

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 36 (1994)
Heft: 193

Artikel: Filmische Selbstreflexionen : Aspekte des Metafilms
Autor: Christen, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867070>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Filmische Selbstreflexionen

Aspekte des Metafilms

«Film ist Wahrheit,
24mal in der Sekunde»

(Godard, zitiert in DAVID
HOLZMAN'S DIARY
von Jim McBride)

«Kunst ist eine Lüge, die uns die
Wahrheit begreifen lässt»

(Picasso, zitiert in F FOR FAKE
von Orson Welles)

OTTO E MEZZO
Regie: Federico Fellini

Ein stattlicher, schwarz gekleideter Herr, mit einem langen Umhang, führt auf einem Bahnsteig zwei Kindern Zauberkunststücke vor. Als er einen Schlüssel verschwinden lässt, bemerkt der Zauberer, dass dieser Gegenstand keinerlei symbolische Bedeutung habe: «So ein Film ist das nicht.» Unmissverständlich werden wir darauf hingewiesen, dass wir uns jetzt einen Film ansehen. Und es wird uns auch gezeigt, was wir normalerweise nicht auf der Leinwand er-

blicken: das Kamerateam, das Orson Welles, den Regisseur des Films, in der Rolle des Zauberers filmt.

Oder ist dies nur ein zufälliger, durch Montage und Kommentar hergestellter Zusammenhang? In Orson Welles' F FOR FAKE verlassen wir oft jenes Terrain, das als sprichwörtlich fester Boden unter den Füßen gilt. Seine filmische Meditation über Lüge und Wahrheit, Originale und Fälschungen erweist sich selbst als ein Werk voller Fallstricke und Doppel-

deutigkeiten. Der Film über Tricks, Betrug und Schwindel führt auch uns immer wieder aufs Glatteis, etwa wenn die beschriebene Anfangsszene, wie von Geisterhand geführt, ohne erkennbare Veränderung vom Bahnhof ins Studio wechselt.

F FOR FAKE ist eines der wichtigsten jener Werke, die mit dem Begriff "Metafilm" charakterisiert werden, weil sie eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Wesen führen. Die Thematisierung des Erzählens, der Um-



2



3



Brechts Literatur- und Theatertheorie verlangt eine durchgehende Reflexivität, die zum Ziel habe, dass ein Kunstwerk seine "Bauprinzipien" offenlege, seine "Künstlichkeit" zu erkennen gebe.

Die erzählte Geschichte endet mit einem klaren Sieg oder einer klaren Niederlage – das Ziel wird erreicht oder nicht, Alternativen zu diesem Dualismus werden nicht zugelassen.

1
SHERLOCK JR.
Regie: Buster Keaton

2
VARIETY Regie:
Bette Gordon

3
CIRCUITO
CHIUSO
Regie: Giuliano Montaldo

4
PEEPING TOM
Regie: Michael Powell

stand, dass verschiedene Erzähl- und Darstellungsebenen existieren, dass sich verschiedene Versionen konkurrieren, dass der Produktionsprozess und die Künstlichkeit des Gezeigten sichtbar gemacht werden, das Aufbrechen der filmischen Illusion, ein Nachdenken über das eigene Medium – all dies verweist auf ein selbstreflexives Verfahren, um das es hier geht.

Konzept

Metafilm ist ein filmtheoretisches Konzept und kein Gattungsbegriff wie etwa Western oder Komödie, auch keine Bezeichnung für eine "Schule" oder Bewegung. Die Produktionsseite verwendet diesen Begriff im allgemeinen nicht – ein Umstand, der Realisatoren nicht daran hindert, Metafilme oder Filme mit Metaeffekten zu machen.

Der Begriff kann sich sowohl auf inhaltliche Komponenten beziehen (Handlungsort: Welt des Films) wie auch auf eine bestimmte narrative Grundhaltung, eine bestimmte Art des Erzählens. Robert Stam hat auf das Beziehungsfeld hingewiesen, in dem sich der Begriff befindet: *auto, meta, reflexiv, selbst*. In der Theorie finden sich denn auch verschiedene Namen für den Sachverhalt, die jeweils eine andere Akzentuierung vornehmen: (selbst-)reflexiver Film, selbstbewusster Film, autoreflexiver oder autoreferentieller Film, «mise-en-abyme» (ein Begriff, der wiederum das Spiegelungs- oder Verdoppelungsprinzip assoziiert), narzisstischer Film oder antiillusionistischer Film, wobei das letzte Begriffspaar auf die Spannweite zwischen einer psychologisch-individualistischen und einer politisch-aufklärerischen Dimension hinweist.

Wir beschränken uns darauf, von Metafilm oder reflexivem Film zu sprechen, wobei wir die beiden Begriffe synonym setzen. Metafilme sind jene Filme – so lautet ein erster Definitionsversuch –, die sich selbst zum Thema haben, die Film (in der weitesten Bedeutung) darstellen, über Film nachdenken, Film bewusst machen. Diese Filme thematisieren, reflektieren beziehungsweise problematisieren die Prinzipien der eigenen Konstruktion. In einer zusätzlichen Ebene denken sie über das eigene "Tun" nach.

Eine solche Konzeption findet sich nicht nur im Film, sondern in fast allen Bereichen der künstlerischen Produktion. Brechts Literatur- und Theatertheorie verlangt eine durchgehende Reflexivität, die zum Ziel habe, dass ein Kunstwerk seine "Bauprinzipien" offenlege, seine "Künstlichkeit" zu erkennen gebe. Verfremdung und Fremdmachen – sie sollen nicht nur den Zuschauer aktivieren, sondern ihm auch zu einem vertieften Verständnis der Zusammenhänge verhelfen.

