

# 10. internationales forum des jungen films

berlin  
19. 2. – 29. 2.  
1980

20

## CORRECTION PLEASE – OR HOW WE GOT INTO PICTURES

Korrektur, bitte  
– oder wie wir zum Film kamen

Land	Großbritannien 1979
Produktion	Arts Council of Great Britain
Regie, Buch	Noel Burch
Kamera	Les Young
Ausstattung und Kostüme	Phoebe Gray
Musik	John Buller
Schnitt	Brand Thumin
Produktionsleitung	Margaret Williams
Darsteller	
Gräfin Skladanowsky Williamson, ihr Opfer	Sue Lloyd Jeff Rawle
Ihre Zofe	Lea Brodie
Ihr Vater	Jimmy Gardner
Hepworth, ihr Feind	Alex McCrindle
Sein alter Freund, ein indischer Beamter	James Leahy
Sein Chauffeur	Christopher Mason

Der Film wurde unter Verwendung folgender Archivfilme hergestellt:

*La sortie des usines* (Arbeiter verlassen die Fabrik) Louis Lumière, Frankreich ca. 1900

*How It Feels to be Run over* (Wie man sich fühlt, wenn man überfahren wird) Großbritannien 1900

*Die einfallsreiche Soubrette* Frankreich 1902

*Die Braut zieht sich zurück* Frankreich 1902

*Explosion of a Motor Car* Großbritannien 1902

*What Happened on 23rd Street* (Was auf der 23. Straße geschah) USA 1902

*Gay Shoe Clerk* (Der lustige Schuhverkäufer) USA 1902

*A Picture for the Rogues' Gallery* (Ein Bild für die Rogues-Galerie) USA 1902

*Zwillinge im Theater* Frankreich ca. 1904

*The Story the Biograph Told* (Die Geschichte, die der Biograph erzählte) USA 1906

Uraufführung 25. August 1979, Edinburgh Film Festival

Format 16 mm Farbe, 1 : 1.33  
Länge 52 Minuten

### Inhalt

Dieser Film erhebt keinen Anspruch darauf, die Evolution des Films zwischen 1900/1906 (der Zeit, in der das hier benutzte Archivmaterial produziert wurde) und der Ära des Tons (die als Ganzes durch die letzte der fünf inszenierten Sequenzen repräsentiert wird) zu 'erklären'. Er versucht vielmehr, einige Stränge der Reflexion über diese Entwicklung vorzuschlagen und die Entwicklung einer wissenschaftlich begründeten, nicht-normativen Pädagogik zu befördern.

Es ist zu hoffen, daß der Zuschauer/Benutzer die hier vorgeführten Elemente auf seine/ihre Art lesen wird, seine/ihre Schlußfolgerungen ziehen wird, ohne sich vielleicht auf alle der hier vorgeschlagenen Themen einzulassen.

Ich möchte darauf hinweisen, daß eine wirkliche Karikatur nicht beabsichtigt ist, daß sich aber die fünf von mir inszenierten Sequenzen auf folgende Perioden beziehen: die reifen 'primitiven' Jahre (ca. 1905), Griffiths mittlere Periode bei der Biograph (ca. 1910), die reiferen Filme, die Reginald Barker für Thomas Ince drehte (ca. 1915), Fritz Langs *Mabuse-Dyptichon* (1922) – eine entscheidende Phase in der Formierung der visuellen und symbolischen Strukturen der 'Institution Kino' – und schließlich die Ära des 'Konserven-Theaters', insofern zu ihr so viele zwischen 1919 und heute gemachte Filme gehören.

\*

Der Gegenstand dieses Films ist das Kino.

Er behandelt die Entwicklung einer Reihe zusammenhängender und wichtiger Aspekte dessen, was wir 'Sprache des Films' nennen.

Ich hoffe, daß es möglich sein wird, diesen Film auf zwei durchaus unterschiedlichen Weisen zu benutzen (und zu schätzen):

- einmal als Kunstwerk
- zum anderen als Lehrmittel in Seminaren, die sich mit Film beschäftigen.

Wird der Film einem breiteren, kinematographisch interessierten Publikum zugänglich gemacht, so sollte seine Struktur, die Art und Weise der Darstellung von Stereotypen, seine Vorschläge, wie Film zu betrachten ist, und sogar die Anreize, die gewisse 'Merkwürdigkeiten' erzeugen, zu einer ästhetischen Erfahrung dieses Publikums beitragen, auch wenn dieses Publikum nicht alle nötigen Vorkenntnisse besitzt.

Wird der Film in Filmseminaren, an Kunstakademien oder auf Universitäts-Ebene eingesetzt, so ist es seine Absicht, einen neuartigen Ansatz für den Umgang mit grundlegenden Aspekten und Implikationen der filmischen Darstellungsformen zu entwickeln – von der stimmten, distanzierenden, frontalen Bildsprache des primitiven Kinos mit seiner erläuternden Erzählweise und seinem willkürlichen, offenen ('regulierenden') Ende bis hin zu der allgegenwärtigen Betrachtungsweise und Räumlichkeit des modernen Tonfilms mit seiner in sich geschlossenen Erzählstruktur und seiner sublimierten Gewalt.

Der Film setzt sich hauptsächlich aus zwei verschiedenen Arten von Material zusammen: einmal aus Archivsequenzen (im wesentlichen vollständige Filme) aus der Periode zwischen 1900 und 1905 (die Filme sind französischen, britischen und amerikanischen Ursprungs) sowie aus speziell für diesen Film entworfenen 'fiktiven' Sequenzen.

Das Archivmaterial wurde entweder danach ausgesucht (aus über 600 Filmen, die auf dem FIAF-Symposium in Brighton im Mai 1978 gezeigt wurden), ob und wie es wesentliche Eigenschaften des primitiven Kinos exemplifiziert, und nach dem Grad der grundlegenden Andersartigkeit gegenüber den Filmen, die später folgen sollten, oder auch danach, ob es bereits bestimmte Elemente der zukünftigen Entwicklung andeutet, die sich aus dem ursprünglichen System herauszulösen beginnt. Die Collage der Zitate, die die Bilder begleiten, bezieht sich auf diese beiden Fragen. Ich hoffe, sie lassen Raum für Reflexion und Diskussion und werden nicht als definitive Aussagen verstanden.

Die fiktiven Szenen sind eine doppelte Illustration der historischen Entwicklung zur archetypischen Situation, die das Grundelement der Sprache des klassischen Kinos ist: die direkte Auseinandersetzung von Angesicht zu Angesicht, umgesetzt durch direkte Nahaufnahmen, und die Konstitution eines imaginären Erzähl-Raumes um den Zuschauer herum. Im Verlauf der Handlung, während sie entweder teilweise oder ganz wiederholt wird, werden fünf Entwicklungs-Phasen der Sprache des Films dargestellt, von den frühesten Anfängen bis hin zu den Tagen des Tonfilms. Gleichzeitig ist das Eindringen des Groschenheftromanhelden Williamson in den Salon der Gräfin Skladanowsky und seine schließliche Unterwerfung durch Hypnose eine deutliche Metapher (sowohl räumlich wie symbolisch) für den historischen Prozeß, durch den der Zuschauer immer stärker in die raumzeitliche Erzählweise des Films einbezogen wurde – dafür, „wie wir zum Film kamen“.

