

**Hans J. Wulff:**

## **Vom Wahr=Genommenen zum Imaginären: Rezeptive Schichten des filmischen Raums**

Der folgende Artikel erschien zuerst in: In: *Jahrbuch immerviver Medien 2*, 2012, S. 49-59.  
URL der vorliegenden Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-181>.

Die verschiedenen signifikativen Potentiale von „Raum“ werden in jedem Film unter Vermittlung des Weltwissens von Zuschauern, ihrem narrativen Wissen und ihrem Wissen um filmische Darbietungsformen als seine Bedeutungselemente konstituiert. Es wird ein *master space* konstituiert, der sowohl physikalische wie soziale Komponenten umfaßt: Gliederungen von Innen und Außen, von Privatheit und Öffentlichkeit, Funktionen spezifischer Räume, Zugänglichkeiten etc. Raum wird als Handlungsraum erschlossen. Dabei werden sowohl in realistischen wie phantastischen Welten permanente Ergänzungen (des Off-Screen-Raumes) und Synthesen vorgenommen.

Based on viewers' knowledge about reality, narrative structures and forms of cinematographic representation, significative potentials of space and area are linked to the meanings and narrative strategies of specific movies. A master space has to be constructed which incorporates physical as well as social aspects of space: formations of being-in and being-out, private and public space, specific functions and meanings of rooms and places, accessibility of spaces, and so on. Filmic space is constituted as space of acting (*Handlungsraum*), being linked to the intentional reality of film figures. The operations of constituting space as element of filmic signification is -- in realistic worlds as well as in phantastic ones -- permanently combined with operations of complementing only partially represented elements (like off screen spaces) and synthesizing complex interpretations of spatial meanings from different sources (narration, psychology, social meanings, etc.).

### **Wissen, Voreinstellungen und Schlüsse in der filmischen Raumwahrnehmung**

Man könnte meinen, dass die Kategorie des „Raumes“ in der filmischen Repräsentation und in allen anderen ikonischen Künsten eine einfache Kategorie sei, die mit der materiellen Gegebenheit der Realität erledigt sei – immerhin basiert die photographisch-ikonische Abbildung auf Abbildungsgesetzen der perspektivischen Darstellung, die seit nunmehr mehr als 500 Jahren bekannt ist und auf der auch die meisten der raumgenerierenden Verfahren aufrufen. Allerdings zeigt sich schnell, dass die rein mechanische Auffassung des Raums in der Wahrnehmung filmischer und filmähnlicher Bilder nur ein erster Schritt zum Verständnis des Raums als Element an-

derer Beziehungsgrößen ist, die über die nackte Entzifferung des Davor, Dahinter, der Tiefe des Raums, der Rolle der Überdeckungen etc. hinausgehen. Sicherlich ist der dargestellte Raum immer nur *aus-schnitthaft* – es gibt ein Außerhalb des Bildes, ein über die Ränder hinausgehendes *off-screen*. Und immer ist der durch die verwendete Optik verursachte *Abbildungsmaßstab* mitzudenken – Bilder können gestaucht und gedehnt werden, so dass sich das Photographische nicht als universelle Abbildungsregel fassen läßt, sondern als Ensemble verschiedener Abbildungsvorschriften. Das alles muss gelernt werden. Die Wahrnehmung filmischer Bilder ist keine naturgegebene Fähigkeit, sondern das Produkt von Lernprozessen, Resultat einer Eingewöhnung in ein semiotisches Dispositiv. Eine *kompositionelle* Strategie tritt hinzu – das Bild ist ein gestaltetes Bild, gleich in mehrfacher Hinsicht: in synoptischer, weil das *Bild als Fläche* zur Betrachtung angeboten ist; und in dynamischer, weil das Bild im Film zwischen anderen Bildern steht und durch die *informationelle Strategie* in eine Sequenz von Bildern eingebunden ist.

Hier muss gleich in mehrfacher Hinsicht genauer unterschieden werden:

- (1) Das Bild zeigt einen Blick auf ein räumliches Szenario, das vom Betrachter als *Raum-vor-dem-Bild* erschlossen wird. Die These ist, dass in aller Regel das Bild eine Raumannahme induziert, gleichgültig, ob dieser tatsächlich existiert oder nicht. Wir wissen aus der Filmproduktion, dass Räume nur so weit ausgebaut werden müssen, wie es für das Filmbild und die daraus induzierte Raumannahme nötig ist [1].
- (2) Das Bild als Flächenszenario ist gestaltet, abgestimmt auf jene Sets *kompositioneller Strategien*, die in einem jeweiligen Film in Geltung stehen. In manchen Filmen wird mit Anschnitten gearbeitet, andere sind dagegen der geschlossenen Komposition verhaftet, wieder andere bevorzugen Kamerabewegungen usw. Ganz offensichtlich unterliegen Filme einer *stilistisch-kompositionellen Kontrolle*, einer der Ma-

nifestationen der kommunikativen Instanz, die den Film als Element einer Kommunikation mit dem Betrachter-Zuschauer konstituiert.

(3) Das einzelne Bild steht im Kontext einer Erzählung, einer Dokumentation, eines Berichts usw. Die kommunikative Instanz übt auch Kontrolle über das *Genre der Mitteilung* aus, was insofern wichtig ist, als in manchen Gattungen die Realität des Dargestellten reklamiert wird, in anderen dagegen nicht. Ein dokumentarisches Bild ist angewiesen darauf, dass das Gezeigte tatsächlich in der Realität existiert [2]. Für ein Bild in einem Spielfilm ist es egal, ob das Gezeigte in der Ganzheit, in der es illusioniert wird, auch in der Realität existiert. Es muss „so tun, als ob“ es Reales zeigte. Wird im Bild deutlich, dass die Decke des Raums nur so weit im Studio nachgebaut wurde, wie es für das Bild nötig war, wird der Prozess der Als-ob-Illusionierung gestört, die Unterstellung der imaginären Realität der dargestellten Handlungswelt bricht für einen kurzen Moment zusammen [3]. Die Unterstellung einer in sich konsistenten physikalischen Welt gilt aber nur eingeschränkt, manche Gattungen sind auf anderes aus: In phantastischen Genres fehlt dieser Rekurs auf das Reale, ganz im Gegenteil geht es hier oft darum, den Raum als „phantastischen Raum“ zu markieren. Und wenn eine Sequenz als Traum ausgewiesen ist, ist auch die Räumlichkeit dessen, was der Zuschauer sieht, als subjektive Raumimagination charakterisiert, also gerade als unabhängig von der Realität oder als Verzerrung derselben lesbar. Dass sich aber auch phantastische oder radikal subjektivisierte Handlungsräume nicht als gebaute Räume herausstellen dürfen, ist eine Forderung, der auch sie unterliegen.

