

Karl-Dietmar Möller:

Auflösung, analytische Montage und filmische Wahrnehmung

Eine Print-Ausgabe dieses Artikels erschien in: *Film und Psychologie. 1: Kognition, Rezeption, Perzeption.* Hrsg. v. Gerhard Schumm u. Hans J. Wulff. Münster: MAkS Publikationen 1990, S. 211-226 (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).
URL dieser Online-Ausgabe: <http://www.derwulff.de/100-13>.

1. Morphologie des Films und Modi der Filmpraxis

Einleitend möchte ich kurz skizzieren, wie ich mir eine nicht zu enge Ausrichtung jener Art von Filmforschung vorstelle, die 'kognitiv' genannt werden kann, weil sie daran interessiert ist zu erkunden, wie Menschen mit den Mitteln des Films Informationen verarbeiten. Ihr Gegenstand sind Gesetzmäßigkeiten in den Prozessen der Produktion und der Rezeption von Filmen - kurz, sie fragt danach, wie Filme funktionieren.

Im Zentrum steht, als Ausgangspunkt wie als Theorie, eine *Morphologie des Films*, also eine Theorie der filmischen Formen. Diese erfordert, wenn sie realistisch sein will, eine ganze Serie von auf ihr aufbauenden, sie ergänzenden und präzisierenden Untersuchungen, welche den komplexen Gegenstand der filmischen Kommunikation sukzessiv in immer differenzierteren Perspektiven und Kontexten zu erfassen vermögen. Aufgabe der Morphologie des Films ist die *systematische Beschreibung* der filmischen Formen (der traditionelle Gegenstand einer 'Grammatik des Films'). Eine solche wird, da sich die Formen des Films permanent verändern und (weiter)entwickeln, zwangsläufig als *historische Morphologie der verschiedenen Systeme von Konventionen bzw. Filmstilen* ausgeführt werden müssen [1].

Die Untersuchungen, die der *Strukturanalyse von Filmtexten bzw. Systemen von Formen* gewidmet sind, sind zu ergänzen um Untersuchungen von Prozessen der *Verarbeitung der filmischen Formen*. Dabei ist nicht allein an *Prozesse der Rezeption* zu denken, welche empirischen Untersuchungen eher zugänglich sind, sondern auch an *Prozesse der Produktion filmischer Texte*. Die rezeptionsbezogenen Untersuchungen sollten keinen 'idealen' Zuschauer konstruieren, der, abgelöst von den historischen Bedingungen, soziologisch und kulturell nicht weiter spezifiziert ist, sondern davon ausgehen, daß bei je-

dem Film an die Adressatengruppen zu denken ist, für die er hergestellt worden ist, deren Geschmack, Interessen und Kompetenzen er angepaßt ist.

Die *produktionsbezogenen Untersuchungen* schließlich sollten in erster Linie zwei Aspekten gewidmet sein: zum einen der Erhebung der *Wissensbestände der Praktiker* (ihr 'Know How' von den technischen, formalen und dramaturgischen Regeln, welche zum Beispiel Gegenstand der praxisbezogenen 'Traktatliteratur' sind [2]), zum anderen der Aufhellung der *kreativen Prozesse in der Filmproduktion*. Die Analyse des Formenwissens von Praktikern ist zu beziehen auf die systematisch-historische Morphologie, während die Analyse der kreativen Prozesse einen Bezug zu den Prozessen der Rezeption hat. Damit soll nicht behauptet werden, daß Produktions- und Rezeptionsprozesse einander ähnlich seien, sondern nur, daß die Prozesse der Produktion grundsätzlich implizite Annahmen der Macher über Prozesse der Informationsverarbeitung der Adressaten enthalten.

In der amerikanischen Filmtheorie ist neuerdings - im Anschluß an Konzepte der Kulturtheorie - die Rede von den 'Modi der Filmpraxis' (Bordwell, Staiger & Thompson 1985). Dieser Begriff bezeichnet die Menge der Bedingungen und der weitgehend akzeptierten und befolgten Regeln des Filmemachens, die in der *Gemeinschaft der Produzierenden* gelten, die u.a. ihr 'Know How' ausmachen, aber auch die Bedingungen und Regeln, die für die *Zuschauer* gelten. Die Bedingungen und Regeln der Filmproduktion verändern sich beständig und mehr oder weniger schnell; sie betreffen die Ansichten darüber, welche Geschichten man im Film wie erzählt, wie man welche Techniken verwendet, welche erzählerischen Probleme wie zu lösen seien und so fort. Es handelt sich dabei also primär um formale, dramaturgische und stilistische Normen, die innerhalb der Gemeinschaft der Produzierenden entwickelt, verbreitet, modifiziert und gelegentlich auch wieder aufgegeben werden, wenn sie sich als nicht mehr effektiv erweisen.