\*

Was wir die Sprache des Films nennen, ist keine 'natürliche' Sprache, sie entwickelte sich nicht spontan aus der zum Leben erweckten Photographie. Sie wurde von sozialen und kulturellen Kräften geformt. Sie hat eine Geschichte.

Entscheidend für diese Geschichte war die Umwandlung jener projizierten Szenen von einer äußerlichen, fernen Repräsentation 'da oben auf der Leinwand' in eine imaginäre Umgebung, durch die der Zuschauer mittels des Schnitts, der Kamerabewegung und verschiedener anderer Strategien des Bildes eine 'bewegungslose Reise' unternimmt.

Dieser Film versucht Antworten auf so zentrale Fragen zu geben wie: Woher kommen eigentlich die Regeln, die in Filmschulen gelehrt werden? Was lernen wir, wenn wir lernen, narratives Kino zu 'lesen'?

Noel Burch

## Kritik

### Das Kino und die Logik des Begehrens

Von Kraft Wetzel

(...) Bei den bisher vorgestellten Arbeiten – darin sind sie typisch für das in Großbritannien sich entwickelnde unabhängige Filmschaffen – ist die Sprache des herrschenden Kinos, sind dessen Überwältigungs- und Überredungstechniken problematisch geworden. Beiden Filmen ist, wenn auch in unterschiedlicher Weise, die Anstrengung eigen, den Zuschauer nicht bloß als konsumierendes Objekt, sondern als selbsttätiges, mitgestaltendes Subjekt einzubegreifen. Diesem Ziel ist auch CORRECTION PLEASE OR HOW WE GOT INTO PICTURES verpflichtet, zu deutsch etwa: Korrektur bitte, oder Wie wir zum Kino kamen. Der Film des renommierten in Paris lebenden Filmtheoretikers Noel Burch erwuchs aus seinen Studien zur Archäologie der 'kinematographischen Institution', die für Burch neben der Filmindustrie auch

die geistige Maschinerie umfaßt, die wir alle, insofern wir Filmen ohne Mühe folgen können, uns gleichsam einprogrammiert haben. An einem kleinen Stück Groschenroman – ahnungsloser Botenjunge wird von geheimnisvoller Gräfin becirt – führt Burch in fünf Durchgängen vor, wie sich die Sprache des Kinos entwickelte: vom frontalen Blick auf übervolle Bühnentableaus über das immer weiter gehende Eindringen der Kamera in den vorfilmischen Raum, der dadurch zerlegt wird und im Kopf des Zuschauers wieder zusammengesetzt werden muß, bis zur Allgegenwart der Kamera.

Als Kontrast zu dieser Entwicklungslinie dienen Burch eine Reihe von Filmbeispielen aus den Jahren 1900 bis 1906, also vor der gemeinhin mit D.W. Griffith assoziierten Revolution der Filmsprache durch Parallelmontage und Großaufnahmen, Filme, deren Bildkompositionen noch polyzentrisch waren, folglich eine andere Sehweise implizierten als die uns mittlerweile selbstverständliche zentralperspektivische mit ihrer eindeutigen Hierarchie von Wichtigem und Unwichtigem. Auf einer dritten Ebene befaßt sich Burch damit, wie sich das Verhältnis des Zuschauers zum Geschehen auf der Leinwand entwickelt hat; Burch vermutet – die im primitiven Kino so häufige Figur des Voyeurs gilt ihm dafür als Indiz –, daß wir am Grund des Kinos den (männlichen) Blick durchs Schlüsselloch auf die sich entkleidende Frau finden, daß die 'kinematographische Institution' begriffen werden kann als begründet auf diesem Blick und die Logik des Begehrens, der er folgt.

Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt/Main, 1. November 1979

### Über die Aktualität des 'primitiven' Films

Von Noel Burch

Oft geschah es in der Geschichte der verschiedenen Künste, daß die avancierte Praxis einer Epoche viele Zeitgenossen in die Lage versetzte, Werke, die bisher von Generationen von Künstlern und Liebhabern als verschwommen und veraltet eingeschätzt wurden, einer neuen 'Lektüre' zu unterziehen. Die Wiener Schule und ihre Nachfolger öffneten unsere Ohren für Gesualdo, den man im 18. und 19. Jahrhundert zu bloßer Beiläufigkeit abwertete; der Surrealismus öffnete unseren Blick für de Sade, der bis dahin als exzentrischer und langweiliger Pornograph galt.

Zwar ist es zweifelhaft, ob Méliès und Zecca ernsthaft einen Platz in der Filmgeschichte beanspruchen können, der mit dem von Machault oder Gesualdo in der Musikgeschichte verglichen werden kann; und doch kann man nicht bestreiten, daß die modernistische Kino-Bewegung von Warhol bis Straub oder Godard bis Duras unseren Verstand und unseren Blick für die sehr realen Schönheiten eines primitiven Kinos geschärft hat, das kaum irgendein Zuschauer der dreißiger Jahre beispielsweise, wie spezialisiert er auch immer gewesen sein mag, ohne eine Empfindung äußerster Irritation und 'Entfremdung' hat ansehen können. Die Begegnung zwischen dem Modernistischen und dem Primitiven ist kein isolierter Fall in unserem Jahrhundert. In dem Umfang jedoch, wie diese Begegnung von der modernistischen Bewegung selbst anerkannt worden ist, ähnelt sie mehr den verstreuten Begegnungen der Fauves und Expressionisten mit den 'primitiven' Künsten Europas, Afrikas und anderer Länder als Webers Anerkennung von Gesualdo und Isaac. Das Phänomen trat auch nicht zum ersten Mal in den fünfziger und sechziger Jahren auf (Brakhage schreibt über Méliès, Jacobs Film *Tom, Tom, the Piper's Son*, Resnais' Interesse für Feuillade): einer der frühesten modernistischen Filme, *Das Kabinett des Dr. Caligari*, geht auf ein Kino zurück, das gerade einige Jahre früher 'gestorben' war; natürlich ist es kein Zufall, daß *Caligari* aus der expressionistischen Bewegung und ihrem Interesse für alle 'Primitivismen' hervorging.

Allerdings ist in den letzten zwanzig Jahren eine bedauerliche Tendenz der Kritik aufgetreten, jene nämlich, das primitive Kino als eine Art 'verlorenes Paradies' zu betrachten, als eine 'unschuldige' Avantgarde vor dem 'Sündenfall' von D.W. Griffith; die Postulierung einer Art Symmetrie zwischen den Experimenten der 'freien' Pioniere und den Verfeinerungen des New American Cinema oder des fortgeschrittenen Flügels der Neuen Welle. (...) Mir geht es

darum, diese Begegnung in eine historische Perspektive zu bringen; zu zeigen, wie sie auf der einen Seite zufällig, auf der anderen unvermeidlich war, insofern die Filmemacher der Moderne daran arbeiten, eben jenes System zu 'dekonstruieren', daß so mühsam und einfallreich im Verlauf der primitiven Ära aufgebaut wurde: den 'Institutionellen Modus der Darstellung'. (...)