(4) Es gehört zu den dramaturgischen Voreinstellungen, die der Zuschauer in die Rezeption filmischer Bilder einbringt, dass die ihm gegenüber aktive kommunikative Instanz ihm genau das zeigt, was für das Verständnis der Handlung, der Argumentation oder des Berichtes *relevant* ist. Das dem Kommunikativen allgemeine *Prinzip der Relevanz* regiert auch die Auswahl der Bilder, den Fokus, den sie auf das Dargestellte legen. Bilder haben ein *Thema*, soll das heißen, das nicht allein aus ihnen selbst erschlossen werden kann, sondern das sich aus dem Kontext der Mitteilung ergibt.

(5) Das filmische Bild steht nicht für sich allein, sondern ist Teil einer *Bildfolge*. Erst im Zusammenhang mit den Bildern davor und dahinter kann sich ein Zusammenhang ergeben – und auch die Raumvorstellung, der sich einzelne Bilder einordnen, setzt

die Bildnachbarschaften voraus. Die Bilder der Folge, die sich später so griffig einer einheitlichen Raumvorstellung einordnen, können ganz unterschiedlicher Herkunft sein; für die Synthese der Folge zu einer einheitlichen Raumvorstellung spielt das keine oder eine nur marginale Rolle [4].

### Schichtenmodelle des Räumlichen im Film

Dass die Kategorie des Raums als rezeptive Kategorie zu differenzieren ist, ist ein alter Topos der Filmtheorie (resp. der filmbezogenen Bildtheorie). Zwei Beispiele:

(1) David Bordwell etwa führt den *szenographischen Raum* – darunter versteht er den imaginären Raum der Handlung, dessen Vorstellung in der Rezeption aufgebaut wird – z.B. auf den "Einstellungsraum" (*shot space*: derjenige Raum, der in der einzelnen Einstellung repräsentiert ist), den "montierten Raum" (*editing space*: derjenige Raum, der in der Montage hervorgebracht wird) und den "Ton-Raum" (*sonic space*: die Raumvorstellung, die durch den Ton angeregt wird) zurück (1985: 113ff).

(2) Auch Eric Rohmer nimmt eine Dreiteilung des Räumlichen im Film vor. Er spricht vom *Bildraum* (das auf das Rechteck der Leinwand projizierte Filmbild, wie flüchtig oder beweglich es auch ist, wird als mehr oder weniger getreue, mehr oder weniger schöne Darstellung eines Teils der Außenwelt wahrgenommen und beurteilt), vom *Architekturraum* (dem – natürliche oder künstliche – Teile von Welt korrespondieren, wie die Projektion auf die Leinwand sie mehr oder weniger getreu darstellt; ihnen eignet eine objektive Existenz, die selbst Gegenstand eines ästhetischen Urteils sein kann; mit dieser Realität setzt sich der Filmer, während er dreht, auseinander, indem er sie nun wiederherstellt oder ver-rät) und dem *Filmraum*, damit den Clou seiner Analyse benennend: In Wahrheit hat der Zuschauer nämlich nicht die Illusion des wirklich gefilmten, sondern die eines *virtuellen Raumes*, den er mit Hilfe der fragmentarischen Einzelteile, die der Film ihm liefert, in seiner Vorstellung zusammensetzt [5]. Er schreibt: „Diesen drei Raumbegriffen entsprechen drei Wahrnehmungsweisen, mit denen der Zuschauer der filmischen Materie begegnet“ (Rohmer 1980: 10).

Ich selbst will hier eine Fünfschichtigkeit des Dargestellten, semiotisierten und wahrgenommenen Raums vorschlagen [6]. Damit will ich fünf Aspekte

der Raumstruktur unterscheiden, die fünf verschiedenen und *weitgehend voneinander unabhängigen Funktionskreisen der filmischen Signifikation* zugehören:

- (1) Die einzelnen Aufnahmen einer *Szene* werden zur Vorstellung eines *szenischen 'master space'* integriert und gehören zum elementaren ikonischen Repräsentationsmodus des Films.
- (2) Der einzelne Film entwirft ein *geographisches Verhältnis von Räumen (bzw. "Orten")*, das dem Zuschauer die Orientierung im Gesamt-Geschehen ermöglicht.
- (3) Die innere Struktur und das relative Verhältnis von Räumen im Film ist unmittelbar koordiniert mit bzw. abgeleitet aus *Strukturen des Handelns und der Narration*.
- (4) Manche Elemente des Räumlichen hängen mit *Strategien der Informationsvergabe und der Dramaturgie* zusammen (wie z.B. der Umgang mit Perspektiven, Strategien der Bildfolge etc.).
- (5) Räumliche Verhältnisse können symbolisch interpretiert sein und auf diese Weise *tiefensemantische ideologische Bedeutungen* realisieren.

### **Objekt-, Kamera- und Textwissen**

Ich hatte oben schon darauf hingewiesen, dass der Aufbau einer Raumvorstellung sowohl auf Objekt- und Weltwissen wie auf Kamerawissen zurückweist. "Kamera" ist hier nicht in einem apparativen Sinne zu verstehen. Vielmehr ist sie eine *Konstruktion* des Zuschauers, eine konstruktive Leithypothese, die die Raumsynthese umgreift. Sie ist wissensbasiert. Geht man der Frage nach, in welchem logischen und geographischen Verhältnis die einzelnen Räume zueinander sind, sprich: welche *Nachbarschaften* und *Distanzen* zwischen Räumen bestehen, stößt man auf Ergänzungsleistungen des Zuschauers, die auf sein allgemeines Weltwissen, aber auch auf die Kenntnis generischer Muster zurückgreifen. *Raumwissen* in einem verallgemeinerten Sinne wird aktiviert, wenn es um die Identifikation der relativen Lage von Räumen zueinander geht (das betrifft schon so triviale Dinge wie die relative Lage von Innenräumen und Eingangstüren, aber auch komplexere Beziehungen wie die räumlichen Distanzen zwischen Telefonierenden). Vor allem aktuell nicht abgebildete Räume werden als offener, aber nicht-leerer *Off-Screen-Raum* zu jeder Einstellung ebenso wie als Raum zwischen Einstellungen in die Erwartungskonstruktionen des Rezipienten eingebaut [7].