Die 'Effektivität' von Konventionen ist natürlich mit Blick auf den Zuschauer zu beurteilen, welcher, ausgerichtet am Filmangebot - und damit keineswegs unabhängig - sich selbst ausbildet zu einem Zuschauer, der diese oder jene Art von Filmen mag, versteht, vorzieht, ablehnt, nicht versteht usw. Es ist also der Geschmack und damit - indirekt - der soziale Kontext, in welchem dieser Geschmack sich ausbilden konnte, der über die Auswahl der Filme mitentscheidet, an denen sich die Kompetenz eines Zuschauers weiter ausbilden kann [3].

Wenn mit Zuschauerkompetenzen unterschiedlicher Art zu rechnen ist, ist das Konstrukt eines *idealen* 'kompetenten Zuschauers' unrealistisch. Das 'Know How' des Zuschauers als eine Komponente der Modi der Filmpraxis ist nicht zu begreifen als ein 'Mehr oder Weniger' einer *bestimmten* (beispielsweise einer *cinematographischen*) *Kompetenz*; vielmehr ist an *Dispositionen der Textverarbeitung von in je spezifischer Weise kompetenten Zuschauern* zu denken.

Eine kognitive Theorie des Films, welche sich derart bestimmt, geht von der Analyse von Texten und Systemen über zur Analyse von Prozessen der Rezeption wie der Produktion, berücksichtigt dabei auch die variierenden sozialen und kulturellen Kontexte, welche auf die Ausprägung der Formensysteme und Verabreichungsprozesse Einfluß haben, kurz: die verschiedenen 'Modi der Filmpraxis'.

Im Zusammenhang mit dem engeren Thema dieses Vortrages, der filmischen Wahrnehmung, möchte ich nun folgende Thesen formulieren:

1. Die filmische Wahrnehmung ist kein passiver, sondern ein aktiver Prozeß, integriert in "höhere" kognitive Prozesse der Filmverarbeitung, ohne deren Berücksichtigung sie nicht analysiert werden kann;
2. Die Wahrnehmung von Filmen ist sie nicht identisch mit der 'alltäglichen' Wahrnehmung außerhalb des Films, wenn sie auch von deren Prinzipien ausgeht und zum Teil darauf zurückzuführen ist;
3. Die Wahrnehmung von Filmen stellt eine kulturelle, historisch und sozial variierende Kompetenz dar, welche erlernt werden muß;
4. Zum 'Know How' der Filmpraktiker gehören Techniken des filmischen Erzählens, die den Zuschauer als aktives Moment des Films selbst einkalkulieren und ihn zum Mitspieler machen. Dieser 'implizite Zuschauer' im Film ist ein Konstrukt, welches

es den Filmemachern ermöglicht, mit spezifischen Reaktionen eines Publikums rechnen, eines Publikums allerdings, für das dieser Film gemacht wurde, so, wie er ist.

2. Filmische Wahrnehmung: der Film als neues Wahrnehmungsorgan

Der Zusammenhang von Techniken des filmischen Erzählens und der aktiven Rolle des Zuschauers im Rezeptionsprozeß wurde in der Geschichte der Filmtheorie auch früher schon vor allem im Kontext der Frage der filmischen Wahrnehmung behandelt.

2.1 Die neue Merkwelt des Films

Hat der Film unsere Wahrnehmung der Realität verändert? [4] Daß dies so sei, ist eine unter Cineasten weit verbreitete Annahme. Béla Balázs zum Beispiel schrieb in seiner Stummfilmdramaturgie im Jahre 1924: "Eine wirklich neue Kunst wäre wie ein neues Sinnesorgan" und konstatierte nur wenige Jahre später:

Der Film ist es geworden. Ein neues Organ des Menschen, die Welt zu erleben, das sich rapid entwickelt hat (Balázs 1930, 1).