Nachbildung und Klassik

Der reflexive Film lehnt sich gegen ein allzu rigides Mimesis-Konzept auf, dem der Film mit seinen fotografischen Abbildqualitäten, seiner scheinbaren Genauigkeit und Exaktheit in der Reproduktion von äusseren Erscheinungen besonders ausgeliefert erscheint. Ein Werk, das sich selbst thematisiert, gibt nicht vor, die "Natur" zu imitieren, sondern weist auf seinen Illusionscharakter hin.

Die Vielfalt der reflexiven Filme ist beträchtlich. Sie reicht vom rein inhaltlichen Bezug etwa einer klassischen Hollywoodproduktion ("Film im Film") über das Autoren- oder Kunstkino (vor allem europäischer Ausprägung) bis hin zum Experimentalfilm, der fast immer dieser Kategorie zuzuordnen ist. Denn in der Auseinandersetzung mit dem eigenen Wesen liegt ein bedeutender Teil seines experimentellen Charakters.

Metafilme, zumindest jene, die dem Mittelfeld des Spektrums angehören, wenden sich gegen eine zu enge Realismuskonzeption, indem sie die Illusion eines scheinbar perfekten Realismus oder Naturalismus als Lüge entlarven (etwa indem sie die Künstlichkeit solcher Effekte aufzeigen). Reflexive Filme brechen somit die – zumindest im Spielfilm – dominante Erzähl- und Repräsentationsform auf und stellen sie ganz bewusst in Frage, wie dies Christiane Barchfeld darstellt. Gemeint ist damit natürlich vor allem jene «classical narration», wie sie David Bordwell für das Hollywoodkino zwischen 1907 und 1960 ausführlich beschreibt und wie sie auch in den meisten anderen Ländern zum Standard und zur Norm wurde. In unserem Zusammenhang genügt es, auf jene Aspekte

der klassischen filmischen Narration einzugehen, die durch den Metafilm zumindest gestört oder gar in Frage gestellt werden.

Das dominante Prinzip der klassischen Narration ist die Kausalität: aus dem einen folgt das andere. Die erzählte Geschichte endet, so Barchfeld, mit einem klaren Sieg oder einer klaren Niederlage – das Ziel wird erreicht oder nicht, Alternativen zu diesem Dualismus werden nicht zugelassen. Die klassische Narration ist allwissend und sehr mitteilend. Sprünge in der räumlichen und/oder zeitlichen Kontinuität sind zwar erlaubt, werden aber erklärt. Die Spuren des Produktionsprozesses werden möglichst getilgt, das heisst die Narration erweckt den Anschein, als wäre das, was sie erzählt, nicht konstruiert, sondern hätte bereits vor dem Erzählvorgang existiert.

In formaler Hinsicht versucht die klassische Narration alles zu vermeiden, was Kausalität, Kontinuität und Linearität allzu stark stören könnte. Um dies zu erreichen, bedient sie sich einer begrenzten Anzahl filmischer Ausdrucksmittel und versucht, eine Heterogenität der Erzählmodi (unterschiedliche "Textsorten") zu vermeiden. Insbesondere gilt es, den Eindruck der Kontinuität von Raum, Zeit und Handlung aufrechtzuerhalten. Lücken sind nur erlaubt, wenn sie eine klare Funktion (zum Beispiel jene der Spannungserhaltung) besitzen. Die klassische Narration bestätigt beim Zuschauer feste Erwartungshaltungen. Ihr primäres Ziel ist die Konstruktion einer Story, die verstanden wird und keine Fragen nach ihrer Konstruktionsweise aufwirft.

Subversion

Gerade die klaren Erwartungen des Zuschauers versucht der Metafilm zu unterlaufen, indem er neben dem, was für die klassische Narration wichtig ist, eine diskursive Ebene einführt. Tut er dies moderat, braucht das dem Zuschauer nicht unbedingt aufzufallen, tut er dies aber dominant, gerät die diskursive Ebene mit der klassischen Art der Narration in Konflikt – was augenfällig werden muss, aber unterschiedlich interpretiert werden kann.

Da die Einschätzung dieser Kollision primär von den Erwartungen

Godards LE MÉPRIS thematisiert nicht nur das enge Beziehungsgeflecht der an einer Filmproduktion beteiligten Personen, sondern auch den Umstand, dass Film eine Ware ist, ein Geschäft, eine Industrie.

Die Schwierigkeit des schöpferischen Prozesses, die Gefahr einer Schaffenskrise schildert Federico Fellinis OTTO E MEZZO.

1
THE PURPLE
ROSE OF CAIRO
Regie: Woody
Allen

2
PLAY IT AGAIN,
SAM Regie:
Herbert Ross

des Zuschauers abhängt, werden auch die Schwierigkeiten, die die herkömmliche Filmkritik mit Metafilmen oder den Filmen mit Metaeffekten hat, zu einem guten Teil verständlich. Sie werden als egomanisch, selbstverliebt, verspielt abqualifiziert, wobei die diskursive Ebene oft überhaupt nur sehr mangelhaft als solche erkannt wird. Woody Allen, neben Godard der Metafilmer par excellence, ironisiert in seinem STARDUST MEMORIES (1980) diese Haltung, indem er die Kritik gleich in seinen eigenen Film einbringt: anmassend, exzentrisch, pseudointellektuell, krank, morbid – so lauten die Urteile. Er verkaufe seine privaten Problemchen als Kunst.

Metaeffekte lassen sich in unzähligen Filmen finden, es empfiehlt sich, diese Bezeichnung nur für jene Fälle zu benutzen, in denen die Effekte nicht dominant, sondern partiell sind. Sie sind etwa mit dem identisch, was David Bordwell «selfconscious» (selbst-bewusst) nennt. Metafilme nennen wir dagegen jene, in denen die Auseinandersetzung mit sich selbst zum zentralen Thema wird. Sie brauchen, so würde ich behaupten, einen «geneigten» Rezipienten, der bereit ist, sich auf ihr Thema einzulassen, «das Spiel mitzuspielen».

