
Zur Rückenfigur im Spielfilm

Guido Kirsten

Als «Rückenfigur» werden in der Kunstgeschichte Figuren bezeichnet, die sowohl Torso als auch Haupt von der Bildoberfläche abwenden. Eher vereinzelt finden sich derartige Kompositionen schon früh in der Geschichte der Malerei. Renate Koch, die Autorin der ersten ausführlicheren Studie zu diesem Thema (1965), weist auf Beispiele aus der Antike und dem späten Mittelalter hin. Sie beschreibt, wie die Rückenfigur dann von Giotto im frühen Trecento erstmals systematisch verwendet wurde, und zwar gleichermaßen zur Verstärkung der Räumlichkeitswirkung wie zur Grenzziehung zwischen Bildraum und Betrachterraum.¹ Besonderen Stellenwert erlangt das Motiv in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und dann, im frühen 19. Jahrhundert, vor allem bei Caspar David Friedrich, zu dessen Rückenfiguren am intensivsten kunsthistorisch gearbeitet wurde.²

- 1 «Wo sich die vom Rücken her gesehenen Gestalten fortan in der vorderen Zone einer Darstellung befinden, werden sie, um einen Terminus v. Einems zu gebrauchen, in der Form der Grenzfigur verwendet. Indem sie ihren Rücken zum Beschauer kehrt, versinnlicht jede einzelne von ihnen das Fürsichsein des bildlichen Geschehens und veranschaulicht die Abgeschlossenheit des vorgeführten Raumes gegen den Bereich der Wirklichkeit, in welchen der Betrachter als ein Außenstehender verwiesen wird» (Koch 1965, 61f). Herbert von Einem (1940) hat laut Koch (ibid., 7) Giottos Rückenfiguren erstmals eine zentrale Stellung bei der Überwindung des repräsentativen Charakters der mittelalterlichen Darstellung zugeschrieben. Wieder aufgegriffen und ausgebaut wurde die Idee, dass die Rückenfigur auf verschiedene Weise die «ästhetische Grenze» zwischen Bild- und Realraum markiere, jüngst von Regine Prange (2010).
- 2 Für einen Überblick über die Forschungsliteratur vgl. Sugiyama 2007, 5-16. Für Friedrichs *Frau am Fenster* (1822) betont Prange (1989) den reflexiven Charakter der Rückenfigur: Statt eines illusionistischen Bildraums zeige uns Friedrich einen Akt der Wahrnehmung, der weniger miterlebt als nachvollzogen werde. Weitere Überlegungen zur Raumwirkung von Friedrichs Rückenfiguren finden sich bei Rzučidlo 1997, 130ff; eine kurze Darstellung mit vielen Bildbeispielen bietet Lüttichau 2006.

Mit Michael Fried und Klaus Krüger lässt sich argumentieren, dass die Rückenfigur in der Malerei auf eine im neuzeitlichen Bildkonzept generell angelegte Spannung hindeutet, die darauf beruht, «dass die Bilder gemacht sind um der Betrachtung willen und um der Wirkung auf den Betrachter willen, dass sie diese Aufgabe aber erst dann bestmöglich zu leisten vermögen, wenn sie gestaltet sind, als existiere kein Betrachter» (Krüger 1995, 149). Für Rückenfiguren im Spielfilm, also solche Einstellungen, in denen Figuren nur von hinten zu sehen sind, gilt prinzipiell das Gleiche. Auch sie bergen eine immanente Spannung, die allerdings in unterschiedlicher Weise und in unterschiedlichem Maß zur Geltung gebracht wird. Dies hängt von der je spezifischen Funktion ab, die Rückenfiguren im Film erfüllen können, sowie von ihrer mehr oder weniger starken narrativen und stilistischen Integration in die Gesamtkomposition. Es wird sich zeigen, dass die Wirkung der Rückenfiguren nicht zuletzt davon bestimmt wird, ob sie im Kontext klassischer, modernistischer oder realistischer Bildgestaltung auftreten. Umgekehrt tragen sie auf je spezifische Weise zur Ausgestaltung des Bildes im jeweiligen Modus bei.³

Die Rückenfigur im klassischen Film

Im klassischen Film zielt die Bildkomposition, allgemein gesprochen, auf bestmögliche Sichtbarkeit. Sie steht im Dienste der Erzählung und hat eine reibungslose Vermittlung der dramaturgisch wichtigen Informationen zum Zweck. David Bordwell hat die (von der Tradition der abendländischen Malerei seit der Renaissance beeinflussten) Prinzipien beschrieben, derer sich der klassische Film dazu bedient: Zentrierung der Figuren,⁴ Konzentration der Gesichter im oberen Bilddrittel (bei mehreren in etwa auf einer horizontalen Linie) sowie weiterer wichtiger Elemente in der Bildmitte, das Vermeiden von angeschnittenen Figuren (mit der bedeutenden Ausnahme von Over-Shoulder-Shots), entsprechend die Praxis der Rekadrierung; und eine «Harmonisierung der Komposition» (allerdings weniger elaboriert als in der klassischen Malerei), wenn mehrere Figuren im Bild sind (Bordwell 1985, 50f).

Wichtig, und ebenso auf die Renaissance-Malerei zurückgehend, die es ihrerseits von der szenografischen Tradition des antiken Theaters

3 Die Modi («klassisch», «modernistisch», «realistisch») sind dabei als heuristische und idealtypische Größen zu verstehen.

4 Bei positiver Korrelation zwischen der Nähe der Einstellungsgröße und der notwendigen Präzision der Kadrierung gilt: «the closer the shot, the greater the demand for centering» (1985, 51).

übernommen hat, ist das Prinzip der Frontalität: In den allermeisten Einstellungen zeigt der klassische Film die Figuren zu Zweidrittel bis Dreiviertel frontal und gut ausgeleuchtet, so dass Mimik und Gestik auf Anhieb erkennbar sind. Die Körper und Gesichter werden so als lesbare zur Schau gestellt. Gut illustrieren lässt sich dieses Prinzip an einem Production-Still aus *THE RIVER* (Frank Borzage, USA 1929; Abb. 1), der alle Varianten der Frontalität



(vom Profil über Ein- und Zweidrittel-Ansichten bis zur fast vollständigen Frontalität) und gleichzeitig die immanente Künstlichkeit eines solchen Arrangements veranschaulicht.

