

Hans J. Wulff

Das Wisconsin-Projekt: David Bordwells Entwurf einer kognitiven Theorie des Films

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Rundfunk und Fernsehen* 39,3, 1991, S. 393-405.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-28>.

I.

Die Arbeit der Gruppe um David Bordwell ist einem Programm von Filmforschung verpflichtet, das Bordwell seit nun fast zwanzig Jahren verfolgt und das eine solche Konsistenz zeigt, daß Barry King in einem Review vom *Wisconsin Project* spricht (King 1987) - eine Redeweise, der wir uns hier anschließen werden. Die Gruppe, die sich um Bordwell gebildet hat, besteht vor allem aus seiner Lebensgefährtin und Mitstreiterin Kristin Thompson und einigen jüngeren Mitarbeitern wie Janet Staiger, Edward Branigan oder Noël Carroll, die insbesondere mit Dissertationsprojekten einzelne Teile der Theorie vorangetrieben haben.

Die Theorie, die die einzelnen Arbeiten des Projekts zusammenschließt, ist als ein Gesamtaufriß zu verstehen, der den Film in Kategorien und Dimensionen der Analyse von sozialer und signifikanter Praxis zu bestimmen versucht. Die integrative Funktion, die diesem theoretischen Entwurf von vornherein zugewiesen ist, ist das Fundament interdisziplinärer Kooperation und macht es möglich, daß einzelne Bereiche des Gesamtentwurfs von einzelnen ausgearbeitet werden, die auf diesem Wege wiederum spezifische fachwissenschaftliche Orientierungen in das Gesamtprojekt einbringen können. Bordwell selbst hat mehrfach versucht, die Rahmentheorie zu benennen; im besonderen hat er diverse Arbeiten zur Raumkomponente im Film vorgelegt und - mit dem Buch *Narration in the fiction film* (1985) - eine zusammenhängende Formulierung erzähltheoretischer Überlegungen mit Blick auf die spezifischen Probleme der Beschreibung filmischen Erzählens versucht. Kristin Thompsons Beiträge sind dagegen eher dem formalistischen Programm von Textanalyse verpflichtet und dementsprechend stark einzeltextorientiert - weil die Textstruktur die Bezugsgröße für die (formalistische) Bestimmung der Mittelfunktionen ist.

Es ist die Stärke des Wisconsin Projects, daß eine dergestalt gefaßte Filmtheorie es gestattet, sehr divergente einzelwissenschaftliche Einzeluntersu-

chungen zu integrieren. Wie kaum eine zweite der zeitgenössischen Theorien der filmischen Kommunikation scheint dieser Entwurf geeignet, interdisziplinäre Arbeiten in einem sinnvollen theoretischen Rahmen lokalisieren zu können.

II.

Von Anfang an gab es einige Grundzüge und -fragen dieser Theorie, die immer wieder in neuen Facetten auftauchten, letztenendes aber bis heute gelten:

(1) Die Bezugnahme auf Fragestellungen und methodologische Überlegungen aus dem russischen *Formalismus*, die so weit geht, daß der eigene Ansatz auch als "neoformalistisch" gekennzeichnet wird (Bordwell & Thompson 1979; Thompson 1981, 1988).

(2) Das Zugreifen auf den Film als Element und Produkt einer umfassenderen sozialen und signifikativen *Praxis*.

(3) Der Versuch, die filmische Praxis als eine *rationale* Tätigkeit aufzufassen und sich ihr mit *empirischen* Methoden anzunähern (diese Annahme gilt nicht nur für die filmische Rezeption, sondern auch für die Analyse filmischer Produktionsformen).

II.1

Die *formalistischen Traditionen*, in denen das Wisconsin-Projekt orientiert ist, hängen eng zusammen mit den Fragestellungen, von denen aus "Film" als eine spezifische signifikative Praxis zu perspektivieren versucht wird. Man spürt die Zentralität solcher Annahmen, daß die formalen Gegebenheiten eines Werkes als Funktion des Produktions- und Rezeptionsprozesses zu nehmen sind, allenthalben. Zur Zentralität des formalistischen "Verfremdungs"-Konzepts wird später noch etwas zu sagen sein.

Mit der formalistischen Grundeinstellung mag zusammenhängen, daß die *Form-Inhalt-Distinktion* zumindest tendenziell aufgehoben wird (explizit z.B. in Bordwell 1983, 8) - das, was gemeinhin als

"Inhalt" gefaßt ist, erscheint als nur eine Manifestation der formalen Gestaltetheit des Werks [1]. Das Werks wird genommen als das Gesamtensemble aller formalen Gegebenheiten, jedes Element hat formale Funktionen, so daß eine Beschreibung gefunden werden muß, die diese formalen Wirkkräfte im Werk als "aesthetic systems" bestimmbar macht (so in Bordwell 1981, 5).

II.2

Der dieser formalen Einheit gegenüberstehende *Rezipient* spielt von vornherein eine zentrale Rolle, weil die Strukturiertheit des Werks erst in der Rezeption "erfüllt" wird. Die Werkstruktur wird aufgefaßt als eine Art von Aufgabenstellung, auf die die Operationen des Rezipienten abgestimmt sind. Auch diese Zusammenschau von filmischer Form und Rezeption war schon in den Überlegungen der Formalisten angelegt (man denke insbesondere an Ejkenbaums Überlegungen zur "inneren Rede").

Die Beschreibung des Verarbeitungsprozesses versucht, die formalen Bedingungen zu explizieren, unter denen aus der gegebenen Information ein Textverständnis gewonnen wird (im Sinne des englischen "comprehension"). Die Konzeption des Rezipienten ist dabei doppelgesichtig - der Vorstellung, daß man es dabei mit einem formalen Konstrukt zu tun habe, steht die Ansicht des Zuschauers als einer empirischen Größe gegenüber.

I adopt the term "viewer" or "spectator" to name a hypothetical entity executing the operations relevant to constructing a story out of the film's representation. [...] Insofar as an empirical viewer makes sense of the story, his or her activities coincide with the process I will be describing (Bordwell 1985, 30. Ähnlich Thompson 1988, 29).

Die Theorie ist also nicht von vornherein und ausschließlich empirisch begründet, sondern die Größe *spectator* ist wohl auch als eine (und dabei sehr zentrale) Komponente der textuellen Komposition anzusehen. Bordwell wendet sich expressis verbis dagegen, diese konzeptionelle Größe mit der in der zeitgenössischen kritischen Theorie verbreiteten Vorstellung des "idealen Lesers" in eins zu setzen: während der letztere meist verstanden wird als die Vorstellung eines Lesers, der die in einem Text angelegten Bedeutungspotentiale sozusagen maximal ausschöpfen kann (ebd.), ist mit Bordwells *specta-*

tor offenbar eine andere, formale Größe der Werkstruktur angelegt. Es handelt sich aber nicht um eine rein formalistische Konstruktion, sondern vielmehr um ein Konstrukt, das für eine empirische Interpretation schon vorbereitet ist: immerhin sind dem formalen *spectator* Kennzeichnungen und Begrenzungen zugeordnet, die realen Zuschauern auch zukommen (Bordwell 1985, 30).