Dass filmischer Raum kein unmittelbar gegebenes Faktum ist, sondern eine Repräsentationstatsache, bleibt in allen Phasen der filmischen Raumwahrnehmung formal bewusst, alle Syntheseleistungen sind durch das Konstrukt der Kamera vermittelt. "Kamera" ist eine der Erscheinungsweisen der kommunizierenden Instanz (wenn man vereinfachen will: des „Erzählers“) und schließt die anschauliche Fülle der filmischen Oberfläche als Element des kommunikativen Verkehrs und als Teil des Zeigeapparates auf, der einem filmischen Text zugrundeliegt. Das, was das Bild zeigt, ist nicht nur das Ergebnis der mechanischen Reproduktion eines vorfilmischen Gegenstandes, sondern Element und Produkt einer Zeigehandlung. "Kamera" ist eine kognitiv-konzeptuelle Größe, die das Gezeigte auf die sinn-intendierende Tätigkeit des Zeigens zurückführt, so dass auch die "höheren Stufen" der filmischen Raumsignifikation sich organisch aus den basaleren Formen aufbauen lassen. Damit schließt sich der Kreis: Die filmische Raumdarstellung ist eines der Elemente, in denen sich der kommunikative Verkehr manifestiert, in den der Film gebunden ist.

Es ist deutlich, dass sich in derartigen formalen Unterscheidungen von Raumkonzepten im Film zwei verschiedene Dimensionen überlagern:

- (1) Zum einen adaptiert der Film Raum-Merkmale, die auch in alltäglicher, nichtmedialisierter Wahrnehmung eine Rolle spielen (wie die Überdeckung von Objekten) und die an *Objektwissen* gebunden sind (wie das über die relative Größe von Objekten) oder auch an ein allgemeineres *Wissen über die Wahrnehmungswelt* (wie über die Tatsache, dass größere Entfernung zu Unschärfen der Kontur führt, was ursächlich mit den Staubanteilen in der Luft zusammenhängt);
- (2) zum anderen kalkuliert die Liste mit einem *Kamerawissen*, das es gestattet, das Anschauungs-Bild rückzuübersetzen in einen vorfilmischen Raum (aus dem z.B. die relative Brennweite des Objektivs "herausgerechnet" ist und in der die Kamerabewegung auf einen unterstellten vorfilmischen Raum hin abgebildet wird).

Filmwahrnehmung ist nicht identisch mit Alltagswahrnehmung, sondern verarbeitet die Tatsache, dass ein vorfilmischer Raum "wahrnehmungsanalog" im Bild dargestellt wird, zugleich mit der Tatsache, dass es in einem bestimmten apparativen Darstellungsformat und zudem mit den generischen Mo-

dalitäten im Zusammenhang steht. Dass auch der Zuschauer in den Räumen des Paranoia-Thrillers seine Orientierungsfähigkeit verliert, hängt damit zusammen, dass die Unübersichtlichkeit labyrinthischer Räume zu den Genre-Merkmalen des Thrillers rechnet (Bonitzer 1979) [8].

Filmisch dargestellter Raum ist ein Raum, der in den Akten der Textverarbeitung entworfen wird und der grundsätzlich den Charakter einer *Raumhypothese* hat; alle Konventionen der Raumdarstellung dienen dazu, die Bildung dieser Hypothese zu stützen und zu sichern. Edward Branigan spricht gelegentlich von einem *master space*, der dadurch entstehe, dass fragmentierte Ansichten des diegetischen Raums in einer Wahrnehmungssynthese zu einer einheitlichen und kontinuierlichen Raumvorstellung zusammengeslossen würden (1992: 56) [9].

Dieser Vorstellung will auch ich hier folgen, die Vorstellung des *master space* allerdings vereindeutigend, indem ich ihn als *Raum der handelnden Figuren* konkretisiere. Die Konventionen der filmischen Repräsentation des Raums folgen nicht allein der Raumperzeption des Menschen, sondern adaptieren Prinzipien des menschlichen Handelns und seiner räumlich-proxemischen Qualitäten. Raum steht in der Funktion des Handelns und ist so keine nur-materiale Qualität der äußeren Wirklichkeit, vielmehr als intentionales Feld anzusehen, weil die Repräsentation filmischen Raums wesentlich mit Handlungsstrukturen zusammenhängt.

Branigan hält an anderer Stelle fest, dass *impossible space* – also eine Folge von Raumansichten, die nicht zu einem *master space* synthetisiert werden können – vor allem perzeptuelle Probleme aufwerfe, die den Zuschauer dazu zwingen, primäre Annahmen über das Verhältnis von Raum, Zeit und Kausalität zu revidieren und gegebenenfalls eine neue Einheit der Wahrnehmung aufzubauen, die nicht von der Voraussetzung eines diegetischen Raumes ausgehen (vgl. Branigan 1992: 44). Die Beobachtung zielt darauf ab, dass Filme nicht immer und ausschließlich ihre Räume als szenische Räume des Handelns der Figuren exponieren, sondern sie einem textsemantisch fundamentaleren Prinzip der *Raumordnung* unterwerfen. Wenn also in einer Komparationsmontage Szenen aus dem Leben der Armen mit Szenen aus dem Leben der Reichen kontrastiert werden (wie in Jean Vigos Film *A PROPOS DE NICE*, Frankreich 1930), erfolgt die Wahrnehmungssynthese im Hinblick auf

die diskursive Einheit der Arm/Reich-Opposition und nicht auf einen einheitlichen, kontinuierlichen szenischen Raum.

Wenn nun – wie im gegebenen Beispiel – einzelne Bilder als Repräsentationen einer *Raumordnung* gesetzt werden, die ihrerseits auf fundamentale Gliederungen und Ordnungen des ideologischen Wissens rekurren (und sie manchmal auch im Text selbst erst entfalten), so gerät eine Dimension textuell vermittelter Kommunikation in den Blick, die Tiefenstrukturen des Textes auch räumlich manifestiert. Man könnte denken an die zahllosen Totalen auf die Trostlosigkeit englischer Industriestädte in den Filmen des *kitchen sink cinema* anfangs der 1960er Jahre, die für die Kontextualisierung der besonderen Geschichten und Szenen ausgesprochen zentral sind (vgl. Higson 1984), oder man könnte an den scharfen Kontrast der Konzertsäle und der Wohnungen zu den Bildern einer kontur- und grenzenlos scheinenden Eislandschaft in Michael Winterbottoms *NINE SONGS* (Großbritannien 2004) denken – immer geht es in derartigen Bild- und Raumarrangements darum, den gesamten Text auch topographisch zu kondensieren, den Raum selbst als Mittel der Signifikation einzusetzen. Filmischer Raum ist so in mannigfacher Weise verbunden mit den globalen Gliederungen des Werks. Er kann – ähnlich der Farbe – in andere als ikonische Repräsentationsverhältnisse eintreten: Manche Filme bilden *Tiefen-Raummodelle* aus, die für sich Bedeutungen tragen und artikulieren können. Die Elemente des Räumlichen werden dann zu Signifikanten in einem symbolischen Zeichenverhältnis.

