Michael Niehaus

unter Mitarbeit von Horst Gruner, Jessica Güsken, Nils Jablonski, Christian Lück, Wim Peeters, Fynn-Adrian Richter, Peter Risthaus, Kaja Ruhwedel, Claudia Sassen, Davina Stiller und Mirna Zeman

Räume sehen/Raum sehen im Film

Fakultät für
Kultur- und Sozialwissen-schaften

S002680297
V1.0
26305-06-S#1

FernUniversität in Hagen

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung und des Nachdrucks, verbleiben bei der FernUniversität. Das Werk darf gemäß § 53 UrhG im privaten Rahmen zum Beispiel durch Kopien oder digitale Speicherung vervielfältigt werden.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis III
1 Vorüberlegungen und Vorbemerkungen 5
2 Die Filme 11
2.1 Ingmar Bergman: DAS SCHWEIGEN (Schweden 1963) 11
2.1.1 Protokoll des Gesprächs 11
2.2 George A. Romero: NIGHT OF THE LIVING DEAD (USA 1968) 22
2.2.1 Protokoll des Gesprächs 23
2.3 Sidney Lumet: DIE ZWÖLF GESCHWORENEN (USA 1957) 31
2.3.1 Protokoll des Gesprächs 32
2.4 Kaneto Shindō: ONIBABA – DIE TÖTERINNEN (Japan 1964) 39
2.4.1 Protokoll des Gesprächs 39
2.5 Yasujirō Ozu: BAKUSHŪ – WEIZENHERBST (Japan 1951) 49
2.5.1 Protokoll des Gesprächs 50
2.6 Bill Douglas: SCHOTTISCHE TRILOGIE Teil 1 (MY CHILDHOOD, Schottland 1972) und Teil 2 (MY AIN FOLK, Schottland 1973) 60
2.6.1 Protokoll des Gesprächs 61
2.7 Wim Wenders: ALICE IN DEN STÄDTEN (Deutschland 1974) 72
2.7.1 Protokoll des Gesprächs 72
2.8 Jim Jarmusch: DEAD MAN (USA 1995) 82
2.8.1 Protokoll des Gesprächs 82
2.9 Luis Buñuel: DER WÜRGEENGEL (Mexiko 1962) 91
2.9.1 Protokoll des Gesprächs 91
2.10 Michelangelo Antonioni: DIE ROTE WÜSTE (Italien/Frankreich 1964) 98
2.10.1 Protokoll des Gesprächs 98
2.11 Douglas Sirk: WRITTEN ON THE WIND (USA 1956) 106
2.11.1 Protokoll des Gesprächs 107
2.12 Wayne Wang: SMOKE (USA 1995) 115
2.12.1 Protokoll der Diskussion 116
2.13 Peter Greenaway: DER KONTRAKT DES ZEICHNERS (GB 1982) 122
2.13.1 Protokoll der Diskussion 122
2.14 Federico Fellini: AMARCORD (Italien 1973) 130
2.14.1 Protokoll des Gesprächs 130
2.15 Jafar Panahi: TAXI TEHERAN (Iran 2014) 139

2.15.1 Protokoll des Gesprächs 139
2.16 Aki Kaurismäki: LE HAVRE (Finnland, Frankreich, Deutschland 2011) 149
2.16.1 Protokoll des Gesprächs 149
2.17 Stanley Kubrick: THE SHINING (GB/USA 1980) 159
2.17.1 Protokoll des Gesprächs 160
2.18 Joel Schumacher: NICHT AUFLEGEN! (USA 2002) 167
2.18.1 Protokoll des Gesprächs 167
2.19 Alain Resnais: SMOKING (Frankreich 1993) 177
2.19.1 Protokoll des Gesprächs 178
3 Namenskürzel der Teilnehmerinnen und Teilnehmer 185

