

Joachim Paech

Die Figur des Unsichtbaren im Film

Die erste und grundsätzliche Einschränkung, die hinsichtlich der thematischen Unsichtbarkeit der menschlichen Figur im Film zu machen ist, betrifft die folgende Differenz: Es geht nicht um die 'unsichtbare Figur', sondern um die Figur des (oder der) 'Unsichtbaren' im Film. Diese Differenz ist wesentlich, denn sie unterscheidet die folgenden Ebenen thematischer Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit im Film:

- Eine unsichtbare Figur im Film kann verdeckt oder versteckt sein mit dem Resultat, daß ihre Sichtbarkeit wieder hergestellt wird (werden kann). Diese Arbeit des Sichtbarmachens kann narrativ, aber auch medial vollzogen werden, das Verschwinden einer Figur und ihr Wiederauftauchen kann szenisch erzählt (vgl. Carol Reed: Der dritte Mann, 1949) und durch (die ältesten) Filmtricks 'medial' vollzogen werden.

- Eine unsichtbare Figur kann auch über ihre visuelle Abwesenheit hinaus eine narrative Leerstelle bleiben, weil sie bloße Einbildung einer der sichtbaren Figuren ist und bestenfalls als Bild auftaucht (z.B. der Hase in Henry Kosters: Mein Freund Harvey, 1950) oder als Spielfigur in einem Agentenplot durch einen Ersatzmann vertreten werden kann (vgl. Hitchcock: Der unsichtbare Dritte, 1959). Zweifellos gibt es eine ganze Reihe weiterer Varianten für die Funktion der 'unsichtbaren Figur' im Film.

Im Unterschied zur 'unsichtbaren Figur' ist die 'Figur des (oder der) Unsichtbaren' im Film nicht abwesend, sondern auf eine sehr bestimmte Weise anwesend. Sie ist daher weder die Figuration einer textuellen Leerstelle noch figuriert sie für eine (narrative) Abwesenheit (wie Thierry Horguelin das für den 'Unsichtbaren Mann' von James Whale annimmt: "Tout le travail de James Whale, dans 'L'homme invisible' va maintenant consister à figurer cette absence."). Im Gegenteil, der oder die Unsichtbare, das ist keine Einbildung einer anderen Figur oder ein Phantom, sondern eine Person in konkret anwesender Körperlichkeit (keine 'Leere', wie Horguelin sagt: "Un rien plein de vide") mit allen Konsequenzen und der einzigen Besonderheit, nicht sichtbar zu sein. Es kann also im Folgenden nur um diese Besonderheit gehen, die, zumal im Film,merkwürdig genug ist.

Die erste Frage schließt sich sofort an: Wenn eine anwesende Figur unsichtbar ist, ist sie es dann nur für ihre Beobachter innerhalb der Fiktion oder auch für die Beobachter gegenüber der Fiktion, die Filmzuschauer? Und um gleich die nächste Frage anzuschließen: Wie ist diese Differenz beobachtbar?

Das folgende Beispiel aus dem ersten Teil von Fritz Langs 'Nibelungen'-Film (1922/24) bezieht sich auf Siegfried, der sich die Tarnkappe aufsetzt, um unsichtbar in den Wettkampf zwischen Gunter und Brunhilde auf Gunters Seite einzugreifen.



Abb.1 Vor dem Tor, Ein Schatten geht vorbei,
Der 'unsichtbare' Siegfried im Wettkampf

Siegfrieds Bild löst sich zwar auf, d.h. er wird (zunächst für uns, die Zuschauer) unsichtbar, dennoch bleibt er anwesend, was durch das Öffnen und Schließen der Tür angezeigt wird. Für Gunter und Hagen, die von dem geplanten Betrug wissen, zeigt ein vorübergehender Schatten ohne sichtbaren Körper die Anwesenheit Siegfrieds. Schließlich wird die Figur des Unsichtbaren neben Gunter als diaphane Erscheinung, also 'sichtbar', aber nur für den Zuschauer, gezeigt, wie er anstelle Gunters den Stein wirft, springt und die Lanze schleudert.



