

# New Europe College Yearbook 2008-2009



---

EVELINE CIOFLEC  
ȘTEFAN COLCERIU  
CHRISTIAN FERENCZ-FLATZ  
NICOLAE GHEORGHÎĂ  
ALEXANDRU GICA  
ADRIAN MURARU  
ALEXANDRU SIMON  
ANCA ȘINCAN  
ATTILA SZIGETI  
ADELA TOPLEAN

---

Editor: Irina Vainovski-Mihai

Copyright – New Europe College  
ISSN 1584-0298

New Europe College  
Str. Plantelor 21  
023971 Bucharest  
Romania

[www.nec.ro](http://www.nec.ro); e-mail: [nec@nec.ro](mailto:nec@nec.ro)  
Tel. (+4) 021.307.99.10, Fax (+4) 021. 327.07.74



## CHRISTIAN FERENCZ-FLATZ

Geboren am 3. August 1981 in Kronstadt, Rumänien

Promotion mit der Dissertation: *Situație și relevanță. Deconstrucția conceptului de valoare la Martin Heidegger / Situation und Relevanz. Die Destruktion des Wertbegriffs bei Martin Heidegger*

Forscher in Philosophie:

Ab 2004, Forscher des *Zentrums für phänomenologische Forschung*,  
Universität Bukarest.

Ab 2008, Forscher der *Rumänischen Gesellschaft für Phänomenologie*.

Vorträge an nationalen und internationalen Konferenzen.

Zahlreiche Übersetzungen.

Buch:

*Obișnuit și neobișnuit în viața de zi cu zi. Fenomenologia situației și critica conceptului de valoare la Martin Heidegger*, Humanitas, Bukarest, 2009.

- Artikel in Zeitschriften und Sammelbände:  
*Repere pentru o fenomenologie a amintirii,*  
in *Saeculum IV* (VI), Nr. 1 (19)/2005.
- A fost Alexandru Dragomir un filosof socratic?,*  
in *Idei în dialog IV*, 12(39)/2007.
- Husserl și cinematograful. O analiză fenomenologică a iluziei,*  
in *Revista de filozofie* 3-4/2008.
- Husserl în limba română / Husserl auf Rumänisch,*  
in *Idei în dialog VI*, 2 (53)/ 2009.
- Despre semnificația metodică a imaginației în fenomenologie. Problema exemplului la Husserl,* in Ion Tănăsescu (Hrsg.), *Imaginație și intenționalitate. Perspective istorico-fenomenologice și sistematice*, Pelican, Giurgiu, 2009.
- Constantin Noica la judecata limbilor,* in V. Cernica (Hrsg.), *Studii de istorie a filosofiei românești*, Band V. *Festschrift für Constantin Noica (1909-1987)*. Akademie Verlag, Bukarest, 2009 (zur Veröffentlichung angenommen).
- Gibt es perzeptive Phantasie? Als-ob-Bewusstsein, Widerstreit und Neutralität*  
in *Husserls Aufzeichnungen zur Bildbetrachtung*,  
in *Husserl Studies*, vol. 25, no. 3 / 2009.
- The Neutrality of Images and Husserlian Aesthetics,* in *Studia Phaenomenologica*, IX/2009 (zur Veröffentlichung angenommen).
- Situație și motivație în „lumea ca-și-cum”. O observație a lui Husserl despre joc,* in *Revista de filozofie* 1-2/2009 (zur Veröffentlichung angenommen)

# FILMBEWUSSTSEIN UND ZUSCHAUER IM BILD. EIN HUSSERLSCHER ANSATZ ZUM KINEMATOGRAFEN

## 1. Film und Phänomenologie

In seiner bekannten Einteilung der filmtheoretischen Paradigmen der Nachkriegszeit erwähnt Francesco Casetti (1993) die Phänomenologie kaum. Der Ausdruck „Phänomenologie des Films“ erscheint in seinem Buch ein einziges Mal, in Anführungszeichen, und bezeichnet dort ein der Psychologie des Films untergeordnetes Bestreben der gegenwärtigen Filmstudien, die Filmkunst aus Sicht der Zuschauererfahrung zu deuten. Die Auffassung der „Filmphänomenologie“ als Psychologie trifft in der Tat einen bedeutsamen Punkt, denn trotz der verworrenen Geschichte des Terminus, kam es im Bereich der Filmstudien eigentlich nie zu einer strengen Unterscheidung von Filmpsychologie und Phänomenologie. Die bedeutendsten Ansätze der vierziger und fünfziger Jahre zu einer „phänomenologischen Analyse des Films“, wie jene Etienne Souriaus, Gilbert Coen-Séats oder Jean Mitrys bezeugen dies in eigentümlicher Weise. Merleau-Ponty selbst, der 1945 in einem berühmten Vortrag die Verwandtschaft von Film und Phänomenologie<sup>1</sup> berührte, erwähnt eigentlich auch durchgehend bloß die „neuere Psychologie“.

Diese Unklarheit stellt bloß die eine Seite eines allgemeinen Eklektizismus<sup>2</sup> dar, der die gesamte vorstrukturalistische und vorwissenschaftliche Filmtheorie in hohem Masse kennzeichnet. Aus derselben Zeit stammt die scharfe Opposition zwischen einer angeblich „phänomenologischen“ Deutung des Films und seiner „semiotischen“ Interpretation. In seinem Artikel, *The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory*, will Dudley Andrew (1978) eben diese „phänomenologische Perspektive“ durch folgende Punkte von der strukturalistisch-semiotischen unterscheiden wissen: Sie ist deskriptiv und nicht explikativ, diakronisch und nicht synkronisch, immersiv und nicht distanziert-objektiv, am Ausdruck und nicht an der Kommunikation orientiert, synthetisch und nicht analytisch usw. Auf Grund dieser Einteilung können nun die verschiedensten Autoren

als „Phänomenologen“ bezeichnet werden: Bazin, Cohen-Séat, Ayfre, Munier, Morin, Cavell, Merleau-Ponty, Metz, Laffay usw.

Der unklaren Bestimmung dessen, was auf „phänomenologischer“ Seite eine „Phänomenologie des Films“ zu bedeuten hat, entspricht auf „strukturalistischer“ Seite eine ähnliche, wenn nicht gerade gleiche Unklarheit. Merkwürdig ist vor allem die Tatsache, dass sich gewisse „Semiotiker“ der sechziger und siebziger Jahren mit dieser phänomenologischen Richtung der Filmtheorie intensiv auseinandersetzen und sie als vermeintlichen Idealismus bekämpfen<sup>3</sup>. Ihren Einwänden antworten einige der heutigen Vertreter der „Filmphänomenologie“ – wie z.B. Allan Casebier in seinem von Husserl geprägten Buch *Film and Phenomenology* (1991) – dadurch, dass sie den phänomenologischen Ansatz im Gegenteil als Realismus deuten.

Man könnte zunächst geneigt sein die Opposition der „phänomenologischen“ und „semiotischen“ Filmstudien auf jenen allgemeineren Streit der heutigen Bildtheorie um den Zeichencharakter des Bildes<sup>4</sup> zu reduzieren. Tatsächlich spielt die Frage ob Film als Bilderfolge oder als Sprache zu verstehen ist auch eine gewisse Rolle in dieser Debatte, doch ist die Sachlage bei weitem nicht so einfach. Denn einerseits ist hier der „phänomenologische“ Ansatz keineswegs um einen kohärenten Bildbegriff konzentriert und verfällt demnach vielfachen Unklarheiten, und andererseits leidet die „semiotische“ Filmtheorie ebenfalls an einem massiven Ekklektismus, in dem Linguistik, Psychoanalyse und vieles andere zusammenschmelzen. Dieser Synkretismus ist heute schon so fortgeschritten, dass man glaubt mit Hilfe einer „semiotischen Phänomenologie“<sup>5</sup> den Streit gelöst zu haben.

Ohne entscheiden zu wollen, ob ein „Filmwerk“, so wie es heute aus Sicht einer durchschnittlichen Filmästhetik auffasst wird, tatsächlich eher als Bilderfolge oder als „Sprache“ zu deuten wäre, wollen wir uns im folgenden Beitrag ein beschränkteres Ziel setzen: Wir wollen, im Ausgang von dem bestimmt motivierten phänomenologischen Bildbegriff Husserls, etliche Komplikationen des Bildphänomens aufzeigen, die sich einigen Grundelementen der Filmkunst verdanken: Beweglichkeit im Bild, Kamerabewegung und Schnitt. Dabei gilt es zunächst „Husserls Bildbegriff“ festzulegen. Denn, wenn Casebier in seinem Versuch scheitert eine husserlsche Phänomenologie der Filmkunst durchzuführen, so ist daran nicht bloß die Tatsache Schuld, dass er Husserls Gedanken in einem unangemessenen Fragehorizont – die Realismus/Idealismus Debatte – bespricht, sondern auch seine mangelhafte Auslegung des husserlschen

Bildbegriffs selbst. Casebier, und später auch Spencer Shaw (2008), richten sich nämlich in ihren Werken bloß an den knappen Paragraphen zum Bildbewusstsein, die in Husserls *Logischen Untersuchungen* und in seinen *Ideen* zu finden sind. Dabei lassen sie beide seinen Nachlass, und insbesondere den schon veröffentlichten Band XXIII der Husserliana, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen* (1980), ganz ausser Betracht. Husserls Auslegung des Bildbewusstseins findet jedoch zweifellos erst in den Forschungsmanuskripten jenes Bandes ihre eigentliche Ausformung und ihre ausdrückliche Darstellung. Da aber die Aufzeichnungen jener Manuskripte oft schwankend und eher problematisch sind, muss zunächst Husserls eigentliche Bildlehre deutlich herausgearbeitet werden. Von da aus werden wir, in weiterer Folge, ein paar Bemerkungen Husserls zum Kinematographen besprechen können, um schliesslich, im Ausgang von ihnen, den Versuch zu wagen, den elementaren Umriss einer streng phänomenologischen Untersuchung des Filmbilds auszuzeichnen.