1 Vorüberlegungen und Vorbemerkungen

Dieser Studienbrief ist als eine Art Gegenstück zum Studienbrief *Analyse des narrativen Films* aufzufassen. Auch hier geht es um den narrativen Film, aber er wird primär *nicht* aus der Perspektive der erzählten *Geschichte* (bzw. der *Darstellung* der erzählten Geschichte) betrachtet. Vielmehr soll in diesem Studienbrief ein Gesichtspunkt in den Fokus gerückt werden, der sich im Grunde von selbst versteht, aber immer wieder (neu) erarbeitet werden muss: dass der Film ein Medium ist, das automatisch Raum und Räume miterzählt, in denen sich die erzählte Geschichte abspielt. Ein Film setzt immer auch den Raum in Szene, nicht nur die Handlung; er konstruiert ihn also. In jedem narrativen Film kann man ‚Räume sehen' und ‚Raum sehen'. Darin unterscheiden sich *filmische* Narrationen fundamental von *literarischen* Narrationen, in denen strenggenommen nur das *erzählt* wird, was geschieht; alles Weitere muss – in welcher Form auch immer – *beschrieben* oder *impliziert* werden. Dieses Beschreiben ist letztlich nicht *gleichzeitig* mit dem Erzählen, da der literarische Erzähltext (außer in einigen experimentellen Versuchsanordnungen) linear voranschreitet.

Natürlich spielt die Kategorie des *Raums* in einem umfassenden Sinn auch in literarischen Narrationen eine zentrale Rolle. Dafür steht der Begriff der *Diegese*, der ja gewöhnlich – man sehe nur noch einmal im Glossar der *Einführung in die Erzähltheorie* von Martinez/Scheffel nach – mit „erzählte Welt" übersetzt wird. Wir verwenden diesen Begriff heutzutage sehr selbstverständlich, ohne uns klar zu machen, dass auch er zunächst einmal eingeführt werden musste. Im *Editorial* zum Themenheft *Diegese* (2007) in der Filmzeitschrift *montage AV*[1] heißt es etwa:

> „Geschichten und ihre Realitäten – so evident es zu sein scheint, dass Geschichten die Wirklichkeit der in ihr Handelnden hervorbringen, so jung ist die Theorie- oder Konzeptgeschichte dieses Befundes. Zwar hat die Poetologie eine jahrhundertealte Debatte um ‚Mimesis', ‚Imitatio' und ‚Nachahmung' geführt, aber dies immer mit Blick auf die erste Bezugsrealität und die Differenzen, die fiktionale Welten von jener scheiden. Ein Modell, das die Wirklichkeit der Erzählung als eigenständige Größe nahm, wurde von Etienne Souriau Anfang der 1950er Jahre als diégèse/Diegese eingeführt."[2]

Etienne Souriau (1892–1979) war ein Philosoph, der vor allem auf dem Gebiet der Ästhetik tätig war und den Begriff der *Diegese* auf das Medium Film gemünzt hat. Gérard Genette, der den Begriff 1972 im *Discours du Récit* für die Narratologie literarischer Texte eingeführt hat, erinnert durchaus an diese Herkunft, wenn er in einer Anmerkung schreibt, er benutze den Begriff „in dem Sinn, wie er von den Theoretikern der kinematographischen Erzählung verwendet wird"[3]. Im *Nouveau Discours du Récit* kommt er, ein Dutzend Jahre später, noch einmal darauf zurück:

> „Der Gebrauch des Wortes *Diegese*, partielles Äquivalent für *Geschichte*, gab ebenfalls Anlass zu Verwirrung, die ich seitdem zu beheben versucht habe. Die Diegese in dem Sinne, wie Souriau diesen Ausdruck 1948 im kinematographischen Kontext eingeführt hat (das diegetische Universum als Ort des Signifikats im Gegensatz zum Leinwanduniversum als Ort des filmischen Signifikanten), ist eher ein ganzes

---

1 *montage AV* ist die vielleicht beste wissenschaftliche Filmzeitschrift im deutschsprachigen Raum; sie hat zudem den Vorteil, dass im Archiv die Volltexte älterer Nummern *online* zur Verfügung gestellt werden. Jeder, der sich wissenschaftlich für das Medium Film interessiert, sollte ab und an darin stöbern.