Abb.2 Der nur für den Zuschauer sichtbare Siegfried
schleudert an Gunters Stelle den Speer

Die drei stellvertretenden Sichtbarkeiten oder Markierungen für die Anwesenheit des Unsichtbaren sind unterschiedlich motiviert: In der stellvertretend sichtbaren Bewegung der Tür 'figuriert' der Unsichtbare für den Zuschauer; in der Schattenprojektion des unsichtbaren Körpers steht das Abbild für das unsichtbare Urbild, damit die handelnden sichtbaren Figuren mit einer weiteren handelnden, aber unsichtbaren Figur rechnen können. Der interessanteste dritte Fall benötigt statt der Unsichtbarkeit ein Mehrfaches an sichtbarer Anwesenheit,

schlicht eine Verdoppelung, um den Doppelgänger in seiner Aktion für das Wissen des Zuschauers sichtbar zu machen, während die diegetischen (fiktiven) Beobachter der Szene durch den unsichtbaren Siegfried getäuscht werden. Oder genauer, der Zuschauer muß den Unsichtbaren in seiner Aktion beobachten können, auch um 'sehen' zu können, daß die fiktiven Zuschauer getäuscht worden sind, was sie erst später einsehen werden; immerhin wird diese Situation für den Fortgang der Handlung katastrophale Konsequenzen haben.

Statt Leerstelle und Abwesenheit einer unsichtbaren Figur sind also Figurationen anwesender Unsichtbarkeiten von Figuren zu (re-) konstruieren, die auf unterschiedlichen Ebenen der Tiefen- und Oberflächenstruktur von Figuren in der Erzählung, im Text und in der Szene funktionieren. Als erzählte und filmisch repräsentierte Personen unterscheiden sie sich tiefenstrukturell nicht von anderen, sichtbaren (vgl. die die beiden ersten der 4 Kategorien der 'personnage' im Film bei Marc Vernet als 1. Genre-Figur oder soziale Rolle, 2. biographische Figur [Vernet, 1986]), dagegen unterscheiden sie sich sehr wohl narrativ, medial und textuell

- in ihrer thematischen Motivation

- in ihrer medialen Konstruktion

- in ihrer textuell verankerten mimetischen oder ontologischen Situation (vgl. in etwa Marc Vernets beiden letzten der 4 Kategorien der 'personnage' im Film: 3. erzählte Figur; 4. figurale Funktion).

Alle drei Differenzen machen die Figur des (oder der) Unsichtbaren besonders interessant und geben Anlaß, über die beobachtbare Differenz hinaus gerade auch das Wesentliche filmischer Figuren überhaupt zu bestimmen. Indem der Figur des (oder der) Unsichtbaren die mimetische Gewißheit ihrer ontologisch begründeten Präsenz fehlt, ihr also die sichtbare Vollständigkeit ihrer personalen Präsenz abgeht, muß sie statt als Person präsent zu sein, textuell als Figur erst präsentiert oder rekonstruiert werden. Das geschieht zuerst durch die thematische Motivation ihrer Unsichtbarkeit in der Fabel, die im singulären Text eine 'Stelle' für eine Person im Plot definiert, die medial dadurch besetzt wird, daß sie an dieser Stelle textuell und gerade nicht ikonisch-visuell figuriert, was wiederum nur im Film und als medialer Effekt möglich ist: Die Figur der Unsichtbarkeit kann gegen die Oberfläche der Sichtbarkeit im Film wiederum nur filmisch durch andere Sichtbarkeiten (oder Hörbarkeiten) 'anwesend' gemacht werden, während Unsichtbarkeit fotografisch nur als besondere sichtbare Figur, als Geist oder Phantom 'sichtbar' gemacht werden kann (vgl. Horguelin, 1994,S.82).