Wohl am explizitesten von allen Texttheoretikern hat sich Jurij Lotman für eine Modellierung tiefentextueller Bedeutungsbeziehungen in Raumkategorien ausgesprochen. In seiner Texttheorie (1973) sind die von ihm sogenannten *semantischen Räume* Konstitutive der Textbedeutung. Semantisch relevante Eigenschaften und Bezugsgrößen sowie ein Gefüge struktureller Beziehungen zwischen denselben werden in einem räumlich darstellbaren Strukturmodell zusammengefasst und bilden die semantische Essenz des Textes. Diesen Raum aus abstrakten semantischen Kategorien nennt Lotman die *Topologie* des Textes. Darunter ist mehr zu verstehen als nur eine Metapher – der topologischen Ordnung des Textes korrespondiert nämlich die *topographische* Gliederung der Räume, weil die räumlichen Verhältnisse sowie die Aufteilung und Perspektivierung der Handlungs-

räume semantisch funktionalisiert sind. Für die "bildenden (räumlichen) Künste" (Lotman 1973: 327) ist es charakteristisch, dass die Räumlichkeit der vortextuellen Realität, die sich ja in ikonischer Abbildung noch im Zeichenkörper des Textes wiederfindet, zum Element der Modellierung semantischer Beziehungen keineswegs nur räumlicher Art wird.

Räumliche Modelle wie die Vorstellung der semantischen Räume versuchen, Ordnungsstrukturen zu systematisieren, die dem Text selbst innewohnen. Allerdings ist alle Kultur durchzogen mit Ordnungen des Räumlichen ebenso wie mit Ordnungsmetaphern, die die relative Lage von Objekten im Raum nutzen („die da oben / die da unten“). Das Räumliche bietet eine sehr einfache formale Struktur an, die es gestattet, auch komplexe Verhältnisse zu symbolisieren, sie dabei zu vereinfachen, sie kommunikativ zu erschließen und sie memorabel – also zu einem Element des Wissenszusammenhanges – zu machen. Insbesondere soziale, also schon interpretierte und oft mit sozialer Praxis verbundene Räume (gekennzeichnet durch Kategorien wie privat-öffentlich, Stadt-Land, Kultur-Natur, Wohnen-Arbeiten und dergleichen mehr) werden nach dieser Vorstellung textueller semantischer Strukturen zu ganzen Modellen von Welt integriert und dabei mit weiteren Bedeutungen aufgerüstet.

### **Stereotypien und virtuelle Räume**

Konzeptualisierungen des Räumlichen fußen auf Wissen. Aber sie fließen auch in das Wissen zurück. Sie umfassen auch den modalen Status oder die modale Einfärbung von Gegenständen, Orten, Landschaften, die sich nicht in der Opposition „real/irreal“ oder der Trias von „wirklich/möglich/unmöglich“ erschöpft. Das Feld des Wissens bedarf genauerer Betrachtung, weil es auch den Status der Bilder betrifft, die sich nicht auf bare Darstellung eines Vor-Bildlichen reduzieren lässt.

In vielen Filmen steht das Ländliche dem Städtischen gegenüber, als residualer Ort, als Ort der Kindheit und der Unschuld, vielleicht auch als Ort der Flucht aus den fatalen Verstrickungen, die der Held in der Stadt erlitten hat. Am Ende von John Hustons *THE ASPHALT JUNGLE* (USA 1950) erreicht der tödlich verwundete Held eine Farm in Kentucky, den Ort seiner Kindheit; auf der Pferdekoppel bricht er zusammen und stirbt. Es sind die Blicke des Helden,

die die Bilder der Farm kontrollieren – als gälten sie einem Ort, der unerreichbar ist, nur noch als Bilderinnerung lebt. Das irrealisiert die Schlußszene, stellt die Bilder der Farm auch in ontologische Differenz zu dem (durchweg realistisch gefilmten) Geschehen in der Stadt. Das Regionale wird hier als eine Internalisierungsform des Realen ausgewiesen, es sind „innere Welten“ oder geistige „Bildvorstellungen“, in denen es greifbar wird. Sicherlich waren es reale Pferde, reale Zäune, reale Scheunen, die dem Bild während der Dreharbeiten vorangingen; im Kontext des Films schwimmt aber die Spur in die Realität, die Farm wird zur Schimäre. Das Bild wird nun anders im semiotischen Modus der Darstellung verankert – es sind „innere Bilder“, gehören eher der Figurenkonstitution an als der Exponierung der Geschichte.

Auch dieses hat tiefere Gründe, umfasst die Konstitutionsleistung, die dem Zuschauer in der Rezeption eines Films abverlangt ist, doch nicht nur die Hervorbringung einer Vorstellung der fingierten Realität der Handlung (als einer sinnlich erfahrbaren, eben auch räumlich konfigurierten Realität), sondern auch die Nachmodellierung der Realitätswahrnehmungen der Figuren, insbesondere ein Verständnis der subjektiven Bedeutungen von Objekten und Environments. Subjektiv angereicherte Bildvorstellungen, die Orte zu affektiv überhöhten Erinnerungsorten machen, entkoppeln das so natürlich scheinende photographische Verhältnis von Bild und Dargestelltem, sind allerdings für die Konstitution der Figur als eines fiktionalen Subjekts von größter Bedeutung: Selbstbilder und die Fremdbilder verorten Subjekte in der Realität, statten sie mit Handlungsmacht aus, setzen Subjekt und Umwelt in ein Wertverhältnis. Sie bedingen einander, ohne doch wirklich reziprok sein zu müssen. Derartig mit Subjektivem aufgeladene Landbilder werden in der Stadt gemacht, könnte man vermuten. Das ist folgenreich, weil die Differenz von Stadt und Land Produkt einer historischen Entwicklung der Wohn- und Produktionsformen ist, ein elementarer Ausdruck der Industrialisierungs- und Modernisierungsschübe der letzten beiden Jahrhunderte. Die Differenz Stadt-Land ist nicht naturwüchsig, sondern Antwort und Echo auf diese historischen gesellschaftlichen Umbrüche. Die Beobachtung der Ungleichzeitigkeit, manche Charakteristiken des Landes als „alt“ oder gar „archaisch“, auch die Annahme, dass Landleben nahe an der Natur stehe, sind Antworten auf die Entwicklung des Stadtlebens und keine Beschreibungen von Landle-

ben. Die soziale Dichte oder Nähe, die sich in der Region „Land“ als Verkürzung der Redeweisen einerseits, als Dominanz physischer Formen der Kommunikation andererseits manifestiert, ist eher ein Gegenbild zur Anonymität der städtischen Öffentlichkeiten denn eine realistisch sich gerierende Darstellung ländlicher Kommunikationspraxis.

