

Britta Hartmann

«Gestatten Sie, dass ich mich vorstelle?»

Zuschaueradressierung und Reflexivität am Filmanfang¹

«Gestatten Sie, dass ich mich vorstelle» – der Titel dieses Aufsatzes verdankt sich dem Anfang von Vincente Minnellis *Gigi* (USA 1958). Ausgesprochen wird diese rhetorische Frage hier von Maurice Chevalier, der einen alternden Bonvivant mit Interesse an schönen Frauen im Allgemeinen und sehr schönen und sehr jungen Mädchen im Besonderen mimt. Er wendet sich damit direkt ans Publikum und führt es in die erzählte Welt ein. Dieses Eröffnungsverfahren soll im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen stehen: Ich frage nach den Funktionen dieser Hinwendung zum Zuschauer und der direkten Ansprache durch eine im Bild anwesende Erzählerfigur. Ungewöhnlich ist die rhetorische Figur der Apostrophe im Spielfilm keinesfalls; vor allem in Musicals oder in Komödien wird sie gerne benutzt – für Frank Tashlin ist dieses Auftaktverfahren gar so etwas wie ein Markenzeichen geworden: Er verwendet es beispielsweise in *The Girl Can't Help It* (*Schlagierpiraten*, USA 1956), in *Will Success Spoil Rock Hunter?* (*Sirene in Blond*, USA 1957) oder später in *The Alphabet Murders* (*Die Morde des Herrn ABC*, GB 1966). Erinnert sei aber auch an den die einzelnen Episoden verbindenden, «den Reigen» führenden Erzähler in Max Ophüls' berühmtem *La Ronde* (*Der Reigen*, F 1950).² Der Film verwandelt sich hier Formen der Präsentation, der Ankündigung, des Kommentars, allgemein: der textuellen Rahmung an, wie sie vom Prolog auf der Theaterbühne, im Roman von der Verständigung des «Autors» oder einer Erzählerfigur mit dem Leser oder von der Funktion des Conférenciers im Varieté bekannt sind, und kündigt dergestalt von seinem Aufführungscharakter. Genauer betrachten werde ich dieses rhetorisch-narrative Verfahren am Beispiel von Sam Woods *small town movie Our Town* (*Unsere kleine Stadt*) aus dem Jahr 1940. Doch bevor ich auf dieses Beispiel eingehe, möchte

1 Danken möchte ich Christine N. Brinckmann, Jens Eder, Vinzenz Hediger, Frank Kessler, Stephen Lowry, Georg Stanitzek und Bodo Traber für ihre Anregungen und Hinweise. Besonders zu Dank verpflichtet bin ich Hans J. Wulff, der einen früheren Entwurf gelesen und ausführlich kommentiert hat und dessen Ideen in diesen Text eingeflossen sind.

2 Vgl. dazu die Analyse von Wünsch 1989.

ich zunächst ein paar knappe Bemerkungen zur Initiation als Aufgabe des Filmanfangs und danach zur Zuschaueradressierung im Spielfilm³ vorausschicken.

Initiation

Jeder Filmanfang macht seinen Zuschauer mit den Gegebenheiten und Eigenheiten des Films bekannt und stellt so ein spezifisches und umfassendes *initiatorisches Programm* dar. Dieses bezieht sich nicht allein auf die Einführung und Etablierung der narrativen Substanzen – der Figuren und Figurenkonstellationen, der erzählten Welt und der sich darin entwickelnden Geschichte –, sondern zielt auf die Initialisierung sämtlicher Elemente, Dimensionen, Schichten und Register der Narration sowie der textuellen und kommunikativen Verfasstheit (vgl. Hartmann 1995; 2001). Wenn also der Anfang oder besser: die *Initialphase* des filmischen Diskurses der Ort ist, der in die Bedingungen und die Formen des textuell angelegten und vermittelten Erfahrungs- und Erlebensprozesses einübt,⁴ dann lassen sich aus dieser Bestimmung die Thesen ableiten, dass dem Anfang gesteigerte Aufmerksamkeit von Produzenten- wie von Rezipientenseite zukommt, dass er von höherer informationeller Dichte ist als nachfolgende Phasen des textuellen Prozesses und dass hier notwendigerweise metadiegetische, metanarrative und metatextuelle «Bewegungen» zu verzeichnen sind. Der Film setzt Markierungen und Indikatoren, um den Textstatus sowie die Modi der Darstellung und Mitteilung anzuzeigen und die im textuellen Spielraum geltenden Regeln einzuführen. Der Zuschauer seinerseits steht vor der Aufgabe, die Eigenschaften der erzählten Welt, der Erzählung und der umgreifenden Textgestalt «auszuloten», über die Art und Weise und den Rhythmus der Informationsvergabe, den filmischen Stil und die modalen Kennungen des Textes zu befinden, sich einzustimmen und sich auf das hier beginnende kommunikative Spiel einzulassen – eine Verständigungshandlung am Text, die evaluative, auch selbstevaluative Tätigkeiten umfasst.

3 Eine Analyse der Adressierungsformen im Fernsehen aus pragmatischer Perspektive leistet Hippel 2000, 87–121.

4 Bordwell und Thompson (1986 [1979], 91) benutzen das Bild vom «Training» des Zuschauers durch den Filmanfang, und Peter Wuss (1993, 77) spricht von einer am Anfang zu treffenden «Vereinbarung mit dem Zuschauer über seine zukünftigen Abstraktionsleistungen und Informationsverarbeitungsprozesse in Gestalt des werkspezifischen Invariantenmusters».

Zuschaueradressierung

«[...] openings are very richly privileged moments in a film's address to the spectator», beschreibt Richard Neupert (1995, 32) ein häufig beobachtetes Phänomen. Der Befund stimmt. Aber warum ist das so? Ist die explizite Adressierung am Filmanfang schlicht als ästhetisches Spiel mit den Konventionen der Repräsentation und Narration zu beschreiben – die verbreitete Redeweise von der Durchbrechung der vermeintlichen «Transparenzillusion» durch Hervorkehren der Tatsache, *dass* erzählt wird, und damit durch einen (selbst)reflexiven Akt? Oder lassen sich weitere Funktionen gerade hinsichtlich ihrer Verwendung in der Initialphase des Erzählprozesses bestimmen?

Zunächst einmal gilt es, das phänomenologische Feld zu umreißen, kann doch die direkte Adressierung und «Ansprache» des Zuschauers auf sehr verschiedene Weisen geschehen. Metz (1997 [1991], 30–42) unterscheidet hierbei:

- die Adressierung durch Schrifteinblendungen oder Texttafeln (vor allem im Titelvorspann),
- die Adressierung durch den *Voice-over* einer Erzählerfigur (die «Off-Stimme»),
- schließlich die Adressierung durch eine im Bild anwesende Figur, die zum «Zuschauer» spricht und dabei direkt in die Kamera blickt (Metz bezeichnet diese enunziative Figur als «Adressierung vermittels der In-Stimme» oder auch als «Adressierungsstimme im Bild» [ibid., 32]).

Ist der Film als Kommunikat immer und grundsätzlich auf den Zuschauer ausgerichtet, so wird in den Direktadressierungen diese Tatsache *explizit* gemacht (auf diesen Punkt wird zurückzukommen sein). Der Grad der Explizitheit ist dabei wiederum unterschiedlich stark ausgeprägt (und wird auch unterschiedlich wahrgenommen und interpretiert⁵): Auch Texteinblendungen werden in der Weise «gelesen», dass die hier vermittelten Informationen ausschließlich dem Zuschauer und seinem Verständnis der Geschichte dienen, doch am offensichtlichsten zeigt sich die Appellfunktion des Films in der Hinwendung zum Zuschauer durch eine im Bild anwesende Figur, verbunden mit (und indiziert durch) den Blick in die Kamera – nach Metz die deutlichste Markierung der Enunziation (ibid., 30).⁶

⁵ Vgl. hierzu Jost 1995.

