

Zur Theorie des filmischen Raums
(Teil 2)

Olaf SCHIEDGES

言語文化研究 徳島大学総合科学部

ISSN 2433-345X

第 31 卷 別刷 2023 年 12 月

Offprinted from *Journal of Language and Literature*

The Faculty of Integrated Arts and Sciences

Tokushima University

Volume XXXI, December 2023

Olaf SCHIEDGES

Zur Theorie des filmischen Raums (Teil 2)

Olaf SCHIEDGES

Abstract

This article is the second part of a two-part text that aims to show how film scholars attempted to make the phenomena of cinematic space theoretically comprehensible. After concluding the first part with the ideas of French film theorist André Bazin, part 2 first presents the approach to space in film of Eric Rohmer (1920-2010), also from France, who not only wrote theoretical texts about film, but also made a name for himself with numerous feature films. In his theoretical writings, he attempted to establish a terminology of cinematic space with the help of which he could describe Murnau's *Faust* film (1926). The terms pictorial space (*l'espace pictural*), architectural space (*l'espace architectural*) and film space (*l'espace filmique*) play a central role in Rohmer's work. In 1951, French philosopher and aesthete Etienne Souriau (1892-1979) drew attention to the fact that accessibility to cinematic worlds is always linked to a moment of spatiality by introducing the concept of diegetic space. According to this concept, one can only enter the filmic

space as far as it has been defined by the predetermined dramaturgy of the film. Only by using the category of space, Souriau emphasises, can a film be analysed at all. An important contribution by film theorist Noël Burch (1932-), who also dealt intensively with Japanese film, consisted of a definition of the "off-screen space", the space that is located outside the action space that becomes visible on the four-sided screen. According to Burch, this includes the tabooed zone of the forward, towards the viewer, as well as the depth extension of the image, where, for example, the lone rider disappears at the end of a western. American film scholars David Bordwell (1947-) and Kristin Thompson (1950-), who were primarily concerned with the narrative style of classic Hollywood films, developed the so-called neo-formalism, an art theory inspired by Russian formalism, which analyses all processes that contribute to the creation of a fictional work of art in terms of their aesthetic effect. According to Stephen Heath, spatial impressions can be created by various cinematic means, but above all they are generated by narrative moments of action (narrative space). In addition, the viewer's gaze must be framed and directed. The rules of perspective play a decisive role here. Finally, in the German-speaking world, Hans J. Wulff pursues a theoretical approach to film which, drawing on the ideas of the Russian semiotician Yuri Lotman (1922-1993), places the textual functions of space at the centre of his considerations and, in addition to cinematographic representations of space, also examines other functional circles in which cinematic spaces are integrated. Among other things, Wulff shows that spaces in film can always be interpreted as social spaces of action. German media scientist Laura Frahm has also dealt intensively with cinematic space and delivered a model of cinematic spatiality that is based on topological spatial concepts

developed by Henri Lefebvre and Edward Soja, among others, and defines the cinematic construction of space as a "third position" that can be located between cinematic topology and cinematic topography.

1. Einleitung

Der vorliegende Aufsatz ist der zweite Teil eines Artikels, in dem Filmtheoretiker vorgestellt werden, die mit ihren Konzepten versucht haben, unterschiedliche Phänomene des filmischen Raums theoretisch fassbar zu machen. Nachdem der erste Teil mit den Ideen des französischen Filmtheoretikers André Bazin abgeschlossen wurde, stellt Teil 2 zunächst Ideen des ebenso aus Frankreich stammenden Eric Rohmer (1920-2010) vor, der nicht nur filmtheoretische Schriften verfasst hat, sondern sich zudem durch zahlreiche Spielfilme einen Namen gemacht hat.¹ In seinen theoretischen Schriften hat er eine Terminologie des filmischen Raums etabliert, um Murnaus Faustfilm beschreiben zu können. Eine zentrale Rolle spielen dabei die Begriffe Bildraum (*l'espace pictural*), Architekturraum (*l'espace architectural*) und Filmraum (*l'espace filmique*). Dass die Zugänglichkeit zu filmischen Welten immer an ein Moment der Räumlichkeit gebunden ist, darauf hat der französische Philosoph und Ästhetiker Etienne Souriau (1892-1979) im

¹ Rohmer ist u. a. bekannt für seine „Filmzyklen“: Die „Moralischen Erzählungen“ (*Six Contes Moraux*, 1962-1972), „Komödien und Sprichwörter“ (*Comédies et proverbes*, 1981-1987) und „Erzählungen der vier Jahreszeiten“ (*Contes des quatre saisons*, 1989-1998).

Jahre 1951 aufmerksam gemacht, indem er den Begriff des diegetischen Raums eingeführt hat. Man kann den filmischen Raum demnach nur so weit betreten, wie es von der vorab festgelegten Dramaturgie eines Films festgelegt worden ist. Erst unter Heranziehung der Kategorie des Raums, betont Souriau, lasse sich ein Film folglich überhaupt erst analysieren.² Ein wichtiger Beitrag des Filmtheoretikers Noël Burch (1932-), der sich auch intensiv mit dem japanischen Film auseinandergesetzt hat, bestand in einer Definition des „Off-Screen-Space“, jenes Raums, der sich außerhalb des auf der vierseitigen Leinwand sichtbar werdenden Handlungsraums befindet. Dazu tritt nach Burch die tabuisierte Zone des Nach-Vorne, in Richtung des Zuschauers hin, sowie die Tiefenerstreckung des Bildes, wohin beispielsweise der einsame Reiter am Ende eines Western verschwindet. Von den amerikanischen Filmwissenschaftlern David Bordwell (1947-) und Kristin Thompson (1950-), die sich vorwiegend mit dem Erzählstil des klassischen Hollywoodfilms beschäftigt haben, stammt mit dem so genannten

² Vgl. Souriau, Etienne (1997): Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: *montage AV* 6.2, S. 144. Auf den Begriff der Diegese wird immer wieder zurückzukommen sein. Vorab eine Definition: „Die Diegese bezeichnet den virtuellen Raum, der sich aus den einzelnen, im Discours gegebenen Textdaten und der Kombination und Interaktion der Informationskanäle über die verschiedenen Kohärenzmechanismen zusammensetzen lässt. Sie umfasst die dargestellte Welt in ihrer rekonstruierbaren Gesamtheit, d. h. ihre raumzeitliche Situierung, ihr Kausalsystem und die in ihr stattfindenden Geschehnisse. Zu ihr gehören die Figuren und der von ihnen auditiv und visuell zugängliche und wahrnehmbare Raum.“ In: Gräf, Dennis et al. (2011): *Filmsemiotik: Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg: Schüren, S. 35.

Neoformalismus eine durch den russischen Formalismus inspirierte Kunsttheorie, die sämtliche Verfahren, die zur Entstehung des filmischen Kunstwerks beitragen, auf ihre ästhetische Wirkung hin analysiert. Stephen Heath zufolge können Raumeindrücke durch unterschiedliche filmische Mittel erzeugt werden, vor allem werden diese jedoch durch narrative Handlungsmomente („narrative space“) hervorgebracht. Darüber hinaus muss der Blick des Zuschauers gerahmt und gelenkt werden. Hierbei spielen die Regeln der perspektivischen Darstellung eine entscheidende Rolle. Im deutschsprachigen Bereich wird schließlich von Hans J. Wulff ein filmtheoretischer Ansatz verfolgt, der unter Rückgriff auf Überlegungen des russischen Semiotikers Jurij Lotman (1922-1993) die textuellen Funktionen des Raums ins Zentrum seiner Überlegungen stellt und neben kinematographischen Repräsentationen des Raums auch andere Funktionskreise untersucht, in welche filmische Räume eingebunden sind. Hierbei zeigt Wulff unter anderem, dass Räume im Film stets als soziale Handlungsräume interpretiert werden können. Auch die Medienwissenschaftlerin Laura Frahm hat sich intensiv mit dem filmischen Raum beschäftigt und dabei ein Modell der filmischen Räumlichkeit abgeliefert, welches sich unter anderem auf topologische Raumkonzepte von Henri Lefebvre und Edward Soja stützt und die filmische Konstruktion des Raums als eine „dritte Position“ definiert, die zwischen filmischer Topologie und filmischer Topographie anzusiedeln ist.

2. Eric Rohmer und die Ästhetisierung des filmischen Raums

Mit dem Franzosen Eric Rohmer (1920-2010) ist einer der ersten Filmemacher in Erscheinung getreten, die Film ausdrücklich als Kunst der Raumorganisation bezeichnen. In einem bereits 1948 erstmals publizierten Aufsatz beobachtet Rohmer in Filmen von Regisseuren wie Orson Welles, William Wyler und Alfred Hitchcock die „Verfeinerung eines gewissen Raumempfindens.“³ Die durch technische Verfahren ermöglichte Hervorhebung jeder einzelnen Einstellung mit kaum wahrnehmbaren Bewegungen sowie solchen Einstellungen, die sich über das Sichtfeld hinaus ausdehnen, ist für Rohmer das Kennzeichen des Filmraums, der

im Unterschied zum Bühnenraum durch das Wechselspiel der Einschränkung der sichtbaren Bildoberfläche und der Weite des gesamten Handlungsortes definiert [ist].⁴

Rohmer zeigt auf, dass der Regisseur folglich nicht nur die Räumlichkeit jeder einzelnen Einstellung, sondern auch die Gesamtheit des ganzen Films festlegen muss und diskutiert den Umgang verschiedener Regisseure mit dem filmischen Raum. Charlie Chaplins Filme beispielsweise können Rohmer zufolge nicht als „Typus einer Kunst des räumlichen Ausdrucks angesehen werden, in der Bewegungen und Gesten ein eigenes Universum

³ Rohmer, Eric (2006): Film, eine Kunst der Raumorganisation. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 515.

⁴ Ebd.

bilden“⁵, weil der filmische Raum seine Bedeutung erst durch die emotionalen Gesten in seinen Filmen erhält. In den Filmen von Buster Keaton, in welchen die Zuschauer in „den Bann eines räumlichen Universums geraten“⁶, verhält es sich anders. Hier steht der Raum für sich, er bedarf keiner Gesten, um mit Bedeutung aufgeladen zu werden. Die Originalität in Keatons Filmen besteht seiner Ansicht nach vielmehr darin, dass „die Geste wie eine Infragestellung des Raums erscheint [...]“⁷

Neben Bemerkungen zu Sergei Eisenstein und F. W. Murnau, deren Filme sich Rohmer zufolge durch einen ausgeprägten Sinn für Proportionen auszeichnen, stellt er fest, dass sich seit der Einführung des Tonfilms eine „ärmere Stilistik bemerkbar mache und die visuelle Sensibilität des Zuschauers geschwächt sei.“⁸ Lediglich in Orson Welles erkennt Rohmer einen Regisseur, der in der Lage sei, dem Betrachter „ein räumliches Universum aufzuzwingen.“⁹ Die Filme von Orson Welles sind es, die eine expressionistische Übersteigerung des Ausdrucks erkennen lassen und die man laut Rohmer aufgrund der gleichen „obsessiven Raumideen“ mit jenen von Eisenstein oder mit Filmen von Murnau vergleichen könne.

Rohmer beschäftigt sich auch in späteren Texten mit dem filmischen Raum, wie beispielsweise in der 1977 publizierten Monographie „Murnaus Faustfilm: Analyse und

⁵ Ebd. S. 518.

⁶ Ebd. S. 520.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd. S. 524.

