

Wir sitzen alle am Schneidetisch.

Für eine Politik der Zuschauer

WINFRIED PAULEIT

Das Verhältnis von Produktion und Rezeption – und mit ihr die Konstitution von Öffentlichkeit – ist in den Künsten immer wieder diskutiert worden. Unterschiedliche Figuren dieses Diskurses sind z.B. das Happening als frühe Form der Partizipation in der bildenden Kunst, der Tod des Autors in der Literatur, oder die Politik der Autoren, eine Inthronisierung des Autors auf Seiten des Films. Auch der Diskurs der Neuen Medien hat mit dem Begriff der Interaktion versucht, den innovativen Charakter der Partizipation herauszustellen, um damit dem Mythos eines passiven Publikums in den anderen Künsten neue Nahrung zu geben.

Was zeigt sich in diesen Diskursen? Zunächst einmal, dass die einzelnen Diskurse zum Zuschauer, Leser, Betrachter oder User in der Regel auf spezifische Künste beschränkt bleiben und je eigene Begriffe des Publikums ausbilden. Gleichzeitig erkennt man, dass die einzelnen Diskurse immer im Verhältnis zueinander stehen. Der Betrachter in der bildenden Kunst konstituiert sich aus Unterscheidungen zur Literatur und zum Film. Und die Neuen Medien beanspruchen ihrerseits eine Differenz zu den klassischen Künsten, indem sie den Begriff der Interaktion allein für sich beanspruchen. Für die Politik der Autoren wird im Filmdiskurs aber der Stil eines Autors in der Literatur ebenso vorausgesetzt, wie in den Neuen Medien eine Passivität des Kinobeschauers. Es werden mithin richtige oder falsche Annahmen aus den Nachbardiskursen zugrunde gelegt, die darüber hinwegtäuschen, dass das Publikum möglicherweise viel weniger kunstspartentypisch agieren könnte als angenommen. Als Gegenthese ließe sich beispielsweise

formulieren, dass das Publikum immer vieles zugleich ist. Sprich: im Kunstmuseum verhält man sich nicht nur als Betrachter sondern auch als Leser, Zuschauer und als digital User. Und vielleicht überschreitet man diese Kategorien noch und agiert auch als Hörer und Taster – auch wenn letzteres im Kunstmuseum in der Regel verboten ist.¹

Welche Konsequenzen kann man daraus ziehen? Ich will hier nicht einen allgemeinen und abstrakten Rezipienten postulieren, der eine Synthese aus den Einzelbegriffen (Betrachter, Leser, Zuschauer, User) darstellt. Mir geht es vielmehr darum, die je eigenen Begriffe zu überdenken. Ich will dies für das moderne Kino und seine Zuschauer in Angriff nehmen. Exemplarisch werde ich dabei versuchen, den Begriff einer »Politik der Zuschauer« zu skizzieren: Erstens möchte ich ausgehend von der Nouvelle Vague und ihrer Setzung einer Politik der Autoren an einem Gründungsfilm der Nouvelle Vague (Truffauts *LES 400 COUPS*, 1959) zeigen, dass es sich hierbei im Ansatz bereits um eine Politik der Zuschauer handelt. Zweitens möchte ich an Nanni Morettis Film *CARO DIARIO* (1994) eine Umkehrbewegung festmachen, die den Autorenfilmer wieder als Zuschauer inszeniert. Und drittens versuche ich mit einem kurzen Ausblick auf die Filmtheorie die Spuren einer impliziten Reflexion von Autorschaft und Zuschauerschaft zu skizzieren.

DIE NOUVELLE VAGUE: VOM ZUSCHAUER ZUM AUTORENFILM

Bereits 1948 hatte Alexandre Astruc eine andere Form des Filmemachens skizziert. Er sprach von einer neuen Filmavantgarde, die die Kamera wie einen Federhalter verwenden sollte: »Camera stylo«.² Bereits in diesen Überlegungen wurde der Filmregisseur zum Autor aufgewertet, der einen eigenen Stil des Filmemachens entwickelt. Und François Truffaut hatte in seinem Aufsatz »Une certaine tendance du

-
- 1 Vgl. hierzu auch mein eigenes Experiment: Pauleit, Winfried: »Als Kinogänger im Theater. Die neue Schaubühne und die Lesekultur«, in: *Ästhetik & Kommunikation* 110, 2000, S. 35–42.
 - 2 Vgl. Astruc, Alexandre: »Die Geburt einer neuen Avantgarde: Die Kamera als Federhalter«, in: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien 1992, S. 199–204.

cinéma français« in der Zeitschrift *Cahiers du cinéma* 1954 das Schlagwort von der »Politik der Autoren« geprägt und gegen die gesamte traditionelle Produktionsform des französischen Films ins Feld geführt. Dieser Aufsatz wird heute als einer der Ausgangspunkte für ein modernes Verständnis von Film angesehen; und dieses Verständnis ist mit dem Begriff von Autorschaft verbunden.³

Das Ziel der Politik der Autoren war strategisch. Es ging den cinephilen Enthusiasten und Kritikern der *Cahiers du cinéma* darum, die französische Filmproduktion zu verändern. Eine ihrer Hauptforderungen war die Eigenständigkeit des Films als Kunstform und damit verbunden die Aufwertung der ästhetischen Filmarbeit und ihre Wertschätzung unabhängig von der Literatur und der Filmindustrie. Hitchcock und andere Regisseure des amerikanischen Kinos wurden zu Autoren erklärt. Der Blick wurde damit vom einzelnen Film auf das Gesamtwerk eines Regisseurs verschoben. Gleichwohl wurde das Modell des literarischen Autors übernommen und auf den Film übertragen. Aber das darin enthaltene Argumentationsmuster, das den Regisseur zunächst mit dem großen Schriftsteller gleichstellte, war nicht unbedingt so fortschrittlich, wie das moderne Kino, das diese Enthusiasten Ende der 1950er Jahre mit zu erfinden halfen. Bemerkenswert an dieser Übertragung des Autorenbegriffs ist aus heutiger Sicht, dass nur wenige Jahre später in der Literaturwissenschaft das Konzept von Autorschaft radikal in Frage gestellt – und von einzelnen Positionen (zugunsten des Lesers) verabschiedet wurde, so z.B. von Roland Barthes 1968, und Michel Foucault 1969, während es für den Film offenbar erst etabliert werden musste.⁴

