
Beantwortung der Frage: Was ist Mise-en-scène?

2

Zur medialen Poetik der telekinematischen Inszenierung

„One does not lightly venture a definition of *mise-en-scène*, cinema's grand undefined term, of which each person, when examined, reveals a different sense and meaning"¹⁵⁸.

Brian Henderson

Audiovisuelle Medien sind Inhalt und Ausdruck, ein Was und ein Wie. Durch mediale Übertragung wird etwas sichtbar, etwas wird hörbar. Das Sichtbare und das Hörbare zeichnen in der analogen Geschichte der Bewegtbilder zunächst Kameras und Mikrofone auf, digitale Audiovisionen erlauben schließlich auch die Generierung von Bild und Ton durch Computer. Die technologischen Apparaturen registrieren mechanisch, optisch-chemisch, magneto-optisch und akustisch-elektronisch, oder sie errechnen logarithmisch. Sie registrieren das, was vor der Kamera zu sehen ist, sie registrieren das, was vor dem Mikrofon zu hören ist, und sie errechnen das, was ihre Software ihnen eingibt. Wie später auf der Leinwand oder dem Bildschirm aber Bilder sichtbar und wie Töne hörbar werden, das determiniert nicht allein die apparative Technologie. Wie Sichtbares und Hörbares erscheinen in ihrer Präsentation, wird bestimmt von der Mise-en-scène als Ausdruckseinheit. Zwar bleibt sie auf ein medientechnologisches Apriori verwiesen, das wiederum bestimmte handwerkliche Verfahren impliziert, jedoch zieht die bloße Existenz spezifischer Technologien abseits des Basisapparats nicht zwangsweise auch deren Mobilisation nach sich. Verstanden als inszenatorischer Signifikant ist die Mise-en-scène nicht die Form des Mediums selbst, sondern vielmehr dessen ästhetische Strukturierung. Sie markiert so eine performative Praxis: einen Prozess der Artikulation, der durch Arbeit der Produktion innerhalb eines Systems dessen Teile zueinander situiert. Mit ganz unterschiedlichen Funktionen: Ob die denotativ-narrative Signifikation einer spezifischen Relation zwischen Körper und Raum, ob die expressiv-darstellende Evokation von Affekten auf Ebene der

158 Henderson 1980, 49.

Fiktion und der Rezeption, ob die symbolisch-konnotative Bedeutung abstrakter Ideen durch das spatiale Arrangement von Körpern oder die ornamental-dekorative Präsentation formalästhetischer Muster, sie figuriert auf basalste Weise als sinnlich erfahrbare Textur der telekinematischen Medien. Damit übernimmt die Mise-en-scène aber auch selbst mediale Qualität, ist zu verstehen als eine dem technologischen Speichermedium eingelassene signifikative Kommunikationsinstanz, die historisch in variierenden Kontexten auftritt. Sie transportiert ästhetische Bedeutungspotentiale, bildet also ein vermittelndes Element zwischen Produktion und Rezeption¹⁵⁹. Ihre konstitutive Tätigkeit als gestalterische Instanz – d.h. ihre Medialität – schafft Differenzierungen, die Differenzen evozieren. Beide Qualitäten der Mise-en-scène, die Operation als signifikative Praxis und als mediale Instanz sind aufeinander bezogen: *Sie vermittelt nicht eine fixe Bedeutung von Sendern zu Empfängern, sondern eröffnet vielmehr einen Diskurs zwischen besagten Polen, die im Prozess der medialen Signifikation sowohl konstruiert werden als auch in ihm enthalten sind.*

Der Terminus Mise-en-scène entstammt dem Französischen und lässt sich mit der Partizip-Konstruktion ‚in Szene gesetzt‘ bzw. ‚das, was in Szene gesetzt ist‘ wiedergeben (Infinitiv: ‚mettre en scène‘ = ‚in Szene setzen‘). Will man etymologisch weiter historisieren, bleibt das lateinische Substantiv ‚scaena‘ zu explizieren. Übersetzt werden kann es ins Deutsche als ‚Bühne‘. In Szene gesetzt wurden zunächst Stücke für das und auf dem Theater, genauer: der Theaterbühne¹⁶⁰. Mise-en-scène spezifiziert damit ursprünglich das, was dem Raum des Alltags entzogen ist und sich im Raum der Kunst ereignet, was auf der Bühne inszeniert wird: „qui se passe sur le plateau“¹⁶¹. Ab Ende des 19. Jahrhunderts tritt neben das Theater der Film, zur Hälfte des 20. Jahrhunderts das Fernsehen und gegen Ende des 20. Jahrhunderts die digitale Bildtechnologie als neues Medium. Auch für sie, die telekinematischen Plattformen im Sinne eines audiovisuellen Medienverbunds wird in Szene gesetzt, allerdings unter differenten medialen Prämissen¹⁶². Die Medialität

159 Daher besitzen interaktive Medien wie das Computerspiel keine Mise-en-scène. Dort obliegt es dem Rezipienten-/Spielersubjekt, selbst (innerhalb der vom Programmcode vorgegebenen Struktur) zu agieren, ohne dass eine Inszenierung vorgeschaltet ist.

160 Im Kontrast zur ‚Sequenz‘ – einer inhaltlich kohärenten Narrationseinheit, die aber nicht chronologisch und ortsgebunden sein muss – meint die ‚Szene‘ im theatralen Sinn einen Handlungsabschnitt, der sich auf einen singulären Schauplatz beschränkt.

161 Aumont 2006, 8.

162 Als telekinematisch werden in dieser Studie jene audiovisuellen Räume bezeichnet, die in Kino, Fernsehen oder den digitalen Plattformen der Neuen Medien zur Aufführung kommen. Meist handelt es sich um auf Zelluloid gedrehte, also photochemisch hergestellte Bewegtbilder, die im Falle einer TV-Ausstrahlung zunächst entweder

einer Mise-en-scène wird also erst durch den Kurzschluss von ästhetischer Theorie und Medientheorie greifbar. *Die ästhetischen Parameter telekinematischer Medien sind ebenso abhängig von ihrem technologisch-apparativen Apriori wie sich Letzteres über seine ästhetischen Potentiale erschließen lässt.* Grundsätzlich ist in diesem Sinne unter Mise-en-scène eine spezifische Mobilisierung medialer Rahmenbedingungen zu fassen. Mise-en-scène, das bedeutet die Arbeit am Telekinematischen. Ihre Inszenierung lässt sich definieren als derjenige Akt des Performativen, der ästhetische Qualitäten zu erkennen gibt. Demgemäß bezieht sie sich in einem ersten Schritt auf Definition und Organisation der Kamerabilder, d.h. die Konstitution des telekinematischen Raumes. Sie stellt Symmetrien her oder Asymmetrien, Statik oder Dynamik, gestaltet Proportionen stabil oder instabil, homogen oder heterogen. Sie ordnet alle Elemente des Sichtbaren und des Hörbaren, sowohl intrabildlich als auch interbildlich. Sie positioniert nicht nur Motive im Bild, sie lenkt auch die Perzeption durch Größenverhältnisse in und zwischen den Bildern. *Die Mise-en-scène so ist zu verstehen als ein System der Selektion und Modifikation, das mit audiovisuellem Material eine ästhetische Erfahrung offeriert.* Damit besitzt es eine doppelte Komponente: Einerseits resultiert aus ihrer Materialität eine performatorische Dimension, andererseits aber ist sie auch einer Textualität verpflichtet. Das System der Mise-en-scène distribuiert Konnotationen auf Basis inszenatorischer Praktiken und artikuliert damit dynamisch Subjektpositionen eines wahrnehmenden und sich organisierenden Ichs, die über eine Produktion von vorbewussten Affekten sowie kognitive Verarbeitungsprozesse konstituiert werden. Das Zuschauersubjekt ist ebenso wie der telekinematische Raum eine Funktion der Mise-en-scène. Seine Aktivität ist stets auf sie gerichtet und wird von ihr strukturiert. Jede Inszenierung definiert ihre Rezeptionskonditionen und die sich auf deren Basis herausbildenden Subjektivitäten neu, organisiert also nicht nur telekinematische Signifikanz, sondern referenziert dadurch auch ihr Publikum in dessen extraästhetischer Konstitution¹⁶³. Um dem Zuschauersubjekt eine

elektronisch gespeichert oder – wie bei einer Speicherung auf Computern – digital fixiert werden. De facto sind praktisch alle für diese Arbeit analysierten Artefakte auch als digitale Kopien herangezogen worden.

- 163 Als Effekt einer medialen Praxis ist das wahrnehmende und bedeutungszuweisende Subjekt keine Konstante, sondern vielmehr als prozessuelle Entität zu denken, die im Sinne von Julia Kristeva immer wieder neu diskursiv erzeugt wird: „Das Subjekt *ist* nie, das Subjekt ist Prozess der Sinngebung und stellt sich bloß als sinngebende Praxis dar“ (1978, 210). Das Subjekt geht auf in den inszenatorischen Bewegungen der Mise-en-scène, ihrer Metamorphisierung von Bildern und Tönen. Deshalb auch ist der inszenatorische Signifikant – mit Christian Metz – ein imaginärer Signifikant, d.h. ein Signifikant, der „die Bildung des Ichs durch Identifizierung mit einem Phan-

Position zu delegieren, muss im telekinematischen Kontext von Kino, Fernsehen und den Neuen Medien eine entsprechende Mise-en-scène diese Delegation inszenieren. Das Telekinematische imaginiert durch seine inszenatorischen Signifikanten eine rezeptorische Reaktion, die es dem Publikum als Option offeriert. Auch wenn die Inszenierung sich nicht explizit auf ein spezifisches Individuum richtet, so bezieht sich doch alles Sichtbare und Hörbare auf ein Subjekt, das in dieser Situation bedeutungsgenerierender Prozesse aktiv wie produktiv mit einbezogen ist. *Die Mise-en-scène markiert das Interface zwischen Rezeption und Medium, das in der Inszenierung zur Anschauung kommt.* Als ökonomischer Effekt der Bedeutungspraxis wird auf diese Weise ein inszeniertes Signifikat materialisiert, das sich dem Zuschauersubjekt präsentiert, um durch es und mit ihm eine spezifische Wirkung zu erzielen. Mise-en-scène, das ist also die Positionierung ihres Publikums als Subjekte in einer medial produzierten Raum-Zeit-Relation. Diese Subjekte werden dem ästhetischen Objekt im Außen als Signifikat produziert und sind ihm dadurch zugleich als inszenatorischer Signifikant im Innen eingeschrieben. Mise-en-scène und Rezeption sind zu verstehen als komplementäre Transformationsprozesse: die Inszenierung eines Raumes, in dem Körper sich bewegen, zum einen (Transformation durch Darstellung), die Wahrnehmung dieses inszenierten Raumes und dieser inszenierten Körper in einem kulturpragmatischen Raum zum anderen (Transformation durch Perzeption). Dabei übernehmen Körper wie Raum unterschiedliche Funktionen. Im *Raum der Diegese* kommt dem Körper die Qualität einer *fiktionalen Entität* zu; im *Raum der Narration* besitzt er eine Funktion als *Aktant*; im *ideologischen Raum* lässt er sich als *Symptom* lesen; im *Raum der Mise-en-scène* erscheint er als *ästhetisches Objekt*.

Raum	Diegese	Narration	Ideologie	Mise-en-scène
Körper	fiktional	aktantiell	symptomatisch	ästhetisch

Die Mise-en-scène signifiziert spatiale Assemblagen, deren ontologische Qualitäten sich als basale Ordnungsschemata rezeptionsseitiger Wahrnehmung wie auch als zentrale Determinanten wahrgenommener Eigenschaften dieser Konstrukte realisieren. Sie entwirft also zum einen die Ontologie eines medialen Raumes und zum anderen dessen Materialität, indem sie Körper, ob Schauspieler oder Objekte, innerhalb eines fiktionalen Setting (als konstruiertes Set) oder innerhalb eines

tom, einem Bild“ (2000, 16) verfolgt. Der inszenatorische Signifikant als imaginärer Signifikant lässt keine trennscharfe Differenzierung zwischen Repräsentation und Rezeption zu, er ist Teil der Subjektivierung seines Publikums.

‚natürlichen‘ Setting (als auch extramedial existenter Ort) anordnet. Der Dingwelt gibt sie Raum zur Bewegung, lässt Körper verlagern, rotieren, kollidieren. So wie der Raum die Bewegung definiert, definiert die Bewegung den Raum. Mit Georg Simmels Notaten zur Soziologie des Raumes ließen sich telekinematische Mise-en-scènes daher paraphrasieren als spatiale Strukturen, die sich konstituieren durch „sinnliche Nähe von Distanz zwischen Personen, die in irgendwelchen Beziehungen zueinander stehen“¹⁶⁴. Roman Ingarden geht ebenfalls davon aus, dass ein Raum eben „durch die Körper, die sich in ihm befinden, organisiert“¹⁶⁵ wird. Beide begreifen spatiale Relationen als konkrete Erscheinungen, die im Raum gelagerte oder bewegte Körper lokalisieren lassen. Für Adrian Martin ist die filmische Mise-en-scène in diesem Sinne dann auch primär eine Kunst der Körper und ihres räumlichen Arrangements: „Bodies in space: this is the primal, mythical image of what *mise en scene* does, what it shows us“¹⁶⁶. Der Mise-en-scène kommt hier für narrative Kontexte allerdings ein dialektisches Potential zu, das Martin ignoriert. Denn äußerlich wie innerlich dynamisiert sie Figuren, geographisch wie affektiv. Evokation von ‚motion‘ und zugleich ‚emotion‘ ist Telos des inszenatorischen Signifikanten. Er kann arrangieren, um zu signifizieren. Einerseits geschieht dies durch Präsentation von Körpern sowie auch der Zwischenräume zwischen ihnen. Als Alternativen dienen der Mise-en-scène hier eine laterale Inszenierung, die Körper auf einer Bildebene anordnet. Dagegen situiert sie eine Tiefeninszenierung auf multiplen Bildebenen, animiert Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund des Kompositionsraumes. Auch eine zirkuläre Inszenierung ist möglich, wenn die Mise-en-scène ihre Körper in Kreisstrukturen arrangiert. Steven D. Katz spezifiziert ferner noch „zone staging“ und „man-on-man staging“ als Optionen der Mise-en-scène: „[Z]one stagings structure the shots according to recognizably distinct locations in the scene. In man-on-man stagings the scene is structured around the movements of a subject in turn determines the spatial organization of the scene“¹⁶⁷. Während das „zone staging“ verschiedene Akteure getrennte Raumsegmente okkupieren lässt und sie damit spatial separiert, konzentriert sich das „man-on-man staging“ auf einen einzelnen Akteur, der sich im Raum bewegt und von der Kamera begleitet wird. Den Körper der Akteure inszeniert die Mise-en-scène in allen fünf Optionen, indem sie ihn mit Blick auf die horizontale respektive vertikale Ausdehnung des telekinematischen Film-, Fernseh- bzw. Bildschirmbildes verlagert, indem sie seine Position von einer Aktionszone zur

164 Simmel 1983, 231.

165 Ingarden 1962, 339.

166 Martin 1992.

167 Katz 2004, 39.

anderen verändert oder ihn ganz einfach differente Vertikalrelationen einnehmen lässt (Stehen, Sitzen, Liegen).

Indem die Mise-en-scène daran arbeitet, Figuren im Raum zu inszenieren, ihre Interaktion mit Objekten und Dekor, definiert sie immer auch die spatiale Konstitution¹⁶⁸. Dabei schaffen die telekinematischen Medien des Films, des Fernsehens und der digitalen Technologien einen ästhetischen Raum jenseits obligatorischer Rekurse auf physische ‚Wirklichkeit‘. Schon Hugo Münsterberg betont dieses Potential, um zwischen ‚Natur‘ und ‚Kunst‘ zu unterscheiden: „Der körperliche Raum wurde ausgelöscht“, schreibt er: „Jene Vorstellung vom Raum, die uns mit größter Macht die Vorstellung von Schwere, Festigkeit und Stofflichkeit aufnötigt, muß durch das Licht verfliegender Körperlosigkeit ersetzt werden“¹⁶⁹. Das Bewegtbild konstruiert damit einen Raum zweiter Ordnung, der vom Raummotiv erster Ordnung differiert. Mise-en-scène sei nun, so George Wead und George Lellis im Anschluss an Münsterberg, „a *design* of movement, light, and spatial relationships“¹⁷⁰, sei, so auch James Monaco, „die Veränderung des formbaren Raumes“¹⁷¹. Sie schafft einen ästhetischen Raum, der nach eigenen Gesetzen funktioniert. Ihre potentielle Modulation erstreckt sich dabei auf den konkreten szenischen Ereignisraum, durch jede Kameraeinstellung ikonisch neu konstituiert, sowie den abstrakten diegetischen Handlungsraum, der sich kontextuell auf Basis perceptiven Bewusstseins aus der Summe aller synekdochischen Ereignisräume in der synthetischen Imaginationsleistung des Zuschauersubjekts konstituiert und damit immer nur einen imaginären Referenten besitzt¹⁷². Telekinematische Räume mögen im

168 Figuren werden hier mit Adrian Martin verstanden als „*constellations or ensembles* that cluster around elements of content and form over time; and each figure itself poses, explicitly or implicitly, a *question of how to represent* a certain referent, phenomenon, state, emotion, perception or idea“ (2009a, 43). Anders als ein stärker limitierter Figuren-Begriff (siehe etwa Eder 2008) erlaubt es Martins Konzept, einen Film in der Plastizität seiner Mise-en-scène zu beschreiben und damit seiner inszenatorisch-ökonomischen Logik auf den Grund zu gehen. Siehe dazu auch Brenez 1998.

169 Münsterberg 1996, 85f.

170 Wead/Lellis 1981, 55.

171 Monaco 2002, 176.

172 Mit Christian Metz lässt sich der diegetische Entwurf durch inszenatorische Verfahren als Konstitution jeder Fiktion werten. Mit Metz bezeichnet er „die dargestellte Instanz des Films [...], d.h. im Grunde die Gesamtheit der filmischen Denotation: die Erzählung selbst, aber ebenso die fiktive Zeit und den *fiktiven Raum*, die in dieser und durch diese Erzählung impliziert sind, [...] soweit sie in ihrer denotierten Form betrachtet werden“ (1972, 137f.). Der diegetische Raum umfasst also sowohl den narrativen Handlungsraum als auch dessen inszenatorische Gestaltung. Wichtig bei einer Beschreibung der Diegese ist die Rolle der Mise-en-scène als extradiegetische Bedeu-

jeweiligen Medientext strukturell virtualisiert sein, aktualisieren können sie sich erst in der Erfahrung des wahrnehmenden Subjekts. Im Kino, kann Jurij M. Lotman deshalb konstatieren, ist die „Welt der Objekte [...] geteilt in einen sichtbaren und einen unsichtbaren Bereich. [...] Die Tatsache, daß die Welt auf der Leinwand immer *Teil* einer anderen Welt ist, bestimmt die grundlegenden Eigenschaften des Kinematografen als Kunst“¹⁷³. Die Mise-en-scène zeigt nur Partikel der Diegese, signifiziert absente Partikel des diegetischen Raumes aber indexikalisch mit, d.h. sie kennzeichnet das materiell Absente durch immanente Präsenz und macht die perzeptive Aktivität des Zuschauersubjekts zur Nahtstelle von Fragment und Ganzheit. Aktuelle Bildfelder tragen deshalb als Potential das von ihnen Ausgegrenzte fortwährend virtuell mit sich, vermögen es stets zu aktualisieren, wenn sie als Bewegungsbild in der Zeit sich entfalten. *Telekinematische Räume in Kino, Fernsehen und Neuen Bildmedien besitzen damit aus poetologischer Perspektive einen diskontinuierlichen, stark oszillierenden Status, weil die Mise-en-scène ein ständiges Spiel zwischen Verdecken und Enthüllen, Kaschieren und Aufdecken unternimmt*¹⁷⁴. Diegetisches und Imaginäres sind durch den Horizont des Szener-

tungspraktik: Sie erst schafft den Eindruck einer möglichen fiktiven Welt, ohne ihr selbst anzugehören. In der Rezeptionserfahrung wiederum verschmelzen Narration und Mise-en-scène: „[T]he world and the activity of mediation are encountered in the same visual and visible space. And both are correlated in an irreducible and dialectical structure“ (Sobchak 1992, 199). Die phänomenologische Filmtheorie betont hier, wie Inszenierung und Inszeniertes aus Perspektive des rezipierenden Subjekts nicht voneinander zu trennen sind.

173 Lotman 1977, 40.

174 André Bazin behält daher – bei allen zwingend notwendigen filmhistorischen Differenzierungen, begreift doch etwa das ‚primitive‘ Kino die Bildbegrenzungen noch als exkludierenden Rahmen, der Sichtbares von Unsichtbarem separieren und das Bildaußen zugunsten des Bildinneren negieren soll – grundsätzlich Recht, wenn er den Film abgrenzt von der Malerei. „Die Leinwand ist nicht ein Rahmen wie der des Gemäldes“, sagt Bazin, „sondern eine Abdeckung, eine Maske, die nur einen Teil des Geschehens sehen läßt. Wenn eine Figur sich aus dem Blickfeld der Kamera bewegt, nehmen wir an, daß sie aus unserem Gesichtskreis verschwindet, doch an einer anderen, im Moment nicht einsehbaren Stelle des Dekors weiterexistiert, so wie sie ist“. Innen und Außen des Bildes interagieren permanent. Deshalb wirkt der filmische Raum, euklidisch gedacht als dreidimensionales Koordinatensystem, nicht zentripetal wie der malerische oder theatrale Raum, d.h. er neutralisiert nicht das Bildaußen: Er animiert vielmehr das dort angelegte Latente. „Die Leinwand“, so Bazin, „hat keine Kulissen, sie könnte sie gar nicht haben, ohne die für sie spezifische Illusion zu zerstören, durch die ein Revolver oder ein Gesicht zum Mittelpunkt des Universums werden kann. Der Raum der Leinwand ist, im Gegensatz zu dem der Bühne, zentrifugal“ (2004, 192). Noch einmal anders gewendet: Der Leinwandraum impliziert zwangsläufig über seine Grenzen hinaus spatiale Strukturen, die ebenso

schen aufs Engste miteinander verbunden, wobei zu bedenken bleibt, dass sich das telekinematische Bild wie jedes signifikative System gerade an seinen Grenzen

potentielle Ausschnitte der (re-)präsentierten Diegese sind, nicht abundante Qualität besitzen, sondern komplementäre. Wo der Rahmen eines Gemäldes dessen Innen und Außen hermetisch trennt, lässt das Filmbild auf eine Fortsetzung des dargestellten Raumes schließen. Während durch den Blick der Kamera zwar szenische Räume und ihre entsprechenden Raumsegmente durch Separation von anderen szenischen Räumen und deren entsprechenden Raumsegmenten konstituiert werden, entsteht in Kombination der einzelnen Kamerablicke ein diegetischer, d.h. imaginärer Raum, der als fiktive Welt alle sichtbaren und unsichtbaren spatialen Segmente inkludiert. Das Bildinnere verbirgt demnach nur das koextensive Bildaußen. „Die Umgrenzung der Kinoleinwand“, folgert Bazin daher, „ist kein ‚Rahmen‘ [cadre] des Kinobildes, wie die technischen Begriffe manchmal glauben machen, sondern ein Kasch [cache], eine Abdeckung, die nur einen Teil der Realität freilegen kann. Der Rahmen polarisiert den Raum nach innen, hingegen ist alles, was die Leinwand uns zeigt, darauf angelegt, sich unbegrenzt ins Universum fortzusetzen. Der Rahmen ist zentripetal, die Leinwand zentrifugal“ (2004, 225). Das, was sichtbar ist, und das, was unsichtbar ist, zeichnet sich durch Kopräsenz aus, weil der Rahmen des Bildes keine wirkliche Abgrenzung markiert, sondern stets eine periphere Verlängerung impliziert. Die zentrifugale Dimension des filmischen Raumes suggeriert seine Ausdehnung über den Bildrand hinein in den Raum des blickenden Subjekts, arbeitet einer kontemplativen Konzentration der sichtbaren Elemente auf das autoreferentielle Bildinnere entgegen. Sie lässt zwar einen Rand der Komposition zu, bestimmt diesen aber immer relativ, nicht polarisierend hin auf ein Zentrum. Das im Bild Anwesende steht stets in unmittelbarer Verbindung zum im Bild Abwesenden: ein Off, das sich durch generative Qualität auszeichnet, stets ein Außen zu einem Innen transformieren kann. Analog zur endlosen Signifikantenkette, wo jeder Bedeutungsträger in einer infiniten Metonymie auf das Kollektiv der Signifikanten um ihn herum verweist, evoziert jedes sichtbare Bildinnen ein (noch) nicht sichtbares Bildaußen, das potentiell ein anderes Bildinnen bilden kann. So wie das wahrnehmende Subjekt immer nur partiell perzipiert, das Ganze aber dabei stets imaginiert, so ist auch das einzelne Bild nur Partikel eines Ganzen, das vom Bildkader separiert wird. Natürlich übernimmt die Mise-en-scène auch rahmende Funktion, sie fragmentiert den diegetischen Raum durch selektive Prozesse in partielle Ansichten profilmischer Orte. Hier ist Bazin also zu korrigieren: Die Kamera fokussiert zum einen in jedem aktuellen Blick immer nur Teilaspekte lokal-temporaler Beziehungen, sie exkludiert zwangsläufig, operiert disjunktiv. Zum anderen bildet das Filmbild durch seine Flächigkeit *sui generis* stets auch einen Rahmen in der dritten Dimension, d.h. es trennt Zuschauerraum und medialen Raum. Der entscheidende Punkt aber ergibt sich mit Blick auf die Funktion der Rahmung, ihre diegetische Dimension, eben das konstruktive Moment von Raum im Off, das den Raum im On prolongiert. Die Mise-en-scène rahmt, indem sie abdeckt, sie deckt ab, indem sie rahmt. Das Sichtbare wird freigelegt durch Selektion, die jedoch nicht hermetisch abriegelt, sondern durchlässig macht. Filmbilder sind deshalb nicht Rahmen (Komposition) oder Fenster (Dokument), sondern sowohl Rahmen als auch Fenster, sowohl Kader als auch Kasch. Das Filmbild ist ein Fensterrahmen.

konstituiert¹⁷⁵. Die telekinematische Mise-en-scène entwirft für Kino wie Fernsehen und Neue Medien eine fiktive Welt als Matrix der Wahrnehmung, die ihr Publikum als Subjekte zum Teil des Dargestellten macht. *Sie definiert neben dem telekinematischen Raum auch einen extratelekinematischen Raum, der die perzeptive Erfahrung des Betrachtersubjekts inkludiert und als Kategorie konventionalisiert ist.* Jean-Pierre Oudart hat deshalb zu Recht von einer doppelten Mise-en-scène gesprochen, die immer auch zeichenhafte Qualität besitzt und neben der denotativen Ebene stets Konnotationen impliziert. So konstatiert Oudart eine „symbolic specificity of even the most simple cinematic space, reduced to its minimal unit“, nämlich ein permanentes Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit, das Figuren im telekinematischen Raum und das Zuschauersubjekt gleichermaßen betrifft: „an absence and a presence; that is, the staging of a ‘passion’ of signifiers, a *mise en scène* of bodies and of the spectator himself who is privileged to represent the passion operating in communication, and in eroticism especially“¹⁷⁶. Während nun

175 Vor dem Hintergrund dieser engen Relation zwischen dem im Bildfeld situierten Raum und dem außerhalb des Bildfelds situierten Raum hat Noël Burch zwei differente phänomenologische Qualitäten des Bildaußen unterschieden. „Off-screen space“, notiert er, „may be divided into two other categories: It may be thought of as either imaginary or concrete“ (1973, 21). Unter konkretem Off versteht Burch das sichtbare Off, unter imaginärem Off versteht er das unsichtbare Off. Damit verwickelt er sich freilich in eine terminologische Kontradiktion, ist der Raum im Off doch per definitionem bestimmt durch seine Unsichtbarkeit. Worauf Burch aber richtig abzielt, ist die untrennbare Verbindung von Bildinnen und Bildaußen. Raum im Off kann vom Imaginären nur ins Konkrete übertreten, wenn er durch den Raum im On bestimmt wird. Die Transformation von imaginärem Off zu konkretem Off, wenn man die Begriffe beibehalten will, ist damit stets eine retrospektive Neudefinition. Als redefinitorisches Agens dieser additiven Verwandlung ist die Mise-en-scène eine Kunst der Suggestion, ein permanenter Verweis des Sichtbaren auf das Unsichtbare, des On auf das Off, des Off auf das On. Sie spielt mit der Direktionalität von Bewegungen, integriert Blicke in einen telekinematischen Kontext. Medium der Relation zwischen Präsenz und Absenz wird die Imagination des Zuschauersubjekts. Auf sie zielen alle Strategien der Mise-en-scène ab.