Die technische Apparatur 'Film' als neues Sinnesorgan: das ist eine Konzeption von den Möglichkeiten und Funktionen der Kinematographie, die schon existierte, bevor das Medium voll entwickelt war. Schon einer der Pioniere der Chronophotographie, der französische Physiologe Etienne-Jules Marey (1830-1904), neben Eadweard Muybridge einer der bedeutendsten Vertreter dieser Vorläufertechnik des Films, stellte die beiden wichtigsten Funktionen seiner technischen Entwicklungen, daß sie nämlich als *Mittel der Wahrnehmung* ebenso wie als *Mittel der Darstellung* fungieren können, als Lösungen grundsätzlicher Probleme der (natur)wissenschaftlichen Untersuchung heraus:

Die Wissenschaft ist mit zwei Hemmnissen konfrontiert, die ihrer Entwicklung entgegenstehen: da ist zuerst die Beschränktheit unserer Sinne, die die Entdeckung der Wahrheit einschränkt, und dann die Unvollkommenheit der Sprache, die Wahrheiten, die wir erlangt haben, auszudrücken

und mitzuteilen (Marey 1977 (1878), 11; Übers.: KDM)].

Die *kinematographische Apparatur als Erweiterung des menschlichen Wahrnehmungsapparates* - das bezog sich vor allem auf die Fähigkeit der Chronophotographie und später der Kinematographie, Bewegungsabläufe dauerhaft bildlich fixieren und sie in ihren Phasen analysierbar machen zu können. In der Kombination mit der Mikro- und der Makrophotographie eröffnete sich mit dem Kinematographen tatsächlich eine neue Welt.

Doch die These von der Veränderung der Wahrnehmung des Menschen durch den Film ist nicht auf diese Aspekte des *Mediums* zu reduzieren. In der frühen Filmtheorie, so eben bei Balázs, sind es *nicht die technischen Möglichkeiten der Apparatur selbst, sondern die Formen ihrer künstlerischen Nutzung*, die eine neue Wahrnehmung der Realität ermöglichen. So widersetzt sich Balázs in seinem ersten Buch der These von Lange, der Film sei nicht mehr als ein Mittel der Reproduktion und "Registrierung der Wirklichkeit so wie sie ist" (Lange 1920, 72). Die kinematographische Apparatur spiele vielmehr selbst mit: "Keine Kunst kennt neutrale Mittel. Auch der Film nicht" (Balázs 1924, 139).

Eine herausragende Bedeutung hat für Balázs die Großaufnahme, die er als "die technische Bedingung der Kunst des Mienenspiels und mithin der höheren Filmkunst überhaupt" (71) ansieht. Sie, "die Lupe des Kinematographs", zeigt "das kleine Leben" der Details und Einzelmomente, aus denen sich das große Leben zusammensetzt. Sie greift in das, was sie zeigt, ein: sie isoliert das Detail im Raum, sie gliedert, in die Totale eingeschnitten, einen zeitlichen Verlauf (77); sie ist eine Zeigegeste des Regisseurs, der unser Auge führt. Er

lenkt (so Balázs) unsere Aufmerksamkeit mit den Großaufnahmen und zeigt uns nach der Totalaufnahme die verborgenen Eckchen, in denen das stumme Leben der Dinge die Stimmung ihrer Heimlichkeit nicht verliert. Die Großaufnahme im Film ist die Kunst der Betonung. Es ist ein stummes Hindeuten auf das Wichtige und Bedeutsame, womit das dargestellte Leben zugleich interpretiert wird (Balázs 1924, 74-75).

Der Film ist also nicht auf die Reproduktionsapparatur reduzierbar; in der Filmkunst wird diese Appara-

tur aktiv, sie greift ein in das, was zu sehen ist: sie seligiert, gliedert, vergrößert, hebt hervor, komprimiert, dehnt aus, setzt in Beziehung. Ähnlich sieht das Walter Benjamin im 'Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit' aus dem Jahre 1935. Er vergleicht die Theater- und die Filmszene und kommt zu dem Ergebnis, daß die illusionäre Natur der Filmszene das Ergebnis des Schnitts ist:

Eine Film- und besonders eine Tonfilmaufnahme bietet einen Anblick, wie er vorher nie und nirgends denkbar gewesen ist. (...) Im Filmatelier ist die Apparatur derart tief in die Wirklichkeit eingedrungen, daß deren reiner, vom Fremdkörper der Apparatur freier Aspekt das Ergebnis einer besonderen Prozedur, nämlich der Aufnahme durch den eigens eingestellten photographischen Apparat und ihrer Montierung mit anderen Aufnahmen von der gleichen Art ist. Der apparatfreie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik (Benjamin 1968, 34).

