

Etienne Souriau

Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie*

Dies ist die erste Vorlesung im Rahmen eines Kurses, der im ersten Semester 1950/51 am Institut de Filmologie gegeben wurde. Dieser beschäftigte sich mit der Struktur des filmischen Universums. Der erste Vortrag führt in das Thema ein und entwirft gleichzeitig die Grundlagen für eine wissenschaftliche Terminologie. Aus diesem Grunde und als Beitrag zum Vokabular der Filmologie wird er hier als eigenständige Studie veröffentlicht.

Die Vorlesungsreihe, die mit dem heutigen Vortrag eröffnet wird, trägt den folgenden Titel: Struktur des filmischen Universums. Ich werde Ihnen heute erklären, was ich hierunter verstehe. Bei dieser Gelegenheit werde ich auch ein Vokabular erstellen, das für ernsthafte filmologische Untersuchungen unverzichtbar ist. Dieses oder ein anderes, gleichwertiges. Doch die Begriffe, die ich Ihnen vorstelle, waren bereits Gegenstand einer sorgfältigen Prüfung: Sie sind aus einer gemeinschaftlichen Arbeit heraus entstanden. Unter meiner Leitung wurden sie von einer Gruppe von Forschern diskutiert, deren Hinweise und Vorschläge für mich außerordentlich wertvoll waren. Ich glaube also nicht, daß man hinsichtlich Auswahl und Begriffsbildung noch viel Besseres finden könnte, wenn man die Trennschärfe und die Bequemlichkeit in der Verwendung berücksichtigt. Eines ist gewiß: die *Begriffe*, welche diese Ausdrücke festlegen, sind Grundbegriffe, elementar,

* Ursprünglich erschienen unter dem Titel „La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie“ in: *Revue internationale de Filmologie* 2, 7-8, 1951, S. 231-240. Wir danken dem Istituto di Ricerca sulla Comunicazione A. Gemelli e C. Musatti in Mailand sowie Francesco Casetti für die freundliche Genehmigung zur Übersetzung.

aber wichtig und absolut unverzichtbar: Ohne sie könnte es keine ernsthafte wissenschaftliche Filmologie geben.

Denn die Filmologie ist eine Wissenschaft; sie muß und will eine sein. Und wenn eine Wissenschaft auch nicht nur, gemäß dem berühmten Satz von Condillac, eine „gut gemachte Sprache“ ist, so erfordert sie doch eine solche als ihre Voraussetzung. Verweigert man sich der notwendigen Anstrengung, diese Sprache zu schaffen, sie anzunehmen, sich an sie zu halten, sie korrekt und durchgängig zu verwenden, so ist man von vornherein dazu verdammt, sich mit schlecht gestellten Fragen, mit unklaren Untersuchungen ohne genaue und solide Resultate, mit undeutlich verfaßten Beobachtungen, mit vorläufigen und verschwommenen heuristischen Studien auseinandersetzen zu müssen. Deshalb verlange ich von Ihnen diese Anstrengung. Und ich verlange sie auch von den zahlreichen anderen in aller Welt, die ähnliche Forschungen und Untersuchungen betreiben. Ich wiederhole, daß diese Wortbildungen in unserer Gruppe sorgfältig diskutiert wurden. Sie verweisen schlicht auf völlig evidente und unbestreitbare Gegebenheiten bezüglich der (als Tatsache anzunehmenden) Gesamtstruktur der Realitäten, die ich hier unter dem Begriff „filmisches Universum“ behandle.

Doch was ist ein filmisches Universum? Unter einem Universum versteht man eine Gesamtheit von Wesen, Dingen, Tatsachen, Ereignissen, Phänomenen und Inhalten in einem raum-zeitlichen Rahmen. Sowie wir also dem filmischen Raum und der filmischen Zeit bestimmte Eigenschaften zuschreiben, postulieren wir auch den Begriff eines filmischen Universums. Versuchen wir aber, die Frage genauer zu betrachten.

Machen wir also einen Exkurs (er wird kurz und nur einleitender Natur sein, das verspreche ich Ihnen) zur Logik und den Logikern. Denken wir an das, was dort „Diskursuniversum“ heißt. Der Ausdruck wurde von De Morgan geprägt; er ist mittlerweile gang und gäbe (siehe Boole, Venn, Stanley Jevons usw.). Er bezeichnet ein Ensemble von Beziehungen, von „Klassen“, die aufgrund einer einzigen Setzung berücksichtigt werden müssen. Ich zitiere dazu Lalande (*Vocabulaire technique et critique de la Philosophie*): „Der Satz: ‚Kein Hund spricht‘ ist wahr im Diskursuniversum der Zoologie, jedoch nicht in dem der Fabel.“ Äsop – oder La Fontaine – läßt einen Hund auftreten. Der beginnt zu sprechen. Das genügt bereits: Wir befinden uns im Universum der Fabel.

In dieser Hinsicht setzt jeder Film, sowie er vorgeführt wird, ein Universum: zunächst das filmische Universum im allgemeinen, aber auch diese oder jene Gattung des filmischen Universums. Eigentlich bildet jeder Film

im wesentlichen sein eigenes Universum aus; dieses ist aber immer nur eine Variante der einen oder der anderen Gattung des filmischen Universums.

Einige Beispiele: Man zeigt einen Dokumentarfilm über Perlentaucher im Indischen Ozean. Schon aufgrund der Tatsache, daß ich begreife, daß es sich um einen Dokumentarfilm handelt, verstehe ich, daß man mir ein Stück Wirklichkeit präsentiert. (Oder man gibt vor, dies zu tun: Man mag dabei bis zu einem gewissen Grad manipuliert haben, doch das ist unwichtig.) Dies wurde irgendwo in der wirklichen Welt, irgendwo auf dieser Erde aufgenommen, an einem Ort, der tatsächlich existiert, an dem die Lebewesen und die Dinge, die man mir zeigt, wirklich gibt, und deren sinnliche Gegenwart man, trotz der Distanz, für mich auf der Leinwand erzeugt.

Wenn man nun LADRI DI BICICLETTA [FAHRRADDIEBE; Italien 1948, Vittorio De Sica] betrachtet, dann verhält es sich bis zu einem gewissen Punkt ähnlich, weil der Film „realistisch“ ist. Doch ich weiß von vornherein, daß das gezeigte Universum die wirkliche, historische, geographische und soziale Welt nicht einfach verdoppelt. Ich weiß, daß die Hauptfiguren, für die ich mich interessieren soll, nur durch die Fiktion, die der Film sichtbar macht, gesetzt werden; ihre Erlebnisse sind imaginär und vom Filmemacher erdacht. Ich habe demnach ein Universum der Fiktion vor mir, das jedoch in vielem der Wirklichkeit ähnelt oder versucht, diese zum Ausdruck zu bringen. Auf dieser Ähnlichkeit oder Ausdrucksqualität der Welt, die man mir zeigt, in Bezug auf die wirkliche Welt beruht der Stil des Films. Die Beziehung zwischen beiden Welten ist von grundlegender Bedeutung.