176 Oudart 1990a, 56. Oudart hebt hier besonders die Kombination mehrerer Einstellungen nach dem Prinzip von Schuss- und Gegenschuss hervor, wobei durch den Gegenschuss der im Schuss etablierte diegetische Raum komplettiert wird. Die einzelnen Bildräume sind auf diese Weise nicht nur semantisch miteinander vernäht, das Signifikat des Blicksubjekts ist auch im Signifikanten des Bildobjekts eingelassen. „[P]rior to any semantic ‘exchange’ between two images“, so Oudart, „and within the framework of a cinematic *énoncé* constructed on a shot/reverse-shot principle, the appearance of a lack perceived as a Some One (the Absent One) is followed by its abolition by someone (or something) placed within the same field – everything happening within the same shot or rather within the filmic space defined by the same take“. Auf

der Ereignisraum im Einzelbild gegeben ist, entfaltet sich der Handlungsraum sukzessive in der Folge differenter Einstellungen, seitdem Audiovisionen im Regelfall aus mehreren Shots bestehen. In ihm ist die Narration szenisch situationalisiert¹⁷⁷. Die Mise-en-scène kontrolliert damit gleichsam einen medialen, d.h. technologisch-materiellen Raum (Form des Mediums) und einen modalen, d.h. imaginär-fiktiven Raum (Medium der Form)¹⁷⁸. Beide sind keine physikalischen Entitäten,

diese Weise entsteht Kontinuität immer aus der Appellation des Unsichtbaren: „This is the fundamental fact from which effects derive. As a result the field of Absence becomes the field of the Imaginary of the filmic space, formed by the two fields, the absent one and the present one; the signifier is echoed in that field and retroactively anchors itself in the filmic field” (1990a, 47). Für Oudart erkennt das Zuschauer-subjekt zuerst Bildobjekte, dann den Bildrahmen und mit ihm einen absenten Grund des Bildes, der als Abwesendes sowohl Bild als auch Rahmen signifiziert. Dieses abwesende Andere motiviert einerseits ein Mangelgefühl, da es den fragmentarischen Charakter des Bildraumes betont, bereitet andererseits aber auch Lustgewinn, wenn der Mangel durch eine weitere Einstellung und den durch sie komplettierten Handlungsraum aufgehoben wird.

- 177 Verstanden als pragmatischer Begriff spezifiziert Mise-en-scène deskriptiv, wie Optionen der Inszenierung den medialen Ausdruck determinieren. Dabei ist grundsätzlich keine Einschränkung vorzunehmen, was die spezifischen Gattungen des Films betrifft, ob ein Film nun Geschichten erzählen will durch Spielszenen, ob er sich den Anschein gibt, nicht-fiktionale Ereignisse zu beobachten und unverfälscht wiederzugeben, ob er sich zur Aufgabe gesetzt hat, tradierte Wahrnehmungsweisen zu subvertieren. Sowohl der narrative Spielfilm als auch der dokumentarische Film als auch der experimentelle Film sind inszeniert. Maria Pramaggiore und David Wallis differenzieren daher nach unterschiedlichen Qualitäten der Mise-en-scène: „In a narrative film, *mise en scène* creates the look of the world of the story. In documentary films, directors do not usually control their environment, but they can choose which elements to focus on. Avant-garde filmmakers may disperse with a story altogether, yet they still arrange the elements in the frame according to aesthetic principles” (2006, 59f.). In jedem Fall ist der Inhalt eine Funktion der Form, der inszenatorische Signifikant notwendige Voraussetzung für die Konstitution oder auch Dekonstruktion, Repräsentation oder auch Produktion einer medialen Welt. Über Mise-en-scène sprechen, das heißt traditionell jedoch sich zu fokussieren auf den narrativen Spielfilm, dessen meist figurative Mise-en-scène der theatralen Tradition noch am nächsten steht. „La mise en scène est donc“, so Jacques Aumont, „cet outil qui permet de construire, à partir d'éléments du monde“, d.h. Mise-en-scène wäre nichts anderes als „la présentation convaincante d'une histoire“ (2006, 161). Die Inszenierung animiert das Zuschauersubjekt demnach dazu, an einer fiktionalen Welt zu partizipieren, deren ontologischer Status von seiner Alltagswahrnehmung differiert.

- 178 Einen Raum also, „der mit der und für die Aktion, die in ihm stattfindet, hergestellt wird“, sowie einen Raum, der „die Bedingung des Erzählens in verschiedenen Modalitäten [bildet]“ (Paech 2000, 93). Ähnlich wie Joachim Paech differenziert Hans Jürgen Wulff mit Blick auf die narrative Funktion des Raumes einen „Ereignisraum“

daher auch nicht empirisch messbar. Stattdessen entstehen sie in der Herstellung und in der Rezeption telekinematischer Produkte. Während der inszenatorische Signifikant dabei den szenischen, medialen Raum graphisch bestimmt, definiert er den diegetischen, modalen Raum topologisch. So ist der dreidimensionale modale Raum immer mehr als die Summe seiner zweidimensionalen medialen Raumsegmente: *Modalität resultiert aus der Entfaltung von Medialität. Wenn das medial Darstellende durch die perspektivische Wirkung des apparativ verfestigten Blickes auch hinter das modal Dargestellte zurücktreten mag, so bleibt Ersteres doch Letzterem untrennbar eingeschrieben, d.h. der Bildraum bildet den Aktualisierungshorizont des Handlungsraumes.*

Bildraum und Handlungsraum leiten sich aus dem profilmischen Raum ab. Das Profilmische wird bereits von Etienne Souriau definiert als physische Wirklichkeit in einer Aufnahmesituation, die ein mediales System spatialer Strukturen intendiert, also die visuelle Vergegenwärtigung eines Abwesenden im Bild anstrebt: „Alles, was ich auf der Leinwand sehe (selbst ein Zeichentrickfilm), ist vermittels der Aufnahme eines realen, physischen Objekts vor der Kamera entstanden: Einen solchen Gegenstand nenne ich ‚profilmisch‘ [profilmique] (wobei ich mit den beiden Bedeutungen des lateinischen Wortes pro spiele: ‚für‘ und ‚gegenüber‘)“¹⁷⁹. Digitale Filmproduktion für die telekinematischen Plattformen von Kino, Fernsehen und Neuen Bildmedien ist heute freilich nicht mehr in diesem Sinne angewiesen auf physische Objekte vor einer analogen Kamera, dennoch bleibt es zur analytischen Begriffsbildung ungeachtet dessen wichtig, mit profilmisch „jede objektive Wirklichkeit“ nach Souriau zu definieren, „die aufgenommen wird, insbesondere alles was speziell hierfür geschaffen oder arrangiert wurde“¹⁸⁰. Entscheidend dabei ist weniger die faktische Differenz zwischen Aufzeichnung und Aufgezeichnetem als vielmehr jene Konventionalisierung dieser Differenz, die als heuristische Größe für analytische Belange nutzbar gemacht werden kann. Das Afilmmische hingegen erscheint nach Souriau als physische ‚Wirklichkeit‘ autark von der Mise-en-scène: „Dasjenige, was unabhängig von den kinematographischen Tatsachen existiert oder nützlicherweise unabhängig von seiner möglichen Beziehung mit diesen betrachtet werden kann, z.B.: Außenaufnahmen werden vor einem Hintergrund gedreht, der so, wie er ist, von der afilmmischen Wirklichkeit dargeboten und: zu diesem Zweck ausgewählt wird, obwohl dies ursprünglich nicht in seiner

und einen „Handlungsraum“ (1999, 53ff.). Zum „Bildraum des Kinos“ siehe auch Kappelhoff 2005.

179 Souriau 1997, 147.

180 Souriau 1997, 157.

Bestimmung lag¹⁸¹. Während die afilmische ‚Wirklichkeit‘ demnach Rohmaterial für das Profilmische liefert, werden unter Letzterem all jene Bestandteile des Bildes subsumiert, die sich zum Zwecke der medialen Transmission vor der Kamera befinden und intentional von ihr aufgenommen werden. Schon der medial definierte Schauplatz ist somit stets in einen artifiziellen Rahmen integriert; er bildet immer einen Teil der Mise-en-scène und kann nie dem Afilmischen zugeschrieben werden. Ereignisraum im Kontext telekinematischer Medien meint unweigerlich Kulisse, ist durch den unumgänglichen Formanwendungsprozess der Kamera immer synthetisch statt bloß analytisch, selbst wenn an ‚Originalschauplätzen‘ gedreht wird. Die Präsenz des Profilmischen annulliert nicht seine inszenatorische Gestaltung. So suspendiert die Mise-en-présence, darauf hat auch Christian Metz hingewiesen, die Mise-en-scène keineswegs, „sie ist nur eine andere Form von ihr“¹⁸². Denn durch den Blick der Kamera wird die profilmische Situation gefiltert, er wandelt auch afilmisch existierende Orte zu Elementen der Inszenierung, indem diesen eine bestimmte Perspektive auferlegt ist. *Durch die Mise-en-scène konstituiert sich die Negation des Absenten, wird das Abwesende medial auf der Leinwand präsent gemacht.* Also wandelt das Profilmische sich zum Filmophanen – zu dem, „was sich während der audiovisuellen Projektion des Films ereignet“¹⁸³. Es wandelt sich zum telekinematischen Bild.

Eric Rohmer hat drei Kategorien des filmischen Raumes unterschieden. Da ist der Bildraum: „[d]as auf das Rechteck der Leinwand projizierte Filmbild“, also die Menge aller sichtbaren Elemente, die sich in Abgrenzung zum Außen des Bildes konstituiert. Er entsteht in der Interaktion von Set und Kameraoptik. Das ist zweitens der Architekturraum: das transmissible Abbild des ‚natürlich‘ vorgefundenen oder künstlich generierten profilmischen Raumes vor der Kamera, also die zweidimensionale Darstellung eines dreidimensionalen Referenten und dessen „objektive[r] Existenz“. Er entsteht durch die konkrete Modulation des Bildraumes in seinen topographischen Spezifitäten. Und da ist drittens der Filmraum: das durch Bewegung und Montage generierte virtuelle Bild in der imaginativen Ergänzung des Zuschauersubjekts, also die Kompletterung spatialer Segmente und „fragmentarischer Einzelteile“¹⁸⁴ zu einer konsistenten Einheit. Er entsteht durch Kombination differenter Bildräume mittels deren Verknüpfung. Auf allen drei Ebenen werden von der Mise-en-scène spatiale Strukturen axiomatisch organisiert: erstens im einzelnen Frame des Bewegtbildes, zweitens im Arrangement der Kulisse

181 Souriau 1997, 156.

182 Metz 1972, 250.

183 Souriau 1997, 157.

184 Rohmer 1980, 10.

und drittens durch die performative Situierung der einzelnen Szenen zueinander. Raum in telekinematischen Medien ist demnach bestimmt durch drei Konstituenten: die der Technologie (als Möglichkeit zur Erzeugung von Dreidimensionalität durch Zweidimensionales), die der Projektion (als Begrenzung dieser Fläche auf der Leinwand wie dem Bildschirm), die der Komposition (als Gestaltung des Bildinhalts). Technologie und Projektion sind Konstanten, die Komposition hingegen fungiert als Variable. Diese Freiheit nutzt die Mise-en-scène, sowohl auf Ebene der Photographie (Bildraum) als auch der profilmischen Inszenierung (Architekturraum) als auch der szenischen Auflösung (Filmraum). Sie operiert durch die Konstitution von Raumindizien, was heißt: Sie arrangiert Größenunterschiede, Schärfendifferenzen, Licht- bzw. Schattenstruktur und Bewegungsmuster; sie positioniert Elemente des Sichtbaren relativ zueinander und manipuliert die Tonspur. Spatiale Inszenierung bedeutet, dass die Mise-en-scène daran arbeitet, Verbindungen in und zwischen den Bildern herzustellen: einen medialen Raum zu generieren, der entsteht aus der Kontextualisierung von Segmenten, der nur perzeptuell existiert. „Die Mise-en-scène bearbeitet den Zuschauer und lässt ihn arbeiten“, betont Claude Bailblé, „bewusst oder unbewusst. Die Erinnerungen aus dem eigenen Leben, in der realen Zeit begegnen den filmischen Erinnerungen in der kondensierten und neu komponierten Zeit der Erzählung“¹⁸⁵. *Die Mise-en-scène appelliert den Erfahrungsraum des Zuschauersubjekts, das mit seiner Imagination ihre Inszenierung interpretiert.*

Eric Rohmers Begriffe sind produktionstechnisch-sukzessiv zu verstehen: Sein architektonischer Raum wäre äquivalent zu setzen mit Etienne Souriaus profilmischem Raum, sein Bildraum entspräche Souriaus filmophanen Raum, sein filmischer Raum würde korrelieren mit Souriaus spektatoriellem Raum, den virtuell-subjektiven Eindrücken in der additiven Imagination des Zuschauersubjekts. Bildraum respektive filmophaner Raum und filmischer Raum respektive spektatorieller Raum sind nicht immer einfach zu differenzieren, denn: „Die beiden Ebenen verlaufen parallel und gleichzeitig; im Verlauf der Filmophanie wird der Zuschauer zum Ort verschiedener Tatsachen, für die sich vor allem der Psychologe interessiert. Aber trotz der Gleichzeitigkeit gibt es das klare Unterscheidungsprinzip von Objektivität und Subjektivität“¹⁸⁶. Es ist die Leistung der Mise-en-scène, aus dem architektonischen bzw. profilmischen Raum nicht nur einen Bildraum bzw. filmophanen Raum, sondern auch einen filmischen bzw. spektatoriellen

185 Bailblé 2007, 164.

186 Souriau 1997, 153. David Bordwell führt dagegen die Begriffe „shot space“ und „editing space“ ein (1985a, 113ff.). Zwischen profilmischem Raum/Architekturraum und filmophanem Raum/Bildraum unterscheidet er nicht.

Raum zu machen. Ihre Transformationsleistung verbindet technologisch-mechanische Präsentation mit anthropologischer Rezeption, saugt die Wahrnehmung an. In seiner Materialität geht der inszenatorische Signifikant einher mit einer dynamischen Wirkung, die auch das Rezeptionssubjekt in Szene setzt, indem sie es in die Szene setzt. Er mobilisiert das Zuschauersubjekt und bleibt dabei ständig in Bewegung als Medium telekinematischer Erfahrung. Wir partizipieren an der Mise-en-scène, und die Mise-en-scène partizipiert an unseren Affekten und Assoziationen, indem der inszenatorische Signifikant sie auslöst. Er produziert nicht lineare Bedeutungsstrukturen, sondern hat immer auch eine präverbale Dimension inne, die an Artikulationen von Unbewusstem appelliert und durch die materielle Verbindung von Leinwand und Zuschauersubjekt rezeptorische Intensitäten evoziert. Eine klare Trennung zwischen Subjekt und Objekt wird so suspendiert in den telekinematischen Medien, die phänomenologische Grenze zwischen Bewusstsein und Bewusstseinsinhalt aufgehoben. Für Anne Rutherford ist „Mise-en-scène [...] the critical link in the relationship between the material dimensions of cinema and its affect“¹⁸⁷, und sie spielt damit genau auf das sensorische Potential des inszenatorischen Signifikanten an, der als katalysatorische Schnittstelle zwischen Profilmischem, Filmophanem und Spektorialem mediatisiert. *Es macht daher wenig Sinn, die Leistung der Mise-en-scène auf eine spezielle Kategorie der Raumkonstruktion zu limitieren, schafft der inszenatorische Signifikant doch ein energetisches Feld, das differente Bedeutungspraktiken amalgamiert und so eine Entkontextualisierung unterminiert. Das synthetisierende Moment der Mise-en-scène hat auch in der Rezeption eine holistische Reaktion zur Folge, die sich nicht auf einen isolierten Signifikanten zurückführen lässt.* Es bildet sich nicht nur im Medium als integrative Struktur ab, sondern schreibt auch der korporalen Wahrnehmung des Zuschauersubjekts sich ein. So entsteht ein Körper der medialen Erfahrung, die Bedeutung aus der untrennbaren Verbindung von Zuschauer-

187 Rutherford 2006, 67. Ihre Kritik an einer Medienwissenschaft, die Mise-en-scène als szientifisch-technologische Kategorie adressiert, fällt entsprechend hart aus: „[T]he understanding of mise en scène [...] has been almost suffocated by the critical entropy imposed on the term in contemporary Anglo-American film studies: it has evolved in its most common, contemporary usage as one of the most sterile of analytical terms, degenerated in film teaching and theory into an empirical term used to describe the elements of the profilmic (that which existed in front of the camera at the time of shooting)“ (2006, 67). Für Rutherford muss es darum gehen, nicht Elemente der Inszenierung zu differenzieren, sondern vielmehr zu kontextualisieren, d.h. Strukturen ihrer Interaktion zu spezifizieren.

körper und Leinwand respektive Bildschirm generiert. Die Mise-en-scène schafft den telekinematischen Raum als einen erlebten Raum¹⁸⁸.

2.1 Konstitution des Raumes für die Kamera

„Mise en scène ist ein unpassender Begriff, solange er vom Theater abgeleitet wird, aber zutreffend, wenn man darunter die Organisation von Raum und Zeit begreift“¹⁸⁹.

Eric Rohmer

Die Mise-en-scène als medienspezifisches Gestaltungsprinzip telekinematischer Couleur erstreckt sich auf Komposition in die Tiefe des jeweiligen szenischen Raumes sowie auf Komposition der einzelnen Bildebenen, die jeweils in einem Winkel von neunzig Grad zur szenischen Raumtiefe sich situieren, sowohl horizontal wie auch vertikal. Dabei sind die Kompositionsbereiche der Mise-en-scène aufs Engste miteinander verbunden, entsteht der Eindruck von Tiefe im Film-, Fernseh- und digitalen Bildschirmbild doch durch die Überlagerung von zweidimensionalen Ebenen. *Spatiale Strukturen schafft die Mise-en-scène durch Komposition der Horizontebene, der dazu im rechten Winkel positionierten Vertikalebene sowie der zu beiden lotrecht angeordneten Tiefenebene*¹⁹⁰. Raumeffekte entstehen da-

188 Maurice Merleau-Ponty hält zum Kino als „neue Psychologie“ bereits fest: „Ein Großteil der Phänomenologie oder der Existenzphilosophie beruht auf dem Staunen über diese Inhärenz von Ich und Welt und von Ich und Anderem und besteht darin, uns dieses Paradox und diese Verwirrung zu beschreiben, das Band zwischen Subjekt und Welt, zwischen Subjekt und den Anderen sehen zu lassen, anstatt es zu erklären [...]. Das Kino ist nun auf bemerkenswerte Weise fähig, die Verbindung von Geist und Körper, von Geist und Welt und den Ausdruck des einen im anderen hervortreten zu lassen“ (2003, 45). Siehe zu diesem Punkt phänomenologischer Filmtheorie auch Sobchak 2004, 97.

189 Rohmer zitiert nach: Elsaesser 2006, 476.

190 James Monaco differenziert hier Bildebene, geographische Ebene und Tiefenebene: „Der Filmemacher komponiert wie die meisten visuellen Künstler in drei Dimensionen. Das bedeutet nicht unbedingt, daß er versucht, dreidimensionale (oder stereoskopische) Information weiterzugeben. Es bedeutet, daß es drei Codes der Komposition gibt“. Den ersten Code sieht Monaco auf die Bildebene bezogen, bedingt durch den zweidimensionalen Status des Bildes auf der Leinwand. Waagrecht zur Bildebene, in der die Mise-en-scène ihre abzubildenden Motive arrangiert, steht die geographische Ebene. Sie ist also situiert „parallel zum Boden und zum Horizont“. Der dritte Code der Rauminzenierung betrifft für Monaco „den Bereich der Tiefen-Wahrnehmung, der senkrecht zur Bildebene und der geografischen Ebene steht“ (2002, 190). Mona-

bei erst durch inszenatorische Verbindungen zwischen den visuellen Strukturen, durch Syntheseleistung an den sichtbaren Objekten und ihren differenten Texturen. Wenn daher Ereignisräume inszeniert werden, so geschieht dies durch eine Synthetisierung spatialer Segmente. Die Mise-en-scène inszeniert den Raum des Lichts ebenso wie den Raum der Farben, den Raum der Bewegung ebenso wie den Raum der Formen.

Mit der Organisation von Horizontebene und Tiefenebene, aber auch der Bildebene teilt die telekinematische Mise-en-scène sich zunächst signifikante Elemente mit der theatralen Inszenierung¹⁹¹. Auch die Mise-en-scène auf der Theaterbühne operiert mit der Tiefe des Raumes sowie horizontalen und vertikalen Ebenen in ihm. Deshalb kann John Belton betonen: „Mise-en-scene encompasses a variety of ‘theatrical’ categories related to the staging of action“. Für Belton fallen im Einzelnen darunter „areas of expression, such as set design, costume design, the blocking of actors, performance, and lighting“¹⁹². Theatrale und telekinematische Mise-en-scène kontrollieren beide sowohl Lichtsetzung als auch Kulissenbau, sowohl Dekorgestaltung als auch Kostümierung und Schauspielführung. Ziel der Mise-en-scène ist es, diese zentralen Aspekte zu bestimmen und anzuordnen. Sie entscheidet über die Eigenschaften der Dinge, wie sie erscheinen auf der Leinwand: „Helle und Dunkelheit, Farbe und Substanz, Form und Stellung, Entfernung und Nähe, Bewegung und Stillstand“¹⁹³. Die Mise-en-scène legt aber nicht nur die Eigenschaften der Dinge fest, sondern stellt auch Beziehungen zwischen ihnen her, setzt sie zueinander in Relation. Sie verbindet einzelne Elemente zu einer übergreifenden Struktur. David Bordwell und Kristin Thompson resümieren: „In controlling the mise-en-scene, the director *stages the event* for the camera“¹⁹⁴. Damit exkludieren Bordwell und Thompson aber expressis verbis die Arbeit der Kamera selbst von Verfahren der Mise-en-scène. Sie lassen nur jene Elemente gelten, die Film und Theater sich teilen¹⁹⁵. Ein folgenreicher Reduktionismus, der nicht nur symp-

cos drei Codes arbeiten freilich nicht autonom: Bildebene, geographische Ebene und Tiefenebene schaffen nur in ihrem Zusammenspiel eine stereoskopische Illusion. Die Mise-en-scène stellt Relationen her zwischen ihnen, sie etabliert Kontexte.