⁶ Vgl. ähnlich Casetti 1995, 120. Ergänzt sei hier, dass weiter zu differenzieren wäre in Erzählerfiguren innerhalb der fiktionalen Welt und solchen Instanzen, die sich von «außen» zu Wort melden: Denkbar wäre etwa der Fall, dass der Kameramann oder der Regisseur des Films vor die Apparatur tritt und kommentierend auf die Produktion eben dieses Films zugreift. Der

Um diesen besonderen Fall geht es mir hier. Wobei ich von vornherein dem filmtheoretischen Gemeinplatz widersprechen möchte, der Blick in die Kamera zielt auf den «realen» Zuschauer vor der Leinwand (vgl. Vernet 1989). Gerade am Filmanfang begegnet uns häufig eine spezifische Verwendungsweise, bei der sich der Blick in die Kamera nach einem Moment der Irritation als Adressierung eines tatsächlichen Gegenübers im szenischen Raum entpuppt (also als Teil einer *point-of-view*-Konstruktion),⁷ gerne auch als Wendung einer Figur in Reporter-Rolle zu einer innerdiegetischen Kamera oder als Sprechen in ein Mikrophon, wie sich durch das Zurückweichen der Kamera und die Enthüllung der szenischen Ganzheit herausstellt – so etwa am Anfang von Giuseppe De Santis *Riso amaro* (*Bitterer Reis*, Italien 1949), Jean Renoirs *La Règle du jeu* (*Die Spielregel*, F 1939) oder auch von Brian de Palmas *Snake Eyes* (USA 1998). Doch selbst wenn wir von diesem (häufigen) Spezialfall absehen wollen: Auch Blicke ohne ein solch innerdiegetisches Gegenüber gelten prinzipiell nicht dem empirischen Publikum. Der gerichtete Blick in die Kamera zielt immer und grundsätzlich auf die logische Position eines textuell präsupponierten Zuschauers. Der empirische Zuschauer im Hier und Jetzt seiner Kinosituation weiß um die Differenz von textuell-kommunikativer Rolle und eigenem Selbst: «Der Zuschauer glaubt nicht wirklich, daß man *zu ihm* spricht, aber er ist sicher, daß man *für ihn* spricht», urteilt denn auch Metz (1997, 41; Herv. i. O.). (Diese Unterscheidung mag beckmesserisch klingen, ist aber in der Tat von zentraler Bedeutung, dient sie doch der strikten Abgrenzung gegenüber psychoanalytischen Konzepten filmischer Wahrnehmung, die der «Auflösung» des Zuschauers in der Fiktion das Wort reden.)

Das Auftreten eines extradiegetischen Erzählers am Filmanfang als einer Figur, die im narrativen Grenzbereich, auf der *Schwelle* zwischen Text und Publikum sowie zwischen außer- und innerdiegetischem Raum steht, schafft eine Rahmungssituation, die prinzipiell zweierlei leistet: Einerseits wird die fiktionale Welt als eine künstliche, inszenierte und fingierte gekennzeichnet und das

Irritationsgrad und das Überraschungsmoment dürften bei diesem Situationsumbruch am größten sein, zu vermuten steht indes, dass auch solche Störmanöver nach gewisser Zeit re-fiktionalisiert werden, wenn sich der Bruch in der Illusionierung als Teil des semiotischen Spiels erweist.

7 Ein interessanter Sonderfall ist der Anfang von Patrice Lecontes *La Fille sur le pont* (*Die Frau auf der Brücke*, F 1999): Der Film eröffnet mit der Großaufnahme einer jungen Frau, die in die Kamera blickend ihre Lebensgeschichte darlegt. Aus der Frage-/Antwortsituation sowie auf Grund der schemenhaften Figuren im Hintergrund lässt sich auf eine Verhör- oder Untersuchungssituation schließen. Die szenische Ganzheit wird allerdings nie enthüllt, die Kontextinformationen bleiben vage, und die Erzählung kommt später nicht wieder auf diese Ausgangssituation zurück.

Erzählen selbst offengelegt als ein Spiel mit dem Zuschauer, mit dem dieser vertraut gemacht, auf das er gleichsam «eingestellt» wird. Der Rahmung kommt eine Schwellenfunktion zu, sie bahnt den Übergang von der Alltagswelt zur fiktionalen Welt. Die Grenze, die sie zu überschreiten hilft, wird damit zugleich hervorgehoben und der Geltungsbereich anderer Regelmäßigkeiten und Wahrscheinlichkeiten abgesteckt. Andererseits nimmt der Erzähler den Zuschauer gewissermaßen «an die Hand», stimmt ihn ein, bereitet ihn auf das zu erwartende Geschehen vor, bezieht ihn in den Erzählprozess und in die Fiktion ein. Die Apostrophe verlängert den über eine Dramaturgie der «gestaffelten» Rahmen und Schwellen⁸ sich vollziehenden Übergang in den Text hinein und gestaltet ihn als kommunikatives Ritual. Man ist versucht zu behaupten, mit diesem narrativen Verfahren werde eine Strategie der «kommunikativen Risikominimierung» verfolgt. Entsprechend beschreibt Metz auch die Wirkung auf den Zuschauer:

Der Erzähler-im-Bild richtet sich natürlich sehr direkt an den Zuschauer und verstärkt dadurch einmal mehr den Effekt des Blicks und der Stimme; er psychologisiert die Erzählung allein durch seine Präsenz, durch seine Betonungen, durch die diskrete Andeutung von Gefühlen. (Metz 1997, 35)

Durch diese spezifische Form der narrativen Rahmung werden die Bindungen zum Zuschauer eng geknüpft, zuweilen wird mit seiner pseudodialogischen Einbeziehung eine Rhetorik der Vertraulichkeit an den Tag gelegt, um eine Art «Schulterschluss» mit dem Adressaten herbeizuführen (Wulff 2001, 133). Neben der informativen kommt der Apostrophe folglich eine in dieser Phase des Textprozesses wichtige phatische Funktion zu; die narrativ-enunziative Schaltstelle reguliert den Kontakt mit dem Zuschauer. Sie eröffnet (metaphorisch gesprochen) einen «Kontaktraum», innerhalb dessen die kommunikativen Rahmen abgesteckt und die Spielregeln etabliert werden, letztlich: in dem der «kommunikative Kontrakt»⁹ ausgehandelt werden kann. Daneben sorgt natürlich das durch die Direktansprache verursachte Überraschungsmoment für

8 Der «äußeren» Rahmung des Films durch die Institution des Kinos, die eine spezifische Auführungssituation schafft, folgen «innere», textuelle Schwellen: der Titelvorspann resp. die Titelsequenz als Teiltex von zwitterhaftem Wesen, indem sie den Prozess der Fiktionalisierung anstößt und zugleich vom Produktcharakter des Films kündigt (vgl. Gardies 1981; de Mourgues 1994; Moinereau 2000), schließlich die narrative Rahmung durch die Erzähleransprache als Übergang in den Kernbereich der Geschichte – eine narrativ-rhetorische Strategie, das Problem des Anfangens innerhalb der Fiktion thematisch zu machen.