Schließlich sehe ich mir I MARRIED A WITCH [MEINE FRAU, DIE HEXE; USA 1942, René Clair] an. Hier nun weicht das gezeigte Universum stark von der wirklichen Welt ab: Besen bewegen sich von alleine, Menschen fliegen durch die Luft oder verschwinden unsichtbar in Flaschen, aus denen heraus sie reden. Die Naturgesetze sind außer Kraft gesetzt; diese Welt gehorcht Gesetzen, die anderswo herkommen, und zwar aus dem wohlbekannten System des Aberglaubens: Man verlangt also von mir, daß ich, so lange ich diesen Film betrachte, mich vorläufig, auf spielerische Weise, wohlwollend und aus Neugier auf die filmischen Effekte, die zu diesem Zweck eingesetzt werden, auf dieses Universum einlasse. Ob ich dazu nun mehr oder weniger an gutem Willen aufbringe, ist unwichtig: Jedenfalls wird dieses Universum vom Film *gesetzt*.

Man sieht also, was ich meine, wenn ich sage: Genau genommen setzt jeder Film sein Universum (mit den Figuren, den Wesen und Dingen, seinen allgemeinen Gesetzen sowie dem Raum und der Zeit, welche ihm eigen

sind). Man sieht auch, mit welchem Recht ich vom filmischen Universum im allgemeinen spreche: Ich meine damit das, was durch alle Vielfalt, Unterschiede und Einzigartigkeiten hindurch allen Universen aller Filme gemeinsam ist (zumindest bis auf Weiteres und mit Blick auf das, was bisher getan wurde und aller Wahrscheinlichkeit nach, so lange die allgemeinen Bedingungen dieser Kunst im großen und ganzen unverändert bleiben, noch für lange Zeit getan werden wird).¹

Das allgemeine filmische Universum besitzt zahlreiche Merkmale. Um nur einige der auffälligsten und offensichtlichsten zu nennen (als Beispiele und zur Verdeutlichung), handelt es sich zunächst um ein Universum, das sich uns nur auf zwei sinnlichen Ebenen direkt vermittelt: über den Gesichtssinn und über das Gehör (alle anderen sinnlichen Wahrnehmungsarten können nur indirekt evoziert werden). In der Mehrzahl der Fälle fehlt dieser Welt auch die Farbe. Soweit die physikalische Seite. In moralischer Hinsicht ist sie lebhafter, erregter, oft auch pathetischer (oder das Pathos ist intensiver und ständig fühlbar) als die gewöhnliche Welt. Sie wendet sich an mich als Zuschauer und lädt mich ein, während sie doch mein Recht respektiert, ruhig auf meinem Sitz zu bleiben usw. Dies mag fürs erste genügen.

Uns interessieren hier als Gegenstand unserer heutigen Untersuchung die strukturellen Rahmenbedingungen dieses Universums. Zunächst, so sagten wir, haben wir Raum und Zeit. Betrachten wir dies genauer. Der Deutlichkeit halber werde ich diese Frage in zwei Schritten behandeln.

Der Raum dieses Universums – der filmische Raum! Bereits zu Beginn möchte ich folgendes feststellen: Dieser Raum hat zwei sehr unterschiedliche Charaktere, besser gesagt, er besteht aus zwei Ordnungen, deren Gegensatz offensichtlich ist.

¹ Man beachte, daß man Ähnliches auch über alle anderen Künste sagen kann: Ein Gemälde oder eine Skulptur setzen ihr Universum. Es gibt ein Universum der *Mona Lisa* [...], aber auch ein malerisches Universum im allgemeinen, genauso gibt es ein Universum des *Hamlet* und ein theatralisches Universum, ein musikalisches Universum, eines des Hörspiels usw. Doch es geht mir hier nicht um eine vergleichende Ästhetik. Ich erwähne dies hier nur, um zu zeigen, daß das, was ich sage, nur um so gesicherter und tatsächlich gegeben ist, als es Teil eines größeren Ganzen ist. Das filmische Universum hat seine eigenen Merkmale, und diese allein sind hier für uns von Interesse.

Zum einen gibt es die Tatsache der Leinwand, der Rahmung aller sichtbaren Erscheinungen auf einer rechteckigen Fläche, die sich an immer derselben Stelle befindet und deren Dimensionen festgelegt sind. Alles, was mir gezeigt wird, alles was mir an sinnlich Gegenwärtigem geboten wird, ist innerhalb dieses Kaders. Dies ist eine Grundtatsache.

Doch ich bemerke, daß mir auch ein völlig anderer, unendlich viel weiterer, dreidimensionaler Raum vorgesetzt wird. Ich erfahre ihn über die Tiefenillusion, über intellektuelle Operationen der Wahrnehmung, der Rekonstruktion und der Vorstellung. Das Schloß, daß mir gezeigt wird, ist fünf Kilometer entfernt von jenen Hügeln am Horizont. Über diese Straße dort kam vorhin das Auto, aus dem die Besucher gestiegen sind. Sie kamen aus einer Stadt etwa zwanzig Kilometer links von hier. Diese Allee führt zu dem Park, in dem sich gerade eben der eifersüchtige Ehemann versteckt hat usw. Kurzum, eine ganze Topographie läßt sich entwerfen, die der Film impliziert: Dies ist der Raum, *in dem sich die Geschichte abspielt*.

Beide Räume sind streng voneinander geschieden. Um sie nicht zu verwechseln, werden wir ihnen Namen geben, wobei wir uns um deren Begründung im Moment noch nicht kümmern. Betrachten wir sie jetzt einfach als bequeme Bezeichnungen. Der erstgenannte ist der „leinwandliche“ [*écranique*] Raum. Den anderen nennen wir „diegetisch“ [*diégétique*] (abgeleitet vom griechischen δῆγησις, Diegese: Bericht, Erzählung, Darstellung). Damit haben wir also zwei Räume: 1.) Der leinwandliche Raum mit dem Spiel von Licht und Dunkelheit, den Formen, den sichtbaren Gestalten. 2.) Der diegetische Raum, der nur im Denken des Zuschauers rekonstruiert wird (und der zuvor vom Autor des Drehbuchs vorausgesetzt oder konstruiert wurde); in ihm sollen alle Ereignisse, die man mir zeigt, sich abspielen, in ihm scheinen sich die Figuren zu bewegen, sobald ich die Szene verstehe, an der man mich teilhaben läßt.