Am Ende von *THE ASPHALT DJUNGLE* kehrt sich das Bild ins Imaginäre. Das, was wir sehen, ist ein Ort der Sehnsucht, Ort der Rückkehr, Ziel einer finalen Flucht. Gleichwohl wird er uns in photographischen Bildern gezeigt, die nicht anders können, als dem Zuschauer Orte zu zeigen, die vor der Aufnahme existierten. Filmische Raumdarstellung changiert zwischen verschiedenen semiotischen Modalitäten, soll das auch heißen: Das filmische Bild umfaßt gleichzeitig mehrere Bedeutungsschichten und bezieht sich auf mehrere Fundamente des Bedeuten; der physikalische steht neben dem sozialen Raum, die intentionale Durchdringung der Räume neben und gegen ihre sozialen Belegungen (hinsichtlich der Zugänglichkeit, der Verhaltensregeln etc.), und die Handlungsrealität der Räume steht zudem in Verbindung zu ihren symbolischen Sinnhorizonten im Gesamtbedeutungsaufbau des jeweiligen Films. Alles ist gleichzeitig anwesend, jede einzelne Bedeutungsschicht muß vom Zuschauer gleichzeitig im Griff behalten werden. Mal tritt das eine, mal das andere in den Vordergrund der Aneignung [10].

Man kann durchaus ironisch mit derartig stereotyp gewordenen Bildvorstellungen umgehen. Detlev Bucks Filme sind ironische Komödien, die Stereotypen zwar inszenieren, sich aber gleichzeitig von ihnen distanzieren oder sich sogar über sie lächerlich machen. Der Held tut eine Reise, findet die Stadt als Raum der Freizeit und des Vergnügens und eben nicht die städtische Alltagswelt vor (in *ERST DIE ARBEIT UND DANN...*, BRD 1985). Schon diese dramaturgische Grundentscheidung fixiert die besondere Position, unter der die Wirklichkeit der Geschichte erscheinen kann. Und im Fall von *KARNIGGELS* (BRD 1991) hat der Held einen Kriminalfall aufzuklären, der als „Kuh-Mord“ aber schon seine Nicht-Ernsthaftigkeit ausstellt. Hier entsteht eine Brechung, die höchst interessant ist. Beides sind Filme, die von einem Landbewohner vorgetragen werden. Der sich lächerlich macht, die Stereotypen des Landlebens als durchsichtig und gleichzeitig liebenswürdig markiert. Und der gerade in der Souveränität, in der Landbewohner sich unter das Stereotyp begeben und

es dadurch entmächtigen, ein Stück politische und alltägliche Widerständigkeit seiner Helden zeigt, die sie außerordentlich sympathisch macht. Die beiden Filme handeln von Stereotypen und von der Macht, die man hat, ihre Geltungsansprüche auszusetzen. Sie gehören in einen besonderen historischen Trend, der mit „grüne Bewegung“ und „nachautoritäre Orientierung“ in die 1980er Jahre hineingehört und in dem Regionalität als politische Tugend neu entdeckt wurde. Die Filme sind lebendiger Beweis dafür, dass man im differentiellen Umgang mit Stereotypen neue Bedeutung erzeugen kann, sie stehen nicht fest, sondern sind Instrumente des Denkens, des Argumentierens und des Fabulierens. Bucks Filme sind Heimatfilme, viel mehr, als die Bildwelten, die in Magazinen wie *Landlust* (seit 2005) vorgestellt werden. Und viel mehr als die Heimatfilme der 1950er, die bereits die Transformation der Bilder von Dorf und Landschaft in die Bezüge von Tourismus-Werbung und Urlaub betrieben haben [11].

Das gleiche gilt im übrigen auch für städtische Environments: Sie sind nicht nur Lebensräume für Menschen, sondern auch symbolische Konstrukte. Städte finden sich nicht nur auf Land-, sondern auch auf kognitiven Karten. Sie tragen Bedeutungen, sind einem Hof von möglichen Geschichten zugeordnet. Sie bilden Stereotypen aus, narrative und ikonographische. Paris ist die Stadt der Künstler, der Liebe, einer besonderen Abart von Gangstern. Zu den Städten gehören ihre Wahrzeichen – die Freiheitsstatue und die Skyline von Manhattan zeigen „New York“ an, die Grachten Amsterdam, der Rote Platz Moskau. Städte sind geschichtenaktiv, an die kommunikativen Fähigkeiten des Menschen gekoppelt: Erzähl mir eine Geschichte, die in Marseille spielt – und Dir wird eine Geschichte einfallen, die Marseille-kompatibel ist! Das filmische Bild ist darum auch ein Forum, auf dem die Bilder des Films in Interaktion mit Bild- und Realitätswissen, mit Bildvorstellungen und ihren Kontexten geraten. Das Imaginäre und das Virtuelle nistet sich in alledem ein, weil das, was als real vorgegeben wird, manchmal nur eine Etüde ist, mit den Wissenshorizonten von Zuschauern zu spielen.

### **Raum, Wissen, Modellbildung**

Filmischer Raum erscheint nur auf den ersten Blick als eine simple Angelegenheit, die sich auf physikalische Gesetze der (letztendlich ja nur mechani-

schen) Raumabbildung durch die Kamera reduzieren ließe. Auch die Herstellung von Räumlichkeit in den Akten des Sehens aus dem zweidimensionalen Wahrnehmungsangebot (die eine Fülle von wahrnehmungspsychologischen Problemen enthält) würde der Komplexität der Aneignung durch den Zuschauer nur einen ersten Aspekt abgewinnen. Es galt zu zeigen, dass filmische Räumlichkeit in einem semiotischen Sinne nicht nur dem Ausdrucksbereich des Films zugehört, sondern in mannigfaltiger Weise mit seinen textuellen Ordnungen und Prozessen verbunden ist. Immer steht die rezeptive Arbeit des Zuschauers im Zentrum: Es gilt, den Raum des Handelns zu imaginieren, in dem sich die Figuren der Handlung bewegen und den der Film nur höchst schnitthaft repräsentieren kann. Es gilt, die Bedeutungen des Raumes zu entwerfen oder zu rekonstruieren, den Räume für die Handelnden haben. Und es gilt zu erfassen, auf welche Bedeutungen im Film dargebotene Räume verweisen, die ihnen nicht nur im Handlungsuniversum der je besonderen Geschichte zukommen, sondern die auf ein symbolisches Wissen verweisen, das Zuschauer als Vorauswissen in die Rezeption importieren.