Der Rezipient wird dabei genommen als aktives [2] und rationales informationsverarbeitendes Wesen, und die Prozesse, um deren Analyse es geht, sind einer wissenschaftlichen Beschreibung zugänglich, ohne daß man sich auf die hermeneutischen Zirkularitäten der psychoanalytischen Zuschauer- und Rezeptionstheorie einlassen müßte:

The cognitive psychological theory is posited [...] to explain the spectator's comprehension of the filmic text in a much more simplified manner than that offered by psychoanalysis and Althusserian Marxism, for they explain the spectator's activity in terms of his/her rational (ie, conscious), rather than irrational (unconscious), processes (Buckland 1989, 96).

Zwar versteht sich der größte Teil der zeitgenössischen Filmforschung als eine *hermeneutische* Disziplin [3]; und die Prominenz solcher Theorien wie der Psychoanalyse mag damit zusammenhängen, daß von einer Film"theorie" erwartet wird, ein wie auch immer "neues" Verständnis (reading) eines filmischen Textes produzieren zu können. Bordwells Vorwurf: ein derartiges Vorgehen nutze Theorien als allegorische Schlüssel zu Texten, kümmere sich aber nicht um die Entwicklung der theoretischen Annahmen. Dagegen ermöglicht die Bezugnahme auf das kognitivistische Arsenal von Annahmen und Methoden eine klare Absetzung von hermeneutischen Positionen und erlaubt es, Filmwissenschaft unter "harten" wissenschaftstheoretischen Vorzeichen zu betreiben:

One can argue that a powerful theory provides explanations rather than explications. The hermeneutic bent of film studies leads to the practice of describing texts in an informal metalanguage derived from a theoretical doctrine. But a description, even a moving or pyrotechnic one, is not an explanation. By contrast, the cognitive framework has a signal advantage. *It does not tell stories*. It is not a hermeneutic grid; it cannot be allegorized. Like all theorizing, it asks the Kantian question: Given certain properties of a

phenomenon, what must be the conditions producing them? It then searches for causal, functional, or teleological explanations of those conditions [4].

Zwar wird der psychoanalytischen Annäherung an den Zuschauer zugebilligt, eine gewisse "Nützlichkeit" (usefulness) zu haben, doch wendet Bordwell dagegen ein:

I see no reason to claim for the unconscious any activities which can be explained on other grounds (Bordwell 1985, 30)

Es ist wohl nicht nur ein formales Kriterium (Occams Rasiermesser: Einfachheit der Erklärung), mit dem Bordwell hier argumentiert. Es erscheint nämlich gemischt mit einem Rationalitäts-Kriterium, das den Status und die Begründung der Auffassung vom Zuschauer bzw. seinen Aktivitäten betrifft: die zeitgenössische Filmtheorie habe die bewußten und vorbewußten Aktivitäten des Zuschauers generell unterschätzt, heißt es (ebd.; vgl. Thompson 1988).

In Absetzung gegen die zirkelschlüssigen Verfahren wird das Verstehen eines Films von Bordwell also genommen als eine *rationale und bewußte Aktivität*, die einem klar beschreibbaren Programm folgt, das Strukturen des filmischen Textes und Strukturen der Textverarbeitung zusammenbringt. An vielen Stellen wird darauf hingewiesen, daß die Filmrezeption ein aktiver und konstruktiver Prozeß ist, daß diese Aktivierung nicht beschränkt ist auf avantgardistische Filmkunst (z.B. Bordwell, Staiger & Thompson 1985, 7), daß der Film den Zuschauer nicht auf einer unterbewußten Stufe vereinnahmt oder gar konstituiert, sondern daß dies ein bewußter Informationsverarbeitungsprozeß ist (Buckland 1989, 82), usw. Daß gerade diese Grundannahme zu deutlichen (und oft auch polemischen) Abgrenzungen zur psychoanalytisch beeinflussten oder determinierten Rezeptionstheorie führt, ist evident [5]. Verwiesen sei auch auf ein Interview mit Kristin Thompson, in dem sie auf die in *The classical Hollywood cinema* unterstellte Bedeutungstheorie bezogen sagt:

I would say that Russian formalism doesn't reject the idea of interpretation or meaning but subsumes it into this notion of formalism, of form being the total relationship in the word. The basic operation we would perform we call *analysis* rather than a *reading*. [6]

Die Differenzen zur psychoanalytischen Filmtheorie sind sehr deutlich, und die Texte Bordwells sind immer wieder durchsetzt mit Spitzen und Anspielungen. Gleichwohl scheint das Verhältnis von psychoanalytischer und kognitivistischer Theorie nicht sehr klar zu sein, schaut man nur einmal genauer hin. Denn man findet durchaus solche Bemerkungen wie die folgende:

I suspect that psychoanalytic models may be well suited for explaining emotional aspects of film viewing. [7]

In welches Beziehungsverhältnis die verschiedenen Theorien zu setzen sind, scheint gänzlich ungeklärt - sieht man von den wenigen wissenschaftstheoretischen Bemerkungen ab (die aber eher auf eine globale Zurückweisung des psychoanalytischen Ansatzes hinauslaufen scheinen). Die Klärung dieser Frage ist eine der offensten Stellen der Bordwellschen Theorie, das darf festgehalten werden.

III.

Neben einer sehr umfangreichen und vielfältigen Beschäftigung mit der Analyse einzelner Texte - was wiederum mit der formalistischen Tradition zu tun hat - nehmen historische Untersuchungen und Arbeiten zur Theorie der Narration in der Arbeit des Wisconsin-Projekts breiten Raum ein. Folgt man King (1986, 75), so hängen diese Arbeiten wiederum eng miteinander zusammen, weil sich Ergebnisse und Interessen in vier Punkten versammeln:

Viewed overall the Wisconsin project enters claims to have (a) determined the nature of Hollywood as a 'mode of production'; (b) to have specified the Classical Film as a 'mode of film practice'; (c) to have elaborated a new narrative poetics of film; (d) to have redefined the theory of the viewing subject, or in their preferred term, the spectator (King 1986, 75).