⁹ Ebd. S. 525.

szenisches Protokoll¹⁰ Um den filmischen Raum zu beschreiben, unternimmt Rohmer hier eine Dreiteilung vor und unterscheidet einen statischen Bildraum, der auf der Leinwand die filmische Welt beinhaltet und den dreidimensionalen szenischen Raum mittels visueller Techniken der Lichtgestaltung so umorganisiert, dass sich daraus die stilistische Raumgestaltung eines bestimmten Werkes erkennen lässt.¹¹ Rohmers Bildraum entsteht „nicht nur aus Formen und Farben auf einer zweidimensionalen Ebene“, sondern auch durch die „räumliche Synthese dieser visuellen Elemente, die sich [...] in einer Ästhetik des Raums niederschlagen.“¹² Der Architekturraum, der aus Bauten und Kulissen der Filmszenen besteht, ist ebenso ein statischer Raum und lässt sich am Filmbild ablesen. Der Filmraum, mit welchem er schließlich den Raum des fertigen Films meint, der durch Bewegungen und Verfahren der Montage erzeugt wird, ist ein dynamischer, bewegter Raum und lässt sich als eine „Ästhetisierung der Filmwelt“¹³ beschreiben, die durch Kamerafahrten und Montage hervorgebracht wird.

So verstanden erscheint der Film nicht mehr als ein Abziehbild der Realität, als Darstellung der faktischen Welt in ihrer Zufälligkeit, sondern als Schöpfung einer

¹⁰ Die dt. Übersetzung im Hanser Verlag stammt aus dem Jahre 1980.

¹¹ Rohmer, Eric (1980): *Murnaus Faustfilm: Analyse und szenisches Protokoll*. München: Hanser, S. 27.

¹² Schmidt, Oliver (2012): *Hybride Räume. Filmwelten im Hollywood-Kino der Jahrtausendwende. Schriftenreihe zur Textualität des Films 2*. Marburg: Schüren, S. 81.

¹³ Ebd.

notwendigen Welt, basierend auf einem oder mehreren dynamischen Grundmustern.¹⁴

Der Protagonist eines Films kann folglich Bestandteil der statischen Bildkomposition sein, er kann in die szenische Architektur eingebunden sein, oder in die durch Kamerabewegungen und Montage hervorgebrachte dynamische Komposition des Films integriert werden. Rohmers Überlegungen sind augenscheinlich die des Praktikers und stärker auf die kognitive Verarbeitung des filmischen Materials durch den Betrachter hin ausgerichtet.

3. Étienne Souriau und die Diegese des filmischen Raums

Ein wichtiger Beitrag zu einer systematischen Bestimmung des filmischen Raums findet sich in den Überlegungen des französischen Philosophen Étienne Souriau (1892-1979), der zu Beginn der 1950er Jahre in einer Arbeitsgruppe an der Ausarbeitung eines „Vokabulars der Filmologie“ maßgeblich beteiligt war.¹⁵ Souriaus Ideen fanden erste

¹⁴ Rohmer, Eric (1980): *Murnaus Faustfilm: Analyse und szenisches Protokoll*. München: Hanser, S. 82f.

¹⁵ Dieses Vokabular wird für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Gegenstand Film benötigt, um „jeweils genau zu benennen, auf welcher Ebene des filmischen Universums ein gegebenes Phänomen anzusiedeln ist. Vgl. dazu Kessler,

Ausbreitung in einer Vorlesungsreihe am Institute de Filmologie, in welcher er sich mit der „Struktur des filmischen Universums“ beschäftigt und eine dazugehörige Terminologie eingeführt hat.

Jedes filmische Universum, das vom Film gesetzt wird, weist ihm zufolge strukturelle Rahmenbedingungen vor, die sich in Raum und Zeit ausdrücken. Im Sinne Souriaus konstruiert sich der filmische Raum nicht wie bei Rohmer durch eine Dreiteilung, sondern durch zwei Ordnungen, die in Opposition zueinanderstehen.

Zum einen gibt es die Tatsache der Leinwand, der Rahmung aller sichtbaren Erscheinungen auf einer rechteckigen Fläche, die sich an immer derselben Stelle befindet und deren Dimensionen festgelegt sind. Alles, was mir gezeigt wird, alles was mir an sinnlich Gegenwärtigem geboten wird, ist innerhalb dieses Kaders. Dies ist eine Grundtatsache.¹⁶

Hinzu kommt jedoch ein weiterer Raum, der ein „völlig anderer, unendlich viel weiterer, dreidimensionaler Raum“¹⁷ ist, der dem Betrachter vorgesetzt wird. Man erfährt diesen Raum

Frank (1997): Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule. IN: *montage AV* 6.2, S. 132-139.

¹⁶ Souriau, Étienne (1997): Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: *montage AV* 6.2, S. 144.

¹⁷ Ebd.

über die Tiefenillusion, über intellektuelle Operationen der Wahrnehmung, der Rekonstruktion und der Vorstellung.¹⁸

Dies ist jener Raum, in dem sich Souriau zufolge die Geschichte des Films abspielt. Den ersten Raum nennt er den leinwandlichen Raum, mit dem Spiel von Licht und Dunkelheit, den Formen und sichtbaren Gestalten. Der zweite Raum ist der diegetische Raum. Während das Geschehen auf der Leinwand sinnlich erfahrbar ist, wird dieser Raum „nur im Denken des Zuschauers rekonstruiert.“¹⁹ Mit dem Begriff des diegetischen Raums gelingt es Souriau, alles zu beschreiben, was zu einer behaupteten Realität der Erzählwelt gehört und in einem Spannungsverhältnis mit extradiegetischen Elementen des Films, wie beispielsweise der Filmmusik, steht. Die Diegese enthält also „alles, was sich laut der [...] präsentierten Fiktion ereignet und was sie impliziert, wenn man sie als wahr ansähe.“²⁰ Man könnte auch sagen, einen Film zu verstehen, bedeutet vor allem, eine möglichst konsistente raumzeitliche Vorstellung von der Diegese zu bilden. Die Diegese ist der „Inhalt des mentalen Konstrukts, das der Rezipient im Zuge des Versuchs, eine Erzählung zu verstehen, anfertigt [...]“²¹ Mit der Diegese setzt Souriau dem mimetischen Bilddenken (als Abbildung oder Nachahmung) dasjenige der Fiktion entgegen: „Der diegetische Raum

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd. S. 156.

²¹ Fuxjäger, Anton (2007): Diegese, Diegesis, diegetisch. Versuch einer Begriffsentwirrung. In: *montage AV* 16.2, S. 18.

[wird] nur im Denken des Zuschauers rekonstruiert [...]; in ihm sollen alle Ereignisse, die man mir zeigt sich abspielen, in ihm scheinen sich die Figuren zu bewegen, sobald ich die Szene verstehe, an der man mich teilhaben lässt.“²² So wäre der Film nicht nur das Medium, in welchem Raum und Zeit in einem bewegten Bild vereinigt werden, folgert Stephan Günzel, sondern auch dasjenige, „worin die Erzählung ohne eine Frage nach der externen Referenz beurteilt und so allein hinsichtlich seiner poetischen Eigenschaften analysiert werden kann.“²³

Um die zu Beginn seiner Vorlesung gestellte Frage, was das filmische Universum sei, zu beantworten, unterscheidet Souriau sieben Existenzebenen dieses Universums. Die Diegese steht zunächst als eigene Ebene des filmischen Raums zunächst neben einer „unabhängig von jeder kinematographischen Tatsache“ existierenden Wirklichkeit, die er „afilmische Wirklichkeit“ nennt. Zur „profilmischen Wirklichkeit“ gehören alle Elemente, die funktional auf das Filmologische ausgerichtet sind und der Kamera präsentiert werden. Schauspieler und Kulissen, auch bei Außenaufnahmen, zählt Souriau dazu.²⁴ Die „filmographische Wirklichkeit“ umfasst alle Aspekte, die auf dem Filmstreifen existieren und von der leinwandlichen Ebene zu unterscheiden sind. Souriau zählt auch technische Operationen wie die Montage zu dieser Ebene, welchen keine profilmischen

²² Vgl. Souriau, Étienne (1997): Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: *montage AV6.2*, S. 149.

²³ Günzel, Stephan (2010): Medialer Raum: Bilder – Zeichen – Cyberspace. In: Ders. (Hrsg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, S. 228.

²⁴ Ebd. S. 144.

Gegebenheiten entsprechen.²⁵ Die „filmophanische oder leinwandliche Wirklichkeit“ betrifft alles, was sich während der audiovisuellen Projektion des Films ereignet. Die filmophanische Zeit entsteht aus dem filmographischen Material und dem Lauf des Projektionsapparates. Mit der Diegese nennt Souriau im nächsten Abschnitt dann – wie bereits ausgeführt – „alles, was man als vom Film dargestellt betrachtet und was zur Wirklichkeit, die er in seiner Bedeutung voraussetzt, gehört.“²⁶ Eine Umschreibung des Begriffs der „fiktionalen Wirklichkeit“ wird hier von Souriau hinzugefügt. Diese bestehe aus „spektatoriellen Tatsachen“ – in Abgrenzung zur objektiv messbaren filmophanischen Wirklichkeit – und umfasst alle „subjektiven Fakten, welche die psychische Persönlichkeit des Zuschauers mit einbeziehen.“²⁷ Souriau bezieht hier die Eindrücke des Zuschauers beim Verlassen des Kinos mit ein und bezeichnet alle Fakten, die sich auf die Wirkung eines Films beziehen, als „post-filmophanische spektatorielle Tatsachen.“²⁸ Zum Schluss seines Vortrags fügt Souriau die „kreatorielle Ebene“ hinzu, mit welcher er eine „mit dem Filmischen verflochtene Gerichtetheit und Dynamik“ mit einbezieht, durch die der Film nicht einfach mehr Ziel und Zweck in sich ist, sondern einen instrumentellen Charakter annimmt, wobei dieser sichtbar sein kann oder nicht.²⁹ Die moralische, ästhetische oder politische Intention eines Films ist hiermit gemeint. Souriau nennt Propagandafilme als

²⁵ Vgl. ebd. S. 150.

²⁶ Ebd. S. 151.

²⁷ Ebd. S. 153.

²⁸ Ebd. S. 154.

²⁹ Ebd.

Beispiel. Die Zusammenfassung der von Souriau eingeführten Begriffe macht deutlich, dass es sich mit dem Terminus der Diegese um einen relationalen Begriff handelt, der seine Bedeutung erst im Zusammenhang eines Beziehungsgefüges eines Vokabulars erhält, das insgesamt dazu dient, alle Teilaspekte des Films zu erfassen.³⁰ Die Einführung der Terminologie ermöglicht eine genaue Differenzierung der verschiedenen Wirklichkeitsebenen im Film. Der Begriff der Diegese ist im Übrigen einer der wenigen filmtheoretischen Begriffe, der bis heute in anderen wissenschaftlichen Disziplinen, vor allem in der Literaturwissenschaft, Verwendung findet.

Die Bedeutung des Begriffs hat sich im Zuge seines Transfers in den Kontext literaturwissenschaftlicher Analyse verändert und entsprechend narratologisiert. So reduziert der französische Literaturtheoretiker Gerard Genette die von den Filmologen eingeführte Terminologie auf eine Opposition zwischen dem Diegetischen und dem Leinwandlichen und semiotisiert diese als das Verhältnis von Signifikanten und Signifikat.³¹ Texte können nun mehr als nur eine diegetische Ebene (homodiegetisch, heterodiegetisch, metadiegetisch, extradiegetisch usw.) aufweisen. Diese Ebenen beziehen sich jedoch alle auf die Ebene der Haupthandlung und somit auf die Diegese, die so zum zentralen Bezugspunkt einer hierarchischen Beschreibung wird und alle anderen Ebenen bestimmt.³²

³⁰ Kessler, Frank (2007): Von der Filmologie zur Narratologie. In: *montage AV* 16.2, S. 11-12.

³¹ Vgl. ebd. S. 11.

