

Zur Theorie des filmischen Raums
(Teil 1)

Olaf Schiedges

言語文化研究 徳島大学総合科学部

ISSN 2433-345X

第 30 卷 別刷 2022 年 12 月

Offprinted from Journal of Language and Literature

The Faculty of Integrated Arts and Sciences

Tokushima University

Volume XXX, December 2022

Olaf Schiedges

Zur Theorie des filmischen Raums (Teil 1)

Olaf Schiedges

Abstract

This article is the first part of a two-part text that aims to introduce film theorists who attempted to make the phenomena of cinematic space theoretically comprehensible. Hugo Münsterberg (1863-1916), Erwin Panofsky (1892-1968) and Vsevolod Pudovkin (1893-1953) were theorists who have experienced the spread of film from the beginning and have dealt with the significance of film for culture and society. The means of montage was of particular interest in early theoretical considerations because it had been recognised that the filmmaker can manipulate space and time by means of montage. Bela Balazs (1884-1949) was concerned with recognising film as popular art that creates culture which, in his view, permeates reality and contributes to the emergence of a visual culture. Walter Benjamin (1892-1940) believed that the social significance of film lies in a change in collective perception. Rudolph Arnheim (1904-2007) was interested in phenomena such as surface and depth, which he viewed from the perspective of Gestalt psychology. He emphasised the spatial autonomy of film compared to theatre, which would only be

maintained as long as film did not attempt to create a second real space. For Siegfried Kracauer (1889-1966), film was always a special form of reality, which is why he was concerned with the representation of physical reality through the cinematic medium, as well as with the question of what attributes ultimately constitute a film. The article ends with a look at André Bazin's (1918-1958) understanding of cinematic space. For Bazin, who regarded the deformation of space as a fundamental characteristic of film realism, characters, objects, and events are always parts of the cinematic space. One can banish every reality from the film image, Bazin stated, except one: that of space.¹

1. Einleitung

Der vorliegende Aufsatz ist der erste Teil eines zweiteiligen Textes, in dem Filmtheoretiker vorgestellt werden sollen, die mit ihren Konzepten versuchen, unterschiedliche Phänomene des filmischen Raums theoretisch fassbar zu machen. Hugo Münsterberg (1863-1916), Erwin Panofsky (1892-1968) und Wsewolod Pudovkin (1893-1953) sind Theoretiker, die die Verbreitung des Mediums von Beginn an erleben und sich mit der Bedeutung des Films für Kultur und Gesellschaft beschäftigen. Dabei stehen Fragen nach Wesen und Kunstfähigkeit des Mediums im Zentrum. Das Mittel der Montage ist von besonderem Interesse früher theoretischer Betrachtungen, weil erkannt wird dass der

¹ Bazin, André (2004): *Was ist Film?* Mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einleitung von Francois Truffaut. Hg. von Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag, S. 196.

Filmemacher mittels Montage Raum und Zeit manipulieren kann. Bela Balazs (1884-1949) wiederum geht es darum, Film als kulturstiftende Volkskunst anzuerkennen, welche seiner Ansicht nach die Wirklichkeit durchdringt und zur Heraufkunft einer visuellen Kultur beiträgt, während Walter Benjamin (1892-1940) die gesellschaftliche Bedeutung des Films in einer veränderten kollektiven Wahrnehmung zu erkennen glaubt. Der Filmtheoretiker Rudolph Arnheim (1904-2007) interessiert sich für Phänomene wie Fläche und Tiefe, die er aus der Sicht der Gestaltpsychologie betrachtet und mit künstlerischen Mitteln analysiert wissen will. Arnheim stellt die räumliche Autonomie des Films gegenüber dem Theater heraus, die nur aufrechterhalten bliebe, solange der Film nicht versuche, einen zweiten realen Raum herzustellen. Für Siegfried Kracauer (1889-1966) ist Film dagegen stets eine Sonderform der Realität, weshalb es ihm um die Darstellung physischer Realität durch das filmische Medium geht, sowie um die Frage, welche Attribute einen Film letztlich ausmachen. Der vorliegende Text beschäftigt sich folglich mit frühen Filmtheoretikern, die in ihren Texten „die Konstruktion einer eigenen Filmwelt von und durch Veränderung der realen Welt in den Mittelpunkt [stellen], etwa durch Montage und Bildgestaltung [...] oder durch die Abwesenheit von Farbe und Sprache im Stummfilm.“² Theoretische Überlegungen gehen hier auf die philosophische Ästhetik zurück und beschäftigen sich mit der Frage nach der Medienspezifik des Films, aus welcher ein „Kriterium für die

² Elsasser, Thomas; Hagener, Malte (2007): *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius, S. 26.

Bestimmung des Kunstcharakters und Kunstwerks von Filmen ab[geleitet wird].“³ Eine Ausnahme bildet der französische Filmtheoretiker André Bazin (1918-1958) mit seiner Überzeugung, Film sei eine Sprache, deren Regeln man beschreiben könne. Zahlreiche spätere Filmtheoretiker werden sich an dieser Auffassung des filmischen Raums orientieren. Der Artikel endet mit einem Blick auf Bazins Verständnis des filmischen Raums, der die Verformung des Raums als ein grundlegendes Merkmal des Filmrealismus ansah und damit einen ersten Schritt in Richtung einer modernen Filmtheorie setzt. Für Bazin sind Figuren, Objekte und Ereignisse immer Teil des filmischen Raums. Man könne jede Realität aus dem Filmbild verbannen, so Bazin, außer einer: die des Raums.⁴

2. Der filmische Raum

Film begnügt sich nicht damit, reale Räume auf der Kinoleinwand identisch wiederzugeben. Durch den Akt einer medialen Übertragung der Wirklichkeit auf die Leinwand werden Räume vielmehr starken Veränderungen unterzogen. Durch Bewegung

³ Hediger, Vinzenz (2014): Begehen und Verstehen. Wie der filmische Raum zum Ort wird. In: Müller, Dorit; Pause, Johannes (Hrsg.): *Wissensraum Film*. Wiesbaden, Reichert, S. 64.

⁴ Bazin, André (2004): *Was ist Film?* Mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einleitung von Francois Truffaut. Hg. von Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag, S. 196.

erzeugen die sequenziellen Bilder des Films eine Raumillusion in einem flächigen Bildraum. Darin liegt der Unterschied zu anderen visuellen Medien, wie der Fotografie oder der Malerei.

Der Film im Kino erzeugt durch seine Rezeptionsbedingungen eine der stärksten Raumillusionen. Die Größe der Leinwand und der abgedunkelte Saal verstärken die Wirkung des filmischen Bildes, da hierdurch der Ort der Rezeption von visuellen und akustischen Außenreizen abgeschirmt wird. [...] Der Zuschauer lässt sich bereitwillig in die diegetische Welt des Films hineinziehen, und er erfährt sie trotz ihrer Künstlichkeit als nahezu unmittelbar präsent. Die Intensität dieser Präsenz wird über die Illusionierung eines Raums erzeugt, in dem sich das Geschehen abspielt.⁵

Durch den technischen Prozess der Aufnahme mit einer Filmkamera wird ein dreidimensionaler Raum auf eine zweidimensionale Fläche übertragen. Jedes Filmbild besitzt eine Perspektive, die beim Betrachter den Eindruck von Räumlichkeit erzeugt, obwohl es sich auf der Leinwand um ein flächiges Bild handelt. Dem Zuschauer ist dies stets bewusst. Durch den Einsatz verschiedener filmtechnischer Verfahren ist der Filmemacher in der Lage, die Perspektive nach seinen eigenen Vorstellungen zu verändern.

⁵ Khouloki, Rayd (2007): *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin: Bertz + Fischer, S. 9.

Mechanismen der Raumerzeugung sind Montage, Überblendungen, der Einsatz verschiedener Brennweiten, Farbgebung und Ton. Kamera- und Figurenbewegungen sorgen dafür, dass der Betrachter die Tiefe des filmischen Raums erschließen kann. Durch unterschiedliche Arten der Kameraführung, vertikal, horizontal und parallel zur Blickrichtung des Betrachters, lässt sich Raumdynamik erzeugen. Beleuchtungstechniken und Lichteffekte tragen ebenso zur Erzeugung des filmischen Raums bei.