Die intensive Durchdringung der Wirklichkeit mit der Apparatur sei *analytisch*; der Film habe, sagt Benjamin,

unsere Merkwelt in der Tat mit Methoden bereichert, die an denen der Freudschen Theorie illustriert werden können. (...) Sie hat Dinge isoliert und zugleich analysierbar gemacht, die vordem im breiten Strom des Wahrgenommenen mitgeschwammen. Der Film hat in der ganzen Breite der optischen Merkwelt, und nun auch in der akustischen, eine ähnliche Vertiefung der Apperzeption zur Folge gehabt (Benjamin 1968, 39-40).

Die Wahrnehmung der Welt, die durch die kinematographische Apparatur *reproduziert und zugleich analysiert* wird, wandelt sich demnach; "die höhere Analysierbarkeit der filmisch dargestellten Leistung" fördert die "gegenseitige Durchdringung von Kunst und Wissenschaft":

In der Tat läßt sich von einem innerhalb einer bestimmten Situation sauber - wie ein Muskel an einem Körper - herauspräparierten Verhalten kaum mehr angeben, wodurch es stärker fesselt: durch seinen artistischen Wert oder durch seine wissenschaftliche Verwertbarkeit. Es wird eine der revo-

lutionären Funktionen des Films sein, die künstlerische und die wissenschaftliche Verwertung der Photographie, die vordem auseinanderfielen, als identisch erkennbar zu machen (Benjamin 1968, 40).

Es wäre verfehlt, die analytische Leistung der Kinetographie auf die Großaufnahme und die Zeitlupe oder den Zeitraffer zu beschränken; denn die wichtigste Domäne der filmischen Analyse ist die *Montage*.

2.2 Analytische Montage, Analyse menschlicher Handlungen und psychologischer Realismus

Mit 'Montage' wird hier, etwa dem französischen Gebrauch des Terminus entsprechend, *jede* Form der Kombination von Einstellungen zu einer komplexeren übersummativen Einheit bezeichnet; so gesehen scheint es sich bei der Montage offensichtlich primär um ein Phänomen der Kombination, also der Synthese, zu handeln.

Der Zusammensetzung eines Ganzen aus Teilen entspricht aber auch eine Zerlegung des Ganzen in seine Teile. Das Wesen der Montage ist durch beide komplementären Aspekte bestimmt, und es ist nötig, sie unter beiden Aspekten zu behandeln. Den verschiedenen Formen der Synthese der Bilder (bzw. der in ihnen abgebildeten Dinge und Ereignisse) entsprechen verschiedene Formen der Analyse dieser Dinge und Ereignisse in Segmente, Elemente, Beziehungen usw., die durch einzelne Bilder bzw. spezifische Verknüpfungen der Bilder wiedergegeben werden können.

Ein wichtiges Grundprinzip der Montage (allerdings nicht jeder Art der Montage) ist die Analyse menschlicher Handlungen: sie zergliedert (oder artikuliert) das abgebildete Geschehen und setzt es neu zusammen. Indem sie bei dieser Artikulation auch der Artikulation der menschlichen Handlungen folgt, *modelliert* sie diese.

Verschiedene Filmtheoretiker, wie z. B. Pudovkin und Lindgren haben den analytischen Charakter der Montage immer wieder herausgestellt. Die Analyse eines komplexen Handlungsgeschehens gründet sich oft auf Prinzipien, die der Wahrnehmung dieses Geschehens durch einen Beobachter unterliegen. Wer eine komplexe Handlung beobachtet, ist nicht pas-

siv, sondern wählt aktiv aus, was er sehen will; was er auswählt, hängt vom Gang seiner Interpretation des Handlungsverlaufs ab. Wie Benjamin vergleicht Lindgren die Wahrnehmung einer Filmszene mit der Wahrnehmung des immobilen Zuschauers im Theater und illustriert die Prinzipien der Szenenmontage an folgendem Beispiel:

(...) if I am in the middle of a scene of action, I shall find my attention, and with it my glance, attracted now in this direction and now in that. I may suddenly turn a street corner to find a small boy, thinking himself unobserved, carefully aiming a stone at a tempting window. As he throws it, my eyes instinctively and instantly turn to the window to see if he hits it. Immediately after they turn back to the boy again to see what he does next. Perhaps he has just caught sight of me and gives a cheeky grin; then he looks past me his expression changes, and he bolts away as fast as his short legs will carry him. I look behind me to discover the reason, and find that a policeman has just turned around the corner (Lindgren 1963, 61).