Kommen wir nun zur filmischen Zeit. Hier finden wir genau die gleiche Situation, einen offensichtlichen Dualismus derselben Art. Wir haben selbstverständlich zum einen die konkrete Zeit der Vorführung, welche die Dauer der Projektion begrenzt und das Leben und die Bewegung der Bilder enthält, die Anordnung und Länge der verschiedenen Episoden, die Folge der Sequenzen mit ihrer mehr oder weniger langen Dauer (und übrigens auch die jeweiligen Eindrücke des Zuschauers, die Entwicklung seiner Gefühle während der Vorstellung). Diese Dauer, während der all diese im Laufe der Vorführung beobachtbaren Phänomene sich abspielen, nennen wir die „filmphanische“ [*filmophanique*] Zeit.

Ihr gegenüber steht eine andere Zeit, für die wir die Bezeichnung „diegetisch“ erneut verwenden können: Die Zeit, während der sich die Ereignisse, die man mir zeigt, abspielen sollen. Dies ist die „Zeit der Geschichte“, wie der diegetische Raum der „Raum der Geschichte“ ist. Sie unterscheidet sich grundlegend von der filmophanischen Zeit. So kann man zum Beispiel, *nachdem* man mir einen Teil eines Abenteuers gezeigt hat, zurückgehen und mich Ereignisse sehen lassen, die sich *davor* abgespielt haben. Ich begreife also, daß diese beiden Momente A und B, die in der filmophanischen Zeit in der Reihenfolge A B erscheinen, sich in der umgekehrten Abfolge, nämlich zuerst B und irgendwann später A, in der Zeit ereignen, die in der Geschichte, in der Diegese vorausgesetzt wird. Oder man präsentiert mir abwechselnd zwei sich gleichzeitig abspielende Handlungsfolgen. Ich sehe Dolores, die im Salon der Hacienda von Don Pablo mit Handarbeiten beschäftigt ist, und bisweilen die Augen erwartungsvoll zum Fenster richtet. Dann erscheint Ramiro im Galopp auf der Straße, die zur Hacienda führt. Ich verstehe also, daß Ramiro zur Hacienda galoppiert, während Dolores ihn erwartet. Beide Ereignisse sind gleichzeitig in der diegetischen Zeit, werden in der filmophanischen Zeit aber abwechselnd präsentiert. Das ist völlig eindeutig.

Das ist völlig eindeutig, doch man muß es auch ausdrücken können und über die entsprechenden Begriffe verfügen: zunächst einmal, um nicht all diese Erklärungen ein ums andere Mal wiederholen zu müssen oder, um dies zu vermeiden, auf einen vagen und nur scheinbar anschaulichen Ausdruck zurückgreifen zu müssen; außerdem gehören diese Worte zu einem Strukturganzen, und sie stellen auf technische Weise zwei deutlich verschiedene und lokalisierbare Realitätsebenen innerhalb eines Systems dar, das, um es gleich zu sagen, davon nicht weniger als sieben notwendig zu unterscheidende kennt. So kann ich nun die eingangs gestellte Frage in ihrer ganzen Tragweite wieder aufgreifen und Ihnen nach dieser ersten Annäherung *die sieben Existenzebenen des filmischen Universums* darlegen. Lassen Sie sich durch diese Zahl nicht abschrecken. Wenn wir sie in ihrer Reihenfolge vom einen Ende zum anderen durchgehen, werden Sie sehen, daß das System sehr einfach und klar ist. Befürchten Sie also nicht, daß wir uns mit Haarspaltereien aufhalten werden: Es handelt sich um eindeutige, genau bezeichnete Unterscheidungen, die, ich wiederhole es, von außerordentlicher Bedeutung für die präzise Analyse filmologischer Tatsachen sind. Die einzige Schwierigkeit und der einzige Ärger ist nun einmal, daß man solch technischer Worte bedarf, um jene zu benennen. Doch ist dies nur ein kleines, unvermeidliches Übel angesichts des großen Nutzens, den man daraus

ziehen kann, nämlich Klarheit und rigorose Fragestellungen. Außerdem kennen wir ja schon drei von ihnen, die Aufgabe ist also bereits weniger schwierig.

Betrachten wir nun der Reihe nach die verschiedenen Wirklichkeitsformen, die verschiedenen Ebenen in der Struktur des filmischen Universums.

1. Die *afilmische* Wirklichkeit

Beginnen wir der Einfachheit halber mit der wirklichen und gewöhnlichen Welt, die unabhängig vom Film existiert, die Welt, in der Sie und ich tagtäglich leben und die bereits da war, bevor es Filme gab. Alles, was sich in ihr befindet und insoweit es unabhängig von jeder kinematographischen Aktivität besteht, bezeichne ich als „afilmische“ [*afilmique*] Wirklichkeit.

Sie werden mich fragen, wozu dieses Wort nützlich ist, da wir hier doch per Definition außerhalb des filmischen Universums bleiben, und uns dies alles somit doch eigentlich gar nicht betrifft.

Falsch! Zu jedem Zeitpunkt ist es unabdingbar, das filmische Universum auf die Art Wirklichkeit, die ich afilmisch nenne, beziehen zu können, und genau dies muß durch ein entsprechendes Wort ermöglicht werden. Hier ein Beispiel, das vorhin bereits erwähnt wurde: Gegenwärtig ist immer wieder die Rede von einem kinematographischen „Realismus“. Dieser Begriff ist ungenau und unklar. Und doch ist nichts einfacher: Wenn man von realistischen Filmen spricht, will man logischerweise damit ausdrücken, daß diese ein genaues Bild des afilmischen Universums geben, besser noch: daß sie ihm auf ehrliche und getreue Weise Ausdruck verleihen. Auch der „Dokumentarfilm“ ist ohne diesen Bezug nicht begrifflich zu fassen: Er ist definiert als eine Wirklichkeit, die dem afilmischen Universum entnommen ist (wohingegen der realistische Film nur global als dessen Ausdruck gelten kann, während er im Detail der schöpferischen Eingebung Raum läßt). Viele präzise filmologische Tatsachen lassen sich ohne den ausdrücklichen, gewollten Bezug auf die *afilmische Zeit*, für die ein astronomisches Phänomen als Maßstab dient, nicht analysieren. Dies ist der Fall in ...OCH EFTER SKYMMING KOMMER MÖRKER [auf deutsch etwa: „Auf die Dämmerung folgt der Tag“, Schweden 1946] von Rune Hagberg. Die Seele des Helden verfällt im Laufe seines nächtlichen Deliriums mehr und mehr dem Wahnsinn. Die völlige Auflösung der Zeit symbolisiert eine umfallende Sanduhr und die Erscheinung einer sich in den Schwanz beißenden Schlange, klassisches