Vor allem durch die als „Editing“ oder „Découpage“ bezeichneten Verfahren der Montage wird eine Illusion des Raums produziert. Hierbei handelt es sich um Verfahren, durch die einzelne Einstellungen miteinander verbunden werden, so dass der Zuschauer in die Lage versetzt wird, eine Vorstellung des diegetischen Raums zu konstruieren. Eine homogene Raumillusion entsteht dann, wenn der Zuschauer den präsentierten filmischen Raum über die Grenzen der Leinwand hinaus verlängert und durch den so genannten Off-Raum ergänzt. Dies ist jener Raum, der nicht im Filmbild präsent ist, sondern in der Vorstellung des Zuschauers existiert.

Der Zuschauer erfährt bei der Betrachtung eines Films ein in sich geschlossenes Raum-Zeit-Kontinuum, in dem sich die Handlung abspielt oder durch das sie sich vielmehr erst manifestiert.⁶

Durch die Kombination beider Techniken der Konstruktion und Verkettung des Filmbildes

⁶ Ebd. S. 12.

wird die Herstellung des filmischen Raums ermöglicht. Dabei ergeben sich die folgenden drei Parameter, nach welchen ein Film funktioniert:

Die Geschlossenheit der Zeit, des Raums, der Logik der Handlung. Diese drei Ebenen bieten dem Zuschauer in der Regel die Möglichkeit zur Orientierung in der Geschichte.⁷

Die Welt, die der Film dem Zuschauer darbietet, ist eine erzählte und audiovisuell zugängliche Welt, die durch die oben genannten filmischen Mittel wie Kameraperspektive, Bildausschnitt, Montage, Farbgebung oder Ton neu geschaffen wird. Der filmische Raum lehnt sich zwar an die Wirklichkeit an, ist jedoch niemals mit dieser identisch. Dass Film die Wirklichkeit nicht nur mechanisch abbildet, hat der deutsche Filmtheoretiker Rudolf Arnheim (1904-2007) schon 1932 festgehalten.⁸ Die Konstruktion ästhetischer Räume ist das Verfahren, das wohl alle audiovisuellen Medien miteinander verbindet. Der Film verfügt dabei über zahlreiche Möglichkeiten, Bewegung und Räumlichkeit zu inszenieren. Filme laden räumliche Markierungen zudem immer mit Bedeutung auf. Das filmische Bild ist zwar eine Repräsentation von Dingen und Menschen im Raum, die weitgehend unserer alltäglichen Wahrnehmungswelt entspricht, stimmt aber nicht mit dieser überein, weil der Raum, auf den sich die Kamera jeweils richtet, immer nur ein Ausschnitt aus der

⁷ Ebd.

⁸ Arnheim, Rudolf (2002): *Film als Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Wirklichkeit ist, der sich „als Produkt komplexer medialer Operationen und kultureller Codes zu erkennen gibt [...]“⁹ Filme konstruieren folglich einen künstlerischen Raum, der durch eine „Durchdringung des physischen, lebensweltlichen Raums und seiner Erfahrung, aber auch durch die Distanzierung von diesem bestimmt [wird].“¹⁰ Filmische Analysen berücksichtigen nicht nur die materiellen und architektonischen Elemente eines Films, sondern ebenso die besonderen medialen Aspekte der filmischen Raumkonstruktion. Begreift man den Film als konstruierten Raum, so Laura Frahm, müsse man daraus folgern,

[...] dass jede Form der filmischen Raumkonstruktion, jede Art der Inszenierung bestimmter Orte im Film immer schon eine Selektion, eine ganz bestimmte Auswahl und zugleich einen ganz bestimmten, medial bedingten Blickwinkel auf den Raum beinhaltet [...].¹¹

⁹ Vgl. Meurer, Ulrich (2017): Schneekugel/Lustschloss: Der Filmraum in *Citizen Kane*. In: Orson Welles' >>Citizen Kane<< und die Filmtheorie. 16 Modellanalysen. Stuttgart: Reclam, S. 171.

¹⁰ 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*. Marburg: Schüren, S. 12.

¹¹ Frahm, Laura (2010): *Jenseits des Raums: Zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld: Transcript, S. 109. Frahms Aussage erinnert stark an die Selektionsstruktur, die Wilhelm Voßkamp als Charakteristikum literarischer Gattungen beschreibt: „Selektiv verhalten sich literarische Gattungen einerseits zum literarischen, andererseits zum sozialen Kontext, so dass die literarhistorische und realgeschichtliche Konstellation

Das Kino baut den Raum um, es „erweitert und begrenzt ihn, zerschneidet ihn und setzt ihn wieder neu zusammen.“¹² Diese Eigenschaft des Films begründet seinen Status als Kunst. Jeder Film konstruiert einen künstlerischen Raum, der den physischen Raum zwar durchdringt, sich aber gleichzeitig von diesem distanziert. Man muss davon ausgehen, dass filmische Räume eine gewisse Ähnlichkeit mit realen Räumen aufweisen, sich aber von diesen durch bestimmte ästhetische Qualitäten unterscheiden. Dem Zuschauer im Kino wird so ein Wahrnehmungserlebnis ermöglicht, das sich von der realen Welt grundlegend unterscheidet.

Die Diskussion der medialen Wirkung des Films auf den Raum ist eine Konstante in unterschiedlichsten filmtheoretischen Positionen und soll nun auf den folgenden Seiten am Beispiel einer Reihe von Ansätzen vorgestellt werden. Dabei wird wiederholt deutlich, dass Raum als Bedingung, Mittel und Gegenstand des filmischen Erzählens eine dreifache Funktion erfüllt und somit als Konzept zu „Fragen der Ontologie, der Repräsentation, der

jeweils präzise angegeben werden muss.“ Dies trifft, so ließe sich hier hinzufügen, ebenso auf filmische Genre zu. Ders. (1992): Aufgaben einer sozial und funktionsgeschichtlich orientierten Gattungstheorie. In: Brackert, Helmut; Stückrath, Jörn (Hrsg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, S. 258f.

¹² Binotto, Johannes (2017): Film | Architektur. Eine Einführung. In: Ders.: (Hrsg.) *Film | Architektur. Perspektiven des Kinos auf den Raum*. Basel: Birkhäuser, S. 11.

Wahrnehmung oder der Ideologie des Films“ herangezogen werden kann.¹³ Ein Abriss verschiedener Positionen macht zudem deutlich, wie eng die Diskursgeschichte des filmischen Raums mit anderen kunst- und kulturwissenschaftlichen Problemfeldern verflochten ist. Gemeinsam ist den meisten Filmkonzepten, dass sie an eine Differenzierung „von einem vorab gegebenen Raum und sich darin vollziehender Bewegungen“ beziehen.¹⁴

Zudem zeigt sich über das Konzept des Raums, dass innerhalb der Filmtheorie eine grundlegende Differenz zwischen zwei Gruppierungen erkennbar ist. Die erste Gruppe, unter anderem vertreten durch Theoretiker wie Bela Balazs, Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer und den russischen Montagetheoretikern, stellt „die Konstruktion einer eigenen Filmwelt von und durch Veränderung der realen Welt in den Mittelpunkt, etwa durch Montage und Bildgestaltung [...] oder durch die Abwesenheit von Farbe und Sprache im Stummfilm.“¹⁵ Theoretische Überlegungen gehen hier auf die philosophische Ästhetik zurück und beschäftigen sich mit der Frage nach der Medienspezifik des Films, aus welcher ein „Kriterium für die Bestimmung des Kunstcharakters und Kunstwerks von

¹³ Schmidt, Oliver (2016): *Hybride Räume. Filmwelten und ihre ästhetische Gestaltung im Hollywood-Kino der Jahrtausendwende*. (Schriftenreihe zur Textualität des Films 2) Marburg: Schüren, S. 75.

¹⁴ Vgl. Kappelhoff, Hermann (2008): *Realismus. Das Kino und die Poetik des Ästhetischen*. Berlin: Vorwerk, S. 22-23.

¹⁵ Elsasser, Thomas; Hagener, Malte (2007): *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius, S. 26.

Filmen ab[geleitet wird].“¹⁶ Die zweite Gruppe, der Theoretiker wie André Bazin und später David Bordwell oder Hans-Christian Wulff zugerechnet werden können, „erkennt als eigentliches Wesen des Films dessen Möglichkeiten zur Aufzeichnung und Wiedergabe der Realität und fürs bloße menschliche Auge nicht wahrnehmbarer Phänomene und Momente.“¹⁷ Dabei knüpft die moderne Filmtheorie an Bazins Gedanken an, Film sei eine Sprache, deren Regeln man beschreiben könne. Wenngleich die verschiedenen Ansätze sich nicht immer darüber einig sind, wie der Gegenstand ihrer kritischen Analysen zu benennen sei, so bezieht man seine theoretischen Grundlagen größtenteils aus der Sprachwissenschaft und der Semiotik und versteht Film als strukturelles System, steht damit in der Nachfolge von Ferdinand de Saussure.