Aus einer Programmkündigung des Whitney Museum of American Art, New York, für den Vortrag von Noel Burch, 'Primitivism and the Avant-Gardes : A Dialectical Approach', 18. November 1979

## Zehn Anmerkungen zu CORRECTION PLEASE

Von Noel Burch

Um vielleicht auftretende Unklarheiten bei Lehrern und anderen Benutzern des Films – die nicht alle mit den Details früher Filmgeschichte in Europa und den USA vertraut sein werden – aufzuhellen, habe ich die folgenden zehn Anmerkungen zusammengestellt. Sie wurden in keine andere Ordnung als die der unmittelbaren Assoziation gebracht und sollen die Diskussion über diesen oder jenen Aspekt meines Films nicht abschneiden, insbesondere nicht da, wo dieser auch die Erfahrungen des Filme-Sehens und Filme-Machens in der heutigen Zeit berühren mag; sie sollen ganz einfach bestimmte historische Tatsachen und gewisse Intentionen erklären, die in dem Film von diesen Tatsachen abgeleitet werden.

Einige Anmerkungen zum Vokabular, das im folgenden benutzt wird: *Institution Kino* (Cinema institution) bedeutet „nicht nur die Filmindustrie (deren Funktion es ist, die Kinos zu füllen, nicht, sie zu leeren), sondern auch die geistige Maschinerie – jene andere Industrie, die 'an Film gewöhnte' Zuschauer historisch verinnerlicht haben und die es ihnen ermöglicht, Filme zu konsumieren (die Institution ist außerhalb und innerhalb von uns, sie ist unterschiedlos kollektiv und privat, soziologisch und psychoanalytisch).“

Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*

Was ich die *Institutionelle Darstellungsart* (Institutional Mode of Representation) nenne, ist jene Serie (geschriebener oder ungeschriebener) Direktiven, die von Regisseuren und Technikern als nicht weiter reduzierbare Basis der 'Filmsprache' innerhalb der Institution historisch verinnerlicht wurden und die letzten fünfzig Jahre hindurch konstant blieben, unabhängig von den weitreichenden stilistischen Änderungen, die stattgefunden haben. Auf gleiche Weise sind diese Regeln von allen Zuschauern verinnerlicht worden, die (meistens schon in sehr frühem Alter) gelernt haben, die Filme der Institution zu 'lesen'.

In seiner einfachsten Definition bezeichnet das Wort *Diegese* (diegesis) „die repräsentierte Instanz des Films – das heißt die Summe der Bedeutungsebenen eines Films: die Erzählung selbst, aber auch den fiktiven Raum und die Zeitdimensionen, die von der und durch die Erzählung impliziert werden, und ferner die Charaktere, die Landschaften, die Ereignisse und andere narrative Elemente, bezogen auf ihren Bedeutungsaspekt.“ (Christian Metz, *Filmsprache*). Diese statische Definition ist jedoch nicht mehr ganz befriedigend; Diegese ist nicht nur 'der imaginäre Referent' filmischer Darstellung. Vielmehr meine ich, daß wir uns auf einen *diegetischen Prozeß* (eine diegetische Produktion) beziehen sollten; er genau erlaubt es der geistigen Maschinerie der Institution, in eine Art Symbiose zur Mechanik der Institutionellen Darstellung zu treten.

*Découpage* bezieht sich auf die besondere Verbindung von Schnitt und Kamerawinkeln, die eine Darstellungsart oder ein Element der Stilistik ergeben mag.

*Pro-filmischer Raum* ist der eigentliche, 'ursprüngliche' Raum, in dem der Film gedreht wurde und von dem man sagen kann, daß er (in der Vorstellung des Zuschauers) durch die Arbeit der Institutionellen *Découpage* in einen diegetischen Raum umgewandelt wird.

## Bibliographie:

Christian Metz : *Film Language*, Oxford University Press, New York 1974. Chr. Metz : *Le signifiant imaginaire*, Union générale des éditions, Paris 1977

## I : The People's Eyespan

Was dem modernen Zuschauer an vielen Filmen auffällt, die vor der 'Griffith-Revolution' entstanden (es war natürlich weder seine noch – allein – die des amerikanischen Kinos), ist die *Anstrengung*, die erforderlich ist, um jene breiten, panoramagleichen tableaux, in denen oft verschiedene Ereignisse gleicher Wichtigkeit zur selben Zeit vorkommen, zu 'lesen'. Und das gilt nicht nur für die 'Freiluft'-Dokumentarfilme, die sich von Lumière herleiten; die erste Einstellung eines Films wie *Tom Tom the Piper's Son* (Biograph, 1905), vielen von uns bekannt durch Ken Jacobs Neuversion, ist für den modernen Zuschauer beim ersten Ansehen ganz 'unlesbar'; und noch 1912 enthält Griffiths *Musketeers of Pig Alley* eine Einstellung, in welcher ein entscheidender Vorgang (ein Vagabund läßt einen 'Mickey Finn' in Mary Pickfords Glas fallen) so peripher im Bild erscheint, daß er von modernen Zuschauern unweigerlich 'übersehen' wird. Wurde er auch von den Massenzuschauern jener Zeit übersehen? Das ist natürlich die Frage. Auf jeden Fall ist klar, daß eine der Aufgaben des *Erklärers*, der in den Jahrmarktsbuden und Zelten auftrat, wo es in Frankreich und England im allgemeinen zuerst Filme zu sehen gab, und der dann auch in die Ladenkinos und 'Nickelodeons' in Amerika zu Beginn des Jahrhunderts eingeführt wurde, darin bestand, den *Blick zu lenken*, die Lesart eines polyzentrischen, oft zentrifugalen Bildes durch den Zuschauer zu organisieren. Wie der bekannte amerikanische Dozent und Publizist W. Stephen Bush im Jahre 1911 schrieb: „Wenn man einen Film zehnmal gesehen hat, kann man eine große Hilfe für denjenigen sein, der den Film zum erstenmal sieht. Man kann Einzelheiten erklären und auf Dinge hinweisen, die auch ein Mensch durchschnittlicher Intelligenz und Bildung bei der ersten Aufführung eines Films durchaus übersehen könnte.“

Das rasche Verschwinden des Erklärers nach 1913, als die Kamera den Darstellern viel näher rückte und das Bild stärker auf einen Mittelpunkt zentriert wurde, als, kurz gesagt, die 'Linearisierung' des visuell Bezeichnenden (engl. 'Signifier') Filme entstehen ließ, *die schon beim ersten Ansehen total konsumierbar waren* – das ökonomische Prinzip der sich allmählich entwickelnden Institution! –, könnte man als Bestätigung der These werten, daß das polyzentrische Bild 'heute' ebenso schwer zu lesen ist wie 'damals'. Jedoch scheint sich zumindest in den Vereinigten Staaten die Entwicklung der Erklärer-Funktion in Verbindung mit und als Antwort auf die ersten Versuche abgespielt zu haben, Zuschauer aus der Mittelklasse in die Kinos zu bringen, die mit dem, was wir die 'primitive Darstellungsart' nennen könnten, durchaus nicht vertraut waren. Und man kann sich deshalb fragen, ob zehn bis fünfzehn Jahre fleißiges Kinogehen und die häufige, wenn auch nicht regelmäßige Hilfe des Erklärers (ein Augen-Öffner vielleicht mehr noch als eine Krücke?) die Wahrnehmungsfähigkeit der frühesten Kinogänger nicht *anders trainiert* hatte, deren Sehgewohnheiten sowieso nie durch das Theater oder die Malerei der Bourgeoisie geformt worden waren; ob sie nicht dazu erzogen wurden, Filme mehr 'topologisch' als wir zu betrachten, mit einem Blick, der bestimmten nicht-westlichen Zuschauern eigen ist, durch den Drei-Manegen-Zirkus oder die Minstrel-Show herausgefordert wird. Bestimmte Meisterwerke des französischen und amerikanischen Films um 1905, als der 'primitive Stil' eine prekäre Stabilität erreicht zu haben schien, deuten darauf hin, daß diese kühne Hypothese nicht ganz unbegründet sein könnte.

