

Jerome Philipp Schäfer

## *Grand Imagier oder Kamera?*

### *Zur Erzählinstanz im filmischen Kommunikationssystem*

#### *Abstract:*

*Gibt es im Film – wie in narrativen Texten der Literatur – einen Erzähler als fiktive und das Bild „produzierende“ Instanz oder sollte – wie beim Theater – von einem (idealen) Autor ausgegangen werden, der die Abbildungen arrangiert? Obwohl diese und ähnliche Fragen grundlegend für jede filmwissenschaftliche Erzähltheorie sind, haben sie bislang nur wenig Beachtung gefunden und wurden bis heute nicht zufrieden stellend beantwortet.*

*Der folgende Beitrag bietet eine Momentaufnahme der aktuellen Debatte und will im Anschluss an Lotman eine filmische Erzählinstanz plausibilisieren.*

#### *Einleitung*

The cinema is not an art which films life: the cinema is something between art and life. Unlike painting and literature, the cinema both gives to life and takes from it, and I try to render this concept in my films. Literature and painting both exist as art from the very start; the cinema doesn't.<sup>1</sup>

Was Jean-Luc Godard in diesem Ausspruch auf seine Arbeit bezieht, hat die Filmtheorie seit den Anfängen der Kinematographie beschäftigt: einerseits wird die Wirklichkeit abgebildet, was immer der Rezipient im historischen Kontext darunter versteht, andererseits ist es durch Tricktechnik und Inszenierung möglich, die Bilder so zu manipulieren, dass eine ganz spezifische Wirklichkeit transportiert wird. Die Kamera als technischer Apparat gilt aufgrund der Sehgewohnheit als Garant für Authentizität, aber was letztlich für Bilder durch den Projektor auf die Leinwand projiziert werden, ist von vielen zeitbezogenen Faktoren abhängig wie in etwa der Propaganda, aber immer auch vom jeweiligen

---

<sup>1</sup> Ausspruch von Jean-Luc Godard, zit. n. Richard Roud. *Godard*. Bloomington u. London: Indiana University Press, 1970.

Stand der technischen Entwicklung: aus Schwarz-Weiß wurde Farbe, an die Stelle von Orchestern im Kinosaal trat der Tonfilm, die Wochenschau als hauptsächliche bildgebende Quelle der Information wurde vom Fernsehen abgelöst und wo früher aufwendige Kulissen gefertigt wurden, wird heute *Computer Generated Imagery* benutzt.

Diese Komplexität und Dynamik des künstlerischen Materials erschwert der Filmtheorie seit jeher eine Einordnung des Films in das Gefüge der anderen Kunstgattungen. Die Perspektivenstruktur erinnert an Malerei, das Schauspiel vor und für die Kamera ist aus dem Theater bekannt und die schon frühen Überlegungen zur Filmsprache beförderten die Affinität zur Literatur. Die Frage, wie diese mediale Komplexität gebändigt werden kann, zieht sich als roter Faden seit den 1920er-Jahren durch die Filmtheorie und wurde je nach Herangehensweise unterschiedlich beantwortet. Durch das Erstarken der angelsächsischen Filmwissenschaft in den 1980er- und 1990er-Jahren hat die Filmnarratologie wieder Konjunktur und auch die Erzähltheorien des Formalismus erlebten dank des neoformalistischen *Wisconsin Project* um David Bordwell und Kristin Thompson ein beachtliches Revival. Die Frage nach einer filmischen Erzählinstanz gewinnt damit noch an Interesse, denn zumindest narratologisch bietet sich hier die Möglichkeit, mediale Komplexität in erzähltheoretischen Kategorien aufzulösen und einen Erzähler als „Zentrum“ zu finden.

Dass diese Herangehensweise auch andere filmtheoretische Ansätze berührt, verdeutlicht unter anderem die Beunruhigung der *Apparatus and Ideology*-Theoretiker gegenüber der Tatsache, dass das Filmbild eine „Quelle“ haben muss: „Who is watching this? Who is ordering these images?“<sup>2</sup> Entsteht die Geschichte – wie im Falle des Theaters – durch das, was auf der „Bühne“ gespielt und durch Kamera und Ton vermittelt wird? Ist der Film ein „Text“ mit Autor, aber ohne Erzähler? Oder verhält es sich anders? Ist das Filmbild vielleicht keine bloße Abbildung der Wirklichkeit, des Filmsets mit seinen Kulissen und Schauspielern, sondern gibt es hier – wie in narrativen Texten der Literatur – eine fingierende Erzählinstanz? Anders formuliert: Läuft der kommunikative Akt auf nur einer Ebene ab (Produktion – Film – Rezeption) oder müssen

---

<sup>2</sup> Hartmut Winkler. *Der Filmische Raum und der Zuschauer. ‚Apparatus‘-Semantik- ‚Ideology‘*. (Reihe Siegen. Medienwissenschaft). Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1992, S. 56 f.

verschiedene pragmatische Ebenen unterschieden werden, so dass sich auch eine fiktive Sprechsituation erkennen lässt? Gibt es eine „virtuelle linguistische Quelle“, eine „fiktive Person“, einen „*grand imagier*“<sup>3</sup> oder ist nur von einer registrierenden Kamera auszugehen?

Diesem Fragenkomplex geht der vorliegende Aufsatz nach, indem zuerst ausgewählte filmtheoretische Ansätze und Argumente, die sich auf eine Erzählinstanz beziehen, reflektiert und auf ihre Verwertbarkeit hin untersucht werden, um daran anschließend auf die Suche nach Indizien zu gehen, die das Vorhandensein eines audiovisuellen Erzählers im Film plausibel machen können. Dabei lässt sich eine Schwierigkeit nicht umgehen: der Erzähler – ob in der Literatur oder im Film – ist immer fiktiv, d. h. er kann nur (re-)konstruiert, jedoch schwerlich bewiesen werden. In der Literaturwissenschaft hat sich die Annahme einer fiktiven Sprechsituation als sinnvoll und hilfreich erwiesen – ob und wie dies auch beim Film der Fall ist, bedarf einer Abklärung.

#### *Filmtheoretischer Hintergrund*

Innerhalb der Filmtheorie gibt es unterschiedliche Ansatzpunkte, um sich der Erzählinstanz anzunähern. Im Bereich der Semiotik ist hier vor allem die „Enunziationsproblematik“ zu nennen, die sich auf die Arbeiten Emile Benvenistes<sup>4</sup> stützt und durch Francesco Casetti<sup>5</sup> und Christian Metz<sup>6</sup> repräsentiert wird. In den 1970er-Jahren widmete sich die *Apparatus and Ideology*-Debatte dem Erzähler unter ideologiekritischen und psychoanalytischen Gesichtspunkten; auch weniger „verschulte“ Filmtheoretiker wie André Gaudreault<sup>7</sup> brachten der Thematik großes Interesse entgegen. Weil sich die meisten dieser Ansätze jedoch mehr mit ihren eigenen Problemen als denen des Films beschäftigen, galt es, einen anderen Schwerpunkt zu setzen, wofür die Diskussion rund um das Kommunikationsmodell des Berliner Literaturwissenschaftlers Manfred

---

<sup>3</sup> Christian Metz. „Die anthropoide Enunziation“. *montage/av.* 3/1/(1994): S. 12.

<sup>4</sup> Vgl. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. Bd. I. Paris: Gallimard, 1966.

<sup>5</sup> Vgl. Francesco Casetti. *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990.

<sup>6</sup> Vgl. Metz. „Die anthropoide Enunziation“. (wie Anm. 3).

<sup>7</sup> Vgl. André Gaudreault. *Du littéraire au filmique*. Paris: Klincksieck, 1988.

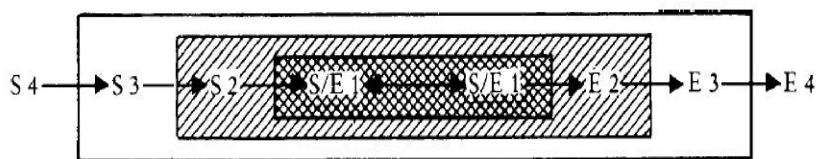
Pfister von Nutzen war, das im deutschsprachigen Raum weite Verbreitung gefunden hat und teilweise auch von angelsächsischen Filmwissenschaftlern verwendet wird.<sup>8</sup>

### *Der Erzähler im Kommunikationsmodell (Pfister – Lobmeier)*

Bevor nach einer filmischen Erzählinstanz gesucht werden kann, bedarf es einer Arbeitsdefinition. Doch weil deren Struktur und Inhalte erst noch herauskristallisiert werden müssen, wird hier als Vorbereitung zur Analyse vorerst eine Definition des Erzählers in narrativen Texten der Literatur genutzt, wie dies von Martinez/Scheffel in ihrer *Einführung in die Erzähltheorie* vorgeschlagen wird:

Erzähler (narrative Instanz, erzählendes Subjekt): Personifizierender Ausdruck für das Aussagesubjekt einer Erzählrede, das im Fall der fiktionalen Rede fiktiv und von dem realen Autor der Erzählung zu unterscheiden ist. Zu den besonderen Möglichkeiten der fiktionalen Rede gehört, dass dieses fiktive Subjekt nicht notwendig im Sinne einer bestimmten männlichen oder weiblichen Person gestaltet sein muss: in diesem Fall können auch z. B. Kollektive, Tiere oder Gegenstände die Funktion eines Erzählers übernehmen; außerdem kann das erzählende Subjekt hier mehr oder weniger körperlos bleiben und scheinbar unabhängig von jeder festen Bindung an Raum und Zeit sprechen<sup>9</sup>.