3. Zur ästhetischen Qualität des filmischen Raums – Hugo Münsterberg und der Kunstcharakter des Lichtspiels

Frühe Positionen zum Stummfilm vertreten zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts noch die Auffassung, die Aufgabe des Films bestehe darin, ein unmittelbares Abbild der Wirklichkeit liefern. Der Dokumentarfilmer Boleslaw Matuszewski (1856-1943) führt

¹⁶ Hediger, Vinzenz (2014): Begehen und Verstehen. Wie der filmische Raum zum Ort wird. In: Müller, Dorit; Pause, Johannes (Hrsg.): *Wissensraum Film*. Wiesbaden, Reichert, S. 64.

¹⁷ Ebd.

diese Eigenschaft des neuen Mediums darauf zurück, dass Film lediglich ein weiteres Dokumentationsmittel sei, mit welchem historische Ereignisse konserviert werden können.¹⁸ Mit „The Photoplay“ des Psychologen Hugo Münsterberg (1863-1916) entsteht dann im Jahre 1916 eine der ersten filmtheoretischen Schriften, die sich gegen diese Auffassung wendet, um den Film als eine eigenständige Kunst anzuerkennen, welche die filmische Reproduktion des Theaters lange hinter sich gelassen hat. So schreibt Münsterberg:

Wir wollen das Recht des bislang von der Ästhetik ignorierten Lichtspiels untersuchen, als eine eigenständige Kunst, die völlig neuen mentalen Lebensbedingungen unterliegt, angesehen zu werden. Was wir für diese Untersuchung brauchen, ist offenbar zuerst eine Einsicht in die Mittel, mit denen der Film uns beeindruckt und uns anspricht.¹⁹

Film ist für Münsterberg, der Ende der 1890er Jahre einem Ruf nach Harvard folgt, keine Imitation des Theaters, wo das wirkliche Leben auf der Bühne dargestellt werden kann. „Das Schauspiel und das Lichtspiel“, stellt Münsterberg fest, „sind zwei gleichrangige

¹⁸ Vgl. Riederer, Günter (2006): Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung. In: Paul, Gerhard (Hrsg.): *Visual History. Ein Studienbuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 98.

¹⁹ Vgl. Münsterberg, Hugo (1996): *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*. Hrsg. von Jörg Schweinitz. Wien: Synema, S. 39.

Künste, jede für sich vollkommen eigenwertig.“²⁰ Seine theoretische Annäherung an das neue Medium ist auf die Analyse der psychologischen Wirkung des Films ausgerichtet und beschreibt die psychischen Vorgänge, mit welchen das Publikum auf die Eindrücke auf der Kinoleinwand antwortet. Dabei stellt Münsterberg das „Spiel der Assoziationen, des Gedächtnisses, der Phantasie, der Suggestion“ in den Vordergrund.²¹ Indem das „Lichtspiel“ mit Raum, Zeit und Kausalität die Formen der Außenwelt überwinde, passe es „das Geschehen den Formen der Innenwelt, nämlich Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Phantasie und Emotion an [...]“.²² Durch die filmische Repräsentation entsteht im Auge des Betrachters dann ein subjektives Bild realräumlicher und realzeitlicher Bewegungen der Akteure. So stellt Münsterberg einen Zusammenhang zwischen der psychischen Leistung des Publikums und der räumlichen Wahrnehmung des Kinos her. Münsterberg betont den plastischen Charakter der realen Welt, das Filmbild aber bestehe aus einer Reihe flacher Bilder, es ist zweidimensional.²³ Der Betrachter des „Lichtspiels“ erkennt dennoch keine flachen Bilder, weil sie sich der Tatsache bewusst sind, dass Gegenstände auf der Leinwand dreidimensional sind.²⁴ Münsterberg erkennt einen „totalen ästhetischen

²⁰ Ebd. S. 73.

²¹ Vgl. ebd. S. 71.

²² Ebd. S. 84.

²³ Vgl. ebd. S. 46.

²⁴ Vgl. ebd. S. 42. Münsterberg beschreibt diesen Effekt hier am Beispiel des Stereoskops, mit dem man eine Landschaft aus zwei unterschiedlichen Blickwinkeln aufnimmt. Durch ein Prisma erkennt das rechte Auge des Betrachters zwar nur die Ansicht von rechts, das linke Auge jene von links. Beide Ansichten werden jedoch zu einem Bild

Raum“, den er als mehrdimensionales bewegtes Gebilde beschreibt, das keinen physikalischen Gesetzen zu gehorchen scheint und nach den Prinzipien der Vorstellungskraft ausgerichtet ist.²⁵

Münsterbergs Schriften sind das Bekenntnis eines Wissenschaftlers zum „Spielfilm als Kunstmedium“²⁶, dessen Aufgabe nicht nur darin besteht, die Natur nachzuahmen, sondern sich mit „dem Anspruch der Wirklichkeit an uns zu wenden und doch von der wirklichen Natur und dem wirklichen Leben völlig verschieden zu bleiben, davon abgehoben durch die künstlerischen Mittel.“²⁷ Der künstlerische Wert des Films entsteht aus der Umarbeitung der Welt, aus welcher dieser eine raumzeitliche „Auslese für neue Zwecke trifft, die Welt umformt und auf diese Weise wahrhaft schöpferisch ist.[...]“ Die höchste Kunst, so Münsterberg weiter, „mag am weitesten von der Wirklichkeit entfernt sein.“²⁸

Münsterbergs Schriften zum Film sind zu einem Zeitpunkt erschienen, als das Kino bereits im Begriff war, sich von einer billigen Jahrmarktattraktion mit kurzen Genrefilmen in eine

zusammengefügt. Desweiteren wird der Vordergrund näher wahrgenommen als der Hintergrund. Die Tiefe der Objekte kann so unmittelbar empfunden werden, so dass der Eindruck von Plastizität entsteht.

²⁵ Vgl. Sierek, Karl (2009): Filmwissenschaft. In: Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 128.

²⁶ Schweinitz, Jörg (1996): Psychotechnik, idealisierte Ästhetik und der Film als mental strukturierter Wahrnehmungsraum. Die Filmtheorie von Hugo Münsterberg. In: Münsterberg, Hugo (1996): *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*. Hrsg. von Jörg Schweinitz. Wien: Synema, S. 14.

²⁷ Ebd. S. 108.

²⁸ Ebd. S. 74.

„kulturell achtbare[n] Institution“²⁹ zu verwandeln, die dem Publikum längere Spielfilme („feature films“) wie „Birth of a Nation“ (1915) von David W. Griffith anzubieten beginnt. Ohne diesen Strukturwandel sind Münsterbergs Schriften zum Film, die auf einer Wahrnehmungspsychologie basieren und dabei den Zuschauer mit einbeziehen, kaum denkbar.³⁰

4. Wsewolod Pudowkin und der unsichtbare Schnitt

Während bei Münsterberg die Abgrenzung vom Raum der Theaterbühne betont wird, sieht der russische Regisseur und Filmtheoretiker Wsewolod Pudowkin (1893-1953), die Unabhängigkeit des Films von Formen des Theaters längst als gegeben an. Pudowkins Verständnis vom filmischen Raum korrespondiert mit der im russischen Formalismus der 1920er Jahre verankerten Überzeugung, dass der Filmschnitt die eigentliche Kunst sei, wodurch der Inhalt des Filmbildes erheblich an Bedeutung verliert. Raum wird hier – ähnlich wie in der Literatur – als ein grammatikalischer Bestandteil einer filmischen Poetik aufgefasst. Pudowkin stellt die Montage, also die Verbindung der einzelnen Einstellungen, als zentrales Gestaltungsmittel in den Mittelpunkt seiner Überlegungen. Montage, so Pudowkin, ist die Sprache des Filmregisseurs, anhand welcher seine Handschrift erkannt werden kann. Pudowkin gilt auch als Vertreter eines unsichtbaren Schnitts („continuity

²⁹ Ebd. S. 11-12.