## Bibliographie:

Noel Burch : *To the Distant Observer – Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Scolar Press, London 1979. Chapter 7 : *Bulwarks of Tradition*

Roland Barthes : *L'empire des signes*, Editions Skira, Genf 1970, S. 68 - 75

## II : Ganz vorne

Im allgemeinen wird behauptet, daß die frontale Perspektive, die das Kino mehr als zehn Jahre lang völlig beherrschte, ganz einfach auf den 'Einfluß' des Theaters zurückzuführen sei. Ohne Zweifel wirkte die im westlichen Theater übliche Beziehung zwischen Bühne und Zuschauer hier als stark determinierender Faktor; jedoch deutet der Umstand, daß die Frontalperspektive – zusammen mit anderen Spuren von 'Primitivismus' – im europäischen Kino bis weit in die Zwanziger Jahre hinein fortbestand, als die Kamera ihre Macht der Allgegenwärtigkeit innerhalb der imaginären Geographie der Diegese schon demonstriert hatte, auf komplexere Ursprünge hin. In ihrer Untersuchung über die Raumwahrnehmung durch Kinder beschreiben Piaget und Inhelder ein Modell der Wahrnehmungs-Entwicklung, demzufolge Kinder den Raum um sie herum zunächst nur frontal wahrnehmen und erst nach mehreren Jahren dazu in der Lage sind, Ansichten der Umgebung aus verschiedenen Blickwinkeln zusammensetzen. Wenn wir diese Hypothese neben die infantile Sexual-Symbolik der frühesten Filme (insbesondere in Frankreich) setzen, die allmählich von der mehr 'räumlichen' Symbolik eines Systems abgelöst wurde, dessen sexuelle Wirkung auf einer bestimmten imaginären Position von Körper und Auge des Zuschauers, auf einem bestimmten Darstellungs-Wechsel zwischen Körper-Detail und dem Körper als Ganzem, allgemeiner gesagt, auf einer Erzählweise beruht, die auf fundamentale Weise der Ökonomie der Phantasie-Produktion verhaftet ist, dann haben wir einige Veranlassung zu vermuten, daß die Frontal-Perspektive und ihre allmähliche Verwandlung in Kamera-Allgegenwärtigkeit im Verlauf der 'Phylogenese' des Kinos noch tiefer als in den Theater-Ursprüngen in der menschlichen Ontogenese verwurzelt ist.

Sei dem, wie ihm sei, die Herrschaft der Frontal-Perspektive – verbunden mit dem Bewußtsein des Zuschauers, im Zuschauer-raum der Leinwand gegenüber zu sitzen – war lange Zeit so stark, daß in Pathés *Danse du diable* (1904) die Ansicht eines hingestreckten, sich windenden Tänzers, eingefangen von einer vertikal zum Boden geneigten Kamera, noch als besonders 'magischer' Effekt gelten konnte. Zwei Jahre früher gibt Porters berühmter *Life of An American Fireman* der einheitlichen Frontalperspektive deutlich den Vorzug gegenüber der zeitlichen Linearität, indem er zwei Abläufe der gleichen Handlung hintereinandersetzt, anstatt zwischen ihnen zu wechseln. Und noch 1905 konstruierte die Biograph Company einen ganzen Film um einen 'einfachen' Schnitt auf einen 90-Grad-Seitenblick. Dieser Schnitt ist der wahre Mittelpunkt einer Diegese, die gleichbedeutend ist mit dem vollständigen Paradigma filmischer Produktion; dieses 'Vorbuchstabieren' eines noch 'unvorstellbaren' Wechsels der filmischen Perspektive war ohne Zweifel eine *conditio sine qua non* für das Akzeptieren der allgegenwärtigen Kamera durch das damalige Publikum.

### Bibliographie :

- George Sadoul : *Histoire générale du cinéma*, Editions Denoel, Paris 1978 (2. Ausgabe), Vol. II, Ch. 10 : *Le Monsieur de l'orchestre*  
Jean Piaget und Bärbel Inhelder : *The Child's Conception of Space*, Routledge and Kegan Paul, London 1956  
Noel Burch : Porter, or Ambivalence. In : *Screen*, Vol. 19, No. 4, London, Winter 1978/79

## III : Penetration / Besitz

Im Hinblick auf die Plazierung der Kamera im pro-filmischen Raum ist es nicht übertrieben, wenn man die Institution Kino von etwa 1906 bis ungefähr 1920 als eine einzige Bewegung des Eindringens beschreibt, als eine lange Vorwärts-Fahrt, zu der Schwenks nach links und rechts von zunehmender Amplitude gehören. Das bedeutet: während die Kamera sich allmählich näher an die Schauspieler und die Objekte heranbewegt – allmählich, das heißt im Kontext des sich entwickelnden Spielfilms; die Großaufnahme war ein eigenständiges Genre von Anfang an, eingeleitet von Lumières *Le déjeuner de Bébé* –, beginnt sie auch, Frag-

mente des Raums 'zusammensetzen', in den sie eindringt. Dies kann man als den Entwicklungs-Modus des Gegeneinstellungs-Verfahrens betrachten, als Fortschreiten von alternierenden Bildern von Personen, die sich ansehen und im Profil aufgenommen sind, zu en-face-Bildern dieser Personen, die sich nunmehr 'durch' den Kamera-Zuschauer gegenseitig betrachten.

Jedoch hinterläßt die ursprüngliche Frontalperspektive *ihren Abdruck auf dem System*, auch da, wo die Allgegenwärtigkeit der Kamera vollkommen erscheint. Dieses Kennzeichen ist das Prinzip der Richtungs-Anpassung, das dafür sorgt, daß die rationalen rechts-links-Beziehungen, wie sie für das frontal gesehene ursprüngliche tableau charakteristisch sind, erhalten bleiben, einerlei, wie weit die spätere Fragmentierung durch die Montage auch getrieben wird.

Diese 'Bewegung in die Diegese' war jedoch ausgestattet mit Momenten des Widerspruchs. Zu den bezeichnendsten Widersprüchen gehörte vielleicht die Periode um 1915, als die Möglichkeit aufeinanderfolgender Gegeneinstellungen aufzutauchen begann, aber das Prinzip der angepaßten Blickrichtung noch nicht gefunden war; so daß eine Zeit lang und in vielen Filmen die rationale Gliederung des diegetischen Raumes 'verloren ging' und grundlegende (aber vorübergehende) Ambivalenzen im Herz der wachsenden Institution auftraten.