2 Britta Hartmann/Hans-Jürgen Wulff: Alice in den Spiegeln. Vom Begehen und Konstruieren diegetischer Welten. In: *montage AV* (16/2007), S. 4-7, hier: S. 5.

3 Gérard Genette: *Die Erzählung*. 3. Aufl. Paderborn 2010, S. 12.

> Universum als eine Verknüpfung von Handlungen (Geschichte): Die Diegese ist mithin nicht die Geschichte, sondern das Universum, in dem sie spielt […]."[4]

Diese Stelle sollte uns nicht nur daran erinnern, dass ein grundlegendes Konzept der Text-Narratologie ein Export aus dem Diskurs über den Film ist, sondern sie deutet auch an, in welcher Weise der Begriff des Raums von dem der Diegese zu unterscheiden ist. Genette spricht von *zwei* Universen: dem des Signifikats und dem des Signifikanten. Es gäbe also das erzählte Universum und das Leinwanduniversum. Bei Souriau selbst hört sich das so an:

> „Der Raum dieses Universums – der filmische Raum! Bereits zu Beginn möchte ich folgendes feststellen: Dieser Raum hat zwei sehr unterschiedliche Charaktere, besser gesagt, er besteht aus zwei Ordnungen, deren Gegensatz offensichtlich ist.
>
> Zum einen gibt es die Tatsache der Leinwand, der Rahmung aller sichtbaren Erscheinungen auf einer rechteckigen Fläche, die sich an immer derselben Stelle befindet und deren Dimensionen festgelegt sind. Alles, was mir gezeigt wird, alles was mir an sinnlich Gegenwärtigem geboten wird, ist innerhalb dieses Kaders. Dies ist eine Grundtatsache.
>
> Doch ich bemerke, daß mir auch ein völlig anderer, unendlich viel weiterer, dreidimensionaler Raum vorgesetzt wird. Ich erfahre ihn über die Tiefenillusion, über intellektuelle Operationen der Wahrnehmung, der Rekonstruktion und der Vorstellung. Das Schloß, daß [sic!] mir gezeigt wird, ist fünf Kilometer entfernt von jenen Hügeln am Horizont. Über diese Straße dort kam vorhin das Auto, aus dem die Besucher gestiegen sind. Sie kamen aus einer Stadt etwa zwanzig Kilometer links von hier. Diese Allee führt zu dem Park, in dem sich gerade eben der eifersüchtige Ehemann versteckt hat usw. Kurzum, eine ganze Topographie läßt sich entwerfen, die der Film impliziert: Dies ist der Raum, *in dem sich die Geschichte abspielt*.
>
> Beide Räume sind streng voneinander geschieden. Um sie nicht zu verwechseln, werden wir ihnen Namen geben, wobei wir uns um deren Begründung im Moment noch nicht kümmern. Betrachten wir sie jetzt einfach als bequeme Bezeichnungen. Der erstgenannte ist der ‚leinwandliche' [écranique] Raum. Den anderen nennen wir ‚diegetisch' [diégétique] […]. Damit haben wir also zwei Räume: 1) Der leinwandliche Raum mit dem Spiel von Licht und Dunkelheit, den Formen, den sichtbaren Gestalten. 2.) Der diegetische Raum, der nur im Denken des Zuschauers rekonstruiert wird (und der zuvor vom Autor des Drehbuchs;·vorausgesetzt oder konstruiert wurde); in ihm sollen alle Ereignisse, die man mir zeigt, sich abspielen, in ihm scheinen sich die Figuren zu bewegen, sobald ich die Szene verstehe, an der man mich teilhaben läßt."[5]