Eine Einordnung des Erzählers in ein Kommunikationsmodell liefert nun Manfred Pfister in seinem Standardwerk *Das Drama*.<sup>10</sup>



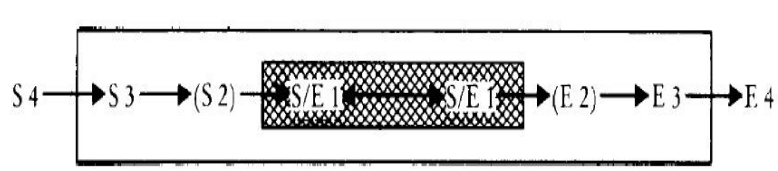
<sup>8</sup> Vgl. Seymour Chatman. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca u. London: Cornell University Press, 1978.

<sup>9</sup> Mathias Martinez/Michael Scheffel. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck, 2003, S. 187 f.

<sup>10</sup> Vgl. Manfred Pfister. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink (UTB), 2001.

Positionen nacheinander übergeordneten semiotischen Niveaus aufschlüsselt, bedeutet S4 den empirischen Autor in seiner [...] Rolle als Werkproduzenten, S3 den im Text implizierten „idealen“ Autor als Subjekt des Werkganzen, S2 den im Werk formulierten fiktiven Erzähler als vermittelnde Erzählfunktion, S/E1 die dialogisch miteinander kommunizierenden fiktiven Figuren, E2 den im Text formulierten fiktiven Hörer als Adressat von S2, E3 den im Text implizierten „idealen“ Rezipienten des Werkganzen und E4 den empirischen Leser.<sup>11</sup>

Das daran anschließende und darauf aufbauende Kommunikationsmodell betrifft dramatische Texte:



Der Unterschied der beiden Modelle liegt darin, dass in dramatischen Texten die Positionen S2 und E2 nicht besetzt sind, das vermittelnde Kommunikationssystem also ausfällt. Dieser „Verlust“ an kommunikativem Potential gegenüber narrativen Texten wird jedoch schon dadurch kompensiert, dass dramatische Texte über außersprachliche Codes und Kanäle verfügen, die die kommunikative Funktion von S2 und E2 zum Teil übernehmen können, und dass ein anderer Teil auf das innere Kommunikationssystem verlagert werden kann<sup>12</sup>.

Welchem der beiden Modelle sich der Film zuordnen lässt, ist die entscheidende Frage. Pfister vertritt die Ansicht, das Drama und der Film seien strukturell zwar eng verwandt, doch stelle die Kamera ein „vermittelndes Kommunikationssystem“ dar, das „eine Erzählfunktion [erfüllt], die der Position S2 des fiktiven Erzählers in narrativen Texten entspricht“<sup>13</sup>. Was Pfister in dem Exkurs *Drama und Film* auf gerade einmal zwei Seiten behandelt, wird in Anke-Marie Lohmeiers *Hermeneutische The-*

<sup>11</sup> Ebd. S. 20 f.

<sup>12</sup> Ebd. S. 21.

<sup>13</sup> Ebd. S. 48.

orie des Films<sup>14</sup> zur ausgereiften Theorie. Sie greift auf Pfisters Standardmodell zurück und nimmt Bezug zu aktuellen Sprechakttheorien, um daraus ein filmspezifisches Kommunikationsmodell zu entwickeln:

Während sich nun narrative und dramatische Sprechsituationen dadurch unterscheiden, dass in letzterer das vermittelnde Kommunikationssystem fehlt, die Positionen S2 und E2 also nicht besetzt sind [...], zeigt sich bei der filmischen Sprechsituation ein anderes Bild: Zwar sind hier – wie bei der narrativen Sprechsituation – sämtliche Positionen besetzt und sämtliche Kommunikationssysteme vorhanden, zwar kann auch hier – anders als bei der dramatischen Sprechsituation – das innere Kommunikationssystem (N1) [Darstellungsebene] nicht unabhängig vom vermittelnden Kommunikationssystem [Abbildungsebene] erscheinen, anders aber als bei der narrativen Sprechsituation, und das macht das Spezifikum der filmischen Sprechsituation aus, kann hier umgekehrt auch das vermittelnde Kommunikationssystem (N2) nicht unabhängig vom inneren Kommunikationssystem (N1) erscheinen, gibt es im Film *keine Ebene der unmittelbaren Kommunikation zwischen Erzähler (S2) und fiktiven Rezipienten (E2)*, wie sie der Erzählbericht in sprachlichen Erzähltexten konstituiert, es sei denn, der filmische Erzähler bedient sich der Mittel seines Verwandten, der sprachlichen Kommunikation.<sup>15</sup>

Entscheidend in diesem Zusammenhang ist offenkundig, dass die Vermittlungsebene eine narrative Funktion innehat. Ist dies tatsächlich der Fall, kann von einem Erzähler ausgegangen werden:

Es ist also nicht nur das bloße Faktum „Bild“, nicht nur sein Hergestelltsein, das auf ein Subjekt der Herstellung verweist, sondern auch der *je besondere Blick*, den Bilder auf das Abgebildete eröffnen: Bilder nötigen ihren Betrachtern einen ganz bestimmten Blick auf das Dargestellte auf, bringen sie, indem sie sie in eine bestimmte Wahrnehmungsposition versetzen, in eine je besondere optisch-räumliche Beziehung zum Dargestellten, der sie sich, anders als bei der Wahrnehmung realer Dinge, nicht entziehen können.<sup>16</sup>

Diese der Abbildungsebene innewohnenden Möglichkeiten macht Lohmeier in erster Linie am Kameraverhalten und an den unterschiedlichen

---

<sup>14</sup> Vgl. Anke-Marie Lohmeier. *Hermeneutische Theorie des Films*. Tübingen: Max Niemeyer, 1996.

<sup>15</sup> Ebd. S. 45 f.

<sup>16</sup> Ebd. S. 25.

Montageformen fest, wobei diese streng unterteilt und entsprechend kategorisiert werden. Die Ausführungen zur Kamera veranschaulichen, worauf Lohmeier im Ergebnis hinaus will:

Die normale Perspektive alltäglicher Realitätswahrnehmung resultiert aus der durchschnittlichen Blickhöhe eines stehenden Menschen und den daraus sich ergebenden vertikalen Blickwinkeln: Der Kamerablick auf eine Figur aus Augenhöhe wird vom Zuschauer als normal, derselbe Blick aus der Frosch- oder Vogelperspektive dagegen als ungewöhnlich empfunden. [...] Von *referentiellen Redundanzen* ist hier immer dann zu sprechen, wenn Standort und/oder Perspektive für die Erkennbarkeit des Objekts und seiner räumlichen Situierung irrelevant sind, eine Situation, die bei horizontalen Blickwinkeln selten, um so häufiger aber bei den vertikalen Perspektiven entsteht: Bei einer aus der Froschperspektive aufgenommenen Figur etwa liefern die perspektivischen „Verzerrungen“ einen für die Erkennbarkeit der Figur irrelevanten Überschuss an Informationen, dessen Begründungsbedarf einen möglichen interpretatorischen Ansatzpunkt liefert.<sup>17</sup>

Tatsächlich gehört dieses Spannungsfeld zwischen Konventionen, Abweichungen und konventionalisierten Abweichungen zu den konstitutiven Merkmalen dessen, was schon früh in der Geschichte der Kinematografie als „Filmsprache“ bezeichnet wurde. Dazu zählt als eines der ältesten und bekanntesten Elemente der *Low-Angle-Shot*, der bis heute unter anderem zur Charakterisierung von Antagonisten eingesetzt wird.

---

<sup>17</sup> Ebd. S.84 f.



Abb.1. *Nosferatu*<sup>18</sup>



Abb. 2. *A Clockwork Orange*<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*. Regie: Friedrich Wilhelm Murnau. BRD, 1922.

<sup>19</sup> *A Clockwork Orange*. Regie: Stanley Kubrick. UK 1971.



In einem Handbuch für Filmemacher wird konstatiert:

Blickt die Kamera von unten nach oben, so erscheinen dargestellte Personen (oder andere Objekte) selbstbewusst, heldenhaft, überlegen (Helden des sowjetischen Revolutionsfilms), arrogant, diktatorisch (Hitler) oder dämonisch, unheimlich (*Nosferatu*).<sup>20</sup>

Was nichts anderes bedeutet, als dass die Kameraperspektive die Objekte je nach Kontext akzentuiert. In diesem Zusammenhang muss der Frage nachgegangen werden, ob die Vermittlungsebene wirklich so narrativ ist, wie dies von Lohmeier vermutet wird.