Ausnahmen sind dann gegeben, wenn sich die Filme Formen bedienen, in denen auf eine strenge Kausalität und Linearität aufgrund von Genrekonventionen verzichtet werden kann. Vor allem drei Bereiche sind in diesem Kontext zu nennen: die Komödie, der Animationsfilm und das Musical. Während der Animationsfilm kaum in Gefahr gerät, mit der Realität verwechselt zu werden, seine Stärke ja gerade darin liegt, das Unmögliche zu zeigen, gehen auch die beiden anderen Genres von Grundkonstellationen aus, die eine Selbstreflexivität ermöglichen, ohne klassische Erzählkonventionen zu durchbrechen. Dieser Umstand erklärt wahrscheinlich auch, dass frühe Beispiele von Metafilmen vor allem in diesen Genres zu finden sind: im Slapstick, bei Buster Keaton, in H. C. Potters HELLZAPOPPIN (1941), den Filmen der Marx Brothers oder in den Cartoons von Tex Avery. Das Konzept Metafilm ist kein neues und auch keines, das sich historisch fixieren lässt. Allerdings weist der sogenannte moderne Film, das «Art cinema» oder

der Autorenfilm – vor allem jene Filme, die zu den in den sechziger und siebziger Jahren sich manifestierenden Aufbruchs- und Erneuerungsbewegungen, den diversen «Neuen Wellen», gehören – ein so hohes Mass an Reflexivität auf, dass der Selbstbezug geradezu Teil ihres Wesens ist.

Tradition und Modernismus

Es ist angebracht, zwischen einem traditionellen und einem modernistischen Metafilm zu unterscheiden. Die orthodoxe Reflexivität in einem Film wie Donen/Kellys Musical SINGIN' IN THE RAIN (1952) weist zwar eine Vielzahl von Selbstbezügen auf, arbeitet aber mit Mitteln der klassischen Narration, während die modernistische Reflexivität gerade diese Normen und Regeln zu durchbrechen trachtet. Die Ambiguität, die durch ein solches Verfahren entsteht, gehört zu einem zentralen Merkmal des «Art cinema». Lücken oder Leerstellen, die bestehen bleiben und nicht bloss temporärer Natur sind, konkurrenzierende, sich bisweilen sogar ausschliessende Erklärungshypothesen zerreißen Kausalität und Linearität. Die «Und-dann»-Frage, wie sie der Junge in Antonionis IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA (1982) am Ende des Films dem Regisseur (im Film) stellt, bleibt oft genug im Raume stehen, unbeantwortet.

Vereinfacht lässt sich der Film (und mit ihm andere Medien) in einer anderen Betrachtungsweise in drei Bereiche aufteilen: Produktion (Herstellung) und Rezeption (Auswertung, Kino, Zuschauer, Wirkung). Dazwischen eingebettet liegt das Medium selbst mit seinen spezifischen Eigenheiten. Auch wenn Metafilme nicht selten alle drei genannten Aspekte thematisieren, so lassen sich doch Schwerpunkte feststellen.

Wie ein Film entsteht

Verdoppelungs- oder Spiegeleffekte treten auf, wenn wir als Zuschauer nicht nur einen Film sehen, sondern in diesem Film auch noch ein (anderer) Film entworfen wird oder in Produktion ist. Zwischen den beiden Ebenen entstehen Spannungsfelder, Interferenzen. Die Desillusionierungsstrategie zeigt

dann Wirkung, wenn eine Szene, wie beispielsweise der Beginn von François Truffauts LA NUIT AMÉRICAINE (1973), sich als Szene zu erkennen gibt, die eben gedreht, die danach begutachtet und anschliessend wiederholt wird. Godards LE MÉPRIS (1963) thematisiert nicht nur das enge Beziehungsgeflecht der an einer Filmproduktion beteiligten Personen, sondern auch den Umstand, dass Film eine Ware ist, ein Geschäft, eine Industrie. Die Auseinandersetzungen zwischen dem Regisseur im Film (Fritz Lang) und dem amerikanischen Produzenten reflektieren Godards Erfahrungen mit den kommerziellen Ansprüchen einer Filmindustrie, das Dilemma zwischen Kunst und Kasse.

In diesem Spannungsfeld ist auch Wim Wenders' DER STAND DER DINGE (1982) angesiedelt. Vor dem Hintergrund der Dreharbeiten zu einem Science-fiction-Film, der nie in die Kinos gelangen wird, weil Produzent und Regisseur vor seiner Beendigung umkommen, führt Wenders einen breitgefächerten Diskurs über unüberbrückbar erscheinende Gegensätze wie Film und Geld, Film und Technik, Individualität und Industrie, künstlerisches Schaffen und Kommerz, amerikanische Massenproduktion und europäisches Autorenkino.

Endzeitstimmung im Science-fiction-Film «nach der Katastrophe» und Angst vor dem Untergang eines Kinos, das sich nicht primär als profitträchtige Ware versteht, verschmelzen in diesem Schwarzweissfilm. Erst nach rund neun Minuten gibt sich der Film-im-Film als solcher zu erkennen, und zwar als der Regisseur mitten in der Einstellung ins Bild läuft, um eine Schauspielerin zu umarmen. Im Nachhinein entsteht hier eine Inkongruenz zwischen den beiden narrativen Ebenen, die sich nicht auflösen lässt.

Die Schwierigkeit des schöpferischen Prozesses, die Gefahr einer Schaffenskrise schildert Federico Fellinis OTTO E MEZZO (1963). Ein Regisseur soll ein neues Projekt realisieren, von dem er erst vage Vorstellungen besitzt. Imagination, Traumwelt und Erinnerungen vermischen sich mit dem Produktionsalltag, es entsteht eine fiebrige Atmosphäre zwischen Lust und Frust. Bezeichnenderweise entwickelt dieser Film seine schönsten und gelungensten Momente, wenn die Arbeit am Film-im-Film in



HUMPHREY BOGART



1



Across the Pacific

MARY ASTOR · SYDNEY GREENSTREET
 Directed by JOHN HUSTON
 Presented by WARNER BROS.