## 2. Husserls Analyse des Bildbewusstseins

Husserls Bildauffassung unterscheidet sich von der traditionellen zunächst dadurch, dass das Bild bei ihm nicht mehr als „reales“ Verhältnis (etwa zwischen Vorbild und Abbild), sondern als „intentionale“ Beziehung verstanden wird. Des weiteren setzt Husserl nicht zwei sondern *drei* aufeinandergebaute gegenständliche Auffassungen ins Spiel, die, in verschiedener Zuwendung, verschiedene Gegenständlichkeiten ergeben<sup>6</sup>. Wir haben, zum ersten, das *Bildding*, z.B. bei einer Photographie das glänzende photographische Papier, welches das Bild trägt; des weiteren ist mittels einer neuen darauf gebauten Intention, das *Bildobjekt* gegeben, d.h. die kleinen farbigen oder schwarz-weißen Figuren, die sich auf der einen Seite der Photographie gestalten; schliesslich wird, bei einer normalen Bildbetrachtung, durch das photographische Bildobjekt hindurch ein *Bildsujet*, also eine im Bild dargestellte Szene gemeint.

Mit der Grundunterscheidung von Bildobjekt und Bildsujet hängt die Feststellung zusammen, dass Bilder Dinge sind deren realen Prädikate zum Teil nicht als solche fungieren, um eben der Verbildlichung dienen zu können. Ein einsichtiges Beispiel bietet die Farbe<sup>7</sup>: Wenn wir, z.B. einen grünen Baum auf einem Blatt Papier gezeichnet sehen, so ist das Grün offensichtlich ein reales Prädikat des Papiers, dass aber keinesfalls als

normale Eigenschaft des aktuellen Blattes fungiert, sondern der inaktuellen, rein intentionalen Baumfigur zugeschrieben wird. Unter diesen Umständen entsteht also ein Bild erst dann, wenn *ein und derselbe* Gegenstand mittels einiger seiner Momente als bildlicher Darsteller fungiert, während er mittels der anderen sich dieser Funktion widersetzt, was Husserl mit Hilfe der Unterscheidung *analogisierender* und *nicht-analogisierender* Momente zu klären versucht. In der normalen Bildbetrachtung sind wir freilich vorzugsweise den analogisierenden Momenten zugewendet: Bei einer Platobüste z.B. prätendiert die plastische Gestalt die Gestalt Platos zu offenbaren, während die Farbe der Büste oder ihre Grösse (im Falle einer Miniatur) nichts an Plato darstellt. Die analogisierenden Momente stellen somit Deckungsmomente dar zwischen dem was *gegeben, aber nicht gemeint* und dem was *gemeint, aber nicht gegeben* ist. Sie gehören *de facto* dem Bildobjekt, da sie „reale“ Teile der Erscheinung am Bild Ding sind, aber zugleich *de jure* dem Bildsujet, da es „durch sie“ dargestellt wird und sie somit als seine intentionalen Teile fungieren.

Ein weiterer Grundbegriff der Husserlschen Bildauffassung ist jener des „*Widerstreits*“; der Terminus bezeichnet eine bestimmte Unverträglichkeit im Bereich der Intentionserfüllungen. Ein intentionaler Gegenstand ist im Allgemeinen, laut Husserl, bloß zum Teil eigentlich gegeben, während er zum Teil von Intentionen konstituiert ist, die Nichtgegebenes bloß vermeinen. Ein Wahrnehmungsding z.B. ist grundsätzlich nur von einer einzigen Seite gesehen, wobei die anderen in „bloßen Intentionen“ appräsentiert sind, deren Erfüllung erst mit unserer Stellungsänderung zum Ding erfolgt. Intentionen können nun einerseits in eigentlichen „Erfüllungen“, andererseits aber auch in deren Gegensatz, d.h. in „Intentionsenttäuschungen“<sup>8</sup> und damit in ein *Widerstreitsbewusstsein* synthetisch übergehen. Das *Widerstreitsbewusstsein* der Bilder kann sowohl aus Sicht der Bildumgebung als auch aus jener des Bildes selbst beschrieben werden. Aus der ersten Perspektive ist zunächst ersichtlich, dass das Bild Ding (und nicht das Bildobjekt) die naturgemässe Ergänzung der erfahrungsmässigen Bildumgebung darstellt<sup>9</sup>, wobei die Ergänzungsintentionen der Bildumgebung durch das Erscheinen eines Bildobjekts – das der erfahrungsmässigen Umgebung nicht widerspruchlos einverleibt werden kann – anstelle des eigentlichen Bild Dings, enttäuscht sind. Aus der Sicht des Bildes, andererseits, kommt es abermals zu *Widerstreit*, da die Ergänzungsintentionen des Bildobjektes ihre naturgemässe Erfüllung nur im Rahmen des Bildes selbst finden können<sup>10</sup>. Während der Raum den ich z.B. durch ein Fenster sehe, zusätzliche



Aussichten kennt, die ich durch Annäherung an das Fenster aktualisieren kann, führt jeder Versuch ähnliche Umgebungsintentionen des Bildes zu realisieren zu Enttäuschung und Widerstreit.

Dabei muss beachtet werden, dass Husserl, zumindest in seinem späteren Nachlass, nicht von einem *wirklichen* Widerstreit des Bildbewusstseins spricht, wie bei durchstrichenen Illusionen, sondern bloß von einem *potentiellen*, der erst mit der „Aufwicklung“ jener Umgebungsintentionen<sup>11</sup> und mit dem *Übergang* zur erfahrungsmäßigen Bildumgebung entsteht<sup>12</sup>. Als potentielles kommt nun aber das Widerstreitsbewusstsein in normaler Bildbetrachtung eben nicht zum Austrag<sup>13</sup>, da die Bilder in husserlscher Sicht, und zwar immer deutlicher in den zwanziger Jahren, eben nicht am Boden der Erfahrung angegangen werden, sondern auf dem einer besonderen Einstellung, die Husserl „Phantasie im weitesten Sinne“ oder „Als-ob-Abwandlung“ nennt. Ein Bild betrachten bedeutet demnach für Husserl zunächst die Welt der Erfahrung ausser Geltung setzen und bloß das abgebildete Bildsujet im Modus des Als-ob perzeptiv aber setzungslos als Dargestelltes vermeinen.

### 3. Der Kinematograph bei Husserl: das bewegliche Bild

Im Band XXIII der Husserliana sind nun, in diesem Horizont, *fünf* kurze Bemerkungen zum Thema Film aufgezeichnet, die aus der Periode 1904-1921 stammen und den Film ausdrücklich als eine Bildart, neben Holzschnitt, Gemälde, Photographie usw. besprechen. Sie gehen alle von der Feststellung der zwei grundverschiedenen Weisen aus, in denen eine Bewegung bildlich dargestellt werden kann: entweder *adäquat*, d.h. durch Bewegung wie im Kino, oder *inadäquat*, durch eine statische Bildfigur, wie bei einer Plastik oder Photographie. Das statische Bild stellt somit die Bewegung nicht mittels eines analogisierenden Momentes dar, während der Kinematograph Bewegung durch Bewegung wiedergibt, und das heisst eben durch einen analogen Repräsentanten. Für Husserl hängt damit folgende Frage zusammen: Wie kann eine sich wandelnde Bildfigur in stabiler Weise ein Bildsujet darstellen?

Die Antwort liegt für Husserl in der Tatsache, dass die filmische Bilderfolge nicht einfach von einem Gegenstand zum anderen un stetig überspringt, sondern einen einheitlichen Bildzusammenhang ins Spiel bringt. Das sich ändernde Bildobjekt ist entlang aller seiner Änderungen als „dasselbe“ synthetisch identifiziert und vermeint, und es erlaubt dadurch

eine identische *Verbildlichung* desselben Bildsujets. Im Gegenteil, wenn wir ein statisches Bild umdrehen, so erhalten wir laut Husserl<sup>14</sup> zwei verschiedene Erscheinungsreihen: jene des Bilddinges, einerseits, die in kontinuierlicher Synthesis denselben Gegenstand aus verschiedenen Sichten zeigen, und jene des Bildobjektes, andererseits, die eine einzige „normale“ Erscheinung bieten, während alle anderen nicht andere Seiten des Bildobjekts, sondern bloß seine Verzerrungen darstellen. Im Unterschied zu dieser unmöglichen Synthetisierung der statischen Bildobjekte bilden nun die beweglichen Erscheinungsreihen im Kino Erscheinungen eines selben Gegenstandes, der sich in kontinuierlicher Synthesis als einheitlicher konstituiert: Bei der Filmaufnahme eines Ritters der sich entfernt und am Horizont verschwindet, sind die Modifikationen des Bildobjekts stets zu einer einzigen gegenständlichen Einheit synthetisiert, die dadurch ein und dieselbe Person bildlich darstellt.

In einer Aufzeichnung aus 1917 führt Husserl diesen Gedanken einen Schritt weiter. Er geht von der Feststellung aus, dass die kleine Bildfigur eines Holzschnittes eine  *feste* Erscheinungsweise hat. Ähnliches trifft auch bei einer Plastik zu, denn obwohl wir da nicht eine einzige feste Erscheinung haben, so besteht dennoch ein  *festes System* möglicher Erscheinungsweisen, und zwar jene, die wir erhalten, wenn wir uns rund um die Statue bewegen. Aus dieser Sicht kann Husserl nun folgende erstaunliche Behauptung aufstellen: „Zu einem Bild gehört, dass das Abbild als Bildobjekt verstanden, ein verharrendes, ein bleibendes « Sein » hat“<sup>15</sup>. Nur, so setzt er hinzu, diese Unveränderlichkeit muss keineswegs so verstanden werden, als ob das Bildobjekt schlechthin unbeweglich und unverändert sei, denn es kann sich sehr wohl um ein kinematographisches Bild, d.h. um eine Filmaufnahme handeln. Bei der letzteren findet ebenfalls ein Ablauf von Erscheinungsweisen statt, die an sich ein wesentlich festes und verharrendes System bilden, da das Bildobjekt auch hier nicht gewisse vorgezeichnete Grenzen seiner Beweglichkeit überschreiten kann.