#### *Die Vermittlungsebene (Mahler – Bordwell)*

In einer Rezension zu *Hermenentische Theorie des Films* mit dem bezeichnenden Titel *Erzählt der Film?*<sup>21</sup> wendet sich der Münchner Anglist Andreas Mahler entschieden gegen ein narratives Verständnis der filmischen Vermittlungsebene: „Nicht jede Vermittlung einer Geschichte ist aber, wie das Drama zeigt, schon eine narrative. Deswegen bedarf es des überzeugenden Nachweises einer spezifischen narrativen Instanz.“<sup>22</sup> Mahler kann diese Instanz so nicht erkennen und zieht als Beispiel die Kamera als „Instrument der Modalisierung“ heran:

Die Kamera hingegen tut nicht so, als registriere sie; sie registriert. Dabei schafft sie keine fiktive Welt, sondern zeigt nur, was es, irgendwo „real“ inszeniert oder vorhanden, bereits gibt [...]. Das heißt: die Kamera erzählt nicht, sondern sieht; sie ist keine binnenpragmatische Instanz des Fingierens, sondern ein vom impliziten Textsubjekt [...] genutztes Instrument der Modalisierung.<sup>23</sup>

Wie aber steht diese Aussage zur Untersicht etwa in *Nosferatu*? Mahler würde dies wohl als eine „fiktive Semantik“ bezeichnen, die beim Zu-

---

<sup>20</sup> Pierre Kandorfer. *Du Mont's Lehrbuch der Filmgestaltung: theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde*. Köln: Du Mont, 1984, S. 81.

<sup>21</sup> Andreas Mahler. „Erzählt der Film?“. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 111 (2001).

<sup>22</sup> Ebd. S. 264.

<sup>23</sup> Ebd. S. 266.

schauer aufgrund der Modalität des realen Zeigens evoziert wird – eine narrative Instanz wäre nicht notwendig. Aus eben diesem Grund kritisiert Mahler an Lohmeiers Erzähltypologie, dass sie sich „von Anbeginn in der Stanzelschen Falle der Vermengung von ‚voix‘ und ‚mode‘ [befindet], allerdings in verschärfter Form, da sie einen ‚mode‘ als ‚voix‘ ausgibt, wo sie eine ‚voix‘ gar nicht plausibel machen kann“<sup>24</sup>. Diese Frage nach einer identifizierbaren „Stimme“ ist im Folgenden noch von Bedeutung. Auch wenn der Diskurs zu Pfisters Kommunikationsmodell primär innerhalb der deutschsprachigen Film- bzw. Literaturwissenschaft stattgefunden hat und im angelsächsischen Raum nur bedingt rezipiert wurde, lohnt sich ein vergleichender Blick auf den Neoformalismus als prominentesten Ansatz in der zeitgenössischen Filmtheorie, dessen Hauptvertreter David Bordwell sich dem filmischen Erzähler in *Narration in the Fiction Film*<sup>25</sup> widmet:

Since any utterance can be construed with respect to a putative source, literary theory may be justified in looking for a speaking voice or narrator. But in watching films, we are seldom aware of being told something by an entity resembling a human being. Even with the dissective attention of criticism, we cannot construct a narrator for Vidor's film *War and Peace* with the exactitude with which we can assign attributes to the narrator of Tolstoy's original novel. As for the implied author, this construct adds nothing to our understanding of filmic narration. No trait we could assign to an implied author of a film could not more simply be ascribed to the narration itself: it sometimes suppresses information, it often restricts our knowledge, it generates curiosity, it creates a tone, and so on. To give every film a narrator or implied author is to indulge in an anthropomorphic fiction.<sup>26</sup>

In diesem Ausschnitt wird deutlich, dass angelsächsische und französische Filmtheorien die Trennlinie zwischen *implied author* und *narrator* oft nur unsauber ziehen und die Begriffe teilweise gar in eins setzen. David Bordwells Argumentation nimmt daran keinen Schaden, da er derartige Konzepte grundsätzlich ablehnt:

---

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Vgl. David Bordwell. *Narration in the Fiction Film*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

<sup>26</sup> Ebd. S. 62.

Der neoformalistische Ansatz untersucht, wie Zuschauer und Zuschauerinnen verschiedene kognitive Tätigkeiten ausführen, um die Erzählung eines Films zu verstehen. Sie filtern die wesentlichen Informationen aus der Vielzahl von Bildern, Handlungen und Dingen, die gezeigt werden. Aufgrund dieser Informationen ziehen sie induktive Schlüsse, stellen Hypothesen auf und überprüfen sie. An der Film-Form ist entscheidend, wie sie die Interpretation der Erzählung steuert. Institutionalisiert und konventionalisiert [...] können nicht nur Handlungsmuster, sondern alle Formelemente – Licht, Ton, Musik, Schnitt etc. – zum Verständnis des Films beitragen.<sup>27</sup>

Diese Herangehensweise, die Bordwell immer wieder mit „the viewer’s activity“<sup>28</sup> in Verbindung bringt, steht Mahlers Argumentation nahe, doch unterscheiden sie sich in einem grundlegenden Punkt: während Mahler die Modalisierung einem *implied author* zurechnet, lehnt Bordwell auch diese Instanz ab, was den Neoformalismus zu einem in dieser Hinsicht reduktionistischen Ansatz macht. Zwar kann nicht bezweifelt werden, was Bordwell als Leistung des Zuschauers deklariert, doch ist dieses kognitive Modell weniger filmtheoretisch als naturwissenschaftlich-deskriptiv orientiert. Auch im Bereich der Literatur würde niemand „the reader’s activity“ in Frage stellen, doch macht dies die Frage nach einer Erzählinstanz in narrativen Texten keineswegs überflüssig.

### *Spuren des filmischen Erzählers*

Würden in den vorhergehenden Abschnitten einige filmtheoretische Positionen von Autoren wie Pfister, Lohmeier, Mahler und Bordwell mit ihren jeweils zentralen Argumenten für bzw. gegen eine Erzählinstanz vorgestellt, muss an dieser Stelle noch ein Name nachgereicht werden, und zwar Jurij M. Lotman mit *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*<sup>29</sup>. Da dieses Werk eine Fülle an Hinweisen enthält, die aufgrund ihrer Bandbreite kaum in einen bündigen Abriss gepresst werden können, sollen seine Überlegungen erst dort angebracht werden, wo das jeweils relevante Thema zur Sprache kommt. Diese filmtheoreti-

---

<sup>27</sup> Stephen Lowry. „Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers, *montage/av* 1/1 (1992): S. 115.

<sup>28</sup> Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. (wie Anm. 25). S. 29.

<sup>29</sup> Vgl. Jurij M. Lotman. *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*. Frankfurt/Main: Syndikat, 1977.

schen Grundlagen nutzend, werden im Folgenden jene Aspekte des Filmbildes, der Montage und des Tones angesprochen, die eine filmische Erzählinstanz plausibel machen helfen.

### *Der Blick und die Kamera*

Das vermittelnde Kommunikationssystem wird von den meisten Filmtheoretikern instinktiv mit der Kamera gleichgesetzt: Pfister spricht von einer „variable[n] und bewegliche[n] Kamera“<sup>30</sup> mit Erzählfunktion, Lohmeier bezieht sich zwar etwas vorsichtiger auf das „Hergestelltsein, das auf ein Subjekt der Herstellung verweist“<sup>31</sup>, doch die darauf folgende Analyse trägt den bezeichnenden Titel *Kameraverhalten: Die Organisation der Subjekt-Objekt-Struktur filmischer Bilder*<sup>32</sup>, und Mahler konstatiert, dass „die Kamera [nicht] erzählt [...], sondern sieht“.

Diese eindeutige Zuordnung ist insofern problematisch, als es zwar die Kamera ist, die das Geschehen aufzeichnet und dank der ein Film als visuelles Kunstwerk überhaupt erst entstehen kann, wodurch aber in erster Linie nicht auf das vermittelnde Kommunikationssystem, sondern auf die realen Produktionsbedingungen verwiesen wird: die Kamera besetzt nicht S2 (den im Werk formulierten fiktiven Erzähler/die Vermittlungsinstanz), sondern ist integraler Bestandteil von S4 (der Filmproduktion). Das Einzige, was sich demnach wirklich für S2 diagnostizieren lässt, ist eine visuelle Instanz.

### *Der „abgehackte“ Kopf*

Dass die strikte Trennung in (reale) Kamera und (fiktive) visuelle Instanz fundamental für ein differenziertes Verständnis des Films ist, belegt ein Beispiel aus Béla Balázs' *Der Film*:

Wir wissen, dass in jenem Hollywooder Kino, in welchem Griffith zum ersten Mal seine Premierplan-Detailbilder vorführte und ein riesengroßer „abgehackter“ Kopf dem Publikum zulächelte, Panik ausbrach. Wir sind uns dessen ü-

---

<sup>30</sup> Pfister. *Das Drama*. (wie Anm. 10). S. 48.

<sup>31</sup> Lohmeier. *Hermeneutische Theorie des Films*. (wie Anm. 14). S. 25.

