenn z.B. ein Panzer ("...mit vier Granaten!") auf den Hof rattert und wieder weggeschickt wird ("Was soll ich mit deinen vier Granaten?") oder wenn ein deutscher Landser mithilfe, sich gegen die SS zur Wehr zu setzen. Diese Einlösungen des Genreüblichen stören aber eher als daß sie das Geschehen oder die Argumentation voranbrächten.

Der Freund des Protagonisten stirbt, getroffen von einer vielleicht nur verirrten SS-Kugel. Es scheint sehr wichtig zu sein, daß der Freund zufällig stirbt - kein Mord, kein Pogrom, ein Tod ohne Leidenschaft, ohne Hitze, beiläufiges Sterben. Man kann niemanden besonderen verantwortlich machen, heißt das in der Konsequenz. Der Tod, dessen Zeuge man hier wird, ist einer, dem kein Wollen des Täters zugeordnet ist. Ein Tod, der darum auch ohne Erregung und ohne Exaltierung geschieht. Schon das ganze Gefecht war ohne Anlaß und ohne Ziel abgelaufen, die SS tut das, was sie zu tun hat, sie schießt in der Gegend herum, einen Sinn hat das nicht (oder nicht mehr). Entdramatisierung als dramaturgische Regel also. Worauf das hinauswill, wird erst in den wenigen folgenden Bildern deutlich. Alles bis hier Geschehene hängt eng mit dem zusammen, was von nun

an geschieht - auf der Leinwand und mit dem Bewußtsein des Zuschauers. Es folgen jetzt nämlich eine Reihe von formalen Operationen, die den bis hier ganz linear erzählten Film plötzlich aufbrechen und ihn anschließen an ganz andere Formen und Dimensionen der Reflexion:

- (1) Der Protagonist greift das Mikrofon und beginnt einen flammenden Appell an diejenigen "drüben" zu formulieren.
- (2) Zum erstenmal springt die Kamera in die Position des strikten Gegenübers, eine Folge von *jump cuts* dehnt den Raum aus, bis man das weiße Haus kaum noch erkennen kann. Die Rede verliert so ihre sichtbare Quelle.
- (3) Der Ton wird in den Hall aufgezogen, auch akustisch wird so der Raum erweitert.
- (4) Der Hall wird wieder zurückgenommen.

Die plötzliche Ausweitung des Raumes führt dazu, daß die Rede entsituiert wird und sich als ein Appell

herausstellt, der von viel allgemeinerer Bedeutung ist. Die diegetische Einheit des Tons muß erst zerstört werden, um für diese Verallgemeinerung Voraussetzungen zu schaffen. Man mag die Raumausweitung (in 3) mitmachen (das ist ein sogar konventionalisiertes Mittel pathetischen Sprechens): Aber der synthetisierte weite Raum wird (in 4) wieder zurückgenommen. Dabei verliert der Appell die historische Spezifik, und bei dieser Ausweitung des Raumes mit dem immer weiter In-Entfernungsrücken des Sprecherstandpunktes löst sich sogar die Spezifik des Sprechers auf. Der Appell ist dem Sprecher des Films, dem "impliziten Erzähler" zuordenbar, ist also eine ganz allgemeine Stimme, nicht mehr die des neunzehnjährigen Protagonisten. Denn wer sollte jenes "ich" sein, das den Faschisten ewige Verfolgung androht, bis sie nicht mehr morden können [70]?

Man könnte meinen: Eine Sentenz, die - wie mit einer beherrschenden Schrifttafel - die Quintessenz der Geschichte nach außen hängt. Wolf führt die Konstruktion aber noch weiter und bewirkt wiederum durch eine Modulation des Raums eine modale Veränderung der Aussage.

(5) Es folgt ein erneuter Umschnitt: das Gesicht des Jungen, eine andere Szene, eine andere Umgebung, der Schluß des Appells in ganz weicher Stimmlage, fast geflüstert, als Voice-Over, wie eine innere Stimme. Die Ausweitung von Raum und Sprecherstandpunkt wird wieder aufgehoben, rückgängig gemacht, wieder angebunden an die Geschichte, die der Film erzählt hat. Der Modus der Rede wechselt nochmals, wieder kommt ein neuer weitreichender Faktor ins Spiel, der so bisher noch keine Rolle gespielt hatte; das Ganze ist also für die Aussage des Films, seine Moral und "Makrostruktur", nicht folgenlos: Melancholische Spannung ist die affektive Qualität, die nun erzeugt wird.