Bild der Ewigkeit. Doch dann kommt der Morgen. Von Dachstube aus sieht man, wie die aufgehende Sonne am Horizont langsam aus dem Nebel aufsteigt. Sie bewegt sich *in ihrer tatsächlichen Geschwindigkeit*. Die Sonnenscheibe erscheint mit ihrer „natürlichen“ Bewegung und stellt durch diesen Bezug den normalen, kosmischen Lauf der Zeit wieder her. Dies ist nur ein Moment aus diesem Film, allerdings ein bemerkenswerter, als Beispiel für die filmische Zeit. Ein solcher Effekt ist von großer Bedeutung. Die genaue Art und Weise, wie sich das dialektische Verhältnis von Filmischem und Afilmischem darstellt, ob nun in einem Werk als Ganzem oder an einem bestimmten Moment, ist eine filmologische Tatsache ersten Ranges.

2. Die profilmische Wirklichkeit

Ein merkwürdiger Teil dieser wirklichen oder afilmischen Welt ist bereits stark auf das Filmologische hin ausgerichtet: Es handelt sich hier insbesondere um das, was man gezielt und zweckgerichtet vor die Kamera stellt.

Wenn ich ein Aufnahmestudio betrete, so gehört das, was ich dort sehe (einschließlich des Studios selbst), in gewisser Weise zur afilmischen Wirklichkeit, und zwar insofern, als es Teil des wirklichen und alltäglichen Universums ist. Aber all dies steht auch in enger Beziehung zum Kino, es dient der Herstellung eines Films. Alles, was ich auf der Leinwand sehe (selbst ein Zeichentrickfilm), ist vermittels der Aufnahme eines realen, physischen Objekts vor der Kamera entstanden: Einen solchen Gegenstand nenne ich „profilmisch“ [*profilmique*] (wobei ich mit den beiden Bedeutungen des lateinischen Wortes *pro* spiele: „für“ und „gegenüber“). Alles, was der Klasse des Profilmischen angehört, existiert, wie erwähnt, auch im Afilmischen; es ist aber dadurch gekennzeichnet, daß es einen direkten, konkreten, organischen Bezug zum Film unterhält. Oft hat man es nur in Hinblick auf diese funktionale Rolle geschaffen. Selbst da, wo es sich um eine Außenaufnahme handelt oder um die Suche nach einem Gebäude (eine Stadt, ein Schloß) für einen Film, dient die Erkundung des afilmischen Universums (denken wir an die Expeditionen G. Wakhevitchs*, um Blaubarts Burg zu finden) dem Zweck, eine afilmische Wirklichkeit zu entdecken, die zu einer profilmischen werden soll. Der geschminkte Schauspieler im Studio, ausgeleuchtet von Spitzlicht, Streulicht und Fülllicht usw. ist

* Anm. d. Ü.: Georges Wakhevitch (1907-1984), russischer Bühnenbildner und Filmarchitekt. Souriau bezieht sich hier auf seine Arbeit für den Film BARBE-LEU (Frankreich 1951, Christian-Jaque).

eines der deutlichsten Beispiele für eine durch und durch profilmische Gegebenheit. Gleiches gilt für die Kulissen.

Die nicht nur praktische, sondern auch analytische Bedeutung dieser Wirklichkeitskategorie läßt sich zum Beispiel (wir bleiben im Bereich der Zeit) anhand der Existenz einer spezifisch profilmischen Zeit belegen, die von Drehbuch und Drehplan bestimmt wird. So ist bekanntlich eine der wichtigen Voraussetzungen für die Psychologie des Filmschauspielers (dessen Kunst sich in dieser Hinsicht grundlegend von der des Theaterschauspielers unterscheidet), daß die (profilmische) Drehfolge nicht der (filmophanischen) Reihenfolge entspricht, in der die Szenen auf der Leinwand erscheinen, und auch nicht der (diegetischen) Abfolge der Ereignisse in der Erzählung. Darum muß sich der Schauspieler vor jeder Sequenz die Situation in Erinnerung rufen oder rufen lassen: Im Drehplan wird die diegetische Zeit in kleine Stücke gehackt und nach praktischen oder ökonomischen Gesichtspunkten in einer neuen (profilmischen) Folge angeordnet. Natürlich verschwindet diese profilmische Zeit theoretisch in späteren Arbeitsschritten, ohne Spuren zu hinterlassen. Dennoch kann es versehentlich geschehen (was dann meist auf einen Fehler des *script-girls* zurückzuführen ist), daß durch eine enorme Unwahrscheinlichkeit im diegetischen Ablauf ein Bruch zutage gefördert wird, indem fatalerweise ein Sprung in der profilmischen Zeit zu sehen ist, der eigentlich unsichtbar hätte sein müssen. So konnte ich einmal folgendes auf der Leinwand beobachten: Mitten in Afrika wird eine charmante junge Jägerin von einem Löwen verfolgt. Sie stürzt, und der Löwe springt! Doch glücklicherweise wird er von einem Schuß niedergestreckt. Die junge Frau steht auf... und trägt nun eine andere Bluse. (Hat sie sich inzwischen umgezogen?) Die Harmonisierung der profilmischen und der diegetischen Zeit, die sich ja nicht entsprechen, ist somit eine spezifische technische Aktivität, die sogar eine eigene Berufsgruppe (das *script-girl*) hervorgebracht hat.

Man braucht wohl nicht zu betonen, daß die überaus breite Frage der Beziehung zwischen dem Profilmischen und dem Afilmischen eine Vielzahl an Detailproblemen umfaßt. Diese sind einerseits ästhetischer oder moralischer Natur (was vor allem die Konventionen und Traditionen der Filmkunst, um ein zutreffendes Bild der Wirklichkeit zu geben, betrifft; das gilt aber auch für die sozialen Tatsachen, die das Resultat einer Sehnsucht nach dem im Kino Gezeigten oder eben seiner Ablehnung sind, gerade weil es als eine *irgendwie wahre* Dokumentation der konkreten Wirklichkeit gesehen wird und nicht als etwas künstlich Erschaffenes). Andere sind der Beschaffenheit profilmischer Wirklichkeiten in Form organisierter Gesellschaften (die

„Welt des Films“) eigen; wieder andere sind technischer Art (so all die – an sich afilmischen – ökonomischen Erwägungen bezüglich der Entstehung eines Films).