191 Zur Mise-en-scène für das Theater siehe einführend Aumont 2006, 13-36.

192 Belton 1994, 43.

193 Bresson 2007, 96.

194 Bordwell/Thompson 2008, 112.

195 Bordwells Terminologie ist dabei inkonsistent. So nennt er in einem Aufsatz mit dem Titel „What Was Mise-en-Scène“ Louis Feuillade einen „acknowledged master of mise-en-scène“, fragt dann aber „of what [...] does this mastery consist?“ und spezifiziert: „How does Feuillade characteristically compose his shots in relation to setting, camera distance, and the blocking of the actors?“ (1996, 10). Interessanter-

tomatisch stehen kann für den Schematismus neoformalistischer Theoriebildung, sondern auch für eine ganze Fülle propädeutischer Texte, die filmische Codes begrifflich isolieren wollen, damit aber ihre unhintergehbare synthetische Dependenz sowohl terminologisch als auch konzeptionell aus den Augen verlieren. Berücksichtigt wird nicht die produktive Koexistenz einer medienspezifischen Technologie, deren Effekte stets am Werk sind. Bordwell und Thompson unterscheiden etwa Tiefenschärfe als Kameraprinzip von der Tiefeninszenierung der Schauspieler und Objekte im Raum. Lediglich Letztere fungiert für sie als Element der *Mise-en-scène*: „Depth of field should not be confused with the concept of deep space [...]. *Deep space* is a term for the way the filmmaker has staged the action on several different planes, regardless of whether all of these planes are in focus. [D]eep space is a property of *mise-en-scène*, the techniques that affect what is placed in front of the camera. Depth of field depends on the camera itself, with the lens determining what layers of the *mise-en-scène* are in focus“¹⁹⁶. Zum einen trifft freilich zu, dass nicht jede Inszenierung in die Tiefe nach einer Arbeit mit Tiefenschärfe verlangt, also denjenigen Bereich fruchtbar macht, der „vor und hinter der objektseitig eingestellten vertikalen Entfernungsebene [liegt], innerhalb der ein Motiv ausreichend scharf abgebildet wird“¹⁹⁷. Teile differenter oder auch ganze Bildzonen können zweifelsfrei außerhalb des Schärfebereichs liegen, d.h. jenseits des Areals zwischen dem ersten und letzten scharfen Punkt entlang der Linsenachse. Problematisch ist zum anderen jedoch die Trennung zwischen *Mise-en-scène* und Operationen der Kamera, also Figurenpositionierung und Lichtsetzung einerseits, Manipulation von Linse und Objektiv andererseits. Bordwell und Thompson sprechen selbst an, dass mittels Tiefenschärfe erstens entschieden wird, welche Ebenen der Rauminnszenierung an Prominenz gewinnen respektive auf welche Bildebenen die Perzeption des Zuschauersubjekts gerichtet wird, und zweitens, wie weit in den Raum hinein Schauspieler und Objekte scharf zu sehen sind. Simultan aber differenzieren sie zwischen beiden Konzepten und scheitern so daran, ihre Interaktion adäquat zu bestimmen. Gerade erst die duale Dynamik von

weise nimmt Bordwell in seiner späteren Studie zu „*Figures Traced in Light*“, die eine überarbeitete Fassung des *Feuillade-Essays* enthält, das Moment der Bildkomposition wieder von der *Mise-en-scène* aus und versteht darunter lediglich „*setting, lighting, costume, makeup, and performance*“ (2005, 16). Hier geht nun selbst die Inszenierung von Körpern im Raum der *Mise-en-scène* verloren.

196 Bordwell/Thompson 2008, 172f. Die Ausführungen sind faktisch nur partiell korrekt. So ist „*depth of field*“ keineswegs nur eine Variable der Kamera, sondern verlangt zugleich nach verstärktem Lichteinfall *vor* der Kamera respektive besonders lichtempfindlichem Filmmaterial.

197 Schaudig in Kanzog 1997, 167.

Tiefeninszenierung und Tiefenschärfe, von Performativität und Medialität schafft den telekinematischen Ausdruck: den Tiefenraum als Rezeptionseffekt. In ihm fusionieren inszenatorische Signifikanten zu einem spatialen Signifikat. Zwischen Apparatur und Artistik existieren stets reziproke Relationen. V.F. Perkins hat sie einen „constant two-way traffic“ genannt: „between science and style, technology and technique“¹⁹⁸. Austauschprozesse zwischen technologischen Rahmenbedingungen und inszenatorischen Strategien bilden den Horizont telekinematischer Produktivität von Film, Fernsehen und Neuen Medien. Wobei die Kamera unmöglich zu trennen ist von der theatral geprägten Mise-en-scène, das Potential des inszenatorischen Signifikanten sich eben nicht reduzieren lässt auf den Ausdruck der – wie Klaus Kanzog verkürzend konstatiert – „kameraseitig unbewegten Einstellung, in der die Figuren ihren Platz gemäß dem Regiekonzept verändern“¹⁹⁹. Lichtsetzung, Wahl des Bildmaterials und Einsatz des Kameraobjektivs entscheiden erst in ihrer Interaktion über denotative, expressive, symbolische oder ornamentale Qualitäten der Figuren im medial definierten Raum. Die telekinematische Ästhetik ist irreduzibel auf ihre partikulären Elemente, signifizieren die einzelnen Bedeutungsträger doch nicht autonom, sondern stets im Verbund einer Signifikantenkette. Film, Fernsehen und digitale Audiovisionen sind plurale Medien, d.h. in Analogie zu Roland Barthes' Rede vom pluralen Text nichts anderes als „eine Galaxie von Signifikanten und nicht Struktur von Signifikaten“²⁰⁰. In diesem Sinn kann eine mediale Form weder in Kino, Fernsehen noch digitalen Audiovisionen eine ‚richtige‘, geschlossene Bedeutung haben, durch miteinander verknüpfte Implikationen offeriert er lediglich Spuren zu seinem Verständnis. Der telekinematische Ausdruck ist dabei als (intendierter oder opponierender) Effekt inszenatorischer Praktiken zu werten, wobei seine Struktur nicht denkbar ist als Konstitutionsleistung singulärer Codes. Der rezeptionsseitige Effekt, den diese bewirken, muss als immanenter Erfahrungswert gesehen werden, wie er holistische Qualität besitzt. Damit sind theoretische Fragmentierungen unergiebig, wenn sie trennen, was auf der Leinwand ein Ganzes ergibt. Die Mise-en-scène bestimmt das polysemische Zusammenspiel der Signifikanten, den Einsatz der Technologie ebenso wie das Arrangement vor der Kamera. Die Totalität aller Operationen bei der Aufnahme gehört ihr an als Phänomen: all das, was profilmische Qualität besitzt. Und die Kamera, das betont bereits Etienne Souriau als „besonders wichtig“, sie „gehört dem Profilmischen an“²⁰¹. Erst die Kamera mit ihrem technologischen

198 Perkins 1993, 48.

199 Kanzog 1997, 54.

200 Barthes 1987, 10.

201 Souriau 1997, 149.

Potential schafft das Bild auf Film, Video und Computer. Sie reproduziert photochemisch, speichert elektronisch (in der analogen Ära) oder simuliert graphisch durch Logarithmen (im digitalen Zeitalter), was vor ihr bzw. für sie und durch sie arrangiert wird. Mise-en-scène, darauf verweist auch Gilles Deleuze, bedeutet stets „die Festlegung der Einstellungen, während die Einstellung Festlegung der Bewegung ist, die in einem geschlossenen System zwischen Elementen oder Teilen des Ensembles entsteht“²⁰². Es ist die Kamera als integraler Teil der Mise-en-scène, die der Inszenierung im Raum ihre spezifische Wirkung verleiht, noch einmal neu über das Sichtbare entscheidet. Ändert sie ihre Perspektive auf die profilmische Situation, wechselt auch der Blick auf die Inszenierung im Raum, schafft neue spatiale Relationen. Sowohl Tiefeninszenierung als auch Tiefenschärfe sind als Strategien der Mise-en-scène zu begreifen, in ihrer basalen Interdependenz voneinander nicht zu separieren. *Mise-en-scène für telekinematische Medien bedeutet, das Inszenierte in Bezug zu setzen zur Kamera: das Licht ebenso wie Kulisse und Dekor, Kostüme und Make-up ebenso wie Körper und Objekte.* Wenn Adrian Martin in seiner Mise-en-scène-Monographie daher kürzlich noch einmal proklamiert: „The basic inventory of stylistic elements in cinema can be uncontroversially listed: properties of the image (*mise en scène*, here including the pictorial elements of camera framing and production design); properties of the soundtrack; acting performance; and editing“²⁰³, dann scheinen ihm die Komplexitäten sowohl des Gegenstandes wie gleichfalls des kritischen Diskurses um diesen herum auf frappierende Weise fremd zu sein.

Ähnlich wie Martin, aber auch Bordwell und Thompson fassen Maria Pramagiore und David Wallis ihre reduktive Position zusammen, wenn sie Mise-en-scène als „setting the scene or staging the action“ verstehen, kurzum: als „integrated design program that establishes the ‘look’ of the film“²⁰⁴. Timothy Corrigan und Patricia White nehmen in ihrer Anleitung zur Film- und Fernsehanalyse eine identische Eingrenzung vor, fassen unter telekinematischer Inszenierung „a rich and complex variety of formal and material elements inherited from theater“, allerdings unter Rekurs auf weitere Medien: „using principles of composition derived from painting and photography“. Dennoch gehen sie auf die Rolle der Kamera nicht weiter ein und beschränken den inszenatorischen Signifikanten auf „features of the image that exist independantly of the camera and the processes of filming“²⁰⁵. Auch Nils Borstnar, Eckhard Pabst und Hans Jürgen Wulff bringen mit der

202 Deleuze 1997a, 36.

203 Martin 2014, 21.

204 Pramagiore/Wallis 2006, 93.

205 Corrigan/White 2009, 62.

Mise-en-scène lediglich „diejenigen Aspekte des filmischen Zeichens ins Zentrum der Aufmerksamkeit, die sich nicht so sehr dem Einsatz des filmischen Abbildungsapparats verdanken (insbesondere der Kameratechnik), sondern die eher das Arrangement des Abgebildeten selbst betreffen“²⁰⁶. Gleichsam bestimmt Stephen Prince als Inszenierung „a film’s overall visual design“, das nur auf Variablen vor der Kamera sich bezieht: „refer[ing] to all the elements placed before the camera to be photographed“²⁰⁷. Er reduziert das inszenatorische Potential damit ebenfalls auf „design and manipulation of all objects placed in the frame in front of the camera“, wobei er diese Objekte noch genauer zu fassen versucht unter „sets, costumes, light and color, and the actor’s performance“²⁰⁸. Analog schränken Barrett Hodsdon und George Wead wie George Lellis mögliche Operationen der Mise-en-scène ein auf „the precise placement of actors and objects before the camera in various spatial, pictorial and rhythmic combinations“²⁰⁹, auf „the whole complex of pictorial elements inside the movie image“, d.h. „the placement and movement of performers, costuming, and set design as well as the use of light“²¹⁰, während Lorenz Engell und Pam Cook lediglich die „Gestaltung innerhalb des Bildfeldes“²¹¹, d.h. „whatever appears in the frame“ gelten lassen, „including those aspects that overlap with the art of the theatre: setting, lighting, costume, and the behaviour of the figures“²¹². Verloren geht in all diesen problematischen, sich offenbar von Autor zu Autor ebenso autonom wie unhinterfragt fortschreibenden Verkürzungen respektive Verabsolutierung des theatralen Paradigmas die fundamentale Bedeutung der Kamera für die Mise-en-scène, eben die spezifische Medialität der telekinematischen Inszenierung. Verloren gehen die telekinematischen Materialeigenschaften von Film, Fernsehen wie Neuen Medien, und ihr ästhetisches Potential im Sinne der spezifischen Darstellungsqualitäten bleibt verfehlt. Denn Film, im Kino wie im Fernsehen und den digitalen Technologien, das meint stets *Bilder* (zunächst photographisch-analog, schließlich auch graphisch-digital), die Bewegungsabläufe entweder festhalten oder simulieren. *Es sind dies nicht Bilder erster Ordnung, wie sie das Theater produziert, es sind stattdessen vielmehr immer Bilder von Bildern, d.h. technologisch reproduzierte Aufzeichnungen einer Inszenierung vor der Kamera.* Entscheidend ist deshalb nicht nur der szenische Raum im inszenato-

206 Borstnar/Pabst/Wulff 2002, 97f.

207 Prince 2007, 50.

208 Prince 2007, 108.

209 Hodsdon 1992.

210 Wead/Lellis 1981, 55.

211 Engell 1992, 236.

212 Cook 1985, 151.

rischen Arrangement, sondern auch und ganz besonders seine Ausrichtung auf das Zuschauersubjekt hin. „[I]n the cinematic history of the term *mise en scène*, too much attention has been paid to the *scène* – its theatrically-derived origin – and not enough to the *mise*, to the fundamental process of putting in place, the organising of elements”, beklagt Adrian Martin völlig zu Recht: „To think of (narrative) cinema, in a foundational gesture, as a matter of theatrical scenes [...] is already a crippling limitation”²¹³. Demgegenüber postuliert Martin: „[S]equences in film [...] are less discrete scenes than physical events, in which a director seizes a space or place (whether nominally real or wholly invented), animates it with action and invests it with intensity and meaning through deploying all the expressive resources of film”²¹⁴. So wird in traditionellen Konzepten audiovisueller *Mise-en-scène* nicht hinreichend apostrophiert, dass alle telekinematische Inszenierung in Kino wie Fernsehen und Neuen Bildmedien eine Inszenierung für die Kamera sein muss. Ohne ihre Präsentation vom ontologischen Sein und Werden der Körper wird keine Erscheinung des Raumes vollzogen. Sie ist es, die Raum im performativen Akt erzeugt, Figuren darin zeigt und auf diese Weise für das Betrachtersubjekt disponiert. Einerseits ist alles aufbereitet, um von der Kamera gefilmt zu werden. Andererseits verschmelzen Raum und Blick auf den Raum auch in der Rezeption. *Denn die Kamera erst macht telekinematische Arrangements sichtbar durch einen spezifischen Selektionsprozess, der Sichtbares von Unsichtbarem trennt und dem Sichtbargemachten eine bestimmte Perspektive einprägt*. Und, wie Jean-Louis Comolli noch einmal bekräftigt, „[s]uch a *mise en perspective* can be given the name ‘*mise en scene*’”²¹⁵. Es ist diese Perspektive, die durch inszenatorische Einschreibungen konstituiert wird. Von der dadurch gebildeten Differenz- und Kontrastästhetik hängt ab, was sich dem wahrnehmenden Subjekt darbietet. Es kommt deshalb immer darauf an, was die Kamera zeigt und wie sie es uns zeigt. Von elementarer Bedeutung ist, dass die Beziehungen zwischen Licht, Kulisse, Dekor, Kostümen und Körpern stets definiert werden durch die Kamera und organisiert werden für sie, ohne dass die Kamera selbst im Bild anwesend ist. Bewegtbilder erzeugen für ihre Exhibition in Kino, Fernsehen und auf digitalen Plattformen eine technologisch generierte Audiovisualität; sie sind ein apparatives Produkt, das zwischen Szene und Subjekt vermittelt. Sie können immer nur eine indirekte Präsenz schaffen. Daher besitzt die telekinematische *Mise-en-scène* eine Materialität, welche sie basal von nicht-technologisierten Inszenierungen, etwa für das Theater, differenziert. „Die Kamera nimmt mein Auge mit“, das erkennt zur

213 Martin 2011.

214 Martin 2014, 9.

215 Comolli 2015, 63.

telekinematischen Erfahrung psychischer Realitätseffekte schon ein früher formalanalytischer Medienphilosoph wie Béla Balázs: „Mitten ins Bild hinein. Ich sehe die Dinge aus dem Raum des Films“²¹⁶. Die Kamera verändert durch jede Bewegung den virtuellen Blickpunkt des Zuschauersubjekts in der Diegese. *Das mediale Spezifikum der telekinematischen Inszenierung ist also die Eliminierung der Distanz zwischen Betrachtersubjekt und Raum. Die Zuschauerposition evolviert zum Zentrum des medialen Raumes, weil es der Kamera gelingt, sein Auge mit der Kamera zu identifizieren. Jenseits des Bildraumes ist das Publikum vor Leinwand und Bildschirm situiert, übernimmt aber den Standpunkt der Kamera, durch den sein Blick in das telekinematische Arrangement mediatisiert wird.* Das Szenische des medialen Raumes gilt es demnach als maschinelles Konstrukt zu begreifen. Es resultiert aus einem medientechnologischen Produktionsprozess, der zwischen Filmraum und Zuschauerraum vermittelt. Obwohl die Kamera selbst nie Teil des Bildinnen werden kann, generiert sie das sichtbare Material. Telekinematische Bilder reflektieren so stets die mediatisierende Apparatur. Als Zentrum des Bildaußen bestimmt sie den Inhalt des Sichtbaren. Welche Körper gezeigt und welche verborgen werden, das ist eine Frage der Kamera. „[T]he cinematic scene is composed of the confrontation – the relation between the machine (broadly construed as the camera, accessory equipment, the technical crew) and the body or bodies being filmed“²¹⁷, betont Jean-Louis Comolli und verschiebt damit den Fokus weg von der theatralen ‚Szene‘ hin auf ihr telekinematisches ‚Setzen‘. Eine Sichtbarkeitsmaschine trifft auf Körper im Raum, die inszeniert werden, das ist die Spezifität des Mediums. Telekinematische Mise-en-scènes lassen sich weder in Kino, Fernsehen noch digitalen Audiovisionen auf eine „geste de théâtre“²¹⁸ beschränken, denn immer ist es ein mediatisierender Kamerablick, der technologisch interveniert und die Qualität der Darstellung bestimmt – unabhängig davon, ob die Mise-en-scène eher klassisch operiert und eine vorgängige Kontinuität zu transkribieren vorgibt oder auf genuin moderne Weise ihre eigene Gestaltung mit in

216 Balázs 2001, 15.

217 Comolli 1998, 23. Was Barrett Hodsdon dem filmischen Schauspiel zuschreibt, bleibt daher auf alle Elemente vor der Kamera auszuweiten: „Performing is almost melded to the camera because it only exists for it, while the mode of narrative address pretends it does not“ (1992). Mag die Mise-en-scène also auch noch so sehr auf transparente Mimesis abzielen, der inszenatorische Signifikant, von dem alle anderen Bedeutungsträger in Abhängigkeit stehen, das ist die Kamera und damit eine extradiegetische Instanz.

218 Aumont 2006, 8.

den Inszenierungsprozess einholt²¹⁹. Ob das telekinematische Bild nun transparent ein Motiv zeigt oder seine mediale Materialität jenseits klarer Referentialität ausstellt, in jedem Falle ist es die Kamera, deren Aufzeichnungsfunktion erst die medienspezifische Basis konstituiert. „The cinema is not a theatre“, bekräftigt Gilles Deleuze, „it composes bodies out of granules“²²⁰. Die telekinematische Mise-en-scène als Komposition von Körpern im Raum, als Inszenierung von Figuren in der Zeit, lässt bewegte Abbilder und abgebildete Bewegungen entstehen. Sie legt mit Bildkomposition und Bildkadrung fest, wie das Zuschauersubjekt zum Motiv der Kamera positioniert wird; sie etabliert Nähe- wie Distanzrelationen zwischen Medium und Rezeption, enthüllt oder verdeckt; sie etabliert Differenzen im figurativen Raum, die erst eine Darstellbarkeit des Arrangements ermöglicht, nicht als autosignifikative Operation, sondern als Referentialisierung einzelner Bildelemente in dynamischer Interaktion. Der Blick der Kamera bestimmt dabei, was als Bildebene auf der Leinwand sichtbar wird, indem er die Ebene der Motive zu Horizont- und Tiefenebene situiert. *Alle Arrangements vor der Kamera müssen deshalb verstanden werden als Funktionen ihrer Perspektive. Sie nimmt ihnen ihre Integrität als stabile Objekte und schafft einen neuen Zusammenhang, d.h. ein signifikatives Ensemble sowohl im ästhetischen System als auch der rezeptionsseitigen Struktur.* „In truth“, merkt Adrian Martin daher umsichtig an, „there is never a discrete ‘theatrical’ level in the actual practice of filmmaking: everything that is staged (and lit) is done so with a particular vantage point, a particular angle

219 Egal „durch welche Codes etwas gefilmt wird“, betont dagegen Lucilla Albano, das Gefilmte ist „als Repräsentation gekennzeichnet [...], als mise-en-scène“. Für sie markiert Repräsentation immer eine Transfiguration, eine „Dissimulation oder Tilgung der Realität“ (2003, 137). Natürlich ist jede mediale Präsentation als sekundäre Evokation einer Impression immer auch selbst schon eine Repräsentation erster Ordnung. Rick Altman hat gezeigt, wie epistemisches Wissen und Repräsentation sich bedingen respektive wie Wissen selbst eine Form der Repräsentation darstellt: „The real can never be represented; representation alone can be represented. For in order to be represented, the real must be known, and knowledge is always already a representation (1992, 46). So beruht jede neue Technologie zur Repräsentation von ‚Wirklichkeit‘ auf präexistensten Repräsentationssystemen, deren Zeichensystem sie durcharbeitet. Ferner bleibt anzumerken, dass Repräsentation und Präsentation sich nicht zwangsläufig exkludieren müssen. Telekinematische Medien können ja verkörpern und demonstrieren, zugleich darstellen und darlegen, aus welchen Partikeln sie sich speisen. Sie können signifizieren und simultan die Bausteine der Signifikation enthüllen: durch den autoreferentiellen Verweis der Mise-en-scène auf sich selbst.

220 Deleuze 1998a, 54.

– or rather, a concatenation of various perspectives and angles – in mind”²²¹. Und Jacques Aumont konstatiert, nicht weniger bestimmt: „[L]a mise en scène, c’est ce qui reste quand on a tout oublié du théâtre“²²². Die etwas apodiktische These der Filmtheoretiker Martin und Aumont muss allerdings nicht in ihrer absoluten Schärfe gelten. Das Photographische und das Theatrale bilden vielmehr eine Union und bleiben dabei irreduzibel. Sie sind nicht zu trennen in den telekinematischen Medien, wird der dreidimensionale Raum doch stets (re-)präsentiert durch eine zweidimensionale Fläche. Deshalb gibt es nicht Bild und Raum, deshalb gibt es nur einen Bildraum. Inszenieren für telekinematische Medien, bedeutet zwangsläufig koplanar zu inszenieren, d.h. Räume durch Flächen zu bedeuten, die perpendicular zum Betrachter stehen²²³. Weil das Film-, Fernseh- bzw. digitale Bildschirmbild in seiner materiellen Flächigkeit weder Auswölbung noch Tiefe besitzt, muss die Mise-en-scène den filmischen Raum durch rezessive Kompositionen, skulpturale Lichtsetzung oder auch wechselnde Aufnahmeperspektiven signifizieren. Auf diese Weise schafft die Inszenierung einen Effekt der Räumlichkeit. Sie komponiert in die Tiefe, schafft Bildvolumen und Bildebenen, verleiht den Körpern also ihre spatiale Präsenz, staffelt das Sichtbare in Vordergrund, Mittelgrund sowie Hintergrund. Durch Mise-en-scène entsteht Dynamik zwischen den differenten Schichten des flächigen Bildes, werden Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund zueinander in Relation gesetzt.

Mise-en-scène für Kino, Fernsehen oder Neue Medien bedeutet stets eine Inszenierung für das Zuschauersubjekt, und das Zuschauersubjekt sieht nur das, was die Kamera aufzeichnet. Sie strukturiert seine Wahrnehmung und präfiguriert die Rezeption, indem sie den profilmischen Blick koinzidieren lassen will mit dem filmophanen Bild, das während Projektion oder Ausstrahlung auf Leinwand und Bildschirm entsteht. Bruce F. Kavin differenziert so zwischen Bühnenraum und Bildraum, Theater und Film: „It matters how the actors move in relation to the

221 Martin 1992. John Gibbs hat diesen Einwand aus produktionspraktischer Perspektive bekräftigt: „On set or location, film-makers do not stage the action and only subsequently think about where the camera is going to be placed in order to record it. Similarly to discuss the lighting of a shot without reference to the position of the camera is to misunderstand how films are made, one does not light a set and then set about where the camera is going to be placed. Rather a set is lit with the framing and the movement of the camera absolutely in mind” (2002, 54). Die Art und Weise, in der Filme hergestellt werden, darf für den analytischen Blick nicht verloren gehen, macht sie doch deutlich, wie differente Bedeutungspraktiken interagieren, d.h. eine Kette von Signifikanten bilden.