Raumdarstellung ist eine für Film nicht hintergehbare Bedingung dafür, dass er überhaupt wahrgenommen werden kann. Doch sie ist für den Zuschauer nur ein Mittel, *Illusionierung* zu betreiben, die das eigentliche Ziel der Rezeption ist – in allen ihren Varianten und Abschattungen zwischen informationeller Neugier und dem Wunsch nach Identifikation. Rezeption ist sich ihrer Illusionshaftigkeit bewusst, sie ist reflexiv, umfasst Wissen über die Gebautheit der Räume, über die Auswahl der Handlungsorte, über die Einbindung der Räume in die Dramaturgie der Erzählung usw. Gerade diese Reflexivität ist Grundlage der spezifisch ästhetischen Qualitäten von Aneignung im Kino. Darum ist Matthias Bauer nur zuzustimmen, wenn er (am Beispiel der Panoramen, doch läßt sich seine These problemlos auf den Film resp. das Kino ausdehnen) annimmt,

ein Bewusstsein [des Rezipienten vorzufinden], das sich einverstanden erklärt mit der Illusionstechnik, die es sich zunutze macht, ein Bewusstsein für die Fiktionalität oder Inauthentizität der Darstellung, die relativ problemlos einhergeht mit der Erwartung, durch eine solche Darstellung gleichwohl Ein- und Ausblicke vermittelt zu bekommen, die einen affektiven und/oder kognitiven Mehrwert haben (Bauer 2011: 35).

Es war die These der obigen Überlegungen, dass das Wissen von Zuschauern die vermittelnde Größe ist, die die verschiedenen signifikativen Potentiale von Raum konstituiert und auslotet. Schon der Aufbau eines *master space* als Vorstellung des physikalischen und sozialen Handlungsraums der Figuren fußt auf allgemeinem Weltwissen, auf Wissen um Gliederungen des Innen und Außen, des Privaten und des Öffentlichen, der Funktion von Räumen, ihrer Zugänglichkeit und anderem. Selbst wenn der Zuschauer mit phantastischen Welten konfrontiert ist, ist er gezwungen, eine zusammenhängende Raumvorstellung aufzubauen, er muss lernen, wie sich z.B. die Welt der Hobbis oder der Palast des Zauberers von Oz als Handlungsraum erschließen läßt. Immer wird das Dargestellte rückgekoppelt an das Bekannte. Es fließt interpretierend und imaginierend in die Aneignung ein, angefangen bei einer oft nur diffusen (aber formal notwendigen) Ausarbeitung des *off-screen* bis hin zur formal ebenso erforderlichen Auffüllung von zeit-räumlichen Ellipsen und Sprüngen. Vielleicht gerät er in eine Handlungswelt, die nicht dem Realen entstammt und die auch nicht offensichtlich erfunden ist, sondern selbst dem Imaginären und Symbolischen zugehört, auch dann rekurriert er auf ein Wissen, das sich an der Realität vielleicht nicht messen läßt, das für die Rezeption gleichwohl genutzt wird [12]. Vielleicht wird er einer radikal subjektivierten Realität ausgesetzt, die er nicht mehr kontrollieren kann: Auch dann ist die Wahrnehmung der Bedrohlichkeit einer solchen Welt gebunden an die Abweichung z.B. des Räumlichen von dem, wie seine alltägliche Wahrnehmung funktioniert [13].

Der Raum oder Elemente des Räumlichen werden sogar Gegenstand der Strukturierung des Textes und seiner inneren Bedeutungen, werden zu einem Element des modellbildenden Systems (Lotman 1973: 114f), das auszubilden Ziel der Rezeption und zugleich Struktur des Textes ist. Um diese Leistung erbringen zu können, bedarf der Zuschauer eines dem Alltagswissen benachbarten Wissens um die Konventionen des Textes, des Erzählens, des Dramas, das er in der Rezeption operationalisiert [14]. Er ist sich der Besonderheit der Situation im Kino bewusst, er weiß um die körperliche, kognitive und affektive Sicherheit, die ihm die Fiktion gewährt. Auch wenn ihm die erzählte Welt sehr nahekommen kann (Genres wie der Thriller leben davon, die affektive und epistemische Distanz des Zuschauers so weit zu verringern wie möglich), darf er sich doch

sicher sein, den Prozess der Rezeption abbrechen oder so modulieren zu können, dass der Eindruck des Zu-Nahe-Kommens zurücktritt. Damit scheinen das generelle und das narrative Wissen einerseits der Distanzverringering zwischen dem Rezipienten und dem Rezipierten zu forcieren (u.a., weil die Reflexivität ein Konstitutivum dafür ist, dass man sich überhaupt in gesteigertem Maße auf das Gesehene einlassen kann), andererseits sind es das narrative Wissen und das Wissen um die filmischen Darbietungsformen (Ohler 1994, 26f), die innerhalb der Rezeption eine gewisse Distanz aufrecht erhalten resp. immer wieder aufbauen können.

## Anmerkungen

[\*] Dank für die Durchsicht des Manuskripts geht an Patrick Kruse.

[1] In den Filmen, die von den Dreharbeiten zu einem Film handeln, wird selbst die Gemachtheit der Environments oft genug selbst thematisiert. Ein Beispiel ist François Truffauts *LA NUIT AMÉRICAINE* (1973), der Blicke auf ganze Straßenumfluchtungen enthält, die nur im Auge der Kamera tatsächlich als Außenseite gebauter Häuser erscheinen; und ein Dialog aus einem Fenster im dritten Stock wird auf einem Podest gespielt – nur der schmale Tür und ein minimales Stückchen Mauer täuschen vor, dass die Akteure tatsächlich in einem Haus wären. Die Kamera schneidet aus, sie zeigt nicht das Ganze, darum kann der Aufwand für die Handwerker im Studio (und damit die Kosten) minimiert werden. Filme dieser Art machen die Illusionierung der Environments brüchig – aber sie spielen mit einem alltäglichen Wissen, dass die Bilder in Filmen oft genug mit Täuschungen spielen, auf die sich der Zuschauer gerne einlässt. Manchmal spielt auch der Film mit „unmöglichen Räumen“, so die so automatisiert vorgenommene Erschließung eines Realraums, der durch das Bild hindurch erschlossen werden kann, selbst zum rezeptiven Thema machend. Unter „unmöglichen Räumen“ versteht man Raumdarstellungen, die einander widersprechende Raumcues darbieten, die nicht zu einer holistischen Objektvorstellung zusammengeschlossen werden können. Ein Beispiel sind die Escher-Räume aus Treppen, die für die Bibliothek in *DER NAME DER ROSE* (BRD/Italien/Frankreich 1986, Jean-Jacques Annaud) nachgebaut worden sind.