9 Vgl. zu diesem Konzept Casetti 1994; Casetti 2001a und die partielle Revision und Neuverortung in Casetti 2001b; Wulff 2001.

gesteigerte Aufmerksamkeit am Filmanfang, die dazu beiträgt – mit dem Titel eines viel zitierten Aufsatzes von Roger Odin (1980) gesprochen –, die Bereitschaft für den «Eintritt des Zuschauers in die Fiktion» zu befördern.¹⁰

Erzählte Welt und Erzählkonstruktion

Sam Woods *Our Town* aus dem Jahre 1940 ist die Adaption des überaus erfolgreichen, 1938 mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichneten gleichnamigen Theaterstücks von Thornton Wilder. Der Film, an dessen Drehbuch Wilder mitgewirkt hat, wurde zum Prototyp des «small town movie», zum Ausgangspunkt der filmgeschichtlichen Tradierung eines in der US-amerikanischen Literaturgeschichte bereits etablierten Genres.¹¹

Der Film wird durch eine Erzählerfigur eröffnet, die mit allen Möglichkeiten eines auktorialen Zeremonienmeisters – der narrativen Vorausschau, der Regulation und Unterbrechung des Erzählflusses, der Auswahl und Anordnung der Episoden – ausgestattet ist. Verkörpert wird diese Figur von Frank Craven, der die Rolle des Orators und Kommentators bereits in der Bühnenfassung inne hatte und ebenfalls am Drehbuch beteiligt war. Ungewöhnlich an der filmischen Konstruktion ist nun, dass sich der Erzähler aus dem narrativen Rahmen heraus und in die diegetische Welt hinein begibt und dass er dort Kontakt zu den handelnden Figuren hat, ohne im eigentlichen Sinne homodiegetisch, d.h. ohne gänzlich zur handelnden Figur innerhalb der von ihm erzählten Geschichte zu werden.¹² Er bewegt sich auf den Straßen von Grover's Corners, New Hampshire, dem Schauplatz der Geschichte, und reguliert zuweilen direkt vor Ort die Informationsvergabe, etwa durch Herbeirufen ortsansässiger «Experten», die Auskunft erteilen über die Geschichte der Stadt oder demoskopische Daten liefern. In dieser Funktion durchbrechen deren Auftritte gleichfalls die Handlung und die Abgeschlossenheit der Diegese (angezeigt wiederum durch den Blick in die Kamera und die auffallende Kadrierung, die Konventio-

10 Dieser einflussreiche Text findet sich wieder, leicht überarbeitet, in Odins *De la Fiction* (2000, 75–80).

11 Michael Rutschkys so amüsanter wie pointierter Essay «Unsere kleine Stadt» (2001) gewährt einen Einblick in die innere Befindlichkeit der «small town» und streift dabei zentrale Werke des Genres. Zur Soziologie des «Kleinstadtfilms» vgl. Wulff 1999a, 278–280. Überblicksdarstellungen zum Genre des «small town movie» bieten MacKinnon 1984 und Levy 1991.

12 Auch die Erzähler-/Kommentatorfigur in Max Ophüls' *La Ronde* ist von solch changierendem Status. Genette (1994, 249) weist übrigens ausdrücklich darauf hin, dass in ihrer Funktion als Erzähler hetero- wie homodiegetische Erzählerfiguren notwendig extradiegetisch sind.

nen des Nachrichtenfilms aufgreift). Der Erzähler nutzt seine metadiskursive Macht, die Handlung nach Belieben zu unterbrechen und kommentierend einzugreifen. So beendet seine Off-Stimme den Tratsch zweier Hausfrauen mit den Worten, dass es nun genug sei: Verblüfft blicken die beiden auf, direkt in die Kamera – und fügen sich. Ein anderes Mal fordert er das «Publikum» auf, einem der erwähnten Fachleute Fragen zu stellen – tatsächlich ertönen daraufhin Stimmen, die ein Echo-Effekt als aus einem fiktiven Zuschauerraum stammend kennzeichnet. Diese Fragen wiederum unterbricht der Erzähler mit dem Hinweis darauf, dass der Film (!) nun weitergehen müsse.

Dessen rudimentäre Handlung kreist um das alltägliche Leben und die Gemeinschaft in der kleinen Stadt und wird in drei Zeitabschnitten präsentiert: in den Jahren 1901, 1904 und schließlich 1913 (die narrative Rahmensituation dagegen entspricht der Produktionszeit des Films, dem Jahr 1940, worauf der Erzähler hinweist). Im Zentrum stehen zwei benachbarte Familien, die des Arztes Dr. Gibbs (gespielt von Thomas Mitchell¹³) und die des Herausgebers der kleinen Lokalzeitung, Mr. Webb (Guy Kibbee), vor allem jedoch deren Kinder Emily (Martha Scott) und George (William Holden), die miteinander aufwachsen, sich als Teenager ineinander verlieben, später heiraten und eine Familie gründen. Damit das geschehen kann, muss sich George zunächst einmal Emily «erklären», und zu diesem Zweck lädt er sie auf ein Ice Cream Soda in den Drugstore von Mr. Morgan ein. Für dieses, im Rahmen der wenig aufregenden Geschichte eminent wichtige Ereignis wird der heterodiegetische Erzähler homodiegetisch und schlüpft in die Rolle des Drugstore-Besitzers, ohne jedoch vollends darin aufzugehen. Insgesamt also eine einigermaßen paradoxe Konstruktion, die den Reiz des betulichen Films wesentlich ausmacht.

Der Auftakt etabliert die Erzählerfigur und die Ebene der kommentierenden Bezugnahme, die dazu beiträgt, die erzählte Welt der «small town» zu entfalten. Die initiale Erzähleransprache ist daher nicht – so die Ausgangsthese – auf eine bloß ästhetische Spielerei mit den Erzählkonventionen und dem Illusionierungsprozess reduzierbar, sondern eingebunden in vielschichtige narrative, enunziative und kommunikative Funktionskreise, wie ich nach einer kurzen Beschreibung des Filmanfangs zeigen möchte.

Dieser gliedert sich in drei Teile: die Titelsequenz, die bruchlos daran anschließende Apostrophe zur Unterweisung des Publikums über die Stadt (wobei der Erzähler buchstäblich *über* der Stadt, auf einem Hügel steht) und

13 Das Casting ist für die Bedeutungsbildung nicht unwichtig, wird mit der Besetzung von Thomas Mitchell doch rückverwiesen auf seine Rolle des versoffenen Arztes in *Stagecoach* (*Ringo*, auch *Höllenfahrt nach Santa Fe*, USA 1939, John Ford), für die er im Jahr zuvor mit dem «Oscar» für die beste Nebenrolle ausgezeichnet worden war.

schließlich die Eröffnungssequenz der Geschichte *innerhalb* der kleinen Stadt. Erzählt wird vom Anbruch des neuen Tages: Der Zeitungsjunge trägt die Morgenzeitung aus, der Arzt kommt von einer nächtlichen Entbindung heim, in den Küchen der Familien Gibbs und Webb bereiten die Mütter den Kindern das Frühstück, der Milchmann auf seiner morgendlichen Runde bringt die Milch, fröhlich wünscht man sich einen guten Morgen und tauscht Neuigkeiten aus, treibt die Kinder zur Eile an, verabschiedet sie zur Schule, beginnt mit der Hausarbeit. Sowohl in der narrativen Rahmensituation als auch in der eingebetteten Welt wird der Anbruch des neuen Tages durch ein vielfältiges Signalelement betont, geradezu zelebriert. Der Filmanfang reiht alternative Möglichkeiten, eine Geschichte zu beginnen, spielerisch aneinander: eine Zwillingsgeburt in der Nacht, der Morgenstern, der bei Tagesanbruch weichen muss, ein krähender Hahn, der vorbeifahrende Frühzug auf dem Weg nach Boston, der Beginn der täglichen Arbeit. All diese Signale, mit denen der Film so verschwenderisch umgeht, betonen: Hier fängt etwas an.

