

EINLEITUNG

Überlegungen zum Paratext im Allgemeinen und zu filmischen Paratexten im Besonderen

»In language, therefore, writing or thinking
about beginning is tied to writing or thinking
a beginning« (Said 1997: XVI).

»Das ist also die Einleitung«
(Goffman 1977: 25).

Jeder Anfang bildet auch einen Rahmen, eine Grenze. Aber wo und wann fängt etwas an? »Alles Beginnen beginnt mit Schonbegonnenhaben, also mit einer Paradoxie« (Luhmann 1996: 109). Es gibt keinen voraussetzungslosen Beginn, keinen echten Anfang: »Discursive argument does not clear the ground to build from the ground up, on a foundation. You start wherever you are, *in medias res*« (Culler 1982: 140). Aber was ist die Mitte und wo hört sie auf (vgl. Miller 1998)? Für diese Fragen rekurriert man am besten auf den Paratext. Fangen wir also mit dem Titel dieser Arbeit an: Paratexte des Films.

Das Konzept ›Paratext‹ ist von Gérard Genette in seinem Buch *Paratexte* (org.: Seuils) anhand von Literatur entwickelt worden.¹ Literarische Paratexte sind ihm zufolge z.B. in der Reihenfolge ihres Auftretens im Inhaltsverzeichnis: das Format, die Reihe, der Umschlag, die Titelseite, der Satz, die Auflage, der Autorname, der Titel, der Waschzettel, die Widmung, das Motto, das Vorwort, der Zwischentitel und die Anmerkung. Diese Paratexte sind im unmittelbaren Umfeld des Textes situiert, sie sind *materialiter* mit dem Text verbunden und machen mit ihm das Buch aus. Genette gesellt diesen Paratexten noch eine andere, zweite Form der Paratexte hinzu: die ›Epitexte‹ – erstere werden dementsprechend ›Peritexte‹ genannt. Epitexte sind z.B. Interviews, Tagebücher und Briefwechsel. Sie sind räumlich nicht direkt mit dem Text verbunden,

1 Erwähnung findet das Konzept schon in Genette (1993: 11f.). Vgl. zur Begriffsgeschichte Schestag (2004).

»zumindest ursprünglich außerhalb des Textes angesiedelt« (Genette 1989: 12) und zirkulieren im sozialen Umraum des Textes. Diese Kategorie gewinnt Genette durch Orientierung an Klassikerausgaben,² die solche Epitexte nachträglich versammeln und zu Peritexten werden lassen.³ Oder anders: Epitexte sind virtuelle Peritexte. Die daraus folgende Gleichung heißt dann auch: »Paratext = Peritext + Epitext« (Genette 1989: 13).

Diese Ansammlung von unscheinbaren »Anhängseln« leistet einiges. Die Paratexte vermitteln zwischen »eigentliche[m] Text« (Genette 1993: 11) und Nicht-Text. Sie leiten den Blick auf das Wesentliche. Was gehört zum Text und was ist nur Rahmen, Dekoration, Medium, Form etc.? Je nach Konzeption kann die Antwort darauf sehr unterschiedlich ausfallen. Nur selten werden diese Rahmen des Buches bei der Analyse berücksichtigt oder in ihrem Eigenwert untersucht.

Wenn man den Begriff nun auf den Film anwenden will, so sollte man berücksichtigen, dass es sich beim Film um ein zeitliches Medium handelt. Darauf hat Saul Bass (1993: 412) hingewiesen:

»Der Film ist ein zeitliches Medium mit einer Abfolge von Ereignissen, die Graphik ist ein räumliches Medium ohne zeitliche Entwicklung. Deshalb ist das Verhältnis des Rezipienten zum Werk in beiden Medien grundverschieden. Bei einer Graphik kann er selbst bestimmen, ob und wie lange er sie betrachtet. [...] Beim Film ist das genau umgekehrt, das Verhältnis des Kinos zum Zuschauer autoritär.«⁴

Im Gegensatz zum Buch muss der Film seine Struktur nicht räumlich, sondern zeitlich organisieren. Das ist nicht unbedingt ein Gewinn – wenn man das »autoritäre« Verhältnis überhaupt als Gewinn betrachten mag. Die zeitliche Organisation des Films muss keine Struktur in Form einer geordneten Abfolge ergeben, manchmal – oder besser: in der Regel – artikuliert der Film verschiedene Ebenen gleichzeitig und ist deshalb anfällig für Paradoxien. Leo Charney hat das im Hinblick auf den Vorspann als Paratext beschrieben – man beachte die räumliche Metaphorik des Innen und Außen:

-
- 2 »»Alles endet in der Pléiade« (es handelt sich oft um dasselbe): Text, Vor-text und Paratexte aller Art. So schließt sich der Kreis: Unsere Untersuchung ging vom Verlagswesen aus und kehrt zu ihm zurück. Das letzte Schicksal des Paratextes besteht darin, früher oder später zu seinem Text aufzuschließen, *um ein Buch zu ergeben*« (Genette 1989: 384).
 - 3 Vgl. Genette (1989: 328), wo Genette von »einer nachträglichen Aufnahme in den Peritext, die immer möglich ist« spricht.
 - 4 Auch im Zeitalter der DVD, die dem Zuschauer (begrenzte) Möglichkeiten für einen nahezu instantanen Zugriff bietet, ist das noch immer gültig.

»The paratextual credits thereby allow the narration to stand both outside and inside its own text. More specifically, the paratextual credits inscribe a tentative present tense in which the narration can remain outside. The paratext's suspension – not just between text and extratext or between outside and inside but also between the film's past creation and future spectatorship – allows the narration to play this double-edged role so vital to maintain its endeavor to control the text and our range of responses to it« (Charney 1993: 118).

Auch hier wird wieder die Frage der Kontrolle des Rezipienten aufgeworfen. Allerdings geht diese einher mit einer paradoxen Gleichzeitigkeit von Innen und Außen. Das Buch dagegen erscheint paradoxieresistenter. Da gibt es klare Grenzverhältnisse: Außen Titel, innen Roman. Wenn man jedoch näher hinsieht, so erweist sich diese Differenz zwischen Film und Buch eher als Effekt einer subtilen typographischen Inszenierung, die den Text im Raum des Buches strukturiert.⁵ Typographie organisiert Texte, ist aber nicht auf den Paratext im engeren Sinne beschränkt: Sie ist koextensiv mit dem druckschriftlichen Code des Textes – und damit liegt auch hier die besagte Gleichzeitigkeit von Innen und Außen vor. Die hierarchische Organisation des Buches nehmen wir üblicherweise kaum bewusst wahr – und gerade deshalb orientiert uns typographische Gestaltung umso effektiver. Das gilt für nahezu alle Paratexte: In den meisten Fällen werden sie nicht gelesen, sondern stillschweigend überlesen, sind aber gerade dann möglicherweise am wirkungsvollsten.⁶ Paratexte reproduzieren Rezeptionshaltungen in zweifacher Hinsicht: Sie schreiben die Lektüre, ob bewusst oder unbewusst, ihrer Produzenten – die nicht die Autoren sein müssen – in den Text ein und steuern damit die individuelle Rezeption. In Paratexten materialisieren sich kognitive Rahmen im Sinne von Goffman (1977).

-
- 5 Vgl. Groß (1994: 10): »Die räumliche Enkodierung liefert nicht nur eine wesentliche Verständnishilfe. Gerade weil die räumliche Anordnung des Textes, die Aufeinanderfolge der Wörter und Sätze, fixiert ist, ermöglicht sie die Nichtlinearität und zeitliche Diskontinuität der Augenbewegungen, in denen der Text erfaßt wird.«
- 6 »[U]nd eine der Garantien für die Wirksamkeit des Paratextes liegt vermutlich in seiner Transparenz: in seiner Transitivität. Der beste Zwischentitel, der beste Titel schlechthin, ist vielleicht derjenige, der auch weiß, wie man wieder aus dem Blickfeld tritt« (Genette 1989: 301). Dies korreliert mit Überlegungen von Derrida (1992). Vgl. das Unterkapitel »Dekonstruktion«.

Das Werk

In der Literaturwissenschaft wurde der Text traditionell als in sich geschlossenes Werk vorausgesetzt, wie Jonathan Culler – mit Bedauern – festgestellt hat: »In literature the idea of interpreting an autonomous text – a work whose being lies in a self-enclosed unity – is attractive and persistent« (Culler 1988: 148). Es gilt also, die Verfahren dieser Selbstschließung zu analysieren. Diese werden nur dann fragwürdig, wenn die Idee der Einheit selbst in Frage gestellt wird. Doch das ist leichter gesagt als getan. David Bordwell hat dementsprechend darauf hingewiesen, dass, gerade wenn man auch die Brüche in der Struktur eines Textes analysieren will, dessen Einheit zumindest am Anfang gesetzt sein muss: »Even the critic who discloses gaps and contradictions must initially posit a unity that is undermined by textual processes« (Bordwell 1989: 134). Ist es vielleicht sogar so, dass für den Begriff des Lesens eine solche Einheit konstitutiv ist, wie Samuel Weber – nicht nur rhetorisch – fragt: »For how is reading to be distinguished from certain other practices – from hallucinating, dreaming, or fantasizing, for instance without reference to a previously determined ›object‹ – whether the latter be construed as a meaningful work or a signifying text?« (Weber 1987: XVII f.) Wie immer dieses Lesen auch ausfallen mag bzw. wie immer auch dieses Lesen konzipiert wird, ein Objekt, ob nun Werk oder Text, ist Gegenstand der Lektüre. Auch wenn man Träume als Texte konzipieren und einer Lektüre unterziehen kann, geht es bei der Lektüre von Filmtexten und Literatur immer auch um den materialen Status des Objekts der Kommunikation. Dieser mag zwar bei der Rezeption häufig verdrängt werden, ist aber unhintergebar Ausgangspunkt für Sinnbildung.⁷ Die Fokussierung auf den Paratext soll gerade diesen materialen, mithin medialen Aspekt des Textes in den Blick rücken. Damit setze ich einen anderen Schwerpunkt als Genette, der auch damit zusammenhängt, dass ich das Konzept Paratext auf den Film übertrage, und sich damit zwangsläufig Fragen nach der Medialität stellen.