³² Vgl. ebd. S. 12.

Die systematischen Arbeiten von Souriau, in welchen er sich mit dem filmischen Universum auseinandersetzt, sind ein maßgeblicher Beitrag für den „Aufbruch zur Moderne“ innerhalb der Filmraumforschung und führen mit dem Begriff der Diegese eine „Mentalkonstruktion des imaginären Raums filmischer Erzählungen in den wissenschaftlichen Diskurs ein [...]“³³

4. Noël Burch und der filmische Raum im „Off“

Zahlreiche Autoren haben Souriaus Konzept der Diegese in ihren filmtheoretischen Überlegungen aufgenommen, so zum Beispiel auch der frankoamerikanische Filmtheoretiker Noël Burch (1932-), dessen 1968 zunächst auf Französisch publizierte Abhandlung „Praxis du Cinéma“ („Theory of Film Practice“, 1973) zum Kanon der westlichen Filmtheorie gezählt wird. Burch legt hier die erste umfassende Theorie des filmischen Raums vor und führt mit dem französischen Terminus der „Découpage“ gleich zu Beginn einen Begriff in die englischsprachige Filmtheorie ein, der neben der Montage bis heute von großer Bedeutung ist. Ebenso wie der Begriff der Montage bezeichnet „Découpage“ die Fragmentierung von Filmszenen in einzelne Aufnahmen beziehungsweise die Praxis der Kombination von Bildern (und Tönen). André Bazin spricht von einem Verfahren der Montage, das er in seinen Schriften als Differenz von zwei

³³ Sierek, Karl (2009): Filmwissenschaft. In: Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 130.

aneinander gefügten Bildern mit dem Potential zur Erzeugung von Bedeutung bezeichnet. Als eine weitere Bedeutung kann man das so genannte Roh-Drehbuch hinzufügen, das unter anderem mit Hinweisen auf die Raumdarstellung versehen wird. Im Englischen lautet der entsprechende Term „shooting script“.

Burch fügt nun mit der Einheit von Aufnahme und Schnitt, die seiner Ansicht nach den filmischen Raum bestimmt, eine weitere – nur im Französischen existierende – Bedeutung des Begriffs hinzu, „no longer referring to a process taking place before filming or to a technical operation [...]“. Découpage, so Burch weiter, „refers to what results when the spatial fragments [...] converge with the temporal fragments whose duration may be roughly determined during the shooting, but whose final duration is established only on the editing table. The dialectical notion inherited in the term découpage enables us to determine, and therefore to analyse, the specific form of a film, its essential unfolding in time and space.“³⁴ Burch nennt unter anderem Jean-Luc Godards „À Bout de Souffle“ (Breathless, 1960) und „Zazie Dans le Métro“ (Zazie, 1960) als Beispiel für Filme, in welchen sich eine Einheit von Aufnahme und Schnitt beobachten lässt.³⁵

Eine Untersuchung des Zusammenschlusses temporaler und spatialer Fragmente zu einer einzelnen formalen Textur ermöglicht es laut Burch, Raumverbindungen zu klassifizieren, die durch aufeinanderfolgende Kameraeinstellungen sowie durch zeitliche Situationen miteinander verbunden werden. Im Anschluss an seine Überlegungen legt

³⁴ Burch, Noël (1981): *The Theory of Film Practice*. Princeton: Princeton University Press, S. 4.

³⁵ Ebd. S. 6.

Burch eine Klassifizierung möglicher Formen zeitlicher und räumlicher Artikulationen vor. So unterscheidet er fünf verschiedene Typen zeitlicher Artikulation sowie drei Typen räumlicher Artikulation, die miteinander kombiniert werden können. Diese Grundformen beschreibt er anhand von Filmen wie „Un Chien Andalou“ (An Andalusian Dog, 1928) von Luis Buñuel, „L'Année Dernière à Marienbad“ (Last Year at Marienbad, 1961) von Alain Resnais und Alfred Hitchcocks „The Birds“ (1963).³⁶ Filmischer Raum wird von Burch dabei durch das Prinzip zeitlich-räumlicher Grenzüberschreitung bestimmt. Als grundlegendes Prinzip filmischen Ausdrucks lehnt Burch eine pseudoliterarische Ausrichtung³⁷ des Films in den 1930er und 1940er Jahren ab und fordert statt räumlicher Kontinuität den Einsatz von Techniken zur Erzeugung von Desorientierung des Zuschauers. Der Film, so Burch, wird nun befreit von alten narrativen Formen und entwickelt

new open forms that will have more in common with the formal strategies of post-Debussyian music than with those of the pre-Joycean novel.³⁸

Um den filmischen Raum zu verstehen, fügt Burch an, solle man davon ausgehen, dass dieser faktisch aus zwei verschiedenen Räumen besteht.

[T]hat included within the frame and that outside the frame.³⁹

³⁶ Ebd. S. 12f.

³⁷ Ebd. S. 15.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd. S. 17.

Der Bildschirmbereich umfasse alles, was das Auge des Betrachters auf dem Bildschirm wahrnehmen kann. Der Off-Screen-Bereich sei dagegen komplexer und wird von Burch in sechs Segmente unterteilt. Beim filmischen „Off“ handelt es sich um einen Handlungsraum, der sich außerhalb des Leinwandrahmens befindet (hors-champ). Dem gegenüber steht der „Screen Space“ (champ). Die Differenz von Anwesenheit und Abwesenheit bezieht Burch in seiner Unterscheidung zwischen dem „Screen Space“ (Totalität des sichtbaren Bildraums) und dem „Off-Screen Space“ (unsichtbare Welt außerhalb des Bildraums) zunächst auf die Begrenzung des sichtbaren Feldes – das „Frame“: Als Extraktion eines endlichen Bildraums aus der unendlichen Kontinuität der sichtbaren Welt ist das Bildfeld immer ein ausschnitthaftes, begrenztes, gerahmtes Phänomen, das durch den Off-screen Raum von allen Seiten her umhüllt wird.⁴⁰

Nach Burch werden die ersten vier Segmente durch die vier Seiten dieses Rahmens (cadre) bestimmt, wobei keine feste Zuordnung der Nummern vorgenommen wird: oben – unten, rechts – links. Das fünfte Segment befindet sich hinter den Kulissen, das sechste hinter der Kamera:

The immediate confines of the first four of these areas are determined by the four borders of the frame and correspond to the four faces of an imaginary truncated pyramid projected into the surrounding space, a description that obviously is

⁴⁰ Vgl. Lie, Sulgi (2012): *Die Außenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik*. Zürich: Diaphanes, S. 11.

something of a simplification. A fifth segment cannot be defined with the same seeming geometric precision, yet no one will deny that there is an off-screen space "behind the camera" that is quite distinct from the four segments of space bordering the frame lines, although the characters in the film generally reach this space by passing just to the right or left of the camera. There is a sixth segment, finally, encompassing the space existing behind the set or some object in it: A character reaches it by going out a door, going around a street corner, disappearing behind a pillar or behind another person, or performing some similar act. The outer limit of this sixth segment of space is just beyond the horizon.⁴¹

Mit seiner systematischen Betrachtung des filmischen „hors champ“ legt Burch ein filmtheoretisches Modell vor, in dem das sichtbare Feld des Bildes auf der Leinwand erstmals um einen nicht sichtbaren Bereich der dargestellten Welt ergänzt wird. Wie der „Off-Screen“-Raum nun durch filmische Verfahren aktiviert werden kann, veranschaulicht Burch am Beispiel der deutsch-französischen Literaturverfilmung „Nana“ (1926) von Jean Renoir. Eintritte und Austritte von Figuren in und aus dem Bildfeld führt Burch als einfachste Form der Off-Screen-Konstruktion an. „Entries“ und „Exits“⁴² dienen dazu, den diegetischen Raum entlang der sechs Segmente des Off-Feldes zu öffnen. Nicht nur

⁴¹ Burch, Noël (1981): *The Theory of Film Practice*. Princeton: Princeton University Press, S. 17.

⁴² Ebd. S. 18.

die Bewegungen, sondern auch die Blickachsen der Figuren verweisen auf Blickobjekte im „Off“ und überschreiten so die Begrenzungen des Bildfeldes. Auch durch Körperteile und Fragmente, die ins On-Screen ragen, wird ein „Off“ ins Spiel gebracht, das untrennbar mit dem Sichtbaren verbunden ist.⁴³

Durch das „Off“ entsteht die Vorstellung eines imaginären Raums, der maßgeblich von der Vorstellungskraft des Betrachters bestimmt wird. Was von Burch ausdrücklich betont wird, ist die Möglichkeit, das unsichtbare Feld „Off-Screen“ durch nachträgliche Enthüllungen im sichtbaren Feld der Leinwand sichtbar zu machen. Dabei spielen extensive Kamerabewegungen, „vor allem aber durch die raum-transzendierende Potenz der Montage kann das imaginäre „Off“ retroaktiv in ein konkretes „On“ verwandelt werden.“⁴⁴ Auch können sich Protagonisten im Dialog an ein Gegenüber wenden, das sich im Außerhalb befindet. Diese Figur „becomes as important as, if not more important than, the person who is visible in frame and the actual screen-space.“⁴⁵

Der Raum des „Off-Screen“-Feldes ist für Burch keine absolute Kategorie. Vielmehr handelt es sich um einen relationalen Raum:

⁴³ Vgl. Lie, Sulgi (2012): *Die Außenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik*. Zürich: Diaphanes, S. 12.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Burch, Noël (1981): *The Theory of Film Practice*. Princeton: Princeton University Press, S. 20.

It is important to realize that off-screen space has only an intermittent or, rather, fluctuating existence during any film and structuring this fluctuation can become a powerful tool in a filmmaker's hands.⁴⁶

Das „Off-Screen“-Feld ist hier eine komplexe Raumkategorie, die auf unterschiedliche Art und Weise mit dem „On-Screen“-Feld in Berührung kommt und immer wieder einer Neudefinition unterzogen wird. Der japanische Regisseur Ozu Yasujirô sei, so Burch, neben Renoir der einzige Regisseur in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg, der sich der Existenz zweier unterschiedlicher Filmräume bewusst war. „He was also, so Burch weiter, „perhaps the first director to have really understood the value of the empty screen and the tensions that result from leaving it empty.“⁴⁷

Burchs Überlegungen zu nicht-sichtbaren Raumsegmenten als Kategorie des „Abwesenden“ im Film werden von verschiedenen Filmtheoretikern aufgenommen und modifiziert und prägen den Diskurs zum filmischen Raum bis heute.

5. Stephen Heath und der „Narrative Space“ im Film

⁴⁶ Ebd. S. 21.

⁴⁷ Ebd. S. 24. Als Beispiel für den exemplarischen Gebrauch des leeren Raums zur Produktion des „off-screen“-Feldes nennt Burch Ozus ersten Tonfilm *Hitori musuko* 一人息子 (The Only Son, 1936).