Den Film selbst eröffnet das Bild einer nächtlichen Landschaft: Ein Zaun zeichnet sich vor dem Nachthimmel ab, darüber erfolgt in konventioneller Form die Einblendung der Titel. Während die Namen der Darsteller und des Produktionsstabes erscheinen und auf die Bühnenvorlage von Thornton Wilder hingewiesen wird,¹⁴ steigt im Bildhintergrund ein älterer Mann durch eine Lücke im Zaun, schließt diese wieder sorgfältig, geht weiter, rückt den Hut einer am Weg stehenden Vogelscheuche zurecht, schreitet einen kleinen Hang hinunter. Im Vorübergehen steckt er sich an einem bereithängenden Ast das Streichholz für seine Pfeife an und repariert das Geländer einer kleinen Holzbrücke. Schließlich nähert er sich der Kamera. Während mit dem Titel *Directed by Sam Wood* die Credits enden, baut sich der Mann direkt vor der Kamera auf, stützt sich bequem



auf einen Balken wie jemand, der sich Zeit für einen Plausch nimmt, zieht an seiner Pfeife, nickt dem Zuschauer freundlich zu und beginnt mit:

«The name of our town is Grover's Corners, New Hampshire. It's just across the line from Massachusetts. Latitude is 42 degrees, 40 minutes, longitude 70 degrees, 37 minutes...»

14 Der Hinweis auf den Urheber dient selbstverständlich auch der Nobilitierung des Films.

Die nächste Einstellung enthüllt die unterhalb des Hügels liegende nächtliche Stadt, und der Erzähler am Bildrand erläutert, während er sich halb zur Kamera umdreht und auf das Panorama vor sich deutet, deren örtliche Gegebenheiten: die Aufgliederung durch die Hauptstraße und die Eisenbahnlinie, hinter der sich polnische Industrie-Arbeiter angesiedelt hätten. Er stellt die zahlreichen Kirchen vor, weist auf das Rathaus hin, das Postamt, das Gefängnis sowie den Friedhof: Dessen älteste Grabsteine stammen aus dem Jahr 1670 [!] und verzeichnen dieselben Namen («Grovers and Cartwrights and Gibbses and Herseys»), welche bis heute in der Stadt verbreitet seien. Der Erzähler-Kommentator kündigt an, einen Tag in «unserer Stadt» zu zeigen, aber nicht heute, im Jahre 1940, sondern im Jahr 1901. Er erteilt dem «Vorführer» eine entsprechende Anweisung, die Musik setzt wieder ein, und im Hintergrund wird die nächtliche Stadtansicht von 1940 überblendet in die nun veränderte, deutlich kleinere Stadt: Es dämmt, und das erste Licht des anbrechenden Tages erhellt Grover's Corners: «Yes, that's the way our town looked like back in the year 1901...», äußert sich der Erzähler zufrieden über die Möglichkeiten der Illusionsmaschinerie, die hier ausgestellt werden und auf den Status als Theateradaption rückverweisen, ist doch der Licht- und Hintergrundwechsel eine genuine Bühnentechnik, die hier zitiert und mit der filmischen Möglichkeit der Überblendung zugleich perfektioniert wird. Die kleine Stadt also im Jahre 1901, die ersten Automobile, so kündigt der Erzähler, werden erst in etwa fünf Jahren hier zu sehen sein. Es sei Tagesanbruch, und wie zur Bestätigung seiner Worte kräht unten in der Stadt ein Hahn. Die Menschen schlafen noch, und das einzige Licht scheine in einem kleinen Haus in «Polish town», wo eine Mutter in diesem Moment Zwillinge zur Welt bringe. Und gerade fahre auch der Zug nach Boston durch, fügt der Erzähler hinzu und blickt prüfend auf seine Uhr.

Dieses Verfahren, das uns den Erzähler in der Rolle eines Fremdenführers und Zeremonienmeisters präsentiert, steht in verschiedenen funktionalen Beziehungen zur erzählten Welt und zur Erzählung, die hier thesenartig umrissen werden sollen.

Zunächst einmal weckt die freundliche Hinwendung zum Publikum in ganz formaler Hinsicht *Strukturserwartungen* und wirkt so auf die Gestaltbildungsprozesse ein. Das Ende der Titelei und der Beginn der Ansprache sind konventionelle filmische Verfahren zur Interpunktion und Aufmerksamkeitssteuerung am Filmanfang, mit denen das Ende der «Einstimmung» und der Beginn der «eigentlichen» narrativen Phase signalisiert wird. Der Akt des Offerierens des Films als Film, d.h. als Ereignis und als Produkt durch die Titelei und die ankündigende und aufmerksamkeitsheischende Musik, wird von der metadiegetischen Entfaltung der erzählten Welt und schließlich von der Diegese selbst

abgelöst. Die narrative Rahmung schließt die Geschichte, auf die sie den Zuschauer schrittweise hinführt, zugleich ein und zeigt damit die Distanz von Darbietung und Dargebotenen an. Es wird eine narrative Gestalt eröffnet, deren Schließung durch die Rückkehr in die Rahmensituation und damit an den Ausgangspunkt der Erzählung an ihrem Ende zu erwarten ist. Die Narration setzt entsprechendes dramaturgisches Wissen des Zuschauers voraus und wirkt strukturierend und rhythmisierend auf die Rezeption ein.

Die Ankündigung des Erzählinhaltes als «Ein Tag im Leben der kleinen Stadt» bereitet darauf vor, im Folgenden keine dem Prinzip narrativer Kausalität und dramatischer Steigerung verpflichtete dynamische Handlung zu erwarten, sondern eine eher Momentaufnahmen aneinanderreihende Erzählweise. Es signalisiert die Aufkündigung der im Modus des klassischen Hollywood-Films als «protagonist-driven story film» erwartbaren «besonderen» Geschichte, des «außergewöhnlichen Falls», des Durchbrechens der Alltagsroutinen. Dieser Film verspricht, gerade die kleinen Freuden und Kümernisse des Alltags ins Zentrum zu stellen, vorbedeutet natürlich auch durch den Titel: Die kleine Stadt, so Rutschky, «erzählt sich ununterbrochen selbst» (2001, 296), nie aber wird sie zum Schauplatz der großen Geschichten, ihre Bewohner eignen sich nicht zu Erzählhelden. «Nobody very wonderful ever came out of it, so far as we know», fasst der Erzähler-Kommentator diesen Sachverhalt. An die Stelle narrativer Dynamik tritt ein Umkreisen kleiner Begebenheiten. Hervorgekehrt wird dieses Erzählprinzip auch durch den Nachdruck, der auf den täglichen Routinen liegt: das Frühstücksritual, der Besuch des Milchmannes, der auch von der Katze erwartet wird, das Pferd vor seinem Karren, das vom gewohnten Weg nicht abweichen will. Diese Feststellungen mögen trivial klingen, sind aber so nebensächlich nicht, weil sich an die Erwartung der spezifischen narrativen Struktur eine rezeptive Haltung, ein Sich-Ausrichten der Teilhabe in kognitiver wie affektiver Hinsicht knüpft, welche dem Zuschauer «nahegelegt» wird. Welche Erwartungen hat dieser an eine Geschichte, die solcherart angekündigt und eröffnet wird? Ist ein Mord in «small town» vorstellbar, ein Banküberfall, geht ein Kinderschänder um in Grover's Corners?¹⁵

Und dann ist die Funktionsrolle des «Fremdenführers» natürlich auch ein dramaturgischer Kniff. Der Film umgeht damit die konventionelle Form der Ver-