Die Konjunktion von Befreiung und Trauer ist von Beginn an ein Thema des Films. Das dokumentarische Material, das einen der Schlächter von Sachsenhausen zeigt, der demonstriert, wie die Tötungsanlage funktionierte, ist unterschritten mit einer Großaufnahme auf das Gesicht des Protagonisten unter der Dusche, und man kann nicht mehr unterscheiden, ob es Wassertropfen oder Tränen sind, die sein Gesicht herunterlaufen. Der Film inszeniert Trauer an zwei Stellen, indem er den Ton verstummen läßt: als ein junger Soldat, der wenige Augenblicke vorher noch gesagt hatte, hier sei Frieden, bei

einem Überfall der Deutschen erschossen wird; und als am Ende der Freund tot neben dem Wagen liegt, der mongolische Begleiter, der so gern auf dem Pferd des Bauern geritten ist, schlägt der Held mit der Faust an den Wagen, hilflos und in diesem einen Ausdrucksgestus erstarrt. Er agiert von der Kamera weg, ganz reduziert, kein großes Schauspiel. Das Versinken der Wirklichkeit im Augenblick der Trauer - wie könnte man es einfacher, effektvoller und realistischer in Szene setzen? Obwohl es um ein historisches Geschehen geht und überindividuelle Dinge im Spiel sind, wird dem Schmerz seine Privatheit belassen.

Historisches und Individuelles werden so zusammengebracht. Die wichtigste These, die ICH WAR NEUNZEHN artikuliert: Melancholie ist eine historische Haltung, in der Umstände der Zeit und Erfahrungen des einzelnen dialektisch zusammengeführt werden. Historisches Bewußtsein ist dann etwas, das nicht abgelöst werden kann von Trauer um die Opfer. Trauer ist hier nicht regressiv gefaßt, sondern ist Konstituente, notwendige Bedingung. Und eben auch Teil eines utopischen Impulses... Aus der Geschichte kann man nur lernen, lautet die indirekte Moral aus ICH WAR NEUNZEHN, wenn man sich die Fehler und Opfer zu Herzen nimmt, sie nicht vergißt, sie vielmehr als "Trauer" in den Entwurf des Sozialismus (oder eines anderen antifaschistischen Systems) einschließt. Dieses politische Verständnis von Melancholie findet man auch in den Schriften Frantz Fanons: Paradoxien und Widersprüche als Fundamente politischen Handelns.

Man könnte die Frage stellen, ob das Aufspannen von Widersprüchen und Kontrasten in einem sehr viel globaleren Sinne ein argumentatives Verhältnis *verräumlicht*. Dann wären die topographischen Modelle und Metaphern, von denen ich hier handele, nur Sonderfälle einer sehr viel grundlegenden semantischen Struktur. Sie exemplifizieren und explizieren in den Raumstrukturen einer Szene solche Verhältnisse, die eigentlich diskursiver Natur sind. Ich will dem hier nicht nachgehen, weil für mein Beschreibungsinteresse das Ergebnis wenig Erkenntnisfortschritt bringt: Im einen Fall ist das Raumverhältnis abgeleitet und wohnt als implizites, relationales Gerüst den ideologisch-semantischen Beziehungen inne; im anderen Fall ist es ein Modell, das dazu dient, jenen Beziehungen Ausdruck zu verleihen. Beide Begründungen gehen aber von der gleichen Ausgangstatsache aus: Die räumlichen Beziehungen,

in denen manche filmischen Szenen inszeniert sind oder die die Topographie ganzer Filme ausbilden, *symbolisieren* Verhältnisse ganz anderer Art.