Laut Husserl besteht die adäquate Erfassung dieser Unveränderlichkeit in der *wiederholten* Betrachtung der Filmaufnahme. Dabei ist zu beachten, dass eine Filmaufnahme, in der z.B. eine Person sich bemüht eine Entscheidung zu fassen, eine Szene darstellt, die, gemäss ihrem eigenen Sinn, offen und unentschlossen ist, trotz der Tatsache, dass der Ablauf der filmischen Aufnahme (als Bildobjekt) feststeht und sich in der erneuten Betrachtung als fest erweist. Der Ablauf der Filmaufnahme selbst ist ein unerbittlicher und geschlossener Bilderablauf, während die dargestellten Szene im Sinne ihres Handlungsablaufs offen bleibt. So wie

ein gemalter Läufer als beweglicher dargestellt ist, obwohl das Bildobjekt seiner Bewegung nur eine dessen zeitlicher Phasen zeigt, so führt auch die Filmaufnahme gewöhnlich offene Situationen, Unentschiedenheiten, Alternativen usw. vor, d.h. eine Welt die an sich nicht fest und vorgezeichnet ist, und zwar mittels eines Ablaufs von Erscheinungsweisen, die als solche stets fest liegen.

Husserls Aufzeichnungen zum Film sind zwar verständlicherweise spärlich. Eine „husserlsche“ Filmtheorie hat aber damit keineswegs sein Bewenden. Wir wollen nun zwei wesentliche Bildphänomene – *Kamerabewegung* und *Montage* – anhand der oben dargestellten Bildtheorie Husserls phänomenologisch erläutern und dabei zugleich den Versuch machen, ein weitverbreitetes „Dogma“ der Filmtheorie in Frage zu stellen: den Gedanken der „Identifizierung“ des Zuschauers mit der Kamera.

#### **4. Kamerabewegung als Ereignis im Bild**

Der Begriff „Kamerabewegung“ nennt gewöhnlich sowohl die vom Kameramann vollzogenen Bewegungen des Aufnahmeapparates als auch ihr Ergebnis auf der Leinwand, ein besonderes „Ereignis im Bild“. Unsere Fragestellung bezieht sich nur auf letzteres und lautet wie folgt: Was bewegt sich eigentlich im Bilde einer „Kamerabewegung“? Dabei werden wir von zwei traditionellen Antworten ausgehen, die beide ihren Ursprung in Schriften der dreißiger Jahre haben. *Die erste* davon identifiziert den Blick des Zuschauers mit der Kamera und interpretiert somit die Kamerabewegungen als kinästhetische Illusionen. Diese Theorie erhält ihre erste Prägung bei Bela Balazs<sup>16</sup> und ist seither bei den verschiedensten Filmtheoretikern zu finden, von Walter Benjamin bis zu den sogenannten „Phänomenologen“, wie Jean Mitry oder Vivian Sobchack, bei Semiotiker und Strukturalisten wie Jean-Louis Baudry oder Christian Metz, und gleichermaßen bei Psychologen wie James Jerome Gibson, Kritiker wie André Bazin, Filmphilosophen wie Gilles Deleuze oder zeitgenössischen Filmästhetikern wie Alain Bergala oder Jacques Aumont. *Die zweite* erwähnte Antwort bestreitet hingegen eine solche Identifizierung, die von keiner leiblichen Empfindung bestätigt wird: Der Zuschauer kann nicht die Illusion einer Bewegung haben ohne sie zugleich als solche zu empfinden. Demnach deuten die Anhänger dieser zweiten Auslegung die Kamerabewegungen einfach als Bewegungen abgebildeter

Gegenstände, die vor dem Zuschauer gleiten. Diese Auffassung hat ihren Ursprung bei Rudolf Arnheim<sup>17</sup>, aber sie ist noch heute, z.B. bei Joel Magny<sup>18</sup>, erhalten.

Wenn wir nun von Husserls dreistufigem Bildbewusstseins ausgehen, so ist deutlich, dass bei einer Kamerabewegung tatsächlich die Bildobjekte als Figuren über die Bildfläche gleiten. Im Falle einer Kamerafahrt seitwärts entlang eines Hauses, z.B., haben wir das Bild eines Hauses das links auf der Leinwand auftaucht, die Leinwand durchquert und rechts verschwindet. Somit bewegt sich hier tatsächlich „das Bild des Hauses“, doch damit ist der eigentliche Sinn der Aufnahme keineswegs getroffen, da die Kamerafahrt eben nicht die Bewegung des Hauses sondern eine Bewegung *entlang* des Hauses als Bildsujet zeigt.

Andererseits besteht einer der wichtigsten Punkte der husserlschen Bildauffassung gerade in der prinzipiellen Unterscheidung von Bild und Illusion. Im wesentlichen ist die Illusion eines Aktes nichts anderes als ein normaler Akt, der sich nachträglich als „bloßer Schein“ erweist; Husserl nennt dies auch „Schein dem wir unterliegen“. Eine kinästhetische Illusion ist demnach zunächst eine eigentliche Kinästhesie; dazu gehört nun, wenn wir die Frage der willkürlichen subjektiven Kontrolle der Bewegung ausschliessen, zumindest ein *leibliches Bewusstsein* jener Bewegung, wie z.B. bei Bewegungen im Fahrzeug oder anderen „passiven Kinästhesen“ (wie sie J.J. Gibson nennt) wo Empfindungen der Inertie, der Geschwindigkeitsunterschiede, der leiblichen Lageänderung usw. auftreten. Nun ist in der Tat deutlich, dass im Kino niemals, oder vielleicht bloß in den seltensten Fällen ein leibliches Bewusstsein der Lageänderung entsteht, wobei dann natürlich die Illusion der Bewegung die unvergleichbar häufigeren Fälle nicht erklären kann, wo der Zuschauer eben keine solche „Illusion“ erlebt. Ein Bild ist hingegen bloß mittels einer modifizierten Wahrnehmung zugänglich, in der die uns wirklich vorgegebenen Gegenstände nicht sich selbst (wie bei Illusionen) sondern ein Anderes darstellen, und zwar mittels einer komplexen Intentionalität, die es erlaubt einen Gegenstand zu betrachten und dabei eben damit einen anderen zu meinen. Demnach wären Kamerabewegungen im Bild eben Bilder und nicht Illusionen einer Bewegung durch den filmischen Raum.

Ein und derselbe Gegenstand kann laut Husserl in verschiedenen anschaulichen Akten gegeben werden: Ich kann dasselbe Glas in einer Wahrnehmung, in einer Phantasie, in einer Erinnerung oder eben in einer Bildbetrachtung anschauen. Eine ähnliche Reihe von Modifikationen entspricht den Akten selbst in reflexiver Einstellung: Ich kann das Bewusstsein

einer schlichten Wahrnehmung, der Erinnerung einer Wahrnehmung oder der Phantasie einer Wahrnehmung haben. Hingegen kann ich aber offenbar das *Erlebnis* der Wahrnehmung selbst nicht verbildlichen. Ein Akt kann nur im eigenen, wenn auch modifizierten, Vollzug gegeben werden. Was sind nun aber Kinästhesen? Soweit sie eigentliche Akte, d.h. Erlebnisse der Bewegung sind, kann ich sie nicht verbildlichen. Hingegen haben sie ein genaues gegenständliches Korrelat in gewisse entsprechende Erscheinungsweisen, die selbst ohne weiteres abzubilden sind.

Nehmen wir zunächst das Beispiel einer, mit der unbeweglichen Kamera aufgenommenen, gegenständlichen Bewegung, z.B. ein Ritter der sich entfernt und am Horizont verschwindet, so haben wir hier folgende Sachlage im Bild: Als *Bildobjekt* erscheint eine Ritterfigur, die ihre Stellung auf der Leinwand ändert und dabei immer kleiner wird. Diese Veränderung ist aber nicht als solche betrachtet, sondern sie wird als eine Fortbewegung des bildsujetlichen Ritters in die „Tiefe“ der Leinwand, d.h. also als eine Entfernung von der Bildfläche ausgelegt. Was wir „eigentlich“ sehen ist die Veränderung der Bildfigur auf der Bildfläche, was wir aber darin apperzipieren ist eine Bewegung des dargestellten Bildsujets in die „Tiefe“ der Bildfläche. Bei einer Kamerabewegung, hingegen – etwa beim entsprechenden Fall einer rückwertigen Kamerafahrt – durchläuft das Bildobjekt eine ähnliche Veränderung, bloß ist diesmal nicht mehr eine Bewegung des Gegenstandes im Bezug zur Bildfläche, sondern eben *eine Bewegung der Bildfläche im Bezug zum Gegenstand* gemeint. Das Eigentümliche dieser Bewegung besteht nun darin, dass sich die Bildfläche nur im Bezug zum dargestellten Bildsujet, nicht aber auch zum Zuschauer, und das heisst zur „Wirklichkeit“ bewegt. Wenn sich die „Kamera“ einem dargestellten Gegenstand nähert oder ihm entlangläuft, so ändert die Bildfläche keineswegs ihre Stellung zum Zuschauer. Diese Feststellung könnte uns dazu verleiten die Bewegung als eine des gesamten „Dispositiv“<sup>19</sup> aufzufassen, der Zuschauer und projizierte Bildfläche umfasst, wobei wir wiederum zu einer kinästhetischen Deutung der Kamerabewegungen kämen. Dabei muss aber die Tatsache beachtet werden, dass sich Entfernungen zwischen Gegenständen der Filmwelt nicht mit Entfernungen zwischen Gegenständen des wirklichen Raumes zusammensetzen können, da sie verschiedenen Sphären angehören und als solche radikal inkommensurabel sind. Wenn ich mich im Kino eine Reihe weiter vorwärts setze, so sitze ich keineswegs näher an dem dargestellten Bildsujet, sondern nur an der projizierten Bildfigur und somit an der Bildfläche selbst. Mit anderen Worten: Die Entfernung des Zuschauer zur Bildfläche ist nicht kommensurabel mit der Pseudo-Entfernung der Bildfläche

zum dargestellten Bildsujet. Die erste ist eine wirkliche Entfernung, während die zweite rein intentional ist; so wie eine Veränderung im Bereich der zweiten die Verhältnisse der ersten nicht berührt, so auch nicht umgekehrt. Die beiden Entfernungen können nicht zusammengerechnet die Entfernung des Zuschauers zu einem Gegenstand der Filmwelt ergeben.