³⁰ Vgl. zu Münsterberg auch die Ausgabe der *Zeitschrift für Theorie und Geschichte audio-visueller Kommunikation montage A/V*, 27.1.2018.

editing“³¹), der vom Zuschauer möglichst unbemerkt bleiben soll. Die Abfolge der einzelnen Einstellungen muss jederzeit so gestaltet sein, das diese zum Verständnis der Handlung beiträgt. Durch das Aneinanderfügen von Bildern im Aufbau eines Films

schafft sich der Regisseur seinen eigenen Raum. Er verbindet und drängt Einzelaufnahmen, die er vielleicht an verschiedenen Orten des realen tatsächlichen Raums gemacht hat, in einen filmischen Raum zusammen.³²

Durch eine Auswahl notwendiger Bestandteile bei gleichzeitiger Entfernung überflüssiger Elemente schafft der Filmregisseur einen filmischen Raum und eine filmische Zeit. Durch

³¹ Diese Montagetechnik ist ein Kennzeichen klassischer Hollywoodfilme und hat sich ab 1910 herausgebildet. Kontinuität im Film ist zu verstehen als zeitlich und räumlich lückenlose Darstellung von Sachverhalten, wobei Einstellungen so verbunden werden, dass weder der Schnitt als Zerlegung von Bewegung in einzelne Fragmente noch die Montage als Kunst der Rekombination dieser Fragmente vom Publikum bemerkt werden.“ Kreutzer, Oliver et al. (2014): *Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer, S. 166. Bei der so genannten Kollisionsmontage tritt dagegen ein Bruch beim Wechsel der Einstellungen deutlicher zu Tage. Die Geschlossenheit von Raum und Zeit wird hier eher ignoriert, stattdessen wird ein Prinzip der Kollision von inkompatiblen Bildern verfolgt, wodurch das Publikum zur eigenständigen Bedeutungskonstruktion aufgefordert werden soll. Vor allem Sergeij Eisenstein hat mit dieser Art der Montage experimentiert. Vgl. Bonnemann, Jens (2017): *Filmtheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler, S. 67ff.

³² Pudowkin, Wsewolod (1979): *Über die Film-Technik: Film-Manuskript und Film-Regie*. Köln, Medipress, S. 94.

diesen Prozess einer Selektion disparater Elemente wird ein scheinbar homogener Gesamttraum hervorgebracht. Dass dieser Gesamttraum keine Entsprechung in der Wirklichkeit findet, war auch Pudowkin bewusst, in dessen Schriften die grundsätzliche Fiktionalität des filmischen Raums zum Ausdruck kommt.³³

5. Rudolf Arnheim – Film als Kunst

In der materialtheoretischen Schrift „Film als Kunst“ von Rudolf Arnheim (1904-2007), der ab 1939 als Medienwissenschaftler und Kunstpsychologe in den USA lehrt, kommt diese Überzeugung ebenfalls deutlich zum Ausdruck. Film wird für Arnheim zur Kunst, weil der Mensch über die Fähigkeit verfügt, aus einzelnen sinnlich wahrgenommenen Bildern etwas Ganzes herzustellen, das mehr ist als die Summe seiner Teile. Dem Begriff „filmischer Raum“ schreibt er eine doppelte Bedeutung zu, die sich „einerseits auf den technischen Akt der Konstruktion von Raum auf der Leinwand durch die filmischen Gestaltungsmittel (Filmbild), andererseits auf die Darstellung von Raum als Teil einer ganzheitlichen homogenen Filmwelt (Weltbild)“ realisiert.³⁴ Arnheim entwickelt in seiner Filmtheorie systematisch die Differenzen, die zwischen Weltbild und Filmbild bestehen, also zwischen der alltäglichen Wahrnehmung und der Art und Weise, wie der Film sich

³³ Vgl. Schmidt, Oliver (2016): *Hybride Räume. Filmwelten und ihre ästhetische Gestaltung im Hollywood-Kino der Jahrtausendwende*. (Schriftenreihe zur Textualität des Films 2) Marburg: Schüren, S. 76.

³⁴ Ebd.

dem Betrachter darbietet.³⁵

Arnheim stellt dar, dass das produzierte Filmbild niemals bloß ein Abbild der Wirklichkeit sein kann. Film wird erst dann zur Kunst, wenn sich die filmische Wahrnehmung von der realen Wahrnehmung unterscheidet. Folglich unterscheidet sich auch der filmische Raum vom realen Raum, was er am Beispiel der raum-zeitlichen Kontinuität im Film deutlich macht. In seiner erstmals 1932 publizierten Abhandlung schreibt Arnheim,

[i]n der Wirklichkeit spielt sich für den einzelnen Beschauer jedes Erlebnis resp. jede Erlebniskette in einem geschlossenen räumlichen und zeitlichen Ablauf ab. [...] Es gibt in der Wirklichkeit für einen Beobachter keine Zeit- und keine Raumsprünge, sondern eine raum-zeitliche Kontinuität. Nicht so im Film. Die gefilmte Zeitstrecke lässt sich an einem beliebigen Punkt abbrechen. [...] Und ebenso lässt sich das Raumkontinuum unterbrechen. Ich kann eben noch hundert Meter von einem Haus entfernt gestanden haben und stehe nun plötzlich davor.³⁶

Nur der Inhalt der Handlung eines Films, die eine gewisse Einheitlichkeit erfordere, wirkt Arnheim zufolge einschränkend auf die technischen Möglichkeiten räumlich und zeitlich

³⁵ Vgl. Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte (2007): *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius, S. 32.

³⁶ Arnheim, Rudolf (1988): *Film als Kunst*. Mit einem Vorwort zur Neuausgabe. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 35-36.

Disparates im Film unmittelbar nebeneinander zu stellen.³⁷ Davon sind einzelne Szenen betroffen, die auf einer Einheit von Raum und Zeit angewiesen sind. Vor allem das Zeitkontinuum darf innerhalb einzelner Szenen nicht angetastet werden.³⁸ Arnheim leitet den künstlerischen Wert des Films aus Eigenschaften ab, die aus einer Differenz zwischen „Weltbild“ und „Filmbild“ entstehen. Film zeichne sich grundsätzlich durch eine raumzeitliche Selbständigkeit gegenüber der Wirklichkeit aus. Die Reproduktion der Realität ist durch die Mängel der Filmtechnik bestimmt und ermöglicht so erst die gestalterischen Möglichkeiten des Films als Kunst. Technische Mängel des Mediums werden für Arnheim zur künstlerischen Herausforderung für den Regisseur, die Kreativität erfordert. Denn der Film bietet

eine partielle Illusion. Er vermittelt bis zu einem gewissen Grade den Eindruck wirklichen Lebens. [...] Andererseits aber ist er so stark bildmäßig, wie die Bühne es nie sein kann. Durch den Wegfall der bunten Farben, des stereoskopisch zwingenden Raumeindrucks, durch scharfe Abgrenzung des Bildrahmens etc. ist der Film seiner Naturhaftigkeit aufs glücklichste entkleidet. Er ist immer zugleich Schauplatz einer realen Handlung und flache Ansichtskarte.³⁹

Film bildet Räume zwar mit Hilfe einer Fläche ab, der Bildraum vermittelt jedoch, so

³⁷ Ebd. S. 36.

³⁸ Ebd. 37.

³⁹ Ebd. S. 40.

Arnheim weiter, „in keiner Weise die Illusion eines realen Raums.“⁴⁰ Die Raumwirkung der Filmbilder bleibt gering, wird lediglich durch Bewegungen von Personen und Objekten von vorne nach hinten suggeriert. „Film wirkt weder als reines Raumbild noch als reines Flächenbild,“ folgert Arnheim, „sondern als ein Ineinander von beidem. Filmbilder sind zugleich flächig und räumlich.“⁴¹ Die Verringerung der räumlichen Tiefe führt zu einer starken Flächenwirkung des Filmbildes, ein Wegfall von Form- und Größenkonstanz ist die Folge. Die künstlerische Qualität eines Films ergibt sich aus dieser Art und Weise, wie also Raumeffekte in „ausdruckshafte Flächeneffekte transformiert“⁴² werden. Die Verringerung der räumlichen Tiefe bringt für Arnheim einen willkommenen Schuss Unwirklichkeit in das Filmbild.

Der Wegfall der Raumillusion wandelt den filmischen Raum zu einem Träger spezifischer Bedeutungen, und die Frage nach dem Wo, nach der Örtlichkeit tritt in den Hintergrund. Der richtige Gebrauch des filmischen Raums liegt demnach in einer Hermeneutik, die weniger der Struktur des Raums als den Bedeutungsinhalten gilt, die ihm durch die künstlerische Gestaltung verliehen wurden und die in der

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd. S. 27.

⁴²Prange, 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*. Marburg: Schüren, S. 16.