Pudovkin zufolge steuert der Regisseur (mittels analytischer Montage) die Aufmerksamkeit des Zuschauers nach denselben Regeln, denen er folgt, wenn er ein reales Geschehen beobachtet [5]. Die Montage lenkt

die Aufmerksamkeit des Zuschauers bald auf dieses, bald auf jenes Element (...). Das Objektiv der Kamera tritt an die Stelle des beobachtenden Auges, und die verschiedenen Einstellungen der Kamera, die bald auf diese, bald auf jene Person oder Einzelheit gerichtet wird, sind den gleichen Bedingungen unterworfen wie der Blick des Beobachters (Pudovkin 1961, 69).

In Lindgrens Beispiel wird die Motivation des Wechsels der Einstellung durch einige Prinzipien bewirkt, die zu den grundlegenden Formen der Verknüpfung von Einstellungen gehören:

a) *Indexikalische Zeichen (Demonstrativa)*:

Der Blick des Jungen und die Zielrichtung des Armes verweisen auf das Fenster, das Zielobjekt der Handlung; der Beobachter folgt diesen Indexen und sieht zum Fenster hin; später verweist der Blick zum Polizisten auf diesen [6];

b) *Aktion/Reaktion-Ketten:*

Wie reagiert der Junge auf das Ergebnis seines Wurfes? - Von der Fensterscheibe, die zerbricht, geht der Blick zurück zum Jungen (dies ist der 'Reaction Shot'). Zuerst: Triumph! Dann ändert sich der Gesichtsausdruck. Der Beobachter fragt sich: Was hat die Reaktion bewirkt? Indem er wieder dem Blick des Jungen folgt, wendet er sich von der Wirkung der Ursache zu.

Dieses 'Beobachtermodell' der Filmmontage bzw. der filmischen Auflösung gehört zum Repertoire derjenigen Filmstile, die Bazin unter dem Begriff des 'psychologischen Realismus' zusammenfaßt. Selbstverständlich sind nicht alle filmischen Stile auf diese Technik verpflichtet.

Zusammenfassend: Die Apparatur- und Montage-theorien der klassischen Filmtheorie behaupten, daß die Apparatur in die Reproduktion der sichtbaren und hörbaren Realität eingreift und dabei eine Analyse des Handlungsgeschehens leistet, welche zuerst einmal auf allgemeinen Prinzipien der Wahrnehmung und Interpretation von Handlungen beruht (= *Beobachtermodell & Analysis der Handlung*). Doch ist die Struktur der Wahrnehmung von Handlungen im Film nicht auf die Wahrnehmung von Handlungen in der Realität zu reduzieren: die filmischen Darstellungs- und Wahrnehmungsformen gehen nur von den alltäglichen aus, sind mit ihnen nicht identisch.

3. Experimentelle Analyse der Bildverarbeitung: Yarbus' Untersuchungen der Augenbewegungen bei der Wahrnehmung komplexer Objekte

Visuelle Objekte und Ereignisse sowie auch die Bilder davon werden nicht synoptisch in einem einheitlichen und ungebrochenen Wahrnehmungsakt erfaßt, sondern in einer Folge von Abtastvorgängen des Betrachterblicks. Analysen der 'sakkadischen Augenbewegungen', mit denen komplexe Objekte sukzessiv erfaßt werden, werden seit den sechziger Jahren betrieben und kontrovers diskutiert [7]. Der Pionier dieser Forschungsrichtung, der sowjetische Forscher Alfred L. Yarbus, hat ein Gerät eingesetzt, mit dessen Hilfe die Blickbewegungen oder besser: die Verteilung der Fixationsstellen beim Betrachten statischer Bilder registriert werden können. In seinen experimentellen Untersuchungen der Augenbewegungen bei der Wahrnehmung komplexer Objekte (Yar-

bus 1967) hat er folgende für unsere Fragestellung bedeutsamen Beobachtungen gemacht:

1. Bei der Betrachtung von Bildern, wie z.B. dem Testbeispiel 'Ein unerwarteter Besucher' (vgl. Illustration 1) pflegen die Versuchspersonen *mehr* auf die *Gesichter* der abgebildeten Personen zu schauen *als auf ihren Körper; den Personen wiederum widmen sie insgesamt mehr Aufmerksamkeit als anderen Objekten im Bild* (Yarbus 1967, 191).