15 Dass die Verkehrung der Kleinstadt-Idylle im *film noir* zum beliebten Erzählmotiv wird, ist nur möglich auf Grund der zuvor erfolgten Verfestigung generischer Stereotype. Bereits 1943 erzählt Alfred Hitchcock in *Shadow of a Doubt* (*Im Schatten des Zweifels*, USA 1943), an dessen Drehbuch Thornton Wilder mitgewirkt hat, davon, wie ein Verbrecher in die heile Welt der «small town» Einzug hält. Lange vor David Lynchs *Blue Velvet* (USA 1986) war die Unterhöhlung der adretten kleinen Welt üblich geworden.

gabe von handlungsrelevanten Informationen durch Dialoge mit durchsichtig expositorischer Funktion, die zuweilen ärgerliche Deutlichkeit der didaktischen Intention in solchen Akten «expositorischen Sprechens» (Hartmann 1995, 111), wie sie gerade in der Initialphase verbreitet sind (im klassischen Hollywood-Kino häufig in der ersten Dialogszene nach einem Einstieg *in medias res*). Mit der Apostrophe wird die Intentionalität und Gerichtetheit der Informationsvergabe sowie die Form der textuellen Didaxe selbstbewusst hervorgekehrt.

Schließlich verortet sich der Film hier auch in seinem Programmumfeld. Das Verfahren der kommentierenden Rahmung durch die Figur des Orators, das von der Theaterbühne her bekannt ist und das Goffman im Falle des Dramas von Thornton Wilder als «absichtlichen Archaismus» wertet (1977 [1974], 283), bleibt durch den medialen Wechsel ins Kino nicht unberührt, sondern geht hier neue Kontextbindungen ein und verändert damit auch seine rhetorisch-appellative Funktion (so weist das Verfahren etwa zurück auf die didaktische Anspracheform der «Newsreels», der Kino-Wochenschauen im Vorprogramm, die augenzwinkernd umspielt wird). Eine Doppelgesichtigkeit des Verfahrens zwischen narrativer Autorität und Ironie scheint auf, ein Spiel mit der kommunikativen Konstellation, das spürbar wird, wenn der Erzähler, das Ende seiner Vorrede bedeutend, einem unsichtbaren «Filmvorführer» Anweisung gibt, das Licht zu löschen und mit der Vorführung zu beginnen. In diesem Ausspielen der Möglichkeiten eines omnipotenten Erzählers, der die Uhr in das Jahr 1901 zurückzudrehen vermag, liegt ein Macht- und Kontrollmoment, das im Umgang mit der Fremdenführerrolle und -attitüde zugleich Gegenstand ironischer Bezugnahme ist. Etabliert wird das Register der liebevoll-selbstironischen Bezugnahme, das nicht allein die Erzählweise bestimmt, sondern auch die erzählte Welt «einfärbt».

Die Geschichte wird aus der Rückschau präsentiert, als Reminiszenz an die vergangene, «gute alte», sprich: «verlorene» Zeit. Es ist dies die Zeit vor den beiden Weltkriegen und vor den ersten Automobilen als Verkündern der Moderne, den Boten aus den «big cities», die den Widerpart bieten zu «small town America» als einer «heilen» Welt. So urteilt denn auch Rutschky, «unsere kleine Stadt» sei «tief vom Heimweh nach ihrer eigenen Vergangenheit durchdrungen» (2001, 305). Dieser *Modus der nostalgisch-sentimentalen Erzählhaltung* ist es, der das «small town»-Genre kennzeichnet. Hervorgekehrt wird er auch durch die vorausdeutenden Hinweise auf das Schicksal der Figuren: auf die Mutter, die im Jahr 1910 während eines Besuchs in einer anderen (fremden) Stadt sterben, aber zurückgebracht und hier auf dem heimatlichen Friedhof beerdigt werden wird; auf den fröhlichen und hochintelligenten Zeitungsjun-

gen, der ein Universitätsstipendium erhalten, jedoch im Ersten Weltkrieg fallen wird: «All that education for nothing». Diese Informationen lenken die Aufmerksamkeit auf die Vergänglichkeit und ergo die Bedeutung des Augenblicks, die Bejahung des Lebens – Kernaussage des Films, die er an seinem Ende symbolisch überhöht zum Ausdruck bringt.

Der filmische Stil arbeitet dieser Funktion der modalen Kennung zu: Die sentimentale, von einer Klarinette getragene Musik Aaron Coplands (damals gefeiert als «Dean of American Music») evoziert den grundlegenden «mood» des Films. Es ist eine nächtliche Stimmung, ein träumerischer Moment, ein Ausschluss der Außenwelt, der hier in deutlich kulissenhafter, «traumartiger» Umgebung gestaltet wird und die zu teilen der Zuschauer eingeladen ist.¹⁶

Von welcher Vertrautheit und Vertraulichkeit mit der «small town» und ihren Bewohnern kündigt der Auftritt des Erzählers! Eine Vertraulichkeit auch im Umgang mit dem Zuschauer, der rhetorisch in ein Wertesystem einbezogen wird, wenn der Erzähler die kleine Stadt als ganz gewöhnlich, aber dennoch liebenswert kennzeichnet: «It's a nice town, you know what I mean?» Unterstellt wird ein geteilter Wertehorizont von Erzähler und Zuschauer, der Andere (Andersdenkende) auszuschließen trachtet. Es sind die kleinen Gesten, die dieses Verhältnis vorbedeuten: wenn – noch während die Titel erscheinen – der Erzähler bei seinem nächtlichen Spaziergang in den Hügeln der Vogelscheuche den Hut zurechtrückt oder im Vorübergehen einen Nagel einschlägt, um den Zaun zu reparieren, oder auch sein Streichholz an dem bereit hängenden Ast entzündet. Der Erzähler ist Souverän der Welt, von der er erzählt, ein Eingeweihter. Mit seinen selbstverständlich und selbstzufrieden wirkenden Verrichtungen führt er den Ordnungswillen, der die Lebensweise in der kleinen Stadt prägt, exemplarisch vor.

Der Rahmenkonstruktion kommt die Funktion zu, die erzählte Welt als eine «Modellwelt» mit eigenem Wertesystem zu etablieren und konstituieren. Nahezu beiläufig kündigt der Erzähler von der fundamentalen topographischen Gliederung dieser Welt, wenn er mit einer seiner ersten Kommentierungen auf «Polish town» «beyond the railroad tracks»¹⁷ hinweist: «You know, foreign folks who come here to work in the mills, a couple of Canuck¹⁸ families, and the

16 Nostalgie ist beschreibbar als Mischung der beiden Basisemotionen Trauer und Glück; vgl. Kaczmarek 2000, 269, der einen Überblick über filmische Affektsteuerung gibt. Der Anfang von *Our Town* gestaltet nicht allein dieses Mischungsverhältnis als grundlegenden «mood» der Geschichte, sondern regt durch die vertrauliche Bezugnahme in der Zuschaueransprache zur Perspektiven- und Emotionsübernahme an.

17 Die Beschreibung von «Polish town» ist geradezu sprichwörtlich, wird doch hier die Wendung des «born on the wrong side of the tracks» aufgegriffen.