Weiter ist auffällig, dass die jungen Kritiker ihre Argumente aus einer Position der Zuschauer entwickelten. Ihr Ziel war es, metaphorisch gesprochen, aus dem Kinossessel auf den Regiestuhl zu wechseln. Die Erfindung der Politik der Autoren – so lässt sich argumentieren – war also zunächst ein Akt von Zuschauern und damit Teil einer Strategie der Selbstermächtigung. Diese Selbstermächtigung findet allerdings nicht im luftleeren Raum statt. Ihre Basis liegt in den Kinematheken – insbesondere der Cinémathèque française in Paris, die die Kritiker in den 1950er Jahren zu ihrem Ort machen. Diese Institution wurde in den 1930er Jahren von Henri Langlois und anderen leiden-

3 Vgl. Caughie, John: *Theories of Authorship*, London 1981.

4 Vgl. ebd.

schaftlichen Zuschauern gegründet, und in ihr formiert sich eine spezifische Aneignung des Films durch die Zuschauer ebenso wie die Konstitution einer cinephilen Zuschauerschaft. Mit dem Wechsel auf den Regiestuhl Ende der 1950er Jahre werden die Positionen des Zuschauers bzw. Kritikers aber nicht einfach abgestreift. Sie schreiben sich vielmehr in die Ästhetik der Filme der Nouvelle Vague ein mit ihren zahlreichen Verweisen auf das Kino als Ort und Institution und ihren Referenzen auf Filmgeschichte.

Vor dem Hintergrund dieser Bestandsaufnahme werde ich im Folgenden weder die komplexe Theoriedebatte um die Frage von Autorschaft im Film wieder aufrollen, noch die Geschichte und Bedeutung der Kinematheken in diesem Zusammenhang untersuchen. Ich möchte vielmehr einen exemplarischen Film (Truffauts *LES 400 COUPS*) daraufhin befragen, wie sich in dessen Inszenierung die Politik der Autoren zeigt und welche Konzeption des Zuschauers damit verbunden ist. Mit Blick auf diesen Gründungsfilm möchte ich die Ambivalenz dieser Strategie herausarbeiten und zeigen, dass die Politik der Autoren von Anfang an den Keim für eine Politik der Zuschauer implizierte – und dass die Strategie einer Selbstermächtigung der Zuschauer auch im Film selbst zu sehen und zu erfahren ist.

Truffaut skizziert seinen Protagonisten Antoine Doinel als Betrachter, Leser und Zuschauer und mit ihm die unterschiedlichen Strategien der Rezeption und auch der Aneignung von Bildern, Texten und Filmen. Bereits in der ersten Einstellung des Films werden Diskurse der Schrift und der bildenden Kunst aufgegriffen: Wir sehen Schüler, die schreiben. Doinel hingegen malt einem Pin-up einen Schnurrbart an (Abb. 1).



Abb. 1

Im Gewand des banalen Jungenstreichs wird hier die Geste Duchamps wiederholt, der der Mona Lisa einen Schnurbart hinzufügte. Die erste Einstellung dieses Films bezieht sich also nicht auf die großen Schriftsteller als Autoren, sondern auf schreibende Schüler und die Kunst der Aneignung, auf die Geste Duchamps, die als Intervention und als Erklärung zum Ready-made agiert.

Duchamps Geste steht für einen Betrachter, der in die Kunst bzw. in das Kunstwerk eingreift. Im Laufe des Films wird eine ähnliche Konstellation für die Literatur durchgespielt. Doinel ahmt in einem Schulaufsatz Balzacs Stil nach. Er imitiert Balzac wörtlich und wird vom Lehrer des Plagiats bezichtigt. Truffaut überträgt die Strategie der Aneignung von der bildenden Kunst (und der Literatur) auf den Film und seine Zuschauer. Er zeigt wie zwei Jungen im Kino sitzen und anschließend ein Filmstandbild entwenden (Abb. 2).



Abb. 2

Mit dem Standbild eignen sich die Jungen den Film an. Ähnlich wie bei Duchamp handelt es sich um das Porträt einer Frau. Das entwendete Still zeigt die schwedische Schauspielerin Harriet Andersson.⁵ Ein Filmstandbild zeigt aber üblicherweise nicht nur den Schauspieler oder eine einzelne Filmszene. Es vertritt auch als *pars pro toto* den ganzen Film, d.h. es steht für Ingmar Bergmans Film *SOMMAREN MED MONI-*

5 Vgl. Pauleit, Winfried: »Filmfotografie als falsche Spur. Das Kinematografische zwischen Fotografie und digitaler Videoüberwachung«, *Maske und Kothurn* 53 (2/3), 2007 (Falsche Fahrten in Film und Fernsehen), S. 243–254.

KA (DIE ZEIT MIT MONIKA) (1953). Die jungen Zuschauer haben im Filmstandbild Zugriff auf Bergmans Film.

Gerade weil das Filmstandbild Fragment ist, bildet es ein Einfallsort für die Imagination der Zuschauer, mit Hilfe dessen sie den Film zu ihrem Film machen können. Da es sich um ein Fragment handelt, muss der Film vervollständigt werden – und kann in diesem Zuge (in der Fantasie) umgestaltet werden. Filmstandbilder liefern dem Zuschauer die Ermächtigung, um in einen Film imaginativ eingreifen zu können, oder um ihn tatsächlich nachträglich zu bearbeiten. Zahlreiche bildende Künstler und Künstlerinnen haben dieses produktive Potential entdeckt und daraus eine ästhetische Praxis entwickelt, z.B. Richard Hamilton, John Baldessari oder Cindy Sherman.⁶

Truffaut schildert in seinem Film also unterschiedliche Formen der Aneignung. Für die bildende Kunst ist es das Ready-made (bzw. eine Parodie) in Anspielung an die Geste Duchamps. In Bezug auf die Literatur ist es die Imitation bzw. das Plagiat eines großen Schriftstellers durch einen Schüler und in Bezug auf das Filmstandbild kann man von einem fetischisierenden Gebrauch sprechen, der das Teil mit dem Ganzen verwechselt. Allen diesen Strategien ist gemeinsam, dass sie die klassische Unterscheidung von Produzent und Rezipient in Frage stellen bzw. unterlaufen. In der bildenden Kunst steht nicht mehr der Schaffensprozess des Künstlers und seine Meisterschaft im Zentrum, dem bewundernde und anerkennende Betrachter gegenüberstehen, sondern das intellektuelle Spiel und die Erklärung zum Kunstwerk, und schließlich auch die Reflexion und Kritik des gesamten Kunstbetriebs. Duchamps Geste macht die Kunst zu einer Art Salon der intellektuellen Intervention, an der sich im Grunde jedermann beteiligen kann.