Wir sprachen von einer „wirklichen“ Entfernung des Zuschauers zur Bildfläche und von einer bloß intentionalen des filmischen Gegenstandes zur Bildfläche. Dabei bedeutet die Rede von „Bildfläche“ jedes Mal etwas Verschiedenes. Jene „Bildfläche“, die sich im Bezug zu einem Bildsujet bewegt und jene andere „Bildfläche“, die für uns fest bleibt, gehören nicht zu derselben intentionalen Stufe des filmischen Bildbewusstseins. Die Bildfläche ist einerseits die physische Leinwand, die sich im Kinosaal befindet und am ehesten sichtbar ist, wenn der Film nicht projiziert wird. Auf dieser physischen Bildfläche wird der Film als eine Reihe von Bewegungen und Veränderungen der Bildobjekt-Figuren, abgespielt. Diese Figuren sind nun in modifizierter Perzeption *auf* jener Bildfläche vernommen. Die Bewegungen der Bildfiguren stellen aber Bewegungen des Bildsujets dar, die, gemäss ihrer bildlichen Auffassung, in einer anderen Räumlichkeit, und zwar jener des Filmes, verlaufen. Wenn wir z.B. *Tod in Venedig* sehen, so bewegen sich tatsächlich auf der Leinwand aktuelle Figuren, aber sie verbildlichen eben inaktuelle Bewegungen von Personen, die sich in Venedig befinden. Somit sind die Bewegungen „auf“ der Bildfläche bildlich aufgefasst als Bewegungen, die in einer grösseren oder kleineren, deutlicher oder undeutlicher bestimmten Entfernung „hinter“ der Bildfläche verlaufen. Diesmal ist aber nicht mehr die als Leinwand verstandene Bildfläche gemeint, sondern das intentionale Korrelat der neuen Auffassung, die jener zuteil geworden ist. Genauer: Die Bildfiguren, die auf der Bildfläche der physischen Leinwand erscheinen, sind als Personen und Geschehen „jenseits“ der „filmweltlichen Bildfläche“ aufgefasst, die ein Teil der Filmwelt selbst als Bildsujet darstellt. In der Filmwelt ist die Bildfläche eine ideale Oberfläche – die in der Filmauffassung intentional fundiert ist – „hinter“ der sich die Handlung des Films abspielt. Sie bezeichnet eine Grenze oder genauer einen Querschnitt des Filmraums (d.h. des „Venedig“ in dem *Tod in Venedig* spielt) und stellt als solche ein intentionales Moment jenes Raumes, nicht aber ein wirkliches Teil des realen Kinosaal-Raumes dar.

Den wirklichen Bewegungen der Kamera entsprechen somit im Film Bewegungen jener Bildfläche, die den Personen nachjagt, sich von ihnen entfernt oder komplizierte stilistische Bewegungen vollzieht, und dadurch

eine gewisse ästhetische, plastische oder grammatische Funktion im Film erhält. Das scheinbar Paradoxe an dieser Bewegungen liegt daran, dass zwischen den beiden Bildflächen keine Verschiebung entsteht, obwohl nur eine von ihnen sich bewegt; wenn sich etwa die filmische Bildfläche bei einer Kamerafahrt vorwärts in die Tiefe bewegt, so entfernt sie sich keinesfalls von der verharrenden wirklichen Bildfläche, sondern sie deckt sich immerfort mit ihr. Dies ist freilich ein falsches Paradoxon, da die zwei „Bildflächen“ natürlich nicht verschiedene Gegenstände sind, so dass zwischen ihnen eine Verschiebung auch nur entstehen *könnte*. Ihre Bewegungen sind somit ihrerseits radikal inkomensurabel, da sie einfach verschiedenen Dimensionen angehören. Die unbewegliche physische Bildfläche ist nichts anderes als die Auffassungsgrundlage der filmweltlichen Bildfläche, die sich im Bild *quasi*-bewegt.

Diese doppelte Auffassung desselben Bestandes an sinnlichen Empfindungen – als unbewegliche Bildfläche, einerseits, und als bewegliche filmweltliche Bildfläche andererseits – bildet eine der Grundformen des Widerstreitsbewusstseins des filmischen Bildes. Die Sachlage ist nämlich gerade jene, die Husserl bezüglich der verschiedenen Formen des Widerstreits bei Bildern im Allgemeinen erläutert hat: Das Bild Ding, d.h. die physische Bildfläche, steht in Einstimmung mit unseren kinästhetischen und stellungsmäßigen Empfindungen, sowie auch mit unserem gesamten Hintergrundbewusstsein des Saales. Bei einer normalen Filmbetrachtung üben wir uns aber keinesfalls in jener setzenden erfahrungsmäßigen Auffassung, sondern wir schalten sie aus und vollziehen bloß die bildliche Auffassung einer beweglichen Bildfläche, die somit den Sinn einer bildlichen *Als-ob-Bewegung* der filmweltlichen Bildfläche erhält. Damit ist aber bloß die Grundstufe dieses Bildphänomens angezeigt. Sie eröffnet wenigstens drei Wege weiterer phänomenologischer Untersuchung:

1) Es ist deutlich, zum ersten, dass Kamerabewegungen eine eigenartige Erfüllung der bildlichen Umgebungsintentionen ins Spiel bringen. Bei einer einfachen Photographie erlaubt die in Leerintentionen vermeinte Räumlichkeit ausserhalb des Bildes grundsätzlich keine Erfüllung: Das Bild selbst kann nur das zeigen was in ihrer einzigen Ansicht liegt. Im Kino werden aber durch Kamerabewegungen gerade diese Intentionen erfüllt. Was früher ausserhalb des Bildes leer als unbestimmte räumliche Verlängerung intendiert war, kann nun durch eine einfache Schwenkbewegung ins Bild rücken. Dabei muss festgehalten werden, dass diese Erfüllungen ihrerseits beschränkt sind: Die Kamerabewegungen zeigen selbst bloß einen bestimmten

Erscheinungsablauf, ein bestimmtes zusätzliches Stück filmweltlicher Räumlichkeit, jenseits derer ebenfalls prinzipiell unlieferbare Erfüllungen liegen, und dadurch abermals Widerstreit zwischen dem, was die Synthesis des bildlichen Gegenstandes verlangt und dem, was die Erscheinungen bieten. Dieser Ablauf der Erscheinungsweisen ist also an sich wesentlich vorgezeichnet, somit unfrei und stets auch „verharrlich derselbe“. Somit sind die Umgebungsintentionen des Filmbildes natürlich nicht eigentlich aktualisierbar im Sinne einer freien Möglichkeit der Erfüllung, so wie bei der wirklichen Aussicht durch ein Fenster.

2) Wenn wir nun den Unterschied zwischen dem was im Bildfeld und dem was ausserhalb des Feldes liegt beachten, so sehen wir dass die Kamerabewegung die Bestimmung der filmischen Bildfläche eigentlich zum Problem macht. Denn die Bildfläche ist natürlich im Film nicht „da“, wie eine Wand, die die gespielten Personen unter Umständen bemerken könnten. Im Gegenteil, das gesamte Bildfeld ist in der Filmwelt eigentlich nicht umgrenzt; so wie es im Bild keine seitliche Grenze gibt zum bloß vermeinten Raum ausserhalb des Bildes („*hors-champ*“), so verläuft die Räumlichkeit des Verbildlichten auch diesseits der Bildfläche eigentlich schrankenlos. Das bedeutet aber, dass die Bildfläche selbst keinen gegenständlichen Sinn im Film hat: Wenn die „Kamera“ sich zwischen zwei sich unterhaltenden Personen stellt und nur den einen aufnimmt so „zeigt“ die Bildfläche selbst keinesfalls „etwas“ im Bilde, was zwischen den zwei Personen liegt, sondern es ist ein im Bilde selbst unsichtbares Nichts, das bloß eine anschaulich-verbildlichte von einer bildlich-leervermeinten oder „uneigentlich mitgegenwärtigten“ Räumlichkeit scheidet. Die Bildfläche ist somit nicht eigentlich eine Randfläche des Bildraumes, wie im Theater, sondern eher, wie schon gesagt, ein beweglicher, unsichtbarer Querschnitt, der sich unendlich nach allen Richtungen, und das heisst auch rückwärts bewegen kann, denn so wie es eigentlich zwei Bildflächen gibt, eine physische und eine filmweltliche, so gibt es auch zwei Räumlichkeiten „diesseits“ der Bildfläche: ein wirkliches Diesseits, in dem sich die Zuschauer befinden, und ein filmweltliches, das die Rückfahrt der Kamera ins Bild bringen kann.

3) Zuletzt können wir anhand der Kamerabewegungen, die merkwürdige Tatsache feststellen dass die filmweltliche Bildfläche, gemäss ihrer eigenen Auffassung, keine stabile Grösse hat. Die Bildfläche hängt von der Grösse des Bildsujets ab: Wenn wir eine weite, massiv bevölkerte Landschaft sehen, so hat die „Öffnung“ der Bildfläche die Grösse eines riesigen Fensters; wenn sich hingegen die Kamera stark einem Gegenstand



oder einem Gesicht nähert, so dass wir z.B. nur noch ein Paar Augen sehen, so erreicht die Bildfläche die auffassungsmäßige Grösse einer Postkarte. Diese merkwürdige Feststellung ist freilich dadurch erklärbar, dass die filmische Projektion von zwei Grössenregister abhängt: Zum einen, vom System des Kinosaals, wo die Leinwand in ihrer „natürlichen Grösse“ eine riesige Wand ist, und zum anderen vom System der Kamera, wobei der Leinwandoberfläche die „natürliche Grösse“ der kleinen Öffnung der Linse entspricht. Doch diese genetische Erklärung ist aus phänomenologischer Sicht weniger bedeutsam als die deskriptive Feststellung der seltsamen Tatsache selbst.