222 Aumont 2006, 176.

223 Zum Sonderfall des stereoskopischen Bildes siehe Kapitel 4.1.3.

setting and to each other, as on the stage, but it also matters how they move in relation to the camera and how the camera moves in relation to them. Their ultimate stage is the frame"²²⁴. Während im Theater sich Publikum und Artefakt isotopisch denselben architektonisch-materiellen Raum teilen, eine doppelte Kopräsenz zwischen medialem Bühnenraum und dispositivem Zuschauerraum existiert, konstituiert die telekinematische Mise-en-scène indessen ihren eigenen gegenständlichen Raum, der dem Publikum nur als Projektion auf der Leinwand erscheint, sich also im ästhetischen Vollzug virtualisiert. Lediglich sein zweidimensionales Abbild hat materiell Anteil am physischen Raum, den das Zuschauersubjekt okkupiert, die Verschmelzung von Leinwandgeschehen und Betrachtersubjekt erfolgt hingegen nur durch affektive und/oder kognitive Manipulation des Publikums. Der telekinematisch dargestellte Raum bleibt architektonisch unweigerlich durch seine heterotopische Qualität vom Publikum separiert respektive konstituiert sich erst durch dessen imaginative Rezeption. Und wo im Theater aus dem Auditorium viele Blickachsen auf das Proszenium möglich sind, kennen die telekinematischen Medien von Film, Fernsehen und digitaler Technologie nur einen Blick auf das inszenierte Arrangement: die Blickachse der Kamera. Louis Giannetti sieht deshalb eine intermediale Analogie zur Malerei gegeben, kann der filmische Raum doch nicht ohne extradiegetischen Rahmen existieren: „Mise en scène in the movies resembles the art of painting in that an image of formal patterns and shapes is presented on a flat surface and enclosed within a frame"²²⁵. Wo das theatrale Zuschauersubjekt stark vom Bühnenraum abstrahieren muss, wird dem Betrachtersubjekt vor Leinwand und Bildschirm diese Leistung tendenziell abgenommen. Für es greifen ungleich größere immersive Prozesse, die ein Versenken im Szenarium offerieren. Die telekinematische Mise-en-scène besitzt ein differentes ästhetisches Potential: „Der Raum selbst wird zum Erlebnis“, notiert schon Béla Balázs, „nicht das in perspektivischer Aufnahme dargestellte Bild des Raumes“²²⁶. Das Zuschauersubjekt sieht sich demnach starken Realitätseffekten ausgesetzt, die der

224 Kawin 1992, 98.

225 Giannetti 1990, 37f. Für Jacques Aumont erweist der Film „sich als Erbe der Malerei, aber als perverser und exzessiver Erbe. Der Maler und der Photograph, sein feindlicher Bruder, hatten sich das Recht erkämpft, ihr Auge in der Natur schweifen zu lassen, aber dies immer unter Beibehaltung einer geziemenden und vernünftigen Distanz. Die Kamera besteht auf diesem Recht bis in seine letzte Konsequenz, sie mißbraucht es“ (1992, 82). Während die Malerei für sich die Freiheit entdeckt hat, Motive im Detail abzubilden, geht der Film so weit, die Distanzreduktion zu radikalisieren, bis hin zur Befreiung des Bildobjekts von Limitationen menschlicher Wahrnehmung – etwa durch den Blick ins Körperinnere.

226 Balázs 1972, 125.

theatrale Raum durch seine materielle Bindung an den Zuschauerraum nicht similär evozieren kann durch Irrealisierung der ‚Realität‘²²⁷. Theater wie telekinematische Medien schaffen beide eine partielle Illusion, die aber differiert medial signifikant. Einerseits, darauf weist auch bereits Rudolf Arnheim aus gestaltpsychologischer Perspektive hin, vermittelt der Film „bis zu einem gewissen Grade den Eindruck wirklichen Lebens (und da er, im Gegensatz zur Bühne, in der Tat wirkliches, d.h. ungespieltes Leben vor echter Szenerie auffangen kann, kann diese Komponente umso stärker sein)“. Andererseits, und hier widerspricht Arnheim der Balázs’schen These, muss der Film in Kino wie Fernsehen und den Neuen Medien aufgrund seiner technologischen Konstitution als rechteckige Bildfläche diese Illusion zwangsläufig zu erkennen geben. Der Film ist für Arnheim zwar Raumbild, verweist aber immer auch auf seine Eigenschaft als Flächenbild: Denn er bleibt stets, „so bildmäßig, wie die Bühne es nie sein kann. Durch den Wegfall der bunten Farben, des stereoskopisch zwingenden Raumeindrucks, durch die scharfe Abgrenzung des Bildrahmens etc. ist der Film seiner Naturhaftigkeit auf glücklichste entkleidet. Er ist immer zugleich Schauplatz einer ‚realen‘ Handlung und flache Ansichtskarte“²²⁸. Für Arnheim, der noch ästhetisch-normativ argumentiert, macht gerade die Raumkonstruktion durch Effekte von Bildflächen das künstlerische Potential des Bewegtbildes aus. In seiner materialästhetischen Konstitution einer möglichen Welt mittels des streng aufeinander bezogenen Artikulationskontexts von Kamera, Leinwand/Bildschirm und Zuschauersubjekt stehen

227 Mit Jean-Pierre Oudart bleibt hier zwischen Realitäts- und Wirklichkeitseffekt zu differenzieren. Während Ersterer durch das Figurative der Bildoberfläche entsteht, basiert Letzterer auf einer spezifischen Verwendung des inszenatorischen Signifikanten mit Blick auf die Positionierung des Rezipientensubjekts. Wo der Realitätseffekt aus Zeichen der Analogie (Ikonizität) resultiert, konstituiert der Wirklichkeitseffekt potentielle Referenten der inszenierten Fiktion auf afilmische Physis: „It could be said that in the system of representation which characterizes Western painting, as in its continuation in the cinema, the following are simultaneously overlooked: 1 the figurative structure (which we shall call the reality effect [*effet de réalité*]) as the product of specific pictorial codes; 2 representation as that which establishes the figurative system as *fiction* by including the spectator (the effect of the real [*effet de réel*]), as something determined in its spatial structure, in all its variations and transformations, as well as in the least of its figurative effects, by the inscription, or rather the re-marking, of the subject in the figurative systems which date back to the Quattrocento“ (1990c, 189). Für Oudart korrelieren Realitätseffekt (*effet de réalité*) und Wirklichkeitseffekt (*effet de réel*) im klassischen Kino, da es – in Tradition der Renaissanceemalerei – einerseits intendiert, auf piktorialen Flächen möglichst starke Tiefenwirkungen zu evozieren, und andererseits darauf abzielt, die inszenierte Fiktion als der außerfilmischen Welt phänomenal homologe ‚Wirklichkeit‘ auszugeben.

228 Arnheim 1979, 40.

Kino, Fernsehen und Neue Bildmedien daher durchaus der Malerei näher als dem Theater. Wie Erstere macht er traditionell auf frontalen Flächenarrangements sichtbar und bedient sich hierbei perspektivischer Bildwirkungen. Auch Robert Kolker zieht diesen Vergleich und verbindet die telekinematische Mise-en-scène mit der Bildenden Kunst: „The construction of Mise-en-scène is one of the most complicated things a film and its makers can undertake. It takes thought, an almost painterly sense of how space can be used to define character and create response from the viewer“²²⁹. Natürlich transzendieren die illusionistischen Möglichkeiten telekinematischer Medien aber das malerische Potential, offerieren sie den Rezeptionssubjekten doch imaginäre Bewegungen innerhalb des von ihnen konstruierten Raumes. Das filmische Dispositiv ist ein singuläres, d.h. die Kognitionen und Affekte produzierende Anordnung von technologischer Apparatur („Basisapparat“²³⁰) und räumlicher Rezeptionssituation (symbolisch-sozialer Blickanordnung) bleibt einzigartig in ihrer Relation zwischen Projektion und Subjekt. Als ein relational-dynamisches Verhältnis einzelner Parameter, das die Betrachtersubjekte eben nicht *auf* ein Bild sehen lassen, sondern in eine Assemblage von technologischen wie ästhetischen Größen *einbindet*, inkludiert es zentrale Elemente bedeutender Theorieansätze: sowohl als Machtdispositiv wie auch Mediendispositiv. Es ist, mit Michel Foucault gesprochen: ein „Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann“²³¹; es ist ein, wie Jean-François Lyotard anführt: „Schaltplan, der die Energie, ihre Zufuhr und ihre Abfuhr als chromatische Einschreibung kanalisiert und reguliert“²³²; und es ist, wie Giorgio Agamben notiert, „alles, was irgendwie dazu imstande ist, die Gesten, das Betragen, die Meinungen und die Reden der Lebewesen zu ergreifen, zu lenken, zu bestimmen, zu hemmen, zu formen, zu kontrollieren und zu sichern“²³³. Kurzum, es ist, in den Worten von Claude Bailblé, ein „Zusammenspiel von optischen und akustischen Apparaten“²³⁴, das die perzeptive Erfahrung gestaltet und durch Subjektivierungen mittels Kognitionen und Affekten so Subjektivitäten generiert. Als auf einen technologisch-materiellen

229 Kolker 2002, 61f.

230 Für Jean-Louis Baudry umfasst der kinematographische Basisapparat „das Filmnegativ, die Kamera, die Entwicklung, die Montage in ihrem technischen Aspekt“ (1994, 1052), während das Dispositiv dessen imaginäre Rahmenbedingungen und die Betrachtersubjekte als Adressaten der Rezeption miteinschließt.

231 Foucault 1978a, 120.

232 Lyotard 1982, 56

233 Agamben 2008, 26.

234 Bailblé 2007, 157. Adrian Martin hat den Begriff ‚Dispositif‘ vorgeschlagen für eine bestimmte Form der Mise-en-scène, die er Filmemachern wie „Bresson, Ozu, Angelopoulos“ zuschreibt und als „classic art cinema“ (2011) bestimmt.

Raum bezogenes Dispositiv, dessen Leistung in der Verknüpfung heterogener Elemente zu einem inklusiven Relationssystem liegt, sind die telekinematischen Medien angewiesen auf die mediatisierende Tätigkeit der Kamera²³⁵. Sie regelt die Potentiale zur Genese des zeichenhaft-diegetischen Raumes, den Audiovisionen in narrativen Kontexten als semiotischen Raum entfalten. *Das Kameraauge etabliert die grundlegenden Voraussetzungen nicht nur für das Erscheinen von Sichtbarem auf der Leinwand und auf dem Bildschirm, es formiert auch als Bedingung allen rezipierenden Sehens. Seine Medialität erschöpft sich eben nicht in einer bloß umhüllenden Behälterfunktion, sie fungiert vielmehr im grundlegenden Sinne eines prädispositionalen Gefüges, das Möglichkeiten des Sichtbaren absteckt.* Der Blick der Kamera registriert und verbindet sich mit dem Registrierten, schafft so eine konnektierende Matrix von Betrachtung und Betrachtetem. Louis Giannetti, Robert Kolker oder Richard Barsam in ihren propädeutischen Arbeiten, aber

235 Bei allen medialen Differenzen zwischen Kinodispositiv, Fernsehdispositiv und den Dispositiven der Neuen Bildmedien wie Video und Computer – der Umraum des Zuschauersubjekts ist nur im Kino zwangsweise abgedunkelt; die Bildflächen von Fernsehapparat und Computerschirm sind kleiner und weniger hochauflösend als die der Kinoleinwand; das Zuschauersubjekt ist im Kino zwischen Projektionsapparatur und Projektionsfläche positioniert, während ihm vor dem Fernsehgerät und dem Computerschirm frontal Lichtemanationen entgegen kommen; Fernseh- und digitale Medienrezeption finden üblicherweise in einem häuslichen Privatraum statt – dominieren doch die Gemeinsamkeiten, so dass es wenig Sinn macht, mit Blick auf televisuelle und digitale Dispositive per se von einem „flüchtige[n] Subjekt, das flüchtige Blicke wirft“ (Sierek 1993, 89; siehe auch Ellis 1992, 137ff. sowie Zielinski 1989, 244)) auszugehen. Vielmehr kann Knut Hickethier sehr schlüssig zum Dispositiv des Fernsehens konstatieren, dass das Zuschauersubjekt hier ebenfalls in einer zentralen Achse auf das bewegte Bild hin ausgerichtet ist, und „in diesem ist wie im Kinobild, bei vergleichbarer Flächigkeit des Bildes und Randbegrenzung des Bildkaders, die Perspektivität des fotografischen Bildes mit den Fluchtpunktperspektiven eingeschrieben“. Demnach „wird ähnlich dem Kinobild ein Realitätseindruck vermittelt bzw. suggeriert“ (1995, 64). Kinodispositiv, Fernsehdispositiv und die Dispositive der Neuen Medien verweisen so nicht nur in historischer Sukzession aufeinander, weil Fernsehen und digitale Technologien dem Kino als neue Medien nachfolgen, die Genese von Fernsehen und Digitaltechnologie nach dem Vorbild des Kinos impliziert auch eine strukturelle Analogie mit Blick auf ihre sozialen, technologischen und nicht zuletzt ästhetischen Funktionen, die sich besonders in fiktiven Formaten konkretisieren. Speziell dort kommt es zur Disposition eines Zuschauersubjekts, das seine niemals aufzuhebende Separation von der Fiktion imaginär überwinden soll. Psychoanalytisch gesprochen: Der televisuelle Raum situiert in Analogie zum kinematographischen Raum dem konstitutiven Mangel des Subjekts gegenüber eine diegetische Welt, die sein Begehren stimuliert und damit eine Projektion des Selbst als perzeptive Instanz in der Fiktion anregt.

auch Filmhistoriker wie Antoine de Baecque und Filmtheoretiker wie Robert B. Ray, Brian Henderson, James Naremore, Jacques Aumont oder Rudolf Kersting fordern daher mit Recht, eine Analyse der telekinematischen Mise-en-scène immer an die Frage nach Operationen der Kamera zu koppeln. Sie betonen die Relevanz des Kamerablickes in den vorfilmischen Raum, dessen zweidimensionale Präsentation auf der Leinwand durch das Transpositionspotential des inszenatorischen Signifikanten erscheinen kann. So konstatiert Robert Kolker die Bildgestaltung als zentrale Gestaltungsleistung der Mise-en-scène: „[I]n cinema, mise-en-scène applies to almost [sic!] everything that goes into the composition of the shot, including the composition of the shot itself”²³⁶. Brian Henderson versteht unter telekinematischer Mise-en-scène ganz generell „the art of the image”, d.h. die Kunst der Inszenierung von „actors, sets and backgrounds”, aber auch von „lighting, and camera movements considered in relation to themselves and each other”²³⁷. Robert B. Ray spricht von „dozens of choices”, die den ästhetischen Ausdruck telekinematischer Medien bestimmen, wobei sich die zu treffenden Entscheidungen alle auf „the components of *mise en scène*“ beziehen. Deren eigentliche Komponenten spezifiziert er dann als „camera placement, lighting, focus, casting, and framing”²³⁸. Ray fasst unter Mise-en-scène damit global „individual shot decisions”²³⁹. Auch James Naremore nennt in diesem Sinne „the cinematic mise-en-scène“ explizit „the director’s treatment of camera movement, space, decor, and acting”²⁴⁰. Für Richard Barsam inkludiert die Inszenierung des Bewegtbildes ebenfalls sowohl „what is put before the camera” als auch „how it is photographed”. Er folgert daraus, den Fokus auf die Bildkomposition durch photographische Aspekte zu erweitern: „Thus mise-en-scène results from the filmmakers’ total control of exactly what occurs within the frame”²⁴¹. Antoine de Baecque zählt zu den dieser Kontrolle unterliegenden Parametern erneut „le déplacement appliqué des personages dans le plan”, „le réglage d’éclairages savants“ und insbesondere auch „l’élaboration minutieuse de camera”²⁴². Louis Giannetti adressiert die Mise-en-scène als „a complex analytical term“ und teilt ihre Arbeit in vier unterschiedliche Teilbereiche auf: Erstens „the staging of the action“, zweitens „the physical setting and decor“, drittens „the manner in which these materials are

236 Kolker 2002, 54.

237 Henderson 1980, 49.

238 Ray 1985, 32.

239 Ray 2008, 23.

240 Naremore 2000, 7.

241 Barsam 2007, 122.

242 De Baecque 2003, 341.

framed“, und viertens „the manner in which they are photographed“. Daher sein Fazit, sehr bestimmt: „The art of mise en scène is indissolubly linked with the art of cinematography“²⁴³. Rudolf Kersting schließt sich dem an, spitzt Giannettis These aber noch zu, wenn er als „die Mise-en-scène konstituierenden Operationen“ insbesondere und vor allem kinematographische Variablen betont: „Format, Kadrierung, Tiefe/Perspektive, Farbe/Schwarz-Weiß, Licht, Kamerabewegung, Entfernung/Brennweite, Schärfe“²⁴⁴. Ganz ähnlich die Conclusio von Jacques Aumont, wenn er als zentrales Element der telekinematischen Mise-en-scène den spezifischen Blick der Kamera auf den medial definierten Raum hervorhebt: einen „*point de vue qui a été choisi par ou par la caméra*“.²⁴⁵ Denn die Kamera registriert und transformiert das vor ihr Arrangierte. Sie zeichnet auf und wandelt ab. Sie filmt Raum und schafft dadurch einen Medienraum. Sie re-präsentiert. Sergej M. Eisenstein hat deshalb schon sehr früh den Begriff der Mise-en-cadre eingeführt, den er allerdings der Mise-en-scène gegenüber stellt: „Wie die ‚Mise-en-scène‘ [...] eine Wechselbeziehung zwischen Menschen in Aktion ist, so ist die ‚mise-en-cadre‘ die bildliche Komposition von gegenseitig abhängigen ‚cadres‘ [Aufnahmen]“²⁴⁶. Eisenstein gibt hier seine Erfahrung wieder, den Weg vom Theater zum Film. Er denkt daher noch in oppositionellen Kategorien und separiert Theatrales von Kinematographischem. Karl Prümm plagt ein ähnliches Problem, wenn er – allerdings ohne Rekurs auf Eisenstein – einen medientheoretischen Paradigmenwechsel von der Mise-en-scène zur Mise-en-images einfordert. Auch er definiert Mise-en-scène als durch und durch theatrale Denkfigur, die auf ein anthropozentrisches Sichtbarmachen ausgerichtet sei, „auf das Nach-Außen-Treten eines inneren Ausdrucks“. Die telekinematische Inszenierung aber als Mise-en-scène ist immer schon auch Mise-en-images, sowohl Arrangement vor der Kamera als auch Arrangement der Kamera selbst. Sie modelliert nicht für eine Bühne, sondern für eine technologische Apparatur. Und indem sie modelliert, begrenzt sie, akzentuiert sie, interpretiert sie, was vor der Apparatur sich befindet. *Ihre mediale Signifikanz gewinnt die telekinematische Mise-en-scène nur und gerade in der dynamischen Synthese zwischen der Inszenierung vor der Kamera und der*

243 Giannetti 1990, 37. Analog dazu werden auch in filmpraktischen Lehrbüchern diese inszenatorischen Parameter verknüpft: „Creating a shot plan means describing the staging of the action, the size of the shot, the choice of lens and the camera angle“ (Katz 1991, 106). Zusammen ergeben Arrangement vor der Kamera und Arrangement der Kamera selbst das dramaturgische und/oder graphische Design telekinematischer Bilder.

244 Kersting 1989, 440.

245 Aumont 2006, 34.

246 Eisenstein 1960, 31f.

Kamerainszenierung selbst. Durch technologische Parameter werden telekinematische Bildstrukturen ja erst möglich. Die Mise-en-scène überträgt das vor der Kamera inszenierte Arrangement in eine photographische bzw. digitale Struktur, d.h. eine „homogene Bedeutungsfläche, ein hierarchieloses Nebeneinander der Bildelemente“²⁴⁷. Eben diese egalitäre Horizontalität wird durch den inszenatorischen Signifikanten vertikal organisiert, neu bestimmt durch die Interaktion von theatralen und photographischen bzw. digitalen Gestaltungsprinzipien. Die Mise-en-scène für telekinematische Medien ist zu verstehen als synthetisierende Kategorie, die eine Kontrolle aller Elemente des Sichtbaren impliziert und hierdurch Bedeutung schafft. Dabei fungieren Blick und Ausdruck der Kamera zugleich als Basis wie auch als Ziel der Inszenierung. Durch sie erst kommt Dargestelltes zur Erscheinung, das zur Anschauung Gebrachte jedoch wird wiederum abgestimmt auf die darstellende Tätigkeit der Kamera. *Sobald die profilmische Welt zum Gegenstand medialer Bilder wird, verliert sie ihren Status als separate Entität. Sie besitzt nicht länger statische Objekte, sondern bildet relationale Strukturen aus, die im Film-, Fernseh- und digitalen Bildschirmbild dynamisiert sind.* John Belton bleibt deshalb zuzustimmen, wenn er Mise-en-scène unter „staging of action“ fasst, neben „purely theatrical areas of expression“ aber auch postuliert: „Mise-en-scene encompasses a variety of [...] purely filmic techniques, such as camera movement, camera angle, camera distance, and composition“. Weiterhin apostrophiert er das relationale Moment von Komposition und Kamera: „Strictly speaking, mise-en-scene [...] includes the relation of everything within the shot to everything else within the shot – of the actors to the décor and actors to lighting; of actors, décor, and lighting to the camera position; and so forth“²⁴⁸. Ähnliches konstatiert Robert Kolker, auch für ihn operiert die telekinematische Mise-en-scène theatral, aber eben nicht nur theatral. Sie bestimmt nicht Bühnen-, sondern Bildinhalte, ist nicht statisch, sondern dynamisch: „Mise-en-scène [...] includes everything that happens within the frame, including the frame itself“²⁴⁹. Telekinematische Medien trennen nicht zwischen Proszenium und Kamera, jede Szene ist Produkt der Kamera. Ihr Blick schreibt stets dem Bild sich ein. Die Kamera legt, gesprochen mit Karl Prümm, „die Potentiale des Zeigens und der Wahrnehmung fest. [Sie] trennt das Sichtbare vom Nicht-Sichtbaren und eröffnet eine Bildordnung, einen Spielraum des Sehens im abgegrenzten Bildrahmen“²⁵⁰. Sie löst das Abgebildete aus seinem originären Kontext heraus und stellt durch Isolation neue

247 Prümm 2006, 16f.

248 Belton 1994, 43f.

249 Kolker 2002, 23.

250 Prümm 1999, 29.

Verbindungen her; sie apostrophiert die Relation der Bildelemente zueinander. Ihre Rahmung erst lässt die Inszenierung das Sichtbare komponieren. Über Mise-en-scène sprechen, heißt deshalb immer auch sprechen über Kadrierung und Kameraoperationen, Begrenzung und Konstellation des in aller Regel viereckig konventionalisierten Film-, Fernseh- und Bildschirmbildes. Über, wie Jacques Aumont betont, „le point de vue adopté sur l'action et par l'action elle-meme“²⁵¹, über, so auch Gilles Deleuze, „die Festlegung eines – relativ – geschlossenen Systems, das alles umfaßt, was im Bild vorhanden ist – Kulissen, Personen, Requisiten“. Noch unterhalb der Ebene expressiver und symbolischer Codes organisiert sich das Sichtbare in visuelle Partikel vorprädikativer Provenienz, die sich zu aufeinander bezogenen Intensitäten formen. Sie bilden flüchtige Assemblagen von pulsierenden Kräften, die aufs Engste miteinander verbunden sind. Einzelne Bildzellen summieren sich also, um in geometrisch-dynamische Interaktion zu treten. Ihre Partikel setzen zueinander sich in Beziehung und ergeben ein inszeniertes Muster: „Das Bildfeld (*cadre*) konstituiert folglich ein Ensemble, das aus einer Vielzahl von Teilen, das heißt Elementen besteht, die ihrerseits zu Sub-Ensembles gehören“. Es folgt für Deleuze daraus, dass das „Bildfeld also nicht zu trennen [ist] von zwei Tendenzen: seiner Sättigung oder Verknappung“²⁵². Das Denken von Deleuze nimmt hier eine doppelte Windung. Einerseits rahmt die Mise-en-scène das Areal der Fiktion, verknappt es also; andererseits akkumuliert sie Elemente im fiktiven Areal und lässt darauf blicken, sättigt es also. *Telekinematische Bilder sind so einerseits als individuell zu definieren, weil sie sich durch Separation vom Bildaußen als ästhetische Einheiten definieren. Zum anderen sind sie gekennzeichnet durch ihre Referenz auf eine externe Totalität, deren kontinuierliche Alteration sie als Dauer in der Zeit artikulieren.* Die telekinematische Inszenierung in Film, Fernsehen und den Neuen Medien besitzt damit eine doppelte Dimension, verbindet Innen und Außen. Als Mise-en-scène isoliert sie einerseits Bildelemente und Kadrierung, limitiert geometrisch mittels vier Linien, diese Isolation aber ist andererseits wiederum Basis für die Konstitution imaginärer Räume. Es geht deshalb immer darum zu bestimmen, wie das Bild sich gliedert: nach der Delegation des Sichtbaren zu forschen, Sättigung und/oder Verknappung nachzuspüren. Die Inszenierung ist nichts anderes als das Anordnen von physischen Entitäten für den

251 Aumont 2006, 47.

252 Deleuze 1997a, 27. Auch Jean-François Lyotard konstatiert, dass Inszenieren bedeutet, „eine Grenze, einen Rahmen zu erzeugen, [...] innerhalb eines Ensembles [...] einen von Verantwortung freien Bereich abzustecken“ (2005, 92). Lyotard betont damit vor allem die Substitution einer profilmischen Welt durch ihre codierte Repräsentation.

und *durch* den telekinematischen Blick, die Choreographie aller Aktion *vor* der und *mit* der Kamera – ist die Komposition des Visuellen mit Körpern, Objekten, Dekor, Licht sowie Kamera. Sie komponiert, um aufzuzeichnen, aber auch, um das Aufgezeichnete zu präsentieren. Seit Beginn der bewegten Bilder erweist der inszenatorische Signifikant als integrales Ausdrucksprinzip sich zuständig für Komposition der Motive vor der Kamera und für den spezifischen Blick der Kamera, zunächst nur durch die Wahl des Kamerastandpunkts, später auch durch die Choreographie der Kamerabewegung selbst. *Die Kamera ist Subjekt der Inszenierung durch ihren technologischen Blick, der motivseitig selektiert und das Ausgewählte zum Objekt der Mise-en-scène macht: es für den Zuschauerblick anordnet und komponiert. Durch Mise-en-scène wird nicht nur kontrolliert, was wir sehen, nicht nur determiniert, wann wir es sehen, sondern auch: wie wir es sehen.* Im Film, so Frieda Grafe, wird jede Rauminszenierung immer „zur mise en scène, die im Unterschied zum Theater eine Regie ist, bei der die Disponierung des Zuschauers ein neben anderen gleichwertiger Faktor der Erfindung ist“²⁵³. Mise-en-scène, das bedeutet festhalten und wiedergeben, das ist Blick-Fang und Blick-Falle.