Während diese Strategie in der bildenden Kunst zu Zeiten Truffauts bereits als eingeführt und zum gewissen Teil sogar als etabliert gelten kann und in ihrer Folge sich eine andere Art von Öffentlichkeit formiert, die nicht mehr zwischen Betrachter und Meisterschaft des Künstlers unterscheidet und die in den 1950er Jahren beispielsweise im Happening ihren Ausdruck findet, so ist das Beispiel aus der Literatur, die Imitation bzw. das Plagiat Balzacs wesentlich weniger abgesichert. Geschildert wird in diesem Kontext aber nicht

6 Vgl. Pauleit, Winfried: Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino, Frankfurt a.M. 2004.

allein die unberechtigte Aneignung des Textes durch das Plagiat, sondern auch die Verehrung des Schülers für einen Autor und seinen Stil. Diese Verehrung findet ihren Ausdruck in der Lektüre Balzacs, in der Einrichtung eines Altars für den Autor und in der Imitation von dessen Stil im Schulaufsatz. Diese Form der Aneignung als Verehrung und Nachahmung beschreibt sicherlich im übertragenen Sinne auch das schülerhafte Moment der französischen Cinephilie und mit ihr eine tatsächliche kulturelle Ausprägung der jungen Zuschauerschaft in den Ciné-clubs der Zeit. Truffaut belässt es aber nicht bei diesen zwei Modellen der Aneignung (bildende Kunst und Literatur), sondern entwirft für den Film ein drittes, das die beiden anderen in gewisser Weise zusammenführt und weiter entwickelt. Er zeigt zwar nicht, wie Antoine Doinel und sein Freund durch die Aneignung eines Filmstills zu Autoren werden, sondern lässt die Szene zunächst unkommentiert. Am Ende seines Films allerdings greift er die Szene wieder auf. Der Filmschluss reflektiert, wie Truffaut selbst sich den Film von Bergman angeeignet und diesen dabei transformiert hat.



Abb. 3

Denn Truffaut beendet seinen Film mit einem Freeze Frame, der ikonologisch einige Ähnlichkeit mit dem Filmstill von Bergman aufweist (Abb. 3). Sein Hauptdarsteller Jean-Pierre Léaud als Standbild am Meer »überschreibt« – so könnte man sagen – jenes Still von Harriet Andersson, das sich die beiden Jungen angeeignet haben. Mit diesem Freeze Frame schreibt sich Truffaut aber nicht nur als Autor in die Filmgeschichte ein. Er überlässt darin auch seine Figur (Antoine Doinel) den Zuschauern. »Offenes Kunstwerk« hat man das genannt.⁷

7 Vgl. Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt a.M. 1973.

Man kann es auch als Ermächtigung der Zuschauer beschreiben. Im Angesicht des Freeze Frames werden die Zuschauer aufgerufen, den Film weiter zu gestalten. Das ist keine Politik der Autoren mehr, sondern Übergabe an die Zuschauer. Im Jargon der Neuen Medien könnte man von Still Sharing, analog zum File Sharing sprechen. Truffaut teilt mit den Zuschauern »sein« Filmstandbild. Mit diesem eingefrorenen Bild am Ende des Films verschiebt er den Fokus der Rezeption vom Werk und seinem Autor auf ein imaginatives »nach dem Film« mit seinen Zuschauern, die aber dann nicht mehr bloße Zuschauer sind. Das Kino konstituiert mit diesem Schluss eine andere Form des Publikums. Aus dieser Situation entstehen weder zwangsläufig Duchamp'sche Gesten, noch die Verehrung »eines« Stils durch cinephile Zuschauer. Es entsteht vielmehr eine Gemengelage aus Fantasien, die mögliche und unmögliche zukünftige Filme konturieren, aber (noch) nicht wirklich formieren.

Truffauts drittes Modell der Aneignung ist also ein Grenzgang, das aus dem Spiel mit Film und Filmstill (Werk und Paratext) generiert wird. Dieser Grenzgang folgt auf der einen Seite sehr wohl der Setzung einer Autorschaft, die zwischen einer intellektuell kritischen Position (der Geste Duchamps) und einer den Stil verehrenden (Imitation Balzacs) vermittelt. Das Ergebnis dieser Vermittlung bringt einen Akt filmischer Einschreibung hervor, eine Cinécriture, die auf der Bildebene den 14-jährigen Jean-Pierre Léaud als Antoine Doinel mit Harriet Andersson als Monika verbindet und gleichzeitig weitere Verkettungen mit der Strategie Duchamps und mit Leonardos Mona Lisa herstellt. Diese Form der Autorschaft bringt eine bis dahin undenkbare Figur hervor – die Figur des Antoine Doinel gespielt von Jean-Pierre Léaud – mit ihrer spezifischen Ausprägung von Männlichkeit und »Amateurhaftigkeit« im doppelten Sinne von Unprofessionalität und Liebendem. Jean-Pierre Léaud figuriert dabei als modernes Zuschauer-Subjekt, welches von der Nouvelle Vague hervorgebracht wird. Léaud verkörpert aber auch das moderne Kino. Das bedeutet, an ihm lassen sich zwei Entwicklungsstränge studieren: der des modernen (Zuschauer-)Subjekts, das als Betrachter, Leser, Zuschauer und User an der Grenze zur Autorschaft agiert; und der des modernen Kinos, das die etablierten Ideale der Traumfabrik und Filmindustrie hinter sich lässt, das selbstreflexiv und brüchig wird, und das in künstlerischer wie in politischer Hinsicht damit beginnt, vieles in Frage zu stellen.

Auf der anderen Seite konstituiert dieser Grenzgang aber auch eine andere Form des Kinopublikums. Während die Kinematheken mit ihren Sammlungen der Filme den Reflexionsraum seit den 1930er Jahren in die Filmgeschichte öffneten und die Zuschauer zu einem cinephilen Publikum ausbildeten, das beispielsweise unterschiedliche Stile von Autoren unterscheiden und sehr präzise beschreiben konnte, so öffnet Truffauts drittes Modell der Aneignung ein »Nach dem Film« als Reflexionsraum für mögliche und unmögliche Filme der Zukunft. Das Kino wird dabei zu einem Imaginations- und Projektionsraum des Publikums, dessen Fokus nicht mehr das (filmische) Werk ist. Dieses Kino muss man sich wie einen imaginären Schneidetisch vorstellen, an dem man aber nicht selbst (wie ein Duchamp oder Truffaut) zum Autor wird oder seinen eigenen Film herstellt, sondern an dem eine Gemengelage aus eigenen und fremden Fantasien entsteht, kommuniziert und wieder verworfen wird.

