

STAGE DOOR - ÜBER DEN KINEMATOGRAPHISCHEN BLICK AUF DEN BÜHNENEINGANG

STEFANIE DIEKMANN

Vom Theater handeln

Was zeigt ein Spielfilm, der das Theater als Setting und Sujet behandelt? In jedem Fall (und auf den ersten Blick): eine je spezifische Darstellung des Theaters, die mit den Realitäten der Theaterarbeit mehr oder weniger viel zu tun hat. Dann: Bilder zu einer Diskursgeschichte des Theaters, da die filmische Darstellung von Theaterproben und -produktionen, Theaterkünstlern, -publikum, -vorstellungen etc. keineswegs unschuldig ist, sondern gesättigt mit Vorstellungen davon, »was das Theater ausmacht«. Schließlich auch: Bilder zu einer Diskursgeschichte des Kinos, denn wo das Kino vom Theater handelt, handelt es immer auch von sich selbst.

Das Kino als das Andere des Theaters, das Theater als das Andere des Kinos sind zentrale Motive der Debatten, die in den 1910er und 1920er Jahren über das Verhältnis der beiden Künste geführt werden (vgl. Albersmeier; Schweinitz). Für die spätere Filmtheorie verlieren diese Debatten an Bedeutung, aber das heißt nicht, dass das Theater für das Kino erledigt wäre, oder dass es für dessen Selbstverständigung keine Rolle mehr spielte. Auf dem Schauplatz der Leinwand dauert die Auseinandersetzung an. Sie beginnt ebenfalls um 1910, 1920 und setzt sich bis heute fort, denn nach wie vor werden Filme über das Theater gemacht und nach wie vor ist in jedem dieser Filme etwas zu finden: ein Motiv, eine Szene, von denen eine Erzählung über die Geschichte von Theater und Kino ihren Ausgang nehmen könnte.

Die Bühnentür gehört zu diesen Motiven. Als Koordinate der theatralen Topographie ist sie in einer ganzen Reihe von Filmen zu finden und spielt in einigen eine etwas größere Rolle, unter anderem in drei Hollywood-Filmen aus den Jahren um 1940, 1950, die (nicht ganz zufällig) mit dem Thema des Theaterdebüts befasst sind.

Literalität der Topologie

STAGE DOOR (USA 1937) – »Bühneneingang« – ist der Titel eines Films von Gregory La Cava, in dem allerdings nicht eine einzige Szene vor einem Bühneneingang spielt. Tatsächlich erscheint der Bühneneingang nur für eine Minute oder zwei als Hintergrundbild des Filmvorspanns und danach kein weiteres Mal, da die folgenden Szenen entweder in der Theatergarderobe, auf der Theaterbühne oder im Zuschauerraum des Theaters angesiedelt sind, vor allem aber in einer kleinen Pension, in der die Schauspielerinnen auf einen Termin zum Vorsprechen und auf ihre große Chance warten. Der Salon der Pension ist der Hauptschauplatz des Films, für



Abbildung 1: Der Bühneneingang als Binnenmotiv,
aus: Gregory La Cava, *STAGE DOOR* (1937).

die meisten Figuren des Films die einzige Bühne, die sie je betreten werden; zugleich aber auch etwas wie ein Antichambre, i.e. jener Raum, in dem man sich auf den *Eintritt in die Welt des Theaters* vorbereitet.

Die Theatergängerin aus J. L. Mankiewiczs Film *ALL ABOUT EVE* (USA 1950) wird sich für eine andere Taktik entscheiden: nicht für die langwierige Prozedur des Wartens – Bangens – Vorsprechens – Wieder Wartens, sondern für eine individuelle und, wenn man so will, direktere Annäherung, auch wenn das Warten dabei ebenfalls eine gewisse Rolle spielt. Wochenlang steht Eve Herrington (Anne Baxter) in der Passage, die von der belebten Straße zum Bühneneingang des Broadway-Theaters führt. Sie steht dort, wenn der Theaterstar Margo Channing (Bette Davis) ein paar Stunden vor der Vorstellung das Theater betritt; sie steht wieder dort, wenn Margo nach der Vorstellung das Theater verlässt, Abend für Abend, bei Wind und Wetter, und es ist nur eine Frage der Zeit, bis man sie einlädt, ebenfalls durch den Bühneneingang zu treten und der Garderobe des Theaterstars einen Besuch abzustatten. Enter Eve: Mankiewicz hat seinen Film so angelegt, dass Eves erster Eintritt in das Theater und ihr Eintritt in die Diegese ziemlich genau koinzidieren, und wie sich bald zeigen wird, ist sie von da an nicht so leicht wieder loszuwerden.

