

K. WYBORNY

ELEMENTARE SCHNITT-THEORIE
DES SPIELFILMS

//vom Verlag zu realisieren//

mit freundlicher Unterstützung des Filmmuseums München,
der Fakultät für Gestaltung an der Hochschule Mannheim
und der Karl-Völker-Stiftung Mannheim



Inhalt

Thomas Friedrich Einleitung	7
Vorwort des Autors zur provisorischen CD-Ausgabe (1993)	17
Vorwort zur Buchveröffentlichung im LIT-Verlag (2012)	29
BAND 1 - EINFÜHRUNG	33
A. Die Wirklichkeit des starren Blicks	35
B. Normalisierung zur repräsentativen Einstellung	43
C. Von der spekulativen Fortsetzung zur möglichen Nachbarschaft	51
D. Filmgeschichte	60
E. Titel und Operatoren	71
F. Die Zerstörung der Gleichzeitigkeit und ihre Rekonstruktion (Filmgeschichte 2)	76
G. Exkurs: Der starre Blick und die Politik	83
H. Systematik	101
BAND 2 - EINFACHE LINEARE SCHNITTE	109
I. Allgemeines	111
II. Einfache lineare Schnitte	147
III. Blicklineare Schnitte	209
Anhang 1: Eine alternative Schnitt-Theorie	289
Anhang 2: Dreieckskonstruktionen	302
BAND 3 - ELEMENTARE TOPOLOGIE DES NARRATIVEN SYSTEMS	317
I. Retardiert lineare Schnitte und Rückschnitte	319
II. Grundlagen der Spielfilm-Topologie	357
III. Offene Schnitte	423
IV. Atmosphärische Schnitte	441
V. Parallele Welten	447
Anhang 1: Übersicht der untersuchten Schnitt-Typen	453
Anhang 2: Englische Übersetzung der Kernbegriffe	456
Sachindex	459
Inhaltsverzeichnis	462

Über den Autor:

Klaus Wyborny, geb. 1945 bei Magdeburg. Studium der theoretischen Physik an der Universität Hamburg und der Yeshiva University New York. Seit 1968 eigene Filme, die auf der Documenta 5 und 6, sowie auf zahlreichen internationalen Filmfestivals liefen - u. a. *Dämonische Leinwand* (1969), *Die Geburt der Nation* (1973), *Bilder vom verlorenen Wort* (1975), *Das szenische Opfer* (Preis der deutschen Filmkritik 1980), *Das offene Universum* (1991), *Sulla* (Großer Preis des Filmfestivals Split 2002), *Studien zum Untergang des Abendlands* (2010). Etliche seiner Filme sind in Museen wie dem Museum of Modern Art New York, dem Deutschen Filmmuseum Frankfurt, dem Filmmuseum München oder der Hamburger Kunsthalle aufbewahrt. Seit 1974 unterrichtete er auch an zahlreichen renommierten Universitäten, Kunst- und Filmhochschulen insbesondere Filmgeschichte und die Theorie des Filmschnitts. Seit 2009 ist er Professor an der Hochschule Mannheim.

Thomas Friedrich

Einleitung

Was hat eine Schnitt-Theorie des Spielfilms in der Buchreihe *Ästhetik und Kulturphilosophie* zu suchen? Wäre diese Theorie bloß ein Kurs zur Klärung der filmpraktischen Frage, wie man professionell Filme schneidet, hätte das Buch hier nichts verloren. Stattdessen hat Klaus Wyborny ein im besten Sinne eigenartiges philosophisches Werk geschaffen.

Zum Inhalt hat es die Konstitution des filmischen Raums durch Blicke und Schnitte. Das wird von zweierlei Bezugspersonen angegangen: einmal vom Filmemacher, der mannigfaltige Erfahrungen in Regie, Kameraführung und Schnitt gemacht hat, und zum anderen vom Filmbetrachter. Wybornys Schnitt-Theorie ist Produktions- und Rezeptionsästhetik zugleich, und das muss sie sein, denn dem filmischen Raum ist eine sonderbare Uneindeutigkeit zu Eigen. Einerseits wird er durch das auf der Leinwand Sichtbare ermöglicht, andererseits ist sein eigentlicher Ort im Betrachter. Denn dieser muss den filmischen Raum durch spezifische aktive und passive Synthesisleistungen erst realisieren, indem er das vom Filmemacher Gezeigte durch Nichtgezeigtes ergänzt. Da sich der filmische Raum nur in der Zeit verwirklicht, kann darüber gar nicht gesprochen werden, ohne dass man die Zeit mitthematisiert.

Die Filmherstellung erfolgt in weiten Teilen intuitiv. Die Beteiligten „wissen“ aus Erfahrung und dem Lernen aus Fehlern, was sie tun bzw. unterlassen müssen, um erwünschten Ergebnissen nahe zu kommen. Die wenigsten mit der Filmherstellung Beschäftigten sind aber in der Lage dieses implizite Wissen explizit zu machen. Dies ist schon deswegen schwierig, weil es für elementare Fragen der Filmraumkonstitution, z. B. die Rolle der Blicke oder für gewisse Grundfragen des Schnitts bislang nur rudimentäre Notationssysteme gibt. Zwar wurde mit den Methoden der Filmsemiotik Einiges versucht, das in diese Richtung weist. Damit wurden aber nur die prädikativen Elemente des Films erfasst und nicht die unbewusst verlaufenden vorprädikativen Grundelemente der Wirklichkeitskonstitution beim Betrachten eines Leinwandgeschehens. Die Filmsemiotik zielt deshalb in wesentlichen Bereichen am Medium Film vorbei.

Wyborny setzt genau bei diesen zwei Mängeln an: Er macht implizites Filmmacher-Wissen explizit, und er tut dies durch die Verwendung naturwissenschaftlicher Notationssysteme. Diese beruhen zum einen auf den beim klassischen Filmschnitt beobachtbaren Transformationen von Koordinatensystemen, zum anderen stammen sie aus der Teilchenphysik. Als ausgebildeter Physiker kennt der Autor diese Beschreibungssysteme bestens, und es ist verblüffend zu sehen, wie gut diese

Übertragung zur Verdeutlichung hochkomplexer vorprädikativer Phänomene des Films funktioniert.

Bei der elementaren Schnitt-Theorie geht es um weit mehr als bloß um Beschreibungssysteme eines Mediums. Weil man die Filmraumkonstitution nur verstehen kann, indem man Gemeinsamkeiten und Differenzen mit den Realraumkonstitutionen der Lebenswelt herausarbeitet, und weil sich die Filmnarration nur durch das Verstehen der Basiselemente lebensweltlicher Erfahrung begreifen lässt, die ohne eine Theorie der Erzählung nicht auskommt, sind Wybornys Schriften im besten Sinne philosophisch zu nennen. Dabei setzt er auf dem elementarsten Niveau an und versucht herauszufinden, wie es dem menschlichen Gehirn überhaupt gelingt, sich in Filmen zurechtzufinden. Erstaunlicherweise wurde das bislang so gut wie gar nicht untersucht, weil man meist unhinterfragt annimmt, dies sei, da Filme oft ein Massenpublikum erreichen, eine Selbstverständlichkeit. Zu unserem Staunen weist Prof. Wyborny darauf hin, dass das Betrachten von Filmen und die dazu nötige Zusammenhanganstrengung etwas völlig Neuartiges sind, auf das uns die Evolution eigentlich nicht vorbereitet haben kann.

Daher fragt er ganz radikal, inwieweit man unseren sich in der Wirklichkeit entfaltenden Orientierungssinn nutzen kann, um die in Filmen dargebotenen raumzeitlichen Gebilde zu begreifen. Denn er hat richtig erkannt, dass ohne ein Verständnis der Modi, mithilfe derer wir Menschen uns in der Wirklichkeit orientieren, auch kein Verständnis der Orientierung in Filmen möglich ist. Genau an diesem Punkt wird seine Arbeit philosophisch. Wyborny benutzt seine Erfahrung im Umgang mit Filmen wiederum, um unser anthropologisches Verständnis von der Art, in der wir uns in der Wirklichkeit zurechtfinden, zugleich zu modifizieren und zu vertiefen. Mit anderen Worten: Er benutzt unser fraglos vorhandenes Verstehen von Filmen dazu, unsere Orientierungsleistungen in der Wirklichkeit besser zu verstehen.

Zu diesem Zweck hat Wyborny einen Minimal-Formalismus entwickelt: Er versucht ein Bild so abstrakt wie möglich zu beschreiben, damit sich aus dessen Parametern die Schnittfiguren erklären lassen, die das narrative System konstituieren. Das wurde meines Wissens bislang nur äußerst kleinteilig versucht, nie jedenfalls in dem Ausmaß, dass sich daraus ein narratives Zusammenhangssystem ergibt. Üblicherweise benutzt man bereits hochkomplexe Beispiele, wie etwa Eisensteins berühmte Treppe, um die Wirkung gewisser Schnitt-Methoden zu erklären, nie ging man jedoch axiomatisch vor, nie entkleidete man die Filmbilder so sehr ihres emotionalen Ballastes. Indem er seine neuen Begriffe strikt daran orientierte, inwiefern sie eine morphologische Durchdringung der Schnittverhältnisse ermöglichen, hat Wyborny auf dem Gebiet des Films ganz nebenbei etwas Ähnliches zustande gebracht wie der in seinem Vorwort (S. 32) erwähnte Carl von Linné für die biologische Taxonomie. Denn die von ihm entwickelte Terminologie, in der sich peu

à peu eine Morphologie der narrativen Schnitte entfaltet, verhält sich zur bisherigen, wie bereits ein flüchtiger Blick über den angefügten Fachindex verrät, tatsächlich in etwa wie das Ordnungssystem Linnés zum antiken des älteren Plinius, dessen Klassifikationen z. B. der Pflanzenwelt sich noch überwiegend an geografischem Vorkommen und der praktischen Verwendbarkeit der daraus, insbesondere für Heilzwecke, gewinnbaren Substanzen orientierten.

Wer Wybornys Schnitt-Theorie als Phänomenologe liest, dem fallen sofort Parallelen zu Husserls „Analysen zur passiven Synthesis“ auf.¹ Denn die Phänomenologie setzt den Fokus auf die Rolle der Bewusstseinsleistungen bei der Konstitution von Welt. Methodisch macht sie das durch die sogenannte Epoché. Husserlsche Phänomenologie ist in erster Linie Erkenntnistheorie. Allgemein formuliert, geht es bei Husserl vor allem um die Klärung der Frage: „Wie erkennt der Mensch die Welt?“ Und genau diese Frage stellt Wyborny in Bezug auf Film, wobei er konstatiert, dass sie sich aus dem Leinwandgeschehen allein nicht beantworten lässt. Denn weil wir im Lauf eines Kinoereignisses der Illusion anhängen, das Leinwandgeschehen sei real, haben wir als Zuschauer die Aufgabe, dieses „Real-Geschehen“ zu erkennen und zu beurteilen, und damit sehen wir uns auf die Grundfrage Husserls - „Wie erkennt der Mensch die Welt“ - zurückgeworfen.