## 5. Montage und Bilderzusammenhänge

Auf den Spuren Eisensteins, Pudowkins, Wertoffs, Kuleschows u.a., wird das Thema „Montage“ heute gewöhnlich aus einer technisch-ästhetischen Perspektive behandelt, in Hinsicht auf Prinzipien und Funktionen seiner kunstgerechten Ausnutzung im Film. Aus dieser Sicht ist man oft bestrebt die weitmöglichste Definition des Montagebegriffs zu erreichen. Ihre schlichteste Form ist z.B. bei Rudolf Arnheim zu finden. Montage ist laut Arnheim „das Aneinanderleben von Aufnahmen mit verschiedener räumlicher und zeitlicher Situation“<sup>20</sup>. Nach J. Aumont ist aber damit bloß der engere Begriff der Montage getroffen; seine erweiterte Definition lautet wie folgt: „Le montage est le principe qui régit l'organisation d'éléments filmiques visuels et sonores, ou d'assemblages de tels éléments, en les juxtaposant, en les enchaînant, et/ou en réglant leur durée.“<sup>21</sup>. Damit stimmt die semiologische Definition von Christian Metz überein, die Montage als „l'organisation concertée des co-occurrences syntagmatiques sur la chaîne filmique“<sup>22</sup> betrachtet. Gemäss einer solchen weiten Definition gehören allerdings auch die Kamerabewegungen zur „Montage“. Da aber, so wie auch Metz andererseits bemerkt, der Grundunterschied zwischen Kamerabewegung und Montage (im engeren Sinn) darin besteht, dass die ersteren eine einfache „zusätzliche Modalität des Bildes“, die letzteren aber eine „Aufeinanderfolge mehrer Bilder“<sup>23</sup> darstellen, so können sie aus phänomenologischer Sicht keineswegs unter demselben Begriff fallen. Dementsprechend werden wir hier bloß auf den engeren, als Bilderverknüpfung verstandenen Montagebegriff eingehen.

Unter den Bilderverknüpfungen können wir sogleich mehrere Grundformen unterscheiden. Zwei Bilder können zunächst denselben

Träger haben oder einen verschiedenen, wobei aber offensichtlich *ein gemeinsamer Bildträger nicht unbedingt eine intentionalen Verknüpfung der Bilder bedeutet*, so wie sich andererseits *auch zwei Bilder ohne gemeinsamen Träger zu einer Einheit verbinden können*. Unter den Bildern mit gemeinsamen Träger können demnächst die verschiedensten Formen der *Kollagebilder* unterschieden werden, die keineswegs eine einfache Zusammenstellung mehrerer Bilder auf demselben Träger sind, sondern eine einheitliche bildliche Komposition, d.h. ein einziges „Bild“, dessen Teile verschiedener Bildobjekte entstammen. Kollage ist demnach grundverschieden von Montage, denn während letztere aus streng abgesonderten Bildern besteht, so haben wir bei ersteren ein einziges (obzwar nicht widerstreitslos zusammenhängendes) komplexes Bildobjekt.

Was nun die Verknüpfungen zwischen abgesonderte Bilder betrifft, so können wir sie zunächst in *direkte* und *indirekte* einteilen, wobei die „direkten“ jene Verknüpfungen bezeichnen, die zu einem einzigen Bildsujet führen, während die „indirekten“ rein analogische Verbindungen zwischen unterschiedliche Bildsujets herstellen. Der Unterschied ist für Husserls Bildauffassung grundlegend, da sie seiner wesentlichen Unterscheidung zwischen einem *immanenten* und einem *transeunten* Bildbewusstsein entspricht. Wenn wir in normaler Bildbetrachtung eine Photographie oder ein Gemälde ansehen und, im Bild versunken, bloß dem Dargestellten zugewendet sind, so haben wir laut Husserl einen „immanenten“ Bezug zum Bild. Wenn wir aber das Bild nicht in schlichter Bildapperzeption hinnehmen, sondern dank einer weiteren Intention den Gegenstand symbolisch-äusserlich mittels des Bildes meinen, so haben wir eine transeunte oder symbolische Bildbetrachtung. Husserls Beispiele zur letzteren sind einleuchtend: „ein illustratives Inhaltsverzeichnis für eine Sammlung von Kunstwerken (die das eigentlich Gemeinte und Bezeichnete sind), eine Hieroglyphe usw.“<sup>24</sup> Hieroglyphen fungieren tatsächlich zunächst als Bilder, aber ihre Bedeutung ist nicht bildlich darin dargestellt, sondern „sie lenken das Interesse von sich ab“<sup>25</sup> und verweisen in unanschaulicher Weise auf ihren Gegenstand: Sie „verbildlichen“ ihn eigentlich nicht, sondern sie „bezeichnen“ ihn.

Die beiden von uns besprochenen Formen der Bilderverknüpfung drücken nun denselben Unterschied aus: Die Verknüpfung liegt das eine Mal in den Bildern selbst, das andere Mal ausserhalb der Bilder, in einer symbolischen Intention. Zwei analogisch verbundene Bilder können freilich einzeln auch immanent betrachtet werden, aber die Verbindung zwischen ihnen ist deshalb dennoch bloß transeunt, wie bei Hieroglyphen.

Es hat offensichtlich keinen Sinn, bei einer Hieroglyphe, uns in die Bilder hineinzusehen, um dort den Sinn des Geschriebenen zu suchen, sondern es gilt im Gegenteil von ihnen abzusehen und ihre „Bedeutung“ zu vergegenwärtigen. Dabei ist die Verbindung zwischen den bildlichen Komponenten der Hieroglyphe selbst nicht immanent-bildlich sondern transeunt, da ihre Gestalten offensichtlich nicht *demselben Bildraum* angehören: die Verknüpfung führt nicht zu einer *einheitlichen Bildlichkeit* sondern zu einer *gegliederten Bedeutung*.

Dabei muss allerdings unterstrichen werden dass alle erwähnten Verknüpfungsarten entweder in der Form des „Nebeneinander“ oder in jener des „Nacheinander“ stattfinden können; dabei bleibt eine transeunte Verknüpfung von nebeneinandergestellten Bildern vermutlich auch in der Aufeinanderfolge derselben Art, d.h. transeunt bzw. immanent. Da sich die gegenwärtige Untersuchung bloß auf das immanente Bildbewusstsein bezieht, so werden wir auch hier die symbolischen Verknüpfungen ausschliessen müssen, trotz der Tatsache, dass sie in der Geschichte des Films eine unbestreitbar entscheidende Rolle gespielt haben.

Nehmen wir nun das Beispiel eines Diptychons, z.B der *Kreuzigung* des Rogier van der Weyden. Wir haben hier zwei abgesonderte Bilder die inhaltlich kommunizieren: Das linke Bild läuft stetig in das rechte über. Die beiden Gemälde bilden als Bilddinge unabhängige Gegenstände, die aber einen gemeinsamen Raum darstellen, so als ob wir eine einzige Szene durch zwei benachbarte Fenster sehen würden. Wenn wir nun bloß das linke Bild betrachten, so fassen wir ihr Bildsujet nicht nur nach dem auf, was im Bild *eigentlich anschaulich* gegeben ist, sondern auch nach dem, was darin *bloß intensional*, und das heisst leer oder unbestimmt, *vermeint* wird: Die Personen im ersten Bild sind bloß von einer Seite sichtbar, während wir offenbar auch ihre andere Seite leer mit-gegenwärtigen; die Räumlichkeit des Bildes wird auch jenseits des Bildrahmen als unbestimmter Horizont in Umgebungsintentionen vermeint usw. Das eine Bild setzt damit schon selbst weitere Bilder als Ergänzungen voraus, die eben das zeigen würden, was das erste leer und unbestimmt ausserhalb ihres Rahmens schon mitmeint. Dieses Ergänzungsbedürfnis ist aber nicht nur eine leere formale Möglichkeit, sondern sie ist durch gewisse Elemente des Bildes nachdrücklich abgehoben.

Wenn wir nun zum zweiten Bild übergehen, so können wir feststellen, dass ein Teil der leeren Umgebungsintentionen des ersteren hier ihre anschauliche Erfüllung finden. Dabei ist nicht das Verhältnis der Bilddinge, die näher oder ferner an einander gestellt werden können,

sondern die intentionale Beziehung zwischen den Bildsujets von Belang. Denn sobald wir dieselben Bilder, als eine Bilderfolge, hintereinander projizieren, entsteht gerade dasselbe einheitliche Bildsujet; wir erhalten, im gegebenen Fall, – wenn wir die beiden Bilder als Filmaufnahmen betrachten – nichts anderes als eine „POV“ (*point of view*) Montage, die den Blick der Personen in der ersten Aufnahme an das Erblickte der zweiten verknüpft. Dabei würde auch hier das erste Bild als Aufnahme auf der Stufe seines Bildsujets einen Horizont von Leerintentionen als mögliche Bilder vorzeichnen, die das zweite Bild im Übergang intentionell erfüllt.