Das heißt also, dass es einen Unterschied macht, wie man die Gegenstände der Analyse angeht. Je nach theoretischer Ausrichtung fällt der Gegenstandsbereich und damit das, was beobachtet werden soll, anders aus, denn jede Theorie ist selbst ein Rahmen und entwirft die Grenzen ihres Gegenstands. Sie muss das eingrenzen, was beobachtet werden soll, sonst könnte sie ihr Objekt gar nicht beobachten. In diesem Sinne ist zu

7 Vgl. Francesco Casetti (1998: XVII): »In so many reception studies the text simply disappears or becomes a completely indifferent object, whereas I insist that the text is crucial, if only because its presence is what turns a social situation into a communicative situation.«

beachten, dass nicht nur Rahmenphänomene das Material für Beobachtungen abgeben, sondern auch Theorien nach ihren Rahmen, d.h. Ausschlusspraktiken, befragt werden können. So konzeptualisiert eine prominente filmtheoretische Position den Film anhand seiner Erzählstrategien.⁸ Film wird dabei einer (notwendigen) Reduktion unterworfen. Es geht dann darum, wie ein Zuschauer einen Film bzw. die Handlung desselben versteht. Die visuelle und auditive Organisation des Films wird damit zum bloßen Vehikel für die Konstruktion einer Kausalkette. Diese Fragestellung ist keineswegs simpel, und gerade deswegen sind Vorannahmen notwendig, die nicht unbedingt falsch oder irreführend sein müssen, die aber in Frage gestellt oder zumindest genauer analysiert werden können, und hierfür kann man auf das Konzept Paratext zurückgreifen.

Das Konzept ›Paratext‹ lässt sich deshalb so gut in die Filmwissenschaft übertragen, weil auch hier das Konzept der Werkeinheit schon lange Anwendung findet.⁹ Peter Brunette und David Wills haben bei ihrem Versuch, Verfahren der Dekonstruktion für die Filmtheorie fruchtbar zu machen, darauf hingewiesen, dass die Einheit des Werks konstitutiv ist für die Analyse von Film und dementsprechend nur selten in Zweifel gezogen wird: »film history and film interpretation, especially, rely on the assumption that both the body of films to be classified historically and the individual films to be interpreted are in some way comprehensible wholes, complete in themselves« (Brunette/Wills 1989: 33).

Diese Einheit kann dann aufgelöst werden, wenn man annimmt, dass der Film als Teil einer wiederum zu konstruierenden Einheit fungiert. Für diese Zwecke bietet sich z.B. der Begriff des Programms an, der gerade die Integration, wenn nicht sogar die Aufhebung des Werks in einen größeren Kontext – oder eben Rahmen – bezeichnet.¹⁰ So zeigt die Geschichte des Films – oder vielleicht besser die des Kinos, denn hier geht es um den Aufführungskontext von Filmen¹¹ –, dass das Programm dem Film als Werk vorausging. Das frühe Stummfilmkino war in diesem Sinne Programmkino, das eine Reihe von Filmen – und nicht nur Filmen – für das Publikum zusammenstellte. Das Programm – oder besser: des-

8 Vgl. das Konzept der wohl einflussreichsten filmwissenschaftlichen Studie der letzten 20 Jahre: Bordwell/Thompson/Staiger (1985).

9 Das Potential des Begriffs ›Paratext‹ für den Film ist schon sehr früh erkannt worden. Schon 1985 – noch vor dem Erscheinen von Genettes Buch und damit noch auf *Palimpseste* (Genette 1993) rekurrierend – hat Robert Stam (1992: 23f.) den Begriff für eine filmwissenschaftliche Diskussion vorgeschlagen.

10 Vgl. Paech (1999) zum Begriff ›Programm‹. Er erwähnt die Möglichkeit, auch literarische Werke als Teil eines (Verlags-)Programms zu konzipieren (22).

11 »Die grundlegende Einheit der Vorführung ist das Programm und nicht der Film« (Hediger 2003: 67).

sen schriftliche Fixierung – liegt hier dem Publikum als Paratext vor, ist aber dem Filmbild selbst nicht eingeschrieben. Für die Werkförmigkeit des Films ist es entscheidend, dass er dem jeweiligen Aufführungskontext entzogen wird, und dass, wie Joachim Paech anhand der Ersetzung des kommentierenden Kinoerzählers durch die Zwischentitel formuliert hat, »der Film als Ganzes den ganzen Film verständlich machen soll, unabhängig von den Umständen seiner Projektion« (Paech 1994: 214). Dass bei der Umstellung vom Programm auf den *Feature*-Film nicht nur ästhetische Gesichtspunkte eine Rolle spielten, sondern auch handfeste ökonomische Interessen die treibende Kraft waren, die darauf zielten, die Kinobesitzer, also die Aufführer, durch diese Standardisierung des Produkts zu entmachten, ist von verschiedenen Seiten betont worden.¹² Anhand des szenischen Prologs, einer theaterhaften Aufführung dem *Feature*-Film entlehnter Motive, kann man sehen, wie ein Paratext des Programms, der zwar noch an die Frühzeit des Kinos und die Versammlung von Varietee-Nummern und Filmen erinnert, aber schon sehr stark zur Konturierung des werkförmig zu rezipierenden *Feature*-Films beiträgt, genau diese Entwicklung begleitet.¹³

Ebenso sind Nachfolgemedien wie das Fernsehen auch Programmmedien, die das einzelne Werk in den *Flow* des Fernsehprogramms einfügen. Wenn das Programm ein Werk in sich aufnimmt, kommt es zwar häufig zu Verschiebungen der werkseitigen Paratexte – man denke nur an die Praktiken des Fernsehens den Abspann wegzuschneiden und stattdessen programmeigene Markierungen zu setzen.¹⁴ Doch das heißt nicht, dass das Konzept des Paratextes hier keine Relevanz hat. Das Programm als Einheit wird ebenso gerahmt und entwickelt eigene Formen der Rahmung – nicht zuletzt, weil ein Programm sich ja im Hinblick auf andere Programme profilieren muss.¹⁵ Daraus folgt: Es gibt keine Einheit ohne Rahmung.

Doch gehen wir noch einmal einen Schritt zurück. Rahmen schließen ab, gerade deshalb ermöglichen sie aber auch Anschluss, kommunikativen Anschluss.¹⁶ Sie machen ein Feld adressierbar als Objekt für Kom-

12 Vgl. z.B. Bowser (1990: 191): »The move to the long feature film, then, could be construed as another way for producers to have more control, a stronger voice in the consumption of their product.«

13 Vgl. Hediger 2003.

14 In Kapitel 1 werde ich auf die Praktiken des Fernsehens, explizite Markierungen der Werke wie »The End« oder den Abspann abzuschneiden, zu sprechen kommen. In Kapitel 4 wird es um Fragen des Formats beim Wechsel vom Kino zum Fernsehen gehen.

15 Vgl. zu Formen der Rahmung im Fernsehen z.B. Morse (1998); Dayan/Katz (2001).

16 Wenn man von Kommunikation im Sinne der Luhmann'schen Systemtheorie ausgeht, ergibt sich das, was als Objekt einer Kommunikation gilt, erst

munikation im weitesten Sinne. Genau hierfür möchte ich Genettes Konzept des Paratextes nutzen, denn mit dem Konzept kann man Rahmen- und Einheitsbildungen in den Blick nehmen. Der Paratext formt das, was sonst – in seiner reinen Form, die ein Konstrukt des Lesers ist – nicht anschlussfähig ist: »Der Paratext ist also jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, die Öffentlichkeit tritt« (Genette 1989: 10). Damit ist die Kommunikation konstituierende Funktion des Paratextes bezeichnet.

Außerdem ist diese Stelle interessant, weil hier Text bzw. Buch anthropomorphisiert werden. Der Paratext macht den Text zum Buch, das dann vor die Leser tritt. Diese Figuration ist gar nicht so abwegig. Viele Paratexte werden als Körperteile bezeichnet. Das Buch wird zum Körper.¹⁷ An anderer Stelle wird der Paratext zum »Begleitschutz«, der die Funktion hat, den Text »zu präsentieren, ihn präsent zu machen« (Genette 1989: 9). Hier konkurrieren zwei Konzeptionen des Paratextes, die deutlich zu unterscheiden sind. Entweder ist der Paratext konstitutiv für die Einheit Buch und der bloße Text ein analytisches Konstrukt, oder der Paratext ist bloßes Anhängsel, Dekor, das dem Konsum respektive der Konsumtion des Textes förderlich ist. Einerseits betont Genette immer wieder, wie wichtig die Paratexte für die Rezeption des Textes sind – und er vergisst nur selten, dies an konkreten Beispielen vorzuführen. Andererseits gehören die Paratexte nur zur Dienerschaft, sie sind »ein zutiefst heteronomer Hilfsdiskurs [...], der im Dienst einer anderen Sache steht, die seine Daseinsberechtigung bildet, nämlich des Textes« (Genette 1989: 18). Für den Film kann man festhalten, dass die Macher des Vorspanns, selbst Saul Bass, diese Unterordnung in ihren Selbstdarstellungen immer wieder betonen. »Generell glaube ich, daß jeder Vorspann im Dienst des nachfolgenden Films stehen sollte« (Bass 1993: 412). Wie dieser Dienst im Einzelnen ausfällt, werden die folgenden Analysen erweisen.

rekursiv durch Anschlusskommunikationen. Was im Rahmen dieser Theorie allerdings zu selten in den Blick gerät, ist die materiale Beschaffenheit des Objekts und die Art und Weise, wie es Anschluss nahelegt.