Nun sind uns im alltäglichen Normalfall der Wahrnehmung die Bewusstseinsleistungen nicht thematisch, sie sind uns vielmehr so selbstverständlich, dass sie uns gar nicht bewusst sind. Lediglich wenn die Wahrnehmung „missglückt“, empfinden wir kurz deutlich, welche zentrale Rolle Bewusstseinsvorgänge, die die Welt als sinnhaft konstituieren, beim Erkennen spielen. Um sie freizulegen, schlägt Husserl einen Denkweg ein, der sich von der Art, wie wir im Alltag unsere Umgebung wahrnehmen, grundlegend unterscheidet. Husserl spricht in diesem Zusammenhang von zwei verschiedenen Einstellungen. Bei all unserer Alltagswahrnehmung von Dingen in der Außenwelt - er nennt das transzendente Wahrnehmung - gehen wir davon aus, dass es die wahrgenommenen Dinge auch real gibt. Diese Annahme einer Seins- oder Existenzsetzung schaltet Husserl aus. Und an exakt dieser Stelle gibt es eine Parallele zum Film. Dort ist das Geschehen a priori nicht real und tritt trotzdem als eine Art Realität in unser Bewusstsein.

Den Phänomenologen interessiert es erst einmal nicht, ob ein Ding außerhalb des Bewusstseins existent ist oder nicht, und in genau diesem Absehen von der Existenz der Dinge besteht der erste methodische Schritt, den Husserl Epoché nennt. Die Epoché ist eine Einstellungsänderung des Menschen der Welt gegenüber - aus dem Blick des Alltagsmenschen wird der wissenschaftliche Blick des Phänomenologen. Diese Einstellungsänderung ermöglicht es ihm, die Bewusstseinsleistungen, die uns die Welt als sinnhafte erscheinen lassen, zu thematisieren

1 Edmund Husserl, *Husserliana* Band XI, 1918 - 1926

und zu rekonstruieren. Dabei darf man aber nicht aus den Augen verlieren, dass wir beim Wahrnehmen der Welt die per Epoché erkennbar gemachten Bewusstseinsleistungen auch dann stets anwenden, wenn wir nicht methodisch die Perspektive des Phänomenologen einnehmen. Allerdings geschieht das dann vorbewusst und ohne sie explizit zu kennen oder gar methodisch erlernt zu haben. Ebensowenig kennt ein normaler Filmbetrachter die für die Epoché notwendigen Erkenntnis-muster; er wendet sie einfach richtig an.

Anders als der Filmbetrachter hat ein Filmemacher nun insofern beträchtliche Ähnlichkeit mit dem Phänomenologen, als beide die im Alltag selbstverständlich gegebene Wirklichkeit in Raum und Zeit problematisieren. Der Philosoph hat dabei ein erkenntnistheoretisches Interesse, und die Filmemacher merken eben sehr schnell, dass mit dem bloßen Draufhalten einer Kamera auf einen Realraum, zum Beispiel auf eine belebte Straßenkreuzung, der dabei entstehende Film zwar dokumentarisch, aber zugleich sonderbar belanglos wirkt und den Betrachter kaum dazu veranlasst, sich damit auseinanderzusetzen. Soll eine derartige Szene glaubwürdig als Abbild einer Alltagssituation ankommen, muss der Filmemacher die Straßenszene durch eine Reihe von Regieanweisungen für Schauspieler und vor allem die Kameraleute inszenieren und durch anschließende Schnitte für den Film regelrecht neu erfinden. Nichts ist künstlicher im Film als scheinbar einfache Alltagsszenen.

Und noch eine weitere Ähnlichkeit sticht ins Auge. Husserl fasst das Bewusstsein als Bewusstseinsstrom auf - oder anders gesagt: wie einen Film. Bewusstseinsstrom meint, dass ich gleichzeitig verschiedene Bewusstseins-erlebnisse habe, die sich ablösen, sich aber auch überschneiden; sie können mir schwachbewusst sein, halb- oder vollbewusst. Die Übergänge sind stufenlos, aber das meiste ist vorbewusst. Laufend haben wir visuelle und akustische Erlebnisse, doch auch Hoffnungen, Wünsche, Phantasien, Absichten, Erinnerungen. Bei Husserl heißen sie Bewusstseins-erlebnisse. Da diese zum täglichen Brot unserer Wahrnehmung gehören (und letztlich die Wahrnehmung selbst sind!), nehmen wir natürlich auch Filme in dieser Art wahr. Als einzelne gefasst sind die Bewusstseins-erlebnisse letztlich abstrakt, konkret sind sie als Teil des Bewusstseinsstroms gegeben. Wenn in der Phänomenologie davon die Rede ist, darf allerdings nicht der Fehler gemacht werden, den Begriff „Bewusstsein“ psychologisch bzw. wörtlich zu verstehen. Ein Großteil der Bewusstseinsleistungen ist uns ja in einem psychologischen Sinne gar nicht bewusst. Gerade deswegen bedarf es der Epoché als Methode.

Doch man muss noch weiter differenzieren. Wie schon gesagt, hat ein Film selbst bereits Ähnlichkeit mit einem Bewusstseinsstrom, doch realisiert wird er ja nur als wahrgenommener. Denn der Filmraum entsteht erst im Kopf des Betrachters, indem er die vom Filmemacher vorgegebenen visuellen Angaben durch aktive und passive Bewusstseinsleistungen ergänzt. Insofern muss der Filmemacher zumindest implizit wissen, welche Leistungen des Betrachters hinzukommen und

was er ihm zutrauen darf. Am wichtigsten sind dabei eben die passiven, das heißt die unbewussten Synthesis-Leistungen, und diese sind vorprädikativ.

Was unterscheidet nun grundsätzlich die Filmraumkonstitution von der des euklidischen Raumes? In husserlscher Terminologie könnte man sagen, der Filmraum ist ein euklidischer Als-ob-Raum, bei dem die Leibspontaneität des „ich kann“ nahezu ausgeschaltet ist. Was bedeutet das? - Der zentrale Text zu diesem Thema erschien erst 1952 aus Husserls Nachlass in den Gesammelten Werken.² Husserl erweitert dort die Wahrnehmungstheorie zu einer Theorie der Bewegungsempfindungen, der sogenannten Kinästhesen. Dem Leib wird darin eine zentrale Rolle zugewiesen. Im Zusammenhang mit der Ding- und Raumkonstitution bestimmt Husserl den Leib dreifach: erstens als Mittel aller Wahrnehmung, zweitens als freibewegtes Ganzes der Sinnesorgane und drittens als Orientierungszentrum.

Als freibewegtes Ganzes drückt sich durch den Leib die Funktion der Spontaneität, das „ich kann“, aus. „Ich“ bin es, der entscheidet, ob ich mich im Raum jetzt nach links wende, nach rechts, nach vorne oder hinten. „Ich“ entscheide, ob ich jetzt mit meiner Hand über den Tisch streife um zu spüren, ob ein gesehener glänzender Fleck auf dem Schreibtisch klebrig ist oder nicht. „Ich“ bin es, der den Kopf wendet, um besser hören zu können, ob die Katze gerade miaut hat usw. Neben dieser Funktion der Spontaneität gehören zur Konstitution von Raumdinglichkeit notwendig zwei korrelierende Arten von Rezeptivitäten: nämlich erstens die Empfindungen, die Merkmale des Dinges konstituieren, zum Beispiel Farbempfindungen oder Empfindungen von Oberflächenbeschaffenheiten, und zweitens die kinästhetischen Empfindungen, das heißt die Leibempfindungen der verschiedenen Organe, die Augenbewegungsempfindungen beim Sehen etwa oder die Armbewegungsempfindungen beim Berühren. In der Tat lässt sich keine Wahrnehmung, egal welches Sinnesfeld gerade im Vordergrund steht, ohne gleichzeitige Leibempfindung vorstellen. Fast ständig ist der Leib leicht in Bewegung, auch wenn man sitzt - man blinzelt mit den Augen, dreht den Kopf, schlägt die Beine übereinander usw. Freilich ist man die meiste Zeit weniger auf die kinästhetischen Leibempfindungen konzentriert, als auf die Merkmalsempfindungen der wahrgenommenen Dinge.

Wendet man die Leibphänomenologie nun auf die Filmrezeption an, fällt zuerst auf, dass die Spontaneität des „ich kann“ stark eingeschränkt ist. Man sitzt auf seinem Platz und sollte diesen während der Filmvorführung nicht ändern oder verlassen. Weil die im Film gezeigten Personen und Gegenstände in bildhafter Form gezeigt werden, hätte es auch keinen Sinn, sie zu umgehen, um sie genauer zu bestimmen; man käme eben irgendwann hinter der Leinwand zu stehen. Weil wir es mit abgebildeten Gegenständen und Personen zu tun haben und nicht mit realen,

2 Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Zweites Buch, S. 143 ff.

können wir also ruhig sitzen bleiben. Die Bewegung des Leibes wird uns abgenommen und vorgegeben durch die Kameraführung und den Schnitt. Die Kamerabewegung ersetzt die Positionswechsel unseres Leibes im euklidischen Raum, und die Kamera, die wir ja nicht sehen, erleben wir als blickend. Wir fühlen uns also quasi in die Kamera ein und blicken durch sie in die fiktive Welt des jeweiligen Films. Genauer gesagt sehen wir einerseits durch die Augen des Kameramanns, andererseits bilden wir uns ein, wir sähen das Geschehen in etwa aus der Perspektive der im Film auftretenden Personen. Insofern sind die im Film gezeigten Blicke und bestimmte Prozesse der Einfühlung in die dargestellten Personen bei der Filmraumkonstitution von zentraler Bedeutung. Während wir all dies beobachten, reduziert sich die Leibspontaneität des „ich kann“ vor allem auf Augen- und leichte Kopfbewegungen und ab und zu setzt man sich leise etwas anders hin, wenn das Sitzen unbequem wird. Dabei bekommen die Merkmalsempfindungen der im Film abgebildeten Gegenstände und Personen und die Konstitution des Filmraums den phänomenologischen Status des „als ob“. Wir nehmen sie wahr „als ob“ sie reale Gegenstände in einem euklidischen Raum wären - real freilich ist die Leinwand.

Der Filmbetrachter wird nun für die stark eingeschränkte Spontaneität des „ich kann“ quasi entschädigt durch ein spezifisches „ich darf“. Gerade durch die vorgegebene Kameraführung erhält er das Privileg immer wieder in Blickpositionen eines Voyeurs geraten zu dürfen. Durch die Nahaufnahme kommt er gleichsam auf Tuchfühlung an die Körper und vor allem an die Gesichter anderer Menschen heran; sonderbar mitfühlend sieht er Verbotenes wie Diebstähle und Morde, aber auch Intimes wie Liebesszenen. So wird er zum Mitwisser von Begebenheiten oder sogar zum unfreiwilligen Akteur von Gegebenheiten, die im Alltagsleben in der Regel verpönt oder verboten sind. Dem Körper einer schönen Frau allzu nahe zu kommen, kann auf den rechtlichen Tatbestand der sexuellen Belästigung hinauslaufen. Wer Zeuge eines Mordes oder einer Vergewaltigung wird, müsste dies der Polizei melden. Beobachtete man Menschen durch ein Schlüsselloch, wäre es sehr peinlich, dabei erwischt zu werden usw.