Filmtheoretiker haben in ihren Untersuchungen zum filmischen Raum im Anschluss an Burch ihren Schwerpunkt auf eine Unterscheidung des nicht-sichtbaren Feldes (hors-champ) der dargestellten Welt (z. B. eine Stimme aus dem „Off“) von einem nicht-sichtbaren Raum der Herstellung und Vorstellung des Raumes (hors-cadre) fortgesetzt (z. B. das Filmstudio). Dabei bringt Stephen Heath, Professor an der Universität Cambridge und Mitbegründer der filmtheoretischen Zeitschrift „Screen“, den Begriff des „Narrative space“ in die Diskussion ein, um der Frage nachzugehen, welche Rolle man narrativen Handlungsmomenten bei der Konstruktion räumlicher Eindrücke im Film zuschreiben kann.⁴⁸

Im Gegensatz zur Apparatus-Theorie, in der die Eigenschaften der Kamera und die räumliche Konfiguration des Kinosaals zum deterministischen Regime des Perspektivismus beitragen, versucht Heath ganz praktisch zu zeigen, dass dieser zwar als Ideologie funktioniert, allerdings nur wenig mit der tatsächlichen Konstruktion des filmischen Raumes zu tun habe. Heath geht es um die konkrete Konstruktion filmischen Raumes und um Raumeindrücke, die durch Kameraposition, Perspektive, Bildkomposition, Montage, aber vor allem durch narrative Handlungsmomente hervorgebracht werden. Letztere sind immer in einem Wechselspiel zwischen dem Filmmaterial und dem Betrachter, dem wahrnehmenden Subjekt, bei der Produktion des filmischen Raums beteiligt. In diesem Zusammenhang wendet sich Heath der Frage zu, warum Raumsprünge

⁴⁸ Vgl. das Kapitel „Narrative Space“ in Heath, Stephen (1981): *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, S. 19-75.

durch Montage keinen Zusammenbruch der filmischen Raumillusion zur Folge haben. Heath nähert sich einer Antwort über den Vergleich des menschlichen Auges mit dem optischen Apparat der Kamera.

Der filmische Perspektivismus basiert nach Heath im Wesentlichen auf der Kamera als Sehapparat, wobei Optik und Geometrie den Realitätseffekt des dargestellten Raums erzeugen. In der Apparatus-Theorie wird argumentiert, dass der künstlich erzeugte Raum des filmischen Perspektivismus aufgrund der Ähnlichkeit von Auge und Kamera real und transparent aussieht. Heath hebt nun hervor, dass diese Analogie von Auge und Kamera so keine Geltung habe.

In fact, of course, any modern scientific description of the eye will go on to indicate the limits of the comparison. Our eye is never seized by some static spectacle, is never some motionless recorder; not only is our vision anyway binocular, but one eye alone sees in time: constant scanning movements to bring the different parts of whatever is observed to the fovea, movements necessary in order that the receptive cells produce fresh neuro-electric impulses, immediate activity of memory inasmuch as there is no brute vision to be isolated from the visual experience of the individual inevitably engaged in a specific socio-historical situation.⁴⁹

⁴⁹ Heat, Stephen (1981): *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, S. 30-31.

Zu diesem Unterschied zwischen Auge und Kamera kommt nun mit der im Raum lokalisierbaren Bewegung eine unüberwindliche Herausforderung für das Kino hinzu. Denn das Kino ist ein Medium radikal dezentrierter und instabiler Bilder. Zum Beispiel bleibt die Kamera niemals stationär. Das Erscheinungsbild des Bildes verändert sich ständig aufgrund von Änderungen der Brennweite des Objektivs, des Kamerawinkels, der Entfernung und des Fokus. Die Beweglichkeit der Kamera, der Figuren und Objekte sowie Fragmentierung und Montage erzeugen eine kontinuierliche Instabilität des filmischen Bildes.⁵⁰ Die lange Einstellung (long-take) ist eine der gängigen Techniken, um die fragmentarische und instabile Natur des filmischen Bildes zu überwinden, allerdings ist sie der Montage als Methode zur Schaffung eines wahrnehmungs-kohärenten Repräsentationsraums nicht überlegen. Eine lange Einstellung mag realistisch erscheinen, sie kann die Vorgaben des Rahmens, der Mobilität und des zeitlichen Wandels jedoch nicht verschwinden lassen. Perspektivismus scheint eine überzeugende Erklärung für die Fähigkeit des Kinos zu sein, einen Effekt räumlicher Transparenz zu erzeugen. Heath zufolge spielt der Perspektivismus auf der konkreten Ebene der Filmarbeit jedoch kaum eine Rolle. Was aber trägt seiner Ansicht nach zur Artikulation des filmischen Raums bei?

Heath argumentiert, dass die Illusion von Wirklichkeit (transparency) nicht erzeugt wird, indem perspektivische Bilder ins Zentrum der raum-zeitlichen Kohärenz der dargestellten Bilder gestellt werden, sondern die filmische Erzählung (narrative), eine als „narrativization“ bezeichnete Operation diese Aufgabe übernimmt. Nicht der optischen

⁵⁰ Vgl. ebd. S. 40f.

Eigenschaft der Linse, sondern der Logik der Erzählung kommt Heath zufolge die grundlegende Aufgabe zu, den filmischen Raum (und die filmische Zeit) zu konstruieren. Heath definiert diese als

proposal of a discourse that disavows its operations and positions in the name of a signified that it proposes as its pre-existent justification.⁵¹

Um einen solchen Diskurs zu konstruieren, führt Heath nun die Augen des Betrachters als eines der unverzichtbaren Mittel an, um eine räumliche Einheit hervorzubringen:

Within this narrativization of film, the role of the character has been fundamental for the welding of a spatial unity of narrative implication. In so many senses, every film is a veritable drama of vision, and this drama has returned in film since its very beginning [...]. How to make sense in film if not through vision, film with its founding ideology of vision as truth?⁵²

Nach Heaths Überzeugung ist die Zentralität des Sehens entscheidend für die Konstruktion des narrativen Raums. Der Wunsch nach einer Zentralität des Sehens treibt das Betrachtersubjekt dazu, unterschiedliche Räume und Bilder zu einer sinnvollen

⁵¹ Ebd. S. 44.

⁵² Ebd.

Erzählsequenz zusammenzufügen. Nach Heaths Meinung ist die Erzählung nicht einfach das Erzählen der Geschichte oder das Entfalten der Handlung, sondern eine ganzheitliche Form der interpretativen Antwort.

Narrative makes the join of symbolic and imaginary, process, and reflection. That making, the elaboration of the narrative, may be called narrativization: the narrative is the close, the fiction of the film ultimately rendered; narrativization is the rendering, the movement to the narrative in the film, of the film to the narrative.⁵³

Heath argumentiert weiter, dass die Filmerzählung das Ergebnis einer aktiven Neukonstitution der verschiedenen Lücken und Räume durch den Betrachter ist, die durch diese formalen Aspekte des Filmemachens aufgedeckt werden. Außerdem erhält der filmische Raum durch die Art und Weise, wie er gerahmt und bearbeitet wird, eine Bedeutung, die über die reine Aufzeichnung ihrer physischen Ausdehnung in der Realität hinausgeht. Die Präsentation des filmischen Raums ist ein Prozess selektiver Bearbeitungen, durch welche Lücken und Sprünge in der Kontinuität des Bildflusses entstehen. Dem Betrachter obliegt es nun, diese Visualisierungen von Räumen aktiv in einen kohärenten Raum umzuwandeln.

⁵³ Ebd. (1977): Film Performance. In: Allen, David; de Laurentis, Teresa (Hrsg.): *Cine-Tracts. A Journal of Film, Communications. Culture and Politics. Special Issue on Theoretical Perspectives in Cinema*, Vol. 1, No. 2, S. 12.

The film poses an image, not immediate or neutral, but posed, framed, and centered. Perspective-system images bind the spectator in place, the suturing central position that is the sense of the image, that sets its scene (in place, the spectator completes the image as its subject) [...] What moves in film, finally, is the spectator, immobile in front of the screen. Film is the regulation of that movement, the individual as subject held in a shifting and placing of desire, energy, contradiction, in a perpetual re-totalisation of the imaginary (the set scene of image and subject). This is the investment of film in narrativization; and crucially for a coherent space, the unity of place for vision.⁵⁴

Wenngleich die Artikulation von Raum und Zeit Heath zufolge narrativ motiviert ist, impliziert dies nicht die Unterordnung von filmischem Raum und Zeit unter eine narrative Logik. Die Artikulation von Raum und Zeit ist zwar eng mit der „Narrativisierung“ verbunden, dies bedeutet jedoch nicht, dass dabei eine Hierarchie zwischen beiden geschaffen würde. Denn die Bedingungen dieser Beziehungen sind nicht dauerhaft festgelegt. Heath betont, dass die kohärente Struktur filmischer Narration nicht bereits vorhanden ist, sondern vielmehr erst durch eine räumliche Temporalisierung von audiovisuellen Hinweisen entsteht.

6. David Bordwell, Kristin Thompson und der „Classical Space“

⁵⁴ Ebd. (1981): *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press S. 53.

Der amerikanische Filmtheoretiker David Bordwell (1947-), Professor für Film Studies an der Universität Wisconsin, vertritt gemeinsam mit Kristin Thompson und Janet Staiger einen neoformalistischen Ansatz innerhalb der Filmtheorie und stützt sich dabei auf Beobachtungen von Literaturtheoretikern des russischen Formalismus.⁵⁵ Der bereits von Stephen Heath verwendete Begriff des „narrative space“ wird hier einer „objektivierten Revision auf wahrnehmungstheoretischer Grundlage“ unterzogen und von „subjekt-kritischen Spuren“ gereinigt, so dass die auch „politisch argumentierenden Ansätze zum Verständnis des Erzählraums“ von Theoretikern um Noel Burch und Stephen Heath bei Bordwell einer „pragmatischen und kognitivistischen Bestimmung filmischer Raumvorstellung“ weichen.⁵⁶ Die neoformalistische Filmanalyse bildet mit einer kognitiv orientierten Theorie und dem Entwurf einer historischen Poetik des Films die Grundpfeiler

⁵⁵ Der russische Formalismus (ca. 1915-1930) wendet sich dem literarischen Text zu. Dieser gilt als Faktum, das es zu untersuchen gilt. Folglich geht es nicht mehr um die Frage, was ein literarisches Kunstwerk ist, sondern welche Verfahren an seiner Entstehung beteiligt sind. „Verfremdung“ wird als konstitutives Konstruktionsprinzip angesehen. Wichtige Vertreter sind u. a. Wladimir Propp, Juri Tynjanow und Roman Jakobson. Der Einfluss des russischen Formalismus macht sich in Werken und Texten von Filmemachern und Filmtheoretikern wie Sergeij Eisenstein und Pudowkin bemerkbar. Vgl. Tynjanow, Juri (1998): *Über die Grundlagen des Films*. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 138-171.

⁵⁶ Sierek, Karl (2009): *Filmwissenschaft*. In: Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 135-136.

des „Wisconsin-Projekts“, das sich zwischen den Feldern von Filmanalyse, Filmtheorie und Filmgeschichte bewegt.⁵⁷

Das filmische Einzelwerk wird hier in erster Linie als Auseinandersetzung mit einer stilistischen Tradition betrachtet, wobei die Analyse „Verfremdungseffekte“ ans Licht bringt und sich an Victor Sklovskijs Text „Kunst als Verfahren“ (1912) anlehnt, der das Kunstwerk als Verfahren zur Entautomatisierung unserer Wahrnehmung versteht. So soll ein fremder Blick auf Vertrautes ermöglicht werden. Künstlerische Verfahren sind dazu da, immer neue Abweichungen von ästhetischen Normen hervorzubringen.

Die Rolle des Betrachters stützt sich auf seine Fähigkeit, bestimmte Gesetzmäßigkeiten zu erkennen. Er wird als aktives Subjekt betrachtet, das zur Wirkung eines Films beitragen kann. Die kognitiven Aspekte der Filmwahrnehmung bestehen vorrangig in nicht-bewussten, vor-bewussten und bewussten Aktivitäten. Es wird ein interaktives Verhältnis zwischen Betrachter und Filmstruktur angenommen, der Betrachter wird nicht als passives Subjekt aufgefasst, wie dies in marxistischen oder psychoanalytischen Ansätzen der Fall ist.⁵⁸ Filmische Räume kann der Betrachter aufgrund seiner kognitiven Fähigkeiten erkennen. Auf der Basis automatischer perzeptiver Prozesse und aufgrund seiner Erfahrung im Umgang mit zahlreichen räumlichen Situationen im realen Leben geht Bordwell davon

⁵⁷ Vgl. Thompson, Kristin (1994): Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden. In: *Montage AV*, 4.1, S.