Mise-en-scène meint demnach Konstellation der Bilder und Bildelemente durch mediale Technik. Sie sorgt für eine fragile Stabilität tendenziell instabiler Elemente, fordert dazu auf, etwas auf eine bestimmte Art und Weise wahrzunehmen. John Gibbs fasst ihre Aktivität aus Rezeptionsästhetischer Perspektive zusammen, d.h. konzipiert sie als Angebot an Einsichten wie Einstellungen in die inszenierte respektive zur inszenierten Welt: „Mise-en-scène therefore encompasses both what the audience can see, and the way in which we are invited to see it“²⁵⁴. Zu ergänzen bleibt, dass Medien wie Kino, Fernsehen und digitale Audiovision durch telekinematische Visualität gekennzeichnet sind, aber auch durch Auditivität: Mise-en-scène umfasst das, was die mediale Assemblage uns im szenischen Raum sehen und hören lässt sowie das, auf welche Weise sie es uns im szenischen Raum sehen und hören lässt. *Die Mise-en-scène verleiht dem Medium seine Darstellungsform, indem sie permanent aus einem Repertoire disponibler Verfahren selektiert und eben diese gewählten Verfahren strukturell akkumuliert. Der Stil eines Medieninhalts, d.h. die repetitive Integration inszenatorischer Verfahren zu einem perceptivem Muster, entsteht damit durch seine Mise-en-scène.* „Style“, so schreibt hingegen Stephen Prince, „can be understood as a kind of creative response by filmmakers to the tendency of the motion picture camera to reproduce the surface appearance of the objects it photographs“²⁵⁵. Prince verwechselt hier allerdings

253 Grafe 1976, 69.

254 Gibbs 2002, 5.

255 Prince 2007, 46.

Ursache und Wirkung. Die Mise-en-scène telekinematischer Medien ist weniger zu verstehen als impliziter Effekt stilistischer Entscheidungen. Sie garantiert keine passive Transparenz zum Sichtbaren wie Hörbaren, will sich nicht selbst auslösen, sondern produziert aktiv die ästhetische Form. Sie mediatisiert prozessual zwischen Medium und Zuschauersubjekt. *Die Strukturen von Bildern und Tönen, welche die Mise-en-scène konstituiert, sind nie gegeben, weder ‚natürlich‘ noch arbiträr. Stil entsteht als Resultat inszenatorischer Strategien, denn die Mise-en-scène legt Spezifika des Ausdrucks fest. Sie akzentuiert stets individuell.*

Ähnlich wie Prince koppeln auch David Bordwell und Kristin Thompson das Produkt inszenatorischer Signifikanten vom Prozess der inszenatorischen Signifikation ab. Weil jede mediale Form aber nie ein statisches, gegebenes Objekt darstellt, sondern stets prozessuale Qualität besitzt, weil sie nie ein Produkt ist, sondern stets eine Produktion, deshalb scheint es fraglich, eine entsprechende Zäsur vorzunehmen. So definieren Bordwell und Thompson „style“ als „the patterned use of techniques across the film“, dieses ästhetische Muster aber basiert für sie weniger auf inszenatorischen Praktiken, erstreckt sich stattdessen vor allem auf technologische Variablen, die schlichtweg mechanistisch überhöht werden: „Any one film will tend to rely on particular technical options in creating its style“²⁵⁶. Stil jedoch kann nie nur immanent aus technologischen Prädispositionen (Verfügbarkeit organisierten Wissens) resultieren, er ist stets ein technisches Verfahren als Applikation von Technologie (standardisierte oder individuelle Praktiken). Er wird stets als Resultat einer bestimmten Mobilisierung der Technologie konstituiert. *Stil ist kein Attribut eines Objekts, sondern immer Ein- oder Zuschreibungseffekt. Er ist ein inszeniertes Signifikat, d.h. spezifischer Inhalt, der auf inszenatorischen Signifikanten, d.h. expressiven Einheiten fußt. Mise-en-scène, das bedeutet einen Akt des Ver-Stilens, dem ästhetische Strukturen nie voran gehen.* Bordwell und Thompson suggerieren mit der Phrase des „patterned use“ zudem ein mehr oder weniger starres Schema, das sich einerseits der Analyse als gegeben darbietet und andererseits durch homogene Relationen konstituiert. Mise-en-scène wird in vorliegender Studie dagegen verstanden als Summe der Operationen, die dem Film zwar seine ästhetische Gestalt verleiht, aber unter der Prämisse größtmöglicher Diversität. So ist die Mise-en-scène verantwortlich für die Kombination heterogener Elemente und differenter Produktionsschritte, die nicht notwendigerweise unifiziert zu sein brauchen. Sie schafft stilistischen Ausdruck, der stets in Relation zu setzen ist zu der geschichtlichen Dimension der selektierten Verfahren und

256 Bordwell/Thompson 2008, 206. Während „technique“ spezifische handwerkliche Operation denotiert, ist unter „technical options“ deren naturwissenschaftlich-epistemische Basis zu verstehen.

ihrer Relation sowohl zu den Konsumenten als auch Produzenten des individuellen Medieninhalts, d.h. auch zu generischen Konventionen und ephemeren Moden, kulturellen und institutionellen Kontexten. *Die Signifikanz einer Mise-en-scène zu erfassen, das verlangt deshalb einen holistischen Konnex zwischen Medienpraxis, Mediengebrauch und Medientheorie, meint Mise-en-scène zum einen doch die Aktivität des Gestaltens (also einen Prozess des Enunzierens) wie dessen Resultat, die in der medialen Form sichtbare Gestaltung (also ein Enunziat)*²⁵⁷. Ihr dynamischer Charakter liegt sowohl im System der Inszenierung als auch im systembildenden Verfahren. Sie adressiert in Form einer Metasprache einerseits den Vorgang inszenatorischer Leistungen, im Sinne einer Primärsprache andererseits zugleich die Summe der inszenatorischen Leistungen, die den ästhetischen Ausdruck konturiert. Als Enunziation markiert die Mise-en-scène jenes Medium der telekinematischen Form, das die audiovisuellen Zeichen der Signifikation und ihre mediale Prädisposition den Zeichen einschreibt. Sie ist eine Art und Weise des Seins ebenso wie der Wirkung, nicht nur Existenz, sondern auch Effekt. *Die Inszenanz der Mise-en-scène markiert eine Subjektposition innerhalb eines primären Diskurses, die einen neuen sekundären Diskurs initiiert. Ihre enunzierte Diskursformation erst wäre als Stil zu fassen, der stets verwiesen ist auf den Primärdiskurs und wiederum dessen diskursiven Rahmen.* Die Untersuchung stilistischer Eigenheiten bewegt sich damit nicht in einem luftleeren Raum, sondern bleibt immer bezogen auf den seinerseits zeit- und kulturbedingten Herstellungsprozess, der inszenatorische Verfahren mitdeterminiert. Als Element diskursiver Praxis verweist die Mise-en-scène unweigerlich auf eine subjektkonstitutive Gesamtheit von „anonymen, historischen, stets in Raum und Zeit determinierten Regeln, die in

257 Dabei meint Mise-en-scène aber nicht die Erzählung im narratologischen Sinne, sie bezieht sich vielmehr auf deren visuell-akustische Tonalität, die Erscheinung und Erfahrung der medialen Raumformen maßgeblich definiert. Christian Metz unterscheidet noch einmal zwischen Stil und Enunziation: „Der Stil, so sagt man, verweist auf den Autor, [...] auf einen *bestimmten* Autor (oder eine bestimmte Strömung etc.), wohingegen die Enunziationsquelle eine unpersönliche, anonyme Instanz ist, die eigentlich für alle Filme die gleiche bleibt, denn sie sagt immer nur das eine: ‚Dies ist ein Film‘. Die Enunziationsmarkierungen verweisen auf niemanden. Sie bezeichnen, wie ihr Name schon sagt, die Aktivität, die das Enunziat hervorbringt, den *filmischen Akt als solchen*, der sich im Grunde immer gleich bleibt“ (1997, 135). Wo die Enunziationsmarkierung für Metz einen Meta-Diskurs bildet, verschmilzt der Stil mit dem primären Diskurs. Problematisch an dieser Differenzierung bleibt neben den habituell bedingten Transformationen der Grenzen von Enunziation und Stil vor allem, dass sie den komplexen Überschneidungsprozessen zwischen beiden Konzepten nicht genug Rechnung trägt. So legt nicht jeder Stil die Enunziation offen, jede Enunziationsmarkierung aber bedeutet unweigerlich eine stilistische Qualität.

einer gegebenen Epoche und für eine gegebene soziale, ökonomische, geographische oder sprachliche Umgebung die Wirkungsbedingungen der Aussagefunktion definiert haben“²⁵⁸. Über Mise-en-scène sprechen, das muss deshalb stets heißen, auf diejenige konkrete Arbeit zu verweisen, welche in jedem einzelnen Medienprodukt steckt und ihm erst seine ästhetische Beschaffenheit verleiht. Mediale Formen als Vergegenständlichung dieser Arbeitsprozesse können nur entstehen aufgrund schöpferischer Auseinandersetzung von Individuen im Rahmen der Relationen zwischen ihnen und ihrer Einbettung in soziale Systeme. Letztlich ist eine Reflexion über Mise-en-scène deshalb, darauf verweisen Frieda Grafe und Enno Patalas, zu sehen als „Aufruf zu vergleichender Betrachtung und ein Hinweis darauf, daß Filme in einem Zusammenhang entstehen und betrachtet werden müssen, daß ein bestimmter Mann [sic!] sie gemacht hat und sie nicht Genieblitze sind aus heiterem Himmel“²⁵⁹. Fern davon, in einem sozialen Vakuum generiert zu sein, ist jede Mise-en-scène das Produkt materieller Leistungen, die unweigerlich im Kontext eines „System[s] von Vorstellungen“ aus „Bildern, Mythen, Ideen oder Begriffen“ stehen, das wiederum „im Schoß einer gegebenen Gesellschaft mit einer geschichtlichen Existenz und einer geschichtlichen Rolle begabt ist“²⁶⁰. Diese kul-

258 Foucault 1981, 171. Auch Fredric Jameson verweist mit gutem Grund darauf, dass Geschichte und Diskurs untrennbar miteinander verbunden, aber mitnichten identisch sind: „We would therefore propose the following revised formulation: that history is *not* a text, not a narrative, master or otherwise, but that, as an absent cause, it is inaccessible to us except in textual form, and that our own approach to it and to the Real itself necessarily passes through its prior textualization, its narrativization in the political unconscious” (2002, 20). So wie also historischer Sinn in jeder Mise-en-scène sedimentiert ist, so bildet jede Mise-en-scène auch ein Sediment von Geschichte.

259 Grafe/Patalas 1974, 51. Analog dazu Gilles Deleuze: „What does a painter create? He creates lines and colors. That suggests that lines and colors are not givens, but are the product (*terme*) of a creation“ (1998b, 78). Was also kreiert ein Metteur-en-scène? Er kreiert telekinematische Räume mit Bildern und Tönen. Diese Räume, Bilder und Töne sind nicht gegeben, sie sind das Produkt eines Kurationsprozesses.

260 Althusser 1968, 181. Im neoformalistischen Paradigma dagegen wird nicht nur die idealistische Trennung von Mise-en-scène und Rezipientensubjekt fortgeschrieben, auch die putative Objektivität des analytischen Blickes auf inszenatorische Verfahren situiert sich jenseits von Kultur und Historie, wenn ein mediales Rohmaterial hypostasiert wird, das universelle Geltung beansprucht. Die neoformalistische Perspektive kann ideologische Fragen daher nur als Fragen des Inszenierten begreifen, nicht aber Fragen der Inszenierung als ideologische Fragen. Für sie ist Geschichte lediglich ein abstraktes Zeitmaß, vor dem sich inszenatorische Paradigmen ausbilden. Als Folge ihres positivistisch motivierten Kognitivismus, der die – zweifellos signifikanten – mentalen Prozesse des Wahrnehmens und Denkens als objektiv verklärt und von jedem kulturellen Kontext, d.h. ihren epistemischen Prädispositionen abtrennt,

turellen Zusammenhänge herauszuarbeiten, einen globalen Produktionskontext in seiner überdeterminierten Disposition zwischen internen Faktoren (d.h. technologische und künstlerische Variablen) und externen Faktoren (d.h. mediale und historische Entwicklungen) zu bestimmen, das müssen ästhetische Studien leisten können. Beide Felder sind zu berücksichtigen, weil mediale Formen in Kino, Fernsehen oder der digitalen Audiovision nicht zu trennen sind von den ideologischen Konditionen ihrer *Mise-en-scène*. *Keine Mise-en-scène lässt sich auf den Transport von Ideologie reduzieren, als eine Praxis des Bedeuten aber ist jede Inszenierung eingebunden in soziale Relationen, die ihr eine spezifische ideologische Funktion attribuieren.* Als System von praktischem Handeln, kulturellen Repräsentationen und Bedeutungsprozessen artikulieren und bestimmen inszenatorische Praktiken immer auch „die Anwesenheit einer Abwesenheit“²⁶¹. Im Sinne materieller Deter-

fokussieren neoformalistische Analysen dagegen nur noch das ‚Wie‘ der *Mise-en-scène*, die Fragen nach dem ‚Warum‘ und dem ‚Was‘ stellen sich dabei kaum mehr. Die Konfrontation von Subjekt und Objekt wird so epistemisch missverstanden, indem nicht nur der Erwerb von Wissen als dessen Effekt postuliert ist, sondern das Subjekt sein gewonnenes Wissen auch auf das Objekt bezieht, indem es auf der Basis wahrnehmungspsychologischer Prämissen glaubt, Erkenntnis durch eidetische Abstraktion einer bis dato unerkannten ‚Essenz‘ der sichtbaren Erscheinungen gewinnen zu können. Der Neoformalismus, wie ihn Bordwell und Thompson vertreten, erkennt allzu leicht, wie Wissen definiert wird in Abhängigkeit des Objekts, an das Wissen gekoppelt ist, d.h. wie dem Objekt durch das Subjekt sein Wesen entzogen wird. Sie vergessen, dass Subjektivitäten stets auf einer kulturellen Basis signifiziert werden, die durch symbolische Markierungen von Identität und Alterität einen Rahmen vorgeben für die Sinngebung von ästhetischen Erfahrungen. Es wird ausgeklammert, dass ästhetische Objekte stets Symptome als auch Produzenten kultureller Prozesse sind, indem sie zugleich als reflexiver Index wie auch performative Reartikulation derselben funktionieren.

- 261 Laclau 2002, 180. Medien produzieren inszenierte Repräsentationen einer Gesellschaft und sind simultan selbst ein Produkt sozialer Repräsentation, die auf das rezipierende Subjekt wirkt. Als gesellschaftlicher Apparat konstruieren sie Subjektivitäten, erschöpfen aber das Individuum nicht. Mediale Formen stehen als ästhetische Objekte weder außerhalb noch innerhalb von Ideologie, vielmehr sind sie stets auf den Prozess zur Konstitution ideologischer Formationen verwiesen. Mit Ernesto Laclau wird hier unter Ideologie also keineswegs mehr nur essentialistisch ein „falsches Bewußtsein“ (Marx/Engels 1968, 97) verstanden; auch geht Laclaus Konzeption über das von Louis Althusser definierte „imaginäre Verhältnis der Individuen zu ihren realen Existenzbedingungen“ (1977, 133), d.h. die sinngebende Selbstwahrnehmung des Subjekts in seiner materiellen Kondition, hinaus. Für Laclau existiert kein metalinguistischer Standpunkt außerhalb ideologischer Formationen, vielmehr markiert das Beharren auf eine extraideologische ‚Realität‘ und ein ‚richtiges Bewusstsein‘ – etwa bei Jürgen Habermas (1968) – als Nullpunkt der Ideologie bereits selbst den Eintritt in ideologische Repräsentation. Zwischen Drinnen und Draußen ist ebenso

minanz reflektieren wie produzieren sie die Verfasstheit einer Gesellschaftsordnung. Das bedeutet somit, dass nicht nur die Form telekinematischer Medien unweigerlich in kontinuierlichem Austausch mit deren Inhalten verbunden ist und ihr Inhalt mit ihrer Form, es bedeutet ebenfalls, dass Form und Inhalt immer in Relation stehen zu jenem ökonomischen System, das sie als diskursiven Rahmen bedingt. Was eine industrielle Kunst wie Kino und Fernsehen auszeichnet, das „ist keineswegs die mechanische Reproduktion, sondern die innerlich gewordene Beziehung zum Geld“, daran erinnert uns Gilles Deleuze: „Das Geld ist die Kehrseite all der Bilder, deren Vorderseite das Kino zeigt [...] und sichtbar in Szene setzt“²⁶². Audiovisuelle Bewegtbilder werden produziert als Ware, die stets einen Ausstellungswert besitzt. Aus dieser Perspektive sind Mise-en-scène und Kultur, Inszenierung und Ideologie als sich reziprok illuminierende Phänomene zu verstehen, die sich wechselseitig bedingen und voneinander nicht loszulösen sind. Wenn Bordwell und Thompson dagegen die inszenierende Instanz von der Inszenierung abkoppeln und somit Gefahr einer entpersonalisierenden Pauschalierung

wenig zu trennen wie zwischen Aufgeklärten und Verblendeten. Dennoch desavouiert Laclau – wie etwa auch Slavoj Žižek (1994) – die Idee einer konstitutiven Distorsion nicht, vielmehr versteht er ideologische Operationen als ein synchrones Etablieren und Eliminieren von Bedeutung. Voraussetzung für die Sichtbarkeit der so entstehenden Kluft ist ein nie ganz möglicher, d.h. anwesender Erfolg ihrer Schließung: „Die Operation der Schließung ist unmöglich und doch zugleich notwendig; unmöglich aufgrund der konstitutiven Dislokation, die im Kern jedes strukturellen Arrangements liegt, und notwendig, da es ohne diese fiktive Bedeutungsfixierung überhaupt keine Bedeutung gäbe“ (Laclau 2002, 180f.). Ideologie setzt an genau diesen Ort der Unmöglichkeit ein diskursives Objekt, indem sie eine objektive Bedeutung hypostasiert. Damit wird es ihr möglich, den hybriden Raum des Sozialen als homogene Totalität auszugeben. Natürlich ist die Inszenierung solch scheinbar ideologiefreier, transzendentaler Signifikate für ein scheinbar transzendentales Subjekt entscheidender Impetus ‚transparenter‘ inszenatorischer Signifikanten, eben wenn sie vorgeben, ‚Realität‘ objektiv, positiv und universal darzustellen.

- 262 Deleuze 1997b, 107. Von einer Ideologie des Geldes sprechen, das bedeutet eine kulturell-diskursive Formation zu beschreiben, die Stuart Hall in Anschluss an Louis Althusser und Antonio Gramsci als sozialen Kontext dominanter Repräsentationsmuster definiert, der sowohl auf Seite von Produktion wie auch Rezeption wirksam ist, also nicht abstrakte Ideen referiert, sondern ein System von Repräsentationen und Praktiken: konkrete „Bilder, Konzepte und Prämissen“ inkludiert, „durch die wir bestimmte Aspekte des gesellschaftlichen Lebens darstellen, interpretieren, verstehen und ihnen einen Sinn geben“ (1989, 151). Versteht man unter Mise-en-scène erstens einen Produktionsprozess und zweitens eine ästhetische Qualität, dann ist eben die notwendige Verbindung hergestellt zwischen inszenierender und rezipierender Instanz, eine Perspektive ermöglicht auf die zwischen ihnen stattfindenden Bedeutungs-transfers.

laufen, für die sozioökonomische Rahmenbedingungen nur Träger sind, dann ist ihre schematische Konzeption durchaus symptomatisch zu verstehen für eine idealistische Tendenz, wie sie ihr Neoformalismus mit ebenso historizistischer wie technologiefetischistischer Arbeit zu perpetuieren droht²⁶³. Das neoformalistische Modell tendiert zum ontologischen Zentrismus, es läuft Gefahr, die Beziehungen des medialen Texts im Sinne einer diskursiven Einheit (als eine kodierte Organisation von unterschiedlichen Zeichen) zu seinem kulturellen Außen zu kapten und ihn hermetisch einzuschließen, ihn abzukoppeln von den diskursiven Bedingungen seiner Existenz zugunsten einer eidetischen ‚Essenz‘. Stattdessen offeriert die Verbindung von Fertigung und Form, wie sie Konzeptionen der *Mise-en-scène* impliziert, den wohl pragmatischsten Anknüpfungspunkt einer kritischen Lektüre, die das Innere des Texts öffnet hin zu determinierenden Variablen seiner durch multiple Faktoren beeinflussten Produktion. Weil an jedem Medientext jene handwerklichen Entscheidungen ablesbar werden, die ihn materiell konstituieren, darf eine analytische Reflexion nicht den notwendigen Konnex von inszenatorischer Leistung und inszeniertem Artefakt vergessen. Er erst verbindet Da-Sein mit So-Sein, ontologische Existenz mit phänomenologischer Erscheinung. *Von Mise-en-scène zu sprechen, das ist deshalb nichts weniger als die mandatorische Kondition, um auf elementarer Ebene verstehen zu können, wieso Audiovisionen so aussehen und sich so anhören, wie sie aussehen und wie sie sich anhören.*

2.2 Auflösung des Raumes in der Zeit

„*Mise en scene* wurde in Frankreich zum Terminus für kinospezifische Inszenierung, für die Strukturierung des filmischen raumzeitlichen Kontinuums, die vermittelt erzählter Geschichten, sie aber in jedem Falle überdeterminierend, die eigentlichen Ereignisse eines Films ausmachen“²⁶⁴. *Frieda Grafe*

In einem weiteren Punkt ist *Mise-en-scène* ein komplexerer Terminus als jeder Stil-Begriff. Er besitzt eine doppelte semantisch-holistische Qualität. Zum einen referenziert er die medienpraktische Tätigkeit der Inszenierung, mit Jacques Aumont: „une science, un art, une sensibilité“²⁶⁵ oder mit Raymond Bellour: „l’opération qui consiste à mettre en scène“. Wobei diese Operation sich wiederum

263 Siehe dazu Bordwell/Staiger/Thompson 1988.

264 Grafe 1976, 10.

265 Aumont 2006, 9.

untergliedern lässt in ihre Suborganisationen wie „mise en image“ (Gestaltung des Einzelbildes), „mise en plan“ (Gestaltung der Einstellung), „mise en page“ (Interaktion von Bild und Einstellung), „mise en phrase“ (Verbal- und Schriftsprache in Bild und Ton) sowie „mise en pli“ (Verkettung der Einstellungen)²⁶⁶. Mise-en-scène spezifiziert zum anderen aber auch das Produkt der Inszenierung in Kontext zum inszenierten Signifikat, mit Bellour: „le résultat de cette operation“²⁶⁷. Mise-en-scène meint sowohl den Akt inszenatorischer Gestaltung als auch die dadurch konstituierte respektive negierte Bedeutung. Sie referenziert also das der bedeutenden Praxis immanente holistische Sinnpotential. In diesem Sinne merkt bereits François Truffaut an, dass „mise en scène gleichzeitig die Geschichte meint, die man erzählt, und die Art und Weise, wie man sie erzählt“²⁶⁸. Auch Thomas Elsaesser versteht unter Mise-en-scène die Beziehung von Signifikant und Signifikat, das Verhältnis vom konkret Bedeutenden zum abstrakt Bedeuteten: „[I]t is understood as a study of the relation between subject matter and style (the relation between *what* and *how*)“²⁶⁹. Das bedeutet, so Elsaesser: „[T]he style of the film, understood to include its *mise-en-scène* defined as that which controls how a film signifies by its form, is logically prior to, but also inseparable from what is being signified and communicated“²⁷⁰. Mise-en-scène in diesem Sinne bezeichnet jene Wechselbeziehung zwischen Signifikant und Signifikat, die einer medialen Audiovision ihren ästhetischen Phänotyp verleiht. Dabei bleiben Signifikat und Signifikant untrennbar aufeinander bezogen, wenn die Bedeutung aus dem Bedeutenden resultiert und das Bedeutende wiederum die Bedeutung kommentiert. Mise-en-scène bezieht sich mithin auf das, was gefilmt wird, und darauf, wie es gefilmt wird. Sowohl auf der Mikroebene wie auch auf der Makroebene, die Mise-en-scène ist ein Organisationsprinzip für: „shots, scenes, and whole films“. Daraus leitet Elsaesser das Objekt der einzufordernden Analyse ab: „The *mise-en-scène* critic ideally focuses on an individual film's stylistic and thematic development, that is, the film's moment-by-moment progression as it concretely manifests or realizes its themes through its *mise en scène*“²⁷¹. Die prozessuelle Form der Analyse spiegelt so den Prozess vom inszenatorischen Signifikanten zum inszenierten Signifikat. Dieser dynamische Fokus trägt daher der Dynamik telekinematischer Signifikation deutlich Rechnung. Er amplifiziert den Blick medienwissenschaftlicher Analyse: „[A]

266 Bellour 2000, 122ff.

267 Bellour 2000, 111.

268 Truffaut 1999, 111.

269 Elsaesser/Buckland 2002, 80.

270 Elsaesser 2012a, 88.

271 Elsaesser/Buckland 2002, 82.

mise-en-scène critic may focus on the relation between how the cuts from shot to shot relate to the action and dialogue²⁷². Auch Richard Maltby zielt auf diesen Punkt ab. „We should think of *mise-en-scène* not as a list of devices or techniques, such as set design, lighting, or camera placement“, postuliert er: „but as a form of textual economy“. Auch Maltby geht es um „arrangement of screen space as meaningful organization of screen space“, wobei die *Mise-en-scène* „leads smoothly from one shot to the next“²⁷³.