Dieser Imaginations- und Projektionsraum eines modernen Kinopublikums zeigt Anklänge an Roland Barthes' Textbegriff, mit dem die Grenze zwischen Leser und Schreiber ebenso annulliert wird.⁸ Dass es Barthes nicht darum ging, den Leser zu einem Schreibenden im Sinne eines Autors zu machen, der tatsächlich Werke produziert, hat er in seiner posthum veröffentlichten Vorlesung »Die Vorbereitung des Romans« explizit dargelegt.⁹ Ziel von Barthes' »Vorbereitung« sind nicht Werk und Autorschaft, sondern eine Art Vorraum des Werks, ein Schreiben und Imaginieren in Form von Notizen und Aufzeichnungen. Auf das Kino übertragen handelt es sich dabei um die Erzeugung eines Projektions- oder Möglichkeitsraums ohne filmisches Werk. Das moderne Kinopublikum konstituiert sich folglich auf einer Schwelle zur Nachzeitigkeit, im Übergang vom Werk zum Paratext (Filmstill), oder auch beim Verlassen des Kinos.

8 Vgl. Erdmann, Eva/Hesper, Stefan: »Roland Barthes' Text(-Theorie) in der Encyclopaedia Universalis«, in: Thomas Regehly u.a. (Hg.), Text – Welt. Karriere und Bedeutung einer grundlegenden Differenz, Gießen 1993, S. 9–25.

9 Barthes, Roland: Die Vorbereitung des Romans, Frankfurt a.M. 2008.

NANNI MORETTI – VOM AUTORENFILM ZURÜCK ZUM ZUSCHAUER

Fast 35 Jahre später inszeniert sich der italienische Autorenfilmer Nanni Moretti als Tagebuchschreiber und Zuschauer. Morettis Film *CARO DIARIO* (1994) zeigt in seiner ersten Einstellung eine schreibende Hand (Abb. 4,5,6).

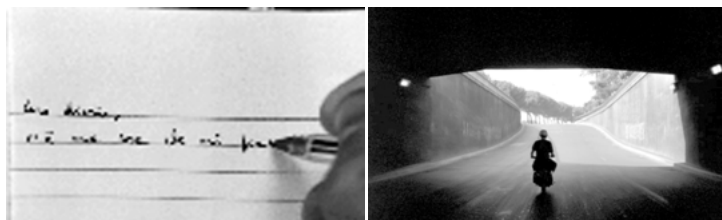


Abb. 4–6

So beginnt auch Truffauts *LES 400 COUPS*. Die Strategien sind sich ähnlich: Das Schreiben wird mit einem Bild des Begehrens konfrontiert. Bei Moretti übernimmt das Schreiben selbst die Aufgabe, diesem Begehren Ausdruck zu verleihen. Die Hand schreibt (in englischer Übersetzung): »Dear Diary, there's one thing, I like most!«, und dann wechselt die Szene ohne weiteren Kommentar in das bewegte Bild einer Vespa-Fahrt durch Rom, die mit Musik unterlegt ist. Inhaltlich muss man an dieser Stelle erraten, was Moretti das Liebste ist: das Vespa-Fahren, das Filmemachen, das ins Kinogehen (der Besuch des Kinos ist im Anschluss an die Vespa-Fahrt zu sehen) oder etwas anderes. Formal wird hier ein medialer Sprung inszeniert.

Der geschriebene Satz im Tagebuch am Anfang des Films ist wie ein paratextueller Verweis auf den Film gestaltet und schließt das Schreiben des Tagebuchs ans Kinematografische an. An Stelle des Schülers bei Truffaut präsentiert Moretti einen Tagebuchschreiber. Diese Konstruktion erlaubt es Moretti, sich selbst als Moretti in Szene

zu setzen: Kein Umweg über ein Alter Ego oder eine fiktive Figur. Moretti inszeniert seine Kinoerlebnisse. Er spricht davon, dass im Sommer die meisten Kinos in Rom geschlossen sind. Dennoch sieht man ihn zweimal im Kino sitzen, allerdings nicht bei seinen Lieblingsfilmen: Moretti sieht sich einen zeitgenössischen italienischen Film an und *HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER* (1986). Zweimal bewegt er sich auf den Spuren vergangener Kinoereignisse: Er erinnert sich an den Film *FLASHDANCE* (1983) mit Jennifer Beals und an den Regisseur Pasolini.

Moretti korrigiert die Dialoge des italienischen Films gleich aus dem Kinossessel, und als er einem der beteiligten Schauspieler später zufällig auf der Straße begegnet, hält er diesem einen Vortrag über seine eigene Kinophilosophie und seine Vorstellung vom Publikum. Er erläutert, dass er nicht am Geschmack einer Mehrheit interessiert ist, sondern eine Politik der Minderheiten in Bezug auf das Kinopublikum vertritt. Jennifer Beals ist zehn Jahre nach ihrem Film *FLASHDANCE* zufällig in Rom, und Moretti nutzt die Gelegenheit, um mit ihr über seine zurückliegende Filmerfahrung zu sprechen. Er tut dies aber nicht als Filmemacher und seriöser Gesprächspartner, sondern er spricht die Schauspielerin auf der Straße an, und inszeniert sich als Fan: Das Imaginäre des Zuschauers Moretti wird diskursiv in Szene gesetzt und gestaltet den Film, den der Autorenfilmer Moretti uns zeigt. Anders als in den 1950er Jahren ist für Moretti die Filmkritik kein Ort der Hoffnung und Emanzipation. Sie wird vielmehr ebenso zur Zielscheibe seiner in diesem Film vorgetragenen Kritik, wie ein großer Teil der italienischen und internationalen Filmproduktion. Morettis Zuschauerfantasie inszeniert eine Begegnung mit einem Filmkritiker: Moretti liest darin dem bereits in seinem Bett schlafenden Kritiker dessen eigene Ausführungen zu *HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER* laut vor. Ziel dieses Vorhabens ist es, den Autor (der Kritik) mit seinem eigenen Text zu konfrontieren.

