

# Norbert Neumann / Hans J. Wulff

## Filmerleben. Annäherung an ein Problem der Medienforschung

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Medien praktisch, Texte 2*, 1999, S. 3-7.  
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-86>.

### Einführung

Der Kinobesucher weiß es bereits, bevor der Film anfängt: Die Titanic wird unweigerlich sinken und 1522 Passagiere mit sich in den Tod ziehen. Nicht nur der historische Hergang von 1912 ist in seinen Grundzügen allseits bekannt, der mediale Rummel im Vorlauf zum Kinostart sorgte dafür, daß jeder, der nicht ausweichen konnte, auch wußte, daß James Cameron in seinem Film "Titanic" mit einem enormen finanziellen und technischen Aufwand einen Untergang inszeniert hat, der mit der Wirklichkeit verwechselt werden kann. Als ginge es nur um Authentizität, hatte man vorab auch solch Banales mitgeteilt wie etwa, daß die Schauspieler tatsächlich bei den Dreharbeiten gefroren hätten. Den Filmkritiker der Neuen Zürcher Zeitung veranlaßte dies zu der süffisanten Bemerkung, Kunst entstände nun mal nicht aus Erkältung (Schneider 1998).

Und dennoch: in seiner Mixtur von Virtualität und Realität, von Katastrophenoper und melodramatischer Liebe entfaltet dieser Film offenbar eine visuelle Mächtigkeit, die den Emotionen im Kinosaal einen breiten Spielraum eröffnet. Das gelegentlich zu hörende Bekenntnis, man habe gegen die aufsteigenden Tränen kämpfen müssen, ist als äußeres Zeichen eines inneren Vorgangs zu bewerten, der auf ein starkes Filmerleben hindeutet. Das Kino scheint ein geradezu exklusiver öffentlicher Ort zu sein, an dem die im Zivilisationsprozeß erworbene Affektbeherrschung nicht nur nicht versagt, sondern die Affekte selbst - gesellschaftlich approbiert - zur Geltung gebracht werden.

In seiner "Theorie des Films" kommt Siegfried Kracauer zu der Feststellung, daß der Kinobesucher in einer ähnlichen Lage sei wie eine hypnotisierte Person. Umschlossen von der Dunkelheit des Raums und gebannt auf die Leinwand starrend, bleibe ihm nichts anderes übrig, als den Suggestionen zu erliegen, die in sein leeres Innere eindringen (Kracauer 1973, S. 218). Zunächst könnte der Eindruck entstehen, Kracauer

sähe den Zuschauer im Kino gleichsam willenlos dahindämmern - von Einschläfern des Geistes (ebd.) und tranceartiger Versenkung (ebd. S. 226) ist die Rede. Gemeint ist aber die durch die Kraft des visuellen Arrangements reduzierte Urteilsfähigkeit des Zuschauers, sein "reduziertes Bewußtsein" (ebd. 217 f.). Denn "sobald das organisierte Ich des Zuschauers abgedankt hat, dringen seine unterbewußten oder unbewußten Erfahrungen, Befürchtungen und Hoffnungen an die Oberfläche und streben danach, die Führung zu übernehmen" (ebd. S. 225). Geschwächt werde das Bewußtsein durch den Fluß der Filmbilder, die ungleich anderen Bildern vorwiegend die Sinne des Zuschauers affizierten und ihn somit zunächst physiologisch beanspruchten. Das Bewußtsein macht gewissermaßen Pause, während durch die physiologische Inanspruchnahme Spannungen und Erregungen begünstigt werden, in die hinein die Imaginationen unzensuriert hineinströmen, so daß es zum Filmerleben kommt. Am Ende seines vergleichsweise kurzen Kapitels "Der Zuschauer" konstatiert Kracauer, daß das Filmerleben nicht auf Dauer gestellt sei, sondern sich mit Phasen des urteilenden Bewußtseins abwechselte. Innerhalb dieser oszillierenden Rezeptionshaltung, so sein Resümee, erhebe sich die entscheidende Frage nach der Bedeutung des Filmerlebnisses, eine Frage, die für ihn unbeantwortet blieb (ebd. S. 233).