2



In *PLAY IT AGAIN*, *SAM* führt Felix nicht nur Zwiegespräche mit Bogart und erhofft sich von ihm Ratschläge zur Überwindung seiner Krise, sondern der Film selbst nimmt allerlei Szenen aus *CASABLANCA* auf und modifiziert sie für den zeitgenössischen Gebrauch.

1
BLOW UP
Regie: Michelangelo Antonioni

2
REAR WINDOW
Regie: Alfred Hitchcock

3
VIDEODROME
Regie: David Cronenberg

der tiefsten Krise steckt.

Von einer ähnlichen Grundkonstellation geht Allens *STARDUST MEMORIES* aus, er zitiert sogar Fellinis Anfangssequenz. Was sich dort als klaustrophobischer Alptraum entpuppt, gibt sich bei Allen als Szene in einer Probevorführung zu erkennen. Immer wieder finden Uminterpretationen statt, die uns Zuschauer irritieren, aber auch faszinieren, weil sie uns zwingen, ständig nach neuen Erklärungshypothesen Ausschau zu halten.

Jaime Humberto Hermosillos *LA TAREA* (DIE HAUSAUFGABE, 1990) führt solche Veränderungen besonders augenfällig vor, indem er ein formales Verfahren wählt, das für die Darstellung des Prozesshaften besonders geeignet erscheint. Der Film besteht nämlich, von der Einleitung abgesehen, aus einer einzigen, fast anderthalb Stunden dauernden fixen "Einstellung". Die Filmstudentin Maria will in einem besonderen Übungsfilm ihren Ex-Geliebten vor laufender Videokamera verführen. Die Filmkamera übernimmt die Sicht dieses heimlichen Aufzeichnungsgerätes.

Was als Spielerei beginnt, wird immer doppelbödiger, bis wir am Schluss erfahren, dass das "Opfer" in Wirklichkeit Marias Mann José ist. Die Kamera erhält immer wieder eine neue Funktion: zunächst ist sie eine versteckte, voyeuristische, dann eine entdeckte, buchstäblich aus dem Lot geratene, anschliessend eine "dokumentarische", dann eine, vor der eine Inszenierung stattfindet und schliesslich eine, die den Betrug aufdeckt.

Politik

Um Wahrheitssuche weniger im privaten denn im gesellschaftlichen Bereich geht es in Andrzej Wajdas *CZLOWIEK Z MARMURU* (DER MANN AUS MARMOR, 1976). Die Filmstudentin Agnieszka verfolgt in ihrem Abschlussfilm die Spuren eines ehemaligen «Helden der Arbeit» und gerät dabei mit dem Staatsapparat in Konflikt. Ihr widerfährt zwar nicht das gleiche Schicksal wie ihrem "Filmhelden", doch ihren Auftrag und das Arbeitsinstrument – die Kamera – ist sie los. Mit voller Härte prallen zwei verschiedene dokumentarische Stile zusammen: ein beschönigender, manipulativer, obrigkeitshöriger Propagandastil und eine Spielform von

«cinéma vérité», engagiert, misstrauisch gegenüber Ideologien und Autoritäten.

Der Umstand, dass der Film-im-Film oft scheitert respektive seine Vollendung stark gefährdet ist, wird in vielen Metafilmen zum Topos. Der Weg scheint wichtiger als das Ziel, der Prozess wichtiger als das Ergebnis. Mrinal Sens *AKALER SANDHANE* (SPUREN EINER HUNGERSNOT, 1980) endet damit, dass der Plan, einen Spielfilm über die grosse Hungersnot in Bengalen im Jahre 1943 an authentischen Schauplätzen zu drehen, sich als undurchführbar erweist. Die Präsenz der fremden Intellektuellen aus der Stadt führt nach anfänglich neugieriger Anteilnahme seitens der ländlichen Bevölkerung zu unüberbrückbaren Spannungen, weil die fiktive Geschichte alte Wunden öffnet, Film und Realität nicht immer auseinandergehalten werden können, sondern interagieren.

Dennis Hopper, der nach dem Erfolg seines *EASY RIDER* freie Hand bekam, realisierte mit *THE LAST MOVIE* (1971) den radikalsten Metafilm, der bisher innerhalb der amerikanischen Filmindustrie entstanden ist. Denn der Regisseur zeigt nicht nur, wie aus Spiel Ernst werden kann, wenn Indios nach Beendigung von Dreharbeiten zu einem Western ihren eigenen "Film" drehen, sondern erzählt die verschiedenen Handlungsstränge gleichzeitig und zerstört damit jede Kausalität und Linearität. Indem Hopper auf ein so populäres Genre wie den Western zurückgreift, wird der Konflikt mit der gewählten Form besonders erlebbar – der Metafilm wird zum Sexperiment.

Im Kino

Herbert Ross' *PLAY IT AGAIN, SAM* (1972) beginnt mit dem Ende von *CASABLANCA* (Regie: Michael Curtiz, 1942). Zunächst decken sich Film und Film-im-Film vollständig, erst allmählich begreifen wir, dass wir einer Filmvorführung beiwohnen. Der Rahmen der Leinwand wird sichtbar, die schwarze Leere um das Bild, wenn die beiden Bildkader nicht mehr deckungsgleich sind. Der von Woody Allen verkörperte Filmkritiker Allen Felix erscheint im Bild und blickt wie gebannt auf die Leinwand, obwohl er jedes Detail dieses Kultklassikers in- und auswendig kennt.