Diese Inszenierungen zeigen einen Tagebuchschreiber und Zuschauer, der Kontakt aufnimmt mit der Produktionsseite; einen einzelnen Zuschauer, der sich einmischt – nicht als Experte, sondern als Zuschauer, Leser und Fan. Gerade die Amateurhaftigkeit stellt den Protagonisten Moretti in eine Tradition, die an Figuren der Nouvelle Vague, wie Doinel/ Léaud anschließt. Und Moretti hat einiges mit Truffauts Alter Ego gemein: die gebrochene Männlichkeit, das Auftreten, die Reflexivität, das Imitieren von Filmvorlagen, den Bezug zur Intellek-

tualität. Allerdings ist seine Figur weniger oder zumindest anders fiktionalisiert. Moretti ist in diesem Film nie nur filmische Figur (also Tagebuchschreiber und Zuschauer), sondern immer gleichzeitig (ein inzwischen bekannter) Autor und Regisseur.¹⁰ Gerade deshalb ist sein Ausgangspunkt ein anderer als bei den Regisseuren der Nouvelle Vague Ende der 1950er Jahre. Moretti versucht vielmehr, die Position des Zuschauers zurück zu gewinnen und ihr eine andere Bedeutung zu geben. Sein Begehren ist davon geprägt, metaphorisch gefasst, vom Regiestuhl wieder auf die Zuschauerseite zu wechseln – oder das Kinopublikum für den Autorenfilm neu zu erfinden. Denn die Problematik des fehlenden Publikums hatte Moretti bereits zuvor in seinem Film *SOGNI D'ORO* (1981) geschildert und in ein Bild gefasst: Um für die Erfahrung eines vollen Kinos zu sorgen, füllt ein Kinobesitzer in diesem Film sein großes Kino einfach mit Wachsfiguren, die schließlich den Großteil der Zuschauer ausmachen (Abb. 7).



Abb. 7

Nicht nur die Inszenierung der Figur des Tagebuchschreibers ist in *CARO DIARIO* darauf gerichtet, die Zuschauerposition zurück zu erlangen. Auch die Orte, an denen ihre Begegnungen mit der Produktionsseite stattfinden, sind dafür von zentraler Bedeutung. Dort, wo bei

10 Morettis Filmwerk ist von Anfang an als selbstreflexives Filmschaffen eines Autorenfilmers entstanden, in dem der Filmemacher selbst jeweils als zentraler Schauspieler agiert. Allerdings waren die Filme bis *CARO DIARIO* zumindest in dem Sinne stärker fiktionalisiert, als Moretti darin häufig unter dem Namen Michele Apicella aufgetreten ist.

Truffaut im Freeze Frame am Ende des Films ein Imaginations- und Projektionsraum der Zuschauer entsteht, setzt Moretti mit *CARO DIARIO* ein. Moretti erzählt von seinen Filmserlebnissen und adressiert von Anfang an kein Werk, sondern ein »Nach dem Film«. Diese Adressierungen haben ihren Ort nicht im Kino, sondern auf der Straße (und im Bett des Filmkritikers, in welchem Moretti als Zuschauer und personifizierter Albtraum des Kritikers auftritt). Die Straßen Roms (und der Traum) bilden also für Moretti die Orte des Zuschauers.

Das, was Truffaut aus seinem Filmwerk ausschloss oder nur als Paratext präsentierte, das Ende als Freeze Frame (ohne Abspann), aber auch den Vorspann von *LES 400 COUPS*, der neben den Titeln eine zweieinhalbminütige, mit Musik unterlegte Fahrt durch die Straßen von Paris zeigt, wird bei Moretti zu einem 90-minütigen Film ausgestaltet. Dabei spielt für ihn der Gebrauch von Musik eine zentrale Rolle. Dieser tritt besonders plastisch in Morettis vierter Reflexion des Kinos hervor, einer Erinnerung an den Regisseur Pasolini. Moretti setzt seine Fahrt auf der Vespa fort und besucht den Strand von Ostia, den Ort des Attentats auf Pasolini. Diese fünfminütige Fahrt ist mit der Aufnahme von Keith Jarretts *The Köln Concert* unterlegt. Abgesehen davon, dass Moretti für diese Fahrt eine musikalische Aufnahme aus dem Todesjahr Pasolinis wählt, entsteht aus der Verbindung von Bild und Ton ein eigenwilliger Gedächtnisraum. Auch in diesem Fall steht nicht das Werk Pasolinis im Fokus. Stattdessen wird Morettis Kamerafahrt vielmehr von der musikalischen Improvisation Jarretts gefärbt, die in der Aufzeichnung nicht nur einen Teil ihres Charakters als Improvisation bewahrt, sondern in der an manchen Stellen auch die Stimme als Stöhnen des Musikers zu hören ist.

Die musikalische Improvisation spiegelt zum einen Morettis filmische Produktion (als Autor), die ebenso wie der Musiker bestimmte Noten und Motive in seinem Konzert aufgreift, verarbeitet und weiterführt. Sie spiegelt aber auch einen Raum der Zuschauer und Zuhörer, denn in Morettis Film ist die Autorenposition nicht nur als filmische Improvisation und Solo-Präsentation in einem geschlossenen Konzertsaal angelegt (wie bei Jarrett), sondern als ein mehrstimmiger Raum von Beziehungen zwischen Pasolini, Jarrett, Moretti, der sich über Räume und Zeiten erstreckt. Gerade die Verspannung von Konzertsaal auf der Tonebene und der Fahrt zum Strand von Ostia auf der Bildebene vervielfältigt die Nachzeitigkeitserfahrung – nach dem Film, nach

dem Konzert, nach Pasolini – die einen spezifischen Raum der Zuschauererfahrung konstituiert.

Morettis Film besteht insgesamt aus drei Kapiteln. Nur der erste Teil des Films berichtet von seinen Filmserlebnissen. Allerdings liefern auch Kapitel zwei und drei Kommentare zum Zuschauer/Autor Moretti. Das zweite Kapitel berichtet von der Unmöglichkeit des schriftstellerischen Rückzugs auf eine Insel. Moretti unternimmt zusammen mit einem Kollegen eine Reise zu den Liparischen Inseln. Die Reise erzählt von der buchstäblichen und metaphorischen Unmöglichkeit des Rückzugs, um in Ruhe und in der Abgeschiedenheit die Produktivität des Autors zu entfalten. Diese Reise zu den Inseln gestaltet sich ebenfalls wie ein Kommentar zum modernen Verständnis von Autorschaft: Denn Moretti und sein Kollege kommen nicht zur Ruhe, sie werden abgelenkt von Freunden und ihren Kindern, von Fernsehen und Telefonen, vom Autolärm oder von unerträglicher Stille. Diese komische Inszenierung legt nur einen Schluss nahe: ein moderner Autor schreibt weder aus sich heraus, noch ist Abgeschiedenheit zuträglich für eine moderne Form des Schreibens. Der moderne Autor, den Moretti in diesem Kapitel in Szene setzt, kommt schließlich gar nicht mehr zum Schreiben. Er wechselt aber auch nicht einfach das Medium und schreibt stattdessen mit der Kamera, wie dies Astruc vorschlug. Moretti (der Tagebuchschriftsteller) wechselt stattdessen auf die Seite der Zuschauer und schreibt mit seinem Körper, wenn er z.B. in einem Café die Tanzbewegungen eines Stars des italienischen Neorealismus imitiert, der dort zufällig gerade im Fernsehen gezeigt wird.