Hier knüpfen nun die in diesem Themenheft versammelten Beiträge an. Allen Autoren war vorgegeben, daß sie ihren Zugang zum Filmerleben an demselben Material, nämlich "Titanic", exemplifizieren müssen. Herausgekommen ist dabei eine facettenreiche Debatte, die ihrerseits zur Weiterführung anregt. Allen sechs Beiträgen nun in diesem Vorspann dieselbe Uniform anzupassen und sie dann gemeinsam auf das Ziel "Filmerleben" marschieren zu lassen, ist unmöglich. Weder durch Addition noch durch Verschnitt läßt sich aus ihnen die Supertheorie gewinnen. Einleitungen werden am Schluß geschrieben, und so ist das, was sich zwischen den Beiträgen hier und dort im nachhinein als

“logischer Zusammenhang” zeigt, Ergebnis einer Rekonstruktion.

Um diese Rekonstruktion zu leisten, wird im folgenden zunächst auf Dilthey (1927; 1985) zurückgegriffen. Bei ihm wird der Erlebnisbegriff erstmalig zu einer systematischen Kategorie innerhalb der Aneignung von Welt. Das ihn dort beherrschende Motiv ist die erkenntnistheoretische Begründung des eigenen Wahrheitsanspruchs der Geisteswissenschaften gegenüber den Naturwissenschaften. Aber nicht dieser Anspruch soll hier verfolgt werden - und schon gar nicht sollen die Autoren in die Jacke einer bestimmten geisteswissenschaftlichen Tradition gezwängt werden. Vielmehr läßt sich das Kategorienraster Diltheys heuristisch nutzen, um die jeweilige Perspektive der Autoren auf ihren Gegenstand hin verorten zu können. Da ist zunächst das *Erlebnis*. In seiner Ursprünglichkeit ist es nicht zu fassen, sondern nur in dessen Repräsentationen, dem *Ausdruck*. Dieser wiederum dient als Mittler zwischen Erlebnis und *Verstehen*. Mit der Beilage *Texte 1* hatte *medien praktisch* das Film*verstehen* thematisiert. Insofern ist mit diesem Themenheft gewissermaßen ein logischer Rückschritt verbunden, indem nun das Ereignis selbst, das verstanden werden soll, ins Zentrum der Debatte rückt.

Was aber macht nach Dilthey etwas Widerfahrenes zu einem Erlebnis? Die folgenden Ausführungen sind bewußt nur auf die Aspekte konzentriert, die für die hier geführte Debatte über das Filmleben zentral sind. Da ist zum einen die *Unmittelbarkeit* des Erlebnisses. Es betrifft mich direkt. Ich werde seiner inne, es klebt also am erlebenden Subjekt. Des weiteren ist es durch seinen *Totalitätscharakter* gekennzeichnet. Anders als etwa ein analytischer Begriff, der nur ein spezifisches Segment erfaßt, kommen im Erlebnis vielfältige Lebensbezüge zur Geltung. Schlichter formuliert: es betrifft mich als ganze Person. Das Erlebnis stellt eine *gegliederte Einheit* dar. Es ragt durch die Bedeutsamkeit, die es für mich hat, aus dem Fluß der Zeit heraus. Die an sich unaufhaltsame, immer weiter fortschreitende Zeit wird festgehalten durch die Aufmerksamkeit, mit der der Augenblick wahrgenommen und gedehnt wird - es ist erfüllte Gegenwart. Und schließlich: Das Erlebnis will sich artikulieren, es sucht den *Ausdruck*. Dies können elementare Gesten der Trauer, der Freude oder der Verstörung sein, aber auch eine

ausführliche Erlebnisschilderung oder andere elaborierte Varianten der Kommunikation. Diese Objektivationen sind mehr als das sie auslösende Ereignis, in ihnen wird mitgeteilt, welche Bedeutung das Ereignis für die erlebende Person hat. Diese Bedeutungsbezüge machen aus dem Ereignis erst ein Erlebnis, sie konstituieren und durchdringen es. Die These, daß “Leben” aus Text entsteht, ist nicht nur für Dilthey zentral; sie wird auch in der Phänomenologie und im Strukturalismus aufgegriffen und weitergeführt.