Interpretation freizulegen seien.⁴³

Unter Rückgriff auf damalige Erkenntnisse der Gestaltpsychologie, die sich mit Besonderheiten der visuellen Wahrnehmung auseinandersetzt, diskutiert Arnheim perspektivische Verzerrungen im Film, die er mittels verschiedener Prinzipien der Montage gestalterisch und sinnstiftend genutzt wissen will.

Arnheim ist zudem schon früh skeptisch, ob der Ton sich mit dem flachen Raum des Filmbildes vereinigen lasse. Die Einführung des Tonfilms verbindet er mit der Befürchtung, dass der „Ton die Illusion eines tatsächlichen Raumes erweckt“⁴⁴, wodurch eben jene raum-zeitliche Selbständigkeit und damit der Kunstcharakter des Films gegenüber der Wirklichkeit verloren gehe. Der Ton führe dazu, dass „der Schauplatz der Handlung jetzt [...] über den sichtbaren Bildraum hinaus [reicht].“ Wenn der Betrachter die Stimme eines nicht sichtbaren Sängers höre, sei der Spielraum nicht nur vom Bildrahmen begrenzt, sein Schwerpunkt liege sogar außerhalb des Bildes.⁴⁵ Dies habe eine völlige Sprengung der „Funktion der Bildbegrenzung“ zur Folge.⁴⁶ Arnheim befürchtet letztlich, dass der naturalistisch-mimetische Einsatz der neuen Technologie den

⁴³ Hediger, Vinzenz (2014): Begehen und Verstehen. Wie der filmische Raum zum Ort wird. In: Müller, Dorit; Pause, Johannes (Hrsg.): *Wissensraum Film*. Wiesbaden, Reichert, S. 65.

⁴⁴ Arnheim, Rudolf (1988): *Film als Kunst*. Mit einem Vorwort zur Neuausgabe. S. 265.

⁴⁵ Vgl. ebd. S. 271.

⁴⁶ Ebd.

Film fort von der Kunst „auf die Reproduktion zu bewegt.“⁴⁷

6. Belá Balázs und die Strukturierung des filmischen Raums

Wie bei Arnheim spielt die Gestaltpsychologie auch in den Schriften des ungarischen Filmtheoretikers Bela Balázs (1884-1949) eine wichtige Rolle. In seiner 1930 veröffentlichten Arbeit „Der Geist des Films“ preist Balázs vor allem die Großaufnahme des Stummfilms als Mittel zur filmischen Raummodifikation, die es dem Betrachter erlaube, „den Menschen näher zu kommen“ und „aus dem Raum überhaupt heraus und in eine ganz andere Dimension“ hinein zu gelangen.⁴⁸ Es sind vor allem die Kamerabewegungen, die dazu beitragen, dass der Raum als physische Realität erlebt werden kann. Hinzu kommt, dass das Medium zu einer „Aufhebung der stabilen Distanz“ führe, die „ein radikal verändertes, neues Verhalten des Menschen zur Kunst“ bedeute.⁴⁹ Balázs zufolge wird Distanz nicht nur räumlich aufgehoben, sondern ebenso im Bewusstsein des Zuschauers. Die Folge dieser Aufhebung besteht darin, dass dieser nicht in den Raum der filmischen Handlung eintreten kann. Diese neue Strukturierung des filmischen Raums führt Balázs auf die in den 1920er Jahren eingeführte

⁴⁷ Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte (2007): *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius, S. 35.

⁴⁸ Balázs, Bela (2001): *Der Geist des Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 16.

⁴⁹ Ebd. (2003): Zur Kunstphilosophie des Films. In: Albersmeier, Franz Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 211.

Technik der entfesselten Kamera („unchained camera technique“) zurück. In diesem filmtechnischen Moment erkennt Balázs die Differenz zwischen dem Medium des Films und den alten Künsten:

Der Film hat dieses Prinzip der alten räumlichen Künste – die Distanz und die abgesonderte Geschlossenheit des Kunstwerks – zerstört. Die bewegliche Kamera nimmt mein Auge, und damit mein Bewusstsein, mit: mitten in das Bild, mitten in den Spielraum der Handlung hinein. Ich sehe nichts von außen. Ich sehe alles so, wie die handelnden Personen es sehen müssen. Ich bin umzingelt von den Gestalten des Films und dadurch verwickelt in seine Handlung. Ich gehe mit, ich fahre mit, ich stürze mit – obwohl ich körperlich auf demselben Platz sitze.⁵⁰

Balázs betont nicht nur die Funktion der Kamera als Schwelle, durch die eine Verbindung zwischen Zuschauer und Diegese hergestellt wird. Er macht auch darauf aufmerksam, dass der durch die Kameraführung hervorgebrachte filmische Raum sich auf das Bewusstsein des Zuschauers auswirkt, also eine Veränderung im Prozess der Rezeption bewirkt. So wird eine doppelte Wahrnehmung ausgelöst, die in einer mentalen Verortung des Betrachters in den filmischen Raum mündet. Dieses Erlebnis ist ganz auf die Arbeit der Kamera ausgerichtet, deren Blick der Zuschauer als seinen eigenen übernimmt. „Durch solche Einstellungen“, so Balázs,

⁵⁰ Ebd. S. 212.

geschieht die Identifizierung. Durch sie erleben wir im Film das Richtungsgefühl und das Raumerlebnis anderer Menschen, die uns sonst keine Kunst so mitteilen kann. Die Tiefe, in die der Held stürzt, öffnet sich vor unseren Augen. Die Höhe, die er erklimmen will, steigt vor unseren Augen steil empor. Wir selber scheinen uns umzuwenden, wenn eine andere Wendung der Gegend auf der Leinwand erscheint. [...] Die Kamera identifiziert uns nicht nur räumlich, sondern auch gefühlsmäßig mit den Personen des Films.⁵¹

Die Involvierung des Betrachters mit den filmischen Figuren auf der Leinwand wird heute auch unter dem Begriff der Immersion in den Medien- und Filmwissenschaften diskutiert.⁵² Die technischen Verfahren von Kamera und Montage eröffnen nicht nur neue Räume, sie bringen Phantasiebilder und Raumgefühle hervor, wenn der Betrachter von der Kamera durch den Raum geführt wird. Die Kamera lässt uns „den Raum erleben. Den Raum, der nicht zur Perspektive geworden ist, nicht zum Bild, das wir von außen betrachten.“⁵³ Für Balázs erlebt der Betrachter den Raum als „psychische Realität“,

⁵¹ Ebd. S. 219f.

⁵² Engl. „to immerse“ (dt. eintauchen, sich vertiefen). Der Begriff der Immersion wird heute vor allem in Bezug auf virtuelle Realitäten verwendet und bezeichnet dort Art und Maß des Eintauchens des Benutzers in die virtuelle Welt. Vgl. Ryan, Marie-Laure (2001): *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

⁵³ Ebd. S. 59.

Räume werden „führend und taktil erfahrbar.“⁵⁴

Ähnlich wie Arnheim steht Balázs dem Tonfilm Anfang der 1930er Jahre noch skeptisch gegenüber. So schreibt er zur Einführung der neuen Technik:

Was nicht im Bilde ist, das sehen wir überhaupt nicht. [...] Aber in die isolierte Tongroßaufnahme klingen die Töne auch der nicht sichtbaren Umgebung hinein. Denn man kann nicht um die Ecke schauen, aber man kann um die Ecke hören.⁵⁵

Was Balázs (und Arnheim ebenso) in seinem Kommentar zum Tonfilm anspricht, ist das Phänomen des „hors-champ“⁵⁶, ein Begriff, mit dem man in der Filmwissenschaft Ende der 1960er Jahre beginnt, das nicht sichtbare Feld der im Film dargestellten Welt zu bezeichnen.⁵⁷

7. Erwin Panofsky und die Dynamisierung des filmischen Raums

⁵⁴ Ott, Michaela (2011): Unbestimmte Affekträume im Film. In: Lehnert, Gertrud (Hrsg.): *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*. Bielefeld: Transcript, S. 98.

⁵⁵ Balasz, Bela (1984): *Schriften zum Film. Zweiter Band. Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926-1931*. München: Hanser, S. 165.

⁵⁶ Dt. „außerhalb des Feldes“;

⁵⁷ Eine nähere Betrachtung des Begriffs wird unter anderem bei der Darstellung der filmtheoretischen Überlegungen von Stephen Heath und Noel Burch wieder aufgenommen.