17 Vgl. Lupton/Miller (1999: 51): »the typographic term ›body‹ suggests a division between inside and outside, between that which properly belongs to a text and the secondary limbs attached to it: glosses, footnotes, heads and subheads, figures, appendices.« Die Analogie funktioniert auch in entgegengesetzter Richtung, vgl. Derrida (1974: 62): »Die Seele-Körper-Problematik ist zweifellos ein Derivat des Schrift-Problems, dem sie – umgekehrt – ihre Metaphern zu leihen scheint.«

Der Autor

Genette versucht der definitiven Beantwortung der Frage nach dem Status des Paratextes zu entgehen,¹⁸ indem er auf eine andere Größe abstellt. Seiner Meinung nach ist die Intention des Autors konstitutiv für den Paratext, »der definitionsgemäß der Absicht des Autors entspricht und von ihm verantwortet wird« (Genette 1989: 11). Dies meint nicht nur, dass mit dem Paratext die Möglichkeit der Einflussnahme des Autors gegeben ist – Genette spricht vom »Einwirken auf die Öffentlichkeit im gut oder schlecht verstandenen oder geleisteten Dienst einer besseren Rezeption des Textes und einer relevanteren Lektüre – relevanter, versteht sich, in den Augen des Autors und seiner Verbündeten« (Genette 1989: 10). Es heißt ebenso, dass für Genette die Figur des Autors selbst als Rahmen fungiert, der das Konzept Paratext zusammenhält. Die Funktion ›Autor‹ ist mithin eine Klammer für den Paratext, sie reguliert, was dazugehört und was auszuschließen ist.¹⁹ So rekurriert Genette fast durchgehend auf den Autor, wenn er auf die nur mühevoll einzugrenzende Kategorie des Epitextes zu sprechen kommt.²⁰ Dem Epitext fehlen eindeutige Markierungen seiner Außengrenzen. Das kommentiert Genette mit einem Satz, der nicht nur für den Epitext gilt, sondern auch impliziert, dass der Paratext für Genette ein »auktorialer Diskurs« ist: »als Anhängsel des Anhängsels verliert sich der Epitext immer mehr in der Gesamtheit des auktorialen Diskurses« (Genette 1989: 330). Genette geht im Schlusswort noch einmal explizit auf diese theoretische Vorentscheidung ein.

»Die Relevanz, die hier dem Vorhaben des Autors und damit seinem ›Standpunkt‹ eingeräumt wird, mag übertrieben und methodisch recht naiv wirken. Sie ergibt sich im Grunde aus dem Objekt, dessen ganze Funktionsweise, selbst, wenn es sich mitunter dagegen verwehrt, auf dem einfachen Postulat beruht, daß der Autor ›besser weiß‹, was von seinem Werk zu halten ist« (Genette 1989: 389).

Genette hat Recht. Es wirkt »übertrieben und methodisch recht naiv«. Und genau hier möchte ich mit meiner Arbeit ansetzen.

Die Übertragung des Begriffs Paratext von der Literatur auf den Film – und damit auf einen Bereich, wo ein »Autor« und damit seine Intention

18 Vgl. Nitsche (2002: 56): »Genette weicht der Frage aus, ob der Paratext als eine Dimension des literarischen Werks oder als ein externes Phänomen zu gelten habe.«

19 Vgl. Foucault (1979) zur ›Autorfunktion‹ als Verknappungsstrategie von Diskursen.

20 Signifikant ist in dieser Hinsicht folgender Satz: »Ich werde nicht auf den verlegerischen Epitext eingehen« (Genette 1989: 331).

nicht so ohne weiteres auszumachen sind – soll u.a. zeigen, dass der Begriff auch ohne übermäßige Inanspruchnahme des Autorbegriffs funktioniert. Das soll nicht heißen, dass es nicht beizeiten auch sinnvoll sein kann, auf das zu hören, was der Autor oder jemand, der diese Funktionsstelle im Film ausfüllt – Regisseur, Produzent, Studio etc. –, zu sagen hat.²¹ Im Gegenteil, mit Genettes Konzept ließe sich analysieren, wie und an welchen Positionen des Textes bzw. Filmtextes die Funktion Autor relevant wird.²² Die Funktion ›Autor‹ bezeichnet nach Michel Foucault (1979) nicht zuletzt auch ein Rechtssubjekt, d.h. dass es beim Autornamen nicht nur um die Identifizierung eines Schöpfers, sondern auch eines Wertschöpfers geht. Die Frage nach der Autorschaft im Film ist aber auch nicht einfach erledigt mit dem Bezug auf die arbeitsteilige Organisation der Filmproduktion, wie Joachim Paech meint: »Daß im Gegensatz zur Literatur der Film trotz geringer Auflage (d.i. die Zahl der Kopien) kein ›Werk‹ im Sinne der Tradition ist, liegt an der Vielzahl der Urheber, die an ihm mitgewirkt haben: Rechtlich ist von vorneherein der Verleger, der im Filmgeschäft ›Produzent‹ heißt, Urheber des Films« (Paech 1999: 26).

Zunächst ist fraglich, ob der Produzent im Filmgeschäft als Urheber im rechtlichen Sinne gilt. Im Sinne von Paechs eigenem Argument handelt es sich beim Film um eine multiple Autor- bzw. Urheberschaft.²³ Selbst Schauspieler sind im rechtlichen Sinne Miturheber des Films. Gerade weil die Autorschaft geteilt ist, gibt es Verhandlungen über die Dimension der *Credits*, deren jeweilige Größe bis ins Detail vertraglich geregelt ist.²⁴ Besonders umstritten ist der *possessive title*, d.h. jener Fall, in dem der Regisseur im Vorspann das Label ›a film by‹ bekommt – wenn also eine Person den Film für sich reklamiert. Obwohl es sich um eine bloß symbolische Zuschreibung von Autorschaft handelt, ist sie bis heute umkämpft – am heftigsten von den traditionellen Autoren, den Dreh-

21 In der Filmwissenschaft hat sich in den letzten Jahren ein Trend abgezeichnet, die *Trade Press* immer wieder zu Rate zu ziehen. Das macht nicht nur bei historischen Forschungen Sinn. Dabei darf aber nicht übersehen werden, dass es sich dabei um Repräsentationen von Meinungen handelt, die zwar Aufschluss geben können über die Vorstellungen, die über das Produkt kursierten, aber nicht mit diesem gleichgesetzt werden können.

22 Im Sinne von Samuel Weber (1987: XIX): »But perhaps the question that needs to be explored is one that concerns not so much the survival of the ›author-function‹ as such, but rather the manner in which it lives on; not whether or not such an assumption must be made, but rather how it is performed and with what consequences; the question, in short, of its style.«

23 Vgl. Reupert (1995). Es handelt sich wohl eher um Eigentümer im rechtlichen Sinne. Zu Verträgen in Hollywood vgl. Appleton/Yanklevits (2002).

24 Vgl. dazu Harris (2000: 98-109). Näheres dazu in Kapitel 3.

buchschreibern.²⁵ Auch wenn die Frage nach der Autorschaft im Film also eine Rolle spielt und die Paratexte Orte der Manifestation einer Verhandlung, wenn nicht sogar des Kampfes, um dieses symbolische Kapital sind, heißt das noch lange nicht, dass man das Autorkonzept von Genette hier »eins zu eins« auf den Film übertragen kann. Den Autor bzw. seine Intention, die es ja dann immer noch zu rekonstruieren gilt, als alleinigen Maßstab einzusetzen, verkürzt auf jeden Fall, was Kommunikation mit Film – und auch Literatur – bedeuten kann.