Zusammenfassung

Ich habe vier Aspekte der Raumstruktur unterschieden, die vier verschiedenen und *weitgehend voneinander unabhängigen Funktionskreisen der filmischen Signifikation* zugehören:

- (1) Die einzelnen Einstellungen einer *Szene* werden zur Vorstellung eines *szenischen 'master space'* integriert und gehören zum elementaren ikonischen Repräsentationsmodus des Films.
- (2) Der einzelne Film entwirft ein *geographisches Verhältnis von Räumen (bzw. "Orten")*, das dem Zuschauer die Orientierung im Gesamtgeschehen ermöglicht.
- (3) Die innere Struktur und das relative Verhältnis von Räumen im Film ist unmittelbar koordiniert mit bzw. abgeleitet aus *Strukturen des Handelns und der Narration*.
- (4) Räumliche Verhältnisse können symbolisch interpretiert sein und auf diese Weise *tiefensemantische ideologische Bedeutungen* realisieren.

Ich hatte am Beginn dieser Überlegungen darauf hingewiesen, daß der Aufbau einer Raumvorstellung sowohl auf Objekt- und Weltwissen wie auf Kamerawissen zurückweist. "Kamera" ist hier nicht in einem apparativen Sinne zu verstehen. Vielmehr ist sie eine *Konstruktion* des Zuschauers, eine konstruktive Leit-hypothese, die die Raumsynthese umgreift [71]. Daß filmischer Raum kein unmittelbar gegebenes Faktum ist, sondern eine Repräsentationstatsache, bleibt in allen Phasen der filmischen Raumwahrnehmung formal bewußt, alle Syntheseleistungen sind durch das Konstrukt der Kamera vermittelt. "Kamera" ist eine der Erscheinungsweisen der narrativen und zeigenden Instanz und schließt die anschauliche Fülle der filmischen Oberfläche als Element des kommunikativen Verkehrs auf. Das, was das Bild zeigt, ist nicht nur das Ergebnis der mechanischen Reproduktion eines vorfilmischen Gegenstandes, sondern Element und Produkt einer Zeigehandlung. "Kamera" ist eine kognitiv-konzeptuelle Größe, die das Gezeigte auf die sinn-intendierende Tätigkeit des Zeigens zurück-

führt, so daß sich auch die "höheren Stufen" der filmischen Raumsignifikation organisch aus den basaleren Formen aufbauen lassen. Damit schließt sich der Kreis: Die filmische Raumdarstellung ist eines der Elemente, in denen sich der kommunikative Verkehr manifestiert, in den der Film eingebunden ist.

Anmerkungen

[50] In einer früheren Fassung dieses Kapitels hatte ich von "ideologischen" Funktionen und Bedeutungen des Raums gesprochen, was mißverständlich sein kann. Ich werde im folgenden den Ideologie-Begriff häufiger erwähnen und damit auf "Überzeugungssysteme" Bezug nehmen, in denen Annahmen über die Art und die Beschaffenheit der (sozialen) Welt formuliert sind. Diese Redeweise lehnt sich an die nichtmarxistische Tradition des Ideologie-Konzepts an. Vgl. aus der neueren filmtheoretischen Literatur zu einem ähnlichen, eher deskriptiv orientierten Verständnis Carroll 1996b, 279f.

[51] Hierzu liegt eine umfangreiche Literatur vor; vgl. z.B. Slotkin 1992 und Schuchalter 1986. Die *frontier*-Metapher ist oft als Kernstück eines gesellschaftlichen und politischen Projekts und als Schlüsselement der Bestimmung von *américanité* angesehen worden, steht also in Zusammenhang mit anderen ideologischen Konzepten wie "Individualismus", "Freizügigkeit" und dergleichen mehr; vgl. Torres 1995 zur Geltung und Bedeutung, aber auch zur Modulierung dieses Komplexes in neueren Fernsehproduktionen wie der Serie *NORTHERN EXPOSURE*. Von besonderem Interesse sind nicht allein die Oppositionen, die im *frontier*-Verhältnis gefaßt sind (Natur-Kultur, Ungebundenheit-Seßhaftigkeit, Rechtlosigkeit-Rechtsordnung usw.), sondern vor allem die Übergänge. *LITTLE BIG MAN* (1969, Arthur Penn) ist eine Geschichte, die man auch als eine Auseinandersetzung mit den *frontier*-Mythen lesen kann: Der Protagonist, ein *Simplicius Simplicissimus* des Westens, durchwandert in einem vielfach vollzogenen Grenzwechsel alle mythisch und stereotyp gewordenen Lebensweisen des Westens. Die Durchgangsriten von einem Lebensalter in das andere (*rites de passage*) sind in diesem Film immer auch Übergänge zwischen den Welten: Nach der indianischen Sozialisation verschlägt's den Helden in die Welt der Weißen, im Krieg findet er Frau und Kind, wechselt wiederum in's andere Lager; usw. Wie in einem narrativen Kaleidoskop durchspielt er die Möglichkeiten, wie man im Western in eine Geschichte hineingeraten sein kann. Und die konventionellen Wertungen, die mit dem Verhältnis von Hüben und Drüben verbunden sind, geraten dabei in Unordnung - *LITTLE BIG MAN* ist eine Auseinandersetzung mit den Vorurteilen und Stereotypen der amerikanischen Landnahme.