[2] Insofern ist es ein Skandal, wenn das Bild eines ölverschmutzten Kormorans während des ersten Irakkriegs sich als Bild aus Alaska herausstellt: „Alle diese Fotos sind gelogen. Sie sind aus dem Archiv geholt worden: Als Fernsehen und Zeitungen die Bilder vom im Öl verendenden Kormoran spielten, gab es überhaupt noch kein ausgelaufenes Öl an den Golfküsten. Die amerikanische Agentur Associated Press, nach Aussagen des ehemaligen US-Geheimdienst-Agenten Ph. Agee, eine vom CIA unterwanderte Organisation (daher besser: AssoCIAted Press), hat-

te sie unters Volk gestreut. (Die Nachrichtenagentur hat das später zugegeben.) Nebenbei: Ein Teil des ausgeflossenen Öls stammt aus einem Ölterminal, das alliierte Kampfflugzeuge in Brand gebombt haben. Die US-„Streitkräfte“ haben außerdem zwei Öltanker vor der kuwaitischen Küste beschossen. Die überall veröffentlichten Aufnahmen stammen in Wahrheit vom Auslaufen des Tankers *Exxon Valdez* vor Alaska im Jahre 1989“ (entnommen: [http://www.slowcity.at/wissen/mehr//Foehn-17\\_Drucken\\_wie\\_gelogen\\_1992.pdf](http://www.slowcity.at/wissen/mehr//Foehn-17_Drucken_wie_gelogen_1992.pdf), 11.10.2011).

[3] Insofern kann man hier von einem echten „Fehler“ sprechen. Ein Beispiel findet sich übrigens in einer winzigen Einstellung in Alfred Hitchcocks *PSYCHO* (USA 1960), wenn man für einen Moment eine Decke sieht, die am oberen Bildrand aufhört.

[4] Das wohl bekannteste syntaktische Muster, das auch der Erzeugung des Eindrucks von Raumkontinuität unterliegt und das gleichzeitig die Orientierung des Zuschauers in den nur fragmentarisch dargebotenen Raumausschnitten erleichtert, ist das aus den PROduktionsroutinen der Hollywood-Studios bekannte Coverage-System, das auf der Geltung der „180-Grad-Regel“ basiert: Vereinfacht gesprochen, sind alle Einzelbilder, die eine Szene erfassen, aus einer einheitlichen Orientierung auf die „Handlungsachse“ heraus gefilmt, so dass der Zuschauer immer in der Sicherheit der Links-Rechts-Orientierung gehalten wird. Ob es tatsächlich eine vorfilmische Einheit des Raumes gegeben hat, ist dabei durchaus fraglich. Lev Kuleshov experimentierte bereits in den frühen 1920ern mit *artificial landscapes*, die sich trotz unterschiedlichster Bildherkünften in der montierten Sequenz zusammenschließen; vgl. dazu Kuleshov 1974: 5, 53, passim. Für die Rezeption spielt diese Frage aber keine Rolle.

[5] Beispiele für die „künstlichen Landschaften“, von denen Kuleshov in den 1920ern handelte, finden sich zuhauf. Ein schönes Beispiel derartiger „kreativer Geographien“ findet sich in *JUST A GIGOLO* (USA 1978, David Hemmings): In einer Dialogszene zwischen David Bowie und Marlene Dietrich sehen wir Aufnahmen der beiden Akteure, die mit einer Zeitdifferenz von über zwei Monaten in zwei verschiedenen Lokalitäten aufgenommen wurden; dennoch entsteht der Eindruck, dass die beiden im gleichen Raum miteinander interagieren. Ein weiteres, seinerseits extremes Beispiel ist die Film-Noir-Parodie *DEAD MEN DON'T WEAR PLAID* (USA 1982, Carl Reiner), in dem vor allem Schuß-Gegenschuß-Aufnahmen und *overshoulder-shots* aus Humphrey-Bogart-Filmen der 1940er mit den dazugehörigen Bildern von Akteuren der 1980er Jahre kombiniert wurden, was – aufgrund des Wissens um das Alter der Bogart-Bilder, aber auch aufgrund des Wissens um den parodistischen Charakter des Films – in der Synthese zwar „hakt“, aber ohne Problem möglich ist.

[6] In einer Analyse eines Griffith-Films habe ich seinerzeit ein Vierschichtenmodell vorgeschlagen; vgl. Wulff 1992 sowie 1999: 77-145.

[7] Zum Off-Screen vgl. Wulff 2009. Zum Raum zwischen Einstellungen denke man an die Kalkulation der Distanzen zwischen den alternierenden Bildern einer Verfol-



gungsjagd oder zwischen den Bildern, die eine Rettung in letzter Minute darstellen – vor allem in Hinblick auf die Annahme einer Verringerung der Distanz zwischen den beiden Orten, aber auch auf die Kalkulation der relativen Lage eines Retters bei der Fahrt durch die Stadt.

[8] Ein prägnantes Beispiel ist in Ole Bornedals *NATTEVAGTEN* (*NIGHTWATCH - NACHTWACHE*, Dänemark 1993) das Haus, in dem die ermordete Prostituierte Joyce wohnt, das für Kalinka, die Freundin des Helden, zu einem Labyrinth wird. Hinter jeder Tür oder Biegung erwartet man angespannt das Grauen. Das liegt daran, dass das Publikum weiß, dass der Mörder bereits da ist. Suspense wird hier also eingesetzt, um den Eindruck einer gefährlichen Situation ohne Ausweg hervorzurufen. Bornedal führt das physische und das semantische Labyrinth auf deutliche Weise zusammen. Der Held betritt räumlich die Gerichtsmedizin und gerät hier immer tiefer in die Ereignisse, die er selbst nicht steuert. Er beginnt mit der verzweifelten Suche nach einem Ausweg, nämlich nach dem tatsächlichen Mörder, bleibt aber gefangen und kann sich bis zum Schluß nicht aus eigener Kraft befreien. Der Zuschauer wird mit in dieses Labyrinth gezogen. Er weiß von der Exposition an, was ihn erwartet. Bornedal lässt ihn nun miterleben, wie der Protagonist Treppen auf und ab steigt, ständig die Ebene wechselt, um zahlreiche Ecken biegt, Türen öffnet und schließt. Der Regisseur stellt den Irrgarten physisch dar. Die Schlüssel sind es dabei, die nicht etwa Ausgänge öffnen oder Lösungen bieten, vielmehr zwingen sie den Helden erst, in das Labyrinth vorzudringen. Mit steigender Suspense wird auch der Irrgarten immer undurchdringlicher, die Korridore werden immer länger und kälter und es tun sich immer neue, unbekannte Winkel auf. Auch Räume der vertrauten Umwelt werden mit zunehmender Suspense immer labyrinthartiger. Und die Zeichen, die das Labyrinth ver- und entschlüsseln, bilden ein undurchdringlicher werdendes Geflecht. Bornedal nutzt also das genretypische Topos des Labyrinthes in jeder Form und setzt es zielgerichtet für seine Belange ein. Zum labyrinthischen Raum im Film vgl. auch Wulff 1985: bes. 19ff (zu Stanley Kubricks *THE SHINING*, USA 1979).