Der Übergang zwischen den beiden muss jedoch im ausdrückliches Bewusstsein *zweier* absonderter Bilder erfolgen. In einer berühmten Szene des *Kreuzschiffs Potemkin* verbindet Eisenstein drei verschiedenen Aufnahmen von Löwenstatuen und vermittelt so den Eindruck eines einzigen sich bewegendem Löwen. Wenn aber Montage als eine intentionale Leistung der Vereinheitlichung absonderter Bilder ist, dann ist ein solches Verfahren eigentlich keine Montage<sup>26</sup>. Zwei abgesonderte Bilder können jedoch sowohl dieselbe Unterlage als auch dasselbe Bildsujet haben, solange eine Trennung auf der Stufe des Bildobjekts besteht. Dabei reicht es keineswegs hin, mehrere Bildfiguren zu unterscheiden, sondern es geht gerade darum, *dass die verschiedenen Bildobjekte nicht zu einem einzigen Bild verschmelzen*. Dasselbe gilt auch für die Aufeinanderfolgen von Bildern oder Aufnahmen, denn solange wir eine kontinuierlich-einheitliche Transformation des Bildobjekts vernehmen (wie bei den Löwen Eisensteins), haben wir streng genommen ein einziges Bild vor uns und somit keine Montage. Nebeneinanderstehende Bilder trennen sich demnach durch räumliche Diskontinuität ihrer Bildobjekte, während sich aufeinanderfolgende Bilder durch zeitliche Diskontinuität abheben.

Laut Husserl hat jeder perzeptive Gegenstand – und darunter freilich auch Bilder und Bildobjekte – nicht nur einen anschaulich bestimmten Gehalt, sondern damit verwoben auch einen Horizont bestimmbarer Unbestimmbarkeit, der gleichermassen zu seinem intentionalen Gehalt gehört. Husserl unterscheidet, genauer, zwischen einem *inneren* und einem *äusseren* Horizont des Gegenstandes<sup>27</sup>. Die anschauliche Erfüllung dieser Horizonte hat die Form einer passiven Synthese. Bei einem unbeweglichen Bild gibt es nun gewöhnlich eine sehr begrenzte Freiheit zur kontinuierlichen Synthese. Bezüglich des Bildthings besteht dieses Problem allerdings nicht, da wir es ohne weiteres von allen Seiten betrachten können, doch beim Bildobjekt können wir schon bemerken dass es nur

aus einer gewissen Stellung und in einer bestimmten Erscheinungsweise gegeben ist. Diese Bemerkung überträgt sich umso mehr auf das Bildsujet, da dessen vermeinte Bildwelt als solche nur in der Vermittlung jenes begrenzten Bildfigurzusammenhangs gegeben ist. Eben deshalb können aber die intentionalen Horizonte, die in der Konstitution des Bildsujets mitspielen, *prinzipiell nicht ausserhalb des Bildes selbst erfüllt werden*. Wenn es dabei sein Bewenden hätte, so könnte freilich von Montage gar nicht mehr die Rede sein.

Im Band XXIII der Husserliana bemerkt Husserl als eine wesentliche Charakteristik der Konstitution von phantasierten Gegenständen die Tatsache, dass die Phantasie von ihrem gegenständlichen Sinn, d.h. von ihrer Richtung auf einen bestimmten Gegenstand, einfach „abfallen“ kann, um zu einen anderen überzuspringen, ohne jeden Zwang eines einheitlichen noematischen Sinns. Ich kann in der Phantasie einen blonden Mann vorstellen, der zu einem rothaarigen Kind wird, ohne dass diese Änderung einstimmig als ein Sinnwandel aufgefasst wird: Der Sinn wird einfach ersetzt oder umgefärbt. Das bedeutet aber nicht, dass wir in der Phantasie schlechthin keine einstimmigen Gegenstände konstituieren können, sondern bloß, dass die Horizonte der Unbestimmbarkeit hier keine *Vorzeichnungen* zu ihrer notwendigen Erfüllung enthalten, wie im Falle der wirklichen Erfahrung; alles erfolgt in der freien Willkür der reinen Erfindung. Die Synthesis der Weiterbestimmung ist also in der Phantasie wesentlich eine *Konstruktion* oder eine Quasi-Konstitution.

Bei Bildern verhält es sich nicht anders, denn *kein Bild kann streng genommen das Bildsujet eines anderen erreichen*. Es kann freilich denselben *wirklichen* Gegenstand zeigen, doch damit ist das synthetisch Konstituierte eben nicht als bloßes Bildsujet sondern als Erfahrungsding gemeint, wobei die Bilder erst durch dessen Vermittlung in Verbindung treten. Bilder allein könnten niemals von selbst eine konstitutive Synthesis wirklich eingehen, um ein gemeinsames Bildsujet aktuell zu bilden. Wie ist dann aber ein fiktiver Bilderzusammenhang möglich? In derselben Weise wie im Falle der Phantasie: im Modus einer Synthesis „Als-ob“ und somit einer Pseudo-Konstitution des gemeinsamen Sujets.

Kehren wir kurz zu dem früher erwähnten Diptychon zurück: Offenbar ist hier die intendierte Kontinuität zwischen den zwei Tafeln bloß eine prätendierte Kontinuität, „als ob wir dasselbe Geschehen durch zwei benachbarte Fenster sähen“. Somit gründet die Kontinuität auf einer „Als-ob-Intention“: Sie vermeint die Tatsache, dass die dargestellte Landschaft auch hinter dem trennenden Rahmen fortläuft, was natürlich nicht der Fall

ist. Die Kontinuität ist hier also keinesfalls wirklich vorhanden sondern bloß prätendiert und im Modus des *Als-ob* vermeint. Diese Feststellung ist grundlegend, wenn man etliche Probleme der Montage eigentlich in ihrem konstitutiven Aufbau verstehen will. Zunächst aber muss die Tatsache festgehalten werden, dass die Sachlage bei aufeinanderfolgenden Bildern analog verläuft: Wenn wir in einem Bild den Anfang einer Bewegung und im nächsten ihr Ende sehen, so nehmen wir im Modus des *Als-ob* an – denn ernstlich könnten wir dies nicht tun – dass die Bewegung „hinter“ dem Schnitt in ihrer Gänze abgelaufen ist, so wie wir im Falle des Diptychon angenommen haben, dass die zwei Bildräume hinter dem Rahmen miteinander verbunden sind.

Fassen wir das Dargestellte kurz zusammen. Wir gingen von der Feststellung aus dass jedes Bildsujet, so wie auch jeder Wahrnehmungsgegenstand sonst, einen Horizont bestimmbarer Unbestimmtheit mit sich trägt. Diese Horizontintentionalität kennzeichnet sich bei Bildern durch eine eigentümlichere Weise ihrer Erfüllung, denn hier bestehen zwei Möglichkeiten: *Entweder* das Bildsujet ist erfahrungsmäßig gesetzt (wie im Falle einer wirklichen Landschaft) und dann hat das Bildsujet keine eigene Bestimmungssynthese, sondern es wird zu einer Teil-Ansicht in der Bestimmung jenes Erfahrungsgegenstandes; *oder aber* das Bildsujet ist nicht gesetzt, und dann ist jede seiner zwischenbildlichen konstitutiven Synthesen bloß ein prätendierte, d.h. eine Synthese im Modus des „*Als-ob*“. Bilder verknüpfen sich also entweder dank einer vermeinten kontinuierlichen Wirklichkeit oder dank einer vermeinten kontinuierlichen Pseudo-Wirklichkeit. Zwei aneinandergeliebte Aufnahmen, die Anfang und Ende einer Bewegung darstellen, haben als Bildsujet eine kontinuierlich vermeinte, wirkliche oder unwirkliche Bewegung, die „hinter“ dem Schnitt abläuft. Auf der Stufe des Bildobjekts *sehen* wir zwar nur Anfang und Ende der Bewegung, doch damit wird die gesamte kontinuierliche Bewegung als Bildsujet *gemeint*. Das Nicht-gezeigte kann nun unwesentlich sein, und dann haben wir eine einfache Abbeviatur, aber es kann ebensogut Wesentliches fehlen, und dann haben wir z.B. eine dramatisch bedeutsame Ellipse.

Diese Bemerkungen führen allerdings zu einer strengen Unterscheidung von Kamerabewegung und Montage aus Sicht der Intentionserfüllungen. Während die Kamerabewegungen eine eigentliche Erfüllung der Ergänzungsintentionen des anfänglichen Bildes darstellen und somit eine wahrhafte Erweiterung des bildlich-anschaulichen Raumes und seine kontinuierliche konstitutive Synthese im Bild, kann die Montage

im Gegenteil bloß eine prätendierte Intentionserfüllung bieten, da ein neues Bild stets nur eine Kontinuität des Bildsujets *vermeint*, aber nicht eigentlich im Bild *erfüllt*.

Aus dieser Sicht kann nun die berühmte Auseinandersetzung der fünfziger und sechziger Jahren, um den Wert der Montage für die Filmkunst, in ein schärferes Licht gerückt werden. Die Debatte wurde von einer Stellungnahme André Bazins angespornt, der in seinem Artikel *Schneiden verboten!* folgendes Gesetz aufstellte: „Wenn das Wesentliche eines Ereignisses von der gleichzeitigen Anwesenheit zweier oder mehrerer Handlungsfaktoren abhängt, ist es verboten zu schneiden“<sup>28</sup>. Der bazinschen Entwertung der Montage, zu Gunsten der langen Einstellungen und der Tiefenschärfe, widersetzten sich damals alle diejenigen, die, als Erben Eisensteins, die Montage für das eigentliche Kunstmittel der Filmkunst hielten. Der Streit liegt offenbar in der unterschiedlichen ästhetischen Orientierung der beiden Seiten<sup>29</sup>, denn die Frage ist bloß: Auf was zeit der Film denn eigentlich hin? Auf einen Zeit-Raum der eigentlich gezeigt wird, oder im Gegenteil auf das was rein suggestiv durch Montage angedeutet werden kann? An bildlicher Intentionserfüllung, einerseits, und an andeutender Suggestion, andererseits, binden sich aber offensichtlich grundverschiedene ästhetische Programme.