[52] Lotman untersucht die verschiedenen Symboliken, die mit dem Oben-unten-Verhältnis assoziiert sind (1973, 330-344); ein anderes Merkmal ist die Dichotomie von "offen-geschlossen", die in der Literatur mit Modell-Bedeutung aufgeladen wird (1973, 344-346). Auf eine Bi-

bliographie der zahlreichen Arbeiten, die diese Grundvorstellung an unterschiedlichsten Beispielen aus dem Film und anderen Künsten untersucht haben, verzichte ich hier. Insbesondere im Umkreis Klaus Kanzogs ist diesem Thema mehrfach Aufmerksamkeit gewidmet worden; vgl. dazu grundlegend Kanzog 1991, 28-32; als exemplarische Studien mögen Hans Mayers Untersuchung der Rechtslinks-Orientierung (1987) oder Friedrich Steinhardts und Su Turhans Untersuchung der Flaherty-Stummfilme *NANOOK* und *MOANA* (1995) stehen. Natürlich läßt sich die symbolische Belegung von Raum nicht allein an den elementaren Bezügen der Dreidimensionalität festmachen, sondern umfaßt alle Manifestationen des Räumlichen - sowohl als geometrischer wie auch als Umgebungs- und Lebensraum. Die Gegenübersetzung von Topographie und Topologie gilt für beide Formen; die Trennung und die Unabhängigkeit der beiden Beschreibungsebenen (und damit der Relata des Symbolverhältnisses) läßt sich daran ablesen, daß verschiedene Topographica einem gemeinsamen Topologicum und daß ein Topographicum in verschiedenen Topologica interpretiert werden kann. Steinhardt und Turhan z.B. versuchen zu zeigen, daß der "arktische Raum des Todes und der tropische Raum des Lebens" gleichermaßen "zu Räumen der Überwindung, des Überlebenskampfes resp. der Mutprobe" (40) werden. Gegen das Beispiel ließe sich zu Recht einwenden, daß der "Raum der Überwindung" nicht arbiträr mit dem "Raum des Todes" bzw. "des Lebens" verbunden sei, sondern daß der Umgang mit äußerem Raum hier in Kategorien der Auseinandersetzung von Mensch und Natur (und wohl auch in Kategorien der rituellen Gliederung des Lebenslaufes) interpretiert werde und daß es eine deutliche Motivation zwischen den beiden Größen gebe. So ist denn die Tatsache der Interpretation von äußerer Umgebung in kulturellen Bezügen für das Verständnis von "Topographie" im Verhältnis zu "Topologie" zentraler als die typologische Einordnung in das Symbolverhältnis; vgl. dazu auch die Bemerkungen zur normweisenden Funktion der Natur in Steinhardt/Turhan 1995, 41. Das Verhältnis der beiden Relata ist durchaus undeutlich: (1) Die topologische Interpretation topographischer Gegebenheiten (wie im Beispiel der Flaherty-Filme) suggeriert ein Primat des Topographischen - zunächst ist ein äußerer Raum gegeben, an den sich eine Kultur mit ihren Wertvorstellungen, Normen und Gliederungen anschmiegt. Die Interpretationsleistungen sind dann Anpassungsleistungen und Teil der Auseinandersetzung zwischen Kultur und Natur. (2) Man könnte aber auch annehmen, daß das Topographische topologische Beziehungen nur ausdrückt, daß also das Primat auf Seiten der Bedeutungen zu suchen wäre. Insbesondere im Text läßt sich vielerorten zeigen, daß die "Verräumlichung" des Geschehens auf allen Ebenen - sowohl in den verschiedenen Arten des szenischen Raums wie aber auch in den symbolischen Formen - eine der ursprünglichsten Gestaltungsleistungen ist. In dieser Auffassung ist die Raumkonstruktion eines Filmes Teil der filmischen Ausdrucksfläche, durch die hindurch auf den eigentlichen Stoff - "das, wovon die Rede ist" - verwiesen wird.