In diesem Studienbrief geht es um den Raum, und nicht nur um die Diegese. Die formale Unterscheidung zwischen dem *leinwandlichen* und dem *diegetischen* Raum hat zwar ihre Berechtigung, aber sie ist in diesem Studienbrief nicht leitend. Eher geht es um die Wechselwirkungen zwischen diesen beiden Ebenen. Dass wir im Film ‚Raum sehen' und ‚Räume sehen', hat ganz verschiedene ‚Dimensionen' (wenn es statthaft ist, in diesem Zusammenhang eine räumliche Metaphorik zu verwenden). Diese sollen in diesem Studienbrief entfaltet und Ihnen nahegebracht werden: Das Sehen von Filmen verändert sich ‚grundlegend', wenn man seine Aufmerksamkeit nicht ausschließlich und in erster Linie auf die Kette der Ereignisse richtet, welche die Geschichte konstituieren, sondern auf die vom und im Film konstruierten und repräsentierten Räume. Das

---

4 Ebd., S. 183.

5 Etienne Souriau: Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie [1951]. In: *montage AV* (6/2/1997), S. 140-157, hier: S. 143f.

ähnelt dem Verhältnis von Figur und Grund: Einerseits sehen wir immer die Figur *und* ihren Grund, aber wir fokussieren normalerweise die Figur; aber wir können auch versuchen, den Grund zu fokussieren, vor dem sich die Figur abhebt. Einige Filme machen es uns leichter, auf diese Weise zu verfahren, oder sie zwingen uns bis zu einem gewissen Grad sogar dazu.

Vor allem um solche Filme geht es in diesem Studienbrief. Dessen Titel spricht einmal von „Raum sehen" im Singular und einmal vom „Räume sehen" im Plural. Das eine Mal steht der Aspekt im Vordergrund, dass ein Film mit filmischen Verfahren (vor allem der Montage) Raum als solchen konstruiert und uns zugänglich macht. Jeder Film tut das, ob wir das nun merken oder nicht. Das andere Mal geht es darum, dass dieser Raum seinerseits strukturiert und semantisiert ist und sich insofern immer schon aufteilt (was die Kategorien der *Grenze* und der *Schwelle* impliziert*)*. Am einfachsten macht man sich das klar, wenn man sich darauf besinnt, dass uns auf der topologischen, der sozialen oder der psychologischen Ebene immer schon (raumaufteilende) Oppositionen in den Sinn kommen – offen/geschlossen, innen/außen, privat/öffentlich, natürlich/kulturell, friedlich/gewalttätig, geschützt/ausgesetzt usw. – und dass Filme diese Oppositionen sowohl in Anspruch nehmen als auch in Frage stellen können. Auf allen diesen Ebenen gibt es etwas zu beobachten, wenn man im Film Räume sieht.

Dieser Studienbrief hat ein etwas ungewöhnliches Format: Er beruht nämlich auf einer Reihe von Seminargesprächen. Die Filme, die in diesem Studienbrief beispielhaft für verschiedene Aspekte des Sehens von Räumen und von Raum herangezogen werden, wurden von den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Seminars „Filmgespräche. Räume sehen / Raum sehen im Film" gemeinsam angeschaut (im Sommersemester 2017 und im Wintersemester 2017/2018). Zu den Teilnehmerinnen und Teilnehmern gehörten vor allem Mitglieder des Instituts für Neuere deutsche Literatur- und Medienwissenschaft, des Weiteren einige Studierende und hin und wieder Gäste. Das an den Film sich anschließende Gespräch wurde jeweils – so gut es eben ging – von einer Teilnehmerin oder einem Teilnehmer mitgeschrieben und zu einem Protokoll verarbeitet, das anschließend an die übrigen Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Seminars verschickt wurde, um diesen die Möglichkeit zur Ergänzung und zur Richtigstellung zu geben.[6]