Der Begriff der Immersion wird in den Schriften des Kunsthistorikers und Mitbegründers der Ikonologie Erwin Panofsky (1892-1968) zwar nicht verwendet. Allerdings bemerkt Panofsky, der seiner Begeisterung für das neue Medium in seinem 1936 veröffentlichten Aufsatz „Style and Medium in the Motion Pictures“ Ausdruck verliehen hat, schon früh die Besonderheit des filmischen Raums:

Im Kino [...] hat der Zuschauer einen festen Sitzplatz, aber nur physisch. Ästhetisch gesehen ist er in permanenter Bewegung, so wie sein Auge sich mit den Linsen der Kamera identifiziert, die permanent in Hinsicht auf Abstand und Richtung die Stellung ändert. Und der dem Zuschauer präsentierte Raum ist so beweglich wie der Zuschauer selbst. Nicht nur bewegen feste Körper sich im Raum, sondern der Raum selbst bewegt, ändert, dreht, löst und rekristallisiert sich.⁵⁸

Panofsky greift hier – und auch dabei nähert er sich Arnheims Vorgehensweise an – immer wieder auf Vergleiche aus der Kunstgeschichte zurück, um seine Gedanken zum filmischen Raum zu illustrieren und dem Film insgesamt einen künstlerischen Charakter zuzuschreiben.⁵⁹ Im Unterschied zu Arnheim legt Panofsky in seinen Schriften jedoch von Anfang an Wert darauf, dass Film ein Medium mit „volkstümlichem“ Charakter sei. Ähnlich wie zuvor bereits Arnheim, sieht auch Panofsky, der ab 1934 unter anderem in

⁵⁸ Panofsky, Erwin (1993): *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*. Übersetzt von Helmut Färber. Darmstadt: WBG, S. 21.

⁵⁹ Vgl. ebd. S. 35.

Princeton lehrte, die Einführung des Tonfilms als Zäsur.⁶⁰ Und ebenso wie Arnheim zieht Panowsky Vergleiche zwischen Kino und Theater. In Abgrenzung zur Theaterbühne stellt er fest, dass Film sich durch zwei Komponenten auszeichne: Durch einen mittels Schnitttechnik ermöglichten Perspektivwechsel („Dynamisierung des Raums“) sowie durch eine „Verräumlichung der Zeit“⁶¹. Beide Komponenten zählt Panofsky zu den entscheidenden Voraussetzungen für die Medialität des Films, weil das fotografische Abbilden von vorfilmischer Realität die Illusion eines dreidimensionalen Raums erzeugt. Durch die Abbildung von Bewegungen kommt der Faktor Zeit hinzu, so dass eine Verzahnung von Raum und Zeit im Medium Film erzeugt wird. Darin liegt für Panofsky die Besonderheit des neuen Mediums.

Den entscheidende Unterschied zwischen dem Theaterraum und dem filmischen Raum erkennt er darin, dass in ersterem „der dargestellte Raum auf der Bühne“ und die „räumliche Beziehung zwischen Betrachter und Schauspiel“ rein statisch sei, weil das Publikum seinen ihm zugewiesenen Platz nicht verlasse und die Perspektive auf den Bühnenraum sich folglich nicht verändere. Im Filmtheater, so Panofsky, behalte der Besucher zwar ebenfalls seinen Platz,

aber nur äußerlich, nicht als Subjekt ästhetischer Erfahrung. Ästhetisch ist er in ständiger Bewegung, indem sein Auge sich mit der Linse der Kamera identifiziert,

⁶⁰ Vgl. ebd. S. 24.

⁶¹ Ebd. S. 22.

die ihre Blickweite und -richtung ständig ändert. Ebenso beweglich wie der Zuschauer ist aus demselben Grund der vor ihm erscheinende Raum.⁶²

Mit der Frage nach dem filmischen Raum begibt sich Panofsky hier in einen Bereich, der von rezeptionsästhetischem Interesse ist: Wie nähert sich der Betrachter dem Filmbild auf der Leinwand? Für Panofsky muss Film einerseits kommunizierbar sein, andererseits soll er eine Beziehung zur Realität vermitteln, um durch qualitätvolle Filme den Geschmack des Zuschauers zu bilden. So löst der Film genau das ein, was die zeitgenössische bildende Kunst nicht vermag. Insgesamt hatte Panofsky also äußerst idealistische Vorstellungen von dem neuen Medium, die von Walter Benjamin, einem Zeitgenossen Panofskys, jedoch weniger geteilt wurden.⁶³

8. Walter Benjamin und die Reproduktion des filmischen Raums

Mit dem von Walter Benjamin (1892-1940) im Jahre 1936 publizierten Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ trat die Auseinandersetzung mit dem Medium Film in eine neue Phase. Hatte man sich bis dahin hauptsächlich mit der Frage beschäftigt, ob der Film Kunst sei, so beobachtete Benjamin

⁶² Ebd. S. 22-23.

⁶³ Vgl. dazu auch Prange, Regine (1994): Stil und Medium. Panofsky ‚On Movies‘. In: Reudenbach, Bruno (Hrsg.): *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992*. Berlin: Akademie Verlag, S. 171-190.

unter anderem einen Funktionswechsel in der Kunst und stellte fest, dass Filme und Fotografien durch eine massenhafte Herstellung von Kopien einer breiten Masse von Betrachtern zugänglich gemacht und in den Alltag integriert werden. Diese Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit korrespondiert nach Benjamins Ansicht mit der Entwicklung der durch den Kapitalismus geprägten urbanen Räume der Großstadt. Durch die massenhafte Reproduzierbarkeit geht jedoch der Einmaligkeitscharakter des Kunstwerks verloren, den Benjamin mit dem Begriff der Aura umschreibt als

ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: eine einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.⁶⁴

Benjamin zufolge beruht der Verfall der Aura auf einem Umstand, der mit der zunehmenden Bedeutung der Massen zusammenhängt:

Die Dinge sich räumlich und menschlich näherzubringen ist ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren

⁶⁴ Benjamin, Walter (1963): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 15.

Reproduktion ist.⁶⁵

Die technische Reproduktion des Kunstwerks führt dazu, dass Ferne durch Nähe ersetzt und der ästhetische Raum des Films in den Hintergrund gedrängt wird. Stattdessen wird nun gefragt, wie die filmische Erzählung die Wirklichkeit in ihrer wahren Gestalt und Bedeutung zur Darstellung bringt. So wird Film als technisches Reproduktionsmedium aufgewertet und gleichzeitig von seinem bisherigen ästhetischen Raum abgelöst. Die filmische Aufnahme unternimmt eine Durchdringung der Wirklichkeit, wodurch gleichsam eine „zweite Natur“ entstehe. So wird der Filmemacher bei Benjamin zum Chirurgen, der im Gegensatz zum Maler nicht mehr auf Distanz geht, sondern „tief ins Gewebe der Gegebenheit [eindringt].“⁶⁶ Damit geht für Benjamin eine Zergliederung der Wirklichkeit einher, eine „Vertiefung der Apperzeption“ sowie eine Tendenz, „die gegenseitige Durchdringung von Kunst und Wissenschaft zu befördern.“⁶⁷ Durch die Fragmentierung der Wirklichkeit eröffnet sich ein neuer Raum der Erfahrung, die Kamera macht sichtbar, was dem bloßen Auge verborgen bleibt:

Indem der Film durch Großaufnahmen [...], durch Betonung versteckter Details an den uns geläufigen Requisiten, durch Erforschung banaler Milieus unter der genialen Führung des Objektivs, [...] kommt er [...] dazu, eines ungeheuren und

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd. S. 32.

⁶⁷ Ebd. S. 35.

ungeahnten Spielraums uns zu versichern. Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen.⁶⁸

Benjamins Auffassung von Raum ist hier eng mit den konkreten Raumvorstellungen der sozialen Alltagswelt verknüpft. Er begrüßt die Fähigkeit der Kamera, die Wirklichkeit zu durchdringen, weil die optische Wahrnehmung im urbanen Raum seiner Ansicht nach stark getrübt ist. Erst wenn sich der Raum unter der Großaufnahme dehnt und streckt, so Benjamin mit dem Verweis auf Freud, dann erfahren die Betrachter vom Optisch-Unbewussten, „wie von dem Triebhaft-Unbewussten durch die Psychoanalyse.“⁶⁹ Der filmische Raum hat zwar eine „Chockwirkung“⁷⁰ zur Folge, trägt aber wie eine technische Sehprothese dazu bei, dass der Betrachter im Kino die eigene Perspektive mit dem Auge der Kamera abgleichen und Details erblicken kann, die mit bloßem Auge nicht erkennbar wären. Hierin liegt der positive Aspekt, welchen Benjamin sich hinsichtlich der Wirkung des Films zunächst noch erhofft.