Im Film wird man also ständig in Situationen gebracht, die im Alltagsleben rechtlich oder sittlich nicht erlaubt und gerade deswegen lustbetont sind. Sartre beschreibt in *Das Sein und das Nichts* mit phänomenologischer Präzision die quälende Scham eines ertappten Voyeurs, der aus Eifersucht andere Menschen durch ein Schlüsselloch beobachtet hat. Der Ertappte erlebt sich nicht mehr als Subjekt, sondern als nacktes, quasi totes Objekt, das nun vollkommen wehrlos dem Blick eines Dritten ausgesetzt ist. Ein Subjekt ist man ja gerade durch das von Husserl beschriebene „ich kann“, und genau diese Spontaneität geht dem Voyeur verloren, wenn er ertappt wird.³

3 Jean Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts* (Paris 1943), dt. Übersetzung: Reinbek 1991, S. 471

Die Entsubjektivierung, die im Kino durch das stark eingeschränkte „ich kann“ ebenfalls geschieht, wird deswegen nicht als Tod durch die eigene Objektwerdung erlebt, weil der Filmbetrachter als Gegenleistung ein Voyeur sein darf, ohne dabei in die Gefahr zu geraten, erwischt zu werden. Der in der Disziplinargesellschaft mit ihrer von Freud bloßgelegten neurotischen Grundstruktur sozialisierte Betrachter (so gut wie alles, was Lust bereitet, ist verboten, also muss man die Triebverdrängung in Kulturleistung überführen) hat hier die Möglichkeit, seine vom Über-Ich ausgebremsen Es-Wünsche ausleben zu können, ohne in Gewissenskonflikte zu geraten oder gar ins Gefängnis zu kommen. Sein eigenes „ich kann“ gibt er zwar an der Kinokasse an die Kamera- und die Schnittführung ab, doch als Gegenleistung gibt es verbotene Blicke. Jeder Kinobesuch wird so zum Pakt mit dem Teufel und der im Kopf des Betrachters konstituierte Filmraum ist damit zugleich auch Wunsch- und Lustraum.

Wybornys Verdienst ist es, uns vorzuführen, wie der Leinwand-Raum beschaffen sein muss, damit unsere voyeuristischen Instinkte befriedigt werden können. Denn es muss eine gewisse Lebensähnlichkeit mit der Wirklichkeit geben, damit die Epoché auch bezüglich des Leinwandgeschehens funktioniert. Wyborny hat die Konstituentien dieses Erzählraums herausgearbeitet, in dem für den Filmzuschauer das „ich darf“ möglich wird. Denn nicht bei jedem Leinwandgeschehen fühlt sich dieses „ich darf“ genug gekitzelt, um wirklich teilnehmen zu wollen. Zwar ist bei jedem Leinwandgeschehen die Teilhabe ein Privileg, aber oft führt das „ich darf“ nur in die Langeweile. Für wirkliche Teilnahme ist mehr erforderlich als eine filmische Eins-zu-Eins-Abbildung. Das Bild allein reicht nicht aus, keiner bekommt mehr einen Schrecken, wenn Lumières Zug auf ihn zufährt. Wyborny hat nun minutiös herausgearbeitet, welches die strukturelle *conditio sine qua non* dafür ist, dass der mit dem Schrecken verbundene Genuss zu wirken vermag. Denn vor der voyeuristischen Belohnung muss erst ein Raum entstehen, in dem der Voyeur sich aufhalten kann. Und dessen Koordinaten werden in diesem Buch mit mathematischer Präzision angegeben.

Am Ende dieser Einleitung muss wenigstens noch, ohne es im Detail auszuführen, auf das problematische Verhältnis eingegangen werden, das manche Geisteswissenschaftler und Philosophen zu mathematisch-naturwissenschaftlichen Methoden haben. Diese werden häufig abgelehnt, denn „etwas in Formeln bringen“, und nichts anderes macht Wyborny hier über weite Strecken, klingt für viele verdächtig. Wenn das Unbehagen nur durch die eigene mathematisch-naturwissenschaftlichen Ungebildetheit begründet ist, lohnte es nicht, darauf einzugehen. Die psychologische Angst vor dem Fremden hat dann den Sieg über das Erkenntnisinteresse davongetragen, Philosophie wäre damit am Ende. Ernst zu nehmen ist dagegen eine Kritik der Identitätslogik und des Positivismus, wie sie von der Kritischen Theorie geprägt wurde. In der „Dialektik der Aufklärung“ von Horkheimer

und Adorno erscheint die mathematisch-naturwissenschaftliche Methodik im speziellen und die Identitätslogik im allgemeinen als potentielle oder auch reale Gewalt gegenüber dem Besonderen. In den Wissenschaften werden allgemeingültige Sätze angestrebt, und dies gelingt nur über die Zurichtung des ursprünglich Besonderen. Das ist der Preis der Erkenntnis, so funktioniert Aufklärung schon seit Thales von Milet und Anaximander, so funktioniert Denken überhaupt, eben als Subsumptionslogik: Richtig denken können heißt demnach, in der Lage zu sein, ein Besonderes korrekt unter einen Allgemeinbegriff zu subsumieren.

Adorno und Horkheimer reduzieren indessen die Mathematik und das Denken allzusehr auf diese Funktion. Denken ist jedoch auch als logisch-naturwissenschaftliches mehr als nur Identifizieren und beinhaltet immer auch die Reflexion. Und diese führt auf bestimmte Probleme des Selbstbewusstseins, die zu einem anderen Verständnis von Mathematik führen können, einem zum Teil geradezu romantischen, wie wir es zum Beispiel von Novalis in „Philosophie und Physik“ und von Alfred North Whitehead kennen.⁴

Eine der zentralen Komponenten romantischer Ästhetik bei Novalis ist die Aufwertung des Gefühls und die Zeitlichkeit des Denkens. In seinen Fichte-Studien von 1795/96 wird deutlich, dass die Reflexion und die damit verbundene Identifizierung eines Selbst mit sich selbst seiner Ansicht nach eine logisch vorgelagerte Einheit verlangen, die nicht erkannt werden kann. Durch diese Einheit, dieses vor-reflexive Gefühl, wie Novalis es nennt, ergibt sich eine „Lücke“ in der intellektuellen Anschauung, die nur von der unendlichen Fülle der Poesie mit Substanz versehen werden kann. Dabei wird das Selbst des Gefühls von Novalis als Gedächtnis und Erinnerung und insofern ausdrücklich als Zeitphänomen begriffen. Das heißt, das Selbst wird von einer Vergangenheit her verstanden, die dann seine Zukunft konstituiert. Die Gegenwart selbst kann jedoch nicht erfasst werden, so wie sie sonderbarerweise auch im Moment der Filmbetrachtung einen „blinden Fleck“ bildet, dessen Konturen man erst mit dem bereits Gesehenen korrelieren muss.

Dass Novalis ausgerechnet in der Mathematik, die den meisten von uns als Verhinderer der unmittelbaren Anschauung gilt, als Feind also gewissermaßen der Gegenwart, einen Verbündeten der Poesie beim Kampf mit der flüchtigen Zeitlichkeit des Denkens entdeckt, mag erstaunen. Aber Person und Poesie, mit Novalis als unerschöpflich und pluralistisch verstanden, führen bei ihm zu einem Mathematikverständnis, das ganz anders angelegt ist, als jenes, das Adorno und Horkheimer kritisieren. Es ist genau nicht der euklidischen Axiomatik verpflichtet, welche die Linie einzig als kürzeste Verbindung zweier Punkte kennt, sondern der Unendlichkeit der Poesie. Deswegen fallen bei Novalis auch Mathematik und Religion

4 „Die romantische Reaktion“, in Alfred North Whitehead: *Wissenschaft und moderne Welt* (1925), deutsch: Frankfurt am Main 1988, S. 93 - 115

zusammen, was die folgenden Zitate aus „Philosophie und Physik“ belegen mögen:

*„Die reine Mathematik ist die Anschauung des Verstandes, als Universum ... Ihre Verhältnisse sind Weltverhältnisse ... Aechte Mathematik ist das eigentliche Element des Magiers ... In der Musik erscheint sie förmlich als Offenbarung, als schaffender Idealismus ... Hier legitimiert sie sich als himmlische Gesandtin ... Aller Genuss ist musikalisch, mithin mathematisch ... Der ächte Mathematiker ist Enthusiast per se. Ohne Enthusiasmus keine Mathematik ... Alle göttlichen Gesandten müssen Mathematiker sein ... Das Leben der Götter ist Mathematik ... Reine Mathematik ist Religion“.*⁵

Das alles mag für uns Heutige ein wenig zu enthusiastisch klingen. Aber gerade deshalb entbehrt es nicht einer gewissen, wenn man so will sogar prophetischen Komik, dass das Film-Leben der Film-Stars, die für uns ja längst die klassischen Götter ersetzt haben, in Wybornys Schnitt-Theorie tatsächlich weitgehend in Mathematik verwandelt wurde. Dass ihre Namen hier vor allem in Fußnoten erscheinen, in denen sich, ganz nebenbei, unauffällig auch das Pantheon der großen Regisseure entfaltet und Stück um Stück sogar die Filmgeschichte, von der Wyborny durch mannigfaltige Vortrags- und Unterrichtstätigkeit ein erwiesener Kenner ist, kann man insofern als poetische Gerechtigkeit begreifen.

Wer die Filme von Klaus Wyborny kennt, weiß, dass er letztlich Romantiker ist und sein Mathematikverständnis mehr mit dem von Novalis zu tun hat als mit dem der Identitätslogiker. Das verrät klar auch sein Vorwort, in dem er das über dreißig Jahre organisch Gewachsene, immer gegenwärtig Gebliebene seines Unternehmens betont. Und in seinen Filmen ist er gerade kein Dokumentarfilmer, da ihm das Gegenwärtige flieht und seine Elemente die Erinnerung, das Gedächtnis, die Phantasie, der Traum, der Untergang, der Abgrund, das Gewesene und das Zukünftige sind.

Dem Zukünftigen ist auch der zweite Band seiner filmtheoretischen Arbeiten gewidmet, zu dem der letzte Teil der hier nun vorliegenden Schnitt-Theorie, die Einführung in die Topologie des Spielfilms, überleitet. Im zweiten Band entwickelt Wyborny eine allgemeine Theorie des Narrativen, von der die Schnitt-Theorie nur einen winzigen Bestandteil ausmacht, eine nonverbale und nicht-räumliche Theorie, von der der Autor vermutet, dass sie allem Leben, also nicht nur unserem oder dem unserer Götter, einbeschrieben sein könnte.

5 Novalis, *Philosophie und Physik*, Novalis Schriften, herausgeg. von Ludwig Tieck und Fr. Schlegel, Paris 1840, S.276 f

Danksagung:

Für das Redigieren der Einleitung danken wir Prof. Gerhard Schweppenhäuser. Die Grafiken wurden von Nils Merkel angefertigt. Wertvolle Unterstützung bei der Erstellung der Druckvorlage leistete Marek Slipek. Für kostbare zusätzliche Hinweise gilt unserer besonderer Dank Prof. Kai Beiderwellen, Prof. Jürgen Berger, Prof. Veruschka Götz, Prof. Armin Lindauer und Volker Keipp. Für Beiträge zur am Schluß von Band 3 angefügten englischen Übersetzung der Kernbegriffe danken wir außer Hanns Zischler und Christopher Zimmerman vor allem Prof. P. Adams Sitney von der Princeton University. Hervorzuheben sind auch die Karl-Völker-Stiftung an der Hochschule Mannheim, sowie das Filmmuseum München und dessen Leiter Stefan Drößler, ohne deren großzügige Unterstützung diese Publikation nicht hätte realisiert werden können.