Natürlich setzen die Mitarbeiter der Bordwell-Gruppe einen engen Zusammenhang zwischen diesen verschiedenen Komponenten der Untersuchung ihres Gegenstandes an. So wird der für die historische Untersuchung zentrale Terminus *mode of film practice* als ein "set of widely held stylistic norms" (Bordwell, Staiger & Thompson 1985, xiv) genommen; weiter heißt es:

Those norms constitute a determinate set of assumptions about how a movie should behave, about what stories it properly tells and how it should tell them, about the range and functions of film technique, and about the activities of the spectator (ebd.).

Es ist deutlich, daß auch dieses Programm für eine historische Beschreibung durch die Überlegungen der Formalisten angeregt ist [8].

Am Rande sei erwähnt, daß in einem umfangreichen Projekt, das die stilistischen Konventionen des Hollywood-Kinos aus der Blütezeit des Studiosystems darstellen sollte, konsequenterweise die Handbuchliteratur Hollywoods ausgewertet wurde, um diesen impliziten ästhetischen Normen und Vorstellungen auf die Spur zu kommen (Bordwell, Staiger & Thompson 1985).

Untersucht werden in einer derartig perspektivierten Stilanalyse sowohl "devices" und "systems" wie "relations of systems". Zu den einzelnen Elementen der Stiluntersuchung:

(1) Zu den *devices* zählen die eher technischen Konventionalisierungen wie das "three-point lighting", Kontinuitätsmontage, konventionelle "Filmmusik", zentrierte Cadrage, die Technik der Ab-, Auf- und Überblenden etc.

(2) Einzelne stilistische Mittel sind rekurrent auftretende Elemente, denen ein "set of functions and relations defined for them" (ebd., 6) zugeordnet ist. Diese drei Bestimmungselemente - Mittel, Funktionen, Relationen - nennt Bordwell *system*. Derartige Systeme sind: "system of narrative logic, which depends upon story events and causal relations and parallelisms among them; a system of cinematic time; and a system of cinematic space" [9].

(3) Zwischen diesen Systemen besteht wiederum ein enger funktionaler Zusammenhang; so sind die Systeme der Repräsentation von Raum und Zeit im Hollywood-Stil Mittel, um die narrative Struktur auszudrücken. Dieses Ineinandergreifen der verschiedenen Stilkomponenten nennt Bordwell *relations of systems*.

IV.

Diese kurze Darstellung einiger Annahmen, Untersuchungstechniken usw. der Bordwell-Gruppe mag veranschaulichen, wie das filmwissenschaftliche Programm beschaffen ist, in dem auch die kognitionspsychologische Beschreibung ihren Ort zuge-

wiesen bekommt. An zwei Stellen ist Bordwell bislang in extenso auf die Probleme der kognitivistischen Filmforschung eingegangen (in einem Kapitel seines Buchs *Narration in the fiction film* [1985] und in einem Artikel in einer Themennummer der *Iris* [1989]). Eigenständige empirische Untersuchungen stehen bis heute aus, und es ist auch nicht klar, ob sie überhaupt angefertigt werden sollen - geht es doch auch und vor allem darum, die kognitive Psychologie des Films als einen theoretischen Teil eines Programms der Filmforschung zu behaupten, der die Arbeiten z.B. einer Narrationstheorie systematisch verortbar macht und zugleich die Möglichkeit schafft, die empirische Relevanz der narrativen Theorie abschätzen zu können.

Wiederum sind es drei zentrale Annahmen, um die sich die Argumentation aufbaut:

- (1) die Annahme, daß die Rezeptionsprozesse bewußt sind und einer kognitionspsychologischen Untersuchung zugänglich;
- (2) die Annahme, daß man es mit konstruktiven Prozessen zu tun hat;
- (3) und schließlich die Annahme, daß die Schematheorie es erlaubt, Rezeptionsprozesse mit Elementen der Stiluntersuchung des Stimulusmaterials in Verbindung zu bringen.

Die Prozesse, um deren Untersuchung es hier geht, sind dabei eingebettet in den weiteren Rahmen einer pragmatischen Theorie der (semiotischen) Praxis. Bordwell bringt in seiner Bestimmung des Ausgangspunkts der kognitiven Theorie des Films mehrere verschiedene Bestimmungstücke zusammen, die sehr verschiedene Elemente des Forschungsgegenstandes betreffen:

My concern is to show that the cognitivist approach, apart from its propensity for naturalistic explanation, shares with contemporary film theory a commitment to *constructivist* explanations in terms of *mental representations* functioning in a context of *social action* [10].

Diese heuristische Bestimmung des Gegenstandes eröffnet einen Funktionsrahmen, in dem "Rezeption" stattfindet - als Element sozialen Handelns, somit verbunden mit solchen Größen wie "Zielorientierung", "Identität", "Status-" und "Rollenhandeln", "sozialer Sinn" usw., als eines der Phänomene der aktiven (konstruktivistischen) Aneignung von Realität, als eine der Erscheinungsformen von "Repräsentation".

Es ist deutlich, daß das genaue Beziehungsgefüge zwischen diesen Bestimmungsstücken nicht expliziert und daß die Frage der Forschungsmethoden unklar ist. Vor allem bleibt in allen Äußerungen Bordwells, die in diese Richtung gehen, unklar, welche Rolle die von ihm eher en passant genannte Kategorie *social action* hat. Insbesondere bleibt die m.E. zentrale Frage unberührt, ob sie den übergeordneten Handlungsrahmen abgibt, der nicht nur Momente von "Sinn" konstituiert, sondern auch den Rahmen für die Steuerung von Orientierungs- und Aufmerksamkeitsprozessen bildet, die die elementare Texterfassung ausmachen [11].

IV.1

Folgt man Bordwells Argumentation, setzt jede Art von Kognitivismus die Konstruktivität der untersuchten Prozesse voraus [12]. Konstruktivistische Theorien fassen die Wahrnehmungs- und Denkvorgänge auf als "active, goal-oriented processes" [13]. Aus - äußeren - Stimuli alleine können keine Perzepte gebildet werden; das Perzept ist vielmehr das Produkt eines *Wahrnehmungsurteils* (perceptual judgement) und einer - vor- oder unterbewußten - *Schlußfolgerung* (nonconscious inferences) (Bordwell 1985, 31).