### Bibliographie:

- Noel Burch : *Theory of Film Practice*, Secker and Warburg, London 1973, Chapter I : Spatial and temporal articulations  
Noel Burch : *To The Distant Observer*, Chapter 16, Ozu Yasujiro

## IV : Zentrierung

Historiker haben den schwarzen Hintergrund, den W.K.L. Dickson für die Szenen benutzte, die er in Edisons 'Black Maria'-Studio drehte, im allgemeinen als einen Rückfall in die Praxis der Studio-Photographie des 19. Jahrhunderts betrachtet. Und dennoch beweisen die ersten Filmprodukte aus West Orange in diesem ebenso wie in anderen Verfahren, die dort angewendet wurden, ein bemerkenswertes Vorgefühl für die Grundprinzipien der sich entwickelnden Institution Kino. Dicksons ebenso wie Ruffs und Gammons Verwendung der Großaufnahme und Halbnahaufnahme sowie der Gebrauch jener Hintergründe, deren Funktion darin bestand, Halbnahaufnahmen und Totalen mit mehreren menschlichen Gesichtern zu vereinfachen und klarer zu strukturieren, kann man jetzt als Schritte in Richtung auf ein *zentriertes Bild* begreifen, das schon beim ersten Betrachten verstanden und rationalisiert werden kann. Viele Filme, die in den ersten zehn oder fünfzehn Jahren der Filmgeschichte entstanden – und nicht nur die 'plein air'- oder Dokumentar-Ansichten in der Nachfolge der Lumière-Schule –, boten eine so verschwenderische Gleichzeitigkeit visueller Bedeutungen, situierten wichtige Handlungsmomente so oft am Rande des Bildfeldes, daß diese Art Kino in einem fundamentalen Widerspruch zum Streben der naturalistischen westlichen Bühne und der klassischen Malerei nach 'Zentrierung' zu stehen scheint.

Zur gleichen Zeit – und das ist ein weiteres Zeichen der fundamental widersprüchlichen Natur dieser Periode – beobachten wir in bestimmten exzeptionellen Filmen der frühesten Periode eine Vorwegnahme der zukünftigen Zentrierungs-Verfahren. Diese Filme buchstabieren das Verfahren aufs genaueste vor und zeugen dadurch von dem grundlegenden Trend zur Institution und ihrer Darstellungsweise.

Tatsächlich gab es zwei Prozesse der Zentrierung in dieser ersten Entwicklungsstufe der Institution Kino. Die Vereinfachung der Bildkomposition, die Entwicklung einer Beleuchtungstechnik, die es ermöglichte, den Rand und damit die weniger wichtigen Elemente des Bildfeldes abzudunkeln und verschwimmen zu lassen, ohne daß man zu schwerfälligen Masken greifen mußte, und vor allem die Herabsetzung der Distanz zwischen Kamera und Subjekt trugen dazu bei, auf der Leinwand das zentripetale Bild durchzusetzen. Aber die gleichen Entwicklungen – zusammen mit dem erhöhten Komfort und der Geräusch-Isolation der Kinos – trugen entschieden

dazu bei, den Zuschauer *ins Zentrum des diegetischen Prozesses* zu versetzen: Die Ränder der Leinwand schrumpften in seinem Bewußtsein, und damit zugleich das Empfinden für die Flachheit und das Umfeld des Bildes; die Verinnerlichung des Bildes als *environment*, zentriert um das imaginäre andere Ich des Zuschauers, eine Verinnerlichung, die natürlich noch durch viele andere Faktoren bestimmt war (lineare Perspektive, Allgegenwärtigkeit der Kamera, Kamerabewegung, Anpassung der Blickrichtung), wurde so zu einem Bestandteil der sozialen Realität der Institution Kino.

Bibliographie :

Christian Metz : *Le signifiant imaginaire*

## V : Frauen

Das Verhältnis von Frauen und Film in der frühen Periode der Kinematographie stellt ein Forschungsgebiet von besonderer Bedeutung dar. Hätte der anonyme Journalist, dessen 'unschuldige' Bitte den Ursprung zu W.K.L. Dicksons *Fred Ott's Sneeze* lieferte, seinen Wunsch erfüllt gesehen, so wäre das Subjekt dieses Films – ohne Zweifel der ersten bewegten Großaufnahme – 'ein hübsches Mädchen beim Niesen' gewesen. Und ein besonders frühes Beispiel von Zensur war das Zurechtstutzen des 'lasziven' Bilds der dick angezogenen Variété-Tänzerin Carmencita.

Zu den ersten Regisseuren erzählender Filme in der Welt gehörte eine französische Frau, Alice Guy. Aber die Tatsache, daß sie Léon Gaumonts Sekretärin – und, wie allgemein angenommen, seine Geliebte – war, weist darauf hin, daß ihr Fall weniger ein frühes Beispiel weiblichen Durchsetzungsvermögens in der Industrie als vielmehr ein Zeichen der geringen Bedeutung war, die die gerade aufkeimende Industrie der Rolle des Regisseurs zuschrieb („Das kann sogar eine Frau!“). Für die vornehme Frau – insbesondere für Schauspielerinnen etablierter Bühnen – waren die ersten Studios Höhlen des Lasters, in die sie ebensowenig einen Fuß gesetzt hätten wie in die zweifelhaften Stätten, wo Filme gezeigt wurden. Von daher erklärt sich zweifellos die Bereitschaft des frühen Kinos – insbesondere in Frankreich und Amerika –, die Music-Hall- und Variété-Tradition des Frauenimitators fortzusetzen, und nicht nur in akrobatisch anstrengenden Rollen. Zur gleichen Zeit waren in einer Ära, als die Bourgeoisie noch kaum Filme besuchte, ihre einzigen Delegierten in jenen halbdunklen Buden ... Frauen : entweder die Bediensteten der Reichen, die die Kinder begleiteten, deren Neigung zu den kindischen Vergnügungen der Arbeiterklasse man als 'natürliche' Affinität duldete, oder die Mütter und Großmütter in der gleichen sozialen Funktion.

Dieser Prozeß, durch den das Kino 'respektierlich' wurde – der parallel lief mit der allmählichen *Verbürgerlichung* seines Publikums –, brachte auch den Frauen-Imitator zum raschen Verschwinden, zugleich mit den zahllosen 'Herrenzimmer-Filmen' – in denen meistens, aber nicht immer, wirkliche Frauen auftraten –, die zehn Jahre lang die öffentlichen Kinos in Frankreich und die Privatclubs in England und den USA auszeichneten. Hinfort sollte die Institution Kino sich die Körper der Frauen durch die Einführung der Großaufnahme und das Anwachsen ihrer sozialen Begleiterscheinung, des Star-Systems, auf viel subtilere Weise verpflichten als durch Parodie oder 'striptease'. Der erste amerikanische Filmstar im Sinne der Institution war das anonyme Vitagraph-Mädchen (Florence Turner), dessen Starruhm sich in den 'emblematischen' Großaufnahmen niederschlug, die gelegentlich Anfang oder Ende eines Films seit 1903 auszeichneten ... und im Tröpfeln einer Verehrer-Post, die die Produzenten, immer noch der primitiven Ideologie 'anonymer Teamarbeit' verpflichtet, vor ihren Schauspielern und Schauspielerinnen geheimzuhalten suchten.

Jedoch: als Tausende junger Frauen bescheidener Herkunft, aber versehen mit den nötigen physischen Attributen, schon die Studiotüren zu belagern begannen, ihre Köpfe voll mit Träumen

vom Ruhm, mußten Balaban und Katz noch 1917 bei der Eröffnung ihrer ersten Kino-Paläste in Chicago, die sich spezifisch an die Mittelklasse richteten, Eintrittsgeschenke in Form von Parfüm anbieten, in der Hoffnung, das schwer erreichbare weibliche Publikum anzulocken.