Vorwort des Autors zur provisorischen CD-Ausgabe (1993)

Diese Arbeit ist das Ergebnis dreier Anstrengungen. Die den ersten Band bildende Einführung entstand 1974, als wesentliche Teile in den Zeitschriften BOA VISTA, FILMKRITIK und AFTERIMAGE veröffentlicht und übersetzt wurden.⁶ Die Kapitel über lineare Schnitte und Blicke, die den zweiten Band ausmachen, erhielten ihre Gestalt, während ich diese Gebiete 1978 an diversen Hochschulen unterrichtete. Und der dritte Band über Rückschnitte und Topologie, der zum Teil nur aus fragmentarischen Vorlesungsnotizen besteht, wurde erst kürzlich geschrieben, als sich mir endlich ein Formalismus auftat, mit dem auch diese komplizierteren Schnitte zu fassen sind.

Dem Ganzen liegt aber doch der Ansatz der ersten Arbeit zugrunde. In ihrer Entstehungszeit verundeutlichten - zumindest in Deutschland - semiotische und mehr noch aufs Medial-Soziologische zielende Beschreibungsversuche die Filmtheorie in einem Ausmaß, dass ich ein nüchternes, sich klar an den Naturwissenschaften orientierendes Modell dagegen setzen wollte. Das erklärt den unpoetischen Stil, in welchem Filmschauspieler, ihrer gern gefeierten Magie beraubt, zu Bewegungsträgern und Filmbilder auf Bildvektoren reduziert werden. In jener gern am Klassenkampf sich ausrichtenden Umgebung gab es für Filmmacher meines Typs, die eher künstlerische Zugänge zum Film suchten, erheblichen Legitimierungszwang. Uns wurde vorgeworfen, wir bildeten bloß ‚Formeln‘ ab, kaltes intellektuelles Zeug, das am ‚Volk‘ vorbeiliefe und, bestenfalls den Müllhaufen der Geschichte vervollständigend, von Grund auf uninteressant sei. Daraus wollte ich einen Gegenangriff machen und zeigen, dass gerade das erfolgreiche Erzählkino ein solches mathematisches Modell repräsentiert, das sich aus relativ wenigen gut begründeten Axiomen systematisch entwickeln lässt.

Tatsächlich entdeckte ich ein mathematisches Modell, das die Verhältnisse - gemessen an der Gereiztheit, aus der es entstand, erstaunlich - einigermassen beschreibt. Erstaunlicher indes fand ich, dass dem narrativen System offenbar eine Reihe von Prinzipien zugrunde liegt, die Bildern generell zu Zusammenhang verhelfen, dass dieses System also weniger dem Erzählvorgang und dessen magischem Sog verbunden ist, als man gemeinhin denkt, und dass es überdies sogar jenseits der Spielfilmform Bestand haben könnte.

6 K. Wyborny, *Nicht geordnete Notizen zum konventionellen narrativen Film*, Boa Vista 2, Hamburg 1974; Filmkritik 10, München 1979; engl. Übersetzung: *Afterimage* 8, London 1981

Trotzdem bleibt dies Zeigen-Wollen ein Manko, besonders wenn es sich zu Zukunftsprognosen versteigt. Dort wird der Wunsch nach einem Katastrophenszenario erkennbar, das sich an dem des tendenziellen Falls der Profitrate orientiert und, in der Art des derzeit sehr populären Marx, die bei der Entfaltung der Produktivität anfallenden Erneuerungskräfte jämmerlich unterschätzt. Ich weiß nicht, warum die sogenannten ‚heilenden Kräfte des Markts‘ so gern ignoriert werden, in meinem Fall lag dem wohl nicht einmal eine Einschätzung zugrunde - die Kräfte des Markts interessierten mich schlicht nicht. Für Erneuerung relevant fand ich allein Äußerungen der eher in Verben als Substantiven (oder gar in Tauschwert produzierenden Waren) sich äussernden einigermassen autonomen Existenz, deren Bezug zum aktuellen Markt bekanntlich oft marginal ist.

Dazu vielleicht eine Bemerkung zum im Text immer wiederkehrenden „wir“, das häufig in Formen wie „wir erkennen, dass“, „wir können sehen“ oder „uns wird klar“ erscheint. Dies bewusst gesetzte „wir“ will sich vom passiven „wird sichtbar“ unterscheiden. Der sokratischen Gesprächstechnik entlehnt, worin es den Konsens einer Gelehrtengruppe ausdrückt, wird damit indirekt gewöhnlich die Frage impliziert, ob es Widerspruch innerhalb dieses „wir“ gebe: Ist dies nicht der Fall, besitzt das Beschriebene nach Maßgabe des den Menschen Verstehbaren den Rang vorläufiger Wahrheit. Dieses auf dem Gelehrten-Konsens basierende „wir“ hat sich u.a. in der heutigen Physik recht gut erhalten. In der Mathematik verwandelte es sich dagegen in etwas dem Religiösen Verwandtes, das Wahrheit schlechthin zu verkörpern vorgibt und Widerspruch auf alle Ewigkeit ausgeräumt zu haben meint. Insofern ähnelt das mathematische „wir“ dem *Pluralis Majestatis* in dem Sinne, dass oberste Majestät die keine Ausnahmen zulassende Göttin der Wahrheit ist. Ein Irrtum dieses „wir“ verlangt den Göttersturz, verlangt eine radikale Neudefinition der Wahrheit. Daher ist das elegante, die Finger sich nicht schmutzig machende „*Nous laissons les détails au lecteur*“ - das Herausarbeiten der Details überlassen wir dem Leser - aus der bewundernswerten Kollektivanstrengung des anonym publizierenden *N. Bourbaki*-Kollektivs, das seit den späten dreißiger Jahren eine auf der Mengenlehre basierende, von Anwendungen ganz losgelöste axiomatische Mathematik (die „*Éléments de mathématique*“) zu formulieren versuchte, die Quintessenz dieser Herablassung.⁷

Parallel zu naturwissenschaftlichem Gelehrtenkonsens - zweifellos wissen es man-

7 1939 erschien der erste der insgesamt 40 Bände, die in sechs Büchern zusammengefasst sind: I. *Théorie des ensembles*; II *Algèbre*; III *Topologie générale*; IV *Fonctions d'une variable réelle*; V *Espaces vectoriels topologiques*; VI *Intégration*. Danach kam die Arbeit weitgehend zum Erliegen. Später erschienen noch VII *Algèbre commutative* (fascicule 10 erst 1998); VIII *Groupes et algèbres de Lie*; IX *Théories spectrales* (1983).

cherlei Spezialisten kompetenter darzustellen - und dem mathematisch göttlichen „wir“ entwickelte die nach ähnlicher Unanfechtbarkeit strebende modernere Philosophie ihr „man“ und ihr „man kann sehen“, deren Ableger, das soziologische „wir“, sich auf dem Gebiet soziologischer Erfahrungen dieselbe Wahrheitsfindung wie die Mathematik zutraut und leicht zum Kampfverband der Beleidigten wird, wenn es seine Ansichten mehr oder weniger rabiat in Politik umzusetzen sich traut. Das in diesem Text benutzte „wir“ ist, wenigstens von der Idee her, anders angelegt - es setzt sich aus dem „wir“ der Kinozuschauer zusammen, denen in einem dunklen Raum etwas vorgegaukelt wird, wovon eigentlich jeder weiß, dass es sich um Betrug handelt. „Fröhlich“ nannte Fuentes das Kino, doch „letzten Endes trügerisch, einfach ein Katalog von Gesichtern, Gebärden und Dingen“, die „absolut individuell, niemals allgemein“ wären. Dass alle dem gleichen Betrug unterliegen, gibt aber dem, was in der Tat nur ein Katalog sein könnte, so etwas wie Realität, eine Kinorealität, die nicht auf der Leinwand, sondern im Kino stattfindet. Das Kinoerlebnis kann nur durch das „wir“-Erleben in der Gemeinschaft die physische Realität angenommen haben, die es erhalten hat - wäre ihm nur der Einzelne begegnet, wäre es Betrug, wäre es Jahrmarktstäuschung geblieben. Erst, dass viele bei diesem Betrug das Gleiche erkennen, macht es zu einer Art Realität. Extremer stellt sich dies noch beim Fernsehen dar: Wir sitzen zwar nicht selten allein vorm Apparat, doch das Bewusstsein, dass Millionen das Gleiche sehen (oder sehen könnten) und es als wirklich nehmen, gibt uns das trügerische Vertrauen, dass es sich bei dem Abgebildeten nicht um Betrug oder um eine fixe Idee handelt.

Unser „wir“ ist also das „wir“ aller vom Kino gleichartig Betrogenen, und wenn wir Muster in dem Betrug erkennen, tun wir es stellvertretend für alle, die sich darüber wundern, dass das Kino auch bei ihnen funktioniert. Es repräsentiert beinahe den genauen Gegensatz zu Bourbakis „wir“; und im Gegensatz zu diesem werden wir uns ganz bewusst in den Wirren der Details verirren: weil, könnte man sagen, Irrtum die Quintessenz der Kinoerfahrung ist. Gelegentlich werde ich allerdings - wie in diesem Vorwort - zum „Ich“ überwechseln, wenn sich nämlich das Gefühl einstellt, das Beschriebene ginge wesentlich auf meine private Sichtweise der Welt zurück. Dass dieses „Ich“ sich nach einem „wir“ streckt, nach Menschen, die ähnlich spüren oder gespürt haben, ist - wie wir alle wissen - die Ironie ich-gestützter Mitteilungen. Zuweilen taucht indes doch das polemische „wir“ auf, das den Gang der Geschichte beeinflussen möchte. Es entstammt der bereits gedruckten Einführung und entspricht so gar nicht mehr meinem Sinnenstand. Einiges habe ich abgeschwächt, trotzdem ist vom Rechthaberischen dieser Polemik noch manches enthalten: auch, weil es „mir“ dazuzugehören scheint. Ich versichere aber, dass es weniger rechthaberisch gemeint ist, als es zuweilen klingt. Warum habe ich es nicht milder formuliert? Vielleicht macht das Folgende dies verständlicher.

Vor Kurzem las ich Erstaunliches über den Versuch der Kirche, das geozentristische Weltbild (des Ptolemäus etwa) gegen Kopernikus und Galilei zu verteidigen. In der Studie wurde behauptet, Galilei habe damals auf einer Wahrheit bestanden, in deren Besitz er sich gar nicht befand - daher sei die Kirche in ihrer Ablehnung der galileischen Interpretation des kopernikanischen Weltmodells weit weniger im Unrecht gewesen, als man jahrhundertlang glaubte. Nun: Ich habe selbst einiges an Naturwissenschaft studiert und bin nicht nur mit den Grundzügen der Entwicklung des naturwissenschaftlichen Denkens von Aristoteles bis Newton (und darüber hinaus) einigermaßen vertraut. Trotzdem hatte mir nicht zuletzt Brechts Galileistück ein festes Grundgefühl für die Ignoranz der Kirche, die den Weg in die Zukunft verstellte, mitgegeben. Darum legte ich die Studie bereits weg, als mir der Name des Verfassers, *Pascual Jordan*, auffiel.