CASABLANCA und seine Hauptfigur, der von Humphrey Bogart gespielte Rick, werden von nun an die Referenzpunkte für *PLAY IT AGAIN, SAM*. Felix führt nicht nur Zwiegespräche mit Bogart und erhofft sich von ihm Ratschläge zur Überwindung seiner Krise, sondern der Film selbst nimmt allerlei Szenen aus *CASABLANCA* auf, modifiziert sie für den zeitgenössischen Gebrauch, bis sich am Ende der Kreis schliesst, die berühmte Schluss-Sequenz in die primäre Filmhandlung integriert wird.

In *SHERLOCK JR.* (1924) von Buster Keaton spielt der Regisseur einen verliebten Filmoperateur mit Ambitionen zum Detektiv. Die thematischen Stränge geraten durcheinander, als Buster während einer Vorführung einschläft und sich auf die Leinwand imaginiert. Eine wunderschöne und zugleich hintersinnige Sequenz entsteht, wenn der in die Filmwelt eingedrungene Buster Keaton und das Geschehen auf der Leinwand noch nicht synchron sind. Immer wieder sorgt die Montage für abrupte Wechsel, während Busters Bewegungen kontinuierlich sein müssen. Durch die plötzliche Veränderung des Hintergrundes befindet er sich bald in einem Gehege voll hungerriger Löwen, bald auf einer Eisenbahnschiene, auf der sich ein Zug nähert, oder mitten im Meer.

Den umgekehrten Vorgang schildert Allens *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* (1985). Nicht ein Zuschauer dringt ins Geschehen auf der Leinwand ein, sondern eine Figur des Films-im-Film verlässt plötzlich die einengende Leinwand und brennt mit einer Zuschauerin durch. Allerlei Konfusionen entstehen, denn das Fehlen des Protagonisten stellt seine Mitspieler vor unlösbare Probleme, weil sie gezwungen sind, sich an das Drehbuch zu halten. Im "Leben" dagegen vermag eine Figur, die eigentlich nur eine Existenz im Film besitzt, wenig auszurichten, sie ist gleichsam "zuviel" ...

Zur direkten Konfrontation zwischen Zuschauer und Leinwandfigur kommt es in Giuliano Montaldos *CIRCUITO CHIUSO* (1978). In einer Nachmittagsvorstellung steht ein Italowestern auf dem Programm. Gegen Ende des Films, während des spannungsgeladenen Duells, sinkt ein Kinobesucher tödlich getroffen in sei-

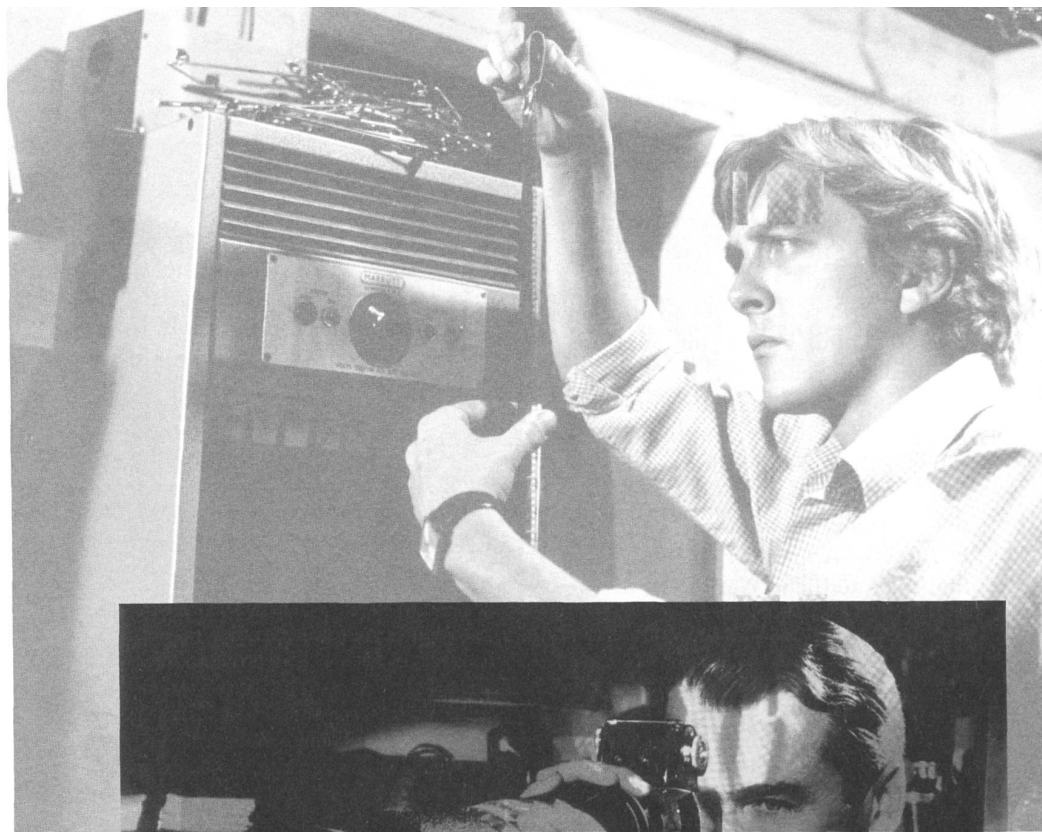
nem Sessel zusammen. Die Polizei riegelt den Tatort ab und verhört alle Anwesenden. Was sich wie eine Kriminalstory anhört, stösst bald in Sphären des Phantastischen vor, denn immer deutlicher zeigt sich, dass eigentlich nur einer der Mörder sein kann: der Revolverheld auf der Leinwand. Das Medium Film verselbstständigt sich und greift mit tödlicher Konsequenz ins "reale" Leben ein.