<sup>32</sup> Ebd. S. 51.

berhaupt nicht mehr bewusst, welcher komplizierter Vorgang unseres Bewusstseins dazu nötig war, dass wir visuell assoziieren lernten.<sup>33</sup>

Wenn das vermittelnde Kommunikationssystem eins mit der Kamera wäre, hätten Nah- und Detailaufnahmen kaum eine solche Wirkung hervorrufen können. Der Kopf als Ausschnitt der Realität müsste die Zuschauer dazu veranlassen haben, lebensweltliches Wissen anzuwenden und die fehlenden Körperteile zu imaginieren. Dies wäre intellektuell keine Schwierigkeit gewesen, da Nahaufnahmen in diesem Ausmaß bislang zwar unbekannt waren, doch Kamera-Objekt-Relationen hinsichtlich der Größenverhältnisse nachvollzogen werden konnten und durch die Fotografie bereits in den Alltag eingedrungen waren. Weshalb also erschien den Zuschauern bei besagter Filmvorführung der Kopf „abgehackt“? Die Antwort darauf ist: weil sie nicht die Wirklichkeit als Referenzrahmen wählten – sie waren auf dem Set nicht anwesend – sondern eine fiktive Realität, wie eine visuelle Instanz sie ihnen übermittelte. Weshalb dadurch der Eindruck des „abgehackten“ Kopfes entsteht, kann ein semiotischer Ausflug zu Jurij M. Lotman erklären: „Jede Abbildung auf der Leinwand ist ein Zeichen, d. h. sie hat *Bedeutung*, ist ein Informationsträger“<sup>34</sup>. Der Film als semiotisches System setzt sich (zumindest was das Visuelle anbelangt) aus ikonischen Zeichen zusammen und beruht somit auf Ähnlichkeitsrelationen. Diese Tatsache ist hinlänglich bekannt, und doch muss man sich in Erinnerung rufen, dass das Filmbild in erster Linie eine Ansammlung (produzierter) ikonischer Zeichen ist und eben nicht eine bloße Abbildung der Wirklichkeit. Das Publikum von *Casablanca*<sup>35</sup> sieht nicht Humphrey Bogart und Ingrid Bergman, sondern ikonische Zeichen, die es dank visueller Konventionen und lebensweltlicher Erfahrungen mit den Schauspielern und deren Rolle identifiziert.

Die Zuschauer aus Balázs' Beispiel gerieten in Panik, weil sie medial noch nicht gelernt haben konnten, dass die ikonischen Zeichen nicht durch den Bildrahmen eingeschränkt werden, sondern auf andere (imaginäre) Zeichen außerhalb des Bildes verweisen, sie sich also eine ganze (fiktive) Welt vorstellen müssten, von der sie nur einen Ausschnitt vor

---

<sup>33</sup> Béla Balázs. *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien: Globus, 1976, S. 24 f.

<sup>34</sup> Ebd. S. 51.

<sup>35</sup> *Casablanca*. Regie: Michael Curtiz. USA 1942.

sich haben. Ohne diese Medienkompetenz und das damit intuitiv verbundene Wissen um eine visuelle Instanz anstatt der Abbildung durch eine Kamera müssen sie davon ausgehen, dass es in der fiktiven Welt wirklich nur den Kopf gibt, und dieser – da der Körper nicht zu sehen ist – also „abgehackt“ sein muss.

### *Das Filmbild*

Wenn es schon problematisch erscheint, die Kamera mit S2 (dem im Werk formulierten fiktiven Erzähler/der Vermittlungsinstanz) zu identifizieren, kann ihr selbst im Produktionsbereich hinsichtlich des Visuellen nicht die Position S4 (Produktion der Filmbilder) zugestanden werden. Was von der Kamera aufgenommen wurde und was letztlich auf die Leinwand projiziert wird, divergiert: heutzutage nimmt die *post production* nicht selten mehr Zeit in Anspruch als der Dreh selbst. Während in den 1920er-Jahren – wie im Falle von Fritz Langs *Metropolis*<sup>36</sup> – lediglich *Bluescreen* und Mehrfachbelichtung genutzt werden konnten, gibt es heute nur noch wenige Filme, in denen nicht unterstützend mit *Computer Generated Imagery* gearbeitet würde. In Blockbustern wie *Spiderman*<sup>37</sup> oder *The Lord of the Rings*<sup>38</sup> sind die Filmbilder nur selten eine Abbildung der Wirklichkeit.

Wieso aber wird durch das Artifizielle als Folge der Nachbearbeitung nicht die Realitätsillusion getrübt? Die Antwort ist: Weil durch ein „Schwächen“ der Kamera als visuellem Fixpunkt der Produktion die (fiktive) visuelle Instanz gestärkt wird und damit die filmische Wirklichkeit der ikonischen Zeichen an Glaubwürdigkeit (jedoch nicht Authentizität) gewinnt. Je mehr Anteil *Computer Generated Imagery* am Endergebnis hat, desto deutlicher wird, dass es doch – anders als Mahler behauptet – sinnvoll wäre, eine „binnenpragmatische Instanz des Fingierens“<sup>39</sup> für den Film anzunehmen. Dass dies nicht so einfach zu akzeptieren ist, hängt primär damit zusammen, dass der Rezipient zwar nur den filmi-

---

<sup>36</sup> *Metropolis*. Regie: Fritz Lang. BRD 1927.

<sup>37</sup> *Spider-Man*. Regie: Sam Raimi. USA 2002.

<sup>38</sup> *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*. Regie: Peter Jackson. NZ/USA 2001.

<sup>39</sup> Mahler. „Erzählt der Film?“. (wie Anm. 21). S. 266.

schen „Text“ vor sich hat, aber durch das ausgeprägte Starsystem der amerikanischen Filmindustrie und auch durch das mittlerweile obligate Bonus-Material auf DVD die Produktionssituation evident gehalten wird. Wird jedoch der „Text“ als Ausgangspunkt genommen und das Starsystem und die Produktionssituation ausgeblendet, fällt es bedeutend leichter, die visuelle Instanz als Erzähler zu verstehen. Dies lässt sich durch einen Vergleich mit Animationsfilmen verdeutlichen, da diese – obwohl der Herstellungsprozess anderes Material beinhaltet – keine gravierenden Unterschiede erkennen lassen.



Abb. 3: *Final Fantasy: The Spirits Within*<sup>40</sup>



Abb. 4: *Final Fantasy: The Spirits Within*

---

<sup>40</sup> *Final Fantasy: The Spirits Within*. Regie: Hironobu Sakaguchi. USA/Japan 2001.

Die abgebildeten Figuren ähneln realen Schauspielern auf verblüffende Weise, sie handeln und bewegen sich wie diese innerhalb des Bildausschnitts, die Modalisierungen könnten aus jedem Hollywood-Spielfilm stammen und doch: es gibt keine Kamera, sondern nur eine (extradiegetische) visuelle Instanz, die das, was der Zuschauer sieht, erst hervorbringen muss.

Überlegungen zur (gleich bleibenden) Filmsprache versprechen in diesem Kontext aufschlussreiche Ergebnisse: Mahler beschreibt Kamerastandpunkte wie die Untersicht als Modalisierungen – die Semantik sei rein fiktiv, da die Kamera nichts dafür könne, wenn sie aus einer bestimmten Perspektive aufzeichnet. Was aber, wenn es sich nicht um eine Kamera, sondern um die visuelle Instanz handelt? Geht die visuelle Instanz in die Untersicht, geht dies über eine reine Modalisierung hinaus, denn eine visuelle Instanz kann – anders als die Kamera als technischer Apparat – etwas dafür, wenn sie die Perspektive wechselt. Wird bei Lohmeier das „Kameraverhalten“ durch das „Verhalten der visuellen Instanz“ ersetzt, liegt es nahe, bei der Froschperspektive „einen für die Erkennbarkeit der Figur irrelevanten Überschuss an Informationen [zu sehen], dessen Begründungsbedarf einen möglichen interpretatorischen Ansatzpunkt liefert.“<sup>41</sup> Derartige Bedeutungen machen den „konventionellen“ Teil der Filmsprache aus.

### *Die Stimme*

Trotz der bisher angestellten Überlegungen kann eine visuelle Instanz nur dann plausibel gemacht werden, wenn sich ihr die Stimme, *voix*, wie Mahler sie für die filmische Vermittlungsebene ablehnte, zuordnen lässt. Während der Modus als „Grad an Mittelbarkeit (*Distanz*) und Perspektivierung (*Fokalisierung*) des Geschehens“<sup>42</sup> beim Film nicht bezweifelt werden kann, ist die Frage: „Wer spricht?“, nicht leicht zu beantworten. Mit der Anwendung von Gérard Genettes Analysekatoren „Homodiegetisch“ (Erzähler kommt in eigener Geschichte vor) und „Heterodiegetisch“ (kommt nicht vor) lässt sich ein Anfang machen.

Der Normalfall im Film ist eine visuelle Instanz, die „beobachtet“, ohne in das Geschehen einzugreifen und ohne von den Figuren „wahrge-

---

<sup>41</sup> Lohmeier. *Hermeneutische Theorie des Films*. (wie Anm. 14). S. 85.

<sup>42</sup> Martinez/Scheffel. *Einführung in die Erzähltheorie*. (Wie Anm. 9). S. 190.



nommen“ zu werden – in der Erzähltheorie würde man hier von einem heterodiegetisch-extradiegetischen Erzähler sprechen. Wie im vorhergehenden Unterkapitel offensichtlich wurde, kann über eine solch unsichtbare Stimme wohl nur spekuliert werden – die Quelle der Stimme, die visuelle Instanz, ist schwer zu fassen.