Die junge Heldin in George Cukors *THE ACTRESS* (USA 1953) ist nicht so erfolgreich, wenngleich es auch ihr gelingt, den Bühneneingang zu passieren. Diese Figur (Jean Simmons) ist ›drin‹, fast ehe sie es sich versieht, aber fast noch schneller ist sie wieder draußen, aus dem Theater gewiesen und somit erneut in die Position der Außenstehenden (dem Theater nicht Zugehörigen) gebracht. Ihr zweiter Versuch, im Theater Aufnahme zu finden, wird dann eher nach dem Muster von *STAGE DOOR* gestaltet sein, doch ist er, in einem nicht uninteressanten Komplementärverhältnis zu *ALL ABOUT EVE*, ebenfalls an den Grenzen der Diegese situiert:



Abbildung 2: Warten vor dem Bühneneingang,
aus: Joseph L. Mankiewicz, *ALL ABOUT EVE* (1950).



Abbildung 3: Übertritt als Große Szene,
aus: George Cukor, *THE ACTRESS* (1953).

eine andere Geschichte, von der Cukors Film bereits nicht mehr erzählt. (Stattdessen verortet er sie »am Horizont«, in der Ferne einer noch unbestimmten Zukunft, auf die sich die Heldin in der letzten Einstellung zubewegt.)

Drinnen, draußen. Im Theater angekommen, aus dem Theater verabschiedet; im Zentrum der Aufmerksamkeit; an der Grenze (zur Aufnahme, zur Zurückweisung); auf der Schwelle, im Übergang, in Wartestellung; im Begriff, Zutritt zu erhalten, oder auf eine marginale Rolle reduziert. Auffällig an Filmen wie *STAGE DOOR*, *ALL ABOUT EVE*, *THE ACTRESS* ist die Interferenz zwischen dem Figurativen und dem Literalen, den räumlichen Metaphern der Rede und der *mise-en-scène* von Räumen und räumlichen Anordnungen. Was in diesem Ensemble der figurativen und der manifesten, der inszenierten und doch oft wie beiläufig behandelten Topologien sichtbar wird, ist nicht allein eine Idee vom Theater (seinem Aufbau, seinen Funktionsweisen), sondern auch davon, *wie man sich am besten zum Theater positioniert*.

Übertritt/Große Szene

Kaum war sie drin, hat man sie schon wieder vor die Tür gesetzt. Sie hatte sich das anders vorgestellt und ihren ersten Schritt durch den Bühneneingang als eine große Szene imaginiert. Ruth, die Actrice, die noch keine ist, wird in *THE ACTRESS* vor der Tür an der Rückseite des Theaters auf ihren Verehrer treffen; sie wird ihn auf die Beschriftung der Tür aufmerksam machen (»Stage Door«), auf den Ereignischarakter des Übertritts (»ich werde jetzt durch diese Tür gehen«), dann auf dessen zäsurale Qualität (»dahinter liegt mein ganzes Leben«), um ihm am Ende einen Abschiedskuss zu geben und zu erklären: »Fast schon – von einer Schauspielerin«. Fast schon. Noch nicht ganz. Aber doch so gut wie. Cukor platziert sie in diesem lang gezogenen Moment buchstäblich auf der Schwelle, und wenngleich er die Stilisierung des Übertritts ganz an seine Figur zu delegieren scheint, hat es zugleich den Anschein, dass der Film an dieser Stilisierung partizipiert – sie sogar affirmiert und fortführt, wenn Ruth im nächsten Augenblick die Tür zum Bühneneingang öffnet und hinter sich schließt und die Kamera auf der anderen Seite, im Außenraum, zurückbleibt.