Nun ist gerade die Zwischenstellung des Erlebnisses zwischen den Strukturen des Textes und den aus ihm stimulierten Bedeutungsproduktionen des Subjekts eine methodisch außerordentlich widerspenstige Tatsache. Das Erlebnis ist erst in der Erinnerung abgeschlossen, ist selbst aber eine offene geistige Tätigkeit. Das Erleben ist ein Prozeß, eine aktualgenetische Austausch- und Wechselbeziehung zwischen Subjekt und Text. Erleben ist Übersetzen, weil das Bedeutungsangebot des Textes vermittelt werden muß mit den Sinnhorizonten des Erlebenden.

Es ist die Zeitform einer gegliederten und geführten Gegenwart, in die ich mich als Erlebender einfügen muß. Gerade im Erleben fiktionaler Texte im Kino wird mir zudem abverlangt, daß ich den Rahmen der ersten Alltagswirklichkeit einklammere, ihn zumindest für die Phase der Rezeption zurücknehme und relativiere. So entsteht eine Enklave mit eigenen Sinnstrukturen im Umfeld der Alltagsrealität. Und so entsteht jene besondere Zeitform des Kino-Erlebens als eine Zeit zwischen den Alltagszeiten, als ein eigenes Zeitfenster mit eigenen Rhythmen, eigenen Beschleunigungen und Verlangsamungen, eigenen Höhepunkten, in denen das Geschehen zu kulminieren scheint – sowohl das, das es auf der Leinwand zu besichtigen gilt, wie auch das Erleben selbst (Kappelhoff 1999, S. 88). Gerade an Filmen wie Titanic läßt sich zeigen, daß es nicht die Illusion der erzählten Geschichte allein ist, die die Faszination und die Substanz des Kinoerlebnisses ausmacht, sondern daß das Erlebnis selbst eine der Materien bildet, die dort thematisch werden.

Für das erlebende Verstehen von Texten wie Titanic ist unabdingbar, daß ich der Illusionierung Raum gebe, in jenen Zustand reduzierten Bewußtseins übergehe, von dem Kracauer sprach. Frei ist das Subjekt freilich

nicht: Die Konventionen der Erzählung, die Strukturen des Dramas und die Strategien der Inszenierung halten es und führen es. Sie bilden eine Folie sozialen Sinns, aus dem sich der Erlebende nicht hinauszubewegen braucht – er darf es nicht einmal, dann würde er die Voraussetzungen des Kinos verlassen. Das Erlebnis im Kino ist darum dem Tagtraum, der Meditation oder der freien Assoziation keineswegs äquivalent – der Zuschauer bleibt dauerhaft im kommunikativen Verhältnis zur Autorität des Textes, und er darf darum der Kinosituation ein elementares Sinn-Vertrauen entgegenbringen, einen Horizont sozialer und subjektiver Bedeutung, der auch ohne das Subjekt immer schon gegeben ist, mag es jenen besonderen Sinn nun akzeptieren oder ablehnen (Wulff 1999, Kap. 1). Subjektiven und sozialen Sinn miteinander in Wechselwirkung zu bringen, das Subjektiv-Eigene im Austausch mit Sozial-Allgemeinem auszuleuchten und zu erspüren: Das sind symbolische Hintergründe des Geschehens im Kino, die das Geschehen vor der Leinwand als eine Agentur des sozialen Lebens, letztlich als einen Ort von Bildung kennzeichnen.

Subjektives und Konventionelles (also auch: Soziales) werden im Erleben vermittelt. Darum enthält es auch ein reflexives Moment. Ich weiß im Kino, daß ich mich einer Dramaturgie aussetze, die mir Vergnügen oder Spannung, Horror oder Lachen verursachen will. Die Mittel, die der Film einsetzt, dienen dazu, emotionale Effekte zu induzieren (Mikunda 1986) – und natürlich weiß das auch der Zuschauer. Manchmal bleibt das Erlebnis flach, dann sind die Strukturen des Textes zu durchsichtig, ist die Geschichte zu berechenbar, sind die Mittel der Erzählung zu grob oder mir nicht genehm. Manchmal aber erfaßt der Prozeß des Erlebens die ganze Person, vermag Tiefenschichten der Erfahrung, des Wünschens oder der Moral zu aktivieren. Es geht im Kino nicht allein um die emotionale Intensität des Erlebnisses, sondern auch um eine im Erleben geführte Auseinandersetzung mit fundamentalen Überzeugungen, Glaubenspostulaten, Elementen der Hoffnung und der Angst, die das Subjekt in seiner ganzen Person betreffen.