Und doch ist der Rekurs auf einen Autor immer wieder ein beliebtes Manöver, das auch bei der Analyse von Film eine Rolle spielt – und das nicht nur in der Filmkritik. So bezieht sich z.B. David Bordwell (1985) in seinem Buch *Narration and the Fiction Film* immer dann, wenn es um das bewusste Übertreten von Konventionen geht, auf ein Autorsubjekt. Oder genauer: der Zuschauer, den Bordwell als hypothesenbildenden Leser des Films konzipiert, und dessen übliche Rezeptionsweise darin besteht, aus dem *syuzhet*, der tatsächlichen Anordnung des Diskurses, eine *fabula*, d.h. die kausale Ereigniskette, zu entwerfen, konstruiert einen Autor, weil sein übliches Schema für den Entwurf dieser Kette gestört wird. Wo die Konventionen regieren, gibt es keinen Anlass dafür – alles wird der dominanten Produktionsweise des Hollywoodkinos zugeschlagen. Im Falle von Jean-Luc Godard ist dies natürlich anders: »equating the narrator with the publicly available image of the filmmaker [Godard] is, as we have seen, encouraged by the formal workings of the film and by extratextual activities (e.g., interviews)« (Bordwell 1985: 324). Diese Aussage ist kompatibel mit Genettes Paratextkonzept, nur dass Bordwell den Autorbegriff vorsichtiger einsetzt, indem er einen Zuschauer vorschiebt. Bordwell macht textuelle wie epitextuelle Phänomene aus, die für die Identifikation des Regisseurs – oder genauer: das öffentliche Image des Regisseurs – als Erzähler durch den Zuschauer verantwortlich sind. Interviews, oder eben Epitexte, stützen diese Konstruktion einer Autorfigur durch den Zuschauer. Die Konstruktion eines Lesers entlastet den Theoretiker/Zuschauer Bordwell von der Auseinandersetzung mit dem Autorbegriff. Dabei ist aber zu beachten, dass Bordwell hier nicht nur bei der Identifizierung einer Autorfigur von seiner sonstigen Marschroute abweicht. Die Figur eines filmischen Erzählers lässt er eigentlich nur gelten, wenn »tatsächlich« ein Erzähler im Film auftritt bzw. als *voice-over* den Film kommentiert. Der Erzähler muss seiner Meinung nach von der übergeordneten Position der Narration indiziert sein und

25 Man braucht nur die Internetseite der *Writers Guild of America*, <http://www.wga.org>, zu besuchen, um zu sehen, dass die Frage immer noch aktuell ist.

nicht umgekehrt: »the narration, appealing to historical norms of viewing, creates the narrator« (Bordwell 1985: 62).

Es ist auch plausibel, den Erzähler als der Narration untergeordnet einzustufen, und das nicht nur, wenn man wie Bordwell vom Zuschauer ausgeht. Warum aber weicht er in zweifacher Hinsicht von den eigenen Parametern ab? Die Identifikation von Autor und Erzähler wird nicht damit begründet, dass Godard in seinen Filmen auch selber auftritt. Die Narration zeigt an allen Ecken die Handschrift des Regisseurs: *cutaways*, nicht-diegetische *inserts* und Zwischentitel, die Tonmischung und Farbeffekte werden neben der Bildinszenierung und der Erzählweise von Bordwell dem Erzähler/Autor Godard zugeschrieben.²⁶ Bordwell betont, dass für diese Konstruktion ein historisches Umfeld nötig ist – ebenso wie für die Konstruktion des klassischen Erzählschemas. Für die Konstruktion eines Autors ist das die Rede bzw. der Diskurs vom Autorenkino²⁷: »Godard’s work could have been created only in the era of the art cinema, with its valorization of an authorial presence hovering over the text, its drift toward confusing narrator and creator, and the concomitant sense that we know vaguely how a film is produced« (Bordwell 1985: 332).²⁸

Der Zuschauer kann also seinen Rezeptionsmodus umschalten, wenn er merkt, dass das klassische Erzählschema nicht weiterführt. Bei Godard wird der Zuschauer beim Entwurf einer *fabula* auf allen Ebenen gestört, d.h. die Konstruktion eines fiktionalen Universums wird als Konstruktion ausgestellt.

Enunziation und Diegese

Bordwell ist damit gar nicht so weit entfernt von filmtheoretischen Entwürfen, denen er eigentlich eher ablehnend gegenübersteht. Er verwirft nicht nur die Konstruktion eines unmarkierten Erzählers, sondern auch die gesamte Theorie der Enunziation mit dem Verweis auf die nicht-sprachliche Verfasstheit des filmischen Textes: »Yet because a film lacks equivalents for the most basic aspects of verbal activity, I suggest that we abandon the enunciation account« (Bordwell 1985: 26). Um so strikter

26 Vgl. Bordwell (1985: 311-334), z.B.: »all these must be attributed to a self-conscious intelligence« (330). Oder: »Still other effects can be traced to the creation of the cineaste-narrator« (331).

27 Ende der 40er Jahre institutionell verankert mit dem Aufkommen der *Art House Cinemas*. Vgl. dazu Wilinsky (2001).

28 Vgl. Staiger (1992: 188), die den Diskurs des Autorenfilms schon in die 20er Jahre verlegt: »The director-author was a potential discourse within American intellectual circles from at least the 1920s«.

man die Analogie zur Sprache zu verfolgen suche, umso deutlicher werde die Unmöglichkeit, eine an der Sprache orientierte Theorie für den Film nutzbar zu machen: »[T]he more stringently one applies concepts like enunciation and discours, the less one is able to generate exhaustive and consistent explanations of narration. Film's lack of deictics (person, tense, mode, etc.) makes it difficult to account systematically for the speaker, situation, and means of enunciation« (Bordwell 1985: 25). Da ich versuchen werde, die Theorie der filmischen Enunziation für die Paratextanalyse fruchtbar zu machen, erscheint es mir sinnvoll, diesem Einwand nachzugehen.²⁹

Die Theorie der Enunziation geht auf den Linguisten Émile Benveniste zurück. Benveniste (1974) unterscheidet *histoire*, einen unmarkierten Bericht von Ereignissen, und *discours*. Letzterer ist u.a. dadurch gekennzeichnet, dass bestimmte Merkmale der Sprache wie Tempus und deiktische Ausdrücke auf die Situation der Hervorbringung verweisen. Diese Unterscheidung ist auf den Film angewendet worden.³⁰ Dabei ist die unmarkierte Erzählweise mit dem Hollywoodfilm gleichgesetzt worden. So schreibt Christian Metz (2000: 73): »aber das Charakteristische dieses Diskurses, das eigentliche Prinzip seiner Wirksamkeit als Diskurs besteht gerade darin, die Spuren des Aussagens zu beseitigen und sich als Geschichte zu verkleiden.«

Besonders eine Formulierung von Benveniste sollte bei der Übertragung auf Film eine Rolle spielen: »Niemand spricht hier; die Ereignisse scheinen sich selbst zu erzählen« (Benveniste 1974: 269). Dies ist die Beschreibung für die *histoire*. Bordwell betont zwar, dass seine Unterscheidungen, *fabula* und *syuzhet*, nicht mit der Unterscheidung *histoire/discours* zu verwechseln sind, da sie verschiedene Hinsichten bezeichnen.³¹ Das heißt aber nicht, dass sie auf einer anderen Ebene nicht doch mit seinen Ansichten zu den verschiedenen filmischen Erzählweisen korrespondieren. Bordwell weist immer wieder darauf hin, dass im klassischen Hollywoodkino alle stilistischen Mittel der Konstruktion der Geschichte untergeordnet sind.³² Für Elizabeth Cowie (1998: 187) geht Bordwells Subordination des Stils unter narrative Kategorien so weit, dass man von »styleless style« sprechen könne. Ist das nicht genau das, was mit *histoire* gemeint ist? Und sind nicht Bordwells Beschreibungen der Filme von Godard Beispiele für einen markierten Diskurs?

29 Siehe im Besonderen Kapitel 1. Vgl. auch die Überlegungen von Buckland (2000).

30 Vgl. für eine der ersten Anwendungen: Metz (2000: 73-78).

31 Vgl. Bordwell (1985: 51).

32 »In the fiction film, narration is the *process whereby the film's syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator's construction of the fabula*« (Bordwell 1985: 53).

Bordwell geht wie gesagt von einer übergeordneten Erzählinstanz aus, der Narration. Wie kann man sich aber eine Erzählung ohne Erzähler vorstellen? Das Konzept des Erzählers impliziert immer eine Begrenzung des signifikanten Materials, eine Auswahl. Der Erzähler filtert die Ereignisse. Robert Burgoyne hat die interessante These aufgestellt, dass gerade die »Unpersönlichkeit« des impliziten Erzählers einen bedeutenden Anteil am Fiktionseffekt hat: »The impersonal narrator's lack of human personality allows the viewer to imagine that he or she is confronting the fictional universe directly, putting aside any reflection on the form of the narrative discourse« (Burgoyne 1990: 7).

Wenn man das in Bordwells Terminologie übersetzt, so würde die Narration im klassischen Hollywoodfilm ihre Auswahl dadurch motivieren, dass alle stilistischen Mittel der Konstruktion der *fabula* durch den Zuschauer unterordnet werden. Heißt das nicht, dass sie auf diese Weise ihre Auswahl »verschleiert«? Wichtig ist aber festzuhalten, dass Narration – auch wenn sie dem Zuschauer suggeriert, direkten Zugriff auf das fiktionale Universum zu haben – immer mit Auswahl, d.h. Einschränkung verbunden ist. Narration bedeutet immer die Bearbeitung eines Wissens, ob nun filmisch oder sprachlich. So konzipiert Edward Branigan Narration folgendermaßen:

»Narration is the overall regulation and distribution of knowledge which determines how and when the spectator acquires knowledge, that is, how the spectator is able to know what he or she comes to know in a narrative. A typical description of the spectator's ›position‹ of knowledge includes the intervention of (sometimes tacit) speakers, presenters, listeners, and watchers who are in a (spatial and temporal) position to know, and to make use of one or more disparities of knowledge. Such ›persons‹ are convenient fictions which serve to mark how the field of knowledge is being divided at a particular time« (Branigan 1992: 76).³³

Diese Konzeption erlaubt die Annahme von intervenierenden Erzählern, denen vom Zuschauer die Einschränkung des Wissens zugeschrieben wird, ebenso wie sie der Sprache bei der Rezeption filmischer Bilder eine wichtige Rolle zugesteht. Dem Autor wird dabei nicht unbedingt eine grundsätzlich andere Position zugestanden als dem Leser/Zuschauer.