[53] Es sei am Rande darauf hingewiesen, daß die Traditionalität der Koordination des räumlichen Oben-unten-Verhältnisses mit der sozialen Beziehung der Macht in den Untersuchungen Keppingers zur Kamerahöhe sowie

in der folgenden Diskussion gänzlich ausgespart wurde; vgl. dazu Kepplinger 1979, Merten 1983, Schmitt-Sasse 1994.

[54] Ich denke an solche Symboliken wie das Reich der Zwerge (= Reich der Arbeit) und das Reich der Elfen (= Reich der Muße), die ebenfalls die Oben-unten-Gliederung benutzen, ohne damit eine soziale Hierarchie artikulieren zu wollen.

[55] Formal wird eine Äquivalenzrelation zweier skalierbarer Kategorien ("Höhe", "Macht") behauptet, wobei die eine ("Höhe") den Ausdrucksbereich, die andere ("Macht") den Inhaltsbereich einer einfachen Zeichenrelation bildet.

[56] Wenn man "Intimität" als skalierbare Größe ansieht, wird sie einzelnen Handlungsräumen dadurch attribuiert, daß das attribuerende Subjekt sich in den verschiedenen Räumen verschieden verhält. Dadurch kompliziert sich das Zeichenverhältnis, es umfaßt mehrere Relationen: (1) Einzelne Werte der "Intimitäts-Skala" sind einzelnen Handlungsräumen zugeordnet; (2) diese Zuordnung impliziert, daß das Subjekt verschiedene Verhaltens-Register abhängig von (1) aktiviert. Das Verhalten des Subjekts zeigt also die Geltung des ersteren Symbolverhältnisses an. Beide Relationen können hochgradig konventionalisiert sein, müssen nicht in jedem Film neu definiert werden. Ganz im Gegenteil: Ihre Kenntnis gehört zum basalen Bestand kulturellen Wissens und ist unmittelbar handlungsrelevant. Entsprechend kann der Intimitätsgrad solcher Handlungsräume wie der Wohnung eines Protagonisten leicht identifiziert werden, auch wenn er nur schwach durch das Verhalten der Figur angezeigt wird.

[57] An einem drastischen Beispiel: Jemand bewegt sich in den Räumen eines Harems - Möbel, Sitzgelegenheiten etc. (*Locus*); er sucht nach Deckung, weil er von einem Wächter beschossen wird, und er sucht nach einer bestimmten Frau, die er aus dem Harem entführen will (*Handlungsraum*); er hat den Harem verbotenerweise betreten und ist mit der Todesstrafe bedroht, weil die Frauen des Harems als Besitz des Herrschers angesehen werden, deren Schönheit kein anderer zu Gesicht bekommen darf (*sozialer Raum*).

[58] Vgl. Rehder 1937 u. Meyer 1964 zur geistesgeschichtlichen Tradition des Konzepts. Im Film findet sich das Motiv bis in Dialogfetzen hinein; in *BLOODY MAMA* (1971, Roger Corman) sagt die Mutter der Gangster zu einem Entführten: "Sie sind in einem Palast aufgewachsen. Und wir... kommen aus einer Hundehütte!" In der Regel ist das Hütte/Palast-Motiv dem Arm/Reich-Kontrast subordiniert und ist nur eine der Formen, in denen jener sich entfaltet. Hütte/Palast signalisiert meistens den tieferen ideologischen Komplex der Auseinandersetzung zwischen Besitzenden und Nicht-Besitzenden.

[59] Vgl. dazu neben Lotman (1973, 348, *passim*) auch Bordwell und Thompson (1979, 41). Das Signifikationsniveau der "perzeptiven Strukturen" in Peter Wuss' Modell des Films umfaßt vor allem Rekurrenzmuster, die aber nicht mit Motivstrukturen verwechselt werden soll-

ten, weil sie gegebenenfalls spezifische Muster eines einzigen Films sind; Motive haben zwar mit den Phänomenen der Invariantenbildung zu tun, die nach Wuss die Prozesse ausmachen, die die Gegliedertheit der perzeptiven Strukturen produzieren, lassen sich aber nicht auf diese zurückführen, weil sie wesentlich eine semantische Komponente umfassen; vgl. dazu Wuss 1993, 56ff.