Bibliographie :

Louis Reeves Harrison : 'Ramona'. In : *The Moving Picture World*, 4. Juni 1910 (abgedruckt in S. Kauffman & B. Henstell : *American Film Criticism – From the Beginnings to Citizen Kane*, S. 43 - 45, Liveright, New York 1972)

Robert C. Toll : *On with the Show – The First Century of Show Business in America*, Oxford University Press, New York, Oxford University, 1976. Ch. VII : *The Girlie Show : From Statuary to Striptease*; Ch. IX : *Only Skin Deep : The Female Impersonator*

Alice Guy : *Autobiographie d'une pionnière du Cinéma*, Denoel/Gonthier, Paris 1976

Russel Merritt : *Nickelodeon Theatres 1905 - 1914 : Building An Audience for the Movies*. In : *The American Film Industry*, Ed. Tino Balio, Univ. of Wisconsin Press, Madison 1976

## VI : Die ursprüngliche Szene (I)

Während sich heute die Erforschung der frühesten Filme (vor 1906) entwickelt, beginnt eine faszinierende Hypothese in Erscheinung zu treten : auf verschiedenen Wegen und auf vielen Ebenen scheinen diese Filme – auf der Ebene der Erzählung, der Gestik, der Ikonographie und des Dekors – den Symbolismus der fundamentalen Verfahrensweisen vorwegzunehmen, die sich im Verlauf des nächsten Vierteljahrhunderts entwickeln sollten (ca. 1907 - 1932) und die dann das konstituierten, was man (fälschlicherweise) immer noch 'Sprache des Films' nennt (ich nenne es lieber die 'Institutionelle Darstellungsart').

Eine spektakuläre Illustration dieser These ist das massenhafte Auftreten von 'Voyeur-Filmen' zu jener Zeit, in welchen ein Ehemann (oder Beobachter), versteckt hinter Boudoir-Vorhängen oder einem Wandschirm, eine Braut (ein Show-Girl oder ein Modell) erspäht, oder wo ein Zimmermädchen, Badewärter oder sonst ein Beobachter durch ein Schlüsselloch starrt, wobei ihr oder sein Rücken der Kamera zugewendet ist (diese letzteren Bilder wurden zusammengeschnitten mit frühesten Beispielen der 'Gesichtspunkt'-Einstellung). Bei diesem zweiten Typus von Film haben wir schon einen Schritt in Richtung auf das System von 'Découpage' getan, das aus dem Zuschauer schließlich einen unsichtbaren und allgegenwärtigen Voyeur machen sollte, der sich nach eigenem Gutdünken durch das imaginäre Raum-Zeit-Kontinuum des Films bewegt, in Übereinstimmung mit dem, was von Anfang an die Logik seines/ihrer Verlangens war.

In den frühen Boudoir-Entkleidungs-Filmen, von denen hunderte in Übereinstimmung mit dem gleichen Modell hergestellt worden zu sein scheinen, konstituierte andererseits die häufige Anwesenheit eines Voyeurs auf der Leinwand das Grundmuster einer vorherrschend männlichen Beziehung zu der sich entkleidenden Frau; in diesem Sinne beschreibt der Film eine Struktur des Verlangens, die später in der 'Sprache' der Großaufnahme, des lasziven Schwenks usw. 'verborgen' (unterdrückt?) werden sollte. In der heutigen institutionellen Striptease-Szene, in jeder erzählerischen Situation, die mit ihr gleichgesetzt werden kann, ist der unsichtbare Zuschauer natürlich allein mit dem Körper der Frau und sie schaut natürlich nicht ein einziges Mal in die Kamera; denn warum es der Institution zutiefst geht, ist nicht das Vorbuchstabieren des Vergnügens, das der Voyeur empfindet, sondern die völlige Einbeziehung des Zuschauers in jenes Vergnügen, durch eine Beziehung von Abwesenheit/Gegenwart, die nur die unsichtbare, allgegenwärtige Kamera garantieren kann.

## VII : Man schaut Sie an

Unleugbar, daß in den frühesten Filmen der Blick in die Kamera äußerst häufig war : der zufällige Blick des Passanten bei Außen- aufnahmen, die noch nicht von einer Armee von Assistenten polizeimäßig überwacht wurden; der bewußt 'außer-diegetische' Blick des Schauspielers, der die Komplizität mit dem Publikum oder die Zustimmung des Regisseurs oder Kameramanns sucht. Der Blick der Komplizenschaft geht sicher auf das 'Beiseitesprechen' zurück, das im populären Theater noch sehr lebendig ist, auf die Art, das Publikum anzusprechen, wie sie in der Tradition der Music Hall, der Minstrel Show oder des *caf'conc'* liegt. Während aber der Blick hinweg über ein Meer entgegengerichteter Blicke in der Situation des Theaters das Publikum mehr als Gruppe impliziert denn als individuellen Zuschauer, so richtet sich der Blick in die Kamera sozusagen 'namentlich' an jeden Zuschauer, weil die Kamera ein einzelner Punkt im pro-filmischen Raum ist, der *von jedem Zuschauer besetzt wird*. In einer Zeit, als der Lärm, der Rauch, der Erklärer, die Kamera-Distanz, das Flimmern des Projektors und die ständige Frontal-Perspektive dazu beitrugen, den Zuschauer zu *exteriorisieren*, ihm ein stärkeres Bewußtsein als heute zu vermitteln, in einem Zuschauer Raum zu sitzen und Bilder zu beobachten, die auf einer Leinwand vorüberhuschen, war diese *Interpellierung* logischer Teil einer übergreifenden Struktur.

Bald jedoch begriffen jene, die bewußt oder unbewußt nach der Etablierung einer anderen Art von Beziehung strebten, die mehr der Beziehung zwischen dem bürgerlichen Theater und dessen Zuschauern angenähert war – oder jener zwischen dem bürgerlichen Roman und seinen Lesern –, daß diese Blicke ins Objektiv und die fortdauernde Frontalperspektive (die diese Blicke verstärkte) ein schwerwiegendes Hindernis auf dem Wege zu jenem neuen Illusionismus ausmachten, wie er in den Filmen von Hepworth, Griffith, Ince und anderen heraufdämmerte. Schon 1910 erließ eine wichtige und vorausschauende amerikanische Firma, die Selig Productions, ein spezifisches Verbot, in die Kamera zu blicken, als Teil ihrer Weisungen an die Schauspieler.

Dieses Verbot nahm allmählich die Ausmaße eines regelrechten Tabus an. 1919 instruierte Maurice Tourneur in seiner berühmten Bearbeitung von Maeterlincks *The Bluebird* einen Schauspieler, der eine Schlußrede an die Zuschauer halten sollte, mindestens dreißig Grad von der Kamera wegzuschauen! Erst als die Anpassung der Blickrichtungen zusammen mit der voll umgekehrten Gegeneinstellung zu einem verbreiteten Stilmittel der 'découpage' geworden war, hielt man es wieder für möglich, daß die Blickrichtung der Schauspieler sich dem Zentrum des Objektivs näherte, wodurch im Raum-Zeit-Gefüge der Diegese ein hinfort freischwebendes Zuschauer-'Ich' impliziert wurde, im Gegensatz zu einem bewußt im Theater-Raum lokalisierten 'Ich'. Aber es lohnt, sich daran zu erinnern, daß bis heute im Rahmenwerk der Institution ein Verbot gegen den Blick ins Zentrum des Objektivs forbesteht; dieses Verfahren ist für besondere Anlässe reserviert : für den Fernsehansager oder den Politiker, wenn sie sich direkt ans Publikum wenden.