Catholic church.» Wenn er danach die zahlreichen Gemeinden der amerikanischen «Ureinwohner» aufzählt und darauf hinweist, dass sich die in Grover's Corners verbreiteten Familiennamen bereits auf den ältesten Grabsteinen des Friedhofes finden, zieht er eine Demarkationslinie durch «small town»: Der Ort des Bekannten, Vertrauten, «Amerikanischen» wird von einem anderen, «fremden» abgesetzt – eine xenophobe Geste, die ganz wesentlich zur Grundlegung der erzählten Welt beiträgt. Der topographischen Ordnung korrespondiert eine topologische.¹⁹ In der narrativen Rahmung wird ein *Dualismus von Außen und Innen* eingeführt, der als ikonographisches wie narratives Moment den Text durchzieht. Die solcherart gegliederte Modellwelt bildet ein normatives, auch ideologisches Feld aus, zu dem sich der Zuschauer in Beziehung zu setzen hat oder zu dem er in Beziehung gesetzt wird, indem die ideologische Gemeinschaft als selbstverständlich gilt.

Der «Einstieg» der solcherart «eingemeindeten» Zuschauer in den zur Außenwelt abgeschirmten und kontrollierten Bereich der «small town» wird ebenfalls vom Erzähler reguliert: Nach der Überblendung von der panoramatischen Aufsicht zur Hauptstraße von Grover's Corners ist es seine erklärende Stimme aus dem Off, welche die auftretenden Einwohner vorstellt. Und auch die innerhalb der Geschichte agierenden Figuren werden zunächst von außen, durch Fensterscheiben und Türöffnungen betrachtet, bevor dem Zuschauer der Zutritt in die Wohnküchen und damit symbolisch in das Leben der Figuren gewährt wird. Die Küchen der Familien von Emily und George bilden denn auch das räumliche Zentrum der erzählten Welt, um das sich die anderen Schauplätze konzentrisch anlagern.

Betont wird in diesen räumlichen Konfigurationen auch das Moment der *Aufkündigung von Privatsphäre*: «In our town we like to know the facts on everybody», verkündet der Erzähler, während er den Blick in die Küchen der Familien Gibbs und Webb lenkt. Die morgendlichen Verrichtungen und Routinen der beiden Hausfrauen und damit das Leben in ihren Familien werden als parallel gezeigt. Es ist das «Typische», das Entindividualisierte, die Transparenz des privaten Lebens und damit die tendenzielle Auflösung von Privatsphäre, was die symbolisch-normative Ordnung der erzählten Welt ausmacht.

Der filmische Stil arbeitet dieser Semantik zu: Die Montage der parallelen Aktivitäten um das Frühstück herum wechselt so zwischen den beiden Wohnküchen hin und her, dass die getrennten Räume synthetisiert werden und der

18 US-Slang für kanadische, vor allem frankokanadische Einwanderer.

19 Zum topologischen Analysemodell Jurij M. Lotmans vgl. 1972 [1970], 311–329; zur filmanalytischen Umsetzung dieser Modellvorstellungen Hartmann 1999; Wulff 1999, 122–128.

Eindruck eines gemeinsamen, ‹geteilten› Bereichs entsteht, in dem die beiden Familien zu einer amalgamiert werden. Der Film arbeitet dabei nicht mit sonnigen Bildern in ‹high key lighting›, wie sie im Rahmen dieses Genres üblich sind, sondern benutzt eine relativ harte Schwarzweiss-Fotografie, eine Tiefenstaffelung der Einstellungen (das Production Design stammt von William Cameron Menzies), verbunden mit der Anfang der 40er Jahre gerade wieder aufkommenden ‹deep focus›-Technik (Kamera: Bert Glennon) und gelangt so zu räumlich tiefen und tiefenscharfen Bildern.²⁰ Und er verwendet zugleich eigentümliche Techniken der Kadrierung: Die Figuren werden in den Einstellungen als aufeinander bezogen gezeigt, geradezu ‹zusammengeschweißt›; und es kommen Balken, Begrenzungen, sichtbare Decken etc. ins Bild, wie um ein Gefühl von ‹Enge› hervorzurufen. Es gibt keine wirklich ‹offenen› Bilder in diesem Film. Auch in diesem spezifischen Umgang mit dem filmischen Raum zeigt sich die ‹small town› als Netz dichter Sozialbeziehungen – Grundlage einerseits der Vertrautheit der Figuren miteinander, andererseits der hier herrschenden sozialen Kontrolle.

Mit diesen Bemerkungen zum auffallenden filmischen Stil suche ich zu verdeutlichen, dass sich die Funktionen der Direktadressierung und Erzähleransprache am Anfang nicht mit ihrer Etikettierung als ‹reflexive› narrative Technik, als ein bloßes ‹Spiel› mit der Erzählform, erschöpfend erklären lassen. Diese Form ausgestellter narrativer Autorität weist direkt auf das Menschenbild der ‹small town› als einer ‹Einheit des Wissens› im Sinne Ecos zurück: In der Bezugnahme des väterlich-verständnisinnigen Erzählers offenbart sich das ideologische Fundament der ‹small town›: Zum Ausdruck kommt ein Kontrollbedürfnis des Kleinbürgertums, das frösteln macht. Es ist der ‹stoffliche Bezug› (Wulff 1999, 12 u. 19–76), welcher die narrative Form bedingt, in der er zur Mitteilung gebracht wird. Und wenn sich Russ Meyer in seinem *Beneath the Valley of the Ultravixens (Im tiefen Tal der Superhexen, USA 1979)* über ebendiese narrative Konstruktion lustig macht, in der ein omnipräsenter Erzähler (in diesem Fall mittels *Voice-over*) seine Zuschauer über die Vorkommnisse in ‹small town› [!] unterrichtet, parodiert er damit nicht allein die Erzählform, sondern greift das quietistische, tief-konservative Gesellschaftsbild des Genres an.²¹

20 Zur Geschichte der filmischen Techniken ‹staging in depth› und ‹deep focus› vgl. Bordwell 1997, 158–171. Über *Our Town* urteilt er: ‹In the early 1940s several American dramas displayed a penchant for depth staging and deep-focus imagery. *Our Town* (1940), directed by Sam Wood and designed by Menzies, turned Thornton Wilder's stripped-down play into an orgy of depth effects› (223).

Herausgearbeitet werden sollten der Facettenreichtum und die Multifunktionalität eines vermeintlich marginalen narrativ-rhetorischen Verfahrens an der «Schwelle» zur «eigentlichen» Geschichte, dem man zunächst eine bloß rahmende Funktion zuschreiben möchte. Die Apostrophe am Filmanfang erschöpft sich jedoch bei genauer Betrachtung keinesfalls in einer solch formalen Funktion, ist auch nicht allein der rhetorische «Haken», an den der Zuschauer genommen wird, sondern ihre Leistungen in Hinblick auf Exposition und Initiation weisen darüber hinaus: In der Ansprache durch den Erzähler-Kommentator werden Genremarken gesetzt (nicht allein darüber, welche konkreten Informationen vermittelt werden, sondern auch darüber, *wie* gesprochen wird). Die erzählte Welt wird als eine Modellwelt mit je eigenen Möglichkeits- und Wahrscheinlichkeitsbedingungen etabliert, als «Diskursuniversum» der Geschichte (Souriau 1997 [1951]), das die innewohnende Ideologie umfasst und die Bahn bestimmt, auf welcher der Zuschauer durch die Erzählung geführt wird. Solche initialen Ansprachen eines Erzählers sorgen für die modalen Kennungen des Diskurses etwa als «nostalgische Bezugnahme» (wie hier) oder aber als «authentisch», als «uneigentliches Sprechen», als «historisierend», «traumartig», als «Bewegung im Utopischen». Für die Initiation des Zuschauers in die Fiktion macht es einen Unterschied, ob behauptet wird: «Diese Geschichte ist wahr» – wie etwa am Anfang von Hitchcocks *The Wrong Man* (*Der falsche Mann*, USA 1956) oder von Jacques Beckers *Le Trou* (*Das Loch*, F 1959) – oder ob die Geschichte als Verkettung schierer Zufälle und «Unfälle» und die Erzählform als Resultat der spielerischen Erkundung eines Möglichkeitsfeldes ausgewiesen wird.²²

Es ist Aufgabe des Zuschauers, über solche Kennungen des narrativen Diskurses zu befinden, die Rahmen und Voreinstellungen des Textes, welche die Teilhabeform und Erwartungen hinsichtlich der Erzählung und des Erzählprozesses prägen und vorstrukturieren, zu befragen und zu evaluieren. Diese am Textanfang notwendigen Operationen umfassen die – eingangs erwähnten – metadiegetischen, metanarrativen und metatextuellen «Bewegungen», zu denen diese spezifische Form der narrativen Eröffnung einlädt.