[60] Wie in allen anderen Varianten des Romeo-und-Julia-Stoffes auch.

[61] Vgl. zu diesem komplexen Thema Sennett (1986, bes. 29ff), der eine Sozial- und Ideologieggeschichte des Konzepts ausarbeitet. Vgl. dazu auch das Themenheft "Intimität" der *Ästhetik und Kommunikation* (15,57-58, 1985).

[62] Die subjektive Bedeutung von Räumen wird dann besonders greifbar, wenn das handelnde Subjekt einzelne Räume fetischisiert und damit extrem subjektivisiert. Ein Beispiel mag Truffauts *LA CHAMBRE VERTE* (1978) sein, an dem sich vor allem auch die Koordination von "Intimität" und der Zulässigkeit von sozialen Beziehungen studieren läßt. Andere Beispiele ließen sich aus den zahllosen "Rückzugsräumen" rekrutieren, in denen Fetisch-Objekte gesammelt werden oder die auch nur einen Raum außerhalb gesellschaftlicher Kontrolle darstellen. Insbesondere in Pubertätsgeschichten treten derartige Räume mit großer Regelmäßigkeit auf: weil die narzißtische Selbstfindung des Subjekts eines der Themen der Pubertät ist. In unserer Konzeption von "Jugend", muß man ergänzen - und stößt so auf einen konzeptuellen Komplex, der auch in der Raumordnung seiner Geschichten einen Ausdruck findet.

[63] Verwiesen sei auf Aumonts Überlegung, daß Griffith "lieux sont assez régulièrement *disjoints*: ville/campagne (*A CHILD'S IMPULSE*), bureau/usine (*A CORNER IN WHEAT*), famille/travail (*AS IT IS IN LIFE*), etc." (1984, 242; Hervorhebung im Original). Dem folgend, ließe sich auch *A WOMAN SCORNED* einer derartigen Opposition von Raumsphären eingliedern. Allerdings müßte man die Handlungs- und Raumsphären, die in *A WOMAN SCORNED* einander gegenübergestellt sind, als eine Kombination verschiedener Kategorien beschreiben: Stadt vs. Vorstadt; Öffentlichkeit vs. Privatheit; Nicht-Bürgerliches vs. Bürgerliches. Die Gliederung der Raumsphären erweist sich so als Repräsentation eines sehr einfachen Gesellschaftsmodells.

[64] So in *PRINCE OF DARKNESS* (1988, John Carpenter) oder in *THE DEAD OF NIGHT* (1989, Deryn Warren). Der Spiegel als Übergang in eine andere Welt hat natürlich eine sehr viel weitere Verbreitung und ist beileibe nicht auf das Horror-Genre beschränkt: Man denke an das berühmte *Alice in Wonderland* und die Abenteuer, die die Protagonistin "hinter dem Spiegel" erlebt. In Jean Cocteau's *LE SANG D'UN POÈTE* (1930) findet sich ein ähnliches Motiv - der Spiegel öffnet einen poetischen Raum, ein Mann steigt in den Spiegel, erkundet das Traumland darin und kehrt zurück: "Die Spiegel täten besser daran, nachzusehen, bevor sie die Bilder wiedergeben".

[65] REPULSION steht in enger Verbindung zu den Motiven des "Haunted House", des verfluchten Hauses, das das Leben seiner Bewohner bedroht. Zu diesem Motivkreis zählen z.B. THE INNOCENTS (1961, Jack Clayton), THE HAUNTING (1963, Robert Wise), THE REPTILE (1965, John Gilling).