Gibt es aber Fälle, bei denen die Stimme (visuelle Instanz) eindeutig einer Quelle (ob Figur oder Gegenstand) zugewiesen werden kann, wie dies bei einem homodiegetischen Erzähler der Fall wäre, dann ließe sich schlussfolgern, dass es im Film immer eine visuelle Instanz geben muss – auch wenn sie sich verschleiert. Mit Robert Montgomerys

*Lady in the Lake*<sup>43</sup> führt Anke-Marie Lohmeier dazu ein bekanntes Beispiel an, in „dem die Kamera den Detektiv Philipp Marlowe ‚verkörpert‘, der in Spiegelaufnahmen gelegentlich – in der Gestalt Robert Montgomerys – sichtbar wird.“<sup>44</sup> Das heißt, dass es sich hier um einen der wenigen, wenn nicht gar den einzigen bekannten Film handelt, der den POV (Point of View) einer Figur konsequent durchhält. Wenn Lohmeier fortfährt:

Wenn etwa Philipp Marlowe, also die Kamera, telefoniert und die Sprechmuschel in der unteren rechten Ecke des Bildes erscheint, dann fragt sich der Zuschauer sogleich, ob man beim Telefonieren eigentlich die Sprechmuschel scharf und von vorn oder nicht vielmehr unscharf und von schräg oben sieht; wenn Philipp Marlowe nach einem Unfall verletzt auf den Knien zu einer Telefonzelle kriecht, dann stoßen dem Zuschauer zwangsläufig die merkwürdige Perspektive, mit der Marlowe seine eigenen Arme wahrnimmt, und die mangelnde Konvergenz der Körper-, d. h. der Kamerabewegungen mit denen dieser Arme auf, werden zu massiven Illusionsstörungen.<sup>45</sup>

kritisiert sie den Film als eine „(schlechte) Doublette menschlicher Wahrnehmung“<sup>46</sup> und Mahler ruft zur Vorsicht gegenüber derartigen Erzähltypologien auf, da es kaum konsequent durchgehaltene Beispiele im Film gebe. Und doch demonstriert *Lady in the Lake*, dass die Stimme der visuellen Instanz durchaus an eine diegetische Figur gebunden sein kann. Diese Tatsache wird gerade dann deutlich, wenn Philipp Marlowe

---

<sup>43</sup> *Lady in the Lake*. Regie: Robert Montgomery. USA 1947.

<sup>44</sup> Lohmeier. *Hermeneutische Theorie des Films*. (wie Anm. 14). S. 197.

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Ebd.

in den Spiegel blickt und eben nicht die Kamera, sondern sein Gesicht zu sehen ist.

Dass es sich bei diesem Film trotzdem um eine „(schlechte) Doublette menschlicher Wahrnehmung“ handelt, lässt sich nicht bestreiten. Dies hat zwei Gründe: einerseits konnte Robert Montgomery nicht auf andere Filme, die aus der Ich-Perspektive erzählt werden, zurückgreifen, so dass die vermeintlichen Mängel der visuellen Instanz tatsächlich der mangelnden Erfahrung auf der Produktionsebene entsprechen, und andererseits empfinden Zuschauer einen Erzähler dann als natürlich, wenn er ihren lebensweltlichen Vorstellungen entspricht. Der Leser eines Romans stört sich nicht an einem menschlichen Erzähler – wenn der Erzähler jedoch z. B. eine Vase wäre, sind Illusionsstörungen wahrscheinlich. Ähnlich ist es beim Film gelagert: da der Zuschauer die visuelle Instanz am ehesten mit der Kamera auf Produktionsebene in Verbindung bringt, empfindet er es als natürlich, wenn sich die visuelle Instanz als Kamera aus gibt, während ihn eine Figur als „Quelle“ irritiert.

Das bekannteste Beispiel der letzten Jahre ist Daniel Myricks und Eduardo Sánchez' *The Blair Witch Project*<sup>47</sup>, in dem das gesamte Geschehen durch eine von den Figuren genutzte Handkamera „aufgezeichnet“ wird – dies verleiht dem Film jene Aura des Dokumentarischen und Authentischen, die absolut typisch für eine „binnenpragmatische Instanz des Fingierens“ ist, die ihre Stimme dem verleiht, was der Rezipient als „normal“, weil produktionstypisch empfindet.

Es gibt trotzdem einige Sonderfälle, die Mahlers Ansicht zu bestätigen scheinen, dass nicht die visuelle Instanz, sondern eine Kamera das Bild liefert. Dies ist besonders dann der Fall, wenn die visuelle Instanz zwar heterodiegetisch-extradiegetisch ist, doch diegetische Elemente plötzlich mit ihr in Kontakt kommen. Blutspritzer an der Linse in *Children of Men* und ein Akteur in *The Rocky Horror Picture Show*, der zuerst herausfordernd in die „Kamera“ blickt, um anschließend ein Glas Wasser in eben diese Richtung zu schütten, zeigen beispielhaft, wie derartige Verfahren realisiert werden können.

---

<sup>47</sup> *The Blair Witch Project*. Regie: Daniel Myrick u. Eduardo Sánchez. USA 1999.



Abb. 5: *Children of Men*<sup>48</sup>



Abb. 6: *The Rocky Horror Picture Show*<sup>49</sup>

Ist die Kamera immer anwesend und soll durch diegetische Elemente nur auf ihr Vorhandensein aufmerksam gemacht werden? So ließen sich diese Bilder interpretieren, doch die interessanteren Schlussfolgerungen lassen sich mit dem Konzept einer visuellen Instanz ziehen: wenn diese heterodiegetisch-extradiegetisch ist, handelt es sich in den Beispielen um wohl kalkulierte Metalepsen, d. h. narrative Kurzschlüsse. In *Children of Men*, einem Film, der zwar behauptet, seine Handlung sei Science-Fiction, obwohl sich diese offensichtlich auf den Palästina-Konflikt bezieht, wird mit der Bildsprache der modernen Kriegsberichterstattung hantiert: die visuelle Instanz soll wie die Kamera eines „embedded journalist“ funktionieren. In *The Rocky Horror Picture Show* wiederum ist der

<sup>48</sup> *Children of Men*. Regie: Alfonso Cuarón. Japan/UK/USA 2006.

<sup>49</sup> *The Rocky Horror Picture Show*. Regie: Jim Sharman. UK/USA 1975.

Verweis darauf, dass der Film ein Musical ist, wichtig, denn der Gesang der Figuren wirkt nur dann plausibel, wenn ein Publikum anwesend ist. Diese Theaterhaftigkeit wird durch Metalepsen markiert.

### *Kommentar und Montage*

Obwohl Tiefeninszenierungen seit den Anfängen des Films zum Grundinventar gehören, wird die filmische Erzählinstanz zumeist an der Montage festgemacht, da das Organisieren von Raum und Zeit zu deren konstitutiven Merkmalen zählt.<sup>50</sup> Der Bezug zur alternierenden Montage in David W. Griffith' *The Battle at Elderbush Gulch*<sup>51</sup> sollte genügen, um zu erkennen, dass die narrativen Möglichkeiten der Montage schon sehr früh genutzt wurden. Allerdings stellt sich auch hier wieder die Frage, wer die Filmbilder zu Szenen und Sequenzen zugesammenstellt hat. Während Lohmeier von einem Erzähler ausgeht, spricht Mahler im Gegenteil von einem Verfahren allein auf Text-Ebene:

Beim ersten Kriterium – bei der Montage – spricht Vf.in zu Recht von einem „Verfahren filmischer Textbildung“ und bemüht, wenn auch recht spät, den Begriff des „filmischen Diskurses“ (144ff.). Dies verweist nicht auf die Ebene einer filmischen Narration [...], sondern auf die des Textes: es geht nicht um ein Phänomen binnenfiktionaler Pragmatik, sondern eindeutig, auch wenn Vf.in dies partout nicht wahrhaben will, um eines der Syntaktik – um die Nebeneinanderstellung wie auch immer gearteter zeichenhafter Segmente und deren Relation.<sup>52</sup>

Diese Feststellung ist insofern vertretbar, als es sich tatsächlich um ein textuelles Phänomen handelt, doch widerspricht dies keineswegs dem Vorhandensein einer Erzählinstanz. Mahler siedelt die Montage bei S3 (dem im Text implizierten „idealen“ Autor als Subjekt des Werkganzen) an, aber: der „Text“ selbst bleibt immer gleich, egal welcher pragmatischen Ebene er zugeordnet wird. Trotzdem ist Mahlers Überlegung bzgl. Lohmeiers Statements scharfsinnig, denn diese spricht aufgrund ihrer Konzentrierung auf die Kamera immer von einer Abbildungsebene, so

<sup>50</sup> Vgl. Lohmeier. *Hermeneutische Theorie des Films*. (wie Anm. 14). S. 123 – 187. u. Lotman. *Probleme der Kinoästhetik*. (wie Anm. 29). S. 72 – 95.

<sup>51</sup> *The Battle at Elderbush Gulch*. Regie: David W. Griffith. USA 1913.