Ich kannte Professor Jordan. Mit zweiundzwanzig hatte ich Vorlesungen - Allgemeine Relativitätstheorie - von ihm besucht und vermochte nur zu erkennen, dass da an einem die Zeit vorbeigelaufen war: jemand kurz vor der Emeritierung, altmodisch mit Weste und rot gemustertem Schlips in schmutzlig graufarbenem Anzug. Ein Kloß geworden unfreiwilliger Junggeselle (so meine äußerst beschränkte Sichtweise) mit stammelnder Sprache, dessen fahrige Bewegungen nicht ins Bild technikorientierter Wissenschaft passen wollten, wovon ich mich derzeit geleitet fühlte. Trotz der dickbebrillt hochfinken Augen schien er derart senil, dass er kaum in verständliche Sprache zu verwandeln wusste, was er sich da zusammenrechnete - so wenigstens fasste ich meinen Eindruck zusammen, als ich dem, was er zur Allgemeinen Relativitätstheorie vortrug, zu meinem Erstaunen nicht zu folgen verstand. Ich begriff nichts, absolut nichts, von dem, was da gesagt wurde. Mag sein, dass ich deshalb körperlich Anstoß nahm.

In der Physik war mir so etwas nie begegnet. Physik war das, was man ‚*verstehen*‘ konnte - jedenfalls wenn man nicht zu den dümmen Zeitgenossen gehörte, und ich hielt mich für ein, zumindest verglichen mit meinen Mitstudenten, recht helles Köpfchen. Daher hätte ich diese Vorlesungen als Entäußerungen eines Verwirrten weggesteckt, hätte nicht Dr. Kundt, ein anderer meiner Lehrer, von jenem Jordan im Ton größter Achtung gesprochen: Er gehöre zu den Großen im Bereich des Weltverständnisses. Dr. Kundt, bei dem ich seinerzeit mit Respekt ‚*Statistische Mechanik III*‘ hörte, war als Kenner dieses Gebiets den vielen Teilchen zugewandt, aus denen die Welt nun einmal besteht - ich hielt ihn deshalb für einen vernünftigen Menschen. Wollte man sich über etwa Entropie informieren, erklärte er (das Dilemma der Statistischen Mechanik bestand damals ja - besteht wahrscheinlich noch immer - darin, das grauenhafte, letztlich unbegriffene Entropiegesetz kausal aus der klassischen Mechanik ableiten zu müssen, deren Grundlagen dafür keinen

Platz bieten), könne einem in Deutschland allein Jordan einigermaßen zuverlässig vermitteln, was bezüglich der Entropie helle Behauptung und was wirklich erwiesen sei.⁸

Solche Einschätzung passte nicht in meine physikalische Welt - Weltverständnis und ‚Größe‘ gehörten nicht zusammen. Ersteres hatte ja jeder; ich zumindest glaubte, über genug davon zu verfügen, um schon mal das Zweite anpeilen zu können, wirkliche Größe, schließlich verstand ich die Welt doch recht gut! Nun, Prof. Jordans imposante Körperlichkeit, die so extrem dem elegant-schönen Schein widersprach, von dem wir - auch und ach, gerade im Kino! - die Welt so gern eingehüllt sehen, hat uns Lebende inzwischen verlassen - seine weltverstehende Gestalt hat sich jedoch mit meinem vergeblichen Versuch, seiner Allgemeinen Relativitätstheorie zu folgen, und der Hochachtung Dr. Kundts (dem ich für das Yeshiva-University-Stipendium danke, das mich paradoxerweise der Welt der Physik endgültig den Rücken zukehren ließ) zu einer undurchsichtigen Gewebelage verknüpft, vor der ich mir bis heute Respekt bewahre. Die Kopernikus-Galilei-Studie schrieb Jordan einige Jahre, nachdem ich ihn schon so weggedämmt habe wahrnehmen wollen. Sie verrät mir heute ungebremste Geisteskraft und erst jetzt, da ich selbst ganz gern einer honorierten Emeritierung entgegenhoffen würde, beginnen sich in meinem Respekt Konturen eines vagen Begreifens abzuzeichnen.

Kopernikus (1473-1543) habe sein Werk aus Angst vor der „*Verachtung, welche ich wegen der Neuheit und der scheinbaren Widersinnigkeit meiner Meinung zu befürchten hatte*“ gar nicht erst veröffentlichen wollen - zu Recht: Vor der Entdeckung der Gravitation erschien geradezu wahnhaft, die Erde als um ihr Zentrum real sich drehenden Körper zu begreifen. *Tycho Brahe*, aus dessen präzisen astronomischen Messungen *Kepler* später seine Planetengesetze ableitete, wies damals darauf hin, dass solche Rotation die Erde zerreißen würde, die „*träge dicke Erde*“ sei zu solcher Bewegung „*viel zu ungeschickt*“. Deshalb hat er die kopernikanische These als wohl

8 Pascual Jordan, 1902-1980, in den zwanziger Jahren mit Werner Heisenberg, Max Born und Wolfgang Pauli einer der Begründer der mathematisch ausgefeilten Quantentheorien, interessiert aber auch an metaphysischen Problemen von Biologie und Psychologie, z. B. in „*Der Naturwissenschaftler vor der religiösen Frage*“ oder „*Verdrängung und Komplementarität*“, Hamburg 1947. - Eine mit meiner Wahrnehmung in etwa korrespondierende Charakterisierung Jordans ist in einem Brief Wolfgang Paulis (Nobelpreis 1946) an den Psychoanalytiker C.G. Jung enthalten: „*Was zunächst den Autor, P. Jordan betrifft, so ist er mir persönlich bekannt. Er ist ein sehr intelligenter u. begabter u. unbedingt ernst zu nehmender theoretischer Physiker. ... Seine Beschäftigung mit psychischen Phänomenen u. dem Unbewussten im allgemeinen ist wohl auf seine persönlichen Schwierigkeiten zurückzuführen. Diese äußern sich insbesondere in dem Symptom einer Sprachstörung (Stottern), das seine Karriere beinahe verunmöglicht hätte; sodann mit einer gewissen Zersplitterung seiner geistigen Tätigkeit (er meint sogar, auf dem engeren Fachgebiet von nun an ‚kein Glück mehr zu haben‘).*“ - Brief vom 26.10.1934 in: Wolfgang Pauli und C.G. Jung, *Ein Briefwechsel*, Springer Verlag Berlin Heidelberg New York 1992

anregend, im Endeffekt jedoch nicht haltbar abgelehnt, weil ohne Erdrotation mit der Erdbewegung um die Sonne wohl die Planetenbewegungen, nicht aber mehr die weit offensichtlicheren allnächtlichen Bewegungen der Sterne zu erklären waren. Erst der Wittenberger Mathematiker Georg Joachim *Rheticus* gab die kopernikanische Theorie für die Öffentlichkeit heraus, gemeinsam mit dem katholischen Gelehrten *Osiander* - dieser betreute den Druck und gab dem Buch ein Vorwort, worin er die kopernikanische Vorstellung vom Umlauf der Planeten um die Sonne als bloße Hypothese darstellt.⁹ Das stand in entsetzlichem Gegensatz zur Ansicht des eigentlichen Verfassers, zur Ansicht des Kopernikus, für den unmissverständlich feststand: „*Alle Kreisbahnen (der Planeten) umgeben die Sonne, als stünde sie in aller Mitte, und deshalb befindet sich der Mittelpunkt der Welt in der Gegend der Sonne.*“

Osiander hielt dagegen für relativ belanglos, ob die kopernikanischen Hypothesen nun wahr oder auch bloß wahrscheinlich seien, „*sondern es reicht allein schon hin, wenn sie eine mit den Beobachtungen übereinstimmende Rechnung ergeben.*“ Infolge dieser vorsichtigen Deutung sah die Kirche fünfzig Jahre lang keinen Grund, das Werk zu beanstanden. Bis schließlich *Giordano Bruno* (1548-1600) und *Galilei* (1564-1642) mit zum Teil - Prof. Jordan führt dies genüsslich aus - aberwitzigen Begründungen die kopernikanische Interpretation (bei der die Planeten, nach antikem Muster, weiterhin an sich drehenden Sphären befestigt waren!) in aller Konsequenz durchzusetzen versuchten. Galilei bekämpfte damals vehement eine Theorie von Ebbe und Flut, welche eine (vom heutigen Standpunkt richtige, durch Gravitationskraft verursachte) Fernwirkung des Monds postulierte. Solche Fernwirkung lehnte Galilei als alchimistisch ab und erklärte statt dessen die Gezeiten aufgrund des kopernikanischen Modells als allein durch die tägliche Erdrotation bewirkt: schlicht übersehend, dass mit der Fernwirkung des Monds auch die Gravitationskraft verschwand, die der durch Rotation auseinander strebenden Erdmaterie zu Halt verhilft. Nun, Bruno wurde verbrannt, Galilei gerügt; Osiander und die Kirche dagegen bekamen die bekannt jahrhundertelangen Prügel für ihre - allzu gut begründete - Vorsicht, während des Kopernikus' Ansichten durch die newtonschen Begründungen hundert Jahre später den Rang einer unbezweifelbaren Wahrheit erhielten und Galilei als ihr Durchsetzer gefeiert wurde.

Obwohl aber - und darin liegt die Ironie dieses Kapitels der Wissenschaftsgeschichte - Osianders Beweggründe und Zielsetzung ganz anders ausgerichtet waren, so Prof. Jordan: Seine Betrachtungsweise läge dem heutigen physikalischen Denkstil näher als die leidenschaftlich betonte kopernikanische Unterscheidung von ‚*wahrer*‘ und

9 Georg Joachim Rheticus (1514-1574), *Narratio prima de libris revolutionum Copernici*, Danzig 1540; Andreas Osiander (1498-1552) und Georg Joachim Rheticus (Herausgeber): *De revolutionibus orbium coelestium*, Nürnberg 1543

„scheinbarer“ Bewegung. Denn ob die Bewegungsvorgänge im Planetensystem nun heliozentrisch oder geozentrisch betrachtet werden, bedeute, in den Worten Max Borns, für die „in der Allgemeinen Relativitätstheorie erreichte Erkenntnishöhe gar keine Veränderung“, sind in ihr beide Betrachtungsweisen doch peinlicherweise gleichberechtigt. Und schlimmer noch: Es mute wie eine Vorwegnahme entscheidender Gedankengänge aus der Physik des 20. Jahrhunderts an, dass Rheticus im durch die Auseinandersetzung mit Osiander entfachten Gedankenaustausch (in - wie Prof. Jordan bemerkt¹⁰ - „Heisenbergschen Formulierungen, könnte man sagen“) den Plan eines Werkes fasste, „durch das ich die Astronomie von Hypothesen befreie, indem ich mich ausschließlich an Beobachtungen halte.“

„Wirtschaftliche Notwendigkeiten“, fährt Jordan fort, und als ich das las, stieg mein Respekt für seine feine Ironie ins Unermessliche (und ich verfluchte das Kino, das einen glauben macht, die Stimme der Wahrheit müsse so geschliffen aussehen und sprechen wie Gregory Peck) - „die ihn zum Überwechseln von der Mathematik in die Medizin nötigten, haben die Verwirklichung dieses kühnen Planes verhindert.“ Sodass sich mit einigem Recht argumentieren ließe, gerade die rechthaberische Plumpheit Galileis hätte dem vorsichtig die wirkliche Moderne anpeilenden Abwägen eines Rheticus die Butter vom Brot genommen, ihn in die Medizin gedrängt und den Fortschritt der Physik um 300 Jahre verzögert.