Die funktionale Grundlage des Sichtbarkeitsdogmas ist multipel: Zunächst, auf einer basalen Ebene, gewährleisten die Gesichter die spontane Wiedererkennbarkeit von Figuren – nichts garantiert Individualität in gleichem Maß wie das menschliche Gesicht (vgl. Gombrich 1977 [1972]). Im Stummfilm ist die sichtbare Gestik und Mimik noch ungleich wichtiger als im Tonfilm (vgl. Kessler 1998); auch müssen die Münder zu sehen sein, damit die Zuschauerinnen wissen, ob eine Figur etwas sagt. (Und sichtbare Lippenbewegungen wirken trotz fehlender Stimme weniger unnatürlich als ein rein pantomimisches Spiel). Im Tonfilm ist die Lesbarkeit von Lippenbewegungen relevant für die intermodale Assoziation von Gehörtem und Gesehenem trotz tatsächlich disparater Quellen (vgl. Flückiger 2001, 137ff), deren Bedeutung sich *ex negativo* an Stimmen erweist, die einem Körper zugerechnet werden, dessen Mund man nicht sieht. Ihr Status wird nach Serge Daney schnell «rätselhaft».⁵

Weiter können verbale und visuelle Informationsquellen einander ergänzen oder relativieren. In einem Zuge kann eine Person charakterisiert und die Handlung vorangetrieben werden; es lässt sich sogar der weitere Verlauf der Geschichte antizipieren (so, wenn bis dato noch latente Konflikte durch die Mimik vorweggenommen werden).

5 Daney nennt eine solche Konstruktion «voice through» (im Unterschied zu «voice over», «voice in» und «voice out») und schreibt dazu: «Der Status einer *voice through* ist ambivalent, rätselhaft, da ihr visuelles Double der Körper in seiner Opakheit und Expressivität ist, als ganzer oder geteilter» (1977, 26; Übers. GK). (Für den Hinweis danke ich Margrit Tröhler!)

1 THE RIVER
(Frank Borzage,
USA 1929)

Überhaupt sind Gesichtsausdrücke bedeutende Indikatoren für das Verständnis der Story und erleichtern gleichzeitig, besonders in Großaufnahme, die empathische Anteilnahme (vgl. Plantinga 2004 [1999]). Daher ist der Befund von Murray Smith wenig verwunderlich:

Man schaue sich irgendeinen Film aus dem Mainstream – oder auch einer anderen Richtung – an: Die visuelle Landschaft wird eindeutig von Aufnahmen dominiert, die den Gesichtsausdruck lesbar machen (damit sind wohlgemerkt nicht nur Nahaufnahmen gemeint), während die zugehörigen Soundtracks voll sind von Kadenzen und Intonationen emotional ausdrucksstarker menschlicher Stimmen (Smith 2005, 294).

Die multiple Funktionalität frontaler Arrangements erklärt die relative Seltenheit von Einstellungen, die Figuren von hinten zeigen. «When characters have their backs to us, it is usually an index of their relative unimportance at the moment.» In solchem von Bordwell (1985, 52) beschriebenen Fall besitzen die Rückenfiguren lediglich eine Staffage-Funktion. Es gibt jedoch im klassischen Hollywoodfilm auch Ausnahmen von dieser Regel in Form von deutlich prominenter ins Bild gesetzten Rückenfiguren. Diese stechen schon aufgrund ihrer relativen Seltenheit hervor und bekommen im narrativen Kontext meistens eine mehr oder weniger klare Bedeutung. Ihr häufigster Einsatz erfolgt im semantischen Register Scham/Trauer; dieser hat jedenfalls den höchsten Grad an Stereotypisierung erreicht (vgl. Kirsten 2012). Oft sehen wir Figuren, die im Augenblick der Scham oder Trauer den Blick nicht nur vor anderen Figuren verbergen, sondern auch der Kamera den Rücken zuwenden. Aus einer von einem kulturellen Reflex (das Gesicht verdecken oder abwenden) herrührenden Geste ist so eine bestimmte Bildfigur geworden. Sie zeugt insofern von einer eigenen Spannung, als sie die imaginäre Anwesenheit von Kamera/Zuschauerin implizit anerkennt, die das voyeuristische Arrangement des klassischen Erzählfilms üblicherweise eskamotiert.⁶ (Es gibt auch Abkehrungen einer Figur von einer anderen, aber zur Kamera hin.)

Die Rückenfigur kann auch Nachdenklichkeit konnotieren, wie etwa in Fritz Langs *CLASH BY NIGHT* (USA 1952), in dem die von

6 Die Abkehr aus Scham findet sich nicht nur im klassischen Hollywood, sondern auch in anderen Filmkulturen. *XIAO CHENG ZHI CHUN* (*SPRING IN A SMALL TOWN*, Fu Mei, CN 1948) wäre ein Beispiel aus der klassischen Epoche des chinesischen Kinos. Auffällig oft kommt sie in den Filmen von Satyajit Ray und von Mizoguchi Kenji vor. Eine ähnliche gelagerte Rückenfigur erwähnt Adachi-Rabe (2002, 180, Fn35) für eine Szene aus *ABE ICHIZOKU* (Kumagai Hisatora, J 1938).



2-3 Barbara Stanwyck als Rückenfigur in Fritz Langs *CLASH BY NIGHT* (USA 1952)

Barbara Stanwyck gespielte Figur, mit sich selbst und ihrem Schicksal hadernnd, wiederholt aus einem Fenster aufs Meer hinaus blickt (Abb. 2 & 3). Hier werden Erinnerungen zur semantisch allerdings weniger konkretisierten *Frau am Fenster* von Friedrich geweckt. In solchen Fällen wird nicht nur der Gesichtsausdruck verborgen, auch die Sicht auf die von den Figuren erblickte Landschaft ist durch die zentrierten, kontemplativen Rückenfiguren verstellt.

Anders ist dies, wenn die Rückenfigur als eine Art «Stellvertreter» fungiert, mit der die Zuschauerinnen gemeinsam auf ein in einer entfernteren Bildebene stattfindendes Ereignis blicken. (Mit einem kunsttheoretischen Begriff ließe sich auch von «Repoussoir-Figuren» sprechen.) Bekannt ist diese Funktion vor allem aus Schuss/Gegenschuss-Situationen, für die jedoch meistens gilt, dass die Aufmerksamkeit vom Rücken weg auf die frontal gefilmte (im allgemeinen sprechende, seltener zuhörende) Figur gelenkt wird.⁷ Diese Stellvertreter- oder Repoussoir-Rückenfigur kommt oft zum Einsatz, wenn gezeigt werden soll, dass eine Person etwas Bestimmtes sieht. Sie ist dann das funktionale Äquivalent zur häufigeren Point-of-View-Konstruktion (vgl. Branigan 2007 [1984]), wirkt aber weniger subjektivierend. So funktioniert etwa die Rückenfigur in *PETER IBBETSON* (Henry Hathaway, USA 1935) in dem Moment, als der Herzog von Towers seine Vermutung bestätigt sieht, dass die Herzogin ein Liebesverhältnis mit dem Architekten eingegangen ist (Abb. 4).

Rückenfiguren haben auch ein großes enigmatisches Potenzial, da mit ihrer Hilfe gezielt die Identität einer Figur verborgen werden

7 Zudem wird im Gegenschritt jeweils die Frontalität wieder rekonstituiert, weswegen Rückenfiguren im Schuss/Gegenschuss-Verfahren kaum über die sonst für sie typischen Merkmale verfügen; sie bleiben voll ins klassische Bildregime integriert (vgl. Bordwell 1985a, 52).