Wahrnehmungs- und Denkprozesse sind in der kognitiven (bzw. konstruktivistischen) Psychologie nicht voneinander getrennt, sondern in vielfacher Art und Weise miteinander verzahnt [14]. In welchem Ausmaß die verschiedenen Komponenten der Texterfassung und -verarbeitung einander dominieren und determinieren oder aber unabhängig voneinander sind, ist allerdings wiederum einer der ungeklärten Punkte. Bordwell bezieht sich einerseits auf Lakoffs Unterscheidung von

- neurophysiologischen Prozessen (wie Bewegungs- und Gestaltwahrnehmung),
 - universellen kognitiven Prozessen (wie die Identifikation von menschlichen Agenten auf der Leinwand oder die Verarbeitung von musikalischen Parametern wie Rhythmus und Metrum) und
 - kulturell variablen kognitiven Prozessen (wie den historisch sich verändernden Strategien, eine Erzählung aufzubauen),
- verweist im nächsten Schritt dann aber global auf Gombrich' Arbeiten, die die "complex interaction among just such processes in the visual arts" (Bordwell 1989, 22) aufgezeigt hätten. Diese Argumentation ähnelt derjenigen aus der 1985er-Version; dort hatte Bordwell

- "perceptual capacities",
- "prior knowledge and experience" sowie
- "the material and structure of the film itself" (Bordwell 1985, 32f)

als Teilbereiche der konstruktivistischen Theorie bestimmt, räumt dann aber global ein: "plainly they interact in any single case" (1985, 33) Es fällt auf, daß Bordwell auch in dieser Version der perzeptuellen Verarbeitung eine gewisse Eigenständigkeit beläßt, sie nicht der Kognition völlig unterordnet.

Das Gegenüber von Wahrnehmen und Denken ist auch in den Vorstellungen von *bottom-up*- und *top-down-Prozessen* noch erhalten; man kann dieser Vorstellung folgend solche Prozesse, in denen die einkommenden Wahrnehmungsdaten die Gewinnung des Wahrnehmungsurteils determinieren (data driven processes), von solchen Prozessen unterscheiden, in denen schon gewußte konzeptuelle Strukturen die Verarbeitung der Daten steuern (concept driven processes). Bei genauerem Hinsehen zeigt es sich aber vielmehr, daß beide Prozeßformen eng miteinander koordiniert und orientiert sind auf Einheiten der Verarbeitung, die nicht unmittelbar im verarbeiteten Material nachgewiesen werden können. In Bordwells Worten:

The crucial assumption is that both bottom-up and top-down processes manifest inference-making; both "go beyond the information given" in determinate ways. For one thing, top-down processes can shape and steer bottom-up activity. Reading a text is not simply registering letters, adding them up to make words, adding them up to make phrases, and so on. Selected chunks of text cue us to extrapolate far ahead of the words that we next encounter; we start to build a semantic structure that guides our samplings of data (Bordwell 1989, 18).

Nimmt man diese Überlegungen als eines der Kernstücke einer konstruktivistischen Rezeptionstheorie, ist die Beschreibung von Strukturen der *Erwartung* (als eine Art von *Wahrnehmungsprognose*) eines der wichtigsten Teilstücke dieser Theorie. Es ist evident, daß damit die *Zeitform der Rezeptionsprozesse* zu einem der wichtigsten Ansatzpunkte wird, an dem "Konstruktivität" als eine Eigenschaft der Rezeption festgemacht werden kann. Es ist auch evident, daß die Konstrukte der phänomenologischen Bewußtseinstheorie in diese Art psychologischer Theorie problemlos eingearbeitet werden können (und auch sollten: immerhin liegt mit der Husserlschen Theorie der Bewußtseinszeit eines der immer noch avan-

ciertesten Stücke der theoretischen Psychologie vor). Tatsächlich bezieht sich Bordwell einmal, allerdings vermittelt durch Gombrich' Untersuchungen, auf die phänomenologische Vorstellung, daß ein Wahrnehmungsakt auch die "projection of an ongoing semantic whole" [15] umfasse. Zu einer zentralen Vorstellung des vorliegenden Entwurfs einer Kognitionspsychologie des Films wird gerade diese Konzeption aber nie.

Bordwell nennt die *Hypothesenbildung* (hypothesizing) als eine der elementaren Operationen der Textverarbeitung - und hier finden sich Spuren davon, wie Bordwell mit der Zeitform der Textverarbeitung wohl umgehen will:

the spectator frames and tests expectations about upcoming story information (1985, 37).

Der schemagesteuerten Wahrnehmung wird eine fundamentale antizipatorische Qualität zugestanden, weil die Anwendung von Schemata immer auch den Schluß gestattet auf im Schema vorgesehene Implikationen. Es lassen sich einige strukturelle Varianten der Hypothesenbildung ausmachen (ebd., 38); es läßt sich über die "strukturelle Höhe", auf der eine Hypothese gilt, ein Typus von mikro- einem Typus von makrostrukturellen Hypothesen gegenüberstellen; es läßt sich über die Determination der Hypothesen spekulieren je nachdem, ob sie am Textanfang oder -schluß artikuliert werden; das Prinzip der Hypothesenbildung läßt sich in Verbindung bringen mit dem formalistischen Konzept der Retardation (ebd.); usw. Es zeigt sich dabei schnell, daß die Untersuchung von Hypothesen und Extrapolationen die Untersuchung der Prozesse ist, an denen am deutlichsten gezeigt werden kann, wie der Text als "Programm" für eine Lektüre dient. Oder, wie es bei Bordwell heißt:

Narratives are composed in order to reward, modify, frustrate, or defeat the perceiver's search for coherence (ebd.).

Folgt man dem, ist es Aufgabe des Textes, planvoll mit den vorkalkulierbaren Operationen des Rezipienten umzugehen: *der Text inszeniert seinen Adressaten*, das ist sozusagen die kognitivistische Quintessenz, auf die man die Überlegungen Bordwells reduzieren könnte und die zugleich die *Komplementär-These zur Konstruktivismus-Annahme* ist.

Wie in der Kognitionswissenschaft durchaus verbreitet, nimmt Bordwell *Schemata* als solche Einheiten des Wissens, die die Verarbeitungssynthese strukturieren können. Der Schema-Begriff ist in vielen kognitionswissenschaftlichen Untersuchungen nur verschwommen gebraucht, als eine deutliche Heuristik zur Beschreibung des Verarbeitungsprozesses. In ungefähr diesem Sinne heißt es bei Thompson, "Schemata" seien

learned mental patterns against which we check individual devices and situations in films. As we watch a film, we use these schemata to form hypotheses continually - hypotheses about a character's actions, about the space offscreen, about the source of a sound, about every local and large-scale device that we notice (Thompson 1988, 30).

Eine derartig offene Fassung von "Schema" besagt letzten Endes nicht mehr, als daß der Verstehensprozeß auf alle Größen des Textes gerichtet und daß vorhandenes Wissen - über Wahrscheinlichkeiten, Strukturen, Konventionen - in den Verstehensprozeß involviert ist.

Eine derartige Aussage ist aber in dieser Allgemeinheit leer und bedarf der Explikation und Differenzierung. Bordwell versucht, Schemata in zwei verschiedene Gruppen einzuteilen.