Wie alle narrativen Personen sind sie von vornherein mehr Figurationen als diskrete Figur, die sich erst von ihrer Struktur der Aktanten zu ihrer Funktion als Akteure und zu ihrer Figuration im Plot konkretisieren müssen. Dabei kommt es zu Konfigurationen der Handlung, die von allen Ebenen her motiviert und konstruiert sind: Das betrifft die thematischen

Konfigurationen der Fabel, die Elemente unterschiedlicher Genres häufig mit dem Schwerpunkt 'mad scientist' verbinden; das betrifft ebenso personale Konfigurationen, deren Disposition wesentlich zur Figuration des (oder der) Unsichtbaren beiträgt, z.B. brauchen nicht nur sichtbare Figuren unsichtbare Helfer (s. Nibelungen), vielmehr sind es unsichtbare Figuren, die Sekundanten in der Welt der Sichtbarkeit benötigen. Das betrifft vor allem 'textuelle' Konfigurationen, die szenisch als Komposition von Effekten um eine 'scheinbare', d.h. gerade dadurch erscheinende und daher angefüllte Leerstelle herum als der oder die Unsichtbaren figurieren.

Die geringsten Schwierigkeiten macht die sichtbare Konfiguration des oder der Unsichtbaren auf der Oberfläche ihres figurativen Erscheinens als handelnde Figur. Wesentliche Elemente waren bereits bei Siegfrieds Aktionen als unsichtbarer Sekundant und Doppelgänger der sichtbaren Aktionen seines Königs Gunter zu beobachten: Die Bewegungen der Tür und die Projektion des Schattens figurieren für ihre unsichtbare Ursache in den Aktionen der Figur Siegfried. Die singuläre Rolle des Doppelgängers einer simultanen Aktion hat erfordert, daß beide Seiten der Aktion, unsichtbare Ursache und sichtbare Wirkung in beiden Figuren sichtbar werden.



Abb.3 The Invisible Man vor dem Schreibtisch

Das Beispiel von Bruce C. Vuong: *The Invisible Man: Blind Love* (1990), läßt weitere Merkmale der Figuration des Unsichtbaren beobachten. Vor allem sind es sichtbare Wirkungen, die auf ihre unsichtbare aber anwesende Ursache schließen lassen: Öffnen und Schließen der Tür, Einschalten von Licht; die Position des Unsichtbaren figuriert aus dem Herabfallen des Blattes, das durch den Luftzug des sich vorbeibewegenden (unsichtbaren) Körpers verursacht wurde. Stühlerücken, Schubladenöffnen etc. sind leichte Übungen, das Unsichtbare in den Wirkungen seiner Ursachen 'sichtbar' zu machen. Weitere Merkmale sind die Kamerabewegungen, die einer unsichtbaren Objektbewegung folgen und sie dadurch 'präsent' machen oder Geräusche und Dialoge, die den Unsichtbaren auf der Tonspur

repräsentieren: In Carpenters 'Halloween' (1976) zum Beispiel ist der Unsichtbare bis zum Schluß nur akustisch 'präsent'. Sichtbare Spuren sind Schritte im Schnee (bei James Whale) oder Schatten (bei Fritz Lang), zu denen auch Rauch(er)wolken in der Höhe des Gesichts oder ausgedrückte Zigarettenkippen etc. zählen. Ob der Effekt der Unsichtbarkeit über den menschlichen Körper hinaus auch das, was ihn bedeckt, einbezieht, hängt von der jeweiligen narrativen Motivation der Unsichtbarkeit ab. Harry Piel z.B. dehnt in seinem Film 'Ein Unsichtbarer geht durch die Stadt' (1933) die Unsichtbarkeit auf alles aus, was mit dem Körper in ursächliche Beziehung tritt, wodurch er sich allerdings der Möglichkeiten des in seinem Fall sicherlich unerwünschten 'Striptease'-Effektes, der Entblößung des 'Nichts', begibt. Dafür ist seine Apparatur, die Unsichtbarkeit per Schalter sofort herstellt, umso beeindruckender. Damit kommen wir zur medialen Bedingung der Figuration des Unsichtbaren.

Die mediale Konstruktion der sichtbaren Figuration von Unsichtbarkeiten setzt bestimmte Abbildungsverfahren voraus, die sich literarisch, fotografisch, filmisch (analog) und elektronisch (digital) unterscheiden.