2. Die *Augen und Lippen eines Menschen* sind, als mobilste und ausdrucksstärkste Elemente des Gesichts, *Zentren der Aufmerksamkeit*. Yarbus begründet diesen Sachverhalt so:

The eyes and lips can tell an observer the mood of a person and his attitude towards the observer, the steps he may take next moment, and so on. It is therefore absolutely natural and understandable that the eyes and lips attract the attention more than any other part of the human face (191).

3. Die Experimente zeigen, daß die Saccadenmuster bei verschiedenen Aufnahmen *derselben* Person (zu verschiedenen Zeiten) weniger variieren als die Muster verschiedener Personen (192). Da die selektive Wahrnehmung von Bildelementen eine von Denkprozessen gesteuerte Informationsaufnahme darstellt, reflektieren die Augenbewegungen für Yarbus in gewissem Maß den Denkprozeß. Ihre Aufzeichnung ermöglicht die Untersuchung, welche Elemente des Bildes die Aufmerksamkeit (und damit das Denken) auf sich ziehen, in welcher Reihenfolge und wie oft. Yarbus bemerkt dazu:

It may be concluded that individual observers differ in the way they think and, therefore, differ also to some extent in the way they look at things (192).

4. Die Informationsaufnahme variiert mit dem Wahrnehmungsinteresse. Wird zum Beispiel die Versuchsperson mit Fragen oder mit Aufgaben konfrontiert, so verändert sich die 'Lektüre' des Bildes. Illustration 2 zeigt eine Serie von Aufzeichnungen der Augenbewegungen einer Person, die dasselbe Bild nach verschiedenen Instruktionen je verschieden "las": Die Verteilung der Fixationspunkte und die Wege der Abtastung variierten mit jeder Instruktion. Wenn beispielsweise die materiellen Umstände der Familie im Bild geschätzt werden sollten, richtete der Betrachter

seine Aufmerksamkeit vor allem auf die Kleidung der Frauen und die Möbel als *Indikatoren* des Wohlstandes.

Neben den eher deskriptiven Memorierungsaufgaben (wie "Merke dir die Kleidung der Personen" oder "Merke dir ihre Position im Raum") gab es auch Aufgaben, die ein eher detektivisches Vorgehen verlangten (4: "Was tat die Familie vor der Ankunft des 'unerwarteten Besuchers?'" - Konzentration der Aufmerksamkeit auf die Hände, Objekte auf dem Tisch usw.). Besonders interessant ist die Frage 7: "Wie lange war der Besucher nicht mehr da?" - Yarbus kommentiert seine Beobachtungen dazu so:

...the instruction ... caused the observer to make particularly intensive movements of the eyes between the faces of the children and the face of the person entering the room. In this case he was undoubtedly trying to find the answer by studying the expressions on the faces and trying to determine whether the children recognize the visitor or not (193).

Zusammenfassend stellt Yarbus fest, daß die Verteilung der Fixationspunkte auf einem Objekt, die Reihenfolge, in welcher die Aufmerksamkeit eines Beobachters/Betrachters sich von einem zu einem anderen Punkt bewegt, die Dauer der Fixierungen usw. bestimmt sind durch die *Natur des Objekts* und das *Problem, mit dem sich der Betrachter im Moment der Wahrnehmung konfrontiert* sieht.

4. Thesen und Fragestellungen zur Filmwahrnehmung

In Anlehnung an die Untersuchungen von Yarbus können wir folgende Thesen und Fragestellungen zur Filmwahrnehmung formulieren:

1) Wie ein statisches Bild, das eine ganze Handlungsszene zeigt, so würde auch ein bewegtes Filmbild, das in einer Totalen eine ganze Handlungsszene zeigt, vom Zuschauer in einer Folge von Blickbewegungen abgetastet und "analysiert", wobei die *Wahrnehmung des Filmbildes* mitbestimmt wird durch die 'Natur des Objekts', wie Yarbus das nennt. Im Film ist dies die *Struktur des abgebildeten Geschehens bzw. die der erzählten Handlung*.