Die Markierung des Eingangs als Grenze und der Hinterbühne als exklusive Sphäre erfolgt in *THE ACTRESS* oder in *ALL ABOUT EVE* nach einem vergleichsweise komplexen, chiasmisch strukturierten Muster: eine Markierung im Modus der Überschreitung, da die Grenze zwar überquert, ihre Bedeutung jedoch im selben Zug unterstrichen wird. Einen vergleichbaren Effekt hat Bazin mit Blick auf eine andere Demarkationslinie des Theaters vermerkt, als er einige Transgressionsbewegungen über die Bühnenrampe beschrieb: »Daß im 17. Jahrhundert junge Adlige Zugang zur Bühne hatten, leugnete die Rampe nicht; im Gegenteil, sie wurde dadurch bestätigt, daß es ein Privileg war, sie als Grenze zu überschreiten; auch wenn heute Orson Welles am Broadway Schauspieler unter die Zuschauer mischt und mit Revolvern auf sie schießen läßt, schafft er die Rampe nicht ab, er begibt sich nur auf die andere Seite« (Bazin: 188).

Nicht viele Filme über das Theater gestalten die Passage durch den Bühneneingang so umfassend aus wie *THE ACTRESS*, aber man kann sagen, dass sie fast immer daran arbeiten, in den Geschichten des Eintritts, Übertritts die Demarkationen des theatralen Raumes hervorzuheben. Sie tun dies auf vielfältige Weise: zum Beispiel indem davon erzählt wird, wie sich eine Figur die Erlaubnis zum Übertritt erarbeitet, im Fall von *ALL ABOUT EVE* etwa durch die Demonstration einer gewissen Leidensbereitschaft; im Fall des Leutnants Sobinski in Lubitschs *TO BE OR NOT TO BE* (USA 1942) durch den stetigen Besuch von Theatervorstellungen (»er

sitzt Abend für Abend in der dritten Reihe») und durch ebenso stetige Gesten der Huldigung gegenüber der von ihm verehrten Schauspielerin. In anderen Filmen, zum Beispiel Pedro Almodóvars *TODO SOBRE MI MADRE* (S 1999) oder Yolande Moreaus/Gilles Portes *QUAND LA MER MONTE* (F 2004) dringen einzelne Theatergänger in die Räumlichkeiten hinter der Bühne vor, um dann umgehend daran erinnert zu werden, dass sie kein Recht haben, sich dort aufzuhalten. Wieder andere, zum Beispiel *OPENING NIGHT* (USA 1977) von John Cassavetes, kontrastieren die Bilder der Passage mit den Bildern der Außenstehenden vor dem Bühneneingang; oder sie gewähren, wie in *THE ACTRESS*, das Recht auf Teilnahme am Innenleben des Theaters nur, um es einen Moment später schon wieder zu entziehen.



Abbildung 4: *Die Wartenden*, aus: John Cassavetes, *OPENING NIGHT* (1977).

Mit der Politik der Demarkation, dem Wechsel von Einlass und Ausschluss, verbinden sich eigene Formen des Begehrens, auch: des Versprechens, durch das etwas wie Begehren erst produziert wird, und das sich hier als Versprechen auf eine Enthüllung beschreiben ließe. »Das Verborgene«, schreibt Roland Barthes (110), »ist für das westliche Denken wahrer als das Sichtbare«, die als unzugänglich/abgeschirmt markierte Sphäre der Hinterbühne mithin wahrheitsverheißend; designierter Schauplatz von »Wahrheiten über das Theater«, die sich denjenigen eröffnen, die als Filmzuschauer an der Erkundung des theatralen Terrains partizipieren.