Literarisch nimmt sich zum Beispiel der berühmte 'Striptease' des Unsichtbaren in H.G.Wells Roman folgendermaßen aus:

"Das war das Entsetzlichste. Mrs.Hall, die mit offenem Mund wie versteinert dastand, schrie laut auf und floh durch die Tür. Eine Bewegung ging durch die Menge. Man war auf Wunden, Entstellungen, den Anblick von etwas Schrecklichem gefaßt: aber nichts. Der Verband und das falsche Haar flogen durch den Gang in die Schankstube, und einer der jungen Burschen sprang beiseite, um ihnen auszuweichen. Einer stolperte über den anderen auf den Stufen. Denn der Mensch, der dort stand und unzusammenhängende Erklärungen in die Luft schrie, war eine greifbare, gestikulierende Gestalt, bis zum Rockkragen hinauf. Darüber aber war nichts, jedenfalls nichts Sichtbares." (H.G.Wells: Der Unsichtbare, Zürich 1996,S.53/54)

Um dieses 'Nichts' narrativ erscheinen zu lassen, wird es in Aktionen und Reaktionen von Personen in einer szenischen Handlung so lange eingekreist, bis an der Gestalt genau das beobachtet werden kann, was nicht mehr gesehen werden kann, was aber textuell formuliert wird, das 'Nichts', das jedenfalls nichts Sichtbares ist.

Während die Fotografie nicht 'Nichts' darstellen kann, verfährt das fotografische Medium des Films insofern analog zur narrativen Literatur, als es das 'Nichts' vom 'Etwas' in der Erzählung einer Handlung abzieht: Auf diese Weise wird das 'Nichts' als 'etwas' sichtbar, was sich vom 'Etwas' zuvor unterscheidet. Weil aber auch der Film nicht 'Nichts' zeigen kann (und die Literatur für das 'Nichts' den Text bemüht), zeigt er das, was zuvor durch das 'Etwas'

verdeckt und nicht zu sehen war, nämlich den Grund für eine Form, deren Auflösung den Grund seinerseits als Form zurückläßt und sichtbar macht.

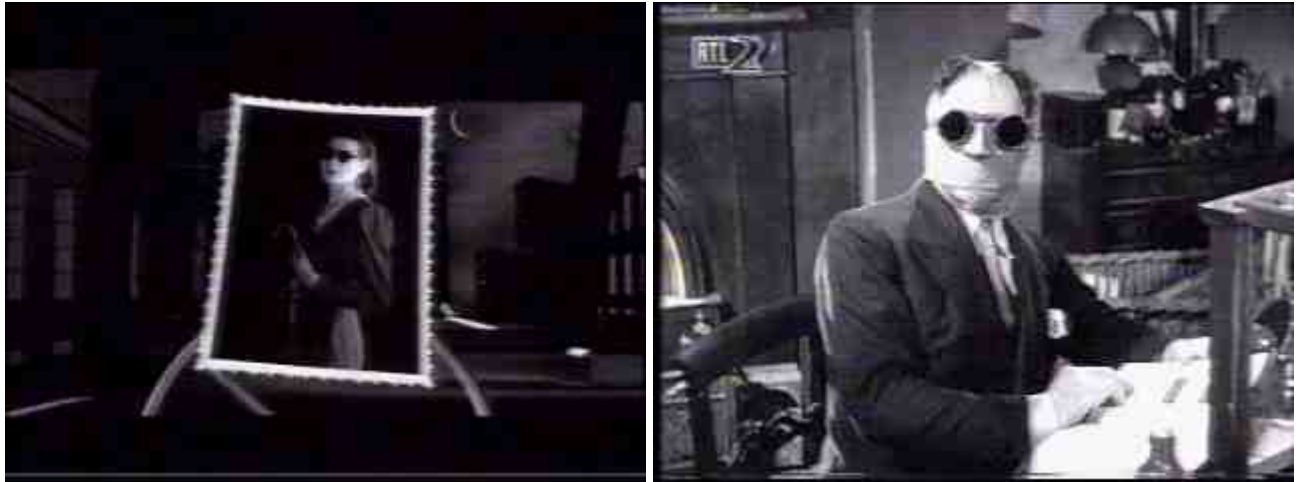


Abb.4, 5 Der Striptease des Unsichtbaren

Auf dieser 'medialen' Ebene wird zweierlei deutlich: Einmal, daß das Unsichtbare nur durch Sichtbarkeit (und gerade nicht durch Abwesenheiten) unsichtbar gemacht werden kann und daß jede Unsichtbarkeit Medium einer anderen Sichtbarkeit, einer sichtbaren Form (oder Gestalt) ist, die als Figur auf ihrer Innenseite zum Medium auf ihrer nicht beobachtbaren Außenseite figuriert: Wird die Figur (oder Gestalt) unsichtbar, tritt das Medium als Form, d.h. als Figur (oder Gestalt) hervor, die sich gegenüber einer neuen Unsichtbarkeit formuliert.