»My claim is that ›narration‹ exists whenever we transform data from one to another of the above forms. Whether we are an ›author‹ or a ›reader‹ is no longer pertinent: the central activity of narration is the redescription of data under

33 Siehe für weitere Diskussionen von Branigans Konzept narrativer Ebenen Kapitel 1, 3 und 5.

epistemological constraint. The subtle ways in which we apply and use prepositions are often a clue to the constraints in effect for a given description« (Branigan 1992: 112).

Branigan geht von einem hierarchischen Modell narrativer Ebenen aus. Das diegetische und durch Darsteller fokalisierte Wissen ist dabei anderen Ebenen wie dem extra-fiktionalen oder nichtdiegetischen Erzähler untergeordnet. Dabei funktioniert die Einschränkung so, dass höhere Ebenen im Regelfall vom Zuschauer ausgeblendet werden: »Higher levels of the hierarchy are meant to be concealed from the spectator who is to witness partial truths developing into moral imperatives by seeing only the characters and the diegesis« (Branigan 1992: 74).

Paratexte sind höheren Ebenen dieser Hierarchie zugeordnet und bleiben demzufolge eher unsichtbar. Ihre Thematisierung führt zu einem mitunter spielerischen oder auch illusionszerstörenden Durchgriff auf die Diegese. Es kann hier nicht darum gehen, den ›Transparenz‹-Diskurs der 70er Jahre zum Hollywoodfilm in sein Recht zu setzen. Metz selbst hat den Nutzen des Begriffs im Rahmen seiner späten umfangreichen Enunziationsstudie relativiert.³⁴ Im Gegenteil, mein Anliegen ist es zu zeigen, dass der Hollywoodfilm immer auch stilistische Verfahren entwickelt hat, seine eigene Konstruiertheit auszustellen oder eben zu verschleiern – und genau das kann man mit der Theorie der filmischen Enunziation herausarbeiten. Oder, um es anders auszudrücken: Der diegetische Raum des fiktionalen Films wird auf verschiedenste Weise bearbeitet und präsentiert. Die Grenzen des filmischen Universums sind selbst im dominanten Diskurs des Hollywoodkinos niemals einfach nur gegeben, sondern werden immer wieder neu ausgehandelt. Damit sind wir beim Untertitel dieser Arbeit angelangt.

Der Begriff der Diegese bezeichnet das fiktionale Universum, das der Zuschauer anhand des filmischen Textes konstruiert. Der Begriff ist von Etienne Souriau 1951 in die filmwissenschaftliche Diskussion eingeführt und folgendermaßen definiert worden: »Diegetisch ist alles, was man als vom Film dargestellt betrachtet und was zur Wirklichkeit, die er in seiner Bedeutung voraussetzt, gehört« (Souriau 1997: 151).³⁵ Dass wir als Zuschauer eine solche Welt konstruieren, scheint mit Hinsicht auf den Film sofort einsichtig. Wir sehen eine Kette von Bildern³⁶ und entwerfen fast

34 »Der Begriff der Transparenz ist selber eine Fiktion, und als solche hat er die theoretische Reflexion stimuliert« (Metz 1997: 155).

35 Die anschließende Übertragung des Begriffs in die Literaturwissenschaft, wie z.B. durch Genette (1998), geht auf seine Definition zurück.

36 »Die Verbindung zweier Bilder ist nicht ein Bild, und die visuelle Kette des Films mit ihren ständigen Anaphern und Kataphern, mit ihren Folgen und

gleichzeitig eine Geschichte – so prompt, dass die Aktivität des Zuschauers bei der Konstruktion der Geschichte häufig zu gering geschätzt worden ist. Diese Leistung des Zuschauers ist von Bordwell und anderen zu Recht betont worden. Die Konstruktion der Diegese spielt dabei eine entscheidende Rolle: »The spectator's organization of information into diegetic and nondiegetic story worlds is a critical step in the comprehension of a narrative and in understanding the relationship of story events to our everyday world« (Branigan 1992: 35).

Hier geht es aber nicht nur um das fiktionale Universum, sondern im Besonderen um die Grenzen dieses Universums. So wichtig diese Grenzen auch sind, sie sind nicht einfach gegeben. Einerseits ist das gesamte fiktionale Universum ein Konstrukt des Zuschauers.³⁷ Der Zuschauer verknüpft die verschiedenen Raumindizien der einzelnen Einstellungen zu einem mehr oder weniger homogenen Raum. Dieser Raum erstreckt sich aber über das Gesehene hinaus – und damit sind seine Grenzen nur schwer zu definieren.³⁸ Andererseits ist die Einordnung des Gesehenen oder Gehörten in diegetischen bzw. nicht-diegetischen Raum nicht immer eindeutig zu leisten. Das ist auch gar nicht notwendig oder wünschenswert. Bestimmte Signale können sich im Nachhinein als diegetisch motiviert herausstellen: Ein Song, den man als nicht-diegetisch einstuft, bis eine Figur das Radio leiser stellt. Oder andersherum: Ein Song, dessen Quelle eindeutig diegetisch motiviert ist, flutet auch in andere Szenen, wo es kein Radio gibt. Eine Theorie, die auf eine rigide Trennung der beiden Sphären setzt, kann das Spiel, das sich daraus entwickeln kann, nicht erklären (vgl. Branigan 1981).

Wie ist es aber mit der Schrift? Eignet sich Schrift, um Diegetisches von Nicht-Diegetischem zu trennen – wohlgerne Schrift, die nicht einfach Inhalt des diegetischen Raums ist, sondern Schrift, die wie von außen auf das Bild fällt? Sean Cubitt definiert dementsprechend: »With the phrase ›on-screen writing‹, I want to isolate those letters and words which appear as if written or painted or printed onto the surface of the film directly without the benefit of cameras« (Cubitt 1999: 61).

Cubitt ist klar, dass diese Trennung willkürlich ist, d.h. einer (un-)bewussten Arbeit des Rezipienten zuzurechnen ist. Die Buchstaben

Kausalitäten, ihren Trennungen, ihren scheinbaren Symmetrien besitzt eine fühlbare Ähnlichkeit mit der geschriebenen Kette« (Metz 1997: 158f.).

37 Vgl. Branigan (1986), der zwei Bedeutungen von *diegesis* unterscheidet: den Akt der Hervorbringung der Diegese, der sowohl beim Film als auch beim Zuschauer verortet werden kann, und das Produkt dieser Hervorbringung.

38 Im Besonderen, weil der Zuschauer bei seiner mentalen Rekonstruktion des diegetischen Raums nur bestimmte Signale bewusst wahrnimmt und andere übergeht, siehe dazu Kapitel 5.

»scheinen« (»appear«) nicht die Hilfe der Kamera zu benötigen. Und doch werden sie natürlich nicht auf den Film oder auf die Leinwand geschrieben, sondern üblicherweise auch selbst gefilmt. Selbst wenn sie sich der digitalen Bildbearbeitung verdanken – der Begriff »on-screen writing« legt das nahe und auch dann wäre er noch eine Metapher –, heißt das nicht, dass sie deshalb zwangsläufig nicht-diegetisch sind.³⁹ So ist heutzutage z.B. ein Großteil der diegetisch eingestuft Bilder und Töne digital nachbearbeitet. Nichtsdestoweniger gilt nicht-diegetische Schrift häufig als unfilmisch.⁴⁰ Anders ist das bei Schrift, die man im diegetischen Raum antrifft: »Lesbares in der gefilmten Szene gehört zur abgebildeten, dargestellten Realität« (Paech 1994: 215). Paech geht somit von einer strikten Trennung zwischen profilmischer »Realität« und nachträglicher Bearbeitung des Filmbildes aus. Eine solche Konzeption kann – abgesehen davon, dass sie eine ganze Reihe von filmischen Techniken aus ihrem Zuständigkeitsbereich ausschließt – für bestimmte Effekte, die innerdiegetische Schrift zeitigt,⁴¹ keine schlüssige Erklärung liefern – ganz zu schweigen von Effekten, die sich aus dem Spiel zwischen extra-diegetischer Schrift und Filmbild ergeben können.

Dementsprechend sollte die filmische Narration so konzipiert sein, dass sie nicht nur den nachträglichen Eingriff auf dieses fiktionale Universum bezeichnet, wie Bordwell in seiner Kritik an »diegetischen Erzähltheorien« betont hat, die im Besonderen auf die Kameraarbeit und den Schnitt als diskursive Markierungen abstellen: »We are back to a conception of narration which not only ignores certain film techniques (e.g., music, mise-en-scène) but also treats the diegetic world as a prior unity inflected from the outside by another intelligence: the one that frames the action and puts one image after another« (Bordwell 1985: 24).

Es geht also darum, die verschiedenen Sphären nicht einfach zu trennen, sondern sie als Konstruktionen eines übergeordneten Erzählprozesses zu begreifen. Dieses Verdikt trifft aber wohl nicht alle »diegetischen Modelle«. Gerade Metz hat in seinem Buch zur filmischen Enunziation darauf hingewiesen, wie Merkmale innerhalb des diegetischen Raums zu metadiskursiven Figuren werden können. Oder eben andersherum: »Es kommt vor, daß Elemente oder Eigenschaften, die zum Kino und zu sei-

39 Der Begriff »on-screen writing« erinnert an eine frühe Form der Betitelung: an die Projektion der Titel auf den Film per Dias. Diese wurden entweder gekauft oder vom Kinobesitzer selbst hergestellt, vgl. Musser (1990: 349). Die Projektion von Titeln auf das Filmbild zitiert in gewisser Hinsicht diese Technik, wie z.B. FROM RUSSIA WITH LOVE (GB 1963, Terence Young, Titel: Robert Brownjohn).