[66] Ich habe an anderer Stelle zu zeigen versucht, wie in Bergmans TYSTNADEN (DAS SCHWEIGEN) die Handlungsorte des Films zugleich auch "Sphären" der Personen bilden. Die topographische Ordnung des Films kann wiederum gelesen werden als eine Aufgliederung des Handlungsraums in die Sphären des Privaten, des Halböffentlich-Nachbarschaftlichen und des Öffentlich-Anonymen - es korrespondieren die Kommunikationsformen, die Themen und Modi der Interaktionen diesen Räumen kommunikativen Handelns. Sexualität, der zentrale thematische Topos des Films, ist eindeutig mit der äußeren Sphäre koordiniert. Je öffentlicher der Raum, desto unkontrollierter und unkontrollierbarer finden sexuelle Annäherung und sexueller Vollzug statt. Nähert man sich dem topographischen Zentrum, muß Sexualität verborgen werden. Verschiedene Grade von Kontrolle sind das wesentliche Kriterium, das die verschiedenen Sphären gegeneinanderstellt: Kontrolle, Verbot und Sanktion steigen mit der Annäherung an das Zentrum. Zwar ist Esters Masturbation im inneren Raum lokalisiert, aber das läßt sich auch verstehen als die größte Verheimlichung von Sexualität - sie wird ihres kommunikativ-sozialen Charakters beseitigt; vgl. dazu Wulff 1988, bes. 64f.

[67] Und er ist damit auch ein Protagonist der DDR. Die Rekursion auf die Jetzt-Zeit und die Lokalisierung der historischen Erzählung im Diskurs über die Voraussetzungen der DDR ist begründet (1) in der Plazierung des *point of view* der Erzählung auf dieser Seite der Grenze, (2) im Wissen des Zuschauers über den historischen Verlauf, (3) im Wissen des Zuschauers, welche Rolle der Nazismus im Selbstverständnis der DDR hat. Es bleibt die Frage zu klären, in welchem Umfang ein Nicht-DDR-Bürger die strukturell so angelegte Zuschauerposition erfüllen kann oder nicht: Läßt sich der Legitimationsdiskurs der DDR sozusagen "einklamern", außer Kraft setzen? Läßt sich das weitere historische Wissen abblenden? Norbert Grob beklagte: "Ende der sechziger Jahre noch so blauäugig, so ungebrochen davon zu erzählen - jenseits aller stalinistischen Vergehen, scheint mir fatal" (1990, 45). Er akzeptiert damit die "reine" und "klare" Position, die der Erzähler dem Zuschauer zuweist, nicht.

[68] Die folgenden Überlegungen habe ich in einem Brief an Renate Georgi vorgetragen. Vgl. dazu das Wolf-Themenheft der *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* 39, 1990, 139ff.

[69] Ich kann und will dem hier nicht weiter nachgehen, ob das Essen der Gefangenen und der Besatzungssoldaten eine Geste der Solidarität zwischen den Mitgliedern der nichtbesitzenden Klassen ist oder eine Geste der Humanität und des Mitleids.

[70] Man könnte sogar noch weiter gehen und die Stimme dem extradiegetischen Erzähler zuordnen - als "Stimme

des Antifaschismus", somit angeschlossen an das kollektive Wollen.

[71] Die "Kamera" nicht als *creator*, sondern als *product* der räumlichen Dimensionen der Erzählung aufzufassen, als Hypothese des Rezipienten, ist erstmals in einem bahnbrechenden Artikel von Edward Branigan (1981, bes. 58ff; 1984b) vorgestellt worden; vgl. dazu auch Bordwell 1985, 119f. Ich gehe - Bordwell argumentiert ähnlich - hier über diesen Entwurf dahingehend hinaus, daß ich das Kamera-Konstrukt mit der textuellen Instanz des Enunziators zusammensehe: Der Entwurf von "Kamera" ist so in den intentionalen Rahmen des "Erzählens" eingebunden und Bestandteil jenes kommunikativen Komplexes, in dem die Einheit des Sinns, die Sinnhaftigkeit der Mitteilung, die Geltung eines relevanten Rahmens der Mitteilung usw. veranlagt ist.

Literaturverzeichnis

Aumont, Jacques (1984) L'écriture Griffith-Biograph. In: *David Wark Griffith*. Ed. par Jean Mottet. Paris: Publication e la Sorbonne/Eds. L'Harmattan, S. 233-247.

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.

--- (1984b) What Is a Camera? In: *Cinema Histories, Cinema Practices*. Ed. by Patricia Mellencamp & Philip Rosen. Frederick, Md.: University Publications of America, S. 87-107 (The American Film Institute Monograph Series. 4.).

Carroll, Noël (1996b) *Theorizing the Moving Image*. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press (Cambridge Studies in Film.).