Unter dem Eindruck solcher Umbewertungen weit größerer Errungenschaften möchte ich in diesem Manuskript gar nicht erst versuchen, recht zu haben, auch wenn es manchmal so klingt und beim ersten Schreiben auch gemeint war. Stattdessen möchte ich der Kirche um den erzählenden Film - und dazu zählen viele, die sich heute lautstark zum narrativen Film, man muss es so sagen, *bekennen!* - ein Angebot machen. Diese Arbeit will vor allem ein Vorschlag sein, mit dem gewisse Erscheinungsformen bei Spielfilmen *auch!* beschrieben werden können. Oder in den Worten Osianders: Es reicht, wenn sich aus meinen Überlegungen und mitunter wohl exzentrisch anmutenden Begründungen eine einigermaßen mit den Beobachtungen übereinstimmende Rechnung ergibt. Nicht mehr, nicht weniger.

Denn ich verstehe die Allgemeine Relativitätstheorie noch immer nicht und werde sie wohl nicht mehr verstehen, bin aber - und war es in mich heute überraschender Weise eigentlich immer - durchaus bereit, ihr in meiner künstlerischen Arbeit darin zu folgen, dass in einer Welt, worin alle Koordinaten ihre referentielle Stabilität eingebüßt haben (und dieser Prozess ist längst nicht zu Ende), die subjektive

10 Alle Zitate aus Pascual Jordan, *Kopernikus*, in Kurt Fassman (Herausgeber): *Die Großen der Weltgeschichte*, Band IV, S.673-685, Zürich 1974

Wahrnehmung und die sich daraus ergebenden Tätigkeiten vielleicht nicht als einzige, aber doch als einzig noch zuverlässige, einigermaßen stabil in sich ruhende Referenzsysteme übrig bleiben. Dass die Wirklichkeit insofern also genau das ist, was „wir“ in den Augenblicken der stärksten Intensität davon empfinden. Und dass es daher wesentlich darum geht, diese subjektive menschliche Wahrnehmung (samt den sich daraus ergebenden Konsequenzen) ohne Zweck und ideologische Ober-töne wiederzugeben - ansonsten fühle ich mich zufrieden als biederer Geometer, der Freude daran hat, die Welt zu befahren und sie mit seiner beschränkten Vernunft zu ermessen.

Und dennoch: warum so viel Mühe? Wohl habe ich einiges dieser Schnitt-Theorie unterrichtet, aber im Grunde erkenne ich keine Notwendigkeit, sie so ausführlich darzustellen. Es mag ein Bedürfnis nach einer Schrift über den Filmschnitt in Form eines knappen Kompendiums für Praktiker geben - dem verdanke ich ja die Gelegenheit, zu unterrichten; zur Herstellung eines solchen Kompendiums fehlt mir jedoch das Interesse. Was also ist es, was mich zu dieser absonderlichen Form führt, worin ich, ganz nebenbei, viele meiner Ansichten zum Film einfließen lasse? Ich weiß es nicht. Warum mache ich nicht stattdessen mit mehr Energie Filme? Vielleicht habe ich schon so viele gemacht, dass es auf einen mehr oder weniger nicht ankommt. Und vielleicht auch, weil ich meine, mich bereits *perfekt* darin ausgedrückt zu haben - auf zwei, drei weitere kann ich verzichten. Dennoch: Ich tue zwar, als arbeitete ich auf eine Veröffentlichung hin, bemerke aber zugleich, wie dieses Buch mit jedem neu eingefügten Absatz ausufernder und unlesbarer wird. Zu etwas, wobei es seine handhabbare Dingartigkeit Schlag um Schlag einbüßt, fast Belletristischem. Mit freilich einem so seltsamen Helden, dass allmählich niemand mehr das Resultat entziffern kann. Der Held dieser seltsamen Anstrengung (der sich offenbar weigert, sich als Substantiv fixieren zu lassen und sich nur als *Verb* festschreiben will), ist natürlich ein Teil von mir, ist Teil meines Ichs; und dieses Ich landet allmählich bei der Erkenntnis des Heiligen Augustinus: „*So ist der Geist zu eng, sich selbst zu fassen. Wo aber ist es, was er an Eigenem nicht fassen kann? Ist es etwas außer ihm, nicht in ihm selbst? Wie also fasst er's nicht? Ein groß Verwundern überkommt mich da, Staunen ergreift mich über diese Dinge*“ und kann nicht glauben, dass sich das, selbst nach 1500 Jahren naturwissenschaftlicher Entwicklung, kaum geändert hat.

Manchmal denke ich aber auch, dass in der Verankerung einer Theorie in Person und Werk eine größere Wahrheit angelegt ist, als sie ein bloßes Kompendium, dessen greifbare Dinghaftigkeit Vollständigkeit suggeriert, zu bieten vermag. So habe

ich von allen Harmonielehren nur einen Zugang zu der Schönbergs gefunden.¹¹ Obwohl andere im Großen und Ganzen das Gleiche enthielten, schienen sie trotz ihrer relativen Kürze bloß aus Aneinanderreihungen willkürlicher Regeln zu bestehen - bei Schönberg, dessen Ansatz so angelegt war, dass sich daraus Konsequenzen für eine Weiterentwicklung der Tonalität ergeben könnten, bildete ich mir ein, wirklich etwas zu verstehen. Keine Ahnung, womit das zusammenhängt, vielleicht ist es eine fixe Idee. Verblüfft hat mich freilich, dass neuere Darstellungen der Harmonielehre die Arbeit Schönbergs nicht einmal in den Quellenangaben meinen erwähnen zu müssen. Weil er als Überwinder der Tonalität gilt, wird getan, als habe es seine den Rahmen dafür setzende Anstrengung nie gegeben. Man liebt eben - auch dazu liefert der Heilige Augustinus einen Kommentar - an der Wahrheit das Licht, hasst aber an ihr das Gericht.

Prof. Jordan lässt seinen Kopernikus-Aufsatz freilich vorsichtiger enden: „*Dem besinnlichen Betrachter fällt der Eifer auf, mit welchem - in weiter Verbreitung - altmodische Neigungen gepflegt werden, naturwissenschaftliche Entscheidungen aufgrund apriorischer Urteile statt aus Erfahrungstatsachen ableiten zu wollen. Zwar scheint die Meinung, dass auch das organische Leben dieses Planeten Beispiel einer in einer Fülle von Beispielen vorhandenen Erscheinung sei, in geradliniger Fortsetzung des kopernikanischen Gedankengangs zu liegen. Aber nicht immer ist die geradlinige Fortsetzung eines Weges auch die richtige.*“

Auch darin liegt mehr Wahrheit, als ich einst vermutete, gerade in Bezug auf die Schönberg'sche Anstrengung. Zum Beispiel hielt ich Film lange für eine Sprache und wähnte mich auf dem Weg zu ihrer Grammatik; bis ich zufällig einem gewissen Grahame Weinbren gegenüber saß, der mir erklärte, dass das kaum angehen könne. Wieso? Es gäbe im Film nämlich nicht einmal *die Negation*, und das sei das Mindeste, was eine Sprache aufweisen müsse, wenn sie als solche gelten wolle. Und in der Tat: Wie eigentlich will man Worte wie ‚kein‘, ‚nicht‘ oder ‚nein‘ im Film darstellen? Ich zumindest weiß es nicht. Ja, es stimmt, mein Gesprächspartner hatte recht, jede Sprache enthält, wie wir zu unserer Verblüffung irgendwann feststellen, ganz entschieden das Wort ‚Nein!‘. Insofern scheint der Begriff ‚Filmsprache‘ ähnlich vage zu sein wie ‚die Sprache der Augen‘ oder gar ‚die Sprache des Winds‘. Und wenn sich im Film keine Sprache artikuliert¹², daran zweifle ich inzwischen nicht

11 Arnold Schönberg (1874-1951), *Harmonielehre*, Universal Edition 1922

12 Ähnlich übrigens bereits bei Jean Cocteau zu lesen (*Écran français*, 18.5.1948; zitiert in Claude-Jean Philippe, *Jean Cocteau*, Paris 1989, S. 164): „*Ce qu'il y a de passionnant au cinéma, c'est qu'il n'y a pas de syntaxe. On est obligé de l'inventer au fur et à mesure que les problèmes se posent. Quelle liberté pour l'artiste et quels résultats on peut obtenir!*“ - „Das Erregende am Kino ist, dass es keine Syntax hat. Man ist gezwungen, sie zu erfinden, sobald sich Probleme ergeben. Welche Freiheit für den Künstler, und welche Resultate, die man erzielen kann!“

mehr, verfügt er auch über keine Grammatik. Daher habe ich mir erlaubt, im 1974 bereits veröffentlichten Teil dieser Arbeit Begriffe wie ‚Filmsprache‘, ‚Grammatik‘ oder ‚Filmgrammatik‘ durch den schlichteren Ausdruck ‚*narratives System*‘ zu ersetzen, denn dass ein System dahinter steckt, werden wir rasch begreifen. Und das ist vielleicht das Hauptmanko dieses ‚narrativen Systems‘: dass es überaffirmativ ist und (nicht einmal den Konjunktiv kennend, der in Freiheit über das Mögliche spekuliert) weder „Nein!“ sagen kann noch will - und sich allem und jedem zur Verfügung stellt. Darin ähnelt es ironischerweise wieder wirklicher Sprache.

Mag sein, dass vieles des hier Dargestellten nicht des Darstellens wert ist - ich teile diese Meinung nicht, doch vielleicht bilde ich mir nur ein, dass das meiste, was hier ausgebreitet wird, von manchem vielleicht gedacht, von kaum jemandem aber schriftlich auch nur angedeutet wurde. Bestimmt ist es von niemandem so zusammenhängend dargestellt worden. Eine Zeitlang - das wiederum war gewiss zu verwegen - befand ich mich im Glauben, diese Arbeit könne für das narrative System so etwas wie die Harmonielehre für die Musik darstellen. Auch von einer ‚Sprache der Musik‘ wird ja häufig geredet, ohne dass man es in ihr zu einer Grammatik brachte. Ich wollte also eine ‚Harmonielehre‘ des Films entwickeln, worin sich die elementaren Zusammenhänge des uns schon Vertrauten so klar darstellen, dass man danach zum Wesentlichen und Neuen, auch anschließend noch Möglichen zu gelangen imstande ist.

Wenn Film aber nicht einmal Sprache werden kann, warum so viel Aufhebens um etwas, das - da braucht man sich nichts vorzumachen - künstlerische Leistungen vom Range des Spätwerks Beethovens (oder der symphonischen Dichtungen Mahlers) bisher wohl noch nicht hervorbrachte. Insofern wären unsere Betrachtungen über Rhetoricus und Osiander gegenstandslos, beziehen diese ihren Wert doch aus der objektiv erstaunlichen Leistung des Kopernikus. Ich habe trotzdem den Eindruck, dass das narrative System unterschätzt wird - vielleicht weil es bisher von den Menschen, die es einigermassen beherrschen, vor allem als Verfahren angesehen wurde, womit man berühmt werden und Geld verdienen kann - ähnlich wie man die numerische Mathematik unterschätzte, solange sie als Buchhalterkunst nur zur Geldverwaltung diente.