Wendet man den Blick von der Rezeption und Analyse zurück auf die telekinematische Bedeutungspraxis, dann besitzt der inszenatorische Signifikant damit eine weitere Doppelfunktion. Er arrangiert nicht nur spatial, gibt uns nicht nur Momentaufnahmen im Raum (wie ein Gemälde), er arrangiert auch temporal, gibt uns räumliche Informationen in der Zeit (wie eine Erzählung) als Form der Zeit: einerseits durch die autonome Kameraaufnahme, andererseits durch die Kombination differenter Kameraaufnahmen, die sich sequentiell verknüpfen. So wie jede Einstellung eine raum-zeitliche Entität formt, so konstituiert jede Einstellungsverkettung eine raum-zeitliche Verbindung. Von der Inszenierung, so Gilles Deleuze, müssen daher „Teile ausgewählt, koordiniert, mit Anschlüssen versehen und in Verbindungen gebracht werden“²⁷⁴. Für Deleuze hält die *Mise-en-scène* das Sichtbare stets in Bewegung. Sie „variiert unaufhörlich die Körper, Teile, Aspekte, Dimensionen, Distanzen und jeweiligen Positionen zueinander, aus denen sich das Ensemble im Bild zusammenfügt“²⁷⁵. Die laufende Kameraeinstellung bewegt sich also in der Zeit, registriert wie dirigiert, was vor ihr sich ereignet. Als eine Konzentration von Intensität, physischer wie psychischer Energie, steht das telekinematische Bild immer in Relation zu angrenzenden Bildern. Die Organisation des Sichtbaren im Bildkader wird daher stets definiert durch die Dauer der einzelnen Elemente des Sichtbargemachten. *Mise-en-scènes* telekinematischer Medien lassen sich deshalb, gesprochen mit Erwin Panofsky, auch definieren „als *Dynamisierung des Raumes* und entsprechend als *Verräumlichung der Zeit*“²⁷⁶. Ohne dabei Panofskys normatives Postulat einer Synthese von Bild und Narration übernehmen zu müssen, lässt sich doch nicht verleugnen, dass das Bewegtbild durch die Aufhebung eines einheitlichen Bildraumes das Zuschauersubjekt immer wieder neu zu jenem spatial Sichtbaren positioniert, das entlang einer temporalen Achse sich entfaltet und dadurch lesbar wird. Der inszenatorische Signifikant schafft einen virtu-

272 Elsaesser/Buckland 2002, 80.

273 Maltby 2003, 328.

274 Deleuze 1997a, 47.

275 Deleuze 1997a, 42.

276 Panofsky 1967, 345.

ellen Raum, der autonom vom aktuellen Raum und von der aktuellen Mobilität des Zuschauersubjekts temporal mobilisiert ist. Indem sie das Sichtbare in Spannung versetzt, gelingt es der Mise-en-scène, den Blick auf das Bild zu lenken und den Raum zu einer Frage der Zeit zu machen. *Die Rezeption von Film-, Fernseh- und digitalen Bildschirmbildern ist definiert durch ihre Irreversibilität: das Ephemere der Bilder, die in ihrem Erscheinen verschwinden und in ihrem Verschwinden erscheinen. Sie konstituieren einen Raum, der sich sukzessive aktualisiert. Die Mise-en-scène gestaltet ergo nicht nur den telekinematischen Raum, sie organisiert den telekinematischen Raum auch axiomatisch in seiner zeitlichen Ausdehnung.* Verräumlichungen und Verzeitlichungen sind aufs Engste miteinander verschränkt. Dabei stehen spatiale und temporale Parameter ontologisch jedoch nicht in einer oppositionellen, auch nicht in einer komplementären Relation, vielmehr zeichnen räumliche Strukturen immer durch eine Immanenz des Zeitlichen sich aus.

Anders gesagt: Der Raum ist in seiner Präsentation von Sein und Werden stets auch ein Indikator von Temporalität. Richard Barsam kommt dieser Erkenntnis bereits nahe, wenn der Terminus Mise-en-scène für ihn eher konventionell ein „total arrangement of settings, costumes, lighting, sound, and acting – everything you see and hear on the screen“, denotiert, er aber sogleich die entscheidende Ergänzung nachreicht: „from frame to frame“²⁷⁷. Die Mise-en-scène legt damit durch eine Auflösung der Szene, d.h. ihre visuelle Parzellierung, sowohl graphische als auch akustische Relationen zwischen den einzelnen Einstellungen fest. Sie bestimmt das Tempo, mit dem die einzelnen Einstellungen alternieren, sie bestimmt, wie die syntaktische Position der einzelnen Einstellungen mit ihrer jeweiligen paradigmatischen, intrinsischen Organisation interagiert als „Einrichtung der Bildausschnitte“²⁷⁸. Sequentiell bestimmt sie den raum-zeitlichen Zusammenhang von Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem, womit ihr eine zweifache Funktion zukommt. Einerseits signifiziert sie ikonisch den telekinematischen Raum, andererseits bedeutet sie indexikalisch oder symbolisch die telekinematische Zeit. Mise-en-scène bildet ergo einen Gestaltungsprozess, der neben Strategien zur In-

277 Barsam 2007, 122.

278 Kersting 1989, 441. Es ist daher wenig sinnvoll, Mise-en-scène ausschließlich in Verbindung zur langen, ungeschnittenen Einstellung zu bringen und diese als „the presupposition or priori of mise-en-scène, that is, the ground or field in which mise-en-scène can occur“ zu definieren, d.h. als „the time necessary for mise-en-scène space“ (Henderson 1980, 49). Diese reduktive Darstellung verkennt nicht nur völlig, wie medienpraktisch inszeniert wird, sie schließt auch den Großteil aller Audiovisiionen – insbesondere nahezu sämtliche Hollywood-Produktionen – von der Kunst der Mise-en-scène aus.

szenierung von Körpern im Raum auch eine Auflösung dieses Raumes mit einer Verkettung seiner spatialen Partikel inkludiert. Mit ihr erst entsteht telekinematische Raum/Zeit als erfahrbare Einheit – ein diegetisches System, das der inszenatorische Signifikant modelliert: „une topologie du monde de la fiction, tout une série de gestes narratifs et monstratifs“²⁷⁹. Telekinematisches Inszenieren, das besagt nicht nur den Entwurf einzelner Orte als, wie Michel de Certeau differenziert, diejenige abstrakt-statische Ordnung fester Kopplung, „nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden“, als „eine momentane Konstellation von festen Punkten“. Vielmehr ist mit der Inszenierung von Körpern im Raum eine Definition dieser Topographie verbunden. Während Orte über Objekte generiert werden, offerieren Räume immer auch Handlungspotentiale. Als Inszenierung von Aktionen in spatialen Kontexten synthetisiert die dynamische Mise-en-scène des Bewegtbildes – in Kontrast zum verortenden Medium der statischen Photographie – stets Raumerkennung (Sehen) und Raumbildung (Bewegung). Was sie entwirft, das ist im Sinne de Certeaus „ein Geflecht von beweglichen Elementen“. Dieses Geflecht wiederum wird in seiner Performanz „von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten“. Mit de Certeau wäre der von Praktiken der Inszenierung konstituierte Raum so zu bestimmen als das „Resultat von Aktivitäten, die [dem Geflecht] eine Richtung geben, [es] verzeitlichen und [...] dahin bringen, als eine mehrdeutige Einheit von Konfliktprogrammen und vertraglichen Übereinkünften zu funktionieren“²⁸⁰. Während Orte demnach eine potentielle Stabilität bedeuten, ist mit Räumen immer eine temporale Variabilität verbunden. Erst wenn Orte an aktive Praktiken gekoppelt werden, wandeln sie sich zu Räumen. *Die Arbeit der Mise-en-scène lässt sich aus dieser Perspektive als*

279 Aumont 2006, 9. Timothy Corrigan und Patricia White gehen so weit, Mise-en-scène als Synonym für Diegese zu verwenden. So sprechen sie von einer „naturalistic mise-en-scène“ in Form der „historical mise-en-scène“ sowie der „everyday mise-en-scène“ und einer „theatrical mise-en-scène“ in Form der „expressive mise-en-scène“ sowie der „constructive mise-en-scène“ (2009, 86ff.). Während die historische Mise-en-scène eine Epoche der Vergangenheit möglichst ‚naturalistisch‘ signifiziert und während die alltägliche Mise-en-scène auf Schauplätze alltäglicher Ereignisse vertraut, überformt die expressive Mise-en-scène symbolisch materielle ‚Wirklichkeit‘ und generiert die konstruktive Mise-en-scène artifizielle Welten ohne Referenz auf Alltagserfahrung. Wo die naturalistische Mise-en-scène dem klassischen Kino zuzuordnen wäre, würde das anti-mimetische Moment der theatralen Mise-en-scène auf moderne Audiovisionen verweisen. Problematisch bleibt in der Konzeption von Corrigan und White aber, dass die Mise-en-scène nicht mehr auf eine Konstitution der Diegese verweist, sondern selbst zur dargestellten Fiktion samt ihrer spatio-temporalen Parameter wird.

280 De Certeau 1988, 218.

eine ebenso mobile wie destabilisierende, kurzum: performative Transformation von Orten in Räume beschreiben. Wenn der inszenatorische Signifikant mittels Vektoren der Richtung und Größen der Geschwindigkeit eine Aktualisierung von Möglichkeiten leistet, ergo das Zuschauersubjekt auf den jeweils absenten Blickpunkt verweist und somit einzelne Orte zum diegetischen System verknüpft, dann können in der Zeit sowohl mediale als auch modale Raumstrukturen entstehen. Indem die Mise-en-scène daran arbeitet, bild- bzw. tonhafte Konstruktionen zur Darstellung zu bringen, stiftet sie auf genau solche Weise spatiale Verbindungen. Diese resultieren aus dem performativen Konnex von Vektoren, Geschwindigkeit und Zeit. Dadurch sind Räume ebenso instabil wie transformabel, ebenso vorläufig wie variabel, also Objekt einer temporalen Sukzession von Kontexten. Kurzum: Inszenieren meint nichts anderes, als einen telekinematischen Raum axiomatisch in der Zeit zu organisieren, oder, gesprochen mit Gilles Deleuze: die Verfertigung von „Dauer/Bewegungs-Blöcken“²⁸¹. Solche Blöcke von Bewegung und Dauer, von Räumen in der Zeit konstituieren wiederum, was Michail Bachtin den künstlerischen Chronotopos genannt hat. Im Chronotopos sind, nach Bachtin, „räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen“ amalgamiert: „Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt an Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert“²⁸². Wenn Bachtin vom künstlerischen Chronotopos spricht, dann adressiert er Form-Inhalt-Relationen des Romans, seine Überlegungen lassen sich in ihrer großen Generalität aber problemlos und produktiv auch für Texte differenter Medien fruchtbar machen²⁸³. Jede Erzählung bildet einen spezifischen Chronotopos aus, verschränkt Zeit und Raum auf eine bestimmte Weise. Der Chronotopos sorgt hier für Verdichtungsprozesse, wobei die Zeit im Raum zur Geltung gebracht wird und die Eigenheiten des Raumes in der Zeit sich manifestieren. Spatiale und temporale Organisation sind wechselseitig aufeinander bezogen und fungieren in ihrem das latente Geschehen manifest machenden Zusammenspiel als Prädisposition jeder bildhaften Präsentation narrativer Ereignisse. „Der Chronotopos“, so Bachtin, „liefert die entscheidende Grundlage, auf der sich die Ereignisse zeigen und darstellen lassen. Und das eben dank der besonderen Verdichtung und Konkretisierung der Kennzeichen der Zeit – der Zeit des menschlichen Lebens, der

281 Deleuze 2005, 299.

282 Bachtin 1989, 8.

283 Auch wenn Bachtin selbst weder auf stilistische Parameter noch analytische Kategorien eingeht.

historischen Zeit – auf bestimmten Abschnitten des Raumes. Dadurch wird es auch möglich, die Darstellung der Ereignisse im Chronotopos (um den Chronotopos herum) aufzubauen. Der Chronotopos dient als Angelpunkt für die Entfaltung der ‚Szenen‘ [...]. Der Chronotopos bildet als die hauptsächliche Materialisierung der Zeit im Raum das Zentrum der gestalterischen Konkretisierung²⁸⁴. Spatiales und Temporales sind demnach durch den Chronotopos der Mise-en-scène in eine basale reziproke Relation gebracht, so dass ihr wechselseitiger Zusammenhang eine fiktive Einheit ergibt. Raum und Zeit addieren sich nicht einfach, sie ergeben in ihrer korrelativen Kombination ein neues Drittes und gewinnen an Materialität wie Plastizität. Temporale Qualitäten werden evident durch Handlung im Raum, spatiale Qualitäten erfahren ihre Charakteristika durch die Zeit. Transformationen spatialer Relationen entstehen stets durch zeit-technische Modulation der Bilder, Umformungen von temporalen Strukturen basieren auf raum-technischen Bildmanipulationen. *Wer also versucht, der Mise-en-scène den Vektor der Zeit abzusprechen, ignoriert nicht nur die temporale Verwiesenheit jedes spatialen Konstrukts, er arbeitet sich auch ab an einer reduktionistischen Funktionsästhetik, die keine allgemeinen Aussagen zur telekinematischen Inszenierung treffen kann.*

Wie aber entstehen solche chronotopischen Blöcke als Verbindungen von Raum und Zeit, als Integrale spatialer und temporaler Parameter, die dienen „als Angelpunkt für die Entfaltung der ‚Szenen‘“²⁸⁵? Ihre Konstitution bedarf multipler Arbeitsschritte, die alle eine Form der Mise-en-scène bedeuten und differente Zeichensysteme subsumieren, um in Szene zu setzen. Schon François Truffaut spricht hier von einem Missverständnis mit Blick auf das reduzierte semantische Potential, das „man dem Begriff *mise en scène* gab“. Er grenzt scharf ab: „In der Frühzeit des Kinetographen bezeichnete man mit *mise en scène* eher die Handhabung spektakulärer Mittel vor der Kamera“. Sein Beispiel dafür ist Fred Niblos BEN HUR (1925), wo sich Mise-en-scène auf die Inszenierung des Wagenrennens, das Arrangement der Statisten oder die Rekonstruktion des antiken Roms bezieht. Dagegen macht Truffaut den Gedanken stark, dass aus cinéphiler Perspektive „mit dem Ausdruck *mise en scène* vielmehr die Summe der vom Regisseur zu treffenden Entscheidungen gemeint ist“. Also konkret: „die Platzierung der Kamera, der gewählte Blickwinkel, die Dauer einer Einstellung, die Geste eines Schauspielers“²⁸⁶. An anderer Stelle weist Truffaut weiter daraufhin, dass bereits das „Shooting Script“, d.h. das Storyboard als letzte Fassung eines Drehbuchs inklusive

284 Bachtin 1989, 200.

285 Bachtin 1989, 200.

286 Truffaut 1999, 111. Zur untrennbaren Relation von Mise-en-scène und Cinéphilie siehe ausführlich Kapitel 3.

seiner skizzenhaften Visualisierung „eindeutig kein literarisches Werk dar[stellt], sondern bereits eine erste Inszenierung“²⁸⁷. Eine zweite Mise-en-scène sieht Truffaut dann formuliert in der Regiearbeit, d.h. dem Arrangement des Sichtbaren vor der Kamera respektive Organisation der Kamera selbst. Und eine dritte Mise-en-scène stellt für ihn die Kombination der einzelnen Aufnahmen in der Nachbearbeitung von Bild wie Ton dar. Die Realisation, schreibt Truffaut, bildet „eine zweite und die Montage eine dritte Inszenierung“²⁸⁸. Entscheidendes Medium zwischen den Arbeitsschritten ist die *Découpage* als performatives Mittel zur Raumerzeugung: als „instrument qui fait correspondre exactement la mise en scène au scénario“, ergo nicht anderes als „une première version de la mise-en-scène“²⁸⁹. Sie verbindet die Auflösung einer Rauminnszenierung in differente Einstellungen mit der medialen Aufzeichnung der Bildobjekte mit der Rekonstruktion der aufgelösten Szene im Schnitt mit der Rezeption der Rauminnszenierung durch ein Publikum. Wie Truffaut versteht auch Eric Rohmer unter der *Découpage* zunächst „l'élément premier de la mise-en-scène“, dann aber noch mehr, sogar „le nerf de la mise en scène“. Für Rohmer lautet die alles entscheidende Frage: „Qu'est-ce que c'est filmer?“, und er antwortet: „C'est savoir où mettre la caméra et savoir combien de temps elle restera. Le découpage, pour moi, c'est le mystère“²⁹⁰. Mit der *Découpage* konstituiert sich die Mise-en-scène erst als Bedeutungspraxis eines Bildmediums, indem eine mediale Architektur des telekinematischen Raumes entsteht. Denn sie fragmentiert das narrative Kontinuum des Drehbuchs, indem sie es in einzelne Einstellungen ‚aufteilt‘, den literarischen Signifikanten also in visuelle Bedeutungsträger transponiert. Dieser Aufteilung entsprechen später die gewählten Kameraeinstellungen auf den diegetischen Raum, der sich wiederum

287 Truffaut 1999, 162. Von Thomas Schatz wird das Shooting Script bestimmt als bezogen auf „all aspects of production – from camera work and dialogue to the shot-by-shot construction of the picture“ (1988, 70). Aus Schatzs Perspektive wäre unter Mise-en-scène eine Konzeptionalisierung dieses Shooting Scripts zu verstehen.

288 Truffaut 1999, 162. Rudolf Kersting kritisiert nachdrücklich eine „Verengung des Montageprinzips auf einen arbeitstechnischen Aspekt der ‚ersten Produktion‘ (Schnitt-Klebe-Mechanik) und die damit verbundene Separierung von der Mise-en-scène“ (1989, 441). Kersting verweist völlig richtig darauf, dass das Filmbild immer ein Montageprodukt ist, weil es ein profilmisches Kontinuum durch photographische Transmission neu anordnet. Ähnlich differenziert argumentiert früh auch bereits Eric Rohmer: „[I]t's [...] true that *mise en scène* may happen at the editing stage“ (1986, 92). Dann hat man es mit einer Inszenierung dritter Ordnung zu tun: der Mise-en-scène einer Mise-en-scène (Auflösung und Kadrierung) einer Mise-en-scène (figurative Inszenierung im Raum).

289 Aumont 2006, 45f.

290 Rohmer zitiert nach: Aumont 2006, 46.

erst konstituieren kann, wenn die einzelnen Aufnahmen im Schnitt kombiniert respektive arrangiert werden. Robert Bresson ist hier in seiner „Définition de la mise en scène“ noch radikaler. Für ihn bezieht sich die telekinematische Mise-en-scène primär auf zwei mediale Parameter: „the camera angles and the shot length“. Von einem Arrangement des profilmischen Raumes wie seiner Figuren und Objekte ist bei Bresson gar keine Rede mehr: „For an auteur who deserves this name, a choice is determined by his calculation or his instincts and not by pure chance. For him, and for him only, once the order of the shots (*découpage*) is determined, each photographed shot will have only one well-defined camera angle and a certain given duration“²⁹¹. Und auch Jean-Luc Godard begreift als „das einzige große Problem“ der Mise-en-scène, „immer mehr, bei jedem Film, wo und warum eine Einstellung anfangen und wo und warum sie beenden“²⁹². Truffauts und Rohmers, Bressons und Godards medienpraktische Intelligenz leistet hier einen wichtigen Hinweis: *Einzelne Arbeitsschritte der Mise-en-scène sind nicht voneinander zu trennen, weil sie zwangsläufig aufeinander verweisen, indem sie dem Film erst durch ihr Zusammenspiel seine ästhetische Gestalt verleihen. Wichtig ist deshalb nicht eine analytische Isolation der inszenatorischen Parameter, es geht vielmehr darum, ihre komplexe Interaktion zu erfassen.* Inszenieren, das bedeutet also diegetischen Raum und seine interne Komposition zu stiften, bleibt dabei jedoch nie beschränkt auf das Arrangement von Körpern, die als Figuren zwischen Diegese und Narration vermitteln. Telekinematische Mise-en-scènes gehen über andere mediale Konzepte weit hinaus. Sie sind, so V.F. Perkins in einer elementaren Bemerkung zur Filmtheorie, zwar „not fundamentally different from that of directing for the stage“, erschöpfen sich aber mitnichten darin: „[I]n movies everything is designed to be filtered through the eye of the camera and remade in the patterns created on the cutting bench“²⁹³. Jeder inszenatorische Signifikant ist Teil des medialen

291 Bresson zitiert nach: Kovács 2007, 221f.

292 Godard 1972, 167. Richard Maltby konstatiert, wie für „some directors [...] the practice of ‘cutting in the camera’ [...] was a means of maintaining authorial control over the mise-en-scene“ (2003, 332). Fern davon, die Kontrolle über den Film im Prozess der Postproduktion zu verlieren, haben Metteurs-en-scène auch zur Zeit des klassischen Hollywood-Studiosystems bereits so inszeniert, dass der – womöglich vom Produzenten instruierte – Schnittmeister ihrer gewünschten Einstellungsfolge entsprechen musste.

293 Perkins 1981. Als Illustration seiner These zieht Perkins die Mise-en-scène von Nicholas Rays *THE LUSTY MEN* (1952) heran. Hier kommt es durch die Kombination von Figureninszenierung, Kameraarbeit und Schnitt zu einem symbolischen Wechsel der diegetischen Tempi: „The camera’s frame and the editor’s scissors provide the means whereby the director carves a particular path through the world constructed on the set. Thus at the start of Ray’s rodeo picture, [...] we are shown a selection of the displays

Systems auf der Makroebene, er trägt zu seiner jeweiligen Struktur bei, wie sie die partikulären Systemelemente auf der Mikroebene bedingen. *Telekinematische Systeme konstituieren sich aus der Gesamtheit inszenatorischer Verfahren, die wechselweise aufeinander rekurren und Rückkoppelungen provozieren, so dass sie eine signifikative Union bilden, die sich abgrenzt von anderen symbolischen Verbindungen.* Die Modulation audiovisuellen Raumes bleibt nicht auf eine bild-interne Organisation beschränkt. Körper wandern von einer Aufnahme zu einer anderen Aufnahme, und damit erst konstituiert sich szenische Qualität als einstellungsübergreifendes Phänomen. Die Konstruktion telekinematischer Räume verweist ebenso auf die Relationen vor der Kamera als auch die Anordnung dieser Anordnung durch sukzessive Verbindungen zwischen differenten Aufnahmen.

In diesem Sinne spricht John Belton dann auch von einer „mise-en-scène outside of the shot“, die er besonders bei Jean Renoir, aber auch Wsewolod Pudowkin würdigt, weil dort für ihn – anders als etwa bei Sergej M. Eisenstein oder Alfred Hitchcock, die Einstellungen kontrastiv zueinander in Relation setzen – ein Synthese-Effekt der spatialen Fragmente intendiert ist: „[The] cuts have a cumulative effect, relating one shot to the shot before and after it, as if there were no break in the action at all“²⁹⁴. Man muss hier Beltons Relativierung nicht notwendigerweise teilen. „The truth is“, so etwa ganz generell Valerie Orpen, „that editing

in the opening-day parade through the centre of a modern Texan town. The camera's viewpoint constantly encompasses the solid fronts of banks, shops and offices as the permanent background of the passing show. Then, in ordering the succession of images, Ray moves systematically back through time, taking us from tractors and decorated lorries, through covered wagons and mule trains, to a band of fancy-dress Indians war-dancing along the city streets. When we get to the rodeo itself, the film has set it up as a show that attempts to extend the life of images from the past in a drastically transformed present“ (1981). Perkins betont völlig zu Recht, wie Kamera und Schnitt die Perspektive auf den filmischen Raum nicht nur manipulieren, sondern erst konstituieren. Unterstützt wird er in diesem Punkt von Claude Bailblé: „Schon bei den Dreharbeiten gilt es deshalb, ein Gespür für die zeitliche Auflösung einer Szene zu entwickeln: Es geht darum, passende Momente einzufangen oder zu konstruieren, die der Einstellung ihre Entwicklung und ihren Rhythmus verleihen und Anschlussmöglichkeiten für die folgende Einstellung bieten. Bei der Montage ist diese Fähigkeit ein zweites Mal gefragt: Nun müssen Dauer und Platzierung der Einstellungen bestimmt und die Momente ausgewählt werden, die sich sukzessiv zu einer Art erweiterter Gegenwart zusammenfügen sollen. Untrennbar mit dem Blickpunkt verbunden, der die durch die Perspektive vereinten und konfigurierten Elemente verstehbar macht, wird sich das durch die Einstellung provisorisch geöffnete Zeitfenster nicht schließen, bevor nicht vorherige Elemente weitergeführt oder folgende vorbereitet worden sind“ (2007, 169).