<sup>52</sup> Mahler. „Erzählt der Film?“ (wie Anm. 21). S. 265.

dass ihr Konzept von der Vermittlungsebene derart eng geschnürt ausfällt, dass das Zusammenfügen der Bilder zu Sequenzen eigentlich auf einer übergeordneten Ebene angesiedelt werden müsste. Wird die Vermittlungsebene jedoch etwas weiter gefasst, zählt auch die Syntagmatik, die auf allen pragmatischen Ebenen gleich bleibt, zu ihr, mit dem Ergebnis, dass Mahlers Kritik ins Leere geht – was anhand eines Beispiels gezeigt werden kann, nämlich der Blende.

Die narrativ oft eindeutige Funktion des Überblendens beschreibt David Bordwell wie folgt:

But other ellipses are important to the narrative. The viewer must recognize that time has passed. For this task the continuity style has built up a varied repertoire of devices. Often, dissolves, fades, or wipes are used to indicate an ellipsis between shots. Thus from the last shot of one scene we dissolve, fade, or wipe to the first shot of the next scene. (The Hollywood rule is that a dissolve indicates a brief time lapse and a fade indicates a much longer one.)<sup>53</sup>

Dass die Bedeutung von Blenden nicht immer auf Konventionen beruhen muss, verdeutlicht eine Methode des Blendens, die in den 1930er- und 1940er-Jahren weit verbreitet war und heute nur noch aus Gründen der Hommage herangezogen wird: die Wisch- und Trickblende. Typische Beispiele hierfür finden sich in Jim Sharmans *The Rocky Horror Picture Show*.

---

<sup>53</sup> David Bordwell/Kristin Thompson. *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill (Education), 2005, S.332.

Abb. 7: *The Rocky Horror Picture Show*Abb. 8: *The Rocky Horror Picture Show*

Bei Wisch- und Trickblenden handelt es sich um eine „Schnitt“-Technik, die zwar eine syntagmatische Funktion innehat (zwei Einstellungen/Sequenzen werden miteinander verbunden), doch gleichzeitig ikonisch funktioniert (Herzform, Fragezeichen), d. h. eine Hybridform darstellt, die das Abbildende der Vermittlungsebene zur Kommentierung nutzt. Dies widerspricht eindeutig Mahlers Ansicht, dass die Syntaktik dem idealen Autor zugeordnet werden muss: wie nur soll ein idealer (!) Autor die Handlung kommentieren?

### *Sprache, Ton und Film*

Was vorstehend für die Wisch- und Trickblende beschrieben wurde, ist kein Einzelfall. Der folgende Ausschnitt Lohmeiers verdeutlicht, dass Ressentiments gegenüber der Sprache häufig eine differenziertere Betrachtung des „Filmischen“ verhindern:

Kann hier [...] das vermittelnde Kommunikationssystem (N2) nicht unabhängig vom inneren Kommunikationssystem (N1) erscheinen, gibt es im Film keine Ebene der unmittelbaren Kommunikation zwischen Erzähler (S2) und fiktiven Rezipienten (E2), wie sie der Erzählbericht in sprachlichen Texten konstituiert, es sei denn, der filmische Erzähler bedient sich der Mittel seines Verwandten, der sprachlichen Kommunikation (voice over, Schriftinserts). Die genuin filmische, ikonische Kommunikation zwischen Erzähler und fiktiven Rezipienten muss im Film deshalb stets den Weg über das innere Kommunikationssystem nehmen; der fiktive Rezipient kann also – auf ikonischem Wege – nur mittelbar, nur über das innere Kommunikationssystem, nicht aber, wie im sprachlichen Erzähltext, unmittelbar angesprochen werden. Der [...] Bereich des vermittelnden Kommunikationssystems, in dem diese unmittelbar an den fiktiven Leser gerichtete Rede, der normalerweise größte Teil des Erzähltextes, der Erzählbericht, situiert ist, fällt also im Modell der filmischen Sprechsituation im Prinzip weg, kann allenfalls durch nicht-filmische, sprachliche Erzählerrede realisiert werden.<sup>54</sup>

Dass die ikonische Kommunikation auch auf das vermittelnde Kommunikationssystem ausstrahlen kann bzw. Hybridisierungen möglich sind, wurde bereits gezeigt. Nun gilt es hinzuzufügen, dass eine stiefmütterliche Behandlung von Sprache im Film ein echtes Problem darstellt, wie dies nachfolgend von Jurij M. Lotman verdeutlicht wird:

Wenn wir oben die Definition der Kinematografie als Erzählung vermittels beweglicher Bilder übernommen hatten, müssen wir sie jetzt präzisieren: das Kino ist im Wesentlichen die Synthese *zweier* Erzähltendenzen – der darstellenden („bewegliche Malerei“) und der sprachlichen. Das Wort ist nicht ein fakultatives zusätzliches Merkmal der filmischen Erzählweise, sondern obligatorischer Bestandteil (Stummfilme ohne Zwischentitel oder Tonfilme ohne Dialog [...] bestätigen das nur, da der Zuschauer ständig das *Fehlen* des sprachlichen Textes bemerkt; in diesen Filmen fungiert die Sprache als „Negativ-Kunstmittel“). Die Synthese sprachlicher und abbildender Zeichen führt im Kino, wie wir sehen werden, zur parallelen Entfaltung zweier Erzähltypen.<sup>55</sup>

Die Reduktion der filmischen Vermittlungsebene auf das Visuelle, oder besser, die Unterordnung anderer Kanäle bzw. semiotischer Systeme unter das Visuelle/Ikonische, verhindert oftmals eine differenzierte Kon-

---

<sup>54</sup> Lohmeier. *Hermeneutische Theorie des Films*. (wie Anm. 14). S. 45 f.

<sup>55</sup> Lotman. *Probleme der Kinoästhetik*. (wie Anm. 29). S. 60.

struktion der Erzählinstanz, da diese aufgrund der medialen Voraussetzungen bedeutend schwerer zu fassen ist als der Erzähler in narrativen Texten der Literatur.

### *Zwischentitel und Inserts*

Zwischentitel wurden innerhalb der Filmtheorie immer wieder als „unfilmisch“, weil zu „literarisch“ eingestuft: als prominentes Beispiel dienen Arbeiten des sowjetischen Dokumentarfilmers Dziga Vertov, der in *Der Mann mit der Kamera*<sup>56</sup> bewusst auf Zwischentitel verzichtete und in *Wir. Variante eines Manifests* programmatisch festhielt: „Wir protestieren gegen die Ineinanderschiebung der Künste, die viele eine Synthese nennen“<sup>57</sup>. Trotzdem sollte man nicht der Versuchung erliegen, Sprache im Bild als etwas zu verstehen, das den medialen Eigenschaften des Films zuwiderläuft. Im Gegenteil: durch Visualisierung gewinnen konventionelle Zeichen eine neue, eben ikonische Dimension, die über das „Literarische“ hinausgeht, was die zwei folgenden Zwischentitel mit Figurenrede demonstrieren.

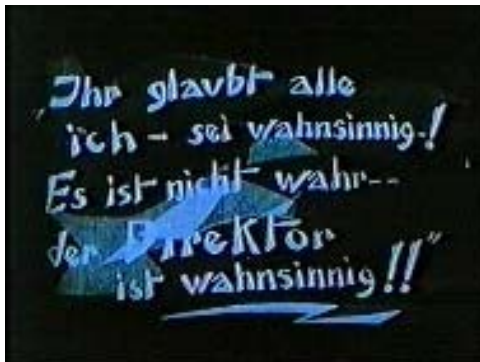


Abb. 9: *Das Cabinet des Dr. Caligari*<sup>58</sup>

<sup>56</sup> *Chelovek s kino-apparatom* (dt. *Der Mann mit der Kamera*). Regie: Dziga Vertov. UdSSR 1929.

<sup>57</sup> Dziga Vertov. *Schriften zum Film*. Hg. v. Wolfgang Beilenhoff, München: Hanser, 1973, S.7.

<sup>58</sup> *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Regie: Robert Wiene. BRD 1920.





Abb. 10: *Cyankali*<sup>59</sup>

Dementsprechend interessiert Jurij M. Lotman vor allem an der im Film eingesetzten Sprache

[...] die wechselseitige Durchdringung zweier prinzipiell verschiedener semiotischer Systeme im Kino. Die Wörter verhalten sich plötzlich wie Abbildungen. In den Zwischentiteln des Stummfilms wird die Schrift zum bedeutungstragenden Stilmerkmal. Größeres Ausmaß der Buchstaben wird als ikonisches Zeichen verstärkter Stimmkraft wahrgenommen.<sup>60</sup>

Dies verweist direkt auf die Möglichkeit einer Erzählinstanz: Andreas Mahler hatte ja die Kamera als bloß registrierend und dadurch das Filmbild erzeugend beschrieben. Dann müssten Zwischentitel für den Film das sein, was Spruchbänder und -tafeln für Bertolt Brechts episches Theater sind: Elemente des internen Kommunikationssystems, die versuchen, ein vermittelndes Kommunikationssystem zu etablieren. Beim Film dagegen können dank der Möglichkeiten des vermittelnden Kommunikationssystems semiotische Systeme kombiniert werden und müssen erst noch mit dem internen Kommunikationssystem in Verbindung gebracht werden. Die durch Zwischentitel eingefügten Worte sollen sich aufgrund ihrer jeweiligen visuellen Ausprägung assimilieren, sollen den Eindruck vermitteln, sie seien Äußerungen der Figuren.