## 6. Schluss: der Zuschauer im Bild

Montage und Kamerabewegung werden beide gewöhnlich anhand derselben Idee, der „Identifizierung“ des Zuschauers mit der Kamera, ausgelegt. Die gesamte filmtheoretische Problematik der dreißiger Jahre ist daher nachdrücklich von einem Gedanken geprägt,<sup>30</sup> der auch seither oft stillschweigend vorausgesetzt wird: Der Gedanke, dass der Einstellungswechsel der Montage den Zuschauer durch den Filmraum versetzt. Edgar Morin bezieht sich z.B. offenbar darauf, wenn er in seinem berühmten Buch, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, von der Allgegenwart des Zuschauers spricht. Dasselbe gilt auch für Bela Balazs, wenn er behauptet, dass der Zuschauer, der einer rythmischen Montage beiwohnt, innerlich tanzt: „Die Blickrichtung der Aufnahme wird aber zur Blickrichtung des Zuschauers. Wenn sie sich ändert, ändert der Zuschauer seine Position, auch wenn er sich nicht vom Flecke ruht. Er bewegt sich *innerlich*. Und wenn solche Richtungsmontage einen suggestiven Rythmus hat, so suggeriert sie das Gefühl des Tanzes.“<sup>31</sup>.

Derselbe Gedanke findet sich, schliesslich, auch bei Gilles Deleuze wieder und stellt die Grundlage seiner Kritik einer „Phänomenologie des Films“ dar. Es ist zwar nicht deutlich, an wen genau sich die deleuzesche Kritik richtet, da er merkwürdigerweise bald Husserl, bald Merleau-Ponty und bald Albert Laffay im Blick hat, doch sein Einwand betrifft eindeutig das Vorurteil der „Phänomenologie“ in der Auslegung des Kinos von der natürlichen Wahrnehmung und von der in der Welt verankerten Subjektivität auszugehen. Laut Deleuze bring das Kino indessen – eben durch den „Einstellungswechsel“ – ein unverankertes Subjekt ins Spiel: „Or le cinéma a beau nous approcher ou nous éloigner des choses, et tourner autour d’elles, il supprime l’ancrage du sujet autant que l’horizon du monde, si bien qu’il substitue un savoir implicite et une intentionnalité seconde aux conditions de la perception naturelle“<sup>32</sup>. Die Idee wird weiter unten nachdrücklich betont: „Mais le cinéma présente peut-être un grand avantage: justement parce qu’il manque de centre d’ancrage et d’horizon, les coupes qu’il opère ne l’empêcheraient pas de remonter le chemin que la perception naturelle descend.“<sup>33</sup>.

Der Zuschauer richtet sich bei der Montage, wie gesehen, auf eine Kontinuität des Bildsujets mittels einer ihm im Bildobjekt gegebenen Diskontinuität. Dabei würde die Auffassung Deleuzes *entweder* bedeuten, dass eine ähnliche Kontinuität bezüglich der subjektiven Blickpunkte der montierten Aufnahmen entsteht, d.h. ein kontinuierliches, allgegenwärtiges Subjekt, dass jenseits der abgesonderten montierten Blickpunkte als einheitliches vermeint wird, *oder aber*, dass hier die Diskontinuität analogisierend wirkt und eben ein diskontinuierliches Subjekt *gezeigt* wird. Letzteres ist gewiss ausser Frage.

Was die erste Deutungsmöglichkeit betrifft, so ist sie umso bedeutender als ein Detail der Husserlschen Bildlehre tatsächlich die Idee einer optischen Identifizierung des Zuschauers mit der Kamera zu bekräftigen scheint. Es handelt sich um den Gedanken eines „Bild-Ich“, den Husserl in einer Aufzeichnung aus 1912 anführt<sup>34</sup>. Husserl erwägt hier die Möglichkeit des bildbetrachtenden Ich, sich ganz in das Bild „hineinzusehen“ und somit rein „im Bild zu leben“. Das geschieht, laut Husserl, wenn die Bildbetrachtung jede symbolische Bezugnahme auf die „Bedeutung“ des Bildes ausschaltet und wenn dazu jeder Versuch ausbleibt, das Bild in die normale Bildumgebung einzuschreiben. Auf Grund dieser beiden Umstände, kann ich mich als Betrachter in das Bild versenken, indem ich „den Bildraum über mich und meinen Umgebungsraum ausdehne und mich selbst unter Ausschluss der wirklichen Dinge, die ich sehe, mit ins



Bild aufnehmen“<sup>35</sup>. Dadurch schaltet der Betrachter, laut Husserl, seine eigene Aktualität aus und wird zu einem modifizierten, setzungslosen „Ich im Bild“. Seine Teilnahme ist dabei die eines „bildlichen Zuschauers“, der derselben Ebene angehört wie ein *verbildlichter* Zuschauer der dargestellten Szene. In einer Randbemerkung radikalisiert Husserl diese Bemerkung um einen weiteren Schritt: „Da die sinnliche Erscheinung *eo ipso* einen Ichstandpunkt voraussetzt, so bin ich irgendwie *immer* als Bild-Ich im Bild.“<sup>36</sup>. Was kann diese Behauptung aber anders bedeuten als, dass die Bilder, im Falle photographischer Abbildungen, die optische Identifizierung von Zuschauer und Kamera voraussetzen? Doch da sind einige Berichtigungen unumgänglich:

1) Husserl bezieht sich zunächst bloß auf einen *räumlichen Bezugspunkt* der Erscheinungen auf der Leinwand, was eigentlich noch nichts bezüglich der Immersion des Zuschauers in die filmischen Situation besagt. Es geht im Gegenteil bloß darum, dass der Zuschauer, sobald er die räumlichen Verhältnisse des Bildsujets deutet, sich selbst implizite als Nullpunkt des gegenständlichen Orientierungssystems nimmt, was im Falle einer abstrakten Pyramide genauso steht wie im Falle eines packenden Thrillers. Das Bild-Ich von dem Husserl spricht ist zunächst nichts als dieser abstrakte Referenzpunkt auf den das Bild in seiner inneren Anordnung bezogen ist. So wie das normale perzeptive Ich die räumliche Anordnung der Gegenstände um ihn in Bezug auf seine eigene Stellung als Richtpunkt deutet, so dient er ebenfalls als impliziter Richtpunkt für die Auslegung der räumlichen Anordnung der Gegenstände im Bild. Da aber letztere bloß vermeint sind, so ist auch seine eigene „Lage im Bild“ eine bloß vermeinte.

2) Damit ist aber nirgends von einer Identifizierung mit der Kamera gesprochen. Nehmen wir das Beispiel einer von oben aufgenommenen Photographie: auf der Stufe des Bilddinges ist das Bild an der Wand vor uns ausgehängt und wir schauen es horizontal an. Auf der Stufe des Bildsujets, aber, wird der abgebildete Gegenstand von oben gesehen, d.h. wir schauen, in der Räumlichkeit des Bildes, vertikal von oben nach unten. Das Bild selbst bestimmt dabei keinen eigentlichen „Referenzpunkt“, sondern es geht bloß darum, dass das Verhältnis von Bildfläche und Bildsujet als ein Übereinander gedeutet wird. Da wir uns als Betrachter bildsujetlich diesseits der „fensterhaftigen“ Bildfläche befinden, so schauen wir von oben durch jenes „Fenster“ herunter – es sind einfach zwei gleichmögliche, aufeinander fundierte Einstellungen des Bildbewusstseins. Dabei besteht hier natürlich ebenfalls Inkommensurabilität zwischen der wirklichen und der bildlichen Lage zum Bild: Die bildlichen Stellungen sind nur bis

zur Bildfläche definiert, während man sich sonst im Kinosaal, und d.h. „diesseits“ der „Fensterfläche“ wo immer setzen kann, da *diese* Lage im Saal nicht mehr zur Bestimmung des „Bild-Ich“ relevant ist.

3) Schliesslich *könnte* aber diese *implizite*, im Film bloß räumlich-allgemein definierte Subjektivität, im Bild *gar nicht expliziert* werden. In der normalen Bildbetrachtung ist die erwähnte Rückbeziehung erst wirksam, sobald ich die Bildräumlichkeit festhalte und mich somit selbst implizite als irgendwie dazu gestellt deute. Wenn ich jedoch meine vermeinte Stellung zum Bildsujet näher explizieren wollte, so müsste ich feststellen, dass das Bild diese Intention gar nicht einlösen kann, denn es müsste mich dazu eben *im Bild zeigen*, was aus offensichtlichen Gründen gewöhnlich unmöglich ist<sup>37</sup>. Meine „Lage“ im Bildraum (und allgemeiner meine „Situation“ im Film) stellt somit bloß ein Moment dar, das notwendig latent bleiben muss. Sobald ich den Versuch mache diese Latenz zu explizieren, entsteht schon ein Widerstreit, nur komme ich eigentlich als normaler Zuschauer nie dazu mich im Film ausdrücklich bestimmen zu wollen. Andernfalls müsste der Filmzuschauer seine Stellung im Filmraum bei jeder Einstellungsänderung tatsächlich ausdrücklicherweise umdeuten müssen, was offensichtlich zu einer ganz anderen Raumerfahrung führen würde als jene, die er im Kino eben hat; das „Bild-Ich“ ist ja letztendlich doch nur eine unerfüllbare Leerintention.

Es ist somit deutlich, dass die Einstellungsunterschiede zweier verschiedenen Aufnahmen kein einheitliches Bild-Ich konstituieren können, da das Bildich gar nicht eigentlich vermeint, sonder bloß unbestimmt mitvermeint ist, als nichtanalogisierendes Moment des Filmbildes. Wenn übrigens die Diskontinuitäten zwischen den Aufnahmen, und damit einschliesslich jene zwischen den „Blickpunkten“ des Zuschauers im Bild, analogisierend gelten würden, so könnten wir eigentlich gar kein Kontinuum des Bildsujets darin vermeinen.

Es gibt demnach keinen „montierten Zuschauer“, so wie es auch kein entankertes Film-Ich gibt, das „innerlich“ der Montage nachtanzt oder durch den Film virtuell gleitet. All dies – und einige andere der filmtheoretischen Grundbegriffe – sind nichts als reine Konstruktionen, die seit Jahrzehnten ohne Bedenken in den verschiedensten Werken dieses Gebietes weitergesponnen werden. Ihre systematische phänomenologische Ausweisung, am Leitfaden einer rein deskriptiven Analyse der filmischen Situation und auf Grund der hier angefangenen Elementaruntersuchungen zum filmischen Bild, stellt die grössere Aufgabe dar, der die gegenwärtige Studie dienen soll.