21 Die These in dieser Schärfe verdanke ich Hans J. Wulff. Als Ergänzung am Rande: Regisseur Sam Wood war bekennender Anti-Kommunist und Präsident der «Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals».

22 Ein schönes Beispiel für ein solches narratives Format ist der ausgeklügelte Anfang von *Lola rennt* (D 1998, Tom Tykwer), der die Filmfiguren nacheinander aus einer wimmelnden Menschenmenge isoliert. Ein wie zufällig am Ort des Geschehens anwesender Wachmann (gespielt von Armin Rohde) spricht in der Funktion eines Schiedsrichters oder Spielleiters die berühmten Worte Sepp Herbergers «Der Ball ist rund, das Spiel dauert 90 Minuten.» Er führt diesen

Reflexivität

Zum Abschluss ein paar Bemerkungen zum filmtheoretisch arg strapazierten Konzept von «Reflexivität» resp. «Selbstreflexivität». Mir ging es – wie das Beispiel gezeigt hat – keinesfalls darum, die vermeintliche Modernität zu feiern, die im Durchbrechen der behaupteten «Transparenzillusion» des «klassischen» Hollywood-Erzählstils liege (mit dem sattsam bekannten Argument, durch den Hinweis auf das «Gemacht-Sein» der Fiktion werde das «Eintauchen» des Zuschauers in die hervorgebrachte Illusion be- oder gar verhindert).²³

Gegen eine solche Konzeption möchte man, bezogen auf das Beispiel, einwenden: Die Paradoxie des hier geschilderten Verfahrens besteht gerade darin, dass es die Enunziation hervorkehrt und damit die Fiktion als eine Konstruktion offenbart, deren Bestandteil es wiederum ist. Die Erzählerfigur ist – mit einem treffenden Begriff von Metz – ein narrativer «Doppelagent» (1997, 34): Sie weist auf die Enunziation hin, verschweigt aber, dass sie nicht letzte «Quelle» des Textes (die primäre Produktionsinstanz) ist, sondern selbst ein Hervorgebrachtes, ein narratives Konstrukt. Ein solcher «Twist» von enthüllenden und verschleiern Bewegungen zählt zu den inhärenten Mechanismen im Hollywood-Erzählmodus und ist weit entfernt von jedwedem «modernistischen» Impetus (vgl. Maltby/Craven 1995, 46–52).²⁴ Mit der Etikettierung solcher Bezugnahmen auf die Erzählkonstruktion als «(selbst)reflexiv» ist analytisch also noch nichts gewonnen, solange nicht das historisch Spezifische, die konkrete diskursive Eingebundenheit sowie die pragmatischen Konstellationen und Funktionen solcher Verfahren untersucht werden.

Die «Entblößung» der Fiktionalität ist nicht grundsätzlich als Angriff auf die Illusionsbildung zu verstehen. Vielmehr erweist sich – wie Iser gezeigt hat – die

Satz fort mit «So viel ist schon ‘mal klar, alles andere ist Theorie. Und ab...!» Mit diesen Worten kickt er einen Fußball in die Höhe und gibt damit das Signal zum Auftakt der Geschichte als einer unvorhersehbaren Partie, die unterschiedliche Verläufe nehmen kann.

23 Robert Stam, der das innerhalb der Filmwissenschaft immer noch maßgebliche Buch zum Thema geschrieben hat, zielt mit «Reflexivität» auf eine grundsätzliche Offenlegung der Konstruktionsprinzipien, auf die Durchbrechung des «flow» der Narration und damit letztlich der Unterwanderung und Subversion der Illusionsbildung durch den Film; vgl. Stam 1992, xi. Ästhetische Reflexivität wird in dieser Konzeption zu einem Kampfbegriff, mit dem der filmische «Modernismus» vom illusionsmächtigen, weil «transparenten» (lies: «ideologieträchtigen», «bourgeois») Hollywood-Erzählkino abgesetzt wird, indem in Anlehnung an den Brechtschen «V-Effekt» die Repräsentationen als sozial produzierte herausgestellt werden, wie dies Stam etwa den Filmen Jean-Luc Godards zuschreibt. Vgl. ähnlich die Überblicksdarstellung in Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis 1992, 198–203.

24 Reflexive Bezugnahmen im Hollywood-Musical fasst Jane Feuer, auf die sich Maltby und Craven beziehen, denn auch als «konservative Reflexivität»; vgl. 1993 [1982], 102–106.

«Selbstanzeige» gar als einer der notwendigen «Akte des Fingierens» (1993, 35). Der am Texteingang auszuhandelnde «Kontrakt» zwischen Text und Adressat beinhaltet die Vereinbarung, den Text als «inszenierten Diskurs» (Warning 1983) und damit als kommunikativ-gerichtet zu begreifen. Hans J. Wulff verfolgt in seinem Buch *Darstellen und Mitteilen* (1999) ein entsprechendes Konzept *kommunikativer Reflexivität*, er schreibt:

Im Aussagen ist vorgegriffen auf die Aktivitäten der Rezeption. Gleiches gilt auch in der Umkehrung: Alles Verstehen umfaßt den Entwurf des intentionalen Horizonts, in dem die Aussage zustande kam. Nichts an diesem Verhältnis ist dunkel, die Beteiligten wissen tendenziell immer, daß sie an einem kommunikativen Verhältnis teilnehmen. Dieses Wissen nenne ich *reflexiv*, weil die eigene Positionierung – als Aussagender wie aber auch als Adressat – Teil des Verstehens der Äußerung ist. [...] Ich will hier der These folgen, daß Reflexivität in der filmischen Kommunikation nicht allein als eine semiotische Bezüglichkeit innerhalb der Werkstruktur aufgefaßt werden kann [...], sondern daß sie in der Tatsache des Kommunikationsverhältnisses selbst begründet ist. (56f; Herv. i. O.)

Kommunikative Reflexivität im Sinne einer «Rekursion des Textes auf seine eigenen Modalitäten»²⁵ erweist sich als eine notwendige Eigenschaft (nicht allein) filmischer Kommunikation. Keinesfalls bleibt sie bestimmten filmischen Modi wie dem «Autorenfilm» oder dem «postmodernen» Kino vorbehalten und ist an das Spiel mit spezifischen «selbstreflexiven» oder «selbstreferentiellen» Verfahren gebunden.²⁶ Als *filmisch-kommunikative Universalie* ist sie zeitenthoben. Das Wissen um die Intentionalität der filmischen Aussage, um die kommunikative Eingebundenheit zählt zu den grundlegenden Bewusstseinsstatsachen des Zuschauers und damit zu den Rahmenbedingungen, die dem Filmverstehen unterlegt werden und Voraussetzung filmischer Illusionsbildung sind.