Abb. 8 & 9

Moretti ahmt dabei eine Tanzeinlage von Silvana Mangano nach aus dem Film *ANNA* von 1951, einem der größten Nachkriegserfolge des italienischen Kinos (Abb. 8 & 9). Mit dieser Szene demonstriert Moretti, wie aus der Zuschauerposition agiert werden kann: nachahmen, nachspielen und dabei Fragmente in den eigenen Alltag integrieren. Für diese beispielhafte Zuschauer-Strategie benötigt man nicht einmal

die Cinemathèque. Sie funktioniert auch an jedem Fernseher. Dennoch bleibt sie an die Doppelfigur Moretti als Zuschauer/Autor und dessen Filmproduktion gebunden, und der Autor Moretti montiert diese Szene schließlich so, als würde der tanzende Moretti den Takt für die Bewegungen von Silvana Mangano angeben. Morettis tanzender und imitierender Zuschauerkörper wird dabei gleichwohl zu einer Körper-Schrift in einem Film – Morettis Autorenfilm *CARO DIARIO*.

Das dritte Kapitel zeigt den schwächelnden Autor bei seinen Arztbesuchen, den Körper des Autors, der sterblich ist. Moretti verfilmt darin seine eigene Krebserkrankung. Das Kapitel beginnt mit seiner letzten chemotherapeutischen Behandlung und blickt dann in einer Re-Inszenierung zurück auf den Beginn der Krankheit. Diese äußert sich zunächst in einem körperlichen Symptom, einem Juckreiz der Haut insbesondere an Beinen und Armen. Dieses Symptom führt ihn zu zahlreichen Ärzten mit sehr unterschiedlichen Diagnosen und Behandlungsmethoden, bis schließlich der Krebs diagnostiziert wird. Die Rezepte mit den nicht wirksamen Medikamenten, sowie die im Tagebuch aufgezeichneten Gespräche mit den Ärzten bilden Gerüst und Drehbuch dieses filmischen Kapitels. Die Inszenierung des Juckreizes (eines Autorenfilmers) ist nicht ohne Witz, da sie dessen Haut und Körpergrenze ins Zentrum des filmischen Geschehens stellt und zugleich das gestörte Verhältnis des Autors zu seiner Umwelt als Anderssein ausstellt. Die Krankheit stellt den Autor aber auch den anderen Menschen gleich, da er wie jeder andere einen Arzt aufsuchen muss, wenn er auch wegen seiner Bekanntheit als Regisseur manchmal bevorzugt einen Termin erhält. Die einzelnen Arztbesuche stellen den Autor schließlich auch einer anderen, der ärztlichen Autorität gegenüber. Gerade aus dieser Gegenüberstellung gewinnt Morettis Arbeit am Bild des Autors eine weitere Facette. Während die Ärzte sich selbst mit ihren Rezepten als schreibende und scheinbar allwissende Autoritäten inszenieren, steht ihnen Moretti einmal mehr als hilfloser Laie mit seinem kranken Körper gegenüber.

Morettis Autorschaft unterscheidet sich folglich sowohl von Astruc's Position des *Camera stylo* als auch von Truffaut's Aneignungsstrategien, die letztlich auf die Erlangung von Autorschaft abzielten. Moretti ist hingegen ein etablierter Autorenfilmer, der 1994 die Position des Zuschauers und Kritikers reklamiert. Anders formuliert: Moretti dekonstruiert die privilegierte Autorenposition des Films und lässt an ihrer Stelle immer wieder einen Zuschauer hervortreten. Gleichzei-

tig radikalisiert er dabei (als Autor) die Strategien des modernen Kinos. Und es ist klar, dass er dafür das Modell des Autors am Schreib- bzw. Schneidetisch voraussetzt. Bei Moretti gibt es allerdings kein geschlossenes Werk mehr, das von Paratexten flankiert wird. Morettis Film erscheint vielmehr wie eine Sammlung von Paratexten, bestehend aus Kommentaren, Anmerkungen, Notizen und Zitaten. Seine Form der Aneignung ist grundsätzlich anders ausgerichtet. Sie setzt weder auf die Erklärung zur Kunst wie Duchamp, noch auf die Imitation oder das Plagiat großer Autoren und auch nicht auf die Adaption oder Transformation anderer Autorenfilmer (Bergman/Truffaut).

Seine Strategie der Aneignung nutzt eine ästhetische Form, die grundsätzlich nicht dem (großen) Autor vorbehalten ist: das Tagebuch. Tagebücher können von jedem geführt werden und haben weder zwangsläufig den Anspruch auf Kunst noch auf Veröffentlichung. Ihre Kennzeichen sind Subjektivität, Unmittelbarkeit und Selbstversicherung. Insofern eignet sich das Tagebuch als Form, um damit die Position des Zuschauers zu reklamieren und sichtbar zu machen, ohne öffentlich Autorschaft zu beanspruchen. Anders als in zahlreichen anderen Filmen, in denen Moretti sich (oder sein Alter Ego) als Autorenfilmer inszeniert, z.B. bei Publikumsgesprächen seiner Filme (SOGNI D'ORO 1981), oder bei den Dreharbeiten (APRILE 1998), ist Moretti in CARO DIARIO nur als Tagebuchschreiber zu sehen. Das Tagebuch ist also in erster Linie ein Mittel, um Moretti nicht als Autor, sondern als Zuschauer in Szene zu setzen –, um zu zeigen, wie er Notizen macht und auch, wie er als Leser, Betrachter, Zuschauer im Kino, auf der Straße und in seinen Tagträumen agiert. Anders formuliert: die Inszenierung des Tagebuchschreibers und seine Erweiterung ins Kinematografische, in der Kinoerlebnisse, Stadtlandschaften und Architektur, eine Reise zu den Liparischen Inseln, sowie ärztliche Behandlungspraktiken gezeigt und kommentiert werden, dient gleichzeitig dazu, die Konzeption eines modernen Zuschauers zu entwerfen.