40 Vgl. Paech (1994: 224): »Jede nicht-diegetische Schrift muß notwendig wie ein Schatten auf das Bild fallen.«

41 Vgl. Ropars-Wuilleumier (1982); Conley (1991).

nem Apparat gehören, mehr oder weniger getreu in der Geschichte, die der Film erzählt, reproduziert und auf diese Weise diegetisiert werden« (Metz 1997: 60).

Der Begriff der ›Diegetisierung‹ bezeichnet hier den Prozess, der den Rahmen des Films bzw. bestimmte Bedingungen seiner Möglichkeit in die Geschichte hineinholt und dadurch kenntlich macht. Es kann aber auch genau der entgegengesetzte Effekt eintreten: Die Grenzen können durch die Annäherung, wenn nicht sogar Inkorporation durch die Diegese unkenntlich werden. In beiden Fällen werden aber die Grenzen der Diegese ausgehöhlt, in Frage gestellt oder eben verhandelt.

Paratexte spielen bei dieser Grenzziehung eine wichtige Rolle, weil sie, wie Roger Odin (1980; 2006) anhand des Vorspanns gezeigt hat, den Eintritt des Zuschauers in die Fiktion erleichtern. Die Gegenposition dazu nimmt André Gardies (1976; 2006) ein, der von einem unversöhnlichen Konflikt zwischen dem Vorspann und dem folgenden Film ausgeht, weil ersterer die Geschichte der Produktion von letzterem erzähle und deshalb zwangsläufig dem Fiktionseffekt zuwiderlaufe. Hier kann noch nicht entschieden werden, ob Odin oder Gardies Recht haben – wenn das überhaupt möglich ist.⁴² Die Position von Odin ist dialektisch, weil sie annimmt, dass der Vorspann den Eintritt in die Fiktion erleichtere, gerade weil er noch nicht die Fiktion als solche ist, sondern diese vorbereitet. Insofern ist Odins Position für die Analyse fruchtbarer, weil sie erlaubt, dem Vorspann eine Funktion zuzuweisen, die er gerade wegen seines extradiegetischen Status erfüllen kann. Das ist aber nicht die einzige Funktion, die der Vorspann übernehmen kann. Das kann man mit Rekurs auf Genettes Diskussion des Titels zeigen.

Vom Titel zu den Epitexten

Was mich am Konzept des Paratextes immer interessiert hat, ist die ambivalente Geste der Limitierung, die die Analyse des Paratextes nachzeichnen muss. Wer Text vom Paratext zu trennen versucht, teilt das Feld auf in das primär signifikante Material des eigentlichen Textes und das nicht-signifikante – oder nicht so signifikante – Material des Paratextes. Diese Trennung erweist sich aber als äußerst verwickelt. Es zeigt sich nämlich, dass die Paratexte Hinweise enthalten, wie der Text zu lesen ist. Paratexte sind mithin immer auch Lektüren des Textes. Sie sind als reflexiver Kommentar zum Text zu verstehen. Doch diese Hinweise müssen selbst gelesen werden. Ein Beispiel von Genette ist der Titel *Ulysses*,

42 Siehe Kapitel 3 für die weitere Diskussion des Vorspanns.

ohne den der intertextuelle Bezug zu Homers Epos wohl kaum so augenfällig, wenn überhaupt wahrnehmbar wäre.

Der Titel ist ein besonderer Paratext, weil er einerseits zum Text gehört, andererseits aber auch im Jenseits des Textes kursiert. Mehr noch als der Autornamen markiert der Titel die Grenze des Epitextes, da er im Diskurs über den Text diesen bezeichnet. Der Adressat des Titels ist deshalb nicht nur der tatsächliche Leser, sondern auch ein potentieller, zukünftiger Leser (vgl. Genette 1989: 76f.). Genette nennt dementsprechend drei Funktionen, die der Titel zu erfüllen hat: »1. das Werk zu identifizieren, 2. seinen Inhalt zu bezeichnen, 3. ihn in ein günstiges Licht zu rücken« (Genette 1989: 77). Man könnte auch sagen: 1. Differenz – und damit Rechtsanspruch – zu anderen Werken zu signalisieren, 2. das Werk zu kommentieren, also eine Lektüeranweisung zu geben und 3. für das Produkt zu werben. Diese Funktionen gelten ebenso auch für den Filmtitel⁴³ – und damit auch für den Vorspann als Teil des Films, der den Titel anführt.

Der Filmtitel kursiert aber eben auch in einer Reihe von Epitexten. Deren prominentester ist der von der Filmwirtschaft als wichtigster Werbeträger eingestufte Trailer. Dem Film wird dabei ein einheitliches Aussehen gegeben. Vinzenz Hediger hat in verschiedenen Publikationen (1996; 1999; 2001) diesen Epitext eingehend analysiert. Dabei hat er gezeigt, wie die verschiedenen Funktionen des Trailers zusammenwirken – vielleicht könnte man auch sagen, dass sie nur analytisch zu trennen sind. Denn der Trailer geht nicht in seiner Funktion als Werbeträger auf. Was der Zuschauer im Trailer gesehen hat, wird seine Erwartung und damit die Rezeption des Films beeinflussen. Hediger spricht in diesem Sinne vom »vorausseilenden Gedächtnis des Films«, weil »Trailer das Film-Erinnern modellieren und ihre Adressaten dazu bringen, psychische Reaktionen zu entwickeln, als ob sie sich an den ganzen Film erinnern würden« (Hediger 2001: 250). Er macht dabei konkrete rhetorische Strategien aus, die dafür verantwortlich sind, wie die polyphone Montage, die Bild und Ton autonom mischt, oder auch die Trickblenden und Schwarzfilmstücke, die in Trailern das Bildmaterial segmentieren. Diese sollen Erinnerungsbrocken simulieren. Thomas Sutcliffe (2000: 5) stellt sich die Frage, wo der Film anfängt, und argumentiert dabei analog zu Hediger: »It isn't uncommon now for viewers to have seen three or four minutes of a new film [...] before entering the cinema, and those clips will inevitably have taken precedence over the first frames you see, forcing them into some kind of subsidiary relation.«

Damit ist eine Funktion – oder eher Dimension – der Paratexte angesprochen, die Genette den Titeln zuweist: Sie wenden sich an den zu-

43 Vgl. zu Filmtiteln Schreitmüller (1994); Shohat/Stam (1985).

künftigen Leser. Genette führt das anhand der Kraft vor, die ein Titel eines verschollenen Werks entfalten kann: »Schon bei diesen Titel gerät man ins Träumen« (Genette 1989: 12). Vielleicht ist diese imaginäre Beziehung eine notwendige Bedingung, um einen Text als Werk zu rezipieren, da man im Vorfeld schon Ergänzungen vornimmt.⁴⁴

Dabei ist es für die Haltung, die der Zuschauer dem Trailer gegenüber einnimmt, nicht unerheblich, welche Beziehung zwischen Trailer und Film besteht. Der Text des Trailers besteht, wie Sutcliffe anmerkt, hauptsächlich aus Zitaten des Films.⁴⁵ Oder, wie Hediger mit Bezug auf Nelson Goodman herausgearbeitet hat: Der Trailer ist ein Muster des Films: »Ausschnitte exemplifizieren Qualitäten des Films, oder vielmehr exemplifizieren sie Qualitäten, die dem Film zugeschrieben werden, insofern ein Ausschnitt die fiktionale Welt denotiert, die er darstellt« (Hediger 2001: 29).

Im Sinne von Genettes dreigliedriger Funktion für den Titel wird hier Funktion 2: »die Bezeichnung des Inhalts« erfüllt. Es gibt aber keine Bezeichnung ohne Kommentar. Die Exemplifikation denotiert dementsprechend nicht nur den diegetischen Sachverhalt, die exemplifizierte Qualität bezieht sich auch auf den Status der gezeigten Bilder. Ein Bild »funktioniert mithin als Metapher, und in seiner metaphorischen Bedeutung denotiert es generische Qualitäten des Films« (Hediger 2002: 148). Als Muster steht ein Filmausschnitt in einem Trailer also immer auch für das Ganze des beworbenen Films – weshalb Hediger in diesem Zusammenhang auch von Synekdoche spricht. Die vom Trailer vorgenommene Auswahl des Materials – und hier sei darauf hingewiesen, dass für die Herstellung der Trailer ebenso wie für den Vorspann nur in ganz seltenen Ausnahmen die Regisseure selbst verantwortlich sind – ist somit eine Lektüre (»Zuschreibung«), die die Rezeption des Films maßgeblich prägt. Kann man aber tatsächlich sagen, dass »der Ausschnitt die fiktionale Welt denotiert«? Oder anders gesagt: Was ist diegetisch in einem Trailer? Wenn man von der Konzeption der Exemplifikation ausgeht, ist

44 Die Kommentarfunktion der Paratexte lässt sich demnach mit der Funktionsbeschreibung des Kommentars vergleichen, die Jürgen Fohrmann (1988: 248) vorgeschlagen hat: »Gilt diese Annahme [dass Kommentare selbstreferentiell vernetzt sind] nämlich, so stehen Kommentare nicht *hinter*, sondern *vor* den literarischen Texten; es gibt dann keinen schon feststehenden poetischen Gegenstandsbereich, den es ex post zu gliedern, zu erklären, zu vermitteln gilt, sondern in der Arbeit der Kommentare wird das zu bearbeitende Objekt zugleich erzeugt«.