Auf die allgemeinen Beziehungen zwischen dem Profilmischen und den nun folgenden Bereichen werde ich noch zurückkommen; für den Moment will ich mich darauf beschränken festzuhalten, daß sie entweder kausaler oder zweckmäßiger (funktionale Bestimmung) Natur sind, wobei es nützlich ist, beides voneinander zu unterscheiden.

3. *Filmographische Wirklichkeiten*

Die Gesamtheit der Operationen bei der Aufnahme (die profilmisch sind: vor allem die Kamera, dies ist besonders wichtig, gehört dem Profilmischen an) führen zum Bild auf dem Filmstreifen. Dies ist eine neue Kategorie von Tatsachen. Streng genommen könnte man sie als filmische Gegebenheiten im eigentlichen Sinne betrachten. Da dieser Ausdruck jedoch eine viel breitere Bedeutung angenommen hat, benötigen wir einen speziellen Begriff für alles, was auf der Ebene des Filmstreifens existiert und dort untersucht werden kann. Nennen wir es „filmographisch“ [*filmographique*]. In begrifflicher Hinsicht gibt es keinerlei Schwierigkeiten. Ich beschränke mich auf die Bemerkung, daß ein spezieller technischer Begriff unverzichtbar ist (und überaus nützlich: ich kenne ernsthafte und wichtige filmologische Untersuchungen, die mangels eines klaren, definitiv anerkannten Ausdrucks ungenau bleiben), sei es auch nur, um das *filmographische Bild* unzweideutig vom *leinwandlichen Bild* unterscheiden zu können, die zwar in einem Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen, jedoch völlig verschiedene Gegebenheiten mit unterschiedlichen Merkmalen sind.²

Um weiterhin bei der so lehrreichen Analyse der Zeit zu bleiben (welche auch den Nutzen der Terminologie gut verdeutlicht), kann man feststellen, daß es keine filmographische Zeit im eigentlichen Sinne gibt (sofern man damit nicht die Lebensdauer des Filmstreifens und z.B. die Gebrauchsschäden, die zu Schnitten führen können, meint). Auf der filmographischen Ebene ist es die räumliche Dimension (die Meterzahl), welche die spätere Zeitdimension bestimmt. Zeitlupe und Zeitraffer, die auf einem bestimmten Verhältnis von profilmischer (oder afilmischer) und filmophanischer Zeit beruhen, entstehen über eine filmographische Zwischenstufe, die nicht zeitlicher Natur ist.

² Im zusammenfassenden Schlußteil dieser Studie findet man in den Definitionen ein konkretes Beispiel hierzu.

Darüber hinaus gibt es verschiedene technische Operationen (die Montage), welche auf der filmographischen Ebene ausgeführt werden und denen keinerlei *profilmische Gegebenheiten* entsprechen. Andere (insbesondere der Ton) werden filmographisch bearbeitet: Man kan Timbres und Tonqualitäten verbessern oder gar schaffen, indem man direkt in die Beschaffenheit der Tonspur eingreift. (Ein einfaches Beispiel ist das Brüllen King Kongs, das die filmographische Umkehrung eines Löwengebrülls darstellt.) Derlei Tatsachen werden zukünftig möglicherweise immer größere Bedeutung erlangen. Spezifische Probleme in dieser Hinsicht wirft der Zeichentrickfilm auf.³

4. *Filmophanische (und leinwandliche) Wirklichkeiten*

Die Projektion eines Films eröffnet uns ein Feld mit einer Vielzahl weiterer Tatsachen. Hier haben wir natürlich das Herzstück des filmischen Universums. Und in der Tat befaßt sich die Mehrzahl filmologischer Untersuchungen – zumindest was die Grundvoraussetzungen angeht, die als experimentelle Basis dienen – mit der „filmophanischen“ Ebene. Das Wort ist uns bereits bekannt, desgleichen der Ausdruck „leinwandlich“, der mit ihm einhergeht. „Filmophanisch“ ist der allgemeine Begriff, der all das bezeichnet, was in diesen Teil des filmischen Universums gehört: die Phänomene, die mit der Projektion vor Zuschauern zusammenhängen. „Leinwandlich“ meint vor allem das, was sich räumlich auf der Leinwand ereignet. Diese beiden sind hier als filmologische Neologismen ausreichend, ansonsten genügen die gebräuchlichen technischen Termini.⁴

³ So läßt sich insbesondere die Frage stellen, ob das Material, die Einzelzeichnungen usw., aus denen diese Art Filme besteht, nun als filmographisches oder als profilmisches Material zu betrachten ist. Beim Zeichentrick nähern sich beide Ebenen aneinander an – und dennoch bleibt der Unterschied bestehen. Die Verwendung von Modellen oder perspektivischen Zeichnungen schafft natürlich so etwas wie einen profilmischen Raum. Wohl nur in den Anfängen des Genres (Méliès, Cohl usw.) wurden derartige Werke auf rein filmographische Weise hergestellt. [Anm. d. Ü.: Souriau verweist hier auf die Möglichkeit, Zeichnungen direkt auf dem Filmstreifen auszuführen. Allerdings scheinen sowohl Méliès als auch Emile Cohl mit Einzelzeichnungen auf Papier gearbeitet zu haben.]

⁴ Die Filmologie unterscheidet sich in ihren wissenschaftlichen Zielen und Mitteln von der Praxis der Filmkunst. Darum benötigt sie auch spezifische begriffliche Hilfsmittel. Aber natürlich muß sie, wo immer sie mit den technischen Gegebenheiten des Films zu tun hat, so weit als möglich die entsprechenden

All dies wurde bereits gesagt. Beschränken wir uns wieder auf unser übliches Beispiel in Hinblick auf die filmische Zeit: Die filmophanische Zeit (Dauer, Geschwindigkeit und Reihenfolge der Projektion) entsteht aus zwei Faktoren – dem filmographischen Material und dem Lauf des Projektionsapparats, das Verhältnis dieser beiden ergibt die Anzahl Bilder pro Sekunde (normalerweise 24, doch dies kann variieren, die Zahl ist nur ein Anhaltspunkt, ein indirekter Maßstab, der mit dem filmophanischen Ton zusammenhängt). Diese Zeit ist *objektiv* und meßbar. Sie ist fortlaufend (außer bei einer Unterbrechung oder Pause). Nicht nur der Rhythmus und die Reihenfolge der Phänomene, die sie regiert, sondern auch ihre Grenzen (Vorfürhdauer des Films) müssen bei der Herstellung berücksichtigt werden. Ein Teil des filmographischen Faktums Montage und auch die Arbeit im Bereich des Profilmischen hängen von den filmophanischen Möglichkeiten (maximal zwei Stunden) ab, welche die filmographische Meterzahl bestimmen. Die Notwendigkeit, das Universum eines Films im Rahmen dieser filmophanisch begrenzten Zeit entfalten zu müssen, ist eine merkwürdige ästhetische Grundvoraussetzung des filmischen Schaffens.