Für uns als Zuschauer beobachtbar ist die Beobachtung dieser Differenz, so, wie die Kamera sie uns zeigt. Wenn die Kamera mit einer im Bild nicht sichtbaren Bewegung mitschwenkt, 'formuliert' sie das Unsichtbare durch die Sichtbarkeit ihrer Ausschnittveränderung, die nichts anderes als die Veränderung der Form des Sichtbaren im Medium ihres 'Außen', des 'hors cadre' ist. Vom Filmzuschauer haben Thierry Horguelin und Pierre Legrand so schön gesagt, daß er der erste Unsichtbare des Films ist: *Ce "témoin invisible, c'est naturellement le spectateur"* (Horguelin, 1994, S.79). Seine Aufgabe, die ihn gegenüber dem Dargestellten unsichtbar macht, ist die Beobachtung medialer Differenz als semantische Konstitution, als wahrnehmbare Bedeutung für ihn, dessen Unsichtbarkeit natürlich für die Figuren der Fiktion und ihre mögliche Unsichtbarkeit eine völlig andere Bedeutung hat.

Die digital im elektronischen Medium errechnete Unsichtbarkeit der Figur kann, gegenüber ihrer analogen szenischen Konstruktion, frei über 'Stellen' der Figur auf der Oberfläche des Bildes verfügen und Hüte, Brillen, Krawatten etc. ohne die vorausgesetzte Kontinuität des Körpers als Gestalt im Raum des Bildes plazieren. Hut, Brille etc. nehmen

tatsächlich errechnete 'Stellen' auf der Bildoberfläche ein, die sich unter der Bedingung minimaler Gestaltanalogie und der Beachtung der Handlungslogik für den Beobachter in eine imaginäre Gestalt einfügen.

Die narrative (Re-) Konstruktion der Figur des (oder der) Unsichtbaren macht zumal in ihrer tiefenstrukturellen Konstitution noch einmal den Charakter der Sichtbarkeit dieser fiktional intendierten Unsichtbarkeit deutlich:

Dem Vorschlag von Robert Burgoyne folgend (Burgoyne, 1986), beziehe ich mich auf Fredrik Jamesons Verwendung des Aktanten-Modells von Greimas, das in einem Rechteck absolute und relative Oppositionen so anordnet, daß durch Ausschließungen und relative Einschließungen in auf diese Weise begrenzten semantischen Feldern Möglichkeiten von Erzählungen (re-)konstruierbar sind (Jameson, 1988).

Die grundsätzliche Opposition Sichtbar - Unsichtbar, die keine Negation, sondern eine Ausschließung ist, wird durch die von der Fabel intendierte jeweilige Negation einer der beiden Positionen ergänzt: nicht-sichtbar - nicht-unsichtbar.