45 Dabei wird nicht nur der Filmtext zitiert, sondern auch der Paratext: »Trailer enthalten in aller Regel Teile des Peritextes des Films, meist das Studiolabel, den Filmtitel und Angaben zur Besetzung« (Hediger 2002: 148).

der ganze Trailer extrafiktional⁴⁶ – und nicht nur die Schrift des Trailers.⁴⁷

Hediger zeigt bei seinen historischen Untersuchungen auf, dass bis in die 60er Jahre ein Trailertyp mit »Rätselplot« dominierte, der im Grunde genommen nur sehr wenig von der Story des Films verrät. Dann kommt es zu einer »narrativen Wende« hin zum »Spannungsplot«, die sich im Kontext von Veränderungen in der Filmrezeption vollzieht, und an denen auch der umakzentuierte Trailer mitwirkt.

»In der klassischen Ära verhalten sich die Produzenten – und auf ihre Anweisung die Filmwerber – so, als wäre die Story etwas, was von Film zu Film neu erfunden werden muss. [...] Von der neueren Filmwerbung hingegen wird die Story in einer standardisierten Form vorausgesetzt [...]. Stärker hervorgehoben wird dagegen vor diesem Hintergrund des Standardplots die Originalität der Umsetzung« (Hediger 2001: 58).

Davon ausgehend ergibt sich ein merkwürdiges Verhältnis von Trailer und Diegese. Überspitzt könnte man sagen: Während der klassische Trailer die Geschichte des Films nicht erzählen darf, erzählt der ab den 80er Jahren dominante Modus die Geschichte eines Films, dessen Geschichte nicht mehr relevant ist.

Die Analyse des Trailers kann die Verzahnung dieses Epitextes mit dem Film zum Ausdruck bringen.⁴⁸ Lutz Nitsche wählt in seinem Buch *Hitchcock – Greenaway – Tarantino. Paratextuelle Attraktionen des Autorenkinos* eine andere Perspektive. Er untersucht, wie verschiedene Paratexte zusammenwirken, um filmische Autorschaft zu inszenieren. Dabei fokussiert er im Besonderen die Epitexte. Indem er verschiedene Epitexte, wie Interviews und Filmmarketing, in Beziehung setzt, kann er zeigen, wie das öffentliche Bild des »Autors« – sein *Image* im oben von Bordwell benutzten Sinn – sich über verschiedenen Diskurse ausbildet. Ihm geht es darum, »wie verschiedene Authentisierungspraktiken etabliert und rezipiert werden« (Nitsche 2002: 208). Nitsche geht vom Regisseur als *auteur* aus, dessen Name wie ein Markenzeichen als Verkaufsargument funktioniert. Authentisierungspraktiken sind dann solche,

46 Vgl. die Diskussion der Exemplifikation bei Branigan (1986a: 48): »Note that exemplification is never fictive even when it is incorporated in a fiction because it derives from those qualities of which the work is a sample, such as rhyme, rhythm, and other patterns.« Wir können hier »Genre« hinzufügen.

47 »Eine große Mehrheit der Zwischentitel und Texteinblendungen in klassischen Trailern ist enunziativer und extrafiktionaler Natur« (Hediger 2002: 150).

48 Für DVDs ist es mittlerweile üblich, auch den Trailer mitzuliefern.

die den Rückbezug auf einen Autor erlauben oder motivieren.⁴⁹ Das ergibt sich aber nicht einfach zufällig, sondern wird durch epitextuelle Rahmungen nahe gelegt. »Das Autorenkino ist als duales System zu verstehen, in dem das filmische Werk stets flankiert ist von Diskursen, die auf die Originalität und Expressivität des Regisseurs abheben« (Nitsche 2002: 9). Dieser Blick auf den Autor braucht einen Rahmen, und dieser Rahmen ist dem Film nicht notwendigerweise eingeschrieben: »Um also zu verstehen, wie wir Filme verstehen, ist es hilfreich, den Blick von der Leinwand oder dem Screen einmal abzuwenden« (Nitsche 2002: 12).

Damit ist ein wichtiger Punkt für die Konzeption des Paratextes gegeben. Für Genette »besteht der Epitext im Gegensatz zur ziemlich gleichbleibenden Funktionsweise des Peritextes, die konstitutiv und ausschließlich mit ihrer paratextuellen Funktion der Präsentation und Textkommentierung zusammenhängt, aus einer Menge von Diskursen, deren Funktion in ihrem Wesen nicht immer paratextuell ist« (Genette 1989: 329f.). Wenn der Blick sich vom Text entfernt, so muss »man oft mit der Lupe suchen« (Genette 1989: 330). Die »Lupe« bezeichnet einen kognitiven Rahmen im Sinne von Goffman (1977), der die Unterscheidung von Epitexten und Kontext erlaubt. Ohne diesen Rahmen droht sich die Analyse im uferlosen Kontext zu verlieren.⁵⁰ Genettes Rahmen ist die Autorintention. Aber welche Aussagen des Autors sind in dieser Hinsicht relevant? Um die Autorintention als Rahmen zu aktivieren, muss man eine Vorstellung von dem haben, was man sucht. »Die Untersuchung der Anmerkung hat uns gezeigt, daß der Paratext keine inneren Grenzen besitzt, diejenige des Epitextes konfrontiert uns mit dem Fehlen äußerer Grenzen: als Anhängsel des Anhängsels verliert sich der Epitext immer mehr in der Gesamtheit des auktorialen Diskurses« (Genette 1989: 330).

Gerade in dieser Hinsicht sind die Analysen von Nitsche zu den Marketingstrategien besonders interessant, da es sich hier um eine Form »hochgradig diffuser Autorschaft« (Nitsche 2002: 167) handelt. So zeigt er anhand von Filmplakaten, wie es zu einer »Fragmentisierung des Textes in distinkte Elemente [kommen kann], die als Ikonen, Leitbilder oder Embleme beworben werden können« (Nitsche 2002: 166). Bestimmte Elemente können auf diese Weise einer Autorfigur zugeschrieben werden. Weitergehend könnte man sich noch eine Menge interessanter Un-

49 Dabei geht manchmal ein wenig die kritische Distanz verloren: »Die einzelnen Filme [Greenaways] markieren Etappen in einem Prozess der Selbstexploration, an dem das Publikum in Form ästhetischer Artefakte teilhaben kann« (Nitsche 2002: 130).

50 Vgl. Culler (1982: 128): »meaning is context-bound, so intentions do not in fact suffice to determine meaning; context must be mobilized. But context is boundless, so accounts of context never provide full determinations of meaning.«

tensuchungen vorstellen, die in Anlehnung an Justin Wyatts (1994) Studie zum High Concept-Marketing, auf die sich Nitsche bezieht, zeigen, wie das Marketing den Filmtext in seinem Stil prägt und zu einem dominanten Faktor der Filmproduktion wird.

Nitsche legt außerdem eine »Topographie filmischer Paratexte« vor. Dabei unterscheidet er den filmischen Text, den filmischen Peritext, Epitexte des Films und Metatexte. Der filmische Text umfasst: »Casting, Schauspiel, ›mise-en-scène«, Kamera, Filmmaterial, Schnitt, Spezialeffekte, Ton, Musik, Drehbuch etc.« (Nitsche 2002: 63). Meine Konzeption unterscheidet sich von dieser.⁵¹ Das Filmmaterial ist auf jeden Fall ein Paratext im Sinne Genettes. Denn dem Filmmaterial entspricht bei Genette der typographische Satz des Textes. Die Wahl des Filmmaterials ist ein durchaus wirkungsvoller Paratext, dessen ideologische Determination Richard Dyer (1997) herausgearbeitet hat.⁵² Ebenso macht es einen Unterschied, welches Format das Filmmaterial hat.⁵³

Peritexte

Nitsche gibt auch eine Reihe von filmischen Peritexten an: Credits, den Filmtitel, das Motto, die Widmung und Zwischentitel. Es überrascht, dass er dem Motto so wenig abgewinnen kann, da im Kontext seiner Fragestellung es doch nahe zu liegen scheint, der Frage nachzugehen, wie Autorenfilmer andere Autoren zitieren.⁵⁴ Das Motto kommt zwar nicht so häufig vor, ist aber auch nicht so selten, wie Nitsche das andeutet.⁵⁵ Selbst neuere Hollywoodfilme wie *GATTACA* (USA 1997, Andrew Niccol) oder *JFK* (USA 1991, Oliver Stone) starten mit einem Motto. Kurioserweise schlägt er vor, eine Textform dem Motto zuzuschlagen,

51 So steuert die Besetzung die Rezeption des Films und bildet somit einen Paratext in meinem Sinne. Vgl. Murray Smith (1995), der mit Bezug auf *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (USA 1956, Alfred Hitchcock) vorgeführt hat, wie Zuschauer bestimmte Charakterschemata auf die Hauptfiguren projizieren, da sie die Darsteller aus anderen Filmen kennen. Diese können zwar im Laufe des Films revidiert werden, sind aber zunächst Ausgangspunkt für Hypothesenbildungen. Siehe zu dieses paratextuellen Figur auch Kapitel 2.