⁵⁸ Vgl. ebd. S.45ff.

aus, dass der Wahrnehmungsapparat des Betrachters aktiv auf Hinweisreize (cues) in einem Film reagiert.⁵⁹

So erkennen wir beispielsweise, daß die Formen auf der flachen Kinoleinwand einen dreidimensionalen Raum repräsentieren, weil wir cues auf Tiefenverhältnisse sehr schnell verarbeiten können; normalerweise denken wir nicht darüber nach, wie wir räumliche Darstellung erfassen – es sei denn, der Film spielt mit unserer Wahrnehmung, indem er schwer verständliche oder widersprüchliche cues einführt.⁶⁰

Wahrnehmung im Alltag, andere Filme und andere Bereiche werden dazu verwendet, Denkmuster zu konstruieren, die unter anderem mit räumlichen Situationen im Film abgeglichen werden. Während der Rezeption eines Films werden diese Muster genutzt, um beispielsweise Hypothesen über den Raum außerhalb des Bildes zu bilden, die später bestätigt oder – sollten diese widerlegt werden – neue Hypothesen zu bilden. Aus dieser Hypothesenbildung lässt sich die aktive Beteiligung des Zuschauers erklären. Die Aktivität des Zuschauers ist historisch geprägt, denn die Denkmuster verändern sich im Laufe der Zeit. Wird die Wahrnehmung des Betrachters im Film bestätigt, dann wird die Anwendung von Denkmustern und die Bildung von Hypothesen kaum bemerkbar ausfallen. Wenn

⁵⁹ Hier bezieht sich Bordwell auf konstruktivistische Theorien in der kognitiven Psychologie. Vgl. ebd. S. 48.

⁶⁰ Ebd.

Filme jedoch die Wahrnehmungserfahrung des Betrachters aufgrund einer räumlichen Komplexität und Originalität herausfordern, werden die Sehgewohnheiten stimuliert und der Zuschauer veranlasst, Hypothesen hinsichtlich seiner räumlichen Widersprüche zu bilden.⁶¹ Um ihre Thesen zu veranschaulichen, werden von Bordwell und Thompson unter anderem Filme wie „Banshun“ (Late Spring, 1949) von Ozu Yasujirô herangezogen, der „[...] ständig mit unseren gewohnten Erwartungen bezüglich der Gestaltung des Raums von einer Einstellung zur nächsten in Filmen, die nach Prinzipien des continuity editing geschnitten sind [, spielt].“⁶² So unterläuft Ozu „[...] wiederholt unsere Erwartungen bezüglich der Position der Figuren, indem er Richtlinien des continuity editing umkehrt.“⁶³

Obgleich auch er sich wie zuvor andere Filmtheoretiker vor ihm am Leitgedanken vom Kino als Fenster und Rahmen orientiert, geht Bordwell davon aus, dass sich die gesamte Filmgeschichte durch eine besondere Art der Raumszenierung auszeichnet, die er „staging in depth“ bezeichnet. Seiner Ansicht nach hat der Bildrahmen keine ideologische Bedeutung, sondern dient dazu, Figuren und Raum so zu inszenieren, dass für den Betrachter eine verständliche filmische Erzählung entsteht. Damit trennt er sich von den ideologischen Implikationen anderer Theorien und diskutiert die filmische Raumkonstruktion als kinematographisches Stilproblem. Bordwells Überlegungen zum filmischen Raum des klassischen Hollywoodkinos sind zwar in erster Linie pragmatisch

⁶¹ Vgl. ebd. S. 50.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd.

geprägt, die kognitiven Fähigkeiten des Betrachters sind seiner Ansicht nach jedoch stets gefragt, wenn in Filmen unterschiedliche Raumin szenierungen hervorgebracht werden.

Like editing, cinematography, and other devices of the classical system, the boundaries of narrative space became unnoticeable. Primitive-period mise-en-scene created a flat playing area within a box-like space, seldom suggesting space behind the set. But classical staging and sets suggested space receding into the distance and cut ins foster a sense of additional space on the sides, by showing only portions of the whole area. Space now apparently stretched out indefinitely appearing to include the viewer.⁶⁴

Um eine materialbezogene Einzelanalyse filmischer Raumkonstruktion vornehmen zu können, unterscheidet der neoformalistische Ansatz von Bordwell und Thompson verschiedene Bereiche, die zur Produktion filmischen Raums herangezogen werden. Zunächst ist anzumerken, dass sich Bordwells Kategorisierung – im Anschluss an Burch – innerhalb des Paradigmas von Rahmen und Fenster bewegt und zwischen einem „Off-Screen Space“ vom Bild auf der Leinwand (On-Screen Space) unterscheidet. Beide Räume bilden zusammen den szenographischen Raum (Scenographic Space), mit dem Bordwell die kognitiven Leistungen des Betrachters stärker einzubeziehen versucht. Er definiert

⁶⁴ Bordwell, David; Staiger, Janet; Kristin, Thompson (1985): *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge, S. 214.

diesen als „Imaginative Space“ der fiktiven Filmerzählung, es handelt sich also um die Welt, in der die fiktiven Ereignisse stattfinden.⁶⁵ Die folgenden drei Instanzen, durch die wissensbasierte Denkmuster wirksam werden, verweisen auf diesen szenografischen Raum: Der Aufnahmeraum (Shot Space), der Bearbeitungsraum (Editing Space) und der Schallraum (Sonic Space). Alle drei Raumebenen verweisen entweder auf den „Off-Screen“-Bereich oder auf den „On-Screen“-Bereich oder sowohl auf den Bildschirm- als auch auf den „Off-Screen“-Bereich. Man kann also auf allen drei Ebenen eine Unterscheidung zwischen dem sichtbaren Raum und dem nur angedeuteten Raum treffen, der nur in der Vorstellung des Betrachters existiert.

Der Aufnahmeraum weist die engste Beziehung zum Bildschirmraum auf, da er diesen unter anderem durch Kameraarbeit, gewählte Einstellungsgrößen und Lichteffekte gestaltet und den Raum, den der Betrachter sieht, auf diese Weise erweitern und verändern kann.⁶⁶ Der Bearbeitungsraum gestaltet durch Montageverfahren, also durch die Verknüpfung verschiedener Einstellungen. Bordwell verweist hier mit einer Zentrierung der Komposition oder einer Hierarchisierung von Figur und Grund sowie mit der Herstellung einer durchgängigen Perspektive auf die Regeln im klassischen Hollywoodfilm. Der Schallraum schließlich gestaltet durch Dialoge, Geräusche und Musik,

⁶⁵ Vgl. Bordwell, David (1987): *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge, S. 113.

⁶⁶ Ebd. S. 113-116.

die nicht ausschließlich aus dem „On-screen“-Bereich stammen, sondern ebenso aus dem „Off-Screen“-Bereich, aber auch in beiden Bereichen lokalisiert werden können.

Der Betrachter eines Films ist also jederzeit in verschiedene Prozesse involviert, die zur Inszenierung von Raum beitragen. Als interaktiver Zuschauer ist es seine Aufgabe, die oben dargestellten Prozesse mittels seiner kognitiven Fähigkeiten zu koordinieren und in seiner Vorstellung einen zusammenhängenden Handlungsraum herzustellen. Bordwells Vorgehen zeichnet sich dadurch aus, dass er die in diesen Räumen erkennbaren Strategien, die den Betrachter zur Bildung von Hypothesen anzuregen, vor allem an Beispielen aus Hollywoodfilmen beschreibt. Der filmische Raum des klassischen Hollywood-Kinos wird dabei als eine Reihe von filmischen Normen und Abweichungen von diesen Normen dargestellt. Abweichungen von Normen bilden dann einen Hintergrund, vor dem neue, alternative Stile beschrieben werden können. Dadurch bleibt Bordwells Betrachter im Kino ein autonomes Subjekt und ist in der Lage, seine Erwartungen und Denkmuster dem jeweiligen auf der Leinwand vorgeführten Film anzupassen. Im Gegensatz zu Apparatus-Theorien, in welchen die Manipulation des Betrachters problematisiert wird, spielen Identifikationsprozesse bei Bordwell dann auch keine Rolle mehr.⁶⁷

7. Hans J. Wulff und der kinematographische Handlungsraum

⁶⁷ Vgl. Prange, Regine (2012): Zur Theoriegeschichte der filmischen Raum-konstruktion und ihrer Aktualität als Gegenstand einer historischen Bild- und Medienwissenschaft. In: Engelke, Henning et al. (Hrsg.): *Film als Raumkunst. Historische Perspektiven und aktuelle Methoden*. Schüren: Marburg, S. 36.

Auch der Medienwissenschaftler Hans J. Wulff (1951-) hat sich intensiv mit dem filmischen Raum auseinandergesetzt. In seiner umfangreichen Arbeit mit dem Titel „Darstellen und Mitteilen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films“ aus dem Jahre 1999 entwirft Wulff eine Theorie des filmischen Raums, die in der Tradition formalistischer, strukturalistischer und funktionalistischer Arbeiten steht und die Strukturen des Films in den Vordergrund stellt. Filmische Strukturen sind bei Wulff in ein kommunikatives Verhältnis mit dem Filmzuschauer eingebunden. Räumliche Filmstrukturen sind ihm zufolge deshalb als „Elemente einer Verständigungshandlung“ zu verstehen.⁶⁸ Filmische Formen versteht er als „Wozu-Dinge“, die einen auszusagenden Inhalt für einen Verstehensprozeß vorbereiten. Die Modelle, auf die sich seine Überlegungen stützen, entstammen rezeptionsästhetischen, formalistischen, text-theoretischen und semiotischen Reflexionen über den Film.

Wulff unterscheidet eine topographische sowie eine topologische Ebene des filmischen Raums, wobei er sich in seinem Konzept auf die Theorie des russischen Literaturwissenschaftlers Jurij Lotman und seine Vorstellung vom literarischen Text bezieht. Für Lotman ist Raum stets mehr als ein Hintergrund für eine literarische Erzählung.

⁶⁸ Wulff, Hans J. (1999): *Darstellen und Mitteilen. Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr, S. 2.

Hinter der Darstellung von Sachen und Objekten, in deren Umgebung die Figuren des Textes agieren, zeichnet sich ein System räumlicher Relationen ab, die Struktur des Topos. Diese Struktur des Topos ist einerseits das Prinzip der Organisation und der Verteilung der Figuren im künstlerischen Kontinuum und fungiert andererseits als Sprache für den Ausdruck anderer, nicht-räumlicher Relationen des Textes“ in Erscheinung tritt. Darin liegt die besondere, modellbildende Rolle des künstlerischen Raums im Text.⁶⁹

Kunstwerke sind Lotman zufolge als semiotische Systeme zu verstehen, die mit Bedeutung aufgeladene Zeichen enthalten und an andere Kunstwerke weitergeben können. Solche Übertragungen finden unter anderem über die Kategorie des Raums statt. Die bildenden Künste zeichnen sich dadurch aus, dass sie die räumlichen Verhältnisse der Welt in zweierlei Hinsicht als Modell heranziehen: Einerseits wird die relative Lage der Objekte im Raum (hoch – niedrig, rechts – links, nah – fern, usw.) als Material zum Aufbau von Kulturmodellen mit „keineswegs räumlichen Inhalt“ herangezogen und mit Bedeutungen wie wertvoll – wertlos, gut – schlecht, eigen – fremd, usw. verknüpft. Andererseits sind es „soziale, also schon interpretierte Räume [...], die vom Text zu Modellen von Welt integriert und mit weiteren Bedeutungen aufgerüstet werden.“⁷⁰

⁶⁹ Lotman, Jurij (1993): *Die Struktur literarischer Texte*. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. 4., unveränderte Auflage. München: Fink, S. 330.