Schaulust

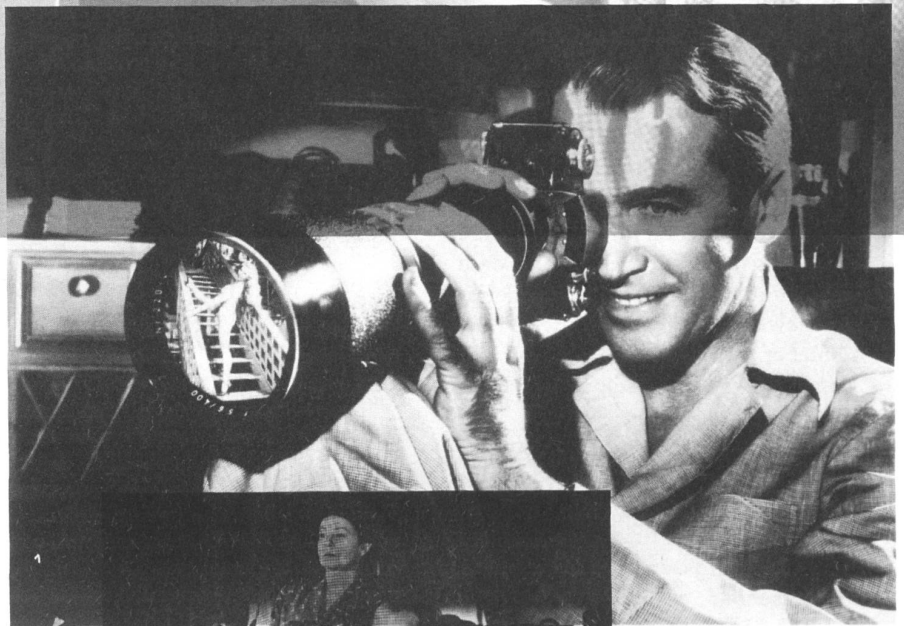
Der Zuschauer im Kino befindet sich in einer Situation, die jener eines Voyeurs ähnlich ist: im Schutze der Dunkelheit beobachtet er oder sie Vorgänge auch intimer Art, kann zuschauen, ohne selbst gesehen zu werden – mit dem Unterschied, dass im Kino technische Apparate dazwischen geschaltet sind: Kamera und Projektor. Nicht wenige Filme thematisieren das komplexe Feld der Wahrnehmung von visuellen Eindrücken. Alfred Hitchcocks *REAR WINDOW* (1954) ist nicht nur ein Kriminalfilm, sondern auch ein Essay über Zuschauen und Phantasie. Wir werden mit einem Protagonisten konfrontiert, dessen Hauptaktivität mangels Bewegungsfähigkeit darin besteht, von seinem Fenster aus in die Wohnungen anderer zu blicken. Im Grunde ist dieser L. B. Jeffries eine Projektion des Zuschauers auf die Leinwand.

Bette Gordons *VARIETY* (1983) benennt im Titel ein Pornokino, in dem die arbeitslose Christine einen Job als Kassiererin gefunden hat. Die Konfrontation mit der für die junge Frau ungewohnten Umgebung ruft in ihr weniger Abscheu denn Faszination hervor. Christine beginnt einem Stammkunden nachzuspionieren. Realität und Imagination, Alltag und Kino vermischen sich immer stärker. Sie projiziert sich und den Fremden auf die Leinwand. Am Ende verabredet sie sich mit ihm, aus der unschlüssigen ist nun eine fordernde Frau geworden. Die letzten Aufnahmen zeigen diese Begegnung nicht mehr, sondern eine menschenleere, nächtliche Strasse.

In *VIDEODROME* (1983) von David Cronenberg vermischen sich nicht nur Phantasie- und Kinowelt – sogar die Grenze zwischen Mensch und Maschine fällt. Während die Apparaturen fleischliche Züge erhalten, erscheint der Mensch immer maschi-