52 Vgl. Dyer (1997: 103): »the technology and culture of light is so constructed as to be both fundamental to the construction of the human image and yet felt to be uniquely appropriate to those who are white.«

53 Siehe dazu Kapitel 4.

54 Vgl. im Gegensatz dazu Janin-Foucher (1989: 155-163).

55 »Zumindest im konventionellen Genre-Kino gibt es nach meiner Einschätzung nur sehr wenige Filme, die ihre Geschichte in den Horizont eines Mottos stellen« (Nitsche 2002: 74).

die Nicole Janin-Foucher (1989: 140-154) in ihrer Arbeit zu Paratexten bei Godard und Truffaut als »écrits d'intention« – also Absichtserklärungen – rubriziert hat: die sich komplementär zur juristischen Fiktionalitätserklärung »The events and characters in this motion picture are fictitious. Any similarity to actual persons, living or dead, is purely coincidental.« verhaltende Behauptung einer historisch-verbürgten Geschichte, wie es der Zusatz »Based on a true story« anzeigt.⁵⁶ Hier handelt es sich zwar um einen interessanten und sicher auch lektüresteuenden Paratext, aber eben nicht um ein Motto. Erst gegen Ende seines kurzen Kapitels kommt er dann zum eigentlichen Motto.⁵⁷ Er erwähnt dort das Bazin-Zitat aus LE MÉPRIS (F/I 1963, Jean-Luc Godard).

Ebenso wie für Janin-Foucher ist auch für Nitsche nahezu unhinterfragter Grundsatz, dass Schrift im Film immer Paratext ist. Selbst wenn man diese Ansicht teilt, so ergibt sich daraus eine implizite Limitierung des Begriffs, die einer produktiven Anwendung auf den Film im Wege steht. So erwähnt Nitsche zwar den Vorspann und das Motto von LE MÉPRIS, die beide von Godard gesprochen werden, fragt sich aber nicht, ob es vielleicht auch nicht-schriftliche Peritexte gibt. Diese Limitierung wird deutlich, wenn Nitsche auf Autoren zu sprechen kommt, die der Schrift mehr als üblich Raum geben: »Wenn man von dem komplexen semiotischen Ensemble seiner Filme ausgeht, gerät man bei Greenaway – ähnlich wie bei Kluge – insofern an die Grenzen des Paratextmodells, als die syntagmatische Unterscheidung zwischen Text und Peritext hier kaum getroffen werden kann« (Nitsche 2002: 80).

Meine Überlegungen werden diese Grenze ansteuern, um den Begriff produktiv zu machen. Dabei werde ich eben nicht jegliche Schrift als Paratext zu definieren, obwohl ich auf fast alle Instantiationen von Schrift im Film zu sprechen kommen werde. Nitsche kommt selbst in einem Kapitel direkt auf einen Paratext zu sprechen, der zweifelsohne schriftfrei ist – obwohl er eine Signatur markiert. Es handelt sich um den Auftritt des Regisseurs im Film. Nitsche arbeitet treffend den prekären Status von Hitchcocks notorischen Cameo-Auftritten heraus: »Die Figur greift nicht in das Geschehen ein, sondern bleibt ein Fremdkörper, ein audiovisueller Peritext, vergleichbar mit der Signatur des Malers auf der Leinwand« (Nitsche 2002: 113). In diesem Sinne konzipiert er auch den diegetischen Status von Hitchcocks Auftritten. Dieser bleibt »das Andere der Diegese, das in die erzählten Räume hineingespiegelt erscheint« (Nitsche 2002:

56 Janin-Foucher unterscheidet dementsprechend »considerations juridiques«, »la vérité réfutée« und »la vérité proclamée«.

57 »Eine wiederkehrende Form des filmischen Mottos besteht in der Bezugnahme auf einen anderen Text und Autor« (Nitsche 2002: 75).

103).⁵⁸ Nitsche geht jedoch – seiner Fragestellung entsprechend – nicht so weit, diese Relation in einem Text zu verfolgen, wie es z.B. Raymond Bellour (2000) bei seinen Analysen von Hitchcock-Filmen getan hat. Genau das habe ich aber in den folgenden Kapiteln vor: anhand von konkreten Filmbeispielen der Relation von Text und Paratext nachzugehen.

Nitsche nennt am Schluss seiner Aufzählung noch einen Epitext, den ich aus meinen Untersuchungen ausschließen werde: »Die Bitte, nicht zu rauchen, sprechen, telefonieren und jener frühe Hinweis in amerikanischen Kinosälen – ›Would the ladies please remove their hats?‹ (Boxer 1999) – mögen zwar für die Wahrnehmung eines Films wichtig sein, aber nicht unbedingt für sein Verstehen« (Nitsche 2002: 80). Dass ich diese Textform aus meinen Analysen ausschließe, hat nichts mit ihrer möglichen Relevanz zu tun. Nitsche zitiert Sarah Boxer (1999), die in ihrem Text dem aufkommenden Interesse an Titelsequenzen skeptisch gegenübersteht. Sie zitiert Annette Michelson, die sich fragt, wann wohl jemand eine Dissertation über den Popcornstand im Foyer schreiben wird. Die Frage ist aber nicht so absurd, wie sie klingt (vgl. Hediger 2001b), denn Popcorn und Kino bilden tatsächlich eine wichtige ökonomische Allianz, die seit den 30er Jahren die landwirtschaftliche Industrie der Vereinigten Staaten mitgeprägt hat: »The movie theatre industry made popcorn into an important farm crop in the United States. The popcorn harvest grew from 5 million pounds in 1934 to more than 100 million pounds in 1940« (Gomery 1992: 80f.). Gerade weil das Popcorn eine solche Relevanz gewonnen hat, macht es einen Unterschied, wenn sich Michael Todd bei der Einführung seines Breitwandfilmformats Todd-AO vertraglich von den Theatern versichern lässt, dass dort kein Popcorn verkauft werden darf.⁵⁹

Insofern möchte ich die Relevanz von Popcornständen nicht unterschätzen, ebensowenig wie das Rauch- oder Handyverbot, werde jedoch beides zunächst aus meinem Gegenstandsbereich ausschließen, da ich auf die Unterscheidung von Gilbert Cohen-Seat zwischen Film und Kino rekurrieren werde, die sich auch im Titel dieser Arbeit widerspiegelt. Diese Unterscheidung hat Christian Metz als Relevanzprinzip für seine semiologischen Untersuchungen des Films genutzt.

58 Brunette und Wills (1989: 123) weisen darauf hin, dass es einen Unterschied macht, ob ein Regisseur – wie Jean Renoir in *LA RÈGLE DU JEU* (F 1939) oder Woody Allen – eine Rolle im Film übernimmt oder nur wie Hitchcock in einer kurzen Einstellung zu sehen ist: »In these films, the fixity of their placement in normalizing structures of narrative and characterization tends to neutralize the disruptive force of the sequence.«

59 Vgl. Belton (1992: 176): »To reinforce this distinction between ›movies‹ and ›shows,‹ Todd insisted that no popcorn be sold in Todd-AO theaters and put this condition into his contract with exhibitors.«

»Diese Unterscheidung zwischen *fait cinématographique* und *fait filmique* hat den großen Vorzug, mit dem ›Film‹ einen bereits abgegrenzten, überschaubaren Gegenstand vorzuschlagen, der, kraft des Unterschieds zum übrigen, hauptsächlich in einem lokalisierbaren, Bedeutung tragenden (*signifiant*) Diskurs besteht – im Gegensatz zum *cinéma*, das, so definiert, einen weiteren Komplex darstellt, innerhalb dessen freilich drei Aspekte vor allem hervortreten: der technologische, der ökonomische und der soziologische« (Metz 1973: 13).

Nun habe ich weiter oben bereits die Vorstellung vom Film als einem »abgegrenzten, überschaubaren Gegenstand« kritisiert und will diese Vorstellung nicht wiederaufleben lassen. Der Begriff des Paratexts soll gerade die Selbstverständlichkeit eines unmittelbar gegebenen Objekts Film problematisieren. Ich werde mich aber zunächst darauf beschränken, im Filmtext selbst und nicht in seinem Umfeld nach Paratexten zu suchen.⁶⁰ Der Filmtext ist eine theoretische Abstraktion. Konkret kann er je nach Medium – ob Kinofilm, Videofilm, DVD-Film oder Film im Fernsehen – verschiedene Ausprägungen annehmen. Gleichzeitig mit diesem Medienwechsel ändert sich unter Umständen auch die Relation von Epi- und Peritext: Bei der DVD wandern einige Epitexte, wie Interviews, Making-Ofs oder Trailer, in die Edition des Textes hinein.

Dass bei Rahmenfragen das Ausgeschlossene wieder in den Gegenstandsbereich eintritt,⁶¹ ist kein Manko, sondern ist ein wichtiges Moment, das die Schwelle der Texte kennzeichnet, weil sie für diese Austauschbeziehungen nach innen und außen zuständig ist.

60 Das soll nicht heißen, dass es nicht sinnvoll sein kann, das Dispositiv des Kinos als Rahmen zu untersuchen. So hat Gomery (1992) eine eindrucksvolle Studie vorgelegt, die die wechselhafte Geschichte der Aufführungskontexte der amerikanischen Filmrezeption erzählt.

61 So tritt auch bei Metz – allerdings auf andere Weise – das Kino wieder im Film auf: »Zwischen dem *cinéma* und dem Film besteht dieselbe Beziehung wie zwischen Literatur und Buch, Malerei und Bild, Plastik und Statue usw.: deswegen nämlich sagt man von einer bestimmten Montage, daß sie ›typisch *cinéma*‹ sei oder daß sie zur Sprache des *cinéma* gehöre. Und es ist offensichtlich – wengleich paradox –, daß das so verstandene *cinéma* sich sozusagen im Innersten dessen befindet, was Cohen-Séat das *fait filmique* nennt« (Metz 1973: 23).