Diese Protokolle bilden also das Rückgrat des Studienbriefes. Sie sollen vor allem zwei Funktionen erfüllen. Erstens soll Ihnen auf diese Weise der jeweilige Film erschlossen werden: Die Vorstellung ist, dass Sie, indem Ihnen die Perspektiven anderer Rezipienten auf den Film zugänglich gemacht werden, dazu angeregt werden, selber Beobachtungen zu machen und über den Film nachzudenken. Das betrifft keineswegs nur den Aspekt des Raumes. Zwar bildet dieser Aspekt stets einen Schwerpunkt bzw. den Ausgangspunkt des Seminargesprächs, aber letztlich geht es natürlich immer um den ‚ganzen' Film – und zwar umso mehr, als der Aspekt des Raumes sich ja gerade deshalb als ‚grundlegend' erweist, weil er mit den anderen Aspekten in enger Verbindung steht, indem er sie ‚grundiert'. Zweitens sollen Sie auf diese Weise – wenn auch leider nur auf der sekundären Ebene eines schriftlichen Protokolls – an einem lebendigen Gespräch teilhaben, das Ihnen unter anderem zeigt, dass verschiedenen Leuten verschiedene Dinge auffallen können, dass man unterschiedliche Auffassungen und Prioritäten beim Betrachten eines Films haben kann und dass man auch einmal ins Blaue hinein sprechen darf und soll. Zugleich könnten Sie auf diese Weise ermuntert werden,

6 Darüber hinaus wurden die Protokolle noch einmal einer abschließenden Redaktion durch den Verfasser dieses Studienbriefs unterworfen. In diesem Zusammenhang zwei Bemerkungen. Erstens: Protokolle geben niemals den wirklichen Gesprächsverlauf wieder. Zweitens: Das Verfassen eines Protokolls stellt eine außerordentlich anspruchsvolle Tätigkeit dar.

diese Filme (und Filme überhaupt) mit anderen nicht nur zusammen anzuschauen, sondern auch nachher darüber zu reden (diese Empfehlung tritt in diesem Studienbrief an die Stelle von Übungsaufgaben). Jeder kann interessante Beobachtungen an Filmen machen, nicht nur Spezialisten.

Der besondere Vorteil einer solchen gemeinsamen Rezeptionsform ist, dass einerseits zwar alle das Dasselbe gesehen haben, andererseits aber auch nicht. Die verschiedenen Sichtweisen auf einen Film sollten als sich gegenseitig ergänzend aufgefasst werden – was umso besser gelingt, je näher man tatsächlich an der Beobachtung und Beschreibung dessen bleibt, was man gesehen hat (anderen aber vielleicht entgangen ist). Nicht nur das Sehen von Filmen, auch das Sprechen über Filme will gelernt sein und geübt werden. Natürlich gilt für alle Kunstprodukte, dass ihre Rezeption *und* das Sprechen über sie gelernt sein will – es gilt also nicht nur für Filme, sondern auch für Gedichte, Romane, Opern, Gemälde, Theaterstücke, Konzerte usw. Aber es gilt nicht für alle diese Kunstprodukte auf die gleiche Weise. Zumindest zwei Unterscheidungsmerkmale sind anzusetzen:

Zum einen gibt es nur in einigen dieser Kunstprodukte die Möglichkeit einer *gemeinschaftlichen* Rezeption. Romane liest man alleine (nach Walter Benjamin ist der Romanleser in ausgezeichneter Weise *einsam*), Gedichte können zwar auch vorgetragen werden, aber meist werden auch sie (heutzutage) für sich konsumiert. Anders freilich die Kunstprodukte, die uns durch *Aufführungen* oder *Vorführungen* zugänglich werden, wie im Theater, in der Oper oder im Konzert. Dort hören und sehen viele gleichzeitig (ungefähr[7]) das Gleiche. Dadurch werden sie sozusagen *synchronisiert* und können sich nachher mit denselben Startbedingungen darüber austauschen. Etwas anders verhält es sich wiederum mit den bildenden Künsten. Ein Bild (oder auch eine Skulptur) wird nicht aufgeführt, sondern ausgestellt. Das *Exponat* ist zwar auch für eine Mehrzahl von Rezipienten zugänglich, aber seine Rezeption ist gleichwohl nicht synchronisiert und vorgeschrieben: Rezipienten sehen sich zum Beispiel ein Gemälde von unterschiedlichen Positionen und Abständen aus an und sie können ihre Betrachtung so lang oder kurz, so eingehend oder flüchtig halten, wie sie wollen.