Aktanten-Modell

sichtbar
nicht-unsichtbar
blind

unsichtbar
nicht-sichtbar
sehen

Die Tatsache der Sichtbarkeit wird mit der Möglichkeit ihrer Nicht-Sichtbarkeit konfrontiert (i.S. von erscheinen und verschwinden, aufdecken und zudecken); die Tatsache der Unsichtbarkeit wird um ihre Möglichkeit, nicht unsichtbar zu sein, ergänzt. Beide Einschränkungen und Ergänzungen können nicht an der Sache selbst vollzogen werden, die nur entweder sichtbar oder unsichtbar sein kann. Stattdessen kann die Sichtbarkeit deshalb nicht-unsichtbar sein, weil sie in ihrer Sichtbarkeit auch eingeschränkt werden kann, z.B. durch Verdecken; und die Unsichtbarkeit kann deshalb auch nicht-sichtbar sein, weil sie in ihrer Unsichtbarkeit eingeschränkt werden kann, z.B. durch Effekte, die sie an anderer, sichtbarer Stelle hervorruft. Die Figur des oder der Unsichtbaren wäre daher tiefenstrukturell aus der Topologie der Aktanten der Struktur von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit als Figuration des Chiasmus, der Überkreuzverbindung beider Positionen und ihrer indirekten Einschränkungen zu bestimmen: Weder sichtbar noch unsichtbar konstituiert sich die Figur des (oder der) Unsichtbaren aus ihrer jeweils relativen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, die nun in der Oberflächenstruktur als Abfolgen des Aufdeckens und Zudeckens, der Spuren und der sekundären Effekte narrativ motivierter Handlungen der Akteure konkretisiert werden können. Ihre mediale Entsprechung haben sie im Medium/Form-Verhältnis der die Sichtbarkeit der Form begründenden Unsichtbarkeit ihres jeweiligen Mediums.

Während die Figuration des Unsichtbaren, soweit sie dem literarischen Modell von H.G.Wells folgt, ihre Aktantenstruktur jeweils thematisch (d.h. genrebezogen und personell) in Richtung 'mad scientist' und/oder Kriminalerzählung ausformuliert, erweitert das Beispiel von Bruce Vuong die Aktanten-Konstellation Sichtbar / Unsichtbar zusätzlich durch die von Sehen und Blindheit. Die im Titel des Films bezeichnete 'blinde Liebe' ist die Liebe einer Blinden, deren Fotografie der Unsichtbare sichtbar im Auto aufbewahrt. Die Pointe, die sich daraus ergibt, verdankt sich einer spezifischen Verschiebung der chiasmatischen Figuration innerhalb der Struktur von Sichtbar / Unsichtbar: Die Blindheit betont die Unsichtbarkeit auf der Seite der Nicht-Sichtbarkeit, also der Einschränkung des Sehens, während das Sehen gerade die Nicht-Unsichtbarkeit (der Blinden) betont, was zusätzlich durch ihre (sichtbare und vom unsichtbaren Mann demonstrativ gesehenen) Fotografie markiert wird. Die thematische Erzählung 'blinde Liebe' mit ihren unsichtbaren und blinden Akteuren resultiert aus dieser Konstellation ebenso wie die Personen erst im Netz der chiasmatischen Verknüpfung ihrer Funktionen figurieren.

Ich verzichte darauf, an dieser Stelle auf naheliegende Analogien zu anderen Narrationen der Funktionen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit einzugehen, die nicht einmal personell figurieren müssen, um dennoch dem Aktantenmodell zu folgen, das die Figuration von Unsichtbarkeit motiviert: Prominentestes Beispiel ist sicherlich Poes 'Perloined Letter' in der Lacanschen Lesart. Stattdessen möchte ich mit zwei weiteren filmischen Varianten des 'Unsichtbaren' von H.G.Wells schließen. John Carpenter hat die 'Memoirs of an Invisible Man' (1992) als Bericht des Unsichtbaren vor einer Videokamera inszeniert, der in Form einer Rückblende das Abenteuer seiner Unsichtbarkeit erzählt. Sein Körper ist einem dreifachen Begehren ausgesetzt: Die Polizei will seiner habhaft, eine schöne Frau will mit ihm glücklich und für den Zuschauer soll er auch als Unsichtbarer sichtbar werden. Während Carpenter der Polizei und der Freundin des Unsichtbaren diegetisch konsequent dessen Anblick verweigert, gibt es für den Zuschauer eine Art 'à part' gezeigte Sichtbarkeit des Unsichtbaren: Ähnlich wie der Harlekin auf der Bühne der Commedia dell' arte sich vor den Augen seiner Mitspieler heimlich ans Publikum wendet, wird der Unsichtbare nur für die Filmzuschauer ab und zu sichtbar: In diesen Momenten wird die Aktanten-Konstellation 'sichtbar/ unsichtbar' noch einmal variiert, indem der Zuschauer von Funktion und (Nicht-) Erscheinung auf die Rolle schließen muß, die der Unsichtbare 'sichtbar' verkörpert, d.h. die beobachtbare Differenz ist nun die zwischen unterschiedlichen Möglichkeiten ihrer Beobachtung geworden. Während die diegetischen Mitspieler nur die Sichtbarkeit der Unsichtbarkeit des 'Unsichtbaren' beobachten können, ist für den Filmzuschauer sowohl diese Ebene der Aktanten-Differenz (er sieht, *daß* die anderen nicht sehen) als auch die Unsichtbarkeit in der für ihn verkörperten Sichtbarkeit (er sieht, *was* die anderen nicht sehen) beobachtbar. Das kommt jener Strategie des Hollywood-Realismus entgegen, auf die sich Carpenter mit seinen Filmen so oft ironisch-ambivalent bezieht, indem er sie überdeutlich bedient, die den Zuschauer in eine überlegene Position des Wissens versetzt, um ihm das Gefühl der Macht zu vermitteln, er würde das Spiel,