4 PETER İBBETSON (Henry Hathaway, USA 1935)



5 THE SPIRAL STAIRCASE (Robert Siodmak, USA 1945).

kann. Ein Beispiel dafür liefert eine Sequenz zu Beginn von *THE SPIRAL STAIRCASE* (Robert Siodmak, USA 1945). Nachdem in den ersten Filmminuten etabliert wurde, dass ein Frauenmörder sein Unwesen treibt, von dem uns aber nur ein aus einem Kleiderschrank herausblickendes Auge gezeigt wurde, sehen wir nun das Hausmädchen Helen (Dorothy McGuire) auf dem Weg zu dem Anwesen, in dem sie für die bettlägerige Mrs. Warren sorgt. Ein plötzlich einsetzendes Gewitter verdunkelt den Himmel, und als sie das Grundstück erreicht, tritt hinter einem Baum der vermeintliche Mörder hervor (Abb. 5).

Die Rückenfigur, die auch in weiteren Einstellungen zu sehen ist, verstärkt dessen Unheimlichkeit – und verheimlicht seine Identität. Schon nach dem ersten Mord hatte der den Fall untersuchende Constable auf die Frage nach dem Mörder geantwortet: «Who he is I don't know. Somebody in this town. Somebody we all know, somebody we see every day. Might be me, might be you.» In der Folge streut der Film wohllosierte Fingerzeige auf mögliche Täter, so dass nach und nach alle männlichen Figuren, die Zutritt zum Anwesen haben, unter Verdacht geraten. Am deutlichsten sind jedoch die Hinweise auf Stephen, einen der beiden Söhne von Mrs. Warren. Nicht nur wird er am unsympathischsten gezeichnet, hat Matsch an den Schuhen und verschweigt dem Constable, draußen gewesen zu sein; auch verschiedene ostentative Rückenaufnahmen lassen ihn verdächtig erscheinen (vgl. Abb. 6-8) – ungerechtfertigterweise, wie sich später herausstellt. Neben der Verheimlichung der Identität des Mörders dient die Rückenfigur hier also auch dem Auslegen einer falschen Fährte.

Bemerkenswert sind die Rückenfiguren in *DOUBLE INDEMNITY* (Billy Wilder, USA 1944). In den ersten Einstellungen sehen wir Walter Neff (Fred MacMurray) von hinten (Abb. 9), wie er sich ins Büro der

Versicherungsanstalt schleppt, um dort sein Geständnis zu dem Fall abzulegen, den uns der Film schildern wird. Diese Rückenaufnahmen, die zunächst eigentümlich unmotiviert wirken, erhalten erst retrospektiv Bedeutung. Sie greifen auf ein Motiv vor, das an einem der dramaturgischen Höhepunkte des Films eine zentrale Rolle spielt. In der 55. Filmminute humpelt Neff, als Mr. Dietrichson verkleidet, den er mithilfe von dessen Ehefrau (Barbara Stanwyck) kurz zuvor ermordet hat, durch den Zug zur hinteren Plattform (Abb. 10). Er hat den Plan, dort vom Zug zu springen und den Leichnam auf den Gleisen zu platzieren, um einen Unfall vorzutauschen. Widrigerweise sitzt jedoch jemand auf der Plattform, dem Neff den Rücken zuwenden muss, um nicht erkannt zu werden. Die Szene ist klassisch in Frontalansichten aufgelöst, mit einem Establishing Shot (Abb. 11), dann alternierenden Aufnahmen von Neff und dem Fremden. Für einen kurzen Moment sehen wir Neff jedoch aus dessen optischer Perspektive (Abb. 12). Diese Einstellung folgt einerseits dem Hollywood-typischen Prinzip der Redundanz, das für größtmögliche Verständlichkeit sorgt. Narrationslogisch ist sie jedoch erstaunlich. Die ganze Geschichte geht ja von Neffs Geständnis aus und ist entsprechend aus seiner Perspektive erzählt;⁸ die Filmbilder und -töne sind als Audiovisualisierungen seines Berichts zu verstehen. Eine PoV-Einstellung aus Sicht des Fremden würde eine deutliche Paralepse darstellen (im Sinn von Genette 1998 [1972], 139). Alternativ könnte man die Einstellung, dann



6-8

8 Sie ist dennoch nicht konsequent intern fokalisiert, weil die Erzählsituation von der Handlungssituation abweicht; der Erzähler Neff gibt uns an manchen Stellen mehr Informationen als die Figur Neff zum jeweiligen Zeitpunkt hat. (Ich danke Matthias Brütisch für diese Präzisierung.)



9-12

der Erzählperspektive entsprechend, nicht als genuinen, sondern als imaginierten PoV-Shot interpretieren: als Blick, den Neff in seinem Rücken spürt.⁹

Ein Spiel mit der Idee der unbekanntem Identität von Rückenfiguren treibt auch der Anfang von PHANTOM LADY (Robert Siodmak, USA 1944).¹⁰ In der ersten Einstellung bekommen wir zunächst nur den Hinterkopf der titelgebenden Dame zu sehen (Abb. 13). Geleitet ist damit Doppeltes: Zum einen wird das Motiv des extravaganten Huts eingeführt, der im Laufe des Films zentrale Bedeutung gewinnen wird. Zum anderen deutet dies auf die seltsame Mischung aus An- und Abwesenheit von Rückenfiguren hin, ihren ephemeren, geisterhaften Charakter. Wir wissen, vom Titel gepräged, sofort, dass diese Figur die *«phantom lady»* ist.¹¹

9 Im Drehbuch ist noch keine PoV-Einstellung vorgesehen (vgl. Wilder 2000, 67f).

10 Auf diese Rückenfigur, wie auch auf jene aus DOUBLE INDEMNITY, hat mich dankenswerterweise Matthias Wittmann aufmerksam gemacht. Es sei allerdings angemerkt, dass das Beispiel auf der Grenze zum sogenannten *«verlorenem Profil»* liegt – so werden in der Kunstwissenschaft Figurendarstellungen in Dreiviertelansicht von hinten bezeichnet. Der Übergang zwischen verlorenem Profil und Rückenfigur ist fließend; die Demarkation hängt von den jeweiligen Definitionskriterien ab.