### Bibliographie :

Frank Wood : 'Spectator's' Comments. In : The New York Dramatic Mirror, 14. Mai 1910 (abgedruckt in Kauffmann und Henstell, S. 39 - 41)  
Kalton C. Lahue : The Selig Polyscope Company

## VIII : Die ursprüngliche Szene (II)

Das Vorherrschen des Themas vom 'geteilten Körper' in den Tagen vor der Einführung des Schnitts stammt sicherlich zum großen Teil vom Volkstheater (wo Frauen von den Schurken des Grand Guignol und des Melodramas ebenso fröhlich entzweigsagt wurden wie von den Zauberern der Varietébühne). Aber wie kann man leugnen, daß das Arsenal an optischen und mechanischen Tricks, das das Kino fast zugleich mit seiner Geburt entdeckte, diesem Thema in den ersten zehn Jahren eine außerordentliche, fast wahnsinnige Schwungkraft gab. Ebensowenig läßt

sich leugnen, daß das Thema erstaunlich schnell ausstarb, als das 'dissoziierende Auge' der Montage sich öffnete. Man erinnere sich daran, wie selten es auch in den wildesten amerikanischen Komödien des 'goldenen Zeitalters' nach 1912 erscheint : Keaton oder Chaplin hätten solche Kunststücke wie Méliès' Ringkämpfer, die sich gegenseitig in Stücke reißen (*Les nouvelles luttes extravagantes*, 1900), sicherlich als 'Kinderkram' betrachtet. Und natürlich, genau das war es auch : ein *Vorleben* der infantilen Aggressions-Phantasien, die Melanie Klein der 'paranoiden-schizoiden Position' zuordnet : „(Fritz) phantasierte von einer Frau im Zirkus, die in Stücke gesägt wurde und nichtsdestoweniger wieder zum Leben erwachte, und jetzt fragte er mich, ob das möglich sei. Dann erzählte er, daß wirklich jedes Kind ein Stück von seiner Mutter haben möchte, die in vier Teile zerschnitten werden soll; er schilderte genau, wie sie schrie und wie ihr Papier in den Mund gestopft wurde, damit sie nicht mehr schreien könne, was für ein Gesicht sie machte usw.“

Es ist eine nützliche Hypothese, den Übergang von einer Periode kindlichen Reißens und Zerrrens zu jener späteren, gereiften institutionellen Dialektik zwischen dem Teil und dem Ganzen (hergestellt durch die Montage) als isomorph mit der Stufe psychischer Entwicklung des Menschen zu betrachten, deren Beginn Klein im zweiten Viertel des ersten Jahres ansetzt : „... durch seine wachsende Integration beginnt das Kind, seine Mutter als ganze Person wahrzunehmen ... dieser Wechsel ist der Anfang der *depressiven Position* ... Wenn die Mutter als ganzes Objekt gesehen wird, kann das Kind sie auch als ganze Person sehen und sich mit ihr auf andere Art identifizieren ... Die Mutter wird jetzt als ganzes Objekt empfunden, im Gegensatz zu den Teil-Objekten des früheren Zustands ... Der Übergang von der Paranoid-schizoiden zu der depressiven Position ist ein fundamentaler Wechsel vom psychotischem zum gesunden Funktionieren.“

Vielleicht ist die Institutionelle 'Fragmentierung des Körpers' ein endlos wiederholtes, 'unbewußtes' Abbilden dieses (nach Klein niemals endenden) Übergangs zur Phase der Integration der menschlichen Persönlichkeit. Ist es nicht das, was Stephen Heath in einem grundlegenden Artikel ausführt : „... der Film kann den Körper zerlegen und tut es auch (die Hände auf dem Klavier in *Letter from An Unknown Woman*, die Bewegung über den Körper Linas – Joan Fontaines –, von den Füßen bis zum Gesicht, in *Suspicion*); aber die menschliche Gestalt, das komplette Bild des Körpers ist immer der Bezugspunkt (wie die Beispiele deutlich machen: die Hände sind Ausdruck des Pianisten; die Aufwärtsbewegung ist der abschätzende Blick des Mannes auf die Frau). In den Grenzen der erzählten Handlung spielt der Film mit dem Übergang zwischen fragmentiertem Körper und der bildlichen Besitzergreifung des ganzen Körpers; so werden Identifikationen vorgenommen, Identitätszeichen gesetzt.“

### Bibliographie :

Melanie Klein : Writings, Hogarth Press, London 1975  
(Hanna Segal : Klein, Fontana Modern Masters, London 1979)  
Stephen Heath : Screen Images – Film Memory. In : Ciné-Tracts, Vol. I, Spring 1977, University of Wisconsin, Milwaukee

## IX : Verbesserung / Abschluß

Von den wenigsten frühen Filmen (wie sie W.K.L. Dickson oder Raff and Gammon in Edisons 'Black Maria' in West Orange oder Louis Lumière auf seinem Besitz in Lyon oder im Süden Frankreichs drehten) läßt sich sagen, daß sie einen richtigen Beginn haben; auf jeden Fall haben sie kaum je das, was wir heute als einen Schluß betrachten würden. Im allgemeinen war das 'Ende' dieser Filme nur abhängig von der Länge der Filmrolle in der Kamera. Als die Filmstreifen jedoch länger wurden und eine elementare Schnitt-Technik entstand – zuerst entwickelte sie sich aus dem Verfolgungs-Film –, wurde es klar, daß das Problem des Filmschlusses nicht einfach 'gelöst' werden konnte, indem man ein rein mechanisches Hindernis aufhob. Der damals akzeptierte Code eines Handlungs-Endes stammte vom Theater, vom Roman, der Kurzgeschichte; dieser aber ließ sich absolut nicht auf die mini-

Formen des Kinos anwenden, die eine oder höchstens zwei Minuten dauerten. Hier hinterließ der Zirkus vielleicht seine direkteste und am längsten anhaltende Wirkung auf den Film; denn das Ende, das im primitiven Kino bis mindestens 1905 vorherrscht, ist der 'Katastrophen'-Schluß, ein sehr vielseitiges Stilmittel: von Film zu Film werden diesem Thema immer wieder neue Veränderungen abgewonnen, um eine Handlung zuendzuführen, die in ihrem Prinzip endlos war. Eine wiederholte Verfolgungsjagd – und man macht sich keine Vorstellung, wie oft sich eine Verfolgungsjagd wiederholen kann, bis man einige Filme aus dieser Zeit gesehen hat – pflegte zu enden, wenn der Dieb schließlich gefangen und solange, bis kein Film mehr in der Kamera zu sein schien, von seinen Verfolgern verprügelt wurde. Oder eine impressionistische Folge von ziemlich nicht-narrativen Hintergrund-Vorgängen fand auf unerwartete Art ein Ende, indem der kahle Kopf eines Impresarios eine flache Leinwand durchstößt, die auf ihn gefallen ist (dies war das gleiche codierte Ende, das oft dem hübschen, spärlich bekleideten Modell zugutegekommen war, das der laszive Maler durch sein Atelier jagte, worauf sie ihm das unvollendete Gemälde über den Kopf schlug).