2) Das (außerfilmische) Wissen von Handlungen definiert eine 'Wahrnehmungstendenz' oder 'Wahrnehmungsdisposition' des Zuschauers, der seine Aufmerksamkeit der Strukturierung des Geschehens und den Fragen entsprechend steuert, die er hat. Hier ist an Münsterberg anzuschließen: "The photo-play expresses the action of the mind" (Münsterberg 1915/1985, 42).

3) Die Wahrnehmungsdispositionen des Zuschauers müssen keineswegs durch das aktuelle Filmbild bestimmt sein - in der Regel werden sie eher durch den Kontext des Bildes determiniert [8].

4) Im Film werden komplexe Szenen gewöhnlich nicht in einer ununterbrochenen und totalen Einstellung (*Einstellungssequenz* bzw. *long shot*) gezeigt, sondern in eine Folge von Einstellungen aufgelöst. Es ist anzunehmen, daß die vom Regisseur vorgenommene 'Auflösung' eines Gesamtgeschehens in eine Folge von Einstellungen (und damit von isolierenden Wahrnehmungen von Handlungsteilen) in irgendeiner Beziehung zur 'Wahrnehmungsdisposition' des Zuschauers stehen muß. Diese kann sowohl determiniert sein durch

- außerfilmisches Wissen

als auch durch

- filmspezifische Wissensbestände (z.B. Genre-Konventionen, Kenntnis oder Unkenntnis formaler Mittel und Erzähltechniken usw.).

5) Es ist sinnvoll anzunehmen, daß der Regisseur durch Inszenierung und Montage der Zuschauerdisposition entweder

- entsprechen kann, oder

- ihr weniger oder gar nicht entsprechen kann, oder

- mit den Erwartungen und Interessen des Zuschauers spielen kann.

6) Damit wird der Zuschauer zum (mit-)entscheidenden Element des Spiels des Regisseurs. Dieser muß die Wahrnehmungsdispositionen des Zuschauers antizipieren können, um sie in sein Kalkül miteinzubeziehen. Gelingt ihm dies, ist der Zuschauer - in der Form seiner vor(aus)gesehenen Reaktionen auf die Züge des Regisseurs - als Element der narrativen Struktur im Film selbst präsent; er ist nicht allein 'äußerlicher' Konsument, sondern 'interner' Faktor des Textes. Er ist *der vom Regisseur adressierte und strukturell eingebundene Andere, der 'implizite Zuschauer' des Films*.

7) Wie die Denkweisen der Rezipienten variieren die der Filmemacher. Den verschiedenen filmischen Stilen, seien sie stark persönlich geprägt oder auch eher unpersönlich wirkende 'Gruppenstile', entsprechen verschiedene, durch den Film geprägte auf ihn hinauslaufende Seh- und Denkweisen der Realität, die in Erzählweisen ihre Ausprägung finden.

Anmerkungen

[1] Zum Verhältnis von systematischer und historischer Morphologie vgl. Möller 1985.

[2] Zur praxisbezogenen Traktatliteratur gehören all die Lehrbücher, die, vornehmlich von Praktikern für (angehende) Praktiker geschrieben, das *Expertenwissen* (oder zumindest Teile davon) zu verschiedenen Teilbereichen der Filmproduktion, vom Drehbuch bis zum Schnitt, zu vermitteln suchen; diese Literatur stellt, wenn sie auch zu meist darauf verzichtet, theoretisch sein zu wollen, einen bedeutenden Wissensschatz dar, auf den die Filmtheorie leider allzu selten zurückgreift.

[3] Zum Zusammenhang von Geschmack und kultureller Kompetenz vgl. etwa Bourdieu 1982.

[4] Die hier vorgestellten Theoreme über die Erweiterung und Veränderung der menschlichen Wahrnehmung durch ein technisches Mittel stehen in einer philosophischen Tradition, die in Möller 1983 dargestellt wird; zum filmtheoretischen Kontext vgl. auch Möller-Naß 1986, 15-17.

[5] Pudovkin führt dieses Beispiel an: "Stellen wir uns vor, wir beobachten folgenden Vorfall: Ein Mann steht an einer Hauswand, er wendet den Kopf nach links, dort erscheint ein anderer Mann und schleicht durch das Tor. Die zwei sind ziemlich weit voneinander entfernt - sie halten inne. Der erste Mann nimmt einen Gegenstand und hält ihn dem anderen herausfordernd hin. Der andere ballt wütend die Hände und wirft sich auf den ersten. In diesem Moment schaut eine Frau aus dem Fenster des dritten Stockwerks und schreit "Polizei!". Die Gegner laufen auseinander. Wie wird ein solcher Vorgang beobachtet?