Versuche ich, nach dem Kinoerlebnis davon zu erzählen, habe ich das Feld des eigentlichen Erlebens schon verlassen. Aus dem Ereignis wird Erleben, aus dem Erleben wird Erfahrung. Ich erinnere mich an das Er-

lebnis, es ist nicht versunken, wenn es abgeschlossen ist. Ich gehe ja auch nicht uninformiert ins Kino: Ich bin geschult im Umgang mit den Konventionen des Mediums, ich weiß oft sogar etwas über den besonderen Film (Trailer, Making-ofs, Rezensionen, Berichte von Freunden und Kollegen bereiten die eigentliche Rezeption vor). Manchmal gehe ich gar zum zweiten Mal in den gleichen Film, mich erneut in eine besondere Zeitform der Teilnahme versetzen zu lassen, deren Inhalt ich zwar schon kenne, den erlebend auszukosten offenbar aber ein zweites Mal mir nicht nur möglich, sondern sogar wünschenswert zu sein scheint. Gerade von Titanic wissen wir, daß der Film von vielen mehrfach gesehen wurde, eine Tatsache, über die nachzudenken sich lohnt. Aus der medienbiographischen Forschung wissen wir, daß es oft mehrfach besuchte Schlüssel- und Präferenzfilme gibt, die auf die subjektive Biographie verweisen und deren Einprägsamkeit auf Bildungserlebnisse verweist, die auch nach Jahren noch angesprochen werden können. Filme symbolisieren Befindlichkeiten, die Erinnerung an ihr Erlebnis ist Teil des biographischen Gedächtnisses.

Auch wenn das Erleben des Films eine subjektive Tatsache zu sein scheint - dieses Subjekt sucht den Austausch mit diesem Film -, so ist dieses doch eine trügerische Vorausannahme. Gleich aus einem dreifachen Grunde ist das Individuelle vom Kollektiven gerahmt: Es sei erinnert daran, daß der Film im Kontext der Genres, der Erzählkonventionen, der Darstellungsstile und der allgemeinen Symbole der Kultur steht. Sodann sei festgehalten, daß das Subjekt eine Zuschauersozialisation hinter sich hat, daß es am Kino als "kollektiver Symboltatsache" (Vierkandt) also teilhaben können muß, bevor es zu irgendeiner Art von Erleben in jenem komplexen Sinne überhaupt kommen kann. Und zum dritten sei eine nur scheinbar marginale Tatsache in Erinnerung gerufen – das Kino ist ein geselliger Ort, ein Ort der Begegnung und des sozialen Austausches. Die Vorstellung, daß der Zuschauer ganz allein der Struktur und der Autorität des Textes gegenübergestellt sei, ist trügerisch: Es sind andere da, die den Erlebensraum des Kinos auch bevölkern und die wissen, daß dies ein Ort ist, in dem Emotionen Ausdruck verliehen werden kann und darf, die im Alltagsleben in ihrer Art und Intensität eher selten auftreten und oft unterdrückt oder moderiert werden müssen (Angst,

Spannung, Ergriffenheit, Trauer, Belustigung und so weiter). Das Kino wie schon das Theater ist gewußt als ein eigenes Szenario von Ausdrucksverhalten, das dem Film, aber auch anderen gegenüber gezeigt werden kann. Vom Film oder vom Schicksal der Figuren der Geschichte angerührt zu werden, zeigt sich mir dann nicht als etwas, das mich allein erfaßt, sondern als eine kollektive Reaktion auf das, wovon (und wie) der Film erzählt. Der Kontrollverlust über das eigene Ausdrucksverhalten, die zeitweilige Aussetzung der Affektkontrolle ist im Kino folgenlos, mag sogar als eigene Form der Rezeptionslust angesehen werden. Ins Kino gegangen, um zu weinen. Das ist etwas anderes, als wäre man ins Kino gegangen und hätte nur beiläufig geweint.