11 Ich bin längst nicht auf alle möglichen narrativen Motivierungen im klassischen Film eingegangen. So werden Rückenfiguren oft, in *sight-gag*-Strukturen integriert, humoristisch eingesetzt (vgl. Kirsten 2012). Auch sind sie manchmal im klassischen Sinn



13 PHANTOM LADY
(Robert Siodmak,
USA 1944).

Die Rückenfigur im filmischen Modernismus

Wie eine Reminiszenz oder Reverenz an die erste Einstellung von PHANTOM LADY wirkt der Beginn von Jean-Luc Godards *VIVRE SA VIE* (F 1962). Nach einer linken Profilsansicht, einer frontalen Einstellung (im sogenannten *mug-shot framing*, Bordwell 1997, 25f), dann einem Profil von der anderen Seite (mit denen Godard Kadrierungsmöglichkeiten vorführt, die er nicht wählen wird), sehen wir Anna Karina in einer langen Einstellung, an einer Bar stehend, von hinten (Abb. 14). Der gewichtige Unterschied zu PHANTOM LADY besteht da-

realistisch motiviert, so wenn die von hinten gezeigten Personen auch im Alltag üblicherweise aus dieser Position zu sehen sind. Beispiele wären Dirigenten, die vor einem Orchester stehen und dem Publikum den Rücken zuwenden, oder zum Pinkeln am Wegesrand stehende Männer (im klassischen Hollywoodfilm allerdings selten). Schließlich ist auch auf Rückenfiguren zu verweisen, deren Vorkommen extratextuelle Ursachen hat. So beschreibt Bordwell (1985, 52) den kuriosen Fall von *SARATOGA* (Jack Conway, USA 1937): Nach dem plötzlichen Tod der Hauptdarstellerin Jean Harlow musste eine andere Schauspielerin einspringen, die aber nur mit abgewandtem Gesicht gezeigt wurde: «In those scenes, Harlow was replaced by a double who never faces the camera, resulting in the odd phenomenon of having no portrayal of the heroine's expressions during climactic moments of the action» (ibid.).



14–17 Jean-Luc
Godards *VIVRE SA
VIE* (F 1962).

rin, dass Godard nicht anschließend Kamera und Figur in Bewegung setzt, dann eine weitere Figur den Raum betreten lässt, um schließlich eine klassische Szenenauflösung zu wählen. Vielmehr bleibt die Kamera über eineinhalb Minuten auf Karinas Rücken, dann wird auf eine Einstellung geschnitten, die uns die nächste Rückenfigur zeigt: ihren Gesprächspartner Paul, der neben ihr steht (Abb. 15). Diese Einstellung wird eine halbe Minute gehalten, dann erfolgt ein Schnitt zurück auf die erste Kadrierung, mit leicht verschobenem Kamerawinkel (Abb. 16); nach vierzig Sekunden wieder auf seinen Rücken, nach dreißig Sekunden wieder auf ihren usw. Auch die folgende Szene am Flipper-tisch, noch im gleichen Lokal, besteht aus einer langen Einstellung mit Rückenfiguren und «verlorenen Profilen» (Abb. 17). In der gesamten ersten Sequenz sehen wir kein Gesicht länger als einige Sekunden. In diesen Anfangsbildern aus *VIVRE SA VIE* liegt eine besondere Spannung, da das Begehren der Zuschauerinnen, die Figuren von vorne zu sehen, keine Erfüllung findet. Die Spannung nimmt langsam zu, da der erwartete Umschnitt auf eines der Gesichter immer länger hinausgezögert wird, bis die unorthodoxen Perspektiven schließlich als Strukturmerkmal und Stilmittel erkannt werden.

Die Filmtheoretikerin Siew Hwa Beh sieht hier eine «Ästhetik des Bruchstückhaften, eine Ästhetik des Unbehagens» am Werk; die erste Einstellung «entfremde» uns unmittelbar (1976 [1972], 183). Die-

ses Gefühl der Ent- oder besser Verfremdung hängt zum Einen mit der schieren Ungewöhnlichkeit einer solchen Kadrierung, zum Anderen wohl mit der Unsichtbarkeit der sprechenden Mäuler zusammen.¹² An diesen Einstellungen, besonders jenen von Pauls Rücken (ihren Mund erkennt man immerhin unscharf im Spiegel) zeigt sich der von Daney beschriebene «ambivalente, rätselhafte» Charakter der «voice through», also von sprechenden Personen, deren Sprechorgan man nicht sieht. Mit Michel Chion lässt sich sagen, dass solche Figuren «halbakusmatisch» bleiben;¹³ mit Susan Sontag, dass hier die «Trennung von Wort und Bild, die im ganzen Film durchgehalten wird» (1982 [1964], 270), eine erste Ausgestaltung erfährt. Die von Sontag genannte Dissoziierung von «gesehenem» und «gehörtem Material» widerspricht deren Synchronisierung im klassischen Regime zum Zweck der Kohärenzillusion der Diegese; sie tendiert sogar dahin, den solcher Kohärenz noch vorgängigen «Realitätseindruck» zu unterlaufen.¹⁴

In gewissem Sinn sind die Rückenfiguren aus *VIVRE SA VIE* auch die Rückseite der im klassischen Film dominierenden Darstellungsweise und führen vor, was die radikale Abkehr vom Frontalitätsprinzip ausrichten kann. Sie sind keine momenthaften Abweichungen vom ansonsten dominanten Prinzip der Frontalität, vor dessen Folie sie eine bestimmte Bedeutung bekommen, sondern erkennen dieses Prinzip selbst nicht mehr an und markieren sich – ostentativ – als Bruch mit diesem. Ihre Funktion ist entsprechend völlig anderer Ordnung als die der klassischen Rückenfiguren.

Das Hervorheben eines a priori narrativ dysfunktionalen Einsatzes von Rückenfiguren ist keineswegs das einzige Mittel modernistischer Ostentation. Eine antinaturalistische Choreografie der Figuren, wie in Kurosawas *SANJURO* (vgl. Kirsten 2012), minimalisiertes, theatrales

12 Mittel der Verfremdung finden sich auch auf der Tonebene. Schon für die Musik im Vorspann gilt, was Susan Sontag für den ganzen Film konstatiert: «Der Rhythmus von *VIVRE SA VIE* ist durch ein ständig sich wiederholendes Innehalten und Neuansetzen gekennzeichnet» (1982 [1964], 270). Auch der Dialog irritiert durch Iteration und Momente der Selbstreflexion: Nana (Anna Karina) wiederholt viermal, in unterschiedlicher Betonung, die rhetorische Frage «Qu'est-ce ça peut te faire?», wie bei einer Probe. Kurz darauf, nachdem sie seine Aussage «Je ne suis pas méchant, moi, Nana, je suis triste» in «Je ne suis pas triste, moi, Paul, je suis méchante» verdreht hat, antwortet Paul: «Ne dis pas n'importe quoi. On n'est pas au théâtre»

13 «Es gibt also halbakusmatische Wesen oder nur partiell entakusmatisierte, wenn man von einer Person, die spricht, den Mund noch nicht gesehen hat, man nur ihre Hand, ihren Rücken, ihre Füße, ihren Nacken etc. sieht» (Chion 1996 [1982], 57).

14 Zumindest wenn man mit Roger Odin (2000, 20) und Matthias Brütsch (2011, 177) davon ausgeht, dass die Bild/Ton-Synchronisation eine der wichtigsten Determinanten des Realitätseindrucks ist.