294 Belton 1983, 294.

and *mise-en-scène* cannot, and should not, be separated”²⁹⁵. Sie konzidiert damit bereits eine fundamentale Interdependenz vom profilmischen Arrangement der Bilder und einer abschließenden Organisation des Sichtbaren in der Postproduktion. Beide stehen in Äquivalenz zueinander und fungieren nie nur jeweils bloß als Supplement. Jean-Luc Godard hat den Schnitt seine „schöne Sorge“ genannt und damit zugleich als Element der *Mise-en-scène* charakterisiert: „[D]er Schnitt ist vor allem das letzte Wort der Inszenierung [*mise en scène*]“. Er finalisiert den audiovisuellen Signifikanten, wobei jedes An- und Ausschalten der Kamera bereits unweigerlich eine Operation des Schnitts ist. Schneiden stellt für Godard eine integrale Komponente der *Mise-en-scène* dar: „Wenn Inszenieren ein Blick ist, dann ist Schneiden ein Herzschlag“. Godards organische Metapher artikuliert eine Koalition zweier Arbeitsschritte, die beide Teile der gleichen Sache sind. Auf der einen Seite steht die *Mise-en-scène* als perspektivierende Instanz: als Blick der Kamera auf den filmischen Raum, als Blicke der Figuren innerhalb des filmischen Raumes, als Blick des Betrachtersubjekts auf die Leinwand. Auf der anderen Seite bestimmt der inszenatorische Signifikant durch die Kamera die Dauer der Blicke, indem er Anfang und Ende der Einstellungen festlegt, die auf Leinwand wie Bildschirm erscheinen sollen. Deshalb realisieren *Mise-en-scène* und Schnitt sich auch nicht nur vor identischem Horizont, sondern fallen in einer vierdimensionalen Struktur zusammen: „Voraussicht gehört zu beiden, aber was jenes im Raum vorauszusehen versucht, sucht dieses in der Zeit“²⁹⁶. So wie die Inszenierung des Bildensembles für die Dauer einer Aufnahme nicht nur den Raum gestaltet, sondern ihn auch in der Zeit entfaltet, so organisiert die Kombination differenter Aufnahmen nicht nur die Bildensembles in der Zeit, sondern definiert den Raum über seine Dauer in der Zeit. So wie sie „la place de la caméra“ bestimmt, legt sie auch „la durée du plan“²⁹⁷ fest und damit die temporale Dimension audiovisueller Bewegtbilder im finalen Arbeitsschritt. Man kann das eine unmöglich gefahrlos vom anderen separieren, postuliert Godard deshalb: „Das wäre, als wollte man den Rhythmus von der Melodie trennen“. Die Parameter der spatio-temporalen Verbindung sind weder produktionspraktisch noch medienanalytisch voneinander abzukoppeln: „[V]on Inszenierung sprechen“, das betont Godard, heißt automatisch, „von Montage sprechen“²⁹⁸. Montage ist für Godard eine Funktion der

295 Orpen 2003, 151.

296 Godard 1971, 38.

297 Aumont 2006, 47.

298 Meint der Begriff ‚Schnitt‘ primär einen (notwendigen, nicht-optionalen) technisch-mechanischen Vorgang, bezieht der Terminus ‚Montage‘ sich primär auf ein (optionales, nicht-notwendiges) ästhetisches Verfahren. Wird mit ‚Schnitt‘ primär ein Akt der

Mise-en-scène, wenn er fortfährt: „Zu wissen, wie lang eine Szene dauern darf, ist schon Montage, ebenso wie es noch zu den Drehproblemen gehört, sich um die Anschlüsse zu kümmern“²⁹⁹. Das impliziert auch: Zu untersuchen, wie lange eine Szene dauert, das bedeutet schon, über den Schnitt zu sprechen, ebenso wie es zu den Problemen der Film-, Fernseh- und Medienanalyse gehört, Anschlüsse (als nicht kameratechnische Transitionen einer Bildfolge) zwischen den Aufnahmen zu fokussieren. Daher Godards filmpraktischer Imperativ: „[W]enn man sagt, ein Re-

Selektion von Bildmaterial verbunden, adressiert ‚Montage‘ (frz. „monter“ = bilden, zusammenbauen) ein Moment der Konstruktion: die Verbindung einzelner Einstellungen zu einem Ganzen, das mehr ist als seine Einzelelemente. Während der Schnitt etwas ausgrenzt, um anderes zusammenzufügen, fügt die Montage etwas zusammen, um anderes auszugrenzen.

- 299 Godard 1971, 38f. Der legendäre ‚Kuleshow-Effekt‘ macht aus Sicht der Arbeit am Schneidetisch deutlich, dass profilmische und postfilmische Mise-en-scène inseparabel sind, wenn es um den Ausdruck des inszenatorischen Signifikanten geht. Wsewolod Pudowkin gibt hier ein Experiment wieder, das Kuleshow durchgeführt haben will: „Wir entnahmen irgendeinem Film verschiedene Großaufnahmen des bekannten russischen Schauspielers Mosjukhin. Wir wählten Aufnahmen, die keinen besonderen Ausdruck hatten, Großaufnahmen des unbewegten, ruhigen Antlitzes. Diese Aufnahmen, die einander sehr ähnlich waren, montierten wir mit anderen Filmstücken in drei verschiedenen Kombinationen. In der ersten Kombination folgte auf die Großaufnahme des Schauspielers die Aufnahme eines Tellers Suppe auf einem Tisch. Ganz offensichtlich schaute Mosjukhin die Suppe an. In der zweiten Kombination wurden [sic] dem Bild Mosjukhins die Aufnahme eines Sargs mit der Leiche einer Frau beigefügt; in der dritten folgte auf die Großaufnahme die Aufnahme eines kleinen Mädchens, das mit einem Teddybär spielt. Als wir die drei Kombinationen dem Publikum, dem wir unser Geheimnis nicht verraten hatten, vorführten, war die Wirkung ungeheuer. Das Publikum war von der schauspielerischen Leistung Mosjukhins hingerissen. Man wies auf die tiefe Nachdenklichkeit seiner Stimmung über der vergessenen Suppe hin, man war gerührt und bewegt über die Trauer seines Antlitzes angesichts der Toten und bewunderte das sanfte, glückliche Lächeln, mit dem er dem spielenden Mädchen zuschaute. Nur wir wußten, daß in allen Fällen der Gesichtsausdruck der nämliche war“ (1961, 198f.). Ungeachtet dessen, dass Pudowkins Anekdote bis heute nicht verifiziert ist und er nicht auf die Relation der beiden jeweiligen Einstellungen zueinander eingeht, bietet seine Schilderung eine wichtige Erkenntnis für die Beschäftigung mit inszenatorischen Signifikanten. Denn der ‚Kuleshow-Effekt‘ als die imaginäre Kombination der Einstellungen im Kopf des Publikums kann nur deshalb reüssieren, weil der Schauspieler einen *neutralen* Gesichtsausdruck zeigt. Dieser ist Prädisposition für die konstruktive Leistung des Zuschauersubjekts. Das Signifikat der Montage funktioniert damit lediglich auf Basis eines profilmischen Signifikanten. Wäre der Gesichtsausdruck des Schauspielers nicht neutral, so würde die Kombination der Einstellungen nicht zu dem geschilderten Effekt führen. Bedeutung entsteht durch die relative Interaktion einzelner Bedeutungspraktiken, die isoliert bedeutungslos wären.

gisseur müsse sich intensiv um die Montage seines Films kümmern, dann bedeutet das ebenso, daß auch der Cutter mal den Geruch von Klebstoff und Zelluloid gegen die Hitze der Scheinwerfer vertauschen sollte³⁰⁰. Godard betont die *Mise-en-scène* als arbeitsteiligen Prozess, wobei die einzelnen Teile personell kaum und ästhetisch nie zu trennen sind. Spatale und temporale Koordination bestimmt er als diffusiv, verbinden sie sich doch zur diegetischen Raumzeit, ohne Möglichkeit der Separation einzelner Parameter. Godards Hinweis ist zentral, integrieren audiovisuelle Bewegtbilder doch hochgradig synkretisch das expressive Potential früherer Kunstformen, um ihre eigenen medialen Funktionsgesetze zu konstituieren. Sie schaffen ästhetische Räume wie die Bildenden Künste (Baukunst, Bildhauerei, Malerei oder Graphik) und die darstellenden Künste (Tanz oder Theater), entfalten sich aber auch in die vierte Dimension wie Literatur und Musik (ohne aber, wie Alain Badiou herausgestellt hat, deren einfache Summe zu sein³⁰¹). Telekinematisches Inszenieren bedeutet deshalb, audiovisuelles Material spatial zu konstruieren, aber auch temporal zu organisieren: eine Verbindung von Aufnahme und Schnitt zu leisten, Raum und Zeit durch *Découpage* einer Szene in Relation zu bringen. *Die Mise-en-scène formt damit die Plastizität des telekinematischen Bildes, und sie formt den Raum zwischen Bildern, indem sie das Sichtbare verkettet.*

So wie der inszenatorische Signifikant eine temporale Dimension besitzt, so eignet ihn sich das Zuschauersubjekt notwendigerweise in der Zeit an. Es folgt ihm, bis die Inszenierung sich, so Jacques Rivette, „in der Dauer verliert“³⁰². Für

300 Godard 1971, 40. Jean Mitry hat diesen Gedanken aufgegriffen und als Basis filmkünstlerischer Tätigkeit eine Unifizierung inszenatorischer Leistungen auch personell postuliert: „For a real film auteur there is no appreciable difference between scripting [le découpage], directing [la mise en scène], and editing [le montage]. These are merely three different phases of the same creative process; one is inconceivable without the others. It is not possible to cut together two different shots to create a particular effect unless they have been shot with that intention; which is, in turn, not possible unless it has been planned that way in the shooting script [découpage] (1997, 12). Aus Mitrys Perspektive ist der Metteur-en-scène damit diejenige Person, welche die Idee des Films realisiert, während die *Mise-en-scène* wiederum den Brennpunkt inszenatorischer Signifikanz bildet.

301 Badiou hat den Film aus neoplatonischer Perspektive als interferenten Schnittpunkt der anderen Künste bezeichnet, als das „Plus-Eins“ (1998, 130) zu ihnen. Der Film ist damit eine ‚unreine‘ Kunst, die sich durch Substraktion kennzeichnet. Anstatt eine Synthese durch Verschmelzung zu schaffen, stiftet der Film eher brüchige Heterologien, die den Charakter in sich widersprüchlicher Assemblagen besitzen.

302 Rivette 1989, 76. Da die Inszenierung sich temporal entfaltet, wenn sie spatiale Strukturen schafft, fusionieren ihre Signifikanten, werden figuratives Arrangement, Kameraoperationen und Schnittverfahren zur Einheit. Diese Union bestimmt auch die Erfahrung in der Rezeption: „an jede Szene, jede Episode, erinnern Sie sich nicht als

Rivette ist das Verständnis der Mise-en-scène damit analog zu Bresson, Truffaut, Rohmer und Godard vom Begriff der *Découpage* geprägt. Medientheoretisch hat Noël Burch ihre Thesen unmittelbar aufgegriffen und als *Découpage* sowohl produktionstechnisch die Einstellungsfolge der Aufnahmen adressiert als auch sich bezogen auf die ästhetische Konstruktion der telekinematischen Raum-Zeit-Relation aus Einstellungsfragmenten. Burch definiert als *Découpage* die Einheit von Aufnahme und Einschnitt, also die szenische Auflösung des Profilmischen in Bildfragmente mit einer bestimmten Dauer. Sie unterwirft den Raum der Zeit, und sie macht beide zur Funktion einer narrativen Logik: „[D]*écoupage* [...] refers to the more or less precise breakdown of a narrative action into separate shots and sequences“. Darin aber erschöpft sich die *Découpage* nicht. Sie bestimmt beim Erstellen von Audiovisionen, was im Bildkader sichtbar wird, und sie determiniert dadurch bereits, wie die Addition der einzelnen Bildkader sich gestaltet. Graphisch-abstrakter Bildraum und szenisch-dramatischer Handlungsraum kommen zusammen: „Formally, a film consists of a succession of fragments excerpted from a spatial and temporal continuum. *Découpage* [also] refers to what results when the spatial fragments, or, more accurately, the succession of spatial fragments excerpted in the shooting process, converge with the temporal fragments whose duration may be roughly determined during the shooting, but whose final duration is established only on the editing table“. Somit herrscht eine dialektische Relation vor zwischen räumlicher Mise-en-scène und Inszenierung in der Zeit, dem Erbe der Photographie (Spatialität des Sichtbaren) und dem Erbe der Laterna magica (Phi-Effekt des Sehens), das telekinematische Medien bestimmt: „The dialectical notion inherent in the term *découpage* enables us to determine, and therefore to analyze, the specific form of a film, its essential unfolding in time and space“. Als „the underlying structure of the finished film“³⁰³ lässt das Prinzip der *Décou-*

eine Abfolge von Einstellungen und Kadragen, eine Reihe mehr oder weniger harmonischer, mehr oder weniger brillanter Bilder, sondern als eine weitgeschwungene melodische Phrase, eine ununterbrochene Arabeske, eine unnachgiebige Linie, die [...] ein vibrierendes und *definitives* Universum umschließt“ (1989, 75). Telekinematische Inszenierung wird erfahren als Amplifikation einzelner inszenatorischer Signifikanten, die raumzeitliche Kontexte stiften.

- 303 Burch 1973, 4. Auch V.F. Perkins betont, dass der Schnitt ein Element der Inszenierung bildet, das unmöglich von anderen Elementen loszulösen ist, weil erst in der Interaktion aller inszenatorischen Verfahren der mediale Ausdruck determiniert wird: „If we isolate cutting from the complex which includes the movements of the actors, the shape of the setting, the movement of the camera, the variations of light and shade – which change within the separate shots as well as between them – we shall understand none of the elements (and certainly not the editing) because each of them derives its value from its relationship with the others“ (1993, 23). In anderen Worten:

page spatiale und temporale Fragmente von Audiovisionen zu einem ästhetischen Ausdruck konvergieren. Mise-en-scène im Sinne der *Découpage* ist ein Gestaltungsprinzip, das telekinematischen Raum mit telekinematischer Zeit synthetisiert und beide untrennbar legiert. Vor allem linguistische Differenzen versperren oft den Blick auf diese Unifizierung. Was Burch über angelsächsische Filmemacher und Filmtheoretiker schreibt, trifft freilich ebenso zu auf deutsche Filmemacher und Filmkritiker: „An American film-maker (or film critic, in so far as American film critics are interested in film technique at all) conceives of a film as involving two successive and separate operations, the selection of a camera setup and then the cutting of the filmed images. It may never occur to English-speaking film-makers or English-speaking critics that these two operations stem from a single underlying concept, simply because they have at their disposal no single word for this concept”³⁰⁴. Spatiale Mise-en-scène und temporale Mise-en-scène schaffen zusammen den telekinematischen Ausdruck, indem sie horizontales und vertikales Arrangement miteinander verbinden. Erst ihre Kollaboration lässt die medien-spezifische Form entstehen. Strategien der Mise-en-scène sind nicht loszulösen von Operationen am Schneidetisch/Schnittprogramm: Was gefilmt wird, steht in engstem Zusammenhang mit dem, wie es gefilmt wird, das in engstem Zusammenhang steht mit dem, wie das Gefilmte kontextualisiert wird. Die telekinematische Mise-en-scène operiert also paradigmatisch wie syntagmatisch. Sie entscheidet, was die Kamera aufzeichnet, sie entscheidet, wie die Kamera aufzeichnet, und sie entscheidet, wie die Aufnahmen der Kamera kombiniert werden. *Découpage* verstanden als syntagmatische Inszenierung ordnet Aufnahmen aus divergierenden Perspektiven. Sie denkt im Profilmischen den Raum durch einzelne Einstellungen, legt ihren Beginn und ihr Ende fest (begrenzt also limitierend), fügt das belichtete Filmmaterial so zusammen, wie es während der Projektion erscheinen soll (arrangiert also konstruktiv). Eine Mise-en-scène in ihrer temporalen Dimension arbeitet fragmentierend und konjunktiv zugleich. Sie zerlegt von der Kamera aufgenommene Einstellungen und fügt diese neu zusammen. Sie inkorporiert sowohl Analyse des Profilmischens als auch Synthese des analysierten Profilmischens.

über Mise-en-scène zu sprechen, das macht nur Sinn, wenn nicht nur intrabildliche Relationen, sondern auch interbildliche Relationen hinreichend Konsideration finden.

- 304 Burch 1973, 4. Valerie Orpen besitzt hier einen ähnlichen dialektischen Fokus wie Burch, wenn sie auf die alte dichotomische Frage „where does *mise-en-scène* end and editing begin?“ antwortet: „[T]he two are difficult to distinguish and certainly impossible to divorce“ (2003, 44). Mise-en-espace, d.h. Inszenierung des Raumes, und Mise-en-temps, d.h. Inszenierung in der Zeit, bilden beide Funktionen und Effekte der telekinematischen Mise-en-scène. Sie dependieren voneinander in Produktions- und Rezeptionspraktiken.

Die Découpage löst ergo die profilmische Situation in eine Folge unterschiedlicher Einstellungen auf und leistet die additive Verknüpfung eben dieser Einstellungen.

Aus einer medienpoetologischen Perspektive wären die Parameter der Mise-en-scène audiovisueller Bewegtbilder damit in folgender Tabelle zu fassen:

Raum	Raum/Zeit (Kontinuität)	Raum/Zeit (Diskontinuität)
<i>Einzelbild</i>	<i>Einstellung</i>	<i>Einstellungsfolge</i>
<i>Profilmisch</i> 1. Körper/Objekte 2. Licht 3. Ausstattung/ Spezialeffekte 4. Sprache/Geräusche	<i>Profilmisch</i> 1. Körper/Objekte 2. Licht 3. Ausstattung/ Spezialeffekte 4. Sprache/Geräusche 5. Bewegung/Sukzession	<i>Profilmisch</i> 1. Körper/Objekte 2. Licht 3. Ausstattung/ Spezialeffekte 4. Sprache/Geräusche 5. Bewegung/Sukzession
<i>Filmisch</i> 1. Filmmaterial 2. Kameraobjektiv 3. Kamerafilter	<i>Filmisch</i> 1. Aufnahme- geschwindigkeit 2. Split-Screen	<i>Filmisch</i> 1. Schnitt 2. Blende
<i>Filmisch-Profilmisch</i> 1. Kadrierung 2. Schärfe	<i>Filmisch-Profilmisch</i> 1. Kamerabewegung 2. Zoom 3. Schärfeverlagerung	<i>Filmisch-Profilmisch</i> 1. Découpage 2. Montage

Bert Cardullo hat ähnlich argumentiert wie Noël Burch, wenn er den Begriff der Mise-en-scène zwar vom Theater ableitet („where it refers to the act or art of directing, especially of actors as they interpret the script“), jedoch eine semantische Verschiebung für audiovisuelle Bewegtbilder konstatiert: „In film it refers less to such directing than to the following components, all of which the director is ultimately responsible for“³⁰⁵. Für Cardullo fallen unter diese Komponenten zunächst „movement and placement of the actors“, dann aber auch „movement and

305 Cardullo 1997, 19. Sam DiIorio nimmt in einem Aufsatz zu Luc Moullet direkt Bezug auf diese Verantwortung des Metteur-en-scène und spricht von einer „director’s vision“ und „the director’s beliefs about how the world looks“. Als Mittel, durch welche die Mise-en-scène eben jene Welt konstituiert, nennt DiIorio sowohl „shot composition“ als auch „camera movements“ als auch „editing patterns“ (2005, 84). Und auch Peter Stanfield subsumiert mit Rekurs auf Moullet unter Mise-en-scène klar „camera movement and editing“ (2011, 121). Wie Cardullo stehen DiIorio und Stanfield dadurch explizit in einer cinéphilen Tradition, die mit dem Begriff der Mise-en-scène einerseits eine Konzeption von Autorenschaft verbindet, und andererseits den filmischen Ausdruck nur in seiner Totalität betrachtet.

placement of the camera” sowie „visual style”, konstituiert durch „lighting, color, and décor”, sowie „editing style”³⁰⁶. Cardullo definiert den Begriff der Mise-en-scène in Anlehnung an seine Verwendung bei André Bazin. Konträr zu einem häufigen Irrtum exkludieren inszenatorische Operationen für Bazin keineswegs die Arbeit mit Schnitten. Vielmehr differenziert Bazin zwischen „Regieelemente[n] [éléments de la mise en scène]”³⁰⁷, die mal mehr Wirklichkeitseffekte (ungeschnittene Sequenz), mal weniger Wirklichkeitseffekte (unterschnittene Sequenz) produzieren. Bazin ist dabei mitnichten grundsätzlich ein Gegner der Découpage inszenierten Raumes. Er spricht sich lediglich gegen ein spezifisches artistisches Prinzip aus, das den Schnitt (technisch-handwerklicher Akt) einsetzt als Montage (kreativ-künstlerischer Akt), d.h. den Sinn der Bilder nicht aus ihnen selbst ableitet, sondern aus ihrer Kombination. Bazins Idee von filmischem ‚Realismus’ ist weniger ein ontologischer denn ein dramatischer und psychologischer Entwurf. Ihm geht es um die besondere Interaktion von Figur und Dekor, die auf Basis diskursiver Aushandlung rezeptionsseitig maximale Glaubwürdigkeit entfalten soll. Mise-en-scène ist bei Bazin hier keineswegs ein Gegenbegriff zur Bilderverketzung und Akkumulation einzelner Einstellungen. Sie subsumiert beide vielmehr in ihrer semantischen Breite. Wenn Bazin etwa William Wyler einen „Jansenist[en] der Inszenierung”³⁰⁸ nennt, dann ist damit nicht gemeint, dass Wyler auf Découpage verzichten würde, wenn er seine Filme komponiert. Das wäre nicht nur faktisch Unsinn, sondern ist von Bazin auch dezidiert nicht erwünscht: „Die Unterteilung einer Szene in Einstellungen ist eine notwendig [sic!] künstlerische Operation”³⁰⁹. Natürlich löst Wyler den szenischen Raum durch Découpage in der Zeit auf – nicht aber als zentrales Prinzip der Signifikation, eher als Exposition von Elementen, die aus den Bildern selbst hervorgehen. Nicht der Schnitt, sondern eine bestimmte inszenatorische Arbeit mit Schnitten wird abgelehnt. Bazin ist hier

306 Cardullo 1997, 19. So merkt auch Jacques Aumont an, dass die Inszenierung „ne signifie plus obligatoirement que le plan équivaut à une scène“, sondern, ganz im Gegenteil, dass „la mise en scène se réalise autant au montage et au découpage qu’au tournage“ (2006, 68). Montage ist hier verstanden als Selektionsprozess zwischen unterschiedlichen Perspektiven auf den filmischen Raum und die Figuren darin.

307 Bazin 2004, 197.

308 Bazin 1981, 41.

309 Bazin 2004, 85. So verteidigt Bazin etwa expressis verbis Zwischenschnitte in William Wylers *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* (1945), die dazu dienen, „die abnehmende Aufmerksamkeit des Publikums wiederzugewinnen (1981, 58). Ihre rezeptionsleitende Funktion ist hier also besonders gewürdigt. Bazin hebt hervor, wie zu dramatisierenden Zwecken mit Diskontinuitäten inszeniert wird, d.h. nicht um symbolische Bedeutung zu schaffen, sondern eine Geschichte in ihrem Verlauf zu zeigen.

ganz unmissverständlich: „[E]s [geht] keineswegs darum, unbedingt auf die Plansequenz zurückzukommen oder auf die Ausdruckskraft oder möglichen Erleichterungen eines Schnitts zu verzichten“. Bazin kümmert sich „nicht um die Form, sondern um das Wesen des Erzählens“³¹⁰. Es ist daher ein ebenso weit verbreitetes wie fatales Missverständnis des Bazin'schen Erbes, den Begriff der Mise-en-scène seinen Schriften zu entnehmen und dann zu behaupten: „[M]ise-en-scène is a style of *realism*“³¹¹. Niemals versteht Bazin unter Mise-en-scène eine bestimmte Strategie der Inszenierung. Für ihn fallen darunter zunächst alle Möglichkeiten, mit Bildern und Tönen filmische Signifikanten zu mobilisieren, auch dezidiert artifizielle Praktiken. Verschwindet die Mise-en-scène, dann kann es für Bazin schlicht keine mediale Form mehr geben. In diesem Sinne schreibt er zum italienischen Neorealismus: „Keine Schauspieler, keine Geschichte, keine Mise-en-scène mehr, das bedeutet in der vollkommenen ästhetischen Illusion von Realität letztendlich: kein Kino mehr“³¹². ‚Realismus‘ und Mise-en-scène sind hier also sogar klare Gegenpole. So wie Bazin einerseits mit dem Aufbau des Dekors, dem Schauspielstil, der Lichtführung und der Wahl des Bildausschnitts synchrone Funktionen nennt, so stellt er ihnen als diachrone Faktoren der Mise-en-scène andererseits die Verkettung von Bildern als externe Regieelemente gegenüber³¹³. Mise-en-scène, das kann für Bazin durchaus Auflösung des filmischen Raumes durch Découpage heißen, differenziert er doch nicht zwischen Inszenierung auf der einen und Montage auf der anderen Seite, sondern unterscheidet aus Perspektive einer phänomenologischen Wahrnehmung von Medium und Welt vielmehr Verfahren der Mise-

310 Bazin 2004, 85. Als „ästhetisches Gesetz“ dagegen fungiert für Bazin nur: „Wenn das Wesentliche eines Ereignisses von der gleichzeitigen Anwesenheit zweier oder mehrerer Handlungsfaktoren abhängt, ist es verboten zu schneiden“ (2004, 84). Entscheidend ist also weniger der inszenatorische Signifikant als absolutes Kriterium als vielmehr das zu inszenierende Signifikat, ihre Interdependenzen.