Filmerleben ist flüchtig, mehr oder weniger intensiv, es steht im Kontext von Vorinformation und der Bereitschaft, der Rezeption folgende Kommunikation zu führen. Das Kino ist ein sozialer Ort, der Besuch des Kinos eine soziale Tätigkeit, der Film Anlaß und Gegenstand einer ganzen Reihe von eigenen kommunikativen Tätigkeiten – Tischgesprächen und Kneipenbesuchen, Schwärmereien und Kritiken, die Filmmusik im Radio mitsingen oder Bilder der Lieblingsszenen sammeln.

Die Flüchtigkeit des Erlebnisses macht es methodisch außerordentlich schwer zugänglich. Eine erste Ausdrucksfläche des Erlebens ist der Körper des Zuschauers. Filmrezeption führt zu einer ganzen Fülle physiologischer Reaktionen – je intensiver das Erlebnis ist, desto intensiver ist auch sein leiblicher Ausdruck. Nun ist aber nur in den seltensten Fällen eine klare Beziehung zwischen Erregungsmaßen und Bedeutungsstrukturen herzustellen. Das Erlebnis wird leiblich umgesetzt, daran besteht kein Zweifel. Aber wie und warum die physiologische Reaktion erfolgt, mit welchem Bedeutungsverstehen es vor allem koordiniert ist, ist kaum geklärt. Eine zweite Ausdrucksfläche sind die nichtverbalen Reaktionen des Zuschauers – es wird geweint und gelacht, Staunen und Rührung wird Raum gegeben, die Augen werden geschlossen und die Ohren zugehalten. Noch hier ist der unmittelbare Bezug zu den Prozessen des Erlebens deutlich spürbar: Da wird eine Angst zu groß, da wird ein Witz verstanden und lachend beantwortet, da wird ein fataler Ver-

lust “von innen her” verstanden und weinend kommentiert.

Alles dies sind spontane Reaktionen, die dem Erleben fast unvermittelt zuzugehören scheinen. Die meisten Äußerungen, die erst nach der Rezeption erfolgen, erschließen das Erlebnis reflexiv, sie transformieren es dann in Erfahrung. Das Erleben ist nicht feststellbar, die Aktivitäten, die es auslöst oder die auf ihm aufrufen, sind von anderer Art. Wie gelangt man nun aber an die subjektiven Erlebenstatsachen heran, deren Flüchtigkeit, deren Prozeßhaftigkeit und unwägbar Subjektivität einer objektivierenden Erfassung so deutlich widerstreben? Wie ist eine wissenschaftliche Untersuchung des Erlebens möglich, die über so allgemeine Bestimmungen hinausgeht, wie wir sie hier vorgetragen haben? Die Beiträge des Heftes greifen verschiedene Teilkomplexe des Erlebenszusammenhanges auf. Sie versuchen an verschiedenen Stellen mit verschiedenen methodischen Instrumentarien, die Prozesse der Transformationen zwischen Ereignis, Erlebnis und Erfahrung zu isolieren und zu beschreiben. Das Erlebnis im Kino ist gefiltert und vermittelt durch den Text, durch die Erzählung, durch den Entwurf einer fiktiven Sozialwelt und deren Werte- und Machtkonflikte. Katja Kirste und Wolfgang Struck versuchen in ihrem Beitrag, jene komplizierte Struktur aufzulösen, die aus der Zeitstruktur der Erzählung, aus der Tatsache, daß die Geschichte als Erinnerungserzählung einer Zeugin vorgetragen wird, und aus der Tatsache, daß darum die Perspektive der Erzählung konsequent die einer alten-jungen Frau ist, entsteht – es entsteht so ein Blick auf das Geschehen, mit dem sich der Zuschauer identifizieren kann oder auseinandersetzen muß. Man entdeckt so ein biographisches Modell, das der Geschichte innewohnt, das nicht allein eine Romeo-und-Julia-Beziehung in einer Klassengesellschaft umfaßt, sondern vor allem von einem biographischen Übergang handelt, in dem eine junge Frau unter dem Einfluß von romantischer Liebe, einer im Film nur marginal ausgespielten Sexualität und der Katastrophe den Ordnungsrahmen der europäischen Klassengesellschaft verläßt, zur selbstbestimmten Amerikanerin wird. Jürgen Grimm stellt eine wirkungsästhetische Überlegung in das Zentrum seiner Annäherung an den Film – Titanic enthalte sowohl tragische wie kitschige Wirkungsmomente; während das Tragische der Schiffskatastrophe zugeordnet ist und