Set-Design, besonders exponierte oder stark reduzierte Farbgebung, manieriertes oder scheinbar «schlechtes» Schauspiel, direkte Kamera-Adressierungen, planimetrische Kompositionen, systematische Dekadrierungen (vgl. Aumont 2007 [1989], 143–151) und parametrische Stilistiken: all dies kann zu einem der Haupteffekte der modernistischen Zurschaustellung beitragen, der darin besteht, dass die Handlungswelt sich als künstlich erzeugte präsentiert. Erzielt wird dieser Effekt hauptsächlich dadurch, dass Techniken, die im klassischen Regime für Ausnahmesituationen und Subjektivierungen oder andere bestimmte Zwecke reserviert bleiben, auf den gesamten Film erstreckt und so zum Strukturmerkmal werden.¹⁵ Mehr oder weniger explizit finden sich damit in den Filmen Hinweise auf ihre Gemachtheit und das «Kunstwollen» ihrer Regisseure. Die spezifische Spannung der modernistischen Filmbildlichkeit, die auch im Einsatz der Rückenfiguren zum Ausdruck kommt, besteht zwischen der vorgeführten Welt und dem durch die Exponierung der Mittel stets *mit*geführten Verweis auf die eigene Performanz.

Rückenfigur und Realismus

Auch im klassischen Kino finden sich mitunter Bilder – und in manchen Genres wie dem Musical und der Komödie häufiger als in anderen –, die in diesem Sinn «modernistische» Tendenzen aufweisen. Es gibt jedoch auch Einstellungen, die weder in der klassischen noch in der modernistischen Darstellungsweise ganz aufzugehen scheinen. Auch dies lässt sich am Einsatz von Rückenfiguren veranschaulichen. Ein gutes Beispiel liefert *ON THE WATERFRONT* (Elia Kazan, USA 1954). Nach einer klassisch mit semifrontalen Figuren komponierten Einstellung (Abb. 18) wird in der übernächsten Einstellung eine Gruppe gezeigt, in der eine der zentralen Figuren (der Vater des eben ermordeten Dockarbeiters) der Kamera den Rücken zuwendet (Abb. 19). Diese Rückenfigur wirkt jedoch weder klassisch noch modernistisch motiviert, sondern entspricht eher einem Zug ins Naturalistische, der überhaupt den ganzen Film mit seinem Einsatz von Laiendarstellern, Originalschauplätzen und der Situierung im Arbeiterklasse-Milieu auszeichnet (vgl. Braudy 2005).

¹⁵ Pier Paolo Pasolini bezeichnet diesen Sachverhalt als «indirekte freie subjektive Perspektive» (1983 [1965]); vgl. in diesem Zusammenhang besonders seine Analysen zu *IL DESERTO ROSSO* (Michelangelo Antonioni, I 1964), *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* (Bernardo Bertolucci, I 1964) und den frühen Werken Godards (ibid., 66–75).



18–19 ON THE
WATERFRONT (Elia
Kazan, USA 1954)

Einen frühen Vorläufer findet Kazans Film in D.W. Griffiths *HIS TRUST* (USA 1910), in dem die Protagonistin, während sie ihr brennendes Haus beobachtet, von hinten aufgenommen ist (vgl. Abb. 5 in Kirsten 2012). Die Schauspielerin stellt die Erfahrung des Verlusts nicht mimisch dar, sondern allein über Gesten und Körperhaltung. Nach Tom Gunning kommt hier der Einfluss naturalistischer Inszenierungsweisen beim Theater zur Geltung (1991, 228).¹⁶ Roberta E. Pearson, die den Übergang vom «histrionic» zum «verisimilar code» im Schauspiel der frühen Griffith-Filme analysiert, beschreibt eine ähnliche Art der Darstellung für *THE GOD WITHIN* (USA 1912) und stellt sie ebenso in die Tradition des naturalistischen Dramas (vgl. 1992, 46).

Die Idee, dass die Schauspieler nicht unbedingt das Publikum adressieren sollten, geht mindestens auf August Strindberg zurück, der sich im 1888 geschriebenen Vorwort zur Erstausgabe seines *Fräulein Julie* entsprechend äußert. Er schreibt dort, er habe die Anweisung gegeben, den Tisch im Bühnenbild schräg zu stellen, «um die Schauspieler zu veranlassen, «en face» und in halbem Profil zu spielen, wenn sie am Tisch einander gegenüber sitzen». Zum Publikum hin zu sprechen, bezeichnet er als «Unsitte, die mit Recht oder Unrecht «Bekannte begrüßen» genannt wird». Weiter schreibt er:

Es ist nicht mein Traum, eine ganze wichtige Szene hindurch den Rücken des Schauspielers zu sehen, aber ich habe den lebhaften Wunsch, daß sich entscheidende Szenen nicht vor dem Souffleurkasten wie beifallheischende Duette abspielen, sondern ich möchte sie am angegebenen Platz in der betreffenden Situation haben (Strindberg 1966 [1888], 71).

¹⁶ Gunning nennt mit *THE AWAKENING* (USA 1909) und *SWORDS AND HEARTS* (USA 1911) noch zwei weitere Filme Griffiths, in denen Rückenfiguren prominent zum Einsatz kommen. Daniel Wiegand hat mich außerdem auf *AND A LITTLE CHILD SHALL LEAD THEM* (USA 1909) aufmerksam gemacht.

20–21 Marlon
Brandos Rücken
in ON THE WATER-
FRONT.



Hier findet sich also eine Art des Schauspiels, bei dem die Darstellerinnen um einer realistischen Wirkung willen eine Position einnehmen sollen, die nicht immer eine ideale Sicht bietet und bei der sie mitunter dem Publikum den Rücken kehren können, schon vom Autor des Stücks vorweggenommen.

Vermittelt über die Schauspieltheorien Stanislawskis, die durch Lee Strasberg eine Aktualisierung im Group Theatre und im Actor's Studio erfuhren, zieht James Naremore in *Acting in the Cinema* eine Linie von dieser naturalistischen Schauspieltradition zu Marlon Brandos Spiel in ON THE WATERFRONT. In einer auf die oben beschriebene Szene folgenden Sequenz, in der das Verhältnis der Figur zum Boss der korrupten Gewerkschaft etabliert wird, wird Brando fast in jeder Einstellung von hinten gefilmt (Abb. 20 & 21): «[H]e turns his back to the camera and leans against the pool table, playing most of the scene from a «weak» position typical of naturalistic drama» (Naremore 1988, 208).¹⁷

Bemerkenswerterweise konvergiert dieses vom naturalistischen Theater stammende Inszenierungsprinzip mit vergleichbaren Bildprinzipien der realistischen Malerei des 19. Jahrhunderts. Beispiele liefern Gemälde von Gustave Courbet, François Millet, Gustave Caillebotte, Adolph Menzel, Thomas Eakins oder Ilya Repin. Gegenüber früheren Rückenfiguren in der Geschichte der Malerei verschiebt sich deren Funktion im Realismus. Anders als bei Caspar David Friedrich befinden sich die Rückenfiguren bei Courbet und den anderen Realisten nie im Fluchtpunkt oder auf einer der Linien des Goldenen Schnitts (vgl. Busch 2006), sondern wirken, wenn auch mehr oder we-

¹⁷ Daneben bekommt durch die zentrale Anordnung des breiten Rückens auch die Körperlichkeit Brandos eine besondere Präsenz. Vergleichbar ist diese Inszenierung mit der von Emil Jannings in einigen seiner Filme; auch seine breiten Schultern und üppige Physis werden mitunter prägnant mit Rückenansichten in Szene gesetzt, beispielsweise zu Beginn von *VARIÉTÉ* (Ewald André Dupont, D 1925) und an anderen prominenten Stellen im gleichen Film sowie in *DER LETZTE MANN* (Friedrich Wilhelm Murnau, D 1924). (Dank an Evelyn Echle für den Hinweis.)