311 Sobchak/Sobchak 1987, 156.

312 Bazin 2004, 351.

313 Christian Keathley weist daher völlig zurecht darauf hin, dass Bazin nicht *jede* Form der innerbildlichen Mise-en-scène gegenüber einer zwischenbildlichen Bedeutungskonstitution präferiert: „[T]he institutionalized definition of *mise-en-scène*, the one usually associated with Bazin [the contrived arrangement and inflection of objects within the frame through camera placement, lighting, set design, and so on], was in fact roundly criticized by him“ (2006, 62). Mehr noch, Bazin klassifiziert als Mise-en-scène auch die Inszenierung durch Schnitte. Von ihr hebt er lediglich die Montage als *besondere Form* der Schnittinszenierung ab. Bei Bazin geht es nicht so sehr um Differenz zwischen innerbildlicher und zwischenbildlicher Mise-en-scène, seine zentrale Unterscheidung betrifft vielmehr den ‚Glauben an das Bild‘ und den ‚Glauben an die Realität‘. Siehe dazu ausführlich Kapitel 4.1.

en-scène, die den „Eindruck von natürlicher Realität bestätigen, von solchen [...], die ihn zerstören“³¹⁴. Die Mise-en-scène ist Ursache, der ‚Realismus‘ eine ihrer möglichen Wirkungen.

Neben André Bazin artikulieren aus medientheoretischer Perspektive lediglich noch andere Autoren mit cinéphilem Hintergrund ein ähnlich inklusives Verständnis der Mise-en-scène (auch wenn sie mitunter ihre auditive Dimension vernachlässigen). Neben Claude Bailblé wären hier noch Robin Wood, Raymond Durnat und Thomas Elsaesser zu nennen. Während Bailblé unter Mise-en-scène „alle bei der Filmproduktion notwendigen Entscheidungen“³¹⁵ fasst, ist für Wood die Aufgabe der Mise-en-scène primär „to get the actors [...] to move, speak, gesture, register expressions in a certain manner, with certain inflections, at a certain tempo“. Neben eben jene Instruktion der Schauspieler tritt dann die Anordnung ihrer Körper im Raum, verbunden mit einer Etablierung interaktiver Relationen: „to place the actors significantly within the décor, so that the décor itself becomes an actor“. In diesen spatial-figurativen Arrangements aber erschöpft die Mise-en-scène sich mitnichten, geht es doch auch darum, ein Bild zu gestalten: „to compose and frame the shots; regulate the tempo and rhythm of movement within the frame and the movement of camera; to determine the lighting of the scene. [...] All this is mise-en-scène“. All dies und noch mehr, besteht eine Szene doch – nicht nur für Wood – meist aus multiplen Einstellungen. „The movement of the film from shot to shot“, schreibt er, „the relation of one shot to all the other shots already taken or not, which will make up the finished film, cutting, montage, all this is mise-en-scène [...], quite simply [...] the organisation of time and space“³¹⁶. Raymond Durnat stellt einen analogen Bezug zwischen Raum und Zeit her, wenn er als Mise-en-scène „the way the action is *staged* and the way the images are *composed*“ begreift und somit „the creative arrangements *within* the screen“ der Inszenierung zuschreibt, zugleich aber diese „arrangements within the image“ um jene „series of images“³¹⁷ erweitert, die den narrativen Raum eines konventionellen Spielfilms signifizieren. Mise-en-scène wird so zum Terminus, der all jene Elemente audiovisueller Bewegtbilder adressiert, die nicht vom Drehbuch abgedeckt sind. Thomas Elsaesser knüpft an diese Poetik der Inszenierung an, indem er gleichsam differenzierend argumentiert und sich nicht auf reduktive Definitionen einlässt. Elsaesser subsumiert unter Mise-en-scène zunächst ebenfalls ganz generell „the visual orchestration of the story“, die er dann weiter ausdifferenziert in „the rhythm of the

314 Bazin 2004, 197.

315 Bailblé 2007, 160.

316 Wood 1960/61, 10.

317 Durnat 1971, 35.

action“, in „the plasticity and dynamism of the image“, in „the pace and causality introduced through the editing“³¹⁸. Es sind für Elsaesser also ebenfalls „a film-maker’s problems“, die „traditional questions of *mise en scène* criticism“ ausmachen: Fragen wie „questions about staging, methods of lighting, of figure positioning in space, use of reverse-angle-shots, analytical editing and scene-dissection“³¹⁹. Bereits in seinem schulemachenden Text zum Familienmelodram hat Elsaesser eine ähnliche Typologie vorgenommen und das signifikative Spektrum der Mise-en-scène bestimmt mit „Ausleuchtung, Montage, visuellem Rhythmus, Dekor, Darstellungsstil und Musik“³²⁰. Elsaesser nimmt damit wie Wood und Durnat eine cinéphile Position ein, wenn er zum einen in ähnlicher Reflexion den inszenatorischen Signifikanten verbunden sieht mit narrativem Kino. Die Mise-en-scène begreift er als Orchestration einer visuell erzählten Geschichte und kausalitätsstiftendes Organisationsprinzip, d.h. sowohl als Komposition der Bilder in einer Erzählung als auch als Rhythmisierung des Ereignisraumes durch Segmentierung von Zeit geregelt nach einem temporalen Muster. Die Mise-en-scène wird zur Narration, und die Narration umschließt die Mise-en-scène³²¹. Eine reziproke Überlappung sorgt für den spezifischen Doppelcharakter der audiovisuellen Mise-en-scène im telekinematischen Dispositiv von Kino, Fernsehen und Neuen Medien: Sie erzählt und zeigt, schafft den Inhalt durch die Form. Inhalt kann nur präsent sein als Inszenierung, Inhalt ist Inszenierung. Zum anderen weist Elsaesser – und hier geht er über Woods Konzeption der Mise-en-scène hinaus – auch darauf hin, dass die Inszenierung nicht nur fungiert als produktionsästhetischer Terminus

318 Elsaesser 2005b, 244. Inspiriert von Elsaesser bestimmt auch Warren Buckland als „particular elements of *mise-en-scène*“ eine Vielzahl an inszenatorischen Praktiken: „action, image, decor, gesture, speech, camera movement and placement, cutting, and lighting“ (2006, 37). Wichtig ist hier ebenfalls Bucklands integrativer Impetus, der im Rahmen seiner Studie zur Mise-en-scène bei Steven Spielberg alle Ebenen des filmischen Signifikanten erfassen will, die auf Spielbergs inszenatorische Leistung zurückgeführt werden können.

319 Elsaesser 1990b, 11.

320 Elsaesser 1994, 109.

321 In diesem Sinne fasst auch André Bazin als Mise-en-scène die „Freiheit der Handlung in bezug auf den Raum“, wobei die Mise-en-scène die „Freiheit des Blickwinkels in bezug auf die Handlung“ (2004, 172) nutzt. Norbert Grob greift den Bazin’schen Gedanken auf, wenn er als Regie diejenige Instanz fasst, die „entscheidet, wie das Verhältnis von Erzählen und Zeigen, von Schildern und Präsentieren angelegt ist“ (2013, 43). Grob integriert damit auch nicht-narrative Momente, die aber dennoch auf ein Narrativ bezogen bleiben.

(ergo: Leistung des Metteur-en-scène – „c'est-à-dire le réalisateur“³²² – am Set während der Dreharbeiten bis zum Abschluss der Découpage am Schneidetisch/Schnittprogramm), sondern auch als rezeptionsästhetischer Terminus (ergo: Bedeutungszuweisung des Zuschauersubjekts). *Mise-en-scène* ist damit erstens: ein kreativer Prozess, zweitens: ein materielles Produkt und drittens: eine evaluative Zuschreibung. Sie wird bestimmt als distinktive Bedeutungspraxis, die ein cinéphiles Publikum vor allem Filmemachern aus Hollywood attribuiert und in deren *Mise-en-scène* das künstlerische Potential des Mediums lokalisiert. Die Inszenierung ist hier stets mehr als bloße Realisation eines Films, sie markiert die *konzeptuelle Haltung* eines Metteurs-en-scène gegenüber seinem medialen Rohmaterial. Sie wird zur Emanation einer medienspezifischen Handschrift. „[I]f I personally hold to the term *mise en scène*“, so Eric Rohmer, „it’s because I understand it not as ‘directing’, but as conception the art of conceiving a film“³²³. Auch wenn freilich keine *Mise-en-scène* jemals anthropoid sein kann, sondern per se immer eine textuelle Größe darstellt, die dem Ästhetischen verhaftet bleiben muss, bringt sie doch unweigerlich auch einen Metteur-en-scène ins Spiel, der durch konzeptionelle Leistung außerhalb des Textes dessen Inneres strukturiert. Das Textaußen markiert für den Cinéphilien eine extraästhetische Matrix, vor der sich gerade das Hollywood-Kino der 1950er Jahre und seine Filmemacher abzeichnet. So apostrophiert etwa Raymond Bellour ganz ausdrücklich die besonders enge Beziehung zwischen *Mise-en-scène* und „l’intérieur du grand cinéma classique américain“, geht sogar so weit, Letzteres als „support idéal à l’inscription de cette idée“³²⁴ zu postulieren. Aufgrund der strikten Arbeitsteilung im industriell organisierten US-amerikanischen Kino fordristischer Prägung sehen Cinéphile den artistischen Prozess gebündelt in der inszenatorischen Leistung des Regisseursubjekts. Noch heute spricht ein cinéphiler Medienwissenschaftler wie Adrian Martin von der „irrefutable pre-

322 Aumont 2006, 46. Im Französischen werden die Substantive „metteur-en-scène“ und „réalisateur“ als Synonyme verwendet. Beide Vokabeln entsprechen den deutschen Ausdrücken ‚Regisseur‘ oder ‚Filmemacher‘.

323 Rohmer 1986, 91.

324 Bellour 2000, 15. Wie Bellour betont auch Adrian Martin, dass die *Mise-en-scène* aus cinéphiler Perspektive keine universelle, sondern konkrete Kategorie ist: nicht ein Kompendium potentieller inszenatorischer Signifikanten, sondern die spezifische Aktualisierung inszenatorischer Signifikanten auf eine bestimmte Art und Weise. Martin assoziiert die *Mise-en-scène* hier „with a certain abstract, highly artificial, contrived, controlled, studio-bound practice“ (1992). Diese kontrollierte Künstlichkeit des inszenatorischen Signifikanten verweist natürlich auf die Praxis einer *Mise-en-scène*, wie sie das Kino aus Hollywood im fordristischen Studiosystem perfektioniert hat.

mise“ des Auteurismus: „that the director, while rarely working or inventing alone, is nonetheless the central, organising point of the creative process, the one who can implement a cohering, systematic vision“³²⁵. Die Mise-en-scène des Autorensubjekts als „organisation formelle“³²⁶ und „craft skill of the director“³²⁷ gleichermaßen wird hier zum archimedischen Punkt stilisiert, in dem das mediale Kunstpotential kulminiert: „Given the fact that in Hollywood the director often had no more than token control over choice of subject, the cast, the quality of the dialogue, all the weight of creativity, all the evidence of personal expression and statement had to be found in the *mise en scène*“³²⁸. Weil einzelne Produktionsschritte sich auf unterschiedliche Individuen staffeln, wird der inszenatorische Signifikant zum phantasmatischen Ort, an dem alle künstlerischen Tätigkeiten zusammenlaufen, anthropomorphisiert in der Person des Filmregisseurs³²⁹. Da allen Metteurs-en-scène am gleichen Ort zur gleichen Zeit tendenziell die identischen medialen Parameter zur Verfügung stehen, bestimmt erst ihre spezifische Kombination über die ästhetische Gestalt eines Artefakts. Inszenieren, das bedeutet demnach also, Entscheidungen zu treffen. Die Mise-en-scène selektiert sowohl intern als auch extern: Sie wählt aus, was Bild und Ton sichtbar respektive hörbar machen, und sie wählt aus, wie Bild und Ton zueinander sich positionieren. Mise-en-scène meint aus dieser Perspektive nicht nur Inszenierung der Figuren im Raum, nicht nur Ge-

325 Martin 2014, 17.

326 De Baecque 2003, 187.

327 Maltby 2003, 330. Auch Warren Buckland begreift Mise-en-scène als „director’s signature“, die unmittelbar auf einen narrativen Kontext rekurriert. Demzufolge ist Mise-en-scène nichts anderes als „the way he or she [tells] the stories using the specific language of film“ (2006, 2). An diese Konzeption wird hier angeknüpft, wenn auch das narrative Moment nicht überzubetonen ist. Mise-en-scène meint zunächst einmal nur die Konstruktion einer Fiktion durch Inszenierung einer Raum-Zeit-Relation. Dabei sind durchaus Arrangements denkbar, die eine dramaturgische Funktion desavouieren: d.h. Bedeutungspraktiken, die primär oder exklusiv autoreferentiell signifizieren.

328 Elsaesser 2005b, 244. In Analogie zu Elsaesser beschreibt auch Christian Keatley die Mise-en-scène als cinéphilien Kampfbegriff, der primär dazu dient, verehrte Hollywood-Regisseure als Künstler zu nobilitieren. Hier kommt der französischen Cinéphilie und ihres zentralen Printorgans der Cahiers du Cinéma eine zentrale Funktion zu: „The *Cahiers* critics [...] argued that, in spite of the fact that Hollywood directors did not have the freedom that their European counterparts allegedly enjoyed, filmmakers like [Howard] Hawks or [Nicholas] Ray expressed their unique view of the world through the visual aspects that they did control, such as camera placement and movement, lighting, direction of performances, pacing, etc. – variables that, when combined, went by the term *mise-en-scène*“ (2006, 14).

329 Zur Relation von Mise-en-scène und Autorschaft siehe Kapitel 3.4.

staltung des Sichtbaren/Hörbaren vor der Kamera und Führung der Kamera selbst, sondern stets auch *Mise-en-temps* durch *Découpage*: d.h. horizontale Organisation des vertikalen Bild- und Tonmaterials. Ihre Arbeit schließt die *Mise-en-scène* erst ab in der kombinatorischen Synthese von sichtbaren bzw. hörbaren Elementen, dort erst ist telekinematischer Raum als dasjenige diegetische Raumzeitkontinuum abschließend etabliert, in dem Körper inszeniert werden³³⁰. Hier ist ein letzter Kontext definiert, der Körper und Raum unter dem Aspekt ästhetischer Gesamtkonzeption zueinander situiert – ist ein finales Signifikat in Stand gesetzt, das von der partikulären Bedeutung der einzelnen Signifikanten durchaus divergieren kann. Indem einzelne Elemente in Relation gesetzt sind, wird ein inszenatorischer Entwurf in eine inszenierte Struktur transponiert. „*Mise en scène*“, sagt Frieda Grafe in diesem Sinne, „ist die Bewegung, die entsteht aus der Organisation der Einstellungen, der Orte, der Perspektiven, der Dimensionen“³³¹. „Erst die kalkulierte Vermengung von Gestaltungselementen aus unterschiedlicher medialer Herkunft“, so Grafe mit Nachdruck, dabei „jedes mit einer relativen Autonomie, erzeugt die Spannung, aus der der Film lebt“³³². Grafe betont damit, wie *die*

330 Sprechen über Töne von Audiovisionen, das bedeutet nahezu ausschließlich die *Mise-en-scène* als gestaltende Instanz der Postproduktion zu referenzieren: „Filmmakers can stage sounds, for the moment of shooting, as much as they can recreate or invent them in post-production. As always, the only thing that matters is the sensual and conceptual materiality that results when the film is screened, and what we make of that fused experience“ (Martin 2014, 100). Ein nicht zuletzt historische Einsicht: „Seit Beginn der 30er Jahre entstehen die Tonspuren des US-amerikanischen Films in der Postproduktion“, so Barbara Flückiger in ihrer Studie zum filmischen Sound Design, „also nach Abschluss der Dreharbeiten“. Sie stellt anschaulich den Prozess der Fertigung in seinen differenten Arbeitsschritten von Montage und Mischung dar: „Aus der Originalaufnahme, die während der Dreharbeiten entsteht, werden die technisch einwandfreien Dialogpassagen herausgeschnitten und montiert, fehlerhafte oder unverständliche Dialogteile nachsynchronisiert und klanglich an die Originalaufnahmen angepasst. [...] Von den sogenannten *Sound Effects*, [...] wird jedes einzelne Element entweder in Geräuscharchiven gesucht, an oft weit verstreuten Orten aufgenommen oder vom Geräuschemacher synchron zum Bild produziert. Diese Aufnahmen sind das Rohmaterial, das mit einer Reihe von technischen Geräten bearbeitet und dann parallel zum Bild auf mehreren Spuren montiert wird. In der Endmischung führen drei verschiedene Mischtonmeister, die sich in die Sparten *Sprache*, *Musik* und *Geräusche* teilen, die verschiedenen Elemente wieder zusammen“ (2002, 18f.). Die Frage nach Gestaltungsmöglichkeiten der Tonspur macht also einmal mehr evident, dass jede telekinematische Inszenierung ein prozessualer Vorgang ist, dessen Produkt keine Verkürzung auf einzelne Arbeitsschritte während der Dreharbeiten zulässt.

331 Grafe 1976, 69.

332 Grafe 2002, 146.

Mise-en-scène audiovisueller Couleur aus cinéphiler Perspektive sich nicht in technologischen Verfahren erschöpft, sondern vielmehr zu begreifen ist als ästhetische Ökonomie der Bilder und Töne selbst. Die Inszenierung gibt dem Medium seine Form, indem sie es als optisch-akustisches System konstituiert. Sie fungiert als enunziative, d.h. metadiskursive Instanz und zugleich medialer Bote aller mobilisierten Zeichensysteme. Denn im cinéphilen Verständnis zielt der inszenatorische Signifikant darauf ab, Eindrücke durch Ausdruck zu schaffen. Er vermag damit, so die cinéphile Position, das Unsichtbare sagbar, das Unsagbare sichtbar zu machen. Die Mise-en-scène bildet den Rahmen, innerhalb dessen ein telekinematischer Raum in der Zeit sich entfaltet. Für Cinéphile bringt sie das Innerste nach Außen, verleiht dem zuvor Formlosen seine Form. Unordnung wird zu, wenn auch noch so offener, Ordnung. Die Mise-en-scène, wie François Albera anführt, „capte âme invisible des choses et la manifest dans ladite forme“³³³. Aus einem chaotischen Nebeneinander disparater Elemente wird ein geformtes Miteinander, das im performativen Akt der Inszenierung seine Parameter transformiert. Mise-en-scène ist damit nicht nur Organisation, sondern auch Sublimation profilmischen Materials. Sie ist – in den Worten von Robin Wood und Alexandre Astruc – nicht nur „photographie, découpage, [...] l’organisation du mensonge“³³⁴, sondern auch „a certain way of extending states of mind into movements“³³⁵, ist „[t]he tone and atmosphere of the film, visual metaphor, the establishment of relationships between characters“³³⁶. Mise-en-scène, das meint mit Woods und Astrucs cinéphilem Pathos eine materielle Praxis organisatorischer Qualität, die stets auch immaterielle Resultate produziert: „It could [...] be described as presenting [people], watching how they act and at the same time what makes them act“³³⁷. Daher Astrucs Fazit: „It is a song, a rhythm, a dance“³³⁸. Die Inszenierung fungiert damit gleichsam als

333 Albera 2000, 228.

334 Astruc 1992, 353.

335 Astruc 1985, 267.

336 Wood 1960/61, 10.

337 Astruc 1985, 266.

338 Astruc 1985, 267. Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie und Marc Vernet nennen neben der semantischen Funktion der Mise-en-scène ebenfalls noch ihre rhythmische Disposition, d.h. ihr Potential, Zeit zu segmentieren durch Muster der Repetition. Hierbei führen sie einerseits wie Sergej M. Eisenstein temporale Rhythmen an, die entstehen aus der Variation von Einstellungs- oder Klanglängen (Bild- und Tonmontage). Andererseits legen sie besonderen Wert auf plastische Rhythmen. Diese sind für Aumont, Bergala, Marie und Vernet nicht Montageeffekten, sondern der Mise-en-scène und Découpage zuzuschreiben, d.h. der inszenatorischen Organisation des profilmischen Raumes. So schreiben sie explizit: „Plastic rhythms may

Prozess wie als Produkt künstlerischer Formung: als artistische Aktivität und als ästhetisches Artefakt. Sie ist Signifikant und Signifikat gleichermaßen, sie bedeutet und wird selbst Bedeutung. *Mise-en-scène*, das besagt somit einerseits Enthüllen und zugleich Gestalten, Sichtbarmachen sowie Hörbarmachen und zugleich Arrangement des Sichtbargemachten sowie des Hörbargemachten. Zum anderen bildet sie das Resultat der formgebenden Arbeitsschritte, sowohl als Prämisse der Wahrnehmung des Zuschauersubjekts als auch als Phänotyp der medialen Form, d.h. den analytischen Gegenstand medienwissenschaftlicher Untersuchung. „Once the film is made, the *mise en scène* has only an abstract or phantom existence“³³⁹, folgert Jean-Louis Comolli daher aus rezeptionsästhetischer Perspektive. Es ist dies eine Existenz für den Cinéphilien, der die *Mise-en-scène* zur Metonymie erhebt und ihr den Lustgewinn am jeweiligen Objekt seiner Liebe zuschreibt. „[*M*]ise en scene has always involved a way of seeing as well as a way of disposing objects and people“³⁴⁰, kann William D. Rountt deshalb konstatieren. Sie ist zu

result from the organization of the frame's surface content or its division in terms of lighting intensities, colors, or any other compositional factors” (2004, 51). Aumont, Bergala, Marie und Vernet tun gut daran, musikalische Analogien nicht überzustrapazieren. Scheint die Assoziation von Bewegungsbild und Musik zunächst keine arbiträre zu sein, so hat Jean Mitry doch bereits früh gezeigt, dass filmischer Rhythmus und musikalischer Rhythmus einander nicht viel verdanken. Mitry weist darauf hin, dass differente Relation herrschen hinsichtlich Repräsentation und Repetition: „[T]here is absolutely no connection between the rhythms of film and music. In music the same notes recur over and over in different forms. [...] Signification in music is created using the infinite variety of [...] sound patterns which only have meaning in themselves and through their association“. Gegen die nicht-repräsentierende Qualität der Musik setzt Mitry nun den filmischen Rhythmus, der, ähnlich wie literarischer Rhythmus der Prosa, Bedeutung zu modifizieren vermag, nicht jedoch zu generieren. Die *Mise-en-scène* im Film schafft Rhythmen, ohne von ihm geschaffen werden zu müssen: „[I]n the cinema [...] meaning is provided by the images, i.e., by the meaning of the representation; or rather (to put it more simply) by concrete objects. The rhythm is an *adjunct* of this signification; it alters or transforms but does not make it up” (1997, 118). Rhythmische Strukturen kennt der Film lediglich in der Verbindung unterschiedlicher Einstellungen, genauer: im Übergang von einer Einstellung zur nächsten, der die Dauer der Aufnahmen determiniert. Er entwickelt sich nicht in einem Rhythmus, sondern aus einem Rhythmus.

339 Comolli u.a. 1986, 206. „In other words“, fährt Comolli fort, um den fertigen Film gegen die cinéphile Fetischisierung der inszenatorischen Performanz stark zu machen, „the *mise en scène* is not and cannot be the object of aesthetic appreciation. Its end product, the film, may make such a claim. *Mise en scène* is not an object and not a work of art. Nor is it an expression of anything. It is a means of expression – stylistic, rhetorical, technical, etc.” (1986, 206).

340 Rountt 1992.

apostrophieren als produktive wie auch als rezeptive Kategorie. *Medium und Mise-en-scène sind so als cinéphile Synonyme gebraucht: Nicht nur ist der Film inszeniert, nicht nur ist die Inszenierung gefilmt, der Film selbst ist die Inszenierung, die Inszenierung selbst ist der Film.*

Medialität der Mise-en-scène

Zur Archäologie telekinematischer Räume

Ritzer, I.

2017, X, 904 S. 590 Abb., 59 Abb. in Farbe., Softcover

ISBN: 978-3-658-13569-0