(1) Zum einen scheinen sie als eine Art von "Klischee" aufzufassen zu sein, als Ausdruck eines Komplexes aus "backgrounds-norms, conventions, and mainstream practices" (Bordwell 1983, 11). Dabei ist es opportun, "prototype schemata" von sogenannten "template schemata" zu trennen (Bordwell 1985, 34). *Prototypen* aus BONNIE AND CLYDE sind nach Bordwell z.B. die Konzepte "Liebespaar", "Bankraub", "kleine Stadt in den Südstaaten", "Depressionszeit" (ebd.). Dagegen ist ein *templatives Schema* eine Struktur, die es gestattet, auf subordonierte Elemente eines übergeordneten Zusammenhangs zu schließen; die narrative Struktur kann in dem Sinne als "template schema" genommen werden (ebd., 34f). Bordwell gibt an dieser Stelle ein "kanonisches Geschichtenformat" als das vertrauteste und verbreitetste templative Schema an - eine Struktur wie die folgende Abfolge:

introduction of setting and characters - explanation of a state of affairs - complicating action - ensuing events - outcome - ending (ebd., 35).

Derartige Modelle gehen in der zeitgenössischen Erzähltextforschung als "Grammatiken" um und genießen große Prominenz. Bordwells Umgang damit verrät eine gewisse "sophistication", denn es bleibt ja die Frage, ob dieses formale Abfolgeschema der kanonischen Geschichte die Substanz einer Geschichte wiedergeben kann; indem Bordwell es als templatives Schema auffaßt, reduziert er es auf eine formale Ablaufstruktur, die vor allem Kausalität und Zeit organisieren kann (ebd.), somit also noch "unter" der Sinnebene der Geschichte ansetzt, an formalen Voraussetzungen und Gliederungen des Textes.

(2) Ein dritter Typ von Schema, den Bordwell in Anlehnung an Hastie (1981) vorschlägt, sind *prozedurale Schemata* - Gebilde, deren Status nicht ganz klar wird; es soll sich um dynamische Gebilde handeln, die dazu dienen, Information aufzunehmen und zu organisieren (ebd., 36) und so unmittelbar bezogen sind auf den Prozeß der Informationsverarbeitung. Bordwell will diese prozeduralen Schemata wohl verstanden wissen als eine Art von Programmen oder von Instrumentarien, die man anwendet, um aus einem nicht-schematisierten Text Sinn zu gewinnen.

If the film does not correspond to the canonic story, the spectator must adjust his or her expectations and posit, however tentatively, new explanations for what is presented (ebd.).

Dieses Verständnis verursacht mehrere Unklarheiten, die in den vorliegenden Arbeiten Bordwells nicht geklärt sind:

(1) Es hieß, prozedurale Schemata träten dann in Anwendung, wenn die templativen oder prototypischen Schemata nicht angemessen sind bzw. nicht erfolgreich auf einen Text angewendet werden könnten; es muß darum gefragt werden, ob es einen metakognitiven Apparat gibt, der im Verlauf einer Rezeption kontrolliert, ob die unterlegten Schematisierungen erfolgreich und angemessen sind; und es fragt sich des weiteren, ob dieser Apparat den prozeduralen Schemata zugerechnet werden muß - weil es ja deren Aufgabe ist, das Material in der Verarbeitung zu organisieren. Umgekehrt muß auch gefragt werden, ob nicht jedes prozedurale Schema eine metakognitive oder reflexive Komponente haben muß, die wiederum das Schema selbst kontrolliert. (2) Weiterhin fragt sich, auf welchen Elementen und Strukturen des Materials diese Prozeduren ansetzen, um sie zur Generierung von Sinn sich anzuverwandeln. Bordwell selbst nennt die verschiedenen Formen der Motivation (kompositionelle, realistische,

transtextuelle, stilistische und künstlerische Motivation [16]) als das Material, das dazu verwendet werden könne, einen Text semantisch weiterzuentwickeln - nimmt also wiederum Bezug auf ein formalistisches Konzept, das er kognitivistisch wendet. Es bleibt aber offen, ob es außer der "Motivation" noch andere Prinzipien gibt, die zur Strukturierung von Texten angewendet werden können.

In der 1989er-Version des Bordwellschen Entwurfs lehnt er sich stärker an die Schema-Vorstellungen aus der Künstlichen-Intelligenz-Forschung an, insbesondere an das aus der Framesemantik bekannte *slot-filler*-Modell. Ein Schema ist, mit Blick auf seine Operationalisierung in den Prozessen der Textverarbeitung, ein formales Gebilde, das als ein "set of default conditions" (eine Menge von Nichterfüllungs-Bedingungen) bestimmt werden kann (Bordwell 1989, 26). Für die Informationsgewinnung erfüllt ein solches Gebilde eine Doppelfunktion: Zum einen produziert es schemagerechte Informationen, Übereinstimmungen mit dem unterstellten Prototyp des schematisierten Konzepts, und es "acts as a structured set of expectations" [17]; zum anderen qualifiziert es gerade im Falle der Nichterfüllung der schematisierten Struktur die Relevanz einer Information.

Diese Figur der relevanten Hervorhebung eines Textteils oder -elements durch seine Nichtübereinstimmung mit der wahrscheinlichen und schematisierten Struktur, die dem Text in der Lektüre heuristisch zugeordnet wird, findet sich als ein zentrales Schlüsselkonzept von "Rezeption" auch in der formalistischen Poetik - als die Vorstellung, daß es die wichtigste Aufgabe der Kunst sei, Alltagserfahrungen "fremd zu machen" und sie dadurch zu durchbrechen und zu thematisieren gleichzeitig [18].

So nahe in diesem Argument formalistische und kognitive Theorie auch zu sein scheinen, so problematisch erweist sich diese Annäherung auf den zweiten Blick. Denn es ist natürlich danach zu fragen, ob das formalistische Verfremdungsprinzip in dieser Zentralität nicht partiell im Widerspruch liegt mit Fragen der Rezeptionsforschung. Wenn nur aus dem Verstoß gegen die erwartete Information, nur aus dem Bruch mit Konvention und Kodifikation neue Information entsteht, dann sind alle anderen Prozesse der Textverarbeitung (wie z.B. Identifikation, Wiederentdeckung, Zuschreibung von Kausalität etc.) sekundär. Wollte man neoformalistisch argumentieren, sollte man m.E. von der Zentralität des Verfremdungskonzepts abrücken und dagegen dis-

kutieren, ob nicht die formalistische Vorstellung einer "impliziten Rezeptionsinstanz" heute neu gefaßt werden könnte, um die poetologische Theorie des Kunstwerks mit der empirisch-kognitiven Theorie der Textverarbeitung in eine Synthese bringen zu können. Alle Kernkonzepte der formalistischen Werktheorie - als da sind "defamiliarization, dominant, system, function, background, foreground, syuzhet/fabula" (Bordwell 1983, 13) - lassen sich auch als Konzepte der Rezeption fassen, wenn sie auch sehr verschiedene Momente des Rezeptionsprozesses hervorheben, so daß ihre bruchlose Integration in eine Theorie der Textverarbeitung wohl nur mit Widerständen möglich sein wird.