22 links:
Gustave Courbet:
Les cribleuses de blé (1855).

23 rechts:
François Millet:
Frau beim Brotbacken (1854).

niger zentral, eher arbiträr im Bildraum verteilt. Auch werden sie selten ganz von hinten gezeigt, sondern lediglich zu Dreivierteln oder Vierfünfteln; in manchen Fällen handelt es sich eher um «verlorene Profile» als um genuine Rückenfiguren. In Gemälden wie *Les casseurs des pierres* (1849), *L'après-dîner à Ornans* (1849) oder *Les cribleuses de blé* (1855; Abb. 22), die Situationen aus dem Alltag einfacher Leute darstellen – wie die Arbeit im Steinbruch oder das gemeinsame Musizieren nach dem Abendessen –, gehören die Rückenfiguren und «verlorenen Profile» zu jenen Stilelementen, mit denen der Schritt zu einer enthierarchisierten, alltäglich-realistischen Ansicht vollzogen wird.

Die Figuren sind tendenziell anonymisiert und werden als VertreterInnen ihrer Klasse und ihres Milieus vertieft in die für sie typischen Tätigkeiten gezeigt. Ihr Anblick ist scheinbar zufällig, entspricht jedenfalls keinem idealen Beobachterstandpunkt, sondern eher einem realweltlich kontingenten.¹⁸ (Die Steinklopfer könnten aus einer vorbeifahrenden Kutsche gesehen worden sein: ein «Schnappschuss» nicht nur *avant la lettre*, sondern auch *avant la technique*.) Ähnliches kann von Millets *Frau beim Brotbacken* (1854; Abb. 23), dem *Waldarbeiter beim Holzsägen* (ca. 1850–52), und anderen seiner Werke gesagt werden. Selbstverständlich sind auch diese «realistischen» Ansichten nichts als Effekte, Ergebnisse eines bestimmten Stils, aber eben eines Stils, der im Sinne

¹⁸ Der gleiche Effekt ergibt sich auch bei nach vorn gebeugten Figuren, wie den Säerinnen in Millets berühmtestem Gemälde *Des glaneuses* (1857) oder bei Gustave Caillebottes *Les raboteurs de parquet* (1875) und *Canotiers ramant sur l'Yerres* (1877).

des Realismus-Eindrucks mit einigen als besonders künstlich empfundenen Konventionen bricht (vgl. Nochlin 1971, 51ff).¹⁹

Im neueren filmischen Realismus haben besonders Jean-Pierre und Luc Dardenne die Rückenfigur zu einiger Prominenz gebracht. Im Unterschied zu den statischen Rückenfiguren der realistischen Malerei, aber auch im Vergleich zu den erwähnten klassischen und modernistischen Beispielen werden sie dort stark dynamisiert. In *ROSETTA* (B/F 1999), dem ersten Film, in dem die Regisseure gezielt mit diesem Stilmittel arbeiten, gibt es keine Einstellung, in der nicht sowohl die Hauptfigur als auch die Kamera in Bewegung sind. Mit Ausnahme einiger Bilder zu Beginn wird die Figur selten *nur* von hinten gefilmt. Oft folgt die Kamera Rosetta zunächst, bis diese stehen bleibt, und schwenkt dann um sie herum und zeigt sie von schräg vorne; oder Rosetta ist zuerst von vorn zu sehen, um dann an der Kamera vorbei zu laufen, die ihr nun folgt.

Einer der wichtigsten Plot Points des Films, der Moment, in dem Rosetta ihren einzigen Freund verrät, um an seinen Job zu kommen, ist beispielsweise so aufgelöst: Zunächst folgt die Kamera Rosetta auf ihrem Weg zum Büro des Chefs (Abb. 24a). An ihr vorbei bewegt sie sich auf das Fenster in der Tür zu, hinter dem er zu sehen ist (Abb. 24b); die Kamera schwenkt auf ihr beobachtendes Gesicht (Abb. 24c), dann zurück aufs Fenster. Rosetta bewegt sich durch den Bildkader von der rechten auf die linke Seite, klopft an und tritt ein. Zunächst steht sie noch mit dem Rücken zur Kamera (Abb. 24d), wendet sich dann um, als er in den Vordergrund tritt, und damit der Kamera zu (Abb. 24e).

Es handelt sich hier, wie bei den anderen längeren Einstellungen des Films, um eine durchgeplante und geprobte Choreografie, die aber den Anschein von dokumentarischer Spontaneität behält. Sie erzeugt den Eindruck, die Erzählinstanz (in Form der Kamera) folge Rosetta stets

¹⁹ Als Vorläufer dieser neuen Sichtweise können einige niederländische Gemälde des 17. Jahrhunderts gelten, die ihrerseits häufig als «realistisch» charakterisiert werden (vgl. Alpers 1985 [1983]). Es gibt jedoch auch verschiedene Autorinnen, die den mimetischen Charakter der holländischen Malerei bestreiten und dagegen ihren Symbolwert betonen; vgl. jüngst Hammer-Tugendhat 2009. Betrachtet man verschiedene Rückenfiguren dieser Epoche, so weisen sie in ganz unterschiedliche Richtungen, nehmen zum Teil die in Kontemplation versunkenen Personen Friedrichs, zum Teil die realistischen Ansichten vorweg. In manchen Bildern, so jenen, die Frauen bei der Lektüre eines Briefs oder eines Buchs zeigen, mischen sich beide Register. In anderen wird auch auf das Motiv der Abkehr aus Scham vorgegriffen (etwa in Georg Willes Stich *Die väterliche Ermahnung* nach Gerard Ter Borch, 1765), das später im Film zum Stereotyp geworden ist. Für weitere Funktionen von Rückenfiguren aus der Blütezeit der niederländischen Malerei vgl. Wilks 2005, 32–38.



24a-e Rosetta
(B/F 1999)

nur, ohne zu wissen, was als Nächstes geschieht, als delegiere sie «einen Teil ihrer diskursiven Autorität an die fiktionale Figur als authentifizierte Erzählinstanz» (Tröhler 2006, 168). Diese Form der Bildgestaltung wirkt sich unmittelbar auf die narrative Perspektive aus. Die Zuschauerin bekommt weniger Information vermittelt, als dem Wissensstand und dem aktuellen Erleben der Figur entspricht. Deutlich wird dieses Prinzip besonders in Einstellungen, die Rosetta als Beobachterin eines Ereignisses zeigen, das selbst entweder gar nicht ins Bild kommt oder aus einem Blickwinkel, aus dem wir weniger sehen als sie – eine «externe Okularisierung» im Sinn von Markus Kuhn (2011, 128).