1

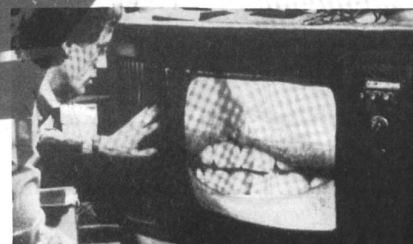


2



1

3



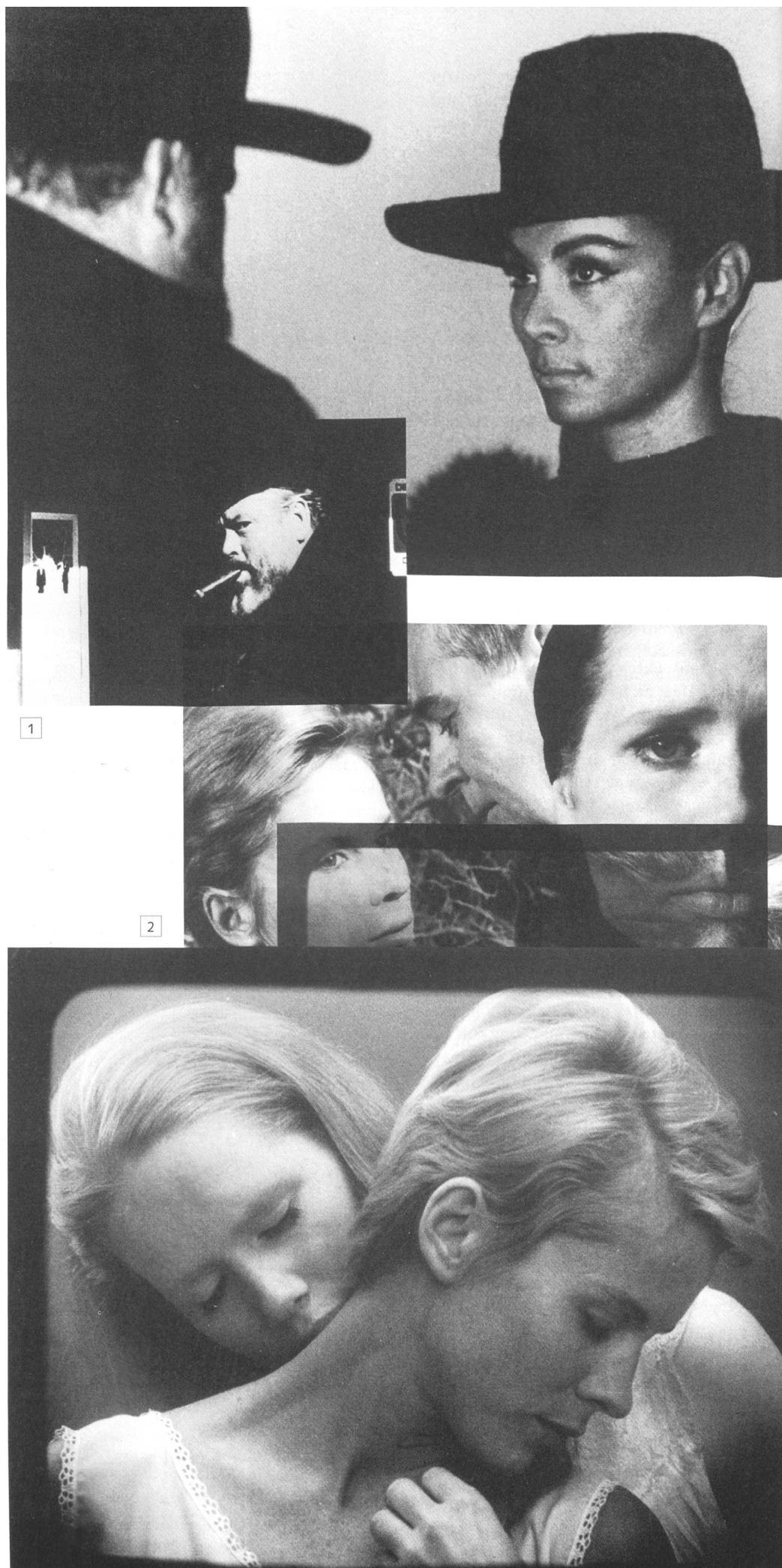
nenähnlicher. Die fremdbestimmte Bilderwelt erweist sich nicht nur als Instrument der Gedankenkontrolle, sondern auch als etwas Zerstörerisches, Todbringendes. Der voyeuristische Blick in Tabubereiche bleibt nicht ungestraft.

PEEPING TOM (1960) von Michael Powell nimmt bereits im Titel das Motiv des Voyeurismus auf. Das erste Bild zeigt in Grossaufnahme ein Auge. Mark, der Hauptfigur des Films, genügt es allerdings nicht, im Versteckten zu beobachten, er zeichnet mit seiner 16mm-Kamera auf und benutzt die Apparatur respektive ihr Stativ als tödliche Waffe, mit der er seine Opfer umbringt, während er sie filmt. Die Voyeurismus-Thematik wird stärker in jenen Sequenzen angesprochen, welche die Ursache für diese Perversion zeigen: in den Aufnahmen, die Marks Vater von ihm als Junge gedreht hatte, als er ihn als Versuchskaninchen für seine Studien über Angst missbrauchte. Aus dem Gepeinigten ist nun selbst ein Peiniger geworden. Am Ende des Films richtet er, von der Polizei entlarvt, die Kamera gegen sich selbst und filmt seinen eigenen Tod ...

Was bei Hitchcock gleichsam als "Beilage" von Zuschauer und Kritik noch akzeptiert und goutiert wurde, geriet für PEEPING TOM zum Problem. Der Metacharakter dieses Films, so unübersehbar er heute erscheint, wurde nicht als solcher erkannt – der Film über Voyeurismus wurde als voyeuristischer Film interpretiert.

Im Mittelpunkt von BLOW UP (Regie: Michelangelo Antonioni, 1966) steht ein Bilderjäger – ein Fotograf. In einem friedlichen Park schiesst er mit seiner Kamera Bilder von einem Tête-à-tête eines Paares. Die Frau stellt den Fotografen und fordert energisch die Herausgabe des Films. Damit eröffnet sich eine Konstellation, die für allerlei Spekulationen offen ist und die Neugier des Fotografen erst weckt.

Die Sequenz, die die Entwicklung der Aufnahmen aus dem Park und das anschliessende Vergrössern zeigt, gehört zu den aufregendsten filmischen Auseinandersetzungen mit dem Thema Selbstreflexivität – erzählt allein in Bildern und Tönen, fast ohne ein gesprochenes Wort. Antonioni demonstriert nicht nur, wie fragil "Realität", wie stark das Bild der Welt vom Betrachter abhängig ist,



1

F FOR FAKE
Regie: Orson
Welles

2

PERSONA Regie:
Ingmar Bergman

sondern er bezieht in seine Überlegungen auch das Medium selbst ein. Die Kriminalgeschichte verliert ihren Sinn, funktioniert nur an der Oberfläche. Hinter ihr verbergen sich ganz andere Fragestellungen als beispielsweise «Gab es eine Leiche?» oder «Wer ist der Mörder?»