Es mag mit dem programmatischen Charakter des Wisconsin-Projekts zusammenhängen, daß man zu diesem Problem bislang keine Überlegungen angestellt hat.

IV.3

Doch sei hier zu den Annahmen zurückgekehrt, von denen aus Bordwell sein Programm einer kognitiven Theorie des Films skizziert. Wenn die Wahrnehmungs- und Denkprozesse, die in einer Rezeption in Bezug aufeinander durchgeführt werden, nicht kausal aus den Eingangsdaten abgeleitet werden können, sondern auch Konzepte integrieren, die aus dem vorhandenen Wissen "geladen" werden, stellt sich die Frage nach der *Steuerung* dieser Prozesse. Denn offensichtlich sind sie weder beliebig variierbar noch intersubjektiv sehr variant. Es muß also Prinzipien geben (oder Apparaturen), die sicherstellen, daß die Rezeptionsergebnisse stabil sind, speicherbar, mitteilbar, präzifizierbar, resümierbar usw.

In Bordwells letzter Darstellung findet sich diesbezüglich eine knappe Formulierung, die zwar andeutet, daß er eine hierarchische Gliederung der Verstehensoperationen ansetzt, die bei genauerem Hinsehen jedoch nicht sehr aufschlußreich ist. "Wahrnehmung" ist in dieser Auffassung

not a passive recording of sensory stimulation; the sensory input is filtered, transformed, filled in, and compared with other inputs to build, inferentially, a consistent, stable world (Bordwell 1989, 18).

Dabei scheint die hier zuletzt genannte *stable world* eine Art semantischen Integrationsrahmens zu sein,

der für die verschiedenen produktiven Momente von Wahrnehmung und Verstehen als Leit- und Orientierungslinie dient und dafür zuständig ist, daß aus rohen Wahrnehmungsdaten keine widersprüchlichen Wahrnehmungsurteile entwickelt werden. Die "stable world" müßte man dann wohl in zwei Lesarten verstehen. Zum einen kann man sie auffassen als eine metakognitive Instanz, die die Widerspruchsfreiheit, die Kompatibilität und die Vertextbarkeit von Wahrnehmungs- und Denkurteilen überprüft; zum anderen kann man sie aber wohl auch - substantiell - nehmen als die in zusammenhängenden Denk- und Wahrnehmungsprozessen gewonnene "mögliche Welt", die aus den in sie eingehenden Denk- und Wahrnehmungsurteilen konstituiert wird [19].

Zwar ist sofort deutlich, von welcher Bedeutung dieses Konzept für jede Theorie des Verstehens ist - weil mit dem Konzept "stable world" ein semantisches Moment in die Vorstellung von Kognition eingeführt wird, das eine Fundierung in textwissenschaftlichen Kategorien gestattet. Doch sucht man weiterführende Überlegungen zu diesem Problem bei Bordwell vergebens. Es bleibt also unklar, ob "stable world" den Status von *Makropropositionen* (im Sinne der Texttheorie van Dijks), von *Textkern* (im Sinne W.A. Kochs) oder ähnlicher texttheoretischer Größen hat, die in allen Texttheorien benannt wurden, in denen Hierarchizität als zentralste Eigenschaft von "Text" ausgewiesen wurde.

Vielleicht ist die Vorstellung der "stable world" aber auch das Brückenglied, das die Theorie der psychischen Prozesse mit der formalistischen Texttheorie verbindet [20]. Bordwell schreibt:

You can't build something without having (1) a purpose or goal, (2) principles of building, and (3) building materials (Bordwell 1989, 19).

Insbesondere die hier genannten Elemente (2) und (3) lassen sich möglicherweise nicht nur als Stücke der psychologischen Beschreibung verstehen. Wenn man z.B. (3) als die Propositionen und Besonderheiten eines Erzähltextes auffaßt und (2) als den Apparat von Konventionen und grammatischen Regularien, den eine Erzähltextgrammatik zu beschreiben versucht, eröffnet sich so die Verbindung, die Filmwissenschaft und Kognitive Psychologie miteinander haben: geknüpft an die Bedingung, daß die Materialien, die in Textverstehensprozessen erfaßt und verarbeitet werden, symbolisch, konventionell, gelernt usw. sind.

Auf eine ähnliche Integration semiotischer und kognitivistischer Überlegungen weisen auch die Bemerkungen, die Bordwell zur Repräsentationsproblematik macht. Es sind drei Aspekte von Repräsentation, um die sich eine Kognitionswissenschaftliche Untersuchung zu kümmern habe: der Aspekt *content*, der Aspekt *structure* und der Aspekt *processing* (Bordwell 1989, 23). Unter *content* ist ein substantielles Moment von Repräsentation verstanden (die räumlichen Verhältnisse, die ich meiner Küche zuschreibe), unter *structure* entsprechend ein formales Verhältnis (wie das "pattern of objects perceived in space"); unter *processing* ist das Gesamtensemble der Operationen verstanden, die auf Repräsentationen angewendet werden können und die wiederum zu Repräsentationen führen - das Gewinnen von Wahrnehmungsurteilen, die Produktion von Gedächtniseinträgen, der Entwurf von Problemlösungen, die Ableitung höherer Denkurteile usw.

IV.4

Die Nähe dieser Gliederung zu den semiotischen Konzeptionen von "Denotation", "Designation" und "Semiose" ist evident. Es erscheint darum naheliegend, die kognitive Theorie des Films als eine semiotische Theorie anzusehen, die die Zeichenprozesse nicht nur formal und abstrakt, sondern auch empirisch, im Abgleich mit den psychologischen und physiologischen Bedingungen der Rezeption, zu beschreiben sucht.

Diese Auffassung korrespondiert mit den Überlegungen zur *Semantik* des filmischen Textes, die Bordwell anstellt [21]. Dabei sind es zwei wesentliche Argumente, die aus einer kognitivistischen Filmtheorie gewonnen werden können.

(1) Zum einen wird der Textverarbeitungsprozess als ein "*Gestaltbildungsprozess*" (*chunking*) angesehen, der Wahrnehmungsdaten zu Einheiten höherer Ordnung weiterentwickelt, und zwar so, daß diese aus der Verarbeitung gewonnenen konzeptuellen Einheiten wiederum als *Filter* für Wahrnehmungsdaten und als *Steuerungsinstrument* der Wahrnehmungsoperationen dienen können. Die mittels *chunking* produzierte Einheit ist, m.a.W., eine "semantic structure that guides our samplings of data" (Bordwell 1989, 18).