Ortswechsel

Wenn man sie partizipieren lässt. Tatsächlich ist dies der Normalfall, von *STAGE DOOR* bis *ESTHER KAHN* etwas wie der Status quo der kinematographischen Annäherung, doch kann es von Fall zu Fall auch anders aussehen, zum Beispiel so wie in der Übertrittsszene aus *THE ACTRESS*. Die Kamera fokussiert die Bühnentür, die

Figur passiert den Eingang, unbegleitet, während nicht nur der verlassene Verehrer, sondern auch die Kamera auf der anderen Seite verharret. Es ist dieser Moment des Verharrens, der *THE ACTRESS* zu einem bemerkenswerten Film macht. Im Allgemeinen nämlich bewegt sich die Kamera in den Räumlichkeiten hinter dem Bühneneingang ungehindert und zwischen den verschiedenen Sphären des Theaters (Zuschauerraum, Bühne, Hinterbühne) vollkommen beiläufig, als sei solche Mobilität nicht anders denn als selbstverständlich zu betrachten. Ein auffallender Gegensatz besteht zwischen den Geschichten des aufwändigen Übertritts, wie sie von La Cava, Mankiewicz, Lubitsch erzählt werden (bei Cassavetes wird der Einlass grundsätzlich verweigert, bei Almodóvar oder Porte/Moreau wird er sanktioniert), und den Orts- und Positionswechseln, die die Kamera im Verlauf der Filmerzählung vornimmt.



Abbildung 5: *Die beiläufige Passage,*
aus: François Truffaut, *LE DERNIER MÉTRO* (1980).

Die Einstellungswechsel in *ALL ABOUT EVE* oder in *TO BE OR NOT TO BE* sind für diesen Gegensatz ein gutes Beispiel. Wenn Eve im Gefolge einer anderen Figur durch den Bühneneingang nach langem Warten zum ersten Mal das Reich der Hinterbühne betritt, wird sie dort von der Kamera in Empfang genommen, die, in einer Ecke des Raumes postiert, den Schritt durch die Tür in einer Halbtotale aufzeichnet. Und wenn Eve kurz darauf angehalten wird, noch einmal einige Minuten vor der Garderobentür zu warten, unterliegt die Kamera keineswegs derselben Beschränkung, sondern befindet sich, kaum ist die Tür für einen Moment geöffnet, bereits im Inneren der Garderobe, wo sie sich dann über vier oder fünf Minuten einrichtet, bevor die Tür ein weiteres Mal geöffnet und Eve (»ich dachte, Sie hätten mich vergessen«) von den anderen Figuren hineingebeten wird. In *TO BE OR NOT TO BE* und in *OPENING NIGHT*, aber auch in so ungleichen Filmen wie *ESTHER KAHN* (F 2000), *BEING JULIA* (USA 2004) und *STAGE BEAUTY* (USA 2004), finden sich korrespondierende Szenen, die dahingehend vergleichbar sind, dass einer Filmfigur der Eintritt in die Garderobe erschwert oder verwehrt wird, während die Kamera längst dort Aufstellung genommen hat, so wie sie auch sonst ohne viele Umstände von Außen nach Innen, von der Bühne hinter die Kulissen oder von einer Ecke des Auditoriums in eine andere wechselt.

Noch wo sie sich als Erfolgsgeschichten präsentieren, erinnern die Übertrittsversuche der Filmfiguren mithin daran, dass es sich hier um *unselbstverständliche* Bewegungen handelt: um Ausnahmefälle, die mit der allgemeinen Realität der Theatergänger nicht viel zu tun haben. Folgt man den Darstellungen der Theaterhistoriker, so besteht diese Realität seit den Theaterreformen der Aufklärung zu einem guten Teil in der Immobilisierung des Publikums, einem Prozess der Selbstbeobachtung und Disziplinierung, zu dessen Höhepunkten die Abschaffung des Stehparketts (Matthes), die sukzessive Ausrichtung der Blicke auf die Bühne (Lehmann) und die strikte Aufteilung des theatralen Raumes gehören. Auf der einen Seite die Bühne, auf der anderen das Auditorium; auf der Szene die Darsteller, ihnen gegenüber das »im Sitzparkett befriedete Publikum« (Matthes: 197); zwischen ihnen das Proszenium und über alldem ein Regime, das wesentlich darauf abzielt, alle Akteure der Veranstaltung *an ihrem Platz zu halten*.