Zwischentitel mit Erzählerrede machen dies noch eindeutiger. Wenn Lohmeier diesbezüglich festhielt, dass eine direkte Anrede des Zuschau-

<sup>59</sup> *Cyankali*. Regie: Hans Tintner. BRD 1930.

<sup>60</sup> Lotman. *Probleme der Kinoästhetik*. (wie Anm. 29). S. 60.

ers nur durch „nicht-filmische, sprachliche Erzählerrede“ möglich sei, muss man nun feststellen, dass dies nicht „nicht-filmisch“ ist (denn die abgebildeten Worte sind von Natur aus ikonisch markiert), sondern eine der Möglichkeiten, die sich durch semiotische Synthesen dank einer Erzählinstanz eröffnen.

Dieser Sachverhalt lässt sich anhand eines weiteren Beispiels erläutern: den Schriftinserts, die auch Jurij M. Lotman beschreibt:

In Godards Film „Une femme mariée“ (Eine verheiratete Frau) – dessen künstlerischer Wert Diskussionen provozierte, dessen raffiniertes semiotisches Spiel aber unbestritten ist – gehört zum komplizierten Geflecht aus sprachlichen und abbildenden Zeichen folgendes Moment: im Café sitzend, hört die Heldin dem Geplauder zweier zufälliger Besucherinnen zu (sie ist über deren Tisch hinweg aufgenommen). Dabei wird das Gespräch der beiden jungen Mädchen durch den Ton wiedergegeben, die Gedanken der Heldin durch Titel unmittelbar auf dem Bild.<sup>61</sup>

Wie derartige Schriftinserts – gerade im Stummfilm – genutzt werden können, um Zwischentitel mit Figurenrede zu vermeiden und visuellen Mehrwert zu gewinnen, verdeutlichen die folgenden Beispiele:



Abb. 11: *L'Inhumaine*<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Ebd. S. 61.

<sup>62</sup> *L'Inhumaine*. Regie: Marcel L'Herbier. F 1924.



Abb. 12: *Der Geisterzug*<sup>63</sup>

Die geäußerten Wörter werden nicht auditiv wiedergegeben (da dies im Stummfilm nicht möglich ist), sondern in ihre Schriftlichkeit „übersetzt“. Kein Zuschauer kann hier ernsthaft annehmen, dass die Kamera wirklich diese Worte in ihrer Visualität auf dem Set eingefangen hat. Hier tritt offensichtlich zutage, dass das Bild nicht von einer visuellen Instanz namens Kamera bloß „registriert“, sondern (auf die fiktive Sprechsituation bezogen) von einem Erzähler „produziert“, „gesprochen“, „konstruiert“ wurde, damit der (fiktive) Zuschauer seiner Erzählung (trotz technischer Unzulänglichkeiten) folgen kann.

### *Voice-over und das Off*

Stand bis zu diesem Zeitpunkt das Filmbild im Vordergrund und wurde Sprache im letzten Abschnitt in visualisierter Form behandelt, gilt es nun einen Blick auf das Auditive am Film zu werfen: den *sound*. Hinsichtlich der Frage nach der Erzählinstanz interessiert in diesem Zusammenhang primär der Off-Erzähler im Film, der im Folgenden nach der englischen Terminologie als *voice-over narrator* firmieren wird. Worum es sich bei diesem handelt und was die Problematik dieses Erzählers darstellt, beschreibt David Bordwell:

If a character is presented as recounting story actions in some fashion (telling, recollecting etc.), as Marlowe does during most of *Murder My Sweet*, the film

---

<sup>63</sup> *Der Geisterzug*. Regie: Géza von Bolváry. UK/Österreich 1927.

possesses a character-narrator. Or a person not part of the story world may be identified as the source of parts of the narration. In *Jules and Jim*, a voice-over commentary points up the diegetic world; in *La ronde, a meneur de jeu* appears in flesh and blood to address the audience. Such films contain explicit, noncharacter narrators. But [...] such personified narrators are invariably swallowed up in the overall narrational process of the film, which they do *not* produce.<sup>64</sup>

Das Resümee Bordwells leuchtet ein: der *voice-over narrator* produziert nur das, was er spricht, jedoch nicht, was wir – davon abgesehen – sehen oder hören. Auch Mahler bezieht sich auf den „Off-Erzähler (*voice over*), der im Film nie als unhintergehbare Vermittlungsinstanz fungiert, sondern lediglich als eine – kommunikationstheoretisch weglassbare – Stimme neben den Figurenstimmen einsetzbar ist.“<sup>65</sup> So korrekt diese Überlegungen auch sind, sie müssen trotzdem relativiert werden. Der *voice-over narrator* produziert zwar nicht das Bild durch das, was er spricht, doch man kann ihn – wie der Name schon besagt – als den *narrator* verstehen, der sich *voice-over* an das Publikum wendet, d. h. dass der *narrator* das Bild etc. produziert. Das *voice-over* als sprachliches Phänomen ist einfach eine unter vielen Möglichkeiten der filmischen Kommunikation. Als Beispiel eignet sich Stanley Kubricks *A Clockwork Orange*. In der Eingangsszene sitzen Alex und seine *Droogs* in der *Korova Milk Bar*. Nach einer Nahaufnahme von Alex, der als einziger seinen Blick direkt auf die visuelle Instanz richtet, fährt die Kamera zurück und auch seine Freunde werden sichtbar.

---

<sup>64</sup> Bordwell. *Narration in the Fiction Film*. (wie Anm. 25). S.61.

<sup>65</sup> Mahler. „Erzählt der Film?“ (wie Anm. 21). S.264 f.

Abb. 13: *A Clockwork Orange*Abb. 14: *A Clockwork Orange*

In den ersten Sekunden ist nur non-diegetische Musik zu vernehmen, dann setzt der *voice-over narrator* ein:

There was me. That is, Alex, and my three droogs. That is, Pete, Georgie and Dim. And we sat in the Korova Milk Bar, trying to make up our rassoodocks what to do with the evening. The Korova Milk Bar sold milk plus. [...] This would sharpen you up and make you ready for a bit of the old ultra-violence.

Die Kombination von Bild und Ton in dieser Szene ist aufschlussreich. Die Gleichzeitigkeit der Nahaufnahme von Alex' Gesicht und des Einsetzens des *voice-over* machen gleich zu Beginn deutlich, welcher der Figuren die Stimme aus dem Off zugeordnet werden soll. Dass die Erzählerrede im *past tense* gehalten ist, ist typisch für narrative Texte, doch inte-

ressant bezüglich des Bildinhalts – wir werden gleich darauf zurückkommen. Alex blickt die ganze Zeit über in Richtung der visuellen Instanz, er fixiert, beobachtet sie. Es handelt sich offensichtlich um eine Metalepse, doch wird in diesem Beispiel keineswegs auf eine „Kamera“ hingewiesen, vielmehr handelt es sich hier um ein selbstreferentielles Verfahren, das auf den Erzählvorgang hinweist. Der Erzähler leitet *voice-over* die Geschichte ein und stellt sich und seine Freunde im *past tense* vor. Der Zuschauer wiederum sieht den Erzähler als Figur in der Vergangenheit, doch: die Figur ist sich bewusst, dass eine visuelle Instanz anwesend ist. Hier stellt sich die Frage, wie sich die unterschiedlichen Zeitpunkte (des Erzählens und des Erzählten) zueinander verhalten. Das Bild kennt kein *past tense*, und doch wird die Zeitdivergenz mündlich bewusst gemacht und durch die Metalepse wieder in Frage gestellt. Wie kann sich der audiovisuelle Erzähler – ist man geneigt zu fragen – selbst beobachten? Oder handelt es sich beim *voice-over* um einen Taschenspielertrick, der nur die Illusion eines Erzählers aufbauen soll? Wenn es einen filmischen Erzähler gibt, dann ist er audiovisuell und vielschichtig. Dies bedeutet aber, dass es notwendig ist, sich von der Vorstellung eines „ein-dimensionalen“ Erzählers zu distanzieren, der auf ein einziges semiotisches System beschränkt ist, wie dies den meisten narrativen Texten der Literatur zu entnehmen ist. Das Erzählen (!) einer komplexen szenischen (!) Darstellung (inklusive Ton) erscheint im ersten Moment als ein nur schwer zu realisierendes Unterfangen. Dass ein solches Konzept weniger abstrus ist als es scheint, lässt sich anhand eines Vergleichs mit der menschlichen Wahrnehmung aufzeigen, besonders im Bereich der „Erinnerung“ (auch wenn derartige Analogiebildungen sehr vorsichtig zu behandeln sind):

Die verwirrende Erkenntnis, dass das Gedächtnis keineswegs ein Archiv ist, das pedantisch die Vergangenheit speichert, beschäftigt Neurobiologen, Psychologen und Sozialwissenschaftler inzwischen weltweit. Noch vor 20 Jahren hielt man das Gedächtnis für eine Art Computer, der unbestechlich aufzeichnet, was faktisch geschehen ist. [...] Doch auch wenn der Streit in der „False Memory“-Debatte kaum lösbar ist – die Studien, die er anstieß, haben die Ge-

dächtnis-Forschung ein gutes Stück vorangebracht. „Eines sollten wir uns klarmachen“, sagt Loftus, „unser Gedächtnis wird jeden Tag neu geboren.“<sup>66</sup>