Durch die unbewusste Rezeption der montagebedingten Filmraumkonstruktionen sieht Benjamin eine heilsame Gewöhnung des Zuschauers an die Anforderungen des

⁶⁸ Ebd. S. 35-36.

⁶⁹ Ebd. S. 36.

⁷⁰ Ebd. S. 39.

Großstadtlebens, die einer Form der Aufklärung gleich kommt.⁷¹ Dabei geht er davon aus, dass der Betrachter über eine produktive Einbildungskraft verfügt. Sein Raumverständnis, schreibt Karl Sierek, setzt „eine bestimmte, hier klassenspezifisch ausdifferenzierte Wahrnehmung voraus, um sich in seiner ästhetischen, aber auch politischen Brisanz entfalten zu können.“⁷² Weil er wenig später eine zentrale Rolle als Massenmedium und Mittel der Propaganda im nationalsozialistischen Deutschland spielen wird, büßt der Film in Benjamins Denken diesen Vertrauensvorschuss jedoch wieder ein.

9. Siegfried Kracauer und der Realismus im filmischen Raum

Für Siegfried Kracauer (1889-1966), der als Begründer der Filmsoziologie gilt, steht die Fähigkeit der Filmkunst, die Realität unverfälscht wiederzugeben, im Vordergrund seiner Überlegungen. So betont Kracauer, der sich vom Film nichts weniger als „die Errettung der äußeren Wirklichkeit“⁷³ verspricht, die dokumentarische Qualität des filmischen Mediums. In seiner zuerst in den USA im Jahre 1960 auf Englisch publizierten „Theorie des Films“ verfolgt er in erster Linie eine Einordnung des Films und seiner Funktion. Seine

⁷¹ Ott, Michaela (2010): Bildende und darstellende Künste. In: Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, S. 69.

⁷²Sierek, Karl (2009): Filmwissenschaft. In: Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.129.

⁷³ Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Überlegungen beruhen auf der Annahme, dass das filmische Medium eine Erweiterung der Fotografie ist und sich durch eine ausgesprochene Affinität zur sichtbaren Welt auszeichnet. Dabei ist Kracauers Blick auf den Raum, wie die folgende prominente Belegstelle zeigt, schon früh soziologisch gefärbt:

Jeder typische Raum wird durch typische gesellschaftliche Verhältnisse zustande gebracht, die sich ohne die störende Dazwischenkunft des Bewusstseins in ihm ausdrücken. Alles vom Bewusstsein Verleugnete, alles, was sonst geflissentlich übersehen wird, ist an seinem Aufbau beteiligt. Die Raumbilder sind die Träume der Gesellschaft. Wo immer die Hieroglyphe irgendeines Raumbildes entziffert ist, dort bietet sich der Grund der sozialen Wirklichkeit dar.⁷⁴

Zur Zeit der Weltwirtschaftskrise im Jahre 1930 beschäftigt sich Kracauer intensiv mit den sozialen Räumen der Großstadt, um diese einer dichten Beschreibung zu unterziehen. Dabei ist er sich auch der räumlichen Grenzen und Schwellen des Stadtraums bewusst, wie er in „Erinnerungen an eine Pariser Straße“ schreibt:

Wenn ich so nach allen Seiten spähte, aus der Sonne in die Schatten und wieder zurück nach dem Tag, hatte ich die deutliche Empfindung, dass ich mich, auf der Suche nach dem gewünschten Ziel, nicht nur im Raum bewegte, sondern oft genug

⁷⁴ Kracauer, Siegfried (1992): *Der verbotene Blick*. Leipzig: Reclam, S. 32.

seine Grenzen überschritt und in die Zeit eindrang.⁷⁵

In der Wiedergabe unbewusster, auch gesellschaftlicher Raumverhältnisse erkennt der Realist Kracauer das Wesen des Mediums Film. Der Realismus ist für ihn ein untrennbarer Teil des Films, was Kracauer am Beispiel von Raumbildern erläutert, mit deren Hilfe er die psychischen Dispositionen der Weimarer Zeit zu erschließen versucht. Die filmische Darstellung der physischen Realität weicht erst dann von der Wirklichkeit ab, wenn Filmtechniken und Tricks vertraute Anblicke in ungewohnte Formen, in „bizarre Bildwelten“ verwandeln:

Bilder, von materiellen, an verschiedenen Stellen aufgenommenen Phänomenen werden so zusammengedrückt, dass ihre Verbindung die Illusion eines räumlichen Kontinuums hervorruft, wie es nirgendwo in der Natur anzutreffen ist. Der so erzeugte künstliche Raum impliziert meistens eine Exkursion ins Reich der Fantasie [...].⁷⁶

Das ästhetische Verfahren, das Kracauer vielmehr befürwortet, besteht weniger aus „symbolisch bedeutungsvolle[n] Kompositionen“, sondern wird durch ein „Arrangement realen Rohmaterials“ bestimmt, wobei es weniger um Ausdruck als um die Wirklichkeit

⁷⁵ Ebd. (2009): *Straßen in Berlin und anderswo*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 10.

⁷⁶ Ebd. (1985): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 80.

sozialer Verhältnisse geht.⁷⁷

10. André Bazin und der Blick auf den filmischen Raum

Der filmische Theoriediskurs der Nachkriegsjahre ist vor allem durch den französischen Filmkritiker André Bazin (1918-1958) geprägt. Auch Bazin löst sich von der Frage nach dem Kunstwert des Films und beschäftigt sich verstärkt mit den Strukturen und Mechanismen der Bedeutungsproduktion im Film. Wie bei Benjamin und Kracauer sind Bazins filmische Räume immer auch „Räume sozialer Verantwortung“.⁷⁸

Bazin, der dem italienischen Neorealismus nicht nur ästhetisch, sondern auch politisch nahestand und als Antipode Eisensteins gilt, ist der Ansicht, dass Film die Wirklichkeit abbildet und mit der menschlichen Wahrnehmung strukturell verwandt ist. Film dient seiner Ansicht nach dazu, die Wirklichkeit abzubilden. Manipulation und Transformation der von der Kamera vorgefundenen Wirklichkeit erscheinen dem Antifaschisten Bazin historisch vorbelastet.⁷⁹ Wie Arnheim zuvor, begreift auch Bazin das Kino als ein Fenster zur Welt, das den Blick auf eine jenseits des Films existierende Wirklichkeit freigibt, ohne diese zu manipulieren. Bazins Realismus ist also immer auch in einer bestimmten sozialen Wirklichkeit verankert. Aus filmtechnischer Perspektive wird Authentizität durch die „in

⁷⁷ Vgl. ebd. (2009): *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 170ff.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Vgl. Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte (2007): *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius, S. 41.

der langen Einstellung gewährte Einheit des Orts“ erreicht, weil sie „den Realraum unversehrt lasse und statt abstrakter Zeit die konkrete Dauer eines Handlungsgeschehens sichtbar mache.“⁸⁰ Filmischer Raum kann nur als realer Raum unversehrt zur Darstellung gebracht werden, wenn der Filmemacher auf die Blicklenkung der Montage verzichtet.

Ende der 1950er Jahre veröffentlicht Bazin mit „Qu'est-ce que le cinéma?“ eine vierbändige Ausgabe seiner Schriften, in welcher er den Stellenwert der Montage als wichtigstes Mittel der filmischen Gestaltung bezweifelt. Ein räumlicher Realismus ist für Bazin die Voraussetzung, „ohne den aus animierter Fotografie kein Film werden kann.“⁸¹

Montage hält er zwar für unverzichtbar, allerdings zerstört sie seiner Ansicht nach die ästhetische Qualität des Films, mit welcher Realität dargestellt werden soll. Film ist nur glaubhaft, wenn die Darstellung sich an der Realität ausrichtet, denn im „Film basiert die Illusion nicht, wie im Theater, auf vom Publikum stillschweigend akzeptierten Konventionen, sondern auf dem unantastbaren Realismus dessen, was gezeigt wird.“⁸²

Während er nun auf den weitgehenden Verzicht von Montage setzt, fordert Bazin bei der Organisation des filmischen Raums vor allem den Einsatz von Tiefenschärfe, um eine realistische Darstellung der Wirklichkeit zu erzielen. Auf diese Weise lasse sich eine

⁸⁰ 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*. Marburg: Schüren, S. 20.