5. Die Diegese

Ich schließe hier nun – dem Anschein nach etwas willkürlich – die vorhin bereits als „diegetisch“ bezeichneten Tatsachen an, diejenigen also, die mit der filmophanisch vorgeführten Geschichte zusammenhängen: all das, was den Film, *insoweit er etwas darstellt*, betrifft. Diegetisch ist alles, was man als vom Film dargestellt betrachtet und was zur Wirklichkeit, die er in seiner Bedeutung *voraussetzt*, gehört. Man könnte versucht sein, hier von der Wirklichkeit der Tatsachen zu reden; der Ausdruck wäre nicht falsch, wenn

technischen Ausdrücke verwenden (außer in den gelegentlich anzutreffenden Fällen, in denen diese mehrdeutig sind und wo der jeweilige Zusammenhang und Gebrauch für Klarheit sorgt: so hat ein Wort wie „Einstellung“ mehrere unterschiedliche Bedeutungen). Nur da, wo die Filmologie einen spezifischen Standpunkt einnimmt (was ja im Grunde ihre Aufgabe ist) und sich bei ihren Untersuchungen mit anderem beschäftigt als mit der unmittelbaren Ausübung der Filmkunst oder mit produktionstechnischen Studien, die zur Unterstützung dienen, bedarf sie eines seinerseits technischen Vokabulars. Auch wenn dies eigentlich selbstverständlich ist, scheint es nützlich, es hier noch einmal festzuhalten. Bisweilen trifft man in diesem Punkt (vor allem in der Tagespresse) auf Mißverständnisse. Wir verweisen hierzu einfach auf die grundlegenden Arbeiten zu dieser Frage. Doch letztlich ist all dies ein Grund mehr, um das Vokabular der Filmologie gründlich und sorgfältig festzulegen. Je spezieller es ist und je mehr es *ad hoc* entsteht, desto weniger Mißverständnisse wird es geben.

man sich dabei vor Augen hält, daß es hier um eine fiktionale Wirklichkeit geht. Jeder wird verstehen, was gemeint ist, wenn man sagt, daß zwei Kulissen (sagen wir: ein Schloß und eine Hütte) im Studio nebeneinander stehen, daß die Orte aber in Wirklichkeit (in der Geschichte) fünfhundert Meter voneinander entfernt sind; daß der Streit und das Rendez-vous der Liebenden am selben Tag in der Hütte gedreht wurden, in Wirklichkeit (in der Geschichte) aber ein Jahr zwischen beiden Szenen liegt. Gleiches gilt für Orte: Diegetisch liegt Blaubarts Burg in Frankreich, der geographisch tatsächliche (profilmische) Standort des Schlosses aber ist in Bayern. Ein diegetisches Tahiti kann profilmisch von den Iles d'Hyères dargestellt werden. Für den Zuschauer ist diese Information ohne Bedeutung, sie mag allenfalls seine Neugierde befriedigen. Um den Film zu verstehen und zu genießen, genügt es, daß das filmophanisch Erscheinende den Anforderungen der Diegese ausreichend entspricht. Das Vergessen des Profilmischen (das der Illusion zugute kommt), kann merkwürdige Verwirrungen hervorrufen. Man denke an den bekannten Ausspruch einer naiven Zuschauerin, die nach einem Film, der im Mittelalter spielt, zu ihrem Mann sagt: „Man kann sagen, was man will, aber die Männer sahen damals einfach besser aus als die von heute!“ Diese Naivität mag extrem sein, der Satz ist vielleicht schlicht erfunden. Doch wenn man in psychologischer Hinsicht den Glauben im spektatoriellen Bereich, auf den wir gleich zu sprechen kommen werden, genauer betrachtet, kann man feststellen, daß es hier oft Ähnliches zu beobachten gibt, wenn auch in abgemilderter oder verdeckter Form. Dies läßt sich auch an dem Bild, das sich der einfache Zuschauer von seinen Lieblingsstars macht, ablesen: Das Wechselspiel, die Rückwirkungen des Diegetischen und Filmophanischen auf das von der Phantasie konstruierte und unterstellte Profilmische gehorchen einem überaus merkwürdigen Mechanismus.

6. Die spektatoriellen Tatsachen

Ich habe die Diegese bewußt an der Stelle behandelt, an der sie nun steht. Genaugenommen werden die diegetischen Gegebenheiten auf jeder Ebene als gedankliche Gegenstände und mentale Referenz behandelt: Sie werden vom Drehbuchautor gesetzt, von den Schauspielern angenommen und dargestellt usw. Sie sind demnach in jedem Stadium und auf jeder Ebene allgegenwärtig (ohne daß man sie jemals mit anderen Tatsachen verwechseln könnte). Da ich sie aber bei dieser Übersicht irgendwo unterbringen muß, lag die Stelle zwischen dem Filmophanischen (das in Bezug auf sie interpretiert wird) und dem Spektatoriellen [*spectatoriel*] nahe, da sich auf dieser Ebene,

ausgehend von den leinwandlichen Gegebenheiten, das Verständnis des Diegetischen in einem mentalen Akt realisiert.