das daraus induzierte Gefühl einer weltüberlegenen Gelassenheit aus der konsequenten Einnahme einer Opferperspektive und zugleich einer Transzendierung des Opferseins entspringe, sei der "andere Zustand" des Kitscherlebens mit der Liebesgeschichte assoziiert, weil sie auf die Möglichkeit einer positiven Gegenwelt ausgreife. Der Beitrag von Renate Luca und der von Andreas Hepp und Waldemar Vogelgesang versuchen, die Erlebensdimensionen der Titanic-Rezeption mit unterschiedlichen Techniken der Verbalisierung auszuhorchen. Renate Luca bedient sich der Technik des "Nachträglichen Lauten Denkens", das verborgene Symboldimensionen ausgewählter Szenen aus dem Film zugänglich machen soll; die Untersuchung ist dabei explizit auf die Symbol- und Persönlichkeitslehre der Psychoanalyse fundiert. Das kommunikative Umfeld, die Formierung von Erwartungen auf der Grundlage der Begleitkommunikation, nachfolgende Kommunikationen – neben solchen allgemeineren Blicken auf den kommunizierenden Zuschauer fragen Hepp und Vogelgesang in einem strukturierten Interview nach, welche Bedeutungen der Film für den jeweiligen Zuschauer bis hin zur mythischen Deutung hat.

Die gegliederte Totalität des ursprünglichen Filmerlebnisses bleibt in allen diesen Zugängen spürbar erhalten. Und manche Frage bleibt. Nach der Rolle, die die Stars für den Zuschauer spielen, der sich identifiziert oder auch nur fasziniert. Nach der Rolle, die manche Schlüsselbilder und –szenen in Erleben und Erinnerung der Zuschauer spielen - Szenen wie jener berühmte, emphatisch durch die Musik und die den Bug des Schiffes umfliegende Kamera unterstrichene Augenblick, in dem Kate Winslett alias Rose die Arme auf der Titanic ausbreitet und dem Sonnenuntergang und Amerika entgegenzufliegen scheint. Nach der ei-

ner changierenden ästhetischen Distanz, die der detailversessenen Rekonstruktion der historischen Titanic immer wieder Stilisierungen entgegentreibt, die den Eindruck eines ungebrochenen Naturalismus brechen und relativieren. Erleben ist Übersetzen, hatten wir oben gesagt, und beides sei nicht ohne die Dimension der Bedeutung denkbar – wie kompliziert das Beziehungsgefüge derjenigen Größen ist, die in das Erleben hineinwirken, machen die hier versammelten Versuche aber mehr als deutlich.

### **Literaturverzeichnis**

Cramer, K.: Erleben, Erlebnis [Art.]. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter. Bd. 2. Basel/Stuttgart 1972.

Dilthey, Wilhelm: Das Erlebnis und die Dichtung [1905]. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.

Dilthey, Wilhelm: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. (Gesammelte Werke, VII. Bd.) Leipzig/Berlin: Teubner, 1927.

Kappelhoff, Hermann: An the Heart will go on and an. Untergangsphantasie und Wiederholungsstruktur in dem Film Titanic von James Cameron. In: Montage / AV 8,1, 1999, S. 85-108.

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit [1960]. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

Mikunda, Christian: Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung. München: Filmland Presse 1986.

Schneider, Christoph: Als entstünde Kunst aus Erkältung. "Titanic" von James Cameron: Vom grandiosen Ertrinken. In: Neue Zürcher Zeitung, 09. Jan. 1998.

Wulff, Hans J.: Darstellen und Mitteilen. Elemente einer Pragmasemiotik des Films. Tübingen: Narr 1999.