⁸¹ Auf Deutsch liegt eine neue Übersetzung vor: Bazin, André (2004): *Was ist Film?* Hg. von Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag, S. 199.

⁸² Ebd. S. 195.

Bildkomposition erreichen, die nicht durch eine einengende Montage zerstückelt wird, die vom eigentlichen Gegenstand der Darstellung ablenke.⁸³ Bazin empfiehlt in seinen Schriften Werke von Orson Welles und die Filme des italienischen Neorealismus als Beispiele für eine vorbildliche Verwendung der Tiefenschärfe und den Einsatz langer, ungeschnittener Sequenzeinstellungen. Ganz verzichtet werden soll jedoch nicht auf die Montage. Denn „der moderne Regisseur“, so Bazin, integriert die Montage in seine Gestaltung.“⁸⁴ Montage ist neben der Inszenierung all dessen, was vom filmischen Rahmen eingeschlossen wird, eine wichtige Bedingung für die Wahrnehmung des filmischen Raums, denn durch sie wird der Blick des Betrachters durch den gesamten Film gelenkt. Weil Montage jedoch die natürliche Ästhetik sowie den Verlauf der filmischen Bilder verändert, schlägt Bazin die Verwendung der Tiefenschärfe vor, die in Einstellungen mit großer Krädierung verwendet werden kann.⁸⁵ Die Herausforderung für den Regisseur besteht nun darin, den nach innen ausgerichteten Raum, den geschlossenen Ort des Schauspiels, in ein Fenster zur Welt umzuwandeln.⁸⁶ Bazin erweist sich wiederholt als Vertreter eines filmischen Realismus, dem es auf die Transparenz der Darstellung

⁸³ Khouloki, Rayd (2007): *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin: Bertz + Fischer, S. 23.

⁸⁴ Bazin, André (2004): *Was ist Film?* Hg. von Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag, S. 102.

⁸⁵ Vgl. ebd. S. 91.

⁸⁶ Vgl. ebd. S. 198.

ankommt. Dabei setzt er stark auf den Überblick eines souveränen Betrachters, dem „ein in sich abgerundeter, durch Dauer und Kontinuität gezeigter Raum [dargeboten wird].“⁸⁷

Seine Überlegungen haben maßgeblich dazu beigetragen, dass sich die theoretische Auseinandersetzung mit dem filmischen Raum seit den späten 1950er Jahre vor allem in Frankreich weiterentwickeln konnte. Eine größere Beachtung haben durch diese Entwicklung vor allem die formalen und konstruktiven Bausteine der filmischen Raumkonstruktion gefunden, was in den 1960er Jahren zur Ausbildung einer „Morphologie des filmischen Raums“⁸⁸ geführt hat.

11. Ausblick auf Teil 2

Auch der zweite Teil der „Theorie des filmischen Raums“ stellt Filmtheoretiker und ihre Auffassungen zum Raum im Film vor. Dabei wird ein Filmtheoretiker wie Jean-Pierre Oudart in den Blick genommen, der Gedanken des Psychoanalytikers Jacques Lacan aufnimmt und mit dem Begriff der „Suture“ („Naht“) versucht, die Struktur des Films mit den rezipierenden Aktivitäten des Betrachters zu „vernähen“. Ein wichtiger Beitrag des Filmtheoretikers Noël Burch (1932-), der sich auch intensiv mit dem japanischen Film auseinandersetzt, besteht in einer Definition des „off-screen-space“, jenes Raums, der sich außerhalb des auf der Leinwand sichtbar werdenden Handlungsraums befindet. Von den

⁸⁷ Sierek, Karl (2009): Filmwissenschaft. In: Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.129.

⁸⁸ Ebd. 131.

amerikanischen Filmwissenschaftlern David Bordwell (1947-) und Kristin Thompson (1950-), die sich vorwiegend mit dem Erzählstil des klassischen Hollywoodfilms beschäftigen, stammt mit dem so genannten Neoformalismus eine durch den russischen Formalismus inspirierte Kunsttheorie, die sämtliche Verfahren, die zur Entstehung des filmischen Kunstwerks beitragen, auf ihre ästhetische Wirkung hin analysiert. Mit Jean-Louis Baudry (1930-2015) trifft man auf einen Vertreter der so genannten „Apparatus-Theorie“, der die räumliche Anordnung des maschinellen Kinoapparates mit der Konstitution des menschlichen Subjekts verbunden wissen will und wie alle Apparatus-Theoretiker einen ideologiekritischen Ansatz verfolgt. Stephen Heath zufolge können Raumeindrücke durch unterschiedliche filmische Mittel erzeugt werden, vor allem werden diese jedoch durch narrative Handlungsmomente („narrative space“) hervorgebracht. 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 beschäftigt sich intensiv mit dem filmischen Raum und liefert dabei ein Modell der filmischen Räumlichkeit ab, das 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.

Literaturverzeichnis

- Arnheim, Rudolf (2002): *Film als Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Balasz, Bela (1984): *Schriften zum Film. Zweiter Band. Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926-1931*. München: Hanser.
- Balasz, Bela (2001): *Der Geist des Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Balasz, Bela (2003): Zur Kunstphilosophie des Films. In: Albersmeier, Franz Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam.
- Bazin, André (2004): *Was ist Film?* Mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einleitung von Francois Truffaut. Hg. von Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag.
- Benjamin, Walter (1963): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Binotto, Johannes (2017): Film | Architektur. Eine Einführung. In: Ders.: (Hrsg.) *Film | Architektur. Perspektiven des Kinos auf den Raum*. Basel: Birkhäuser.
- Bonnemann, Jens (2017): *Filmtheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler.
- Elsasser, Thomas; Hagener, Malte (2007): *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Frahm, Laura (2010): *Jenseits des Raums: Zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld: Transcript.
- Hediger, Vinzenz (2014): Begehen und Verstehen. Wie der filmische Raum zum Ort wird. In: Müller, Dorit; Pause, Johannes (Hrsg.): *Wissensraum Film*. Wiesbaden, Reichert.
- Kappelhoff, Hermann (2008): *Realismus. Das Kino und die Poetik des Ästhetischen*. Berlin: Vorwerk.
- Khouloki, Rayd (2007): *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried (1992): *Der verbotene Blick*. Leipzig: Reclam.
- Kracauer, Siegfried (2009): *Straßen in Berlin und anderswo*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Kracauer, Siegfried (2009): *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kreutzer, Oliver et al. (2014): *Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer.
- Meurer, Ulrich (2017): Schneekugel/Lustschloss: Der Filmraum in *Citizen Kane*. In: Orson Welles' >>Citizen Kane<< und die Filmtheorie. 16 Modellanalysen. Stuttgart: Reclam.
- Münsterberg, Hugo (1996): *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*. Hrsg. von Jörg Schweinitz. Wien: Synema.
- Ott, Michaela (2010): Bildende und darstellende Künste. In: Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler.
- Ott, Michaela (2011): Unbestimmte Affekträume im Film. In: Lehnert, Gertrud (Hrsg.): *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*. Bielefeld: Transcript.
- Panofsky, Erwin (1993): *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*. Übersetzt von Helmut Färber. Darmstadt: WBG.
- Prange, Regine (1994): Stil und Medium. Panofsky ‚On Movies‘. In: Reudenbach, Bruno (Hrsg.): *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992*. Berlin: Akademie Verlag.
- Prange, Regine (2012): Zur Theoriegeschichte der filmischen Raumkonstruktion und ihrer Aktualität als Gegenstand einer historischen Bild- und Medienwissenschaft. In: Engelke, Henning et al. (Hrsg.): *Film als Raumkunst. Historische Perspektiven und aktuelle Methoden*. Marburg: Schüren.
- Pudowkin, Wsewolod (1979): *Über die Film-Technik: Film-Manuskript und Film-Regie*. Köln, Medipress.
- Riederer, Günter (2006): Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung. In: Paul, Gerhard (Hrsg.): *Visual History. Ein Studienbuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 98.
- Schmidt, Oliver (2016): *Hybride Räume. Filmwelten und ihre ästhetische Gestaltung im Hollywood-Kino der Jahrtausendwende*. (Schriftenreihe zur Textualität des Films 2) Marburg: Schüren.

- Schweinitz, Jörg (1996): Psychotechnik, idealisierte Ästhetik und der Film als mental strukturierter Wahrnehmungsraum. Die Filmtheorie von Hugo Münsterberg. In: Münsterberg, Hugo (1996): *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*. Hrsg. von Jörg Schweinitz. Wien: Synema.
- Sierek, Karl (2009): Filmwissenschaft. In: Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.