Ich verstehe unter den „spektatoriellen“ Tatsachen alle *subjektiven* Fakten, welche die psychische Persönlichkeit des Zuschauers mit einbeziehen. Bisweilen ist es schwierig (jedoch überaus nützlich), das Filmophanische vom Spektatoriellen genau zu scheiden. Die beiden Ebenen verlaufen parallel und gleichzeitig; im Verlauf der Filmophanie wird der Zuschauer zum Ort verschiedener Tatsachen, für die sich vor allem der Psychologe interessiert. Aber trotz der Gleichzeitigkeit gibt es das klare Unterscheidungsprinzip von Objektivität und Subjektivität. Wir haben festgestellt, daß die filmophanische Zeit objektiv und meßbar ist. Dagegen ist die spektatorielle Zeit subjektiv. Um sie geht es, wenn der Zuschauer meint: „Das zieht sich“ oder „Das geht zu schnell“. Im allgemeinen, wenn während einer Vorstellung „alles gut verläuft“, schmiegt sich das Zeitgefühl des Zuschauers den filmophanischen Gegebenheiten an, und alle Rhythmen, alle agogischen Effekte von Beschleunigung oder Ruhe usw. werden von dessen gleichzeitigen inneren Rhythmen übernommen. Doch hin und wieder lösen sie sich voneinander: Dies geschieht vor allem bei exzessiven Temposteigerungen auf der Leinwand. Das Crescendo von Tumult und Geschwindigkeit einer Schlägerei reißt den Zuschauer mit, jedoch nur bis zu einem gewissen Punkt, einer gewissen Schwelle. Geht man über diese hinaus, versteht der Zuschauer nicht mehr, was geschieht, und hat nur noch ein Gefühl von Verwirrung, Aufregung oder Unordnung im Bereich des Leinwandlichen.

Der gleiche Unterschied zwischen dem Subjektiv-Spektatoriellen und den objektiven filmophanischen und diegetischen Gegebenheiten tritt immer dann zutage, wenn Interpretationsfehler, vor allem aber, wenn eine (zufällige oder unglückliche) Interpretations*unsicherheit* vorliegt. An einem entscheidenden Moment von LES VISITEURS DU SOIR [DIE NACHT MIT DEM TEUFEL; Frankreich 1942, Marcel Carné] – in der für alle diejenigen, welche die filmische Zeit untersuchen, so interessanten Szene, in der die Zeit stillsteht – sind viele Zuschauer, die den Film zum ersten Mal sehen, verwirrt. Sie verstehen nicht, was geschieht, oder denken, es handele sich um eine technische Panne. Die im übrigen so bemerkenswerte Musik (welche kürzlich ohne den Film konzertant aufgeführt wurde: ein möglicherweise einzigartiger Fall in der Geschichte der Filmmusik) verstärkt diesen Gedanken aufgrund eines kleinen Ausdrucksfehlers vielleicht noch. Wie dem auch sei, derartige Erscheinungen sind von Bedeutung und rechtfertigen bereits die filmologische Unterscheidung der spektatoriellen Tatsachen von den anderen, vor allem aber von der objektiven Filmophanie. Es gibt auch noch

einen anderen, gleichfalls wesentlichen Grund: Die spektatoriellen Tatsachen wirken weit über die filmophanische Dauer der Vorstellung hinaus. Die Eindrücke des Zuschauers beim Verlassen des Kinos (die für sein Gesamturteil überaus wichtig sind) sowie all die für die Soziologen interessanten Fakten, welche die *spätere* Wirkung des Films betreffen, sei es in der Erinnerung, sei es als Aneignung (Veränderungen im Handeln, in der kulturellen Haltung, im Lebensstil usw.), sind *post-filmophanische spektatorielle Tatsachen*. Desgleichen handelt es sich bei den Erwartungen, die z.B. das Plakat hervorruft, um eine *prä-filmophanische spektatorielle Tatsache*, welche für die Einstellung des Zuschauers zum Film von Bedeutung sein kann.

7. Die kreatorielle Ebene

Haben wir damit unsere Forschungsreise ins filmische Universum und seine verschiedenen Ebenen abgeschlossen? Kennen wir seine gesamte Struktur? Noch nicht ganz. Ich muß eine weitere Tatsachenkategorie in Erinnerung rufen, die eigentlich jenseits des filmischen Universums liegt, genau wie die des Afilmischen, und die gleichfalls bisweilen ein notwendiger Bezugspunkt ist.

Es handelt sich dabei um eine Art subjektiven Rest oder *Ausschuß*: z.B. alles, was sich der Schöpfer des Films vorgestellt haben mag, was aber nicht umgesetzt wurde und sich weder in den objektiven filmophanischen, noch in den subjektiven spektatoriellen Gegebenheiten niederschlägt.

Erscheinungen, wie wir sie am Beispiel der Szene in *LES VISITEURS DU SOIR* behandelt haben, die Mißverständnisse bei der Interpretation also, treten zwischen dem filmophanisch Gegebenen und dem Zuschauer auf und erscheinen als mißlungene Interpretation des Diegetischen (man versteht nicht, was geschieht bzw. *laut der Fabel* geschehen soll). In manchen Fällen geht es jedoch nicht um die tatsächliche Bedeutung eines Ereignisses oder Sachverhaltes, sondern um die (z.B. moralische, ästhetische oder politische) Intention des Schöpfers eines Films; diese erscheint oft als eine Art Willenskundgebung, wie dies vor allem bei Propagandafilmen (und in der Werbung) geschieht. Bisweilen fühlt der Zuschauer diesen kreatoriellen [*créateuriel*] Druck, widersetzt sich ihm und ist auf der Hut. Kurzum, unsere Erforschung des filmischen Universums wäre unvollständig, wenn wir nicht auch diese mit dem Filmischen verflochtene Gerichtetheit und Dynamik erwähnten, durch die der Film nicht einfach mehr Ziel und Zweck in sich ist, sondern einen instrumentellen Charakter annimmt, wobei dieser sichtbar und aktiv sein kann oder nicht. Die Spannweite des Kreatoriellen erstreckt

sich von einem solchen, offensichtlich organisierten, an sich afilmischen Druck auf den Zuschauer (dem dieser nachgeben oder dem er sich widersetzen kann, was wiederum Konsequenzen für seine allgemeine Haltung hat), bis hin zu künstlerischen oder anderen Bestrebungen, die scheitern, bevor sie den Zuschauer erreichen. Dabei darf man auch nicht all die parafilmischen Zielsetzungen vergessen, welche gewissermaßen nebenbei in bestimmten Aspekten einiger Filme zutage treten (wenn z.B. ein Star lanciert oder ein Lied verkauft werden soll). Neben dem Propagandafilm kann man auch den Lehrfilm, den „Kunstfilm“ usw. kaum erfassen, ohne daß man die kreatorielle Ebene mit einbezieht, welche den Werken einen gewisse Zielsetzung verleiht. Diese wird jedoch möglicherweise völlig verfehlt, sei es aufgrund von Fehlern und Mängeln bei der Herstellung des Films, sei es durch Mißverständnisse seitens des Zuschauers, sei es, daß dieser die Absicht durchschaut und sich ihr widersetzt. Sein Urteil wird in jedem Fall hiervon beeinflußt. Ein Beispiel hierfür zeigte sich in einem filmologischen Experiment, wo die Eindrücke der Zuschauer deutlich in drei Kategorien zerfielen (es handelte sich um einen Film mit anti-religiösen Intentionen): Die einen äußerten symptomatischerweise ein Gefühl von Kraft, Dynamik und Kühnheit; andere erklärten, der Film zeuge von einer sehr einfachen Psychologie und sein affektiver Gehalt sei von Traurigkeit und Brutalität geprägt; wieder andere erkannten sehr scharfsichtig den Willen des Autors, weigerten sich, diese moralisch Haltung einzunehmen, lobten aber gleichzeitig die technischen Fertigkeiten in Hinblick auf deren Darstellung. Es gibt somit Tatsachen, deren filmologische Realität gewiß ist und die oft als wichtige Wirkungskomponente genannt werden müssen. Das filmische Universum hat häufig eine an sich afilmische Ausrichtung, deren Basis kreatorieller Art ist. Schließlich gehört hierzu auch alles, was den *Stil* eines Films betrifft, sei es in Hinblick auf eine besonders dynamische cineastische Persönlichkeit, sei es bezüglich eines nationalen, sozialen, politischen, bisweilen auch historischen Umfelds. Die kreatoriellen Tatsachen treten zutage, sowie etwas durch das Werk hindurchscheint und auf seine Urheber und das, was sie sind, verweist.