[9] Downs/Stea (1982) sprechen von „mental maps“, die Zuschauer anlegen, um die Bilder der Folge auf eine einheitliche Raumvorstellung zu beziehen.

[10] Schon die Montage-Vorstellungen Kuleshofs und Vertovs gingen von der Tatsache aus, dass Bilder immer wissensbehaftet und damit festgelegt sind. Es war die Aufgabe der Montage, den Bildern eine als ursprünglicher angenommene signifikative Potenz zurückzugeben, indem man sie mittels kontrapunktischer Montage zu ungewohnten, thematisch zusammenhängenden Bildfolgen arrangierte, und indem man sich der *artificial landscapes* aus Kuleshofs Überlegungen bediente, um imaginäre, nur auf der Leinwand zugängliche Beziehungen zwischen den Bildern hervorzubringen; vgl. zu diesem Argument die Untersuchung von Alifragkisa/Penza (2006) sowie ihr interaktives Stadtmodell der *Cambridge City Symphony*. Vgl. Bieger 2007, cap. 6, zu den changierenden Aneignungstätigkeiten, die reale Orte im Horizont eines „Zusammenwirkens von räumlicher und bildlicher, gebauter

und virtueller Realität“ (2007: 20) konstituiert. Raum ist in dieser Auffassung ein Komplexgegenstand, der sich nicht auf Raumwahrnehmung und die darin wirksamen psychophysikalischen Gegebenheiten reduzieren lässt.

[11] Die Literatur zu topographischen Stereotypen (von Ländern, Landschaften, Städten etc.) ist unübersehbar groß. Dass es einen Zusammenhang zwischen realem Verhalten und den Bildvorstellungen von Menschen gibt, gilt als unstrittig. Vgl. als umfassenden Überblick dazu den Sammelband von Fowler (2006) sowie Fish (2007). Als Extremposition vgl. z.B. Tang (2005), der den massenhaften Auszug weißer bürgerlicher Mittelschichten aus den amerikanischen Großstädten mit den Bildern der Innenstädte zu begründen suchte, die in den Filmen des Film-Noir gezeichnet worden waren. Vgl. dazu auch als Kuriosum Peterson (2011), der die zunehmende Bedeutung des Bergsteigens an einer künstlichen Kletterwand an einem der Wiener Flaktürme im Augarten als populäre Antwort auf die so anders gearteten Landschaften in dem Disney-Film *THE LIVING DESERT* (USA 1953, James Algar) untersuchte.

[12] Man denke an solche Realitäten wie die Spielewelt Las Vegas, die bereits ein Simulacrum ist, ein aus vielen Illusionen, gespeistes symbolisches Konstrukt; vgl. dazu Bieger 2007 und ihre Überlegung, „Las Vegas“ als Heterotopie zu lesen, als ein Ort zwischen Realität und utopischer Imagination.

[13] Ich denke hier an Filme wie Roman Polanskis *REPULSION* (Großbritannien 1965), in dem die Wohnung selbst zum Antagonisten der Hauptfigur wird.

[14] Und manchmal auch eines Wissens um die Bedeutungen von Räumen und Orten, die in einen Film einfließen, ohne selbst thematisch zu werden. Oben hatte ich auf die Bedeutungsverschiebungen der Bilder des Ländlichen hingewiesen, die – angestoßen durch einen Film – zu einem eigenen Gegenstand der Reflexion werden können. Doch scheint dieses eher ein Hinweis zu sein, dass filmischer Umgang vor allem mit Orten (Städten, Landschaften usw.) im diskursiven Feld gesellschaftlicher Kommunikation verankert ist und somit dem semantischen Hintergrund eines Films zugehört, nicht so sehr ein Gegenstand der rezeptiven Aneignung von Filmen ist.

## Literatur

Alifragkisa, Stavros / Penza, François (2006) Spatial dialectics: montage and spatially organised narrative in stories without human leads. In: *Digital Creativity* 17,4, S. 221-233.

Bauer, Matthias (2011) Immersion und Projektion. In: *Jahrbuch immersiver Medien 2011*, S. 20-36.

Bieger, Laura (2007) *Ästhetik der Immersion. Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City*. Bielefeld: Transcript (Kultur- und Medientheorie.).

- Bonitzer, Pascal (1979) La vision partielle. In: *Cahiers du Cinéma*, 301, S. 35-41 [engl. als „Partial vision: Film and the labyrinth“ in: *Wide Angle* 4,4, 1981, S. 56-63].
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge (Sightlines.).
- Downs, Roger M. / Stea, David (1982) *Kognitive Karten. Die Welt in unseren Köpfen*. New York: Harper & Row.
- Fish, Robert (2007) *Cinematic countrysides*. Manchester [...]: Manchester University Press (Inside Popular Film.).
- Fowler, Catherine (ed.) (2006) *Representing the rural. Space, place, and identity in films about the land*. Detroit: Wayne State University Press (Contemporary Approaches to Film and Television Series.).
- Higson, Andrew (1984) Space, place, spectacle. Landscape and townscape in the 'Kitchen Sink' film. In: *Screen* 25,4-5, S. 2-21.
- Kuleshov, Lev (1974) *Kuleshov on Film*. Ed. by Ronald Levaco. Berkeley: University of California Press.
- Lotman, Jurij M. (1973) *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt: Suhrkamp (Edition Suhrkamp. 582.).
- Ohler, Peter (1994) *Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme*. Münster: MakS-Publikationen (Film- und fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).
- Peterson, Shane D. (2011) Projection Spaces: Manifestations of the Alpine in the Reception of the Austrian Heimatfilm ECHO DER BERGE and of the Vienna Flak Towers. In: *Austrian Studies* 18,1, S. 124-140.
- Rohmer, Eric (1980) *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll*. München: Hanser.
- Tang, Scott Harvey (2005) Popular Culture in the Age of White Flight: Fear and Fantasy in Suburban Los Angeles. In: *The Journal of American History* 92,2, S. 679-680.
- Wulff, Hans J. (1985) Von Rätseln, Labyrinthen und traumatischen Dingen. Raum und Realität in Stanley Kubricks THE SHINING. In: *Filmbeschreibungen*. Hrsg. v. Hans J. Wulff. Münster: MakS Publikationen, S. 11-35.
- (1992) Raum und Handlung. Zur Analyse einiger textueller Funktionen des Raums am Beispiel von Griffiths Film A WOMAN SCORNE (1911). In: *Montage/AV* 1,1, S. 91-112.
- (1999) *Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr.
- (2009) Die kontextuelle Bindung der Filmbilder (on, off, master space). Ein Beitrag zur Raumtheorie des Films. In: *Montage/AV* 18,2, 2009, S. 149-163.