Das narrative System ist erstaunlicher als man denkt. Es ist keinesfalls selbstverständlich, dass Einstellungen, die man zu verschiedenen Zeitpunkten an verschiedenen Stellen der Welt aufnimmt, vom Zuschauer in der Projektion als zeitlich und räumlich zusammenhängend begreifbar werden. Das stellt etwas sehr Sonderbares, um nicht zu sagen Ungeheures, dar. Etwas, wovon die Erfinder von Fotografie und Film nicht haben träumen können und dessen Tragweite meiner Ansicht nach bis

jetzt nicht richtig gewürdigt ist. Möglicherweise kam es in Spielfilmen nur zufällig zum Vorschein und könnte auch unabhängig davon existieren.

Gewiss handelt es sich bei diesem System um mehr als bloß eine Serie jener Sinnestäuschungen, wie man sie in Büchern über Physiologie beschreibt. In diesen geht man von einer intakten Welt aus, worin Sinnestäuschungen als solche begreifbar werden. Das narrative System ist aber zu komplex, um auf diese Weise fassbar zu sein: Im Kino täuschen „wir“ uns zu zuverlässig und bereits zu lange, als dass es als Täuschung weggeredet werden kann. Die Sinnestäuschung im Kino scheint vielmehr unsere Wahrnehmung von Zeit und Welt selbst zu betreffen, die, wie aussieht, ebenfalls, und zwar prinzipiell, nur über eine Art Sinnestäuschung stattfindet. In anderen Worten: *Die Sinnestäuschung ist die Wahrnehmung selbst*, und zwar aus dem einfachen Grund, weil es keine andere gibt.

So vage das klingt, hat es doch aktuelle Brisanz. Wenn sich das menschliche Gehirn schon von einem so simplen System wie dem narrativen zu einer solchen Zusammenhangsanstrengung veranlassen lässt, mit welchem Vertrauen nehmen wir eigentlich die Welt um uns herum als zeitlich zusammenhängend wahr? „*Groß ist die Macht meines Gedächtnisses, gewaltig groß, O Gott, ein Inneres, so weit, so grenzenlos*“, schreibt Augustinus im fünften Jahrhundert zu seinem Bemühen, die Arbeitsweise unseres Gedächtnisses zu verstehen¹³, und in der Tat stellen wir offenbar erst durch unsere Gedächtnisleistungen, ja: man könnte sagen in Form einer *Tätigkeit*, so etwas wie Kontinuität in der Wirklichkeit her. Nicht, dass ich meine, die Analyse des narrativen Systems liefere auf derlei erkenntnistheoretische Fragen gültige Antwort, im Gegenteil: Irgendwann wird sich das Verständnis des narrativen Systems wohl auf eine Theorie der *Zeit* stützen können, von der wir, geblendet vom Raum und den darin erhaltenen Dingen, bislang, wie die neuere Physik zu ihrer Verblüffung feststellen musste, ja nur allerjämmerlichste, Pindars vorklassisches Wort von der Herrschaft der *Zeit* kaum übersteigende, Vorstellungen haben. Bis dahin lohnt, jede mithilfe unseres Gedächtnisses erfassbare Zeitstruktur genauer zu untersuchen, so genau, wie es eben geht. Es gibt nämlich - das mag überraschen - erstaunlich wenige solcher Systeme. Ein anderes ist, neben dem von Sprache und Tanz, bekanntlich die Musik. Jedes stellt, wenn nicht ein Wunder, so doch ein erstaunliches Geschenk dar - das im Schöpfungsplan unseres Universums, wie ihn uns die Naturwissenschaften gern überzeugt offenbaren, eigentlich kaum vorgesehen sein kann.

Dank also an Professor Jordan und seine schärfsten Verstand reflektierende Beschei-

13 Zitate aus Aurelius Augustinus (354-430), *Confessiones*, Hippo Regia ca. 398

denheit. Dank aber auch an Filmmacher wie Jack Smith, David Larcher und Jonas Mekas, die gerade aus der Abwesenheit einer verbindlichen Filmsyntax die Kraft schöpften, nie gesehene Werke in die Welt zu setzen, Dank an die Professoren Ken Jacobs, Larry Gottheim, Ernie Gehr, Paul Sharits und Tony Conrad, deren verstehende Intuition Ähnliches und ähnlich Großartiges zustande brachte und mich in meiner frühen Filmarbeit freundlich ermutigte. Und Dank schließlich an den verstorbenen Hollis Frampton¹⁴, ohne dessen Aufsatz „*A Pentagonum for Conjuring the Narrative*“ ich das Interesse an Film wohl bald wieder verloren hätte, um mich eher versicherungstechnischen Problemen zuzuwenden.

Dank an die Studenten der HfBK Hamburg, HBK Braunschweig, SUNY Binghamton, Ohio State University, wieder der HfBK Hamburg und schließlich der Fachhochschule Dortmund, die vor allen das frühe Stadium meiner Überlegungen erdulden mussten, speziell auf dem Gebiet der offenen Schnitte und Rückschnitte, das ich eigentlich erst im letzten Jahr zu beschreiben lernte. Dank aber auch Institutionen wie dem Whitney Museum, dem Millenium Filmworkshop New York, dem Literaturhaus Hamburg, der Akademie der Künste Berlin und dem Filmmuseum Frankfurt, wo ich habe Vorträge halten dürfen, deren Überlegungen in diesen Text einfließen, und - *last not least* - an Heinz Emigholz, dessen Arbeit die meine seit inzwischen über zwei Jahrzehnten irgendwie begleitet und ohne den ich jede Orientierung darin verloren hätte.

Hamburg, im Sommer 1993
K. Wyborny

*

14 Hollis Frampton (1936-84), amerikanischer Filmmacher, *A Pentagonum for Conjuring the Narrative*, zuerst erschienen in *Form and Structure in Recent Film* (Catalogue), Vancouver Art Gallery, Vancouver 1972; sein Hauptwerk ist der unvollständig gebliebene, auf etwa 36 Stunden angelegte *Magellan Cycle* (1971-1984), der an 371 aufeinander folgenden Tage projiziert werden sollte; fertiggestellt sind davon etwa 6 Stunden, u.a. *The Birth of Magellan*, *The Straits of Magellan Part I* und *Part II*, *Magellan at the Gates of Death Part I: The Green Gate* (64 Min 1976) und *Part II: The Red Gate* (52 Min 1976), die beiden letzten u. a. aufgeführt auf dem Edinburgh Filmfestival 1979

Nachdem diese Arbeit länger beiseite gelegt war und nur gelegentlich an Interessenten in PDF-Form auf einer CD abgegeben wurde, erhielt sie erneut Aktualität, als ich in Mannheim mit meinem Kollegen Professor Thomas Friedrich in Kontakt trat. Denn bei der Lektüre des von ihm herausgegebenen Sammelbands „*Einführung und Phänomenologische Reduktion*“ stieß ich auf Husserls Aufsatz „*Analyse der Wahrnehmung*“ aus dem Jahre 1928, worin mich etliche Formulierungen überraschten, deren Grundgedanken sich in meinen Analysen der Wahrnehmung von Filmgefügen wiederfanden.¹⁵ Da Professor Friedrich über Husserl promoviert wurde, entwickelte sich daraus ein Gedankenaustausch, im Verlauf dessen er die Schnitt-Theorie Stück um Stück las und mich dabei wiederholt auf interessante Bezüge zu Husserl und andere Wahrnehmungsphilosophen hinweisen konnte. Das alles kulminierte in seinem Wunsch, das nun vorliegende Buch (von dem ich nur den ersten Band für publizierbar hielt) im Rahmen der von ihm herausgegebenen Reihe „*Ästhetik und Kulturphilosophie*“ zu veröffentlichen. Nachdem er auch für die Finanzierung gesorgt hatte, konnte ich dem nicht widerstehen, und staune nun, dass es offenbar tatsächlich zu einer Publikation kommt.

Da der „*Elementare Topologie und das narrative System*“ genannte dritte Band der Schnitt-Theorie in einem sehr vorläufigen Zustand war und nur aus extrem verkürzten Vorlesungsnotizen bestand, die helfen sollten, beim Unterricht in diesem komplexen Terrain die Übersicht zu behalten, habe ich mich entschlossen, ihn - anders als die ersten beiden Bände, die nur stilistisch und im Fußnotenteil modifiziert wurden - noch einmal stark zu überarbeiten. Nunmehr bietet er die kompakte Einführung in ein mögliches Forschungsgebiet, das meines Wissens noch nie betastet wurde, die Topologie ganzer Filme. Dass ohne deren Verständnis recht häufig auftauchende Schnitte wie die retardierten und offenen nur schwer begreifbar sind, macht die Inklusion in eine Schnitt-Theorie zwingend. Andererseits tut sich mit der im Bewusstsein von uns Zuschauern entstehenden Verbundenheit filmischer Gefüge ein derart kompliziertes Terrain auf, dass mein Versuch nur einen verschlankten Abklatsch dessen darstellt, was eigentlich leistbar wäre. Da dieser Abklatsch indes bis auf Weiteres wohl das Einzige sein wird, worin man etwas über dieses erkenntnis- und wahrnehmungstheoretisch hochinteressante Gebiet erfahren kann, soll er hier als dritter Band der Schnitt-Theorie - trotz aller Unzulänglichkeit - angefügt sein. Dass das Vorläufige vielerorts darin erkennbar wird, möge als

¹⁵ *Einführung und phänomenologische Reduktion, Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst*, herausgegeben von Thomas Friedrich und Jörg H. Gleiter, Berlin 2007

Aufforderung dienen, die Phänomenologie dieser Regionen mathematisch kompetenter und gründlicher zu erkunden.

Durch die Ausweitung dieses Bandes, der, trotz seiner Schwächen, nun fraglos den Erkenntnis-Höhepunkt dieser Arbeit darstellt, hat sich die Balance des Ganzen entscheidend verschoben. Band 1, die Einführung, dient nun als Tour de force durch das Thema, in der etliche Voraussetzungen für das Funktionieren von Filmen, die Raumorientierung des Zuschauers etwa und damit verbundene anthropologische Fragen ebenso andiskutiert werden, wie schnittrelevante Aspekte der Filmgeschichte oder Anbindungen an das romanhafte Erzählen. Insofern geht es darin gewissermaßen um das Ding an sich, den Film also und was man in Filmbildern so alles sieht, bzw. darum, was seine Oberfläche von uns Zuschauern verlangt. In der Summe erhält man dadurch einen gut lesbaren Eindruck davon, worauf die danach sich entfaltende eigentliche Schnitt-Theorie real fußt, welches Terrain sie zu beakern und zu beschreiben versucht. Im Rahmen des Ganzen ist daran nicht zuletzt interessant, dass die Annäherung zunächst verbal erfolgt und sich in Stufen an ein mathematisches Vokabular herantastet, mit dem eine Beschreibung der Schnitt-Phänomene erfolgreicher sein könnte als in der bislang üblichen Filmliteratur.