⁷⁰ Wulff, Hans J. (1999): *Darstellen und Mitteilen. Elemente einer Pragma-semiotik des Films*. Tübingen: Narr, S. 125.

Lotmans Gedanken folgend bezeichnet Wulff das „Gefüge struktureller Beziehungen“⁷¹ als filmische Topologie, über welche die räumlichen Verhältnisse in der filmischen Erzählung semantisch aufgeladen werden. Mit der Topologie des Films „korrespondiert oft die topographische Gliederung der Räume, weil die räumlichen Verhältnisse sowie die Aufteilung und Perspektivierung der Handlungsräume semantisch funktionalisiert sind.“⁷² Indem Topologie und Topographie miteinander koordiniert werden, kann der „dargestellte Raum an die semantische Struktur des Textes angeschlossen werden.“⁷³ Wulff erreicht hiermit eine Trennung zwischen dem filmischen Raum und der nicht-filmischen, realen Welt. Der Bezug auf die „vorfilmische Welt“ erfolgt im Film über semantisierte soziale Räume, 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.⁷⁴

Wulff geht davon aus, dass filmische Räume stets konkret materielle Räume sind, in welchen Figuren handeln und zu welchen sich diese Figuren auf eine bestimmte Weise

⁷¹ Ebd. S. 124.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd. S. 127.

⁷⁴ Ebd. S. 126

verhalten. Raum ist eng mit filmischen Handlungsstrukturen verbunden, „so daß eine Vielzahl von Formen filmisch-räumlicher Auflösung aus der Handlungsanalyse entsteht.“⁷⁵ Raum ist also nicht für sich gegeben, sondern kann nur durch die Darstellung von Objekten und Figuren gezeigt werden. Handlung definiert den Raum, so dass der Schauplatz eines Geschehens zum Beispiel zum Raum einer Flucht oder zum Raum des Sich-Verbergens wird. Die Darstellung des Raums ist dabei an ein Objektverhältnis gebunden, denn Handlungen „operieren über einem Objektverhältnis“ und „adaptieren sich immer an räumlichen Gegebenheiten.“⁷⁶ Auf der anderen Seite konstituieren Handlungen ein topographisches Verhältnis, das den Raum mit einem „intentional-direktionalen Moment“ durchzieht und somit eine Richtung etabliert. Anhand der Repräsentation räumlicher Verhältnisse, so Wulff, lässt sich die stoffliche Steuerung des Filmdenkens studieren. Denn Handlungen fußen auf interpretativen Momenten. Mit dem Begriff der „Territorialität“ führt Wulff dann einen Terminus ein, der „die räumlichen Gliederungen und Gegebenheiten des sozialen Lebens“ bezeichnet und eine „Folie der filmischen Raumdarstellung“ bildet.⁷⁷

Wulff listet eine Reihe von formalen Merkmalen auf, die auf dem „elementaren Niveau der ikonischen Darstellung von Objekten Raumverhältnisse anzeigen.“ So ist für eine Tiefenherstellung des Raums die Position von Personen und Objekten im Bild ausschlaggebend. Das Wissen über prototypische Objektgrößen und Größenunterschiede

⁷⁵ Ebd. S. 5.

⁷⁶ Ebd. S. 58.

⁷⁷ Ebd. S.

zwischen den Objekten und die Fähigkeit, aus relativen Objektgrößen Distanzen zwischen diesen zu errechnen, gehört ebenso hierzu. Hinzu kommen perspektivische Relationen, sowie die Schärfe der verschiedenen Bildebenen und Unterschiede in der Oberflächenstruktur, die ebenso Raumverhältnisse anzeigen können. Neben Licht, Schatten, Farbsättigung und Ton nennt Wulff schließlich vor allem die Bewegung als spezifisch filmischen Raumindikator, wobei er Kamerabewegungen, Objektbewegungen und Veränderungen der Brennweite unterscheidet.⁷⁸ Anhand der genannten Merkmale werde deutlich, führt Wulff weiter aus, dass Filme einerseits Raummerkmale adaptieren, die auch in der alltäglichen Wahrnehmung eine Rolle spielen und an Objektwissen gebunden sind, oder aber auch an ein allgemeineres Wissen über die Wahrnehmungswelt gebunden sind. Andererseits, so Wulff, kalkuliere die Liste mit einem Kamerawissen, das es gestatte, das Anschauungsbild in einen vorfilmischen Raum zurückzuübersetzen. Filmwahrnehmung, so Wulffs Hinweis an dieser Stelle, ist nicht identisch mit Alltagswahrnehmung, sondern verarbeite die Tatsache, dass „ein vorfilmischer Raum wahrnehmungsanalog im Bild dargestellt wird, zugleich mit der Tatsache, dass es in einem bestimmten apparativen Darstellungsformat steht.“⁷⁹

Wulff versucht nun im weiteren Verlauf seiner Überlegungen zu erklären, wie der Raum durch den Betrachter in Akten des Verstehens „zur Vorstellung eines homogenen

⁷⁸ Vgl. ebd. S. 36-37.

⁷⁹ Ebd. S. 37.

Handlungsraums synthetisiert wird.⁸⁰ Dabei geht er von der Annahme aus, dass filmisch dargestellter Raum den Charakter einer Raumhypothese hat, die durch alle Konventionen der Raumdarstellung gestützt und gesichert wird. Wulff folgt der Vorstellung, dass dies dadurch geschieht, dass der Betrachter fragmentierte Ansichten des diegetischen Raums in einer Wahrnehmungssynthese zu einer einheitlichen Raumhypothese zusammenschlieÙe.⁸¹ Darüber hinaus adaptieren filmische Repräsentationen des Raums

Prinzipien des menschlichen Handelns und seiner räumlich-proxemischen Qualitäten. Raum steht in der Funktion des Handelns und ist so keine nur-materiale Qualität der äußeren Wirklichkeit, sondern vielmehr als intentionales Feld anzusehen, weil die Repräsentation filmischen Raums wesentlich mit Handlungsstrukturen zusammenhängt.⁸²

Am Beispiel von David W. Griffiths Film „A Woman Scorned“ (1911) illustriert Wulff seine Überlegungen zum filmischen Handlungsraum, wobei er den Raum als Element einer bedeutsamen und stilistischen Strategie begreift und das Raumkonzept in seiner Analyse des Films in vier verschiedenen Bezugsrahmen vorstellt.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Vgl. ebd.

⁸² Vgl. ebd.

Wulff zeigt zunächst anhand des einfachen Raum-Schemas der Locus-Einstellung des frühen Kinofilms wie sich die Repräsentation räumlicher Verhältnisse reguliert lässt.⁸³ Zunächst skizziert Wulff die Koordination der Bereiche Kameraraum und Handlungsraum, die sich deutlich gegenüberstehen, weil einzelne Locus-Einstellungen wie ein Bühnenszenarium zum Betrachter hin geöffnet werden. Das starre Gegenüber, so Wulff, vermittele den Eindruck von Starre und Bewegungslosigkeit und lasse an die Metapher eines „Puppenhauses“ denken.⁸⁴ Mit der Locus-Einstellung des „motivierten Heransprungs“ führt Wulff eine Veränderung der Kameraeinstellung an, die an verschiedene Elemente der narrativen Struktur des Films gebunden ist. So dient der Heransprung der Charakterisierung der Figuren, oder er dient dazu, Bedingungen der Handlung hervorzuheben.

Eine Dynamisierung des szenischen Raums kann erreicht werden, wenn die Tiefe des Raums dramatisch genutzt wird. Wulff nennt hier einen Typ der „Subjektivierung von Einstellungen“, beziehungsweise einen „Point of view shot“, bei der die Grenze zwischen Kamera- und Handlungsraum aufgehoben wird und die Kamera den „Platz“ einer

⁸³ Mit dem Begriff des Locus wird der Handlungsort bezeichnet. Ein Locus ist eine dramatische Einheit von Raum, Zeit und Handlung, die wie ein Bühnenszenarium zum Betrachter hin geöffnet ist.

⁸⁴ Vgl. Wulff, Hans J. (1992): Raum und Handlung. Zur Analyse textueller Funktionen des Raums am Beispiel von Griffiths A WOMAN SCORNED. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Jg. 1 Nr.1, S. 93.

Filmfigur einnimmt.⁸⁵ Eine Subjektivierung ist Wulff zufolge auch in Szenen möglich, die dem Locus-Prinzip folgen. Die Koordination von Handlungs- und Kameraraum wird in diesem Fall dadurch erreicht, dass die Kamera winkelgetreu auf das beobachtete Objekt ausgerichtet ist: „Die Blickachse der Akteure wird in der Kameraachse wiederholt, so dass nicht nur die [...] Blickkonstruktion, sondern auch die raumgetreue Imitation von Blickwinkel und -richtung Indizien für die Subjektivierung sind.“⁸⁶ Zu beachten ist, so Wulff weiter, dass sich beide Typen in der Raum-Repräsentation in der Rezeption grundlegend voneinander unterscheiden.⁸⁷

Ein weiterer Aspekt, der in Wulffs Raumanalyse angeführt wird, ist das Verhältnis der einzelnen Räume zueinander. Wulff geht einerseits der Frage nach, wie das „Raumwissen“ des Betrachters bei der Identifikation der relativen Lage der Räume zueinander eine Rolle spielt. Dabei ist einerseits zu fragen, „aus welchen Indizien in den Bildern die relative Lage von Räumen erschlossen wird,“ und gleichzeitig anzunehmen, dass auch „nicht abgebildete Räume [...] in die Erwartungskonstruktion des Rezipienten eingebaut sind.“⁸⁸ Für den Entwurf des Off-screen Raums spielt der akute Handlungsraum als Bezugssystem eine Rolle, während ein abstrakterer Rahmen „Teil der narrativen oder

⁸⁵ Vgl. ebd. S. 98.

⁸⁶ Ebd. S. 99.

⁸⁷ Vgl. ebd. S.99-100.

⁸⁸ Vgl. ebd. S. 101.

der Handlungsbeschreibung zu verstehen ist.“⁸⁹ Denn durch Handlungen wird „ein räumliches Verhältnis zwischen Akteuren und Handlungsobjekten etabliert.“⁹⁰

Zuletzt geht Wulff auf die spatialen Bindemittel der Direktionalität der Bewegung und der Handlungskontinuität ein, durch die der Raum in die Struktur des Films eingebunden ist. Neben bestimmten Techniken, mit deren Hilfe Kontinuität zwischen Einstellungen signalisiert wird, ist das Verhältnis von Handlungsraum und Locus eines der wichtigsten. Der Locus ist ein „bestimmter Typus der kinematographischen Repräsentation von Raum in einem besonders äußerlichen und materiellen Sinn. Der Handlungsraum ist ein „von Akteuren besetzter und perspektivierter Raum, in dem dieser handeln und sich verhalten kann [...]“.⁹¹ Handlungsräume sind konzeptuelle Gebilde, die im Wesentlichen auf dem Eindruck der Größe, einer abstrakten und funktionalen Ordnung sowie ihrer sozialen Geschichtetheit basieren. Handlungsräume sind also gleichzeitig soziale Räume, die sich beispielsweise durch ihre unterschiedliche Zugänglichkeit voneinander unterscheiden und auf einer Skala „steigender Intimität“ angeordnet werden können. Die Anordnung von filmischen Räumen kann mit ideologischen Vorstellungen koordiniert werden, wie Wulff am Beispiel der filmischen Inszenierung des familiären Hauses in Griffiths Film erläutert, in dem dieses zur metaphorischen Darstellung der „(Klein-)Familien-Ideologie“ herangezogen wird.⁹² Räumliche Verhältnisse lassen sich symbolisch

⁸⁹ Vgl. ebd. S. 102.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ebd. S. 109.