Das sind triviale Feststellungen, die aber tiefgreifende Wirkungen haben. Sie führen uns auch zum zweiten Unterscheidungsmerkmal. Zwar hören wir beispielsweise alle dasselbe klassische Konzert, aber die einen hören gleichwohl mehr als andere – diejenigen nämlich, die viel von der Sache verstehen – die viel Übung darin haben, die Vorwissen mitbringen, die feine Unterschiede wahrnehmen können, die Strukturen wiedererkennen usw. Und was die Betrachtung eines Gemäldes angeht, so kommt hinzu, dass derjenige mehr sieht, der näher herangeht, sich mehr Zeit nimmt usw. Und wie ist es beim Film? Nur scheinbar haben wir uns mit diesen eingeschobenen Bemerkungen vom Thema dieses Studienbriefes entfernt. Auch im Film sieht man natürlich mehr, wenn man mehr von der Sache versteht – mehr Übung darin hat, mehr Vorwissen mitbringt usw. Es kommt aber etwas hinzu, was im Film eindeutig eine größere Rolle spielt als in anderen Artefakten: Es gibt ungleich mehr wahrzunehmen und zu beobachten. Lesen wir etwa in einem literarischen Text den folgenden Satz: „K. wartete noch ein Weilchen, sah von seinem Kopfkissen aus die alte Frau, die ihm gegenüber wohnte und die ihn mit einer an ihr ganz ungewöhnlichen Neugierde beobachtete, dann aber, gleichzeitig befremdet und hungrig, läutete er." Dieser Satz (es ist der vierte Satz von Kafkas *Der Process*) gibt zwar möglicherweise viel zu denken, aber er liefert im Verhältnis zu einer *Verfilmung* dieses Vorgangs (etwa in Orson Welles Verfilmung von Kafkas Roman) natürlich sehr viel weniger an Information. Wir können im Film eben sehr viel sehen, wovon nichts im Text steht. Auch das ist trivial. Es führt aber dazu,

---

7 Warum „ungefähr"? – Jeder sitzt an einem anderen *Platz*.

dass die Zuschauer des Films eine weitaus größere Auswahl (und mithin Freiheit) haben bei dem, was sie beobachten können. Ihnen können sehr viel mehr verschiedene Dinge auffallen: Dinge, die nicht zur erzählten Geschichte gehören, die aber der Film automatisch zeigt, *weil* er uns einen *Raum* zeigt. Und deshalb bietet es sich in besonderer Weise an, über einen gemeinsam gesehenen Film zu sprechen.[8]

Insofern hängt das Thema dieses Studienbriefes – das ‚Räume sehen' – mit der Form des protokollarisch wiedergegebenen Gesprächs zusammen, die für dessen Vermittlung gewählt wurde. Sie werden nicht nur dazu eingeladen, die im Protokoll festgehaltenen Beobachtungen zu einem Film nachzuvollziehen, sondern sie auch durch eigene Beobachtungen zu ergänzen und in einem eigenen Filmgespräch anzureichern und zu diskutieren. Am besten wäre es freilich, wenn Sie sich die Filme zweimal ansehen – einmal alleine *vor* der Lektüre des Protokolls und ein zweites Mal *danach* in Gesellschaft…