Dies also die imaginäre Folie, auf der sich die Übertritte zwischen den verschiedenen Sphären des Theaters abspielen: Der Zuschauer, der auf seinem Theatersitz im Auditorium verbleiben muss, ist hier eine implizite Vergleichsgröße und muss dazu nicht einmal ins Bild gesetzt werden. (Dass er in der Geschichte des Kinos dennoch eine gewisse Präsenz behauptet, dokumentiert der Film *PLAY* (D 2003) von Matthias Müller und Christoph Girardet. In einem Querschnitt durch etwa 50 Filme aus sechs Jahrzehnten der Kinogeschichte finden sich dort die erstaunlich ähnlichen Haltungen und Gesten kompiliert, aus denen die Darstellung von Theaterzuschauern auf der Leinwand zusammengesetzt ist. In Analogie zum Warburgschen Konzept der Pathosformel könnte man von *Theater-* oder von *Zuschauerformeln* des Films sprechen.)

Dichotomie der Blicke: statisch/mobil

Das disziplinierte Publikum: nicht durchweg im Bild, aber in den Szenen des Übertritts immer irgendwie präsent, der Regelfall zur Ausnahme und den begünstigten Figuren, die die Grenze zur Hinterbühne überqueren, viel näher, als es zunächst den Anschein hat. Denn sicher handeln die beschriebenen Filmen von einer konstitutiven Differenz der Blickerfahrung, nur ist diese nicht zwischen den privilegierten Theatergängern und denjenigen zu suchen, denen nur die Sicht auf die Bühne bleibt, sondern zwischen dem beweglichen Blick der Kamera und einem stillgestellten, nur in Ausnahmefällen mobilisierbaren Blick, der der Figur des Theaterzuschauers zugeordnet wird.

Dieser Blick: Auf der Leinwand sieht man ihn seit 1910, 1915 immer wieder, doch könnte es sein, dass er seinen nachhaltigsten Auftritt auf dem Schauplatz der Schrift hat. Genauer gesagt handelt es sich um viele Auftritte, eine ganze Serie, zu deren frühesten die Texte von Dziga Vertov gehören, der die Theateraufführung als Anachronismus beschrieb (1990a: 31) und den Theaterzuschauer als die Inkarnation eines vom Prinzip der Trägheit bestimmten Sehens, dem die Mobilität des Kino-Auges in jeder Hinsicht überlegen sei (1972; 1990b). Andere Darstellungen gestalten sich weniger polemisch, aber das ändert nichts an der Beobachtung, dass sich die frühe Filmtheorie wesentlich in einer Reihe von Abgrenzungsbewegungen gegenüber dem Theater entwickelt, dass dabei die Konzeptionalisierung des Blicks entlang der Dichotomie *träge/mobil* (auch: *statisch/dynamisch*) eine zentrale Rolle spielt, und dass sie in den Schriften von Vertov, Eisenstein, Pudovkin, aber auch

denen von Rudolf Arnheim oder Erwin Panofsky einem durchaus ähnlichen Schema folgt. »Die Geschichte des Films«, ist rückblickend konstatiert worden,

»wird häufig als eine Geschichte seiner Emanzipation vom Vorbild des Theaters verstanden: Zunächst als Befreiung von der ›Frontalität‹ des Theaters: die unbewegliche Kamera, die die Situation des Theaterbesuchers reproduziert, der von seinem Sitz aus ein Schauspiel verfolgt« (Sontag: 213).

Der Kinobesucher verfolgt das seine ebenfalls von einem Sitz aus, doch stellt sich die Sache in seinem Fall anders dar: nicht als Festlegung auf eine Blickachse, sondern als virtuelle Mobilität, eine stetige Variation der Blickpunkte und –distanzen (Koch: 11). Kinematographische Ortswechsel zu phantasieren, ist in den Schriften der Filmtheorie von Vertov bis Panofsky ebenso ein wiederkehrendes Motiv wie der Verweis auf die Umständlichkeit des Szenenwechsels auf der Bühne, überhaupt auf die Immobilität der theatralen Blicke und Räume, die man nunmehr abgelöst, verabschiedet sieht (Vertov 1990a; Arnheim; Panofsky).