Anders formuliert: erinnert der Mensch sich an etwas, re-konstruiert er es. Er betrachtet nicht das, was einmal gespeichert worden ist, sondern „produziert“ es visuell wie auditiv. Dies gilt ebenso für die jeweilige Perspektive, die gegenüber dem Geschehen in der Erinnerung eingenommen wird:

For example, for many quite ordinary and obviously genuine autobiographical memories, most people can ‘flip’ perspectives. Sometimes one takes “the position of an onlooker or observer, looking at the situation from an external vantage point and seeing oneself ‘from the outside’”; or one can remember the same scene from one’s own (past) perspective, with roughly the field of view available in the original situation, without ‘seeing oneself’ [...]. This availability of both ‘observer’ and ‘field’ points of view in personal memory is puzzling in many respects, but is at least a simple example of compiling or reconstruction in remembering, which does not threaten our common sense trust in the reliability of memory.<sup>67</sup>

Wenn die menschliche Erinnerung schon audiovisuell und modalisierend Bilder „produziert“, erscheint es auch möglich, sich den (fiktiven) filmischen Erzähler in eben dieser Weise vorzustellen. In unserer Erinnerung sind wir die audiovisuelle Instanz, die Stimme, und doch können wir uns selbst von außen betrachten und die Stimmen der Anderen hören, ohne dass wir sie nachahmen würden.

In *A Clockwork Orange* wird dies gerade in der Eingangsszene demonstriert. Wenn (der sich erinnernde) Alex als Erzähler auf sich selbst zurückschaut, erscheint diese auch visuelle Zuordnung vor allem deshalb plausibel, weil die visuelle Instanz die Gewaltakte zu Beginn stark ästhetisierend und – wenn man so will – sympathisierend darstellt und auch Alex’ Phantasien, d. h. das, was in seinem Kopf vor sich geht, abgebildet werden. Gleichzeitig vermag der erinnerte Alex die visuelle Instanz

---

<sup>66</sup> Vgl. Marion Rollin. „Das Leben – eine einzige Erfindung“. in: *SpiegelOnline*. URL: <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,444334,00.html>, 28.10.2006 (zit. 14.03.2008).

<sup>67</sup> Vgl. den Abschnitt „Memory in the Philosophy of Cognitive Science“ des Eintrags „Memory“ in der Stanford Encyclopedia of Philosophy.

wahrzunehmen und so eine Metalepse zu erzeugen, da Erinnerungen ein Produkt des Re-Konstruierens sind. *A Clockwork Orange* stellt hier einen selbstreflexiven Sonderfall dar, und auch wenn die Erinnerungs-Analogie nicht zu sehr strapaziert werden soll, zeigt sich hier doch, dass ein „komplexer“ Erzähler im Film weniger gewöhnungsbedürftig und eigenartig ist als angenommen werden könnte. Es wird deutlich, dass das *voice-over* dabei eine auffällige Möglichkeit ist, um den Zuschauer explizit darauf aufmerksam zu machen, wer die Erzählinstanz eines Films ist.

### *Zusammenfassung*

Ziel des vorliegenden Aufsatzes war es, das filmische Kommunikationssystem hinsichtlich des (möglichen) Vorhandenseins eines filmischen Erzählers zu durchleuchten und daraus Erkenntnisse für die (Re-) Konstruktion einer solchen Instanz zu gewinnen. Dies sollte nicht in eine umfassende Theorie münden, sondern zeigen, wo die gängigen filmwissenschaftlichen Ansätze unbefriedigend sind – hier steht das „Visuelle“ zu sehr im Vordergrund, dort wird die filmische Produktionssituation überbewertet und an anderer Stelle wird zwar von einem Erzähler ausgegangen, doch dieser kaum reflektiert, und so weiter.

Durch dieses kritische Vorgehen konnten *en passant* zahlreiche Indizien extrahiert werden, die für die Konstruktion einer Erzählinstanz hilfreich scheinen: So darf die Vermittlungsebene nicht a priori mit der Kamera identifiziert werden, da diese Teil der Produktionssituation ist, während sich bei der visuellen Vermittlung „nur“ eine visuelle Instanz im Bild ausmachen lässt, die bei der fiktiven Sprechsituation für die Produktion der ikonischen und z. T. konventionellen Zeichen verantwortlich ist. Dieser visuellen Instanz kann im Film eine Stimme zugeordnet werden, da die Möglichkeit besteht, dass unter anderem Personen und Gegenstände als Quelle des Blickes fungieren. Während die Erzählinstanz also für Filmbild und Syntagmatik der fiktiven Sprechsituation zuständig ist, fällt auch der Ton in ihren Bereich. Besonders die Sprache in ihrer visualisierten Form und die ikonischen Möglichkeiten der Syntagmatik stellen interessante Ansatzpunkte für weitere Arbeiten zu dieser Thematik dar. Durch einen Vergleich mit der Erinnerung sollte darüber hinaus gezeigt werden, dass dieses Prinzip eines audiovisuellen Erzählers deshalb nicht auffällt und hinterfragt wird, weil es der menschlichen Wahrnehmung nahe steht und aus diesem Grund „natürlich“ statt „produziert“ wirkt.



Obwohl der vorliegende Aufsatz sich auf einen sehr speziellen Teil der Filmtheorie konzentriert hat, geht die Frage nach einer filmischen Erzählinstanz tatsächlich weit über diesen Kernbereich hinaus. Sie berührt nicht nur die Einordnung des Films in das Gefüge der anderen Kunstgattungen, sondern könnte auch eine besondere Rolle für gesellschaftspolitische und rezeptionsästhetische Fragen mit Bezug auf die Medien spielen. Der Wahrheits- und Authentizitätsanspruch von Dokumentarfilmen ließe sich unter Berücksichtigung einer Erzählinstanz differenzierter diskutieren, historische Propagandafilme wären (vor allem ideologiekritisch) unter anderen Gesichtspunkten analysierbar und auch in Bezug auf die Zensur und Altersbeschränkung von etwa Horrorfilmen könnte die Filmtheorie einen relevanten Beitrag leisten.

#### *Erwähnte Filme*

*A Clockwork Orange*. Regie: Stanley Kubrick. UK 1971.

*Casablanca*. Regie: Michael Curtiz. USA 1942.

*Chelovek s kino-apparatom* (dt. *Der Mann mit der Kamera*). Regie: Dziga Vertov. UdSSR 1929.

*Children of Men*. Regie: Alfonso Cuarón. Japan/UK/USA 2006.

*Cyankali*. Regie: Hans Tintner. BRD 1930.

*Das Cabinet des Dr. Caligari*. Regie: Robert Wiene. BRD 1920.

*Der Geisterzug*. Regie: Géza von Bolváry. UK/Österreich 1927.

*Final Fantasy: The Spirits Within*. Regie: Hironobu Sakaguchi. USA/Japan 2001.

*Lady in the Lake*. Regie: Robert Montgomery. USA 1947.

*L'Inhumaine*. Regie: Marcel L'Herbier. F 1924.

*Metropolis*. Regie: Fritz Lang. BRD 1927.

*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. Regie: Friedrich Wilhelm Murnau. BRD 1922.

*Spider-Man*. Regie: Sam Raimi. USA 2002.

*The Battle at Elderbush Gulch*. Regie: David W. Griffith. USA 1913.

*The Blair Witch Project*. Regie: Daniel Myrick u. Eduardo Sánchez. USA 1999.

*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*. Regie: Peter Jackson. NZ/USA 2001.

*The Rocky Horror Picture Show*. Regie: Jim Sharman. UK/USA 1975.

### *Literatur*

Balázs, Béla. *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien: Globus, 1976.

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard, 1966).

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

Bordwell, David/Thompson, Kristin. *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill (Education), 2005.

Casetti, Francesco. *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca u. London: Cornell University Press, 1978.

Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique*. Paris: Klincksieck, 1988.

Kandorfer, Pierre. *Du Mont's Lehrbuch der Filmgestaltung: theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde*. Köln: Du Mont, 1984.

Lohmeier, Anke-Marie. *Hermeneutische Theorie des Films*. Tübingen: Max Niemeyer (Medien in Forschung + Unterricht), 1996).

Lotman, Jurij M. *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*. Frankfurt/Main: Syndikat, 1977.

Lowry, Stephen. „Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. *montage/av*, 1/1 (1992).

Mahler, Andreas. „Erzählt der Film?“. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 111 (2001).

Martinez, Matias u. Scheffel, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*, München: C.H. Beck, (2003).

„Memory“. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

URL: <http://plato.stanford.edu/entries/memory/>, 10.05.2004  
( zit. 14.03.2008).

Metz, Christian „Die anthropoide Enunziation“. *montage/av*. 3/1 (1994).

Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*, München: Wilhelm Fink (UTB), 2001.

Rollin, Marion. „Das Leben – eine einzige Erfindung“. in: *SpiegelOnline*.  
URL:  
<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,444334,00.html>,  
28.10.2006 (zit. 14.03.2008).

Roud, Richard. *Godard*. Bloomington u. London: Indiana University Press, 1970.

Vertov, Dziga. *Schriften zum Film*. Hg. v. Wolfgang Beilenhoff. München: Hanser, 1973.

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