Die Protokolle werden zum einen ergänzt durch mehr oder weniger lange Einführungen zu den einzelnen Filmen. Sie dienen dazu, die jeweiligen Filme kurz zu kontextualisieren und ihre Bedeutung hervorzuheben. Für die Auswahl der Filme waren vor allem drei Kriterien relevant: Als erstes sollten sie natürlich fruchtbar im Hinblick auf das Thema in seinen verschiedenen Aspekten sein (obwohl in gewisser Weise natürlich jeder Film auf die Räume hin betrachtet werden kann, die er konstruiert oder entwirft). Zweitens sollte es sich um Filme handeln, die filmgeschichtlich eine gewisse Bedeutung haben oder von kanonisierten Regisseuren (und Regisseurinnen) stammen, die aber andererseits – das war das dritte Kriterium – nicht allzu bekannt sein sollten. Mit anderen Worten: Die Filme sollen auch zur Weiterentwicklung Ihrer filmgeschichtlichen Bildung beitragen und Lust machen, die angedeuteten Pfade weiter zu verfolgen. Darüber hinaus wurde die Regel aufgestellt, im ersten Semester nur Schwarzweiß-Filme und im zweiten Semester nur Farbfilme zu zeigen.

Zum anderen werden die Protokolle bisweilen ergänzt durch einige nachträglich eingefügte Anmerkungen. In ihnen geht es in der Regel um die Kontextualisierung einer im Gespräch aufgetauchten Frage, um ergänzende Informationen, um die Weiterführung bzw. Erläuterung eines für den Raumaspekt besonders relevanten Gedankens, oder einen filmwissenschaftlichen Kommentar. Es leuchtet ein, dass diese Anmerkungen beliebig vermehrt werden könnten, damit aber zunehmend den Gesprächscharakter des Protokolls in den Hintergrund gedrängt hätten.

Wie Sie den bisherigen vorbereitenden Ausführungen schon entnehmen konnten, ist es ein integraler Bestandteil dieses Studienbriefes, dass Sie sich eine bestimmte Anzahl von Filmen zumindest einmal ansehen. Die Konzeption dieses Studienbriefes zwingt Sie sozusagen zu dem, was sich eigentlich von selbst versteht. Daraus folgt: Sie müssen sich die Filme, um die es in diesem Studienbrief geht, irgendwie besorgen. Das bedeutet zwar einen gewissen (auch finanziellen) Aufwand, sollte heutzutage aber möglich sein (vor nicht allzu langer Zeit wäre es noch nicht möglich gewesen). Teils können die Filme käuflich erworben, teils übers Internet gemietet, teils in Leihbibliotheken ausgeliehen, teils auf *Youtube* angeschaut werden. Vielleicht besitzen Sie den einen oder anderen Film auch bereits oder Sie haben Verwandte, Freunde oder

---

8 Dies wird durch die narrative Dimension des Films verstärkt. Es wäre interessant, die Verschiedenheit des Sprechens über einen Film, eine Oper oder ein Theaterstück (die allesamt narrativ sind) im Verhältnis zum Sprechen über ein klassisches Konzert (das nicht-narrativ ist) genauer zu untersuchen. Die erzählte Geschichte ermöglicht es nämlich, im nachfolgenden Gespräch eine bestimmte Stelle für alle nachvollziehbar zu *bezeichnen* (etwa: „Besonders interessant fand ich, wie während der großen Versammlung in den Redaktionsräumen ganz vorne diese komischen Gebilde aus Glas zu sehen waren."). In einem Musikstück ist das Bezeichnen einer bestimmten Stelle (zumindest für einen Laien) sehr viel schwieriger.

Bekannte, die diesen Film haben. Insofern sollten sich die Schwierigkeiten bei der Filmbeschaffung in Grenzen halten. Und wenn es bei einigen Filmen nicht klappt, so ist das zwar sehr schade, aber zu verschmerzen.

Nota bene: Im vorliegenden Studienbrief wird aus praktischen Gründen und zwecks besserer Lesbarkeit in der Regel das generische Maskulinum als übergreifende Anredeform für alle Geschlechter gleichermaßen verwendet.