das den anderen übel mitspielt, selbst beherrschen (und was im Gegenteil die Unsichtbarkeit in 'Halloween' zum Terror seiner Ohnmacht werden läßt). Im Kino ist die überlegene Position des Wissens und der Macht vor allem darin begründet, mehr zu sehen als alle anderen. Dazu gehört auch, daß der Zuschauer nur noch für sich selbst im 'blinden Fleck' seiner Beobachtung unsichtbar bleibt. Mit befreiendem Lachen können wir schließlich auf Carl Gottliebs Parodie des 'Unsichtbaren Mannes' von H.G.Wells/James Whale reagieren: Sein Film 'Der Sohn des unsichtbaren Mannes' (1987) macht sich nicht nur über seine respektablen Vorläufer lustig, sondern auch über das Ritual familiär begründeter Serienbildungen. Statt 'Frankensteins Sohn' ist es nun der 'Sohn des Unsichtbaren', der glaubt, Vaters Rezept gefunden und erfolgreich angewendet zu haben. Noch einmal sehen wir den berühmten Striptease des Unsichtbaren, aber statt der sichtbaren Unsichtbarkeit bleibt die Unsichtbarkeit selbst unsichtbar und sichtbar wird das, was jeder andere Striptease auch hervorgebracht hat, ein nackter Körper. Das tragische Ende des Vaters bleibt dem 'Sohn des Unsichtbaren' verwehrt, die Polizei entfernt den Nackten von der antiquierten Szene, die sich längst zum digitalen Monitorbild gewandelt und damit auch völlig neue Bedingungen für 'den Unsichtbaren' geschaffen hat.



Abb.6, 7 Carl Gottlieb: Der Sohn des unsichtbaren Mannes



Abb.8 Die Polizei führt den ‚unsichtbaren‘ Nackten ab

Literatur: Gérard Legrand: Le cinéma comme site de l'homme invisible, in: Jacques Aumont (dir): L'invention de la figure humaine. Le cinéma: L'humain et l'inhumain, 1995; S.147-158-Thierry Horguelin: L'anneau de Gygès: Figures de l'invisible, in: Vertigo, No 11/12 (La disparition), 1994, S.77-82; Robert Burgoyne: The Interaction of Text and Deep Structures in the Production of Filmic Characters, in: IRIS, No 7, 1986, S.69-80; Fredric Jameson: Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns, Reinbek 1988, bes. S.103-149); Marc Vernet: Le personnage du film, in: IRIS, No 7, 1986, S.81-110; Marc Vernet: Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma, Paris 1988 -

Filme: Carol Reed: Der dritte Mann (1949); Henry Koster: Mein Freund Harvey, (1950) Alfred Hitchcock: Der unsichtbare Dritte (1959); Fritz Lang: Die Nibelungen (Siegfried), (1922/24); James Whale: The invisible Man (1933); Harry Piel: Ein Unsichtbarer geht durch die Stadt (1933); Carl Gottlieb: Der Sohn des unsichtbaren Mannes, in: Joe Dante, John Landis u.a. Amazone Women on the Moon (1987), Bruce C.Vuong: The Invisible Man: Blind Love (1990); John Carpenter: 'Halloween' (1976); John Carpenter: Memoirs of an Invisible Man (dt.Titel 'Jagd auf einen Unsichtbaren') (1992) ; Paul Verhoeven: Hollow Man (2000)