Film wird bei Moretti somit zu einem Reflexionsraum des Zuschauers, der sich als ästhetisches Spiel mit Filmschnipseln und Film-Erinnerungen gestaltet und aus Fantasien und Fragmenten der Wirklichkeit zusammensetzt.¹¹ Moretti skizziert darin ein kulturelles Han-

11 Mit DIARIO DI UNO SPETTATORE (2007) wird Moretti diesem Reflexionsraum des Zuschauers noch einmal explizit einen eigenen Kurzfilm wid-

deln des Zuschauers, das über ein einfaches Tagebuch hinaus geht und das ebenso in Tagträumen wie auf der Straße stattfindet, fantastisch und wirklichkeitsnah. Es ist aber auch modern und selbstreflexiv. Und man kann es mit den Neuen Medien in Verbindung bringen: denn es ist interaktiv und sozial: Moretti kommuniziert mit Schauspielern, Filmkritikern oder auch mit verstorbenen Regisseuren – und praktiziert dabei eine Interaktivität, die im Film selbst stattfindet – aber genauso gut ohne diesen auskommen könnte, als kulturelle Praxis des Flanierens auf den Straßen oder des Tagträumens. Diese (kinematografische) Form sozialer und ästhetischer Interaktivität lässt sich in Anlehnung an die Politik der Autoren als eine Politik der Zuschauer bezeichnen. Politik der Zuschauer bedeutet die Fortsetzung und Ausarbeitung der Konzeption eines modernen Kinopublikums, das sich bereits im Kontext der Nouvelle Vague formierte.

AUSBLICK AUF DIE ZUSCHAUER DES MODERNEN KINOS

Die Entstehung des modernen Kinos wird zwischen 1940 und 1960 angesiedelt. Ulrich Gregor und Enno Patalas publizieren ihre »Geschichte des modernen Films« im Jahr 1965 – sie schreiben Filmgeschichte aus der Perspektive von Zeitgenossen. Ihre Kennzeichnung des Films als »modern« entlehnen sie aus einem impliziten Vergleich mit den anderen Künsten. »In der Entwicklung des Films lassen sich etwa seit 1940«, so schreiben sie, »ähnliche Erscheinungen beobachten wie in den anderen Künsten seit der Jahrhundertwende – Erscheinungen, die als ›modern‹ zu bezeichnen Kritik und Wissenschaft übereingekommen sind.«¹² Gregor und Patalas haben eine Geschichte des Films im Sinn, für die sie sowohl politische als auch ökonomische Argumente ins Feld führen. Die Prägung des modernen Kinos machen sie zudem an den Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs fest. Gleichwohl geht es ihnen auch um die neuen »Stilformen«, also um eine moderne Ästhetik von Werkgruppen, die an Regisseuren festgemacht wird.

men, indem er sich explizit an einen Film von Truffaut aus der Doinel-Reihe erinnert: *LE DOMICILE CONJUGAL* (1970).

12 Gregor, Ulrich/Patalas, Enno: *Geschichte des modernen Films*, Gütersloh 1965.

Gregor und Patalas sind nur ein Beispiel von vielen, an dem sich zeigen lässt, das der Diskurs um Autorschaft mit dem modernen Kino verknüpft ist.

Im Kontext von Filmtheorie und -geschichte wird aber nicht nur die Frage von Autorschaft des modernen Kinos diskutiert und reflektiert, sondern auch die der Zuschauerschaft. Gleichwohl geschieht dies vielfach implizit, so z.B. in den filmtheoretischen Schriften von Peter Wollen aus den 1970er Jahren. In einem Aufsatz über Godard geht es Wollen um die intertextuelle Struktur dieses Kinos. Gleichzeitig beschreibt er fast nebenbei eine radikale Verschiebung des Textverständnisses, die mit Roland Barthes' Textbegriff korrespondiert:

»The text/film can only be understood as an arena, a meeting-place in which different discourses encounter each other ... [These] can be seen more as ... palimpsests, multiple *niederschriften* (Freud's word) in which meaning can no longer be said to express the intention of the author or to be a representation of the world, but must like the discourse of the unconscious be understood by a different kind of decipherment.«¹³

Kino wird bei Wollen als ein Ort konzipiert, an dem sich unterschiedliche Diskurse und Künste begegnen und gegenseitig befruchten:

»the cinema offers more opportunities than any other art – the cross-fertilization ... the reciprocal interlocking and input between painting, writing, music, theatre, could take place within the field of cinema itself. This is not a plea for a great harmony, a synesthetic gesamtkunstwerk in the Wagnerian sense. But cinema, ... [as] a dialectical montage within and between a complex of codes«¹⁴

Das Kino, das Wollen hier konzipiert, ist nicht mehr eine Kunst unter anderen, sondern Teil eines komplexen Handlungs- und Diskursfeldes, in dem Künste und Theorien ineinander greifen und gleichzeitig einen Bezug zur Lebenswelt des Alltags entwerfen und reflektieren. Dieser filmtheoretische Diskurs hat Ähnlichkeiten mit den zeitgenössischen Debatten zu Hypermedium und Computer. Dies zeigt sich insbesonde-

13 Wollen, Peter: Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies, London 1982, S. 87.

14 Ebd., S. 104.

re mit Blick auf seine eigenen Filmprojekte, die er zusammen mit Laura Mulvey in den 1970er Jahren realisiert. In dem Film *RIDDLES OF THE SPHINX* (1976/77) wird der Alltag einer Frau geschildert, allerdings werden hierzu experimentelle 360-Grad-Kameraschwenks verwendet, und es wird – ähnlich wie bei Moretti – mit dem Wechsel von Darstellung und Kommentar gearbeitet. Zudem beginnt der Film mit einem Inhaltsverzeichnis, das zum einen an die Gliederung eines Buches erinnert, aber auch das interaktive DVD-Menü als Hypertextstruktur vorwegnimmt. Schließlich tritt Laura Mulvey in diesem Film auf und changiert zwischen den Positionen einer Theoretikerin, einer Regisseurin und einer Zuschauerin.¹⁵ Wollens theoretische Schriften zusammen mit der Filmarbeit legen ein komplexes Zuschauerkonzept nahe, das retrospektiv betrachtet eher Parallelen zu User-orientierten Medientheorien aufweist. Man könnte meinen, dass diese Theorien darin sogar vorweggenommen werden und (ähnlich wie Moretti) – in diesem Fall aber – eine interaktive Zuschauerin in Szene setzen und denkbar machen.