Dörner, Klaus (1975) *Problemlösen als Informationsverarbeitung*. Stuttgart: Kohlhammer (Kohlhammer Standards Psychologie.).

Elling, Elmar / Möller, Karl-Diemar / Wulff, Hans J. (1981) Propositionsgefüge und Erzähltexte. Semiotische Aspekte der Narrativik. In: *Semiotik und Massenmedien*. Hrsg. v. Günter Bentele. München: Ölschläger 1981, S. 280-297 (Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. 7.).

Higson, Andrew (1984) Space, place, spectacle. Landscape and townscape in the 'Kitchen Sink' film. In: *Screen* 25,4-5, 1984, pp. 2-21.

Jacobs, Lea (1987) Censorship and the Fallen Woman Cycle. In: *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodra-*

ma and the Woman's Film. Ed. by Christine Gledhill.
London: BFI Publishing, S. 100-112.

Kanzog, Klaus (1991) *Einführung in die Filmphilologie*.
Mit Beitr. v. Kirsten Burghardt [...]. München:
Schaudig/Bauer/Ledig (Diskurs Film. 4.).

Kepplinger, Hans Mathias (1987) *Darstellungseffekte*.
Experimentelle Untersuchungen zur Wirkung von Presse-
fotos und Fernsehfilmen. Tübingen: Alber.

Lotman, Jurij M. (1973) *Die Struktur des künstlerischen*
Textes. Frankfurt: Suhrkamp (Edition Suhrkamp. 582.).

Mayer, Hans (1987) Die Bewegung nach links und rechts.
Beispiele aus Literatur, bildender Kunst, Theater und
Film. In: *Strategien der Filmanalyse*. Zehn Jahre Münch-
ner Filmphilologie. Klaus Kanzog zum 60. Geburtstag.
Hrsg. v. Ludwig Bauer, Elfriede Ledig & Michael Schau-
dig. München: Schaudig, Bauer, Ledig, S. 87-98 (Diskurs
Film. 1.).

Merten, Klaus (1983) Wirkungen der Medien im Wahl-
kampf. In: *Massenmedien und Wahlen*. Hrsg. v. Werner
Schulz & Klaus Schönbach. München: Ölschläger.

Meyer, Herman (1964) Hütte und Palast in der Dichtung
des 18. Jahrhunderts. In: *Formenwandel. Festschrift zum*
65. Geburtstag von Paul Böckmann. Hrsg. v. Walter Mül-
ler-Seidel & Wolfgang Preisendanz. Hamburg: Hoffmann
& Campe, S. 138-155.

Möller, Karl-Dietmar (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.).

Rehder, Helmut (1937) Das Symbol der Hütte bei Goethe.
In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissen-*
schaft und Geistesgeschichte 15, S. 403-423.

Schmitt-Sasse, Joachim (1994) Froschperspektiven: Ge-
staltung und Wahrnehmung. In: *Film- und Fernsehwi-*
senschaftliches Kolloquium 1, S. 17-24.

Schuchalter, Jerry (1986) *Frontier and Utopia in the Fic-*
tion of Charles Sealsfield. [...] Frankfurt [...]: Peter Lang.

Sennett, Richard (1986) *Verfall und Ende des öffentlichen*
Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt: Fischer (Fi-
scher Wissenschaft.).

Slotkin, Robert (1992) *Gunfighter Nation. The Myth of*
the Frontier in 20th Century America. New York: Athene-
um.

Steinhardt, Friedrich / Turhan, Su (1995) Was hat die Ark-
tis mit der Südsee zu tun? Raumkonstitution und Norm-
vermittlung in Robert J. Flahertys *NANOOK* (1922) und
MOANA (1926). In: *Perspektiven des Dokumentarfilms*.
Hrsg. v. Manfred Hattendorf. München: Diskurs-Film
Vlg., S. 29-42 (Diskurs Film. 7.).

Torres, Sasha (1995) Lesbische Migrationen, televisuelle
frontiers: NORTHERN EXPOSURE. In *Montage/AV* 4,2, S. 40-
62.

Wulff, Hans J. (1988) Auszüge aus einer textsemiotischen
Analyse [von Ingmar Bergmans *DAS SCHWEIGEN*]. In: *Au-*
gen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 6, S.
49-67.

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