Der zweite „*Einfache Lineare Schnitte*“ betitelte Band vermittelt zwischen der Einführung und der Komplexität von Band 3, indem er sich mit der Verbindung von zunächst bloß zwei aufeinanderfolgender Einstellungen befasst, oder, genauer genommen, mit dem, was der Zuschauer daraus macht. Nachdem die Einführung schon darauf vorbereitet hatte, dass bereits dafür einfache Sprache nicht auszureichen scheint, jedenfalls nicht, wenn man in der Phänomenologie eine bestimmte Präzision anstrebt, wird zunächst ein mathematisches Vokabular entwickelt, das eine Art Minimalbeschreibung von Bildern ermöglicht. Und diese Minimalbeschreibungen werden wiederum dazu benutzt, um das im Zuschauer beim Betrachten dieser beiden Einstellungen entstehende Gesamtkonstrukt zu erfassen und die Regeln für dessen Konstruktion zu entwickeln. Dies Unternehmen, das auf der mathematischen Darstellung von Koordinaten-Transformationen beruht, mutet so simpel an, dass man staunt, dass es sich über fast zweihundert Seiten hinzieht, was indes verrät, dass das Thema bei sorgfältiger Analyse weitaus komplexer ist, als es bisherige Film-Theorien, die allesamt darüber nur recht pauschal hinweghuschen, ahnen lassen.

Dabei ist die erste Hälfte konventionellen linearen Schnitten gewidmet, bei denen reale Personen (bzw. sogenannte *Bewegungsträger*) zwischen den Einstellungen ausgetauscht werden. Der darauf wiederum aufbauende zweite Teil analysiert dann die zahlreichen in einem Spielfilm auftauchenden Blicke, aus denen - das Spektrum reicht vom einfachen Blick über die Blickinteraktion bis zu hochkomplizierten Kollisionsschnitten - die Mehrzahl der in einem Spielfilm vorkommenden Schnitte besteht. Obwohl der für die Analyse benötigte mathematische Apparat

nicht kompliziert ist, benötigt man bei der Lektüre doch eine gewisse Konzentration, um die handwerklichen Nuancen all dieser Blickkonstrukte nachzuvollziehen.

Und der dritte Band widmet sich schließlich der Untersuchung beliebig komplizierter Schnittgefüge, bei denen Schnitte also innerhalb eines Gesamtverbunds beliebig vieler Einstellungen zur Geltung kommen. Waren Zwei-Einstellungs-Systeme noch relativ einfach mit Koordinaten-Transformationen zu erfassen, so musste für Viel-Einstellungs-Gefüge ein neuer Formalismus entwickelt werden, der sich an der Beschreibung von Vielteilchen-Systemen in der Physik orientiert. Denn etliche der in diesem Band erfassten Schnitt-Typen werden nur begreifbar, wenn man die Filmform als Ganzes schon einigermaßen im Griff hat oder sie, selbst wenn Hunderte von eigenwilligen Darstellern darin auftauchen und zeitweilig wieder verschwinden, zumindest zu formulieren versteht. Vom philosophischen Standpunkt ist dies eine ziemliche Herausforderung, zumal man dabei an die Grenzen dessen gehen muss, was normale Sprache in der Wirklichkeit überhaupt erfassen kann, insbesondere wenn es sich um miteinander verschränkte Zeit-Strukturen handelt, wie sie im Spielfilm nun einmal üblich geworden sind.

Dass sauberen Definitionen (die großteils sogar nur in Klassifikationen münden) dabei so ausgiebig Platz eingeräumt wird, mag manche überraschen. Aber in komplexem Terrain werden die Zusammenhänge in vielen Fällen bereits durch ein sauberes Herausarbeiten der Definitionen evident, während unklare Definitionen Verhältnisse so weitgehend verundeutlichen können, dass sie undurchdringbar werden. Oder anders herum: Nur wenn man die Zusammenhänge bereits weitgehend begriffen hat, ist man überhaupt in der Lage, vernünftige Definitionen zu etablieren. Dass darauf verzichtet wird, auf die im deutschen Filmwesen übliche Terminologie zu verweisen, hängt mit der Beschränktheit des dort vorhandenen Vokabulars zusammen, das sich mit z. T. sehr kruden und konfusen Definitionen zufrieden gibt. Zwar bietet die angelsächsische Literatur ein vielfältigeres Vokabular, dieses ist aber so stark von der historisch gewachsenen Praxis der Cutter-Arbeit bestimmt (von der Art etwa, wie man die Filmstreifen mechanisch zusammenfügte), dass die Phänomenologie der kausal logischen Bezüge dadurch eher verwischt wird.¹⁶

Die Grundentscheidung dieser Arbeit bestand daher nicht zuletzt darin, ob man diese, trotz ihrer Praxistauglichkeit, in logischer Hinsicht verschwommenen englischen Definitionen benutzt, um in verschachtelten Wortgebilden dann spezifische

16 Einen brauchbaren Einstieg zur Übertragung der hier entwickelten Neudefinitionen ins Englische bietet die vom Autor begleitete Übersetzung der ersten Fassung der Einführung: K. Wyborny, *Random Notes on the Conventional Narrative Film*, Afterimage 8, London 1981, translation by Philip Drummond, edited by Barrie Ellis-Jones with additional material by Elizabeth Reddish. - Darauf baut die am Ende von Band 3 (als Anhang 2) für eine Vorlesungsreihe am California Institute of the Arts, Los Angeles, angefertigte Liste mit Übertragungen der neu entwickelten Fachausdrücke auf, die auch deutschen Teilnehmern die qualifizierte Teilnahme an einem englischsprachigen Diskurs ermöglichen und den angerissenen Themen dabei zu mehr begrifflicher Kohärenz verhelfen soll. - T. F.

Relationen zu entwickeln, die immer wieder an erhebliche Einschränkungen gekoppelt sind. Oder ob man Tabula rasa macht und zunächst relativ komplizierte Neudefinitionen entwickelt, mit denen sich - jedenfalls wenn man die Definitionen begriffen hat - gewisse Aussagen dann in klarer Form treffen lassen. Das Dilemma stellt sich ja in allen Gebieten, die nicht so ohne Weiteres überblickbar sind. In der Mathematik geht man selbstverständlich den zweiten Weg, weil Aussagen beweisbar sein müssen und komplizierte Satzkonstruktionen stets linguistische Unwägbarkeiten enthalten, die sich der strikten Beweisbarkeit entziehen. Dass ausufernde Klassifikationen nicht schaden können, wenn sich darin ein gut durchdachtes System offenbart, hat uns nicht zuletzt Linné bewiesen, ohne dessen taxonomische Leistung die relativ einfach formulierbaren Hypothesen Darwins kaum möglich gewesen wären.¹⁷

Von auch für reine Praktiker oder sogar Laien einem gewissen Interesse dürften dabei die ganz neu entstandenen Kapitel des dritten Bands „*Verbundenheit: Brücken und Wege*“, „*Kanonische Schnitte*“, sowie „*Gefüge und Geflechte*“ sein, worin die in diesem Buch untersuchten Schnittformen dazu benutzt werden, einige Filmsequenzen Stück um Stück beispielhaft zu konstruieren. Dadurch erhält man sowohl Anschauungsmaterial dafür, wie man als Regisseur Szenen auflöst und in ein Nacheinander verwandelt, als auch ein Gefühl für die narrative Topologie, die man aufzubauen hat, um seinen Filmen Zusammenhang zu verleihen. Wegen der Vielfalt der ineinander fassenden Neu-Definitionen, die dort endlich zur Anwendung kommen, ist dabei der den Schluß von Band 3 bildende Index der Kernbegriffe äußerst nützlich, mit dem sich die Passagen finden lassen, in denen sie eingeführt und erläutert wurden. Dass dieser Index darüber hinaus nun ermöglicht, dieses Buch sogar als Handbuch zum Nachschlagen zu benutzen, wenn man als Regisseur, Schauspieler oder Kameramann beim Inszenieren gewissen Problemen begegnet, ist ein begrüßenswerter Nebeneffekt.

K.W. - Mannheim, 18. 2. 2012

17 Carl von Linné (1707-1778) schuf in mehreren Publikationen eine weitgehend noch benutzte Taxonomie in sowohl der Botanik als auch der Zoologie. Charles Darwins *On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life* (1859) gilt wiederum noch heute als unantastbare Bibel der Evolutionslehre.

ELEMENTARE SCHNITT-THEORIE DES SPIELFILMS

Band 1

EINFÜHRUNG

ZUM SCHNITT IM KONVENTIONELLEN SPIELFILM
(1974/1993/2011)

INHALT VON BAND 1 - EINFÜHRUNG

A. Die Wirklichkeit des starren Blicks	35
B. Normalisierung zur repräsentativen Einstellung	43
C. Von der spekulativen Fortsetzung zur möglichen Nachbarschaft	51
D. Filmgeschichte	60
E. Titel und Operatoren	71
F. Die Zerstörung der Gleichzeitigkeit und ihre Rekonstruktion (Filmgeschichte 2)	76
G. Exkurs: Der starre Blick und die Politik	83
H. Systematik	101

A. DIE WIRKLICHKEIT DES STARREN BLICKS

Ließe man in einem Zeitrafferprozess alle Spielfilme der Welt in ein paar Tagen an sich vorüberziehen, um das Gemeinsame zu entdecken¹⁸, würde dreierlei sofort auffallen: Zunächst würde überraschen, wie erstaunlich gleich strukturiert die Filme einer jeweiligen filmgeschichtlichen Periode sind; dann, in welchem umfassendem Maß Bilder mit Menschen dominieren; und drittens staunte man bei diesen wiederum darüber, in welchem Umfang gerichtete Blicke darin erscheinen.

Unabhängig von solchen Statistiken haben wir alle Vorstellungen von dem, was einen Film ausmacht. Gewiss gehören Großaufnahmen von Schauspielern dazu, die ein wenig an der Kamera vorbeiblicken. Solche Blicke sind nicht auf Film beschränkt, spätestens seit der Renaissance erschienen sie bereits in der Malerei, obwohl, nicht nur bei Christusbildern (oder der Mona Lisa), dort auch der frontale Blick keine Seltenheit ist. Seltsam am Filmschauspieler-Blick ist insofern weniger sein an-der-Kamera-Vorbeisehen, vielmehr ist es die Art, wie er gehalten wird. Am überzeugendsten stellt sich dies vielleicht im Blick Iwans des Schrecklichen¹⁹ aus Eisensteins gleichnamigem Film dar, ein in die Leere der Unendlichkeit gerichtetes,



Abb. 1: Nikolai Tscherkassov als „Iwan der Schreckliche“

entschlossen grübelndes Starren, das für die Konfrontation einer Führerpersönlichkeit mit dem unendlichen Raum der Geschichte steht. So starr erscheint der Blick gern in Filmen, deren Menschenverständnis totalitär geprägt ist. In dem Iwans lässt sich der inszenierte Blick Stalins und ähnlicher Figuren erkennen. Er wirkt, als träte aus dem Auge etwas geradezu Materielles, ein Speer oder eine lange Stange, die zu einer Art Reck werden kann, woran die Untertanen sich orientieren und zu ihrem Vergnügen Klimmzüge und Aufschwünge üben, um für ihr Land eine möglichst große Zahl von Goldmedaillen zu erringen.

*

18 Anschaulich gemacht in *Elementare Filmgeschichte* und *Histoire du Cinéma* von K. Wyborny, 80 und 25 Min (Deutschland 1974 und 2005)

19 *Iwan der Schreckliche*, Teil 1 und 2, von Sergei Eisenstein (1898-1948), mit Nikolai Tscherkassov (UdSSR 1943 und 1946)