Das Medium ist die Botschaft

BLOW UP thematisiert nicht nur inhaltliche, sondern ebenso sehr formale Aspekte des filmischen Erzählens. Er nimmt damit ein zentrales Themenfeld des Metafilms auf: die Auseinandersetzung mit den Eigenschaften des Mediums. Der griechische Film ARPA COLLA (1982) von Nikos Perakis erzählt von den beiden Freunden Giorgos und Kostas, die zwar im Filmgeschäft tätig, ihren Idealen aber etwas untreu geworden sind. Der eine arbeitet in der Werbebranche, der andere als Filmkritiker und -theoretiker. Doch ihren Traum von einem gemeinsamen "grossen" Film haben sie noch nicht aufgegeben. Die endlose Diskussion darüber, wie dieser aussehen könnte, liefert das Handlungsgerüst des Films. Nicht nur die Story wird permanenten Änderungen unterworfen, auch die Form, der Stil ändert sich, und ARPA COLLA setzt dies um: aus Sozialkritik wird Melodrama, aus Epos ein Verschnitt aus Italowestern und Politthriller, um schliesslich zu einem psychologischen Kammerspiel à la Bergman zu mutieren. Auf ironische Weise demonstriert der Film das ganze Arsenal filmischer Gestaltungs- und Ausdrucksmittel und legt damit seine "Baupläne" offen. ARPA COLLA ist gleichsam ein Film im Konjunktiv.

Alain Resnais' PROVIDENCE (1976) schildert ebenfalls einen schöpferischen Prozess. Der grösste Teil des Films besteht aus bildgewordenen Phantasien eines alten, von Todesahnungen geplagten Schriftstellers. Wir wohnen einem Work-in-progress bei, wobei die näheren Verwandten des Autors als Protagonisten missbraucht werden. Immer wieder kommt es zu Korrekturen, Umstellungen, manchmal droht dem "Zeremonienmeister" die Kontrolle über seine Schöpfung zu entgleiten. Deutlich erkennen wir Signale einer Autorschaft, wenn etwa im Off die Stimme des Schriftstellers seine Kreation kommentiert.

Nach vier Fünfteln kippt der Film um, bruchlos geht die düstere Szenerie in eine sonnendurchflutete, friedliche Landschaft über, in der die Geburtstagsfeier des Schriftstellers stattfindet. Vorlage und Schöpfung geraten in Konflikt, Deformationen werden sichtbar, eine Irritation entsteht, die auch an der "Realebene" des Films zweifeln lässt.

Von einer ähnlichen Konstellation geht TRANS-EUROP-EXPRESS (1966) von Resnais' einstigem Drehbuchautor, dem Schriftsteller Alain Robbe-Grillet aus. Ein Regisseur (Robbe-Grillet selbst) besteigt zusammen mit seinem Produzenten und einer Assistentin den TEE von Paris nach Antwerpen, um während der Fahrt einen Film zu "erfinden". Einen zufällig vorbeihuschenden Mann machen sie zum Helden ihres Schmuggel- und Spionagekrimis.

Am Ende des Films scheint es, als habe die Realität die erfundene Geschichte eingeholt, doch mit den letzten Bildern wird alles wieder über den Haufen geworfen. Auch Robbe-Grillet benützt Variationen des gleichen Vorgangs, stellt sie einander gegenüber, ohne sich für eine zu entscheiden, und schliesslich verschränken sich Wirklichkeit und Imagination derart, dass sie sich nicht mehr auseinanderhalten lassen.

Die Regisseurin Marguerite Duras und der Schauspieler Gérard Depardieu sitzen sich in LE CAMION (1977) in einem abgedunkelten Zimmer gegenüber, und die Duras beginnt eine Geschichte vorzulesen, von einem Camion, dem Fahrzeuglenker und einer Frau, die während der Fahrt zusteigt. Zu Beginn fragt Depardieu, ob dies ein Film sei, und Marguerite Duras antwortet zögernd: «Es könnte ein Film sein. Ja, es ist ein Film.»

LE CAMION holt nicht nur den Regisseur in den Film hinein, sondern auch den Zuschauer. Dafür verbannt er den Film-im-Film aus dem Film. Denn abgesehen von einigen Aufnahmen des Camions und vorbeiziehender Landschaften sehen wir vom Film-im-Film, der in der Möglichkeitsform erzählt wird, nichts. Ab und zu fragt Duras ihren Zuhörer: «Vous le voyez?» Diese Frage könnte auch an uns gerichtet sein. Sehen Sie den Film, können Sie sich ihn vorstellen? Die kargen Bilder und Töne, diese Reduktion auf ein Minimum,

können als Projektionsfolie für eigene Bilder dienen, falls wir das Spiel mitspielen.

In Ingmar Bergmans PERSONA (1966) fehlt zwar die Instanz eines "Autors", um so wirkungsvoller erfolgt aber die Demonstration der Materialeigenschaften des Mediums. Aus dem Dunkeln der Leinwand entwickelt sich ein Lichtfeld, das sich als Bogen einer Projektionslampe entpuppt. Die dadurch erreichte Materialwirkung besitzt die Intensität eines Experimentalfilms. Überhaupt entsteht der Eindruck, als würde es sich der Film zunächst noch überlegen, auf welche Geschichte er sich einlassen solle ...

Ungefähr in der Filmmitte erfolgt erneut ein diskursiver Einschub. In einem Augenblick höchster emotionaler Spannung wird das Bild in der Mitte gespalten, Projektionsgeräusche werden hörbar, das Filmbild bleibt hängen, schmilzt in der Hitze des Projektionsfensters bis zur Unkenntlichkeit. Die Leinwand bleibt zunächst leer, dann huschen Szenen aus anderen Filmen über sie. Auch wenn PERSONA schliesslich wieder zum ursprünglichen Erzählstrang zurückkehrt, bleibt er "infiziert" – der Zuschauer hat seine Unschuld verloren. Darin liegt das stärkste Moment des Metafilms – er ermöglicht uns einen Blick auf das "Dahinter liegende".

Thomas Christen

Literatur:

Barchfeld, Christiane:
Filming by Numbers. Peter Greenaway: ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino. Tübingen, Günther Narr, 1993, S. 13-40

Stam, Robert:
Reflexivity in film and literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard. New York, Columbia University Press, 1992 (Neuausgabe)