⁹² Vgl. ebd. S. 111.

interpretieren und können „tiefensemantische ideologische Bedeutungen realisieren.“⁹³ Soziale Räume sind letztlich als „Handlungssphäre“ aufzufassen, die alle „individuellen Handlungsräume umgreift und einen normativen, modalen und stilistischen Rahmen für jedwedes Handeln bedeutet.“⁹⁴

8. Laura Frahm und die filmische Topologie des urbanen Raums

Der von Laura Frahm im Jahre 2010 publizierte Band zum filmischen Raum mit dem Titel „Jenseits des Raums – Zur filmischen Topologie des Urbanen“ beginnt mit einem Verweis auf Michel Foucault und seinen Vortrag zur Epoche des Raums. Die Untersuchung, die sich auf relationale Raumkonzepte stützt, steht ganz im Zeichen der seit dem Spatial Turn anhaltenden Konjunktur des Raums und begreift diesen als Transformation, die zu einem „Jenseits des Raums“ hinführt. Frahm betont den dynamischen Charakter des filmischen Raums und stützt sich dabei auf ein „Denken des Raums in Strukturen und Relationen.“⁹⁵ Als den entscheidenden Faktor der filmischen Raumproduktion begreift sie das Moment der Transformation. Grundlage ihrer Betrachtung sind Relationalität und Prozessualität des filmischen Raums. Dieser ist immer ein bewegter und konstruierter Raum, weshalb sie sich

⁹³ Ebd. S. 112.

⁹⁴ Ebd. (1999): *Darstellen und Mitteilen. Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr, S. 127.

⁹⁵ Vgl. Frahm, Laura (2010): *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld: Transcript, S. 19.

auf Vorstellungen des relationalen Raums stützt, die mit Gottfried Wilhelm Leibnitz gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts eingesetzt und die euklidische Vorstellung eines starren Raums, der einem Behälter gleicht, abgelöst hat. Frahms These, dass der filmische Raum sich immer in einem Prozess der filmischen Transformation konstituiert, lässt sich im Kontext euklidischer Raumvorstellungen nicht diskutieren. Nur mit Hilfe dieses theoretischen Hintergrundes, so Frahm, ist es möglich, transformative Raumformen zu analysieren.⁹⁶

So verknüpft Frahm das relationale Denken des Raums mit Henri Lefebvres Konzept einer Dreiteilung der Raumproduktion in räumliche Praxis, Repräsentationen von Raum und Räumen der Repräsentation sowie mit Edward Sojas Konzept des „Thirdspace“, woraus sie die Relationalität des Raums als dritte Position ableitet. Weil Frahm darüber hinaus auch nach der Medialität, Konstruktivität und Bewegtheit des filmischen Raums fragt, erweitert sie ihr theoretisches Fundament mit Joachim Paechs Dreiteilung in einen dispositiven, medialen und modalen Raum⁹⁷, André Gardies Ort-Raum Differenz⁹⁸ sowie der von Felix Guattari und Gilles Deleuze vorgenommenen Unterscheidung eines glatten und eines gekerbten Raums.⁹⁹

Da es Frahm in erster Linie um Relationen geht, die zwischen den filmischen Orten, zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, zwischen Aktuellem und Virtuellen existieren,

⁹⁶ Vgl. ebd. S. 167.

⁹⁷ Vgl. ebd. S. 122ff.

⁹⁸ Vgl. ebd. S. 106-107

⁹⁹ Vgl. ebd. S. 101ff.

nimmt sie eine Gliederung vor, die sich dazu eignet, nicht nur das Wesen des filmischen Raums in den Blick zu nehmen, sondern ebenso dessen Medialität. So definiert sie, ähnlich wie zuvor Hans J. Wulff, den filmischen Raum als einen Raum, der sich im Spannungsverhältnis zwischen filmischer Topographie und filmischer Topologie konstituiert. Beide Bereiche sind strikt voneinander zu trennen, gleichzeitig jedoch auch miteinander verknüpft. Der topographische Bereich umfasst filmische Orte und ihren modalen Konstruktionscharakter und damit das äußere Sichtbare und „Aktuelle des Films“. Der topologische Bereich beinhaltet dagegen filmische Räume und ihre medialen Dimensionen. Der topographische Bestandteil beschreibt alles, was im Bildrahmen sichtbar wird, während der topologische Bestandteil sich auf unsichtbare Elemente außerhalb des Bildrahmens bezieht, die folglich virtuell bleiben.¹⁰⁰ Im Bereich der filmischen Topographie sind Frahm zufolge dann die verschiedenen Gestaltungsmittel wie *Mise en scène*, Setting und Ausstattung des Films angesiedelt. Hier wird nach den tatsächlichen filmischen Raumkonstruktionen gefragt und welche „Facetten und Bedeutungsebenen [...] sich anhand der Inszenierung filmischer Orte ablesen und wie [...] sich diese wiederum zu den einzelnen Figurenkonstellationen [verhalten].“¹⁰¹ Von Bedeutung sind laut Frahm die dramaturgischen Aspekte des Films sowie die Art und Weise, wie die „einzelnen Orte in den narrativen Zusammenhang des Films“ eingebettet sind.¹⁰² Ähnlich wie bei Wulff spielen hier nicht nur materielle Aspekte des Raums eine

¹⁰⁰ Vgl. ebd. S. 168f.

¹⁰¹ Ebd. S. 171.

¹⁰² Ebd.

Rolle, sondern auch seine sozialen und symbolischen Dimensionen. Wenn die filmische Topographie Frahm zufolge den „Ist-Zustand“ beschreibt und sich damit „auf das Gegebene und Sichtbare, das sich in den filmischen Raum einkernt“, bezieht, verwendet sie den Begriff in seiner ursprünglichen Wortbedeutung.¹⁰³ Die Topographie wird folglich mit Repräsentationstechniken des Raums verbunden, die wie die Kartographie auf „unterschiedlichen ablesbaren Aufzeichnungsmechanismen des Raums basiert.“¹⁰⁴ Die filmische Topologie verortet Frahm dagegen „auf der Ebene der medialen Konstruktion filmischer Räume.“¹⁰⁵ Hier geht es vor allem um die mediale Spezifik des Films, die zur Konstruktion des Raums beiträgt. Es handelt sich um eine abstrakte Ebene des filmischen Raums, welche „die Synthese der einzelnen filmischen Orte bildet, wodurch [...] ihre Verbindungslinien und Verknüpfungen, kurz: ihre Relationen in den Blick gelangen, die sich zu einem filmischen Ganzen formen.“¹⁰⁶ Dabei handelt es sich, wie Frahm erklärt, um eine Kategorie, die nicht in jeder Einstellung und in jedem Film unmittelbar zu entdecken sei. Das Topologische, so Frahm, ist nicht sichtbar oder unmittelbar gegeben, sondern

bezeichnet ein bestimmtes Potenzial und eine bestimmte Qualität des filmischen Raums, die wiederum allein durch Subtraktion des Sichtbaren und Freilegung des

¹⁰³ Ebd. 172

¹⁰⁴ Ebd. S. 176.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd.

Unsichtbaren im Zuge einer filmischen Reflexion hervortreten kann. Damit bezeichnet die filmische Topologie mehr als die Summe ihrer Teile; sie ist mehr als die Zusammensetzung der einzelnen filmischen Orte zu einem filmischen Raum. Denn sie beinhaltet Fragen nach der spezifischen Medialität, welche die Grenzen und Möglichkeiten der Produktion filmischer Räumlichkeit reflektiert und diese an jedem Punkt ihrer Konstruktion als Potenzial einer Transformation mitdenkt.¹⁰⁷

Die Spezifik des topologischen Raums liegt darin, dass dieser nicht messbar ist und einen relationalen Charakter aufweist und zu jedem Zeitpunkt auf Transformation ausgerichtet ist. Das Verhältnis von filmischer Topographie und filmischer Topologie ist insgesamt eher ambivalent. Beide Dimensionen des filmischen Raums sind voneinander getrennt und zugleich miteinander verbunden und lassen sich Frahm zufolge nicht als gegensätzliche Logiken begreifen, denn die filmische Topologie bewirke eine Weiterentwicklung der filmischen Topographie. Frahm macht dies deutlich, indem sie sich auf das Konzept des glatten und gekerbten Raums von Deleuze und Guattari bezieht, dem ebenso eine Wechselwirkung innewohnt. Beide Räume sind theoretisch klar voneinander unterscheidbar, existieren aber nur aufgrund ihrer ständigen Vermischung, denn „der glatte Raum wird unaufhörlich in einen gekerbten Raum übertragen und überführt; der gekerbte

¹⁰⁷ Ebd.

Raum wird ständig umgekrempelt, in einen glatten Raum zurückverwandelt.“¹⁰⁸ Aus einer ähnlichen Dynamik zwischen filmischer Topographie und filmischer Topologie geht der filmische Raum hervor. Filmischer Raum ist grundlegend bewegt und dynamisch und basiert auf den Gegensätzen sowie auf den Korrespondenzen zwischen den beschriebenen Raumordnungen. Er setzt sich zusammen aus einzelnen filmischen Orten und dabei stets eine Konstruktion, die im Modus der Bewegung stattfindet.¹⁰⁹

Ihre theoretischen Ausführungen überträgt Frahm auf historische Ausformungen der filmischen Metropole, und zwar auf den frühen Stadtfilm der 1920er Jahre, auf die Stadt im Film Noir der vierziger und fünfziger Jahre sowie auf Stadtbilder in Episodenfilmen, die während der letzten beiden Dekaden des vorigen Jahrhunderts entstanden sind. Der frühe Stadtfilm der zwanziger Jahre, so Frahm, konstruiere die Stadt als relationales Gebilde. Indem die der Stadt zugrunde liegenden Gegensätze (Stadt-Land, Inneres-Äußeres) zunächst überzeichnet und dann ununterscheidbar gemacht werden, werden topologische Ambivalenzen aufgedeckt. Bewegungstopologien der Metropole vermessen und erweitern den inneren und äußeren Raum der Stadt und erzeugen so wiederum neue Bewegungen im Raum. Eine weitere Topologie ist schließlich abstrakten Charakters und betrifft das Wechselspiel der Künste, das den Raum durch konträre räumliche Systeme in

¹⁰⁸ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1980/2006): 1440 – Das Glatte und das Gekerbte. In: Dünne, Jörg/ Günzel, Stephan (Hrsg.); *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*; Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 434.

¹⁰⁹ Vgl. Frahm Laura (2010): *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld: Transcript, S. 177.

Form medialer Ordnungen (Lyrik, Musik, Fotografie, Karte) entgrenzt.¹¹⁰ Insgesamt bietet der frühe Stadtfilm ein vielschichtiges Bild der Metropole, produziere jedoch im Zuge einer erstmaligen Ergründung der Grundbestandteile des Stadtraums lediglich eine reine Sichtbarkeit desselben, die oftmals in einer „Fabrikation des Städtischen“ münde.¹¹¹

Raumkonstruktionen des Film Noir der vierziger und fünfziger Jahre, so Frahm weiter, sind dagegen mit einer starken Symbolik meist auf das Unsichtbare der Metropole ausgerichtet. Hier werden vorherige Topologien des frühen Stadtfilms umgedeutet, indem „das Dunkle, die Schattenseiten und das Untergründige der Metropolen“ an die Oberfläche der Bilder geholt werden.¹¹² Neben den „polaren Topologien“, die alle räumlichen Gegensätze in sich bündeln und auflösen, identifiziert Frahm die „Topologien des Transfers“, die durch Motive des Gehens und der Fortbewegung eine Öffnung des Raums herbeiführen und eine Ausdehnung der Stadt widerspiegeln, mit der wiederum eine Aktivierung eines neuen Arsenal filmischer Orte einhergeht.¹¹³ Als drittes Prinzip nennt Frahm die „Netztopologien“, die das Prinzip der Verknüpfung repräsentieren und die beiden ersten Topologien verbinden und kombinieren und so die Konstruiertheit der Noir-Stadt offenlegen.¹¹⁴

¹¹⁰ Vgl. ebd. S. 255.