In Formen *ästhetischer Rückbezüglichkeit* wie der hier exemplarisch untersuchten Adressierung und Ansprache des «Zuschauers» durch einen Erzähler/Orator wird die sämtlichen Akten filmischen Sagens und Zeigens innewohnende kommunikative Gerichtetheit nach außen gekehrt. *Filmanfänge* als Ort der

25 Hans J. Wulff in einem persönlichen Brief vom Dezember 1997.

26 So etwa bei Kirchmann 1994. Zur Differenzierung der Konzepte von Selbstreflexivität und Selbstreferentialität im Film vgl. auch Withalm 1999. Zur Selbstreflexivität und Selbstreferentialität bzw. «Autothematik» im Film der 1910er Jahre vgl. den Beitrag von Schweinitz in diesem Heft.

Etablierung und Ausformung der jeweils spezifischen Modalität des pragmatischen Verhältnisses sind folglich nicht zufällig (oder weil hier das vermeintliche ›Gebot filmischer Transparenz‹ nicht so streng gehandhabt würde) der Ort erhöhter Reflexivität, sondern der *systematische* Umschlagplatz für diese textuell-kommunikativen Operationen, für die entsprechende ästhetische Formen gesucht werden müssen. Die Initialisierung der textumspannenden Register am Anfang, die ›Einführung der Spielregeln‹ und die (Selbst-)Verständigung des Zuschauers, der Anstoß und die Lenkung von Lern- und Erfahrungsprozessen durch das initiatorische Programm eines jeden Films verlangt rezeptionsseitig ein ›Abtasten‹ des Textes hinsichtlich seiner spezifischen kommunikativen Verfasstheit, Intentionalität und Regelmäßigkeit, um über die eigene Positionierung und Rolle in diesem ›Spiel zu dritt‹ zu befinden.

Literatur

- Bordwell, David (1997) *On the History of Film Style*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- / Thompson, Kristin (1986) *Film Art. An Introduction* [1979]. Second ed. New York: Knopf.
- Casetti, Francesco (1994) The Communicative Pact. In: *Towards a Pragmatics of the Audiovisual: Theory and History. Vol. 1*. Hg. v. Jürgen E. Müller. Münster: Nodus, S. 21–31.
- (1995) Face to Face. In: *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Hg. v. Warren Buckland. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 118–139.
- (2001a) Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag [ital. 1999]. In: *Montage/AV* 10,2, S. 155–173.
- (2001b) Between Textual Analysis and Reception Studies. Negotiation Processes. In: *Cinema & Cie*, 1, 2001, S. 111–118.
- Feuer, Jane (1993) *The Hollywood Musical* [1982]. Second ed. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Gardies, André (1981) La forme générique: histoire d'une figure révélatrice. In: *Annales de L'Université d'Abidjan, série D (Lettres)*, tome 14, S. 163–176.
[Wiederveröff. unter dem Titel: La forme générique. In: Ders.: *Le Conteur de l'ombre. Essais sur la narration filmique*. Lyon: Aléas 1999, S. 13–23.]
- Genette, Gérard (1994) *Die Erzählung*. München: Fink.
[dt. Gesamtausgabe von «Discours du récit» aus *Figures III* (1972) und von *Nouveau discours du récit* (1983).]
- Goffman, Erving (1996) *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen* [amerik. 1974]. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Hartmann, Britta (1995) Anfang, Exposition, Initiation. Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs. In: *Montage/AV* 4,2, S. 101–122.
- (1999) Topographische Ordnung und narrative Struktur im klassischen Gangsterfilm. In: *Montage/AV* 8,1, S. 111–133.
- (2001) Initiation und Rezeptionssteuerung in Takeshi Kitanos *Hana-Bi*. Bahnung des Verstehens über die Geschichte hinaus. In: *Nicht allein das Laufbild auf der Leinwand... Strukturen des Films als Erlebnispotentiale*. Hg. v. Jörg Frieß, Britta Hartmann & Eggo Müller. Berlin: Vistas Verlag, S. 95–114 (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. 60.).
- Hippel, Klemens (2000) *Prolegomena zu einer pragmatischen Fernsehtheorie*. Diss. Freie Universität Berlin: Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften 1998. Digitale Dissertationen [<http://darwin.inf.fu-berlin.de/2000/37/index.html>].
- Iser, Wolfgang (1993) *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Jost, François (1995) The Polyphonic Film and the Spectator. In: *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Hg. v. Warren Buckland. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 181–191.
- Kaczmarek, Ludger (2000) Affektuelle Steuerung der Rezeption von TV-Movies: Begriffsklärungen und theoretische Grundlagen. In: Hans J. Wulff [unter Mitarbeit v. Klemens Hippel et al.]: *TV-Movies «Made in Germany»*. *Struktur, Gesellschaftsbild und Kinder-/Jugendschutz. 1. Teil: Historische, inhaltsanalytische und theoretische Studien*. Kiel: Unabhängige Landesanstalt für das Rundfunkwesen (ULR), S. 257–271.
- Kirchmann, Kay (1994) Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität. In: *Film und Kritik*, 2, S. 23–37.
- Levy, Emanuel (1991) *Small-Town America in Film. The Decline and Fall of Community*. New York: Continuum.
- Lotman, Jurij M. (1972) *Die Struktur literarischer Texte* [russ. 1970]. München: Fink.
- MacKinnon, Kenneth (1984) *Hollywood's Small Towns: An Introduction to the American Small-Town Movie*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press.
- Maltby, Richard / Craven, Ian (1995) *Hollywood Cinema. An Introduction*. Oxford, UK/Cambridge, USA: Blackwell.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [frz. 1991]. Münster: Nodus.
- Moinereau, Laurence (2000) *Le Générique de film: Du linguistique au figural*. Diss. Université Paris III – Sorbonne nouvelle.
- de Mourgues, Nicole (1994) *Le Générique de film*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Neupert, Richard (1995) *The End. Narration and Closure in the Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.
- Odin, Roger (1980) L'Entrée du spectateur dans la fiction. In: *La Théorie du film*. Hg. v. Jacques Aumont & Jean Louis Leutrat. Paris: Albatros, S. 198–213.
- Rutschky, Michael (2001) Unsere kleine Stadt. In: *Merkur* 55,4, S. 294–308.

- Souriau, Etienne (1997) Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie [frz. 1951]. In: *Montage/AV* 6,2, S. 140–157.
- Stam, Robert (1992) *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Morningside edition with new preface. New York: Columbia University Press.
- / Burgoyne, Robert / Flitterman-Lewis, Sandy (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London/New York: Routledge.
- Vernet, Marc (1989) The Look at the Camera. In: *Cinema Journal* 28,2, S. 48–63.
- Warning, Rainer (1983) Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion. In: *Funktionen des Fiktiven*. Hg. v. Dieter Henrich & Wolfgang Iser. München: Fink, S. 183–206.
- Withalm, Gloria (1999) Der Blick des Films auf Film und Kino. Selbstreferentialität und Selbstreflexivität im Überblick. In: *Die Zukunft der Kommunikation. Phänomene und Trends in der Informationsgesellschaft*. Hg. v. Michael Latzer et al. Innsbruck/Wien: Studien Verlag, S. 147–160.
- Wünsch, Marianne (1989) Inszenierte Verführung. Zur Verfilmung von Arthur Schnitzlers *Reigen* durch Max Ophüls (1950). In: *Der erotische Diskurs. Filmische Zeichen und Argumente*. Hg. v. Klaus Kanzog. München: Schaudig, Bauer, Ledig, S. 93–108 (Diskurs Film. 3.).
- Wulff, Hans J. (1999) *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr.
- (2001) Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen. Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *Montage/AV* 10,2, S. 132–154.
- Wuss, Peter (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Edition Sigma.