Theoretische Entwürfe zum Zuschauer finden sich aber nicht nur im Fahrwasser von Theorien der Intertextualität des Films, sondern z.B. auch bei Siegfried Kracauer in dessen Theorie des Films, die 1960 mit Blick auf das moderne Kino (des Neorealismus) veröffentlicht wurde. Bereits im Vorwort beschreibt Kracauer den Filmautor als einen Leser: »Der Filmkünstler hat Züge eines fantasiebegabten Lesers oder eines Entdeckers, der von unersättlicher Neugier getrieben wird«. ¹⁶ Weiter ist in diesem Buch ein eigenes Kapitel dem Zuschauer gewidmet. Darin beschreibt Kracauer die träumende Tätigkeit des Zuschauers, die sich einerseits in den Film versenkt, andererseits dem Film eigene Bilder hinzufügt:

»Die scheinbar entgegengesetzten Richtungen des Träumens sind in Wirklichkeit fast untrennbar. Die trance-artige Versenkung in eine Aufnahme oder Folge von Aufnahmen kann jeden Augenblick einem Tagtraum Platz machen, der sich zusehends von den Bildern entfernt, die ihn hervorriefen.«¹⁷

15 Vgl. Pauleit, Winfried: »Riddles of the Sphinx. Die Arbeit von Laura Mulvey und Peter Wollen zwischen Counter-Strategie und Dekonstruktion«, in: Gregor Stemmrich (Hg.), *Kunst/Kino*, Köln 2001, S. 177–193.

16 Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films*, Frankfurt a.M. 1996, S. 13.

17 Ebd., S. 226.

Ähnlich wie Moretti verbindet Kracauer in seinen Überlegungen den Tagtraum des Zuschauers mit der Erfahrung des Flaneurs auf der Straße: »Dieser Strom [von Möglichkeit und ungreifbaren Bedeutungen] ist es auch, der den ›Flaneur‹ so verzaubert ... Der Flaneur ist berauscht vom Leben der Straße – einem Leben, das immer wieder die Formen auflöst, die es zu bilden im Begriff ist« (Kracauer 1996: 110). Vergleichbare Überlegungen gibt es bei Kracauer aber schon in den 1920er Jahren, z.B. in seinem Aufsatz zur Fotografie. Kracauer beendet seinen Essay mit den Möglichkeiten des Films, der die Fotografien spielerisch in eine neue Ordnung bringt:

»Die Unordnung des in der Photographie gespiegelten Abfalls kann nicht deutlicher klargestellt werden als durch die Aufhebung jeder gewohnten Beziehung zwischen den Naturelementen. Sie umzutreiben ist eine der Möglichkeiten des Films. Er verwirklicht sie überall dort, wo er Teile und Ausschnitte zu fremden Gebilden assoziiert. Ist das Durcheinander der illustrierten Zeitungen Konfusion, so gemahnt dieses Spiel mit der zerstückelten Natur an den Traum, in dem die Fragmente des Taglebens sich verwirren. Das Spiel zeigt an, dass die gültige Organisation unbekannt ist ...«¹⁸

Dieser theoretisch skizzierte Möglichkeitssinn des Films – das Spiel mit Fotografien – findet in Truffauts Gründungsfilm von 1959 in der Aneignung des Filmstills eine Entsprechung.¹⁹ Kracauer arbeitet nicht nur theoretisch seine Auffassung von Fotografie und Film heraus. Er spielt auch im Text mit den Fotos, die er beschreibt, so wie Truffaut mit dem Still von Harriet Andersson spielt. Und er verwandelt seinem eigenen Schreiben – einem Drehbuch ähnlich – kinematografische Formen wie Kamerafahrten, Montagen, Doppelbelichtungen an – ähnlich wie dies Moretti in seinem Film gestaltet –, nur arbeitet Kracauer weiter mit dem Medium Text.

In diesem Zuge inszeniert sich Kracauer ebenfalls selbst als Betrachter, Leser und Zuschauer.²⁰ Der Ort, den Kracauer in diesem Kontext einnimmt, bleibt im Text ungenannt. Dennoch lässt sich erschlie-

18 Kracauer, Siegfried: »Die Photographie«, in: ders., Das Ornament der Masse, Frankfurt a.M. 1963, S. 21–39, hier S. 39.

19 Sie finden ihre Fortsetzung in Truffauts folgenden Filmen mit der Figur Antoine Doinel z.B. in *L'AMOUR EN FUITE* (1978).

20 Vgl. Pauleit, Winfried: Das ABC des Kinos, Frankfurt a.M. 2009, Heft 3.

ßen, dass es ein Schreibtisch ist, an dem er Betrachtungen und Lektüren nachgeht, Tagträumen und seinen Erfahrungen als Flaneur nachhängt und Notizen anfertigt. Und dieser Schreibtisch ist bereits in den 1920er Jahren ein imaginärer Schneidetisch, an dem zumindest in der Form des geschriebenen Essays und aus der Perspektive eines Betrachters, Lesers, Zuschauers (und Intellektuellen) darüber nachgedacht wird, wie vorgefundene Standbilder und Filmfragmente zu einer modernen kinematografischen Form montiert werden können. Anders formuliert: Kracauer entwirft bereits in den 1920er Jahren (als Zuschauer und Kritiker) eine Skizze des modernen Kinos, welches er darin als aus Fragmenten generierten, interaktiven Imaginationsraum für mögliche und unmögliche Filme der Zukunft in Aussicht stellt.

LITERATURVERZEICHNIS

- Astruc, Alexandre: »Die Geburt einer neuen Avantgarde: Die Kamera als Federhalter«, in: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hg.), Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Wien 1992, S. 199–204.
- Barthes, Roland: Die Vorbereitung des Romans, Frankfurt a.M. 2008.
- Caughie, John: Theories of Authorship, London 1981.
- Erdmann, Eva/Hesper, Stefan: »Roland Barthes' Text(-Theorie) in der Encyclopaedia Universalis«, in: Thomas Regehly u.a. (Hg.), Text – Welt. Karriere und Bedeutung einer grundlegenden Differenz, Gießen 1993, S. 9–25.
- Gregor, Ulrich/Patalas, Enno: Geschichte des modernen Films, Gütersloh 1965.
- Kracauer, Siegfried: »Die Photographie«, in: ders., Das Ornament der Masse, Frankfurt a.M. 1963, S. 21–39.
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films, Frankfurt a.M. 1996.
- Pauleit, Winfried: »Als Kinogänger im Theater. Die neue Schaubühne und die Lesekultur«, in: Ästhetik & Kommunikation 110, 2000, S. 35–42.
- Pauleit, Winfried: »Riddles of the Sphinx. Die Arbeit von Laura Mulvey und Peter Wollen zwischen Counter-Strategie und Dekonstruktion«, in: Gregor Stemmrich (Hg.), Kunst/Kino, Köln 2001, S. 177–193.

Pauleit, Winfried: Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino, Frankfurt a.M. 2004.

Pauleit, Winfried: »Filmfotografie als falsche Spur. Das Kinematografische zwischen Fotografie und digitaler Videoüberwachung«, Maske und Kothurn 53 (2/3), 2007 (Falsche Fährten in Film und Fernsehen), S. 243–254.

Pauleit, Winfried: Das ABC des Kinos, Frankfurt a.M. 2009.

Wollen, Peter: Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies, London 1982.