Es dauerte über zehn Jahre, bis die Wissenschaft des 'wahren' Endes entwickelt wurde, wie wir es kennen, jener 'Abrundung', die für uns die Wirkung eines natürlichen Abschlusses produziert und nicht die einer brutalen, willkürlichen Unterbrechung, die es dem Zuschauer erlaubt, sich *zufrieden zurückzuziehen*, mit der Empfindung, daß es nun nichts mehr zu sehen gibt, daß der Film und seine Welt mit ihm fertig sind und er mit ihnen.

#### X : Sensurround

Von Beginn an wurde der Raum der stummen Projektion mit Musik gefüllt. In den Jahrmärkten Frankreichs und Englands wurde der allgegenwärtige Erklärer von einem mehr oder weniger gebrechlichen Klavier begleitet, manchmal auch von Geräuscheffekten, die sich mit dem Geräusch der Menge draußen und dem der Nachbar-Attraktionen vermischten. Allen Zeugnissen zufolge bemühte sich der Pianist in den ersten Jahren nicht oder nur wenig, der Handlung auf der Leinwand zu folgen, sondern gab sich damit zufrieden, irgendein bekanntes Stück aus seinem Repertoire zu spielen, das mit der Stimmung des Films übereinzustimmen schien.

Als geräuschisolierte, dauerhafte Kinos entstanden, als die 'Sprache' der *découpage* sich entwickelte, brachte man Motiv-Blätter für jeden Film heraus, riesige anthologische Themen-Zusammenstellungen wurden publiziert. Mit Hilfe dieser Gedächtnisstützen konnte der nunmehr professionelle Pianist während der Vorführung eine Art Collage, eine Potpourri von bekannten und weniger bekannten Themen entwickeln, um dramatische Effekte oder raumzeitliche Übergänge zu betonen, die ein in den Kinderschuhen steckendes Darstellungssystem noch nicht ganz 'aufklären', un-zweideutig in die Kette der Bedeutungen einordnen konnte.

Im Gegensatz zu dem, was oft behauptet wurde, bestand die Funktion der Musik in all diesen Jahren nur sehr kurz (und wie ich glaube, niemals ganz) darin, das Geräusch des Projektors zu übertönen. In den größeren Jahrmärkten und den meisten frühen permanenten Kinos standen die Projektoren in feuersicheren – und wahrscheinlich geräuschisolierten – Kabinen. Es kann nur wenig Zweifel daran herrschen, daß die Funktion der Musik nach der (bewußten oder unbewußten) Auffassung jener, die die frühen Vorführungen organisierten, darin bestand, ein immer noch zu kompliziertes Bild 'vorzubuchstabieren' (den Erklärer zu ergänzen, wenn er da war, ihn zu ersetzen, wenn er nicht da war), das Tempo, den Rhythmus des Films zu unterstützen (wenn auch nur durch den Kontrast zwischen der rationalen Metrik der Musik und der irrationalen Metrik des Films); einen gemeinsamen 'Raum' zwischen Zuschauer und Leinwand in einer Zeit herzustellen, als Frontalität und Kamera-Distanz den Zuschauer visuell an den Rand des diegetischen Raumes verbannten.

So wirkungsvoll war die Verwendung von Musik am Empfänger-Ende des 'stummen' Film-Verfahrens, daß man es für richtig hielt, die Musik auch ins Studio zu bringen. Mehrere Jahre lang wurde

in Paris und in Kalifornien eine Violine, ein Klavier oder eine kleine Combo eingesetzt, um die Schauspieler während des Filmens zu begleiten. Es hieß, die Musik 'helfe den Schauspielern'; aber fühlte man nicht vielmehr, daß in Ermangelung eines zufriedenstellenden Verfahrens, den Klang der Worte aufzuzeichnen, der Klang der Musik im Studio durch die Vermittlung von Ausdruck und Gestik des Schauspielers irgendwie in die Musik, die später im Kino erklang, 'umgewandelt' werden könne, und daß diese quasi mystische Kommunikation als Ausgleich für die emotionale 'Lähmung' der wortlosen Lippen dienen könne?

In den zwanziger Jahren schrieben bekannte Komponisten ganze Partituren für Filme, die in großen Erstaufführungskinos in strenger Synchronität mit einer vom Orchester gespielten Musik laufen konnten, dank einer Art von Projektoren, deren Geschwindigkeit noch regelbar war. In kleineren Kinos war es Sache des Pianisten oder Organisten, die Synchronität einzuhalten, so gut es ging.

Seltsamerweise änderte das Aufkommen von lippensynchronem Ton kaum die Rolle der Musik als 'Erklärer', als verstärkendes Element der Bedeutungskette. Selbst als die Anfangsschwierigkeiten der Mischung von Stimmen, Musik und Effekten überwunden worden waren, wurde Musik in Wechsel oder Kombination mit 'expressiven' Geräusch-Effekten immer noch verwendet, um die Erzählung zu verdeutlichen oder die richtige Stimmung zu schaffen, um bestimmte Schnitteffekte zu betonen, um stets sicherzustellen, daß *nichts übersehen wurde*. Diese *Verdoppelung* ist bis heute ein wesentlicher Bestandteil der Institution Kino geblieben.

Aus einer Broschüre des Arts Council of Great Britain

#### Biofilmographie

Noel Burch, geb. 22. Januar 1932 in San Francisco

1951 Übersiedlung nach Frankreich

1954 Abschluß der Filmbildung an der pariser Filmhochschule IDHEC

1955-

1959 Tätigkeit als Regieassistent bei Preston Sturges und Pierre Kast

1959 *Chutes de pierres, danger de mort*, experimenteller Kurzfilm. Zusammen mit Michel Fano

1960 *Le bleu du ciel*, unvollendeter 16 mm-Spielfilm nach Georges Bataille

1962 *Et sur cette pierre*, Kurzfilm (gezeigt auf dem New York und London Festival)

1964 *Noviciat*, Kurzfilm (gezeigt auf Festivals in London, Knokke und Amsterdam)

1969 *Tout est écrit*, Kurzfilm, zusammen mit J.-A. Fieschi, nach einer Erzählung von Claude Ollier

1966-

1969 *Cinéastes de notre temps*, französische Fernsehserie über das Werk bekannter Filmregisseure (Sam Fuller, Joseph von Sternberg, Alain Robbe-Grillet, Marcel L'Herbier, Dulac-Delluc-Epstein-L'Herbier, Shirley Clarke)

1967-

1972 Mitgründer und Mit-Direktor des Institut de Formation Cinématographique. Versuch der Entwicklung alternativer Ausbildungsmethoden für Filmemacher in Theorie und Praxis

1972 bis jetzt: Unterrichtstätigkeit am Institut des Arts de diffusion, Brüssel; an der Slade School Film Unit, RCA Film School, New York University, Department of Cinema Studies, IDHEC, University of California Film Program in Paris, Sorbonne.

1974-

1977 Mitarbeiter der Produktionsgruppe UNI/CI/TE, Paris

1979 CORRECTION PLEASE – OR HOW WE GOT INTO PICTURES

Noel Burch ist gegenwärtig als Visiting Assistant Professor im Department of Cinema and Photography an der Ohio State University (USA) tätig.

Buchveröffentlichungen: 'Theory of Film Practice', Gallimard 1969

Übersetzungen ins Englische, Spanische, Portugiesische, Serbokroatische..

'Marcel L'Herbier', Seghers, 1973

'To the Distant Observer, A Comparative History of Japanese Cinema', 1979

(N.B., Praxis der cinéma, Paris 1929)