1. Der Beobachter sieht den ersten Mann, der den Kopf nach dem Tor wendet.
2. Was sieht der Mann? Der Beobachter schaut ebenfalls in jener (sic!) Richtung und sieht den zweiten Mann, der durch das Tor schleicht, dann stehenbleibt.
3. Wie reagiert der erste auf das Erscheinen des zweiten? Wieder wendet sich der Beobachter jenem zu. Der erste Mann hält einen Gegenstand, er fordert den zweiten damit heraus.
4. Wie reagiert der zweite? Erneute Wendung - er ballt die Hände und wirft sich auf den Gegner.
5. Der Beobachter tritt beiseite und schaut zu, wie sich die beiden herumschlagen.
6. Ein Schrei von oben. Der Beobachter hebt den Kopf. Er sieht die Frau, die am Fenster steht und ruft.

7. Der Beobachter schaut hinunter und sieht das Ergebnis der Hilferufe - die Flucht der beiden Männer" (Pudovkin 1961, 68-69).

[6] In Pudovkins Beispiel finden wir noch eine zweite Art der indexikalischen Zeichen: *Attraktiva*: Der Schrei der Frau lenkt die Aufmerksamkeit des Beobachters auf diese. - Attraktiva ziehen die Aufmerksamkeit auf sich; zu ihnen gehören vor allem indexikalische Zeichen mit Signalfunktionen, wie die Sirene, das Blaulicht, die Warnfarben usw.

[7] Zum Stand der Analyse von Blickbewegungen bei der Verarbeitung statischer Bilder vgl. Reinert 1985.

[8] In diesem Zusammenhang ist auf das unter anderem in Möller-Naß 1986 behandelte Theorem von der Kontextabhängigkeit der Bedeutung des Filmbildes hinzuweisen.

Literatur

Balázs, Béla (1924) *Der sichtbare Mensch. Eine Film dramaturgie*. Halle (Saale): W. Knapp.

--- (1930) *Der Geist des Films*. Halle (Saale): W. Knapp.

Benjamin, Walter (1968) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. 2. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp (Edition Suhrkamp. 28.).

Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The classical Hollywood cinema. Film style and mode of production to 1960*. London: Routledge & Kegan Paul (auch New York: Columbia University Press).

Bourdieu, Pierre (1982) *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt: Suhrkamp.

Lange, Konrad (1920) *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*. Stuttgart: Enke.

Lindgren, Ernest (1963) *The art of the film*. 2nd ed. London: George Allen & Unwin.

Marey, Etienne-Jules (1977) *E.J. Marey. 1830/1904. La photographie du mouvement*. Catalogue. Rédaction: Michel Frizot. Paris: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne.

Möller, Karl-Dietmar (1983) Kinematographische Apparatur, Repräsentation und Analyse menschlicher Handlungen. In: *Filmaufzeichnungen zur Analyse menschlicher Interaktion*. Hrsg. v. Werner Langthaler u. Hasko Schneider. Münster: MAkS Publikationen, S. 109-123 (papkms. 16.).

---(1985) Aspekte der Parallelmontage (1): Entwicklung, Form, Funktionen. In: *Untersuchungen zur Syntax des Films. II. Alternation / Parallelmontage*. Hrsg. v. Elmar Elling u. Karl-Dietmar Möller. Münster: MAkS Publikationen, S. 7-28 (papkms. 13.).

Möller-Naß, Karl-Dietmar (1986) *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MAkS Publikationen (Film: Theorie und Geschichte. 1.).

Pudowkin, W(sewolod) I(llarionowitsch) (1961) *Filmtechnik. Filmmanuskript und Filmregie*. Zürich: Arche (Sammlung Cinema. 1.).

Reinert, Gerhard (1985) Schemata als Grundlage der Steuerung von Blickbewegungen bei der Bildverarbeitung. In: *Perspektiven der Kognitionspsychologie*. Hrsg. v. Odmar Neumann. Berlin [usw.]: Springer, 113-145 (Lehr- und Forschungstexte Psychologie. 15.).

Yarbus, Alfred L. (1967) *Eye Movements and Vision*. New York: Plenum Press.