(2) Da nun Bedeutungen *konventionell* sind, können sie nicht als feststehende Elemente von Texten dargestellt werden, sondern als ein Aspekt von Texten, der ihnen in wechselnden Lektüren unter Umstän-

den mit verschiedener Substanz zugeordnet wird. In Bordwells Formulierung:

meaning is held to be constructed according to conventions; it arises from the contingencies of the given social formation. Another social formation might have other contingencies, hence other conventions, and hence other meanings. There are no prior "givens", no originary data outside society's symbolic processes (ebd., 19).

An diese Überlegung ließe sich die Hypothese anschließen, Texten die Fähigkeit zur Polysemie zuzuerkennen, der nicht nur historischen, sondern auch synchronischen Mehrdeutigkeit, eine Überlegung, die für die semiotische Theorie des Fernsehens z.B. geradezu unabsehbare Konsequenzen hat. Es ist aber evident, daß auch die kognitivistische Untersuchung des Films in weitaus höherem Maße auf die Bezugssysteme jeweiliger Probanden/Rezipienten reflektieren muß als das üblicherweise getan wird. Denn zur Untersuchung der Bedeutungskonstruktion, die ein Rezipient an einem Text vornimmt, gehört dann auch die Untersuchung der konventionellen Bezugssysteme, die er "mitbringt":

the search for shared knowledge structures and skills ought not to ignore how different schemata and sense-making strategies can divide audiences along lines of race or class or gender or education (ebd., 29).

Auch die Frage der *Lernbarkeit* dieser (sub)kulturell spezifischen Konventionalisierungen und Kodifizierungen muß dann als ein zentraler Bereich der kognitiven bzw. konstruktivistischen Theorie des Films gelten [22].

Die anthropologische und soziologische Untersuchung des Status der Wissensbestände, die in Textverarbeitungsoperationen eingebunden sind, zeigt, daß mit der Beschreibung von Schemata und Verarbeitungsprozessen unmittelbar verknüpft ist die Frage nach *Intersubjektivität* (ebd., 28): Zum einen sind viele Arten kultureller Wissensbestände als "organized by intersubjective schemata, scripts, or 'mental models'" (in Anlehnung an die Redeweise von Johnson-Laird) anzusehen; und zum anderen zeigt es sich, daß diese Wissensbestände "enable groups to organize cultural life" (ebd.).

Auf diese Art geht die kognitivistische Beschreibung des Films über in eine allgemeinere kognitiv fundierte Theorie der Kultur. Auch die Inversion

dieses Arguments gilt: eine kognitive Theorie der Kultur kann übergehen auf die Prozesse und Bezugsgrößen, die den Film als ein kulturelles Phänomen konstituieren.

Anmerkungen

[1] So z.B. Bordwell & Thompson 1979, 27-28. Explizit so auch Thompson 1988, 12.

[2] Zur Aktivität vgl. besonders Thompson 1988, 10, 29, passim.

[3] Bordwell 1989, 17. Die Kritik, die Kristin Thompson vorträgt, ist in vielem der Bordwells sehr verwandt; sie spricht von "pre-determined patterns", die in der Filmtheorie große Popularität genossen, und vertritt die These, daß reduktive Schemata wie die der psychoanalytischen Symbolik tautologisch seien; vgl. insbesondere Thompson 1988, 14.

[4] Bordwell 1989, 17; vgl. dazu auch Carrolls extensive Kritik der marxistisch und psychoanalytisch orientierten Filmtheorie (Carroll 1988) sowie wiederum die Kritik daran von Buckland (1989) und Casetti (1989).

[5] Vgl. dazu insbesondere Carroll 1988 sowie die Rezension von Buckland 1989.

[6] Thompson 1986, p. 10, zit. n. King 1986, 82-83; vgl. dazu auch Bordwells eigene Bemerkungen zum Verständnis von "reading" (1985, 30).

[7] Bordwell 1985, 30. Für die eigene Forschung geht Bordwell davon aus, daß es möglich ist, die emotionalen Anteile aus der "comprehension" eines Films auszugliedern; vgl. ebd.; zur Rolle der Affekte in einer kognitivistischen Rezeptionstheorie vgl. ebd., 39-40. Entgegen der hier immerhin noch als "möglich" gesetzten Kompatibilität der psychoanalytischen und der formalistisch-kognitivistischen Theorie heißt es bei Thompson *expressis verbis*, daß allein aufgrund der epistemologischen Vorannahmen beide Richtungen klar inkompatibel seien; vgl. 1988, 28-29.

[8] Vgl. dazu insbesondere Bordwell 1983. Vgl. dazu auch das Review, das Bordwell und Thompson zu den historischen und historiographischen Überlegungen Barry Salts geschrieben haben (Bordwell & Thompson 1985) sowie die Auseinandersetzung mit Noel Burch' Entwurf einer nichtlinearen, materialistischen Historiographie des Films (Thompson & Bordwell 1983). Zum eigenen Umgang mit einer an formalistischen Konzeptionen geschulten Filmgeschichtsschreibung vgl. neben Bordwell, Staiger & Thompson 1985 auch Bordwells Analyse des Jump Cut (1984), in der er das Autorenprinzip in einem komplizierten Gefüge von Filmproduktion, -rezeption, -kritik und -stil zu besprechen versucht.

[9] Ebd.; Raum, Zeit und Erzählung waren schon die Dimensionen, in denen Bordwell das Werk Dreyers zu analysieren versuchte, vgl. Bordwell 1985, 5-6.

[10] Bordwell 1989, 17; Hervorhebungen im Original; an anderer Stelle (1989, 21) bestimmt Bordwell "physical, physiological, psychic, and social processes" als Gegenstand seiner kognitiven Untersuchung

[11] Bordwells eigene Bemerkungen zu diesem Komplex (1989, 28ff) erweisen sich als wenig hilfreich; es geht ihm wohl vor allem darum, den anthropologischen Rahmen, in dem eine kognitive Theorie des Films steht, zu skizzieren; konkrete Implikationen der Anbindung von Rezeptionstheorie und "social action" treten dagegen in den Hintergrund.

[12] Vgl. insbes. Bordwell 1989, 18; etwas weniger apodiktisch wird an anderer Stelle (1985, 30-31) nur festgehalten, daß die konstruktivistische Auffassung der psychischen Aktivität seit den 60er Jahren die Wahrnehmungs- und Kognitionspsychologie dominiert habe.