Den Kinogänger beschrieb Walter Benjamin als einen Zuschauer, der aus der Tiefe seines gepolsterten Sitzes »gelassen abenteuerliche Reise unternimmt« (36). Die kinematographischen Ortswechsel zwischen den Sphären des Theaters gehören zu diesen Reisen, und auch wenn sie sich lange nicht so abenteuerlich gestalten wie manche andere, sind sie doch gut geeignet, die alte Leitdifferenz in Erinnerung zu bringen, einfach weil es sich beim Blick auf die andere Seite des Theaters eigentlich um jenen handelt, der den Theaterzuschauern mehr als jeder andere versagt ist. Es ist also ein privilegierter Blick, der in Filmen wie *TO BE OR NOT TO BE* und *ALL ABOUT EVE*, in *TODO SOBRE MI MADRE*, in *QUAND LA MER MONTE* und in vielen anderen eingeübt wird. Ein überlegener Blick, das auch, Blick des Kinos an jene Orte, die für den Blick der Theaterzuschauer verschlossen bleiben; Einblick, exklusiver Zugang; *sie sehen hier*, so könnte es im Vorspann all dieser Filme stehen, *was Ihnen das Theater niemals zu sehen gibt*, und was Ihnen erst durch das Kino zugänglich wird.

Filme

- Almodóvar, Pedro (1999): *TODO SOBRE MI MADRE*, S.
 Cassavetes, John (1977): *OPENING NIGHT*, USA.
 Cukor, George (1953): *THE ACTRESS*, USA.
 Desplechin, Arnaud (2000): *ESTER KAHN*, F/UK.
 Eyre, Richard (2004): *STAGE BEAUTY*, UK/D/USA.
 La Cava, Gregory (1937): *STAGE DOOR*, USA.
 Lubitsch, Ernst (1942): *TO BE OR NOT TO BE*, USA.
 Mankiewicz, Joseph L. (1950): *ALL ABOUT EVE*, USA.
 Moreau, Yolande/Porte, Gilles (2003): *QUAND LA MER MONTE*, F.
 Müller, Matthias/Girardet, Christoph (2003): *PLAY*, D.
 Szábo, István (2004): *BEING JULIA*, USA.
 Truffaut, François (1980): *LE DERNIER METRO*, F.

Literatur

- Arnheim, Rudolf (2002): *Film als Kunst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Barthes Roland (1989): *Die helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bazin, André (2004): »Theater und Film«. In: Ders.: *Was ist Film?*, hg. von Robert Fischer, mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einleitung von Hartmut Bitomsky. Berlin: Alexander, S. 162-216.
- Benjamin, Walter (1977): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 7-44.
- Eisenstein, Sergej M./Vsevolod I. Pudovkin/W. Alexandrov (1990): »Manifest zum Tonfilm«. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 42-45.
- Koch, Gertrud (2005): »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*. Berlin: Vorwerk 8, S. 8-20.
- Lehmann, Johannes Friedrich (2000): *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*. Freiburg: Rombach.
- Matthes, Isabel (1995): »Der allgemeinen Vereinigung gewidmet«. *Öffentlicher Theaterbau in Deutschland zwischen Aufklärung und Vormärz*. Tübingen: Niemeyer.
- Panofsky, Erwin (1991): »Stil und Medium im Film«. In: Ders.: *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*. Frankfurt/M.: Fischer, S. 21-57.
- Pudovkin, Vsevolod I. (1990): »Über die Montage«. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 77-99.
- Schweinitz, Jörg (Hg.) (1992): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Leipzig: Reclam.
- Sontag, Susan (1982): »Theater und Film«. In: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt/M.: Fischer, S. 213-235.
- Vertov, Dziga [als Dsiga Wertow] (1972): »Vom »Kino-Auge« zum »Radio-Auge««. In: Karsten Witte (Hg.): *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 88-92.
- Vertov, Dziga (1990a): »Kinoki-Umsturz«. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam. S. 24-37.
- Vertov, Dziga (1990b): »Kinoglaz«. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 39-41.