Während man üblicherweise davon ausgeht, dass extern fokalisierte Erzählungen eher zu einer Distanzierung führen, da die Handlungsmotivationen für die Leserinnen/Zuschauerinnen unverständlich bleiben und deshalb auch emotional nicht nachvollzogen werden können, schafft die von Luc Dardenne beschriebene «Spannung des Geheimnisses» eine besondere Form der Involvierung. Wir wissen und sehen zwar stets weniger als die Figur, sind aber bildlogisch (gewissermaßen sogar somatisch) durch die sie begleitende Kamera eng an sie gebun-

den²⁰ – und verfolgen die Geschichte möglicherweise gerade aufgrund unseres informationellen Defizits noch gebannter, als dies bei größerer Wissenskongruenz der Fall wäre.

Der «somatische Realismus» (Lie 2006) der Dardenne-Brüder mit seiner Engführung von extern fokalisierender Erzähllogik und konsequenter Bindung der Kamera an eine Figur hat in den letzten Jahren einige Nachahmer gefunden. In Filmen wie *FISH TANK* (Andrea Arnold, GB 2009), *EL ARBOL* (Carlos Serrano Azcona, MEX/SP 2009) oder *V SUBBOTU (AN EINEM SAMSTAG)* (Alexander Mindadze, RUS/D/UKR 2011) werden die Protagonisten über den gesamten Film (und einen vergleichsweise kurzen diegetischen Zeitraum) von der Kamera begleitet. Für *DER RÄUBER* (Benjamin Heisenberg, D/AT 2010) gilt in eingeschränktem Maß dasselbe. In all diesen Fällen wird die Dynamik der Filme von Figuren dominiert, die zu Fuß von einem Ort zum anderen laufen. Daraus ergeben sich jeweils immer wieder dynamische Rückenfiguren.

Einstellungen mit Rückenfiguren und verlorenen Profilen tauchen jedoch ebenso in Filmen realistischer Tendenz auf, die sich anderer Darstellungstechniken bedienen, wenn etwa die Kamera vorwiegend statisch bleibt, wie in manchen Werken des «post-sozialistischen Realismus» der Sechsten Generation in China (vgl. McGrath 2009), so *ZHANTAI (PLATFORM)* (Jia Zhangke, CN/HK/J/F 2000) oder *ANYANGDE GUER (THE ORPHAN OF ANYANG)* (Wang Chao CN 2001) (vgl. Kirsten 2011 & 2012). Zu nennen wären mit *DAYAREH (DER KREIS)* (IRAN 2000) und *TALA-YE SORKH (CRIMSON GOLD)* (IRAN 2003) auch zwei Filme von Jafar Panahi, in denen realistisch motivierte Rückenfiguren eine Rolle spielen.

In all diesen Filmen sind die Rückenfiguren stärker präsent als in *ON THE WATERFRONT*, bei dem sie sich auf eine Sequenz sowie einzelne weitere Einstellungen beschränken. In allen ist auch der Naturalismus der *Mise en scène*, der in Kazans Film noch vergleichsweise schwach ausgeprägt war, konsequenter ausgeführt. Dies lässt sich beispielsweise am Umgang mit der Lichtsetzung beobachten, die in *ON THE WATERFRONT* dem Standard der Hollywoodproduktion entspricht. Die neueren realistischen Filme sind dagegen einem Ideal rein diegetischen Lichts (Brinckmann 2007, 79–81) verpflichtet, so dass in Szenen, die

20 In den Termini von Murray Smith (1995, 142–165) lässt sich sagen, dass unsere raum-zeitliche Anbindung (*spatio-temporal attachment*) an die Figuren eng und exklusiv ist, während wir kaum subjektiven Zugang (*subjective access*) bekommen. (Dank an Matthias Brütsch für diesen Hinweis!)

abends oder in schwach beleuchteten Räumen spielen, aufgrund zu dunkler Bildbereiche Zonen der Unsichtbarkeit entstehen.²¹

Ausgehend von diesen Beobachtungen lässt sich ein dritter, *realistischer* Darstellungsmodus profilieren, bei dem weder die Zurschaustellung der Diegese noch die ihres Artefaktcharakters im Vordergrund steht. Vielmehr verweisen bewusst und iterativ eingesetzte Rückenansichten und rein diegetisches Licht im Kontext naturalistischer Mise en Scène und anthropomorpher Kamera auf die scheinbar paradoxe Figur einer antiostentativen Ostentation – oder einer ostentativen Antioitentation. Die Sicht auf die Handlungswelt wird limitiert und parzelliert und dabei eine Einschränkung narrativer Klarheit in Kauf genommen, um einem «realistischeren» Blick auf die Welt zu entsprechen. Anders gesagt: in dieser Zurschaustellung der filmischen Welt (und der ihres vermeintlich realistischen Charakters) werden Begrenzungen der Sichtbarkeit installiert, die ihrerseits als realistisch motiviert erscheinen. In Anlehnung an Arthur Danto (2006 [1979], 136) könnte man sagen: Nicht nur die gezeigte *Welt* soll realistisch wirken, sondern zugleich die *Weise*, diese Welt zu sehen.

Ich habe versucht zu zeigen, wie die Funktion von Rückenfiguren variiert, je nachdem, ob sie im Kontext eher klassischer, modernistischer oder realistischer Bildkomposition auftreten. Im klassischen Film heben sie sich von der Norm (semi-)frontal gestalteter Einstellungen ab und haben meistens einen recht eindeutig bestimmbareren Sinn; im filmischen Modernismus können sie selbst zu einem Struktur- und Stilmittel werden; in der realistischen Ästhetik schließlich konnotieren sie eine «alltäglichere» Sicht auf die Welt. In allen Fällen birgt die Rückenfigur eine Bildspannung, die sich auf die jeweilige ästhetische Grundtendenz, zu der ihre Gestaltungsweise wiederum beiträgt, rückführen lässt.

Es ist jedoch zu betonen, dass sich bei weitem nicht alle filmischen Rückenfiguren klar *einer* ästhetischen Tendenz zuordnen lassen. An

21 Die Beobachtung, es gebe im realistischen Film nur diegetisches Licht, argumentiert rezeptionslogisch. Mit der von Brinckmann (ibid., 75) referierten Unterscheidung John Altons zwischen *lighting for quantity* (das «nur dazu dient, genügend Licht zu erzeugen») und *lighting for quality* (das «für die Orientierung der Zuschauer im Raum, für Perspektive und Tiefenillusion, für Atmosphäre und Stimmung sowie für ästhetische Werte» sorgt) lässt sich dies auch produktionslogisch formulieren: In vielen der genannten Filme, aber auch einigen anderen, z.B. *KINATAY* (Brillante Mendoza, PH/F 2009), entfällt Letzteres fast ganz, und in manchen Momenten schafft selbst Ersteres nicht genug *quantity*. Das heißt nicht, dass nur mit «natürlichen» Lichtquellen gearbeitet würde; oft ist aber auch genau das der Fall.

Filmen wie Antonionis *CRONACA DI UN AMORE* (I 1950) oder Mizoguchis *OYÛ-SAMA* (*MISS OYU*, J 1951) und ihrem dynamischen Einsatz von Rückenfiguren ließe sich zeigen, wie sich die unterschiedlichen Register überlagern und wie sie ihre Spannung(en) gerade aus der hybriden Motivierung ihrer Bildkomposition beziehen.