¹¹¹ Vgl. ebd. S. 256.

¹¹² Vgl. ebd. S. 393.

¹¹³ Vgl. ebd. S. 292.

¹¹⁴ Vgl. ebd. S. 293.

Der Episodenfilm der 1980er und 1990er Jahre zeichnet sich im Anschluss dadurch aus, dass hier die Fragmentierung und Segregation des städtischen Raums direkt in die mediale Konstruktion des Raums integriert werde, was zu einer Kombination der topologischen Merkmale der frühen Stadt (Sichtbarmachung) sowie der Noir-Stadt (Unsichtbarkeit) führe und in einer „fragmentierten Sichtbarkeit der Metropole selbst“¹¹⁵ münde. Die filmische Stadt wird hier als „relationales Gebilde“ begriffen, das eine große Anzahl von „räumlichen Spannungsverhältnissen“ hervorbringe. Neben der „Fragmentierung“ macht Frahm zwei weitere Grundprinzipien des Episodenfilms aus: Das durch gleichzeitig ablaufende Handlungsstränge hervorgerufene Prinzip der „Simultaneität“ und den Aspekt des „Exemplarischen“, der hervortritt, wenn parallel verlaufenden Episoden „in ihrer Abfolge und in ihrem Zusammenspiel eine besondere Bedeutung zugesprochen [wird].“¹¹⁶ Weil Episodenfilme auf ein zersplittertes Gesamtgefüge fokussieren, spricht Frahm von Mikrotopologien, die sie als Ausdruck einer Gegenbewegung versteht, welche bestrebt ist, der Aufsplitterung des filmischen Raums entgegenzuwirken und diesen zu einer Synthese zu führen.¹¹⁷ Das Potential, neue Zwischenräume zu erstellen, wird von Frahm schließlich unter dem Aspekt der „Transit-topologien“ diskutiert, in welchen der filmische Raum als „entgrenzter und entgrenzender Raum“ in Erscheinung tritt, der sich immer weiter ausdehnt und häufig zur „reinen Zwischenstation der Figuren“ wird, die „immer schon auf

¹¹⁵ Vgl. ebd. S. 307.

¹¹⁶ Ebd. S. 311.

¹¹⁷ Vgl. ebd. S. 317.

dem Sprung zur nächsten Station zu sein scheinen.“¹¹⁸ Hier wird der Raum im Prozess eines fortschreitenden Übergangs „zwischen zwei Orten, zwischen zwei Metropolen, zwischen zwei Welten“ erschlossen.¹¹⁹

Frahms Untersuchung zeigt immer wieder, wie fruchtbar eine Erweiterung des theoretischen Zugangs auf den filmischen Raum durch ein nicht-filmisches Instrumentarium sein kann und wie auf diese Weise neue Möglichkeiten geschaffen werden können, filmischen Raum neu zu denken. Denn Filme beziehen sich über ihre Topographien, so hat Frahm gezeigt, immer auf außerfilmische Raumordnungen, die ihrerseits Träger unterschiedlicher semantischer Inhalte sind. Kinematographische Konzepte lassen sich auf Grundlage dieser Erkenntnis auf eine sinnvolle Art und Weise mit theoretischen Konzepten, die in der Kulturwissenschaft sowie in der Soziologie verortet sind, verknüpfen.

9. Schluss

Die vorliegende Übersicht zur Theorie des filmischen Raums macht deutlich, wie groß das Interesse der Filmwissenschaft an räumlichen Dimensionen des Kinos ist. Die intensive Beschäftigung mit dem Raum im Film weist darauf hin, dass man der Organisation und

¹¹⁸ Vgl. ebd. S. 318.

¹¹⁹ Ebd.

Wahrnehmung des Raums in der Filmtheorie einen privilegierten Status zugeschrieben hat. Eine Übersicht zur Theorie des filmischen Raums macht gleichzeitig deutlich, dass die theoretische Auseinandersetzung mit dem Raum nicht nur keine einheitliche Terminologie hervorgebracht hat, sondern ebenso wenig zur Bildung eines einheitlichen Theoriegebäudes geführt hat, das sich auf ein gemeinsames Raumverständnis zurückführen lässt. Im Laufe der Zeit haben sich vielmehr Raumkonzepte herausgebildet, um jeweils unterschiedliche Phänomene des filmischen Raums fassbar zu machen. Dies liegt daran, dass der Raum im Film unterschiedliche Funktionen erfüllt. Raum ist zugleich Bedingung, Mittel und Gegenstand einer filmischen Erzählung.¹²⁰ Mit der Bestimmung filmischer Räume sind folglich Problemfelder verknüpft, die sich mit der Konsistenz filmischer Welten, mit ihrer narrativen Überformung sowie ihrer audiovisuellen Erscheinung beschäftigen. Es stellt sich zuerst die Frage, wie der filmische Raum konstruiert ist und wie er sich von der räumlichen Welt des Filmzuschauers unterscheidet. Dann muss gefragt werden, wie filmische Räume der Diegese durch filmische Strategien der Narration umgeformt werden. Und schließlich geht es um das Filmbild an sich, das den Raum durch Bild- und Tongestaltung beeinflusst und die Wahrnehmung des filmischen Raums beeinflusst. Der Begriff des „filmischen Raums“ beschreibt folglich ganz unterschiedliche Phänomene: Mal ist die Rede von der fiktiven Welt eines Films, dann von

¹²⁰ Schmidt, Oliver (2013): Filmische Räume. Zur textuellen Bindung räumlicher Systeme im Film. In: *Film – Text – Kultur. Beiträge zur Textualität des Films*. Marburg: Schüren, S. 294-295.

Handlungsräumen, die eng mit der filmischen Erzählung verknüpft sind, oder man spricht von den durch Techniken der Montage, der Kameraoptik und Mise en Scène hervorgebrachten Räume einer filmischen Erzählung.

Die Auseinandersetzung mit dem filmischen Raum ist kein zudem isoliertes Projekt, sondern ein interdisziplinäres Unterfangen, das sich auf theoretische Betrachtungen des Raums in anderen Disziplinen (Literatur-, Kultur- und Kunstwissenschaft) stützt. Dadurch werden Definitionen von Raum aus filmfremden Disziplinen in die filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Raum aufgenommen.

Aus diesem Grunde sind die Herangehensweisen der entwickelten Ansätze zu verschieden, um von einer kohärenten Theorie des filmischen Raums zu sprechen. Die vorliegende Darstellung von theoretischen Ansätzen einflussreicher Filmtheoretiker lässt also erahnen, dass es „den“ filmischen Raum schlicht nicht gibt. Eine umfassende Theorie des filmischen Raums existiert nicht, „Raum“ ist

vielmehr ein Oberbegriff für einen Raumpluralismus im Film, bei dem verschiedene Phänomene mit unterschiedlichen Raumkonzepten und Fragestellungen beleuchtet werden, um sich auf diesem Weg in Ansätzen dem anzunähern, was man als filmische Erfahrung bezeichnen könnte.¹²¹

¹²¹ Schmidt, Oliver (2010): Editorial: Der filmische Raum. In: *Rabbiteye Zeitschrift für Filmforschung*. S. 2.

Literaturverzeichnis

- Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.) (1998): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam.
- Bordwell, David (1977): Camera Movement and Cinematic Space. In: Allen, David; de Laurentis, Teresa (Hrsg.): *Cine-Tracts. A Journal of Film, Communications. Culture and Politics. Special Issue on Theoretical Perspectives in Cinema*, Vol. 1, No. 2, S. 19-26.
- Bordwell, David; Staiger, Janet; Kristin, Thompson (1985): *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- Bordwell, David (1987): *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- Burch, Noël (1981): *The Theory of Film Practice*. Princeton: Princeton University Press.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1980/2006): 1440 – Das Glatte und das Gekerbte. In: Dünne, Jörg/ Günzel, Stephan (Hrsg.); *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*; Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 434-448.
- Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hrsg.) (2006) : *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Frahm, Laura (2010): *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld: Transcript.
- Fuxjäger, Anton (2007): Diegese, Diegesis, diegetisch. Versuch einer Begriffsentwirrung. In: *montage AV* 16.2, S. 17-37.
- Gräf, Dennis et al. (2011): *Filmsemiotik: Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg: Schüren.

- Günzel, Stephan (2010): *Medialer Raum: Bilder – Zeichen – Cyberspace*. In: Ders. (Hrsg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, S. 219-233.
- Heath, Stephen (1977): *Film Performance*. In: Allen, David; de Laurentis, Teresa (Hrsg.): *Cine-Tracts. A Journal of Film, Communications. Culture and Politics. Special Issue on Theoretical Perspectives in Cinema*, Vol. 1, No. 2, S. 7-18.
- Heath, Stephen (1981): *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kessler, Frank (1997): *Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule*. In: *montage AV* 6.2, S. 132-139.
- Kessler, Frank (2007): *Von der Filmologie zur Narratologie. Anmerkungen zum Begriff der Diegese*. In: *montage AV* 16.2, S. 9-16.
- Lie, Sulgi (2012): *Die Außenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik*. Zürich: Diaphanes.
- Lotman, Jurij (1993): *Die Struktur literarischer Texte*. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. 4., unveränderte Auflage. München: Fink.
- Prange, Regine (2012): *Zur Theoriegeschichte der filmischen Raum-konstruktion und ihrer Aktualität als Gegenstand einer historischen Bild- und Medienwissenschaft*. In: Engelke, Henning et al. (Hrsg.): *Film als Raumkunst. Historische Perspektiven und aktuelle Methoden*. Schüren: Marburg, S. 12-53.
- Rohmer, Eric (1980): *Murnaus Faustfilm: Analyse und szenisches Protokoll*. München: Hanser.

Rohmer, Eric (2006): Film, eine Kunst der Raumorganisation. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 515-528.

Schmidt, Oliver (2010): Editorial: Der filmische Raum. In: *Rabbiteye. Zeitschrift für Filmforschung*, S. 1-3.

Schmidt, Oliver (2012): *Hybride Räume. Filmwelten im Hollywood-Kino der Jahrtausendwende*. Schriftenreihe zur Textualität des Films 2. Marburg: Schüren.

Schmidt, Oliver (2013): Filmische Räume. Zur textuellen Bindung räumlicher Systeme im Film. In: *Film – Text – Kultur. Beiträge zur Textualität des Films*. Marburg: Schüren, S. 294-319.

Sierek, Karl (2009): Filmwissenschaft. In: Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 125-141.

Souriau, Etienne (1997): Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: *montage AV* 6.2, S. 140-157.

Thompson, Kristin (1994): Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden. In: *Montage AV*, 4.1, S. 23-62.

Tynjanow, Juri (1998): Über die Grundlagen des Films. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 138-171.

Wulff, Hans J. (1992): Raum und Handlung. Zur Analyse textueller Funktionen des Raums am Beispiel von Griffiths A WOMAN SCORNED. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Jg. 1 Nr.1, S. 91-112.

Wulff, Hans J. (1999): *Darstellen und Mitteilen. Elemente einer Pragma-semiotik des Films*. Tübingen: Narr.