## NOTES

- 1 Die Idee findet bei A. Bazin (2004, S. 384) und A. Ayfre ihre Vorläufer, doch sie ist auch noch in unseren Tagen wirksam. Siehe auch D. Chateau, 1996, S. 112-121.
- 2 Vgl. D. Chateau, 1996, S. 117.
- 3 Vgl. z.B. *Sur la theorie idealiste du cinema*, in Metz, 1984, S. 73-75.
- 4 Eine schlagkräftige Analyse dieses Streites kann in Lambert Wiesings Artikel, *Wenn Bilder Zeichen sind: das Bildobjekt als Signifikant*, gefunden werden; vgl. Wiesing, 2005, S. 37-80.
- 5 Vgl. z.B. Sobchack, 1991, oder M. Wahlberg, 2008.
- 6 *Ibidem*, S. 18-19.
- 7 Vgl. auch Marbach, 1993, S. 139.
- 8 Vgl. Hua XIX/2, S. 574.
- 9 Hua XXIII, S. 49.
- 10 *Ibidem*, S. 48.
- 11 Vgl. z.B., *Ibidem*, S. 518.
- 12 Siehe z.B. *Ibidem*, S. 511.
- 13 Vgl. *Ibidem*, S. 516-517.
- 14 Hua XXIII, S. 492.
- 15 *Ibidem*, S. 536.
- 16 „Die Kamera nimmt mein Auge mit. Mitten ins Bild hinein. Ich sehe die Dinge aus dem Raum des Films. Ich bin umzingelt und verwickelt in seine Handlung, die ich von allen Seiten sehe.“, Balazs, 2001, S. 15.
- 17 „Wurde bei der Aufnahme die Kamera gedreht, so ziehen nachher bei der Vorführung Tür, Bücherschrank, Esstisch, Fenster auf dem Bilde vorüber – sie bewegen sich!“, Arnheim, 2002, S. 42.
- 18 Magny, 2001, S. 20.
- 19 Der Begriff wurde von Jean-Louis Baudry geprägt, vgl. Baudry, 1975.
- 20 Arnheim, 2002, S. 95.
- 21 *Ibidem*, S. 44.
- 22 C. Metz, *Montage et discours dans le film*, in Metz, 1986, S. 95.
- 23 *Idem*.
- 24 Hua XXIII, S. 53.
- 25 *Idem*.
- 26 Aus demselben Grund kann nicht behauptet werden, dass das Kino im Grunde „Montage“ ist, weil es die Illusion der Kontinuität mittels der Diskontinuität von einfachen Photogrammen ergibt. Vgl. Arnheim, 2002, S. 106.
- 27 Vgl. Hua XXIII, S. 548-549.
- 28 A. Bazin, *Schneiden verboten!*, in Bazin, 2004, S. 84.

- <sup>29</sup> J. Aumont spricht hier geradewegs von „Ideologien“ vgl. Aumont, Bergala, Marie & Vernet, 1983, S. 50.
- <sup>30</sup> Walter Benjamin (Benjamin, 1991, S. 503) spricht z.B. von einer optischen „Chockwirkung“ des Einstellungswechsels, während Arnheim (2002, S. 39) beschäftigt ist zu zeigen, weshalb der Filmzuschauer bei all den Sprüngen der Montage nicht seekrank wird.
- <sup>31</sup> B. Balazs, 2001, S. 52.
- <sup>32</sup> G. Deleuze, 1983, S. 84.
- <sup>33</sup> *Ibidem*, S. 85.
- <sup>34</sup> Hua XXIII, S. 467-469.
- <sup>35</sup> *Ibidem*, S. 467.
- <sup>36</sup> *Idem*.
- <sup>37</sup> Man kann als *live*-Zuschauer eines gefilmten Schauspiels natürlich doch ins Bild kommen, aber da ist die Sachlage eine radikal andere als im Kino.

## Literaturverzeichnis:

- A. Husserliana** – Edmund Husserl. Gesammelte Werke, Den Haag bzw. / Dordrecht/Boston/Lancaster, Martinus Nijhoff
- Bd. III/1: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie.* Text der 1.-3. Auflage, neu hrsg. von K. Schuhmann, 1976.
  - Bd. VI: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie,* hrsg. v. W. Biemel, 1954.
  - Bd. XIX/1: *Logische Untersuchungen. Zweiter Band: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. Erster Teil,* hrsg. v. U. Panzer, 1984.
  - Bd. XIX/2: *Logische Untersuchungen. Zweiter Band: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. Zweiter Teil,* hrsg. v. U. Panzer, 1984.
  - Bd. XXIII: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925),* hrsg. v. E. Marbach, 1980.
- B. Sekundärliteratur:**
- Andrew, D., *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, New York, 1984.
- Andrew, D., „The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory“ (1978), in Nichols, B. (Hrsg.), *Movies and Methods II*, University of California Press, 1985, S. 625-632.
- Arnheim, R., *Film als Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2002
- Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M.; Vernet, M.; *Esthétique du film*, Nathan, Paris, 1983
- Ayfre, A., „Néo-Réalisme et Phénoménologie“, in *Cahiers du cinéma*, 17/1952.
- Balazs, B., *Der Geist des Films*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2001.
- Baudry, J.-L., „Le dispositif“, in *Communications*, 23/1975
- Bazin, A., *Was ist Film?*, Alexander, Berlin, 2004.
- Benjamin, W., „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in *Gesammelte Schriften*, I/2, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1991
- Bernet, R., *Conscience et existence. Perspectives phénoménologiques*, PUF, Paris, 2004.
- Caeymaex, F., *Questions sur la phénoménologie de l'image de Husserl*, in *Recherches Husserliennes*, 6 (1996), S. 5-23.
- Casebier, A., *Film and Phenomenology: Towards a Realist Theory of Cinematic Representation*, Cambridge University Press, 1991.
- Casebier, A., *The Phenomenology of Japanese Cinema. A Husserlian Intervention in the Theory of Cinematic Representation*, Quarterly Review of Film and Video, vol. 12, nr. 3 (1990), S. 9-19.
- Casetti, F., *Teorie del cinema. 1945-1990*, Bompiani, Milano, 1993.

- Chion, M., *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Armand Collin, Paris, 2005.
- Chion, M., *Technique et création au cinéma. Le livre des images et de sons*, ESEC, Paris, 2002.
- Chateau, D., *Cinéma et philosophie*, Nathan, Paris, 1996.
- Dastur, Fr., *Husserl et la neutralité de l'art*, in *la Part de l'oeil*, 7 (1991), S. 19-29.
- Deleuze, G., *L'Image-Mouvement*, Editions de Minuit, Paris, 1983.
- Deleuze, G., *L'Image-Temps*, Editions de Minuit, 1985.
- Eisenstein, S., *Le film: sa forme/son sens*, Christian Bourgois, Paris, 1976.
- Escoubas, E., *Bild, Fiktum et esprit de la communauté chez Husserl*, *Alter*, 4 (1996), S. 281-300.
- Gance, A., *Le temps de l'image est venu*, in *L'Art cinématographique II*, F. Alcan, Paris, 1927, S. 100-101.
- Gibson, J. J., *Ecological Approach to Visual Perception*, Lawrence Erlbaum, Boston, 1986.
- Haardt, A., *Bildbewusstsein und ästhetische Erfahrung bei Husserl*, in *Intentionalität-Werte-Kunst (Husserl, Ingarden, Patocka)*, Filosofia, Praha, 1995, S. 223-233.
- Laffay, A., *Logique du cinéma. Création et spectacle*, Masson, Paris, 1964.
- Lotz, C., *Depiction and plastic perception. A critique of Husserl's theory of picture consciousness*, *Continental Philosophy Review*, Vol. 40, Nr. 2 (2007).
- Magny, J., *Le point de vue. De la vision du cinéaste au regard du spectateur*, Cahiers du cinéma, Paris, 2001.
- Marbach, E., *Mental Representations and Consciousness. Towards a Phenomenological Theory of Representation and Reference*, Kluwer, Dordrecht, 1993.
- Martin, M., *Le langage cinématographique*, CERF, Paris, 1992.
- Merleau-Ponty, M., *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, in *Sens et non-sens*, Gallimard, Paris, 1996.
- Metz, C., *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgois, Paris, 1984.
- Metz, C., *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1986.
- Mitry, J., *Esthétique et psychologie du cinéma*, CERF, Paris, 2001.
- Morin, E., *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Minuit, Paris, 1956.
- Pudovkin, V.I., *Film Technique*, Bonanza, New York, 1949.
- Saraiva, M.M., *L'imagination selon Husserl*, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1970.
- Sepp, H.R., *Bildbewusstsein und Seinsglaube*, in *Recherches Husserliennes*, 6 (1996), S. 117-137.
- Shaw, S., *Film Consciousness: From Phenomenology to Deleuze*, McFarland, Jefferson, 2008.
- Sobchack, V., *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, 1991.

- Sobchack, V., *The Active Eye. A Phenomenology of Cinematic Vision*, Quarterly Review of Film and Video, vol. 12, nr. 3 (1990), S. 21-36.
- Volonte, P., *Imagination: Rescuing What Is Going To Be Cancelled*, in *Analecta Husserliana*, 59 (1999), S. 473-492.
- Wahlberg, M., *Documentary Time: Film and Phenomenology (Visible Evidence)*, University Of Minnesota Press, 2008.
- Wiesing, L., *Fenster, Artificielle Präsenz*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 2005.
- Wiesing, L., *Phänomenologie des Bildes nach Husserl und Sartre*, in *Phänomenologische Forschungen*, 30 (1996), S. 255-281.
- Wiesing, L., *Von der defekten Illusion zum perfekten Phantom. Über phänomenologische Bildtheorien*, in *...kraft der Illusion*, hrsg. v. G. Koch und Ch. Voss, München, Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 89-101.