Ich habe versucht, hier völlig eindeutige Tatsachen darzustellen. In ihrer Gesamtheit und mit Blick auf ihre strukturelle Verfassung betrachtet, ergeben sie so etwas wie die „ontische Dichte“ des Films. Hieraus ergibt sich ein Blickpunkt, eine geordnete Reihe verschiedener Ebenen, die unaufhörlich aufeinander einwirken. Will der Filmologe auch nur einfach die Tat-

sachen klar und deutlich darstellen, so muß er deren Ort und Position auf den verschiedenen Schichten des filmischen Universums festhalten, ihre Zugehörigkeit zu Klassen und Gattungen von Gegebenheiten bestimmen, deren Daseinsweise sich grundlegend voneinander unterscheidet, wenn man sie nur entsprechend genau betrachtet. Wenn Sie wollen, brauchen Sie vom heutigen Vortrag nur ganz global zu behalten, daß es zunächst notwendig ist, das filmische Universum auf *kosmologische* Weise zu betrachten, um seinen tatsächlichen Gehalt genau zu erfassen und korrekt zu benennen. Behalten Sie aber auch die begrifflichen Erläuterungen, die für eine Filmologie, welche den Namen wissenschaftlich verdienen will, absolut unabdingbar sind und die es mir erlauben, die heutige Untersuchung in wenigen, sehr einfachen Definitionen zusammenzufassen.

Zusammenfassung

Die folgenden acht, in alphabetischer Reihenfolge aufgeführten Definitionen geben das Wesentliche des gerade Gesagten wieder:

Afilmisch: Dasjenige, was unabhängig von den kinematographischen Tatsachen existiert oder nützlicherweise unabhängig von seiner möglichen Beziehung mit diesen betrachtet werden kann, z.B.: Außenaufnahmen werden vor einem Hintergrund gedreht, der so, wie er ist, von der afilmischen Wirklichkeit dargeboten und zu diesem Zweck ausgewählt wird, obwohl dies ursprünglich nicht in seiner Bestimmung lag.

Diegetisch: Alles, was die Diegese betrifft, d.h. alles, was sich laut der vom Film präsentierten Fiktion ereignet und was sie implizierte, wenn man sie als wahr ansähe, z.B.: Die nur wenige Minuten auseinanderliegenden Szenen, in denen eine Figur zunächst als Kind, dann als Erwachsener auftritt, unterstellen einen diegetischen Zeitsprung von etwa fünfzehn Jahren. Weiteres Beispiel: Ein Einstellungswechsel (von einer Totalen zu einer Nah- oder Großaufnahme) impliziert nicht, daß eine Figur oder ein Gegenstand sich im diegetischen Raum bewegt haben. Oder: Der Übergang vermittelt einer Blende hat keine diegetische Bedeutung, außer wenn ihm ausnahmsweise ein symbolischer Wert zukommt. Das Verfahren der Überblendung wird normalerweise benutzt, um („im Verständnis“, wie Cohen-Séat es ausdrückt) trotz der Verschiedenheit der Bilder eine diegetische Kontinuität anzudeuten.

Filmographisch: Alle Aspekte des fertig gezogenen Filmstreifens, z.B.: Beim Rouxcolor-Verfahren wird das leinwandliche Bild in Farbe vermittelt

einer simultanen Projektion von vier schwarzweißen filmographischen Bildern durch vier Farbfilter erzeugt.

Filmophanisch: Alles, was sich während der audiovisuellen Projektion des Films ereignet, z.B.: Das leinwandliche Bild ist eine filmophanische Gegebenheit. In der filmophanischen Zeit verbindet die Musik oft sehr unterschiedliche und fragmentierte leinwandliche Elemente zu einer Kontinuität. Eine Rückblende in der Filmhandlung erzeugt eine zur diegetischen Zeitfolge gegenläufige filmophanische Reihenfolge.

Kreatoriell: Das, was in psychologischer oder sozialer Hinsicht die Personen oder das ursprüngliche Umfeld betrifft, die den Film als Werk hervorbringen, z.B.: Ein Propagandafilm wird durch kreatorielle Intentionen bestimmt.

Leinwandlich: Bezieht sich auf alle Licht- und Schattenspiele, Anordnungen, Formen und Bewegungen, welche auf der Leinwand während der Projektion beobachtet werden; z.B.: Das leinwandliche Bild ändert sich in seiner scheinbaren Größe und Proportion für den Zuschauer, je nachdem, welchen Platz er im Saal einnimmt (vgl. auch *filmophanisch*).

Profilmisch: Bezeichnet jede objektive Wirklichkeit, die aufgenommen wird, insbesondere alles was speziell hierfür geschaffen oder arrangiert wurde, z.B.: In der Zeit, in der man ockerfarbene oder blaue Schminke verwendete, unterschied sich die profilmische Erscheinung der Schauspieler grundlegend von ihrem filmophanischen Anblick. Eine Studiokulisse ist ein profilmischer Gegenstand. Die Reihenfolge der Dreharbeiten ist rein profilmisch und unabhängig von der späteren filmographischen Folge, welche durch die Montage geschaffen wird.

Spektatoriell: Alles, was sich subjektiv im Geist des Zuschauers ereignet, z.B.: Ein Interpretationsfehler ist das spektatorielle Phänomen eines von der Diegese abweichenden Verständnisses.

Aus dem Französischen von Frank Kessler