Literatur

- Adachi-Rabe, Kayo (2002) Unsichtbarer Tod. Mori Ôgais GESCHLECHT DER ABE in der Verfilmung von Kumagai Hisatora. Versuch einer Neubewertung [<http://edoc.hu-berlin.de/japonica-hu/6/adachi-rabe-kayo-167/PDF/adachi-rabe.pdf>].
- Alpers, Svetlana (1985) *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln: Dumont.
- Aumont, Jacques (2010) *Le cinéma et la mise en scène* [2006]. Paris: Armand Colin.
- Bonitzer, Pascal (2011) Dekadrierungen. In: *montage AV* 20,2 (in diesem Heft).
- Bordwell, David (1985) The Classical Hollywood Style. In: Ders./Staiger, Janet/Thompson, Kristin (1988) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960* [1985]. London: Routledge, S. 1–84.
- (1997) Modelle der Rauminszenierung im zeitgenössischen europäischen Kino. In: *Zeit, Schnitt, Raum*. Hg. v. Andreas Rost. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, S. 17–42.
- Branigan, Edward (2007) Die Point-of-View-Struktur [engl. 1984]. In: *Montage AV* 16,1, S. 45–70.
- Braudy, Leo (2005) *On the Waterfront*. London: BFI.
- Brinckmann, Christine N. (2007) Diegetisches und nondiegetisches Licht. In: *Montage AV* 16,2, S. 70–91.
- Brütsch, Matthias (2011) *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*. Marburg: Schüren.
- Busch, Werner (2006) Friedrichs Bildverständnis. In: *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik* [Ausstellungskatalog]. München: Hirmer, S. 32–47.
- Chion, Michel (1996) Das akusmatische Wesen. Magie und Kraft der Stimme im Kino [frz. 1982]. In: *Meteor*, Nr. 6, S. 48–58.
- Daney, Serge (1977) L'orgue et l'aspirateur (La voix off et quelques autres). In: *Cahiers du cinéma* 279/280, S. 19–27.
- Danto, Arthur (2006) Bewegte Bilder [engl. 1979]. In: *Philosophie des Films. Grundlagentexte*. Hg. v. Dimitri Liebsch. Paderborn: Mentis, S. 111–137.
- von Einem, Herbert von (1940) Ein Vorläufer Caspar David Friedrichs? In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 7, S. 156–166.

- Flückiger, Barbara (2001) *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren.
- Gunning, Tom (1991) *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Hammer-Tugendhat, Daniela (2009) *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Kessler, Frank (1998) Lesbare Körper. In: *Kintop 7 (Stummes Spiel, sprechende Gesten)*, S. 15–28.
- Kirsten, Guido (2011) ANYANGDE GUER (THE ORPHAN OF ANYANG) und der postsozialistische Realismus der Sechsten Generation. In: *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution. Theorien und Analysen*. Hg. v. Karl Sierek & Guido Kirsten. Marburg: Schüren, S. 317–333.
- (2012) Figuren im filmischen Raum. Anthropozentrische Anordnungen, stilisiertes Staging und realistische Rückseiten. In: *Film als Raumkunst. Historische Perspektiven und aktuelle Methoden*. Hg. v. Regine Prange, Henning Engelke & Ralf Michael Fischer. Marburg: Schüren (in Vorb.).
- Koch, Margarete (1965) *Die Rückenfigur im Bild von der Antike bis zu Giotto*. Recklinghausen: Bongers.
- Krüger, Klaus (1995) Der Blick ins Innere des Bildes. Ästhetische Illusion bei Gerhard Richter. In: *Pantheon* 53, S. 149–166.
- Kuhn, Markus (2011) *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin/New York: De Gruyter.
- Lie, Sulgie (2006) Politisches Körperkino: Rosetta. In: *Medien Zeit Zeichen. Beiträge des 19. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Hg. Christian Hissnauer & Andreas Jahn-Sudmann. Marburg: Schüren, S. 93–99.
- von Lüttichau, Mario-Andreas (2006) Rückenfigur. In: *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*. [Ausstellungskatalog.] München: Hirmer, S. 226–229.
- McGrath, Jason (2009) *Postsocialist Modernity. Chinese Cinema, Literature, and Criticism in the Market Age*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Naremore, James (1988) *Acting in the Cinema*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Nochlin, Linda (1971) *Realism*. Harmondsworth: Penguin.
- Odin, Roger (2000) *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck.
- Pasolini, Pier Paolo (1983) Das «Kino der Poesie» [ital. 1965]. In: *Pier Paolo Pasolini* (2. Aufl.). Hg. v. Peter W. Jansen & Wolfram Schütte. München/Wien: Hanser, S. 49–77.
- Pearson, Roberta E. (1992) *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

- Plantinga, Carl (2004) Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film [engl. 1999]. In: *Montage AV* 13,2, S. 6–27.
- Prange, Regine (1989) Reflexion und Vision im Werk Caspar David Friedrichs. Zum Verhältnis von Fläche und Raum. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 34,2, S. 280–310.
- (2010) Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien. Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur. In: *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Hg. v. Verena Krieger & Rachel Mader. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 125–167.
- Rzucidlo, Ewelian (1997) *Caspar David Friedrich und Wahrnehmung. Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild*. Münster: LIT-Verlag.
- Siew Hwa Bei (1976) *VIVRE SA VIE* [1972]. In: *Movies and Methods* (I). Hg. v. Bill Nichols. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 180–185.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- (2005) Wer hat Angst vor Charles Darwin? Die Filmkunst im Zeitalter der Evolution. In: *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Hg. v. Matthias Brüttsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz, Alexandra Schneider & Margrit Tröhler. Marburg: Schüren, S. 289–312.
- Sontag, Susan (1982) Godards *VIVRE SA VIE* [engl. 1964]. In: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 267–278.
- Strindberg, August (1966) Vorwort zur Erstausgabe [schwed. 1888]. In: Ders.: *Fräulein Julie. Ein naturalistisches Trauerspiel*. Stuttgart: Reclam, S. 57–72.
- Sugiyama, Akane (2007) *Wanderer unter dem Regenbogen. Die Rückenfigur Caspar David Friedrichs* (Diss., FU Berlin) [<http://bit.ly/w0bHoF>]
- Tröhler, Margrit (2006) Eine Kamera mit Händen und Füßen. Die Faszination der Authentizität, die (Un-)Lust des Affiziertseins und der pragmatische Status der (Unterhaltungs-)Bilder von Wirklichkeit. In: *Unterhaltung. Konzepte – Formen – Wirkungen*. Hg. v. Brigitte Frizzoni & Ingrid Tomkowiak. Zürich: Chronos, S. 155–172.
- Wilder, Billy (2000) *Double Indemnity. Screenplay by Billy Wilder & Raymond Chandler*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Wilks, Guntram (2005) *Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahre*. Marburg: Tectum.