[13] Bordwell 1985, 31. Die gleiche Formulierung auch bei Thompson 1988, 29.

[14] Bordwell 1989, 18; zur Rolle von "Leiblichkeit" als einer Wahrnehmungskategorie sowie zum Stellenwert neurophysiologischer Prozesse vgl. ebd., 19. Eine Gliederung der psychischen Prozesse, die deutlich von den von Bordwell vorgeschlagenen Gliederungen abweicht, vertritt Thompson (1988, 26-27): sie unterscheidet physiologische, vor-bewußte (preconscious), bewußte und unbewußte (unconscious) Prozesse.

[15] Bordwell 1985, 33. Vgl. dazu auch die - allerdings noch sehr knappen - Bemerkungen in Bordwell & Thompson 1979, 30-31: "Expectation pervades our experience of art. [...] From beginning to end, our involvement with a work of art depends largely on expectations."

[16] Vgl. Bordwell 1985, 36. Die russischen Formalisten hatten nur drei Formen der Motivation differenziert; Bordwell hat die "transtextuelle Motivation" von Gérard Genette übernommen, der "Transtextualität" als Beziehungsgefüge zwischen Kunstwerken definiert hatte; vgl. dazu Thompson 1988, 16, Anm. 12.

[17] Bordwell 1989, 26; zur Applikation von Schemata als komplexem Prozeß vgl. 1985, 34; zur Rolle der kanonisierten Geschichte als Organisationsprinzip von chunking-Operationen vgl. ebd., 35.

[18] Vgl. Thompson 1988, 10ff, zum Prinzip der "Verfremdung" (defamiliarization). Frank Kessler machte mich darauf aufmerksam, daß insbesondere in der Thompsonschen Rezeption des Formalismus das Verfremdungskonzept gegenüber seinem Stellenwert in der ursprünglichen formalistischen Theorie überbetont wird, daß es im Formalismus nie eine so zentrale Rolle gespielt habe und sich an prominenter Stelle eigentlich nur in Schklowskijs Arbeiten findet. Und er wies darauf hin, daß das Konzept in mehreren nicht miteinander vereinbaren Lesarten in der Thompsonschen Theorie vertreten wird; vgl. dazu auch Gunning 1990, 52.

[19] Für diese metanarrativen Operationen sind wohl auch die "Fiktionalitätsmarkierungen" von Bedeutung, die insbesondere am Textanfang auftreten und die man möglicherweise als pragmatische Universalien kennzeichnen kann; vgl. Bordwell 1989, 22-23; vgl. dazu auch die chronologischen Rearrangierungen, die Filme mit komplexer bzw. von der Chronologie der Ereignisse abweichenden Zeitordnung nötig machen; Bordwell 1985, 33.

[20] Eine andere Möglichkeit, Verbindungen der "stable world" und der formalistischen Texttheorie herzustellen, besteht möglicherweise darin, das von Thompson mehrfach als zentral gekennzeichnete Prinzip der "Dominante" als die textuelle Struktur zu nehmen, die dem semantischen Konstrukt der "stable world" korrespondiert. Dem soll hier aber nicht weiter nachgegangen werden; vgl. zu den Problemen im Umgang mit diesem Konzept Gunning 1990, 53.

[21] Eine "Semantik" im engeren Sinne sucht man in Bordwells verschiedenen Entwürfen vergebens. Selbst eine Differenzierung wie die in vier "basic levels of meaning" - referentielle, explizite, implizite und symptomatische Bedeutung -, die Thompson vorschlägt (1988, 12-13), sucht man in seinen Schriften vergeblich.

[22] Zu diesem Fragenkomplex wurde bislang noch kaum gearbeitet, so daß sogar fundamentale Fragen noch unberührt sind; vgl. dazu Bordwell 1989, 20)

Literatur

Bordwell, David
1981 *The films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley, Cal. [usw.]: University of California Press.

1983a Lowering the stakes: Prospects for a historical poetics of cinema. In: *Iris* 1,1, pp. 5-18.

1983b Narrative and scenography in the later Eisenstein. In: *Millenium Film Journal* 13, 1983/84, pp. 62-80.

1984 Jump cuts and blind spots. In: *Wide Angle* 6,1, 1984, pp. 4-11.

1985 *Narration in the fiction film*. Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press.

1988 ApPropriations and Proprieties: Problems of morphology in film narrative. In: *Cinema Journal* 27,3, pp. 5-20.

1989a *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

1989b A case for cognitivism. In: *Iris*, 9, pp. 11-40.

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

--- / Thompson, Kristin
1979 *Film art: An introduction*. Reading, Mass.: Addison-Wesley.

1985 Review [zu Barry Salts historischen Arbeiten]. In: *Quarterly Review of Film Studies* 10,3, 1985, pp. 224-237.

Branigan, Edward
1981 The spectator and film space: Two theories. In: *Screen* 22,1, 1981, pp. 55-78.

1985 *Point of view in the cinema: A theory of narration and subjectivity in classical film*. The Hague/Paris: Mouton.

Buckland, Warren
1989 Critique of poor reason. In: *Screen* 30,4, pp. 80-103.

Carroll, Noel
1988a *Mystifying movies: Fads and fallacies in contemporary film theory*. New York: Columbia University Press.

1988b Film/mind analogies: The case of Hugo Münsterberg. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46,4, 1988, pp. 489-499.

Casetti, Francesco
1989 Quelle théorie pour le cinéma? [= Review zu Carroll 1988.] In: *Iris*, 9, 1989, pp. 182-187.

Chatman, Seymour
1990 Review [zu Bordwell 1989a]. In: *Film Quarterly* 43,4, 1990, pp. 56-59.

Gunning, Tom
1990 Review [zu Thompson 1988]. In: *Film Quarterly* 43,3, 1990, pp. 52-54.

Hastie, Reid
1981 Schematic principles in human memory. In: *Social cognition: The Ontario Symposium*. Ed. by E. Tony Higgins, C. Peter Herman & Mark P. Zanna. Hillsdale, N.J.: Erlbaum 1981, pp.

King, Barry
1986 'The classical Hollywood cinema': A review. In: *Screen* 27,6, pp. 74-88.

1987 The story continues... In: *Screen* 28,3, pp. 56-82.

Thompson, Kristin
1981 *Eisenstein's IVAN THE TERRIBLE: a neo-formalist analysis*. Princeton: Princeton University Press.

1986 The formalist from Iowa, USA, who fell in love with Ivan the Terrible. In: *Film News*, Feb.-March 1986, p. 10.

1988 *Breaking the glass armor: Neoformalist film analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

--- / Bordwell, David

1983 Linearity, materialism and the study of early American cinema. In: *Wide Angle* 5,3, 1983, pp. 4-15.