

Peter Wuss

Originalität und Stil

Zu einigen Anregungen der Formalen Schule für die Analyse von Film-Stilen

I. Filmgeschichte als Stilgeschichte

Zu den notwendigen Schritten bei der Weiterentwicklung des filmhistorischen Denkens gehört die Ausarbeitung einer Stilgeschichte. Filmgeschichte läßt sich ja auch als Stilgeschichte sehen und über die Ausprägung unterschiedlicher Stilistiken studieren, deren Veränderungen man durch die Zeiten verfolgen kann. Prominente Gruppenstile wie der deutsche Film-expressionismus, der sowjetrussische Montagefilm oder der italienische Neorealismus haben sich seit langem für populäre Übersichtsdarstellungen angeboten. Der Umgang mit ihnen hat sogar zu einem gewissen filmhistorischen Postkartentourismus geführt, denn der Zuwachs an Anschaulichkeit und Überschaubarkeit entsprechender Publikationen brachte keineswegs automatisch mehr Genauigkeit der Argumentation mit sich. Um Stilgeschichte schreiben zu können, bedarf es offenbar differenzierter theoretisch-methodologischer Anstrengungen. Was macht das Wesen eines Stils aus? Wie beschreibt man ihn und erklärt sein Zustandekommen? Wie markiert man stilistische Verschiebungen, und welchen Regelmäßigkeiten folgt die Stilentwicklung dabei? Welche Erkenntnisse vermag Stilanalyse in die Filmwissenschaft einzubringen, und wo greift sie zu kurz? Solche und ähnliche elementare Fragen sind keineswegs leicht zu beantworten und zwingen oft dazu, sich den theoretischen und methodologischen Grundproblemen der Filmwissenschaft neu zu stellen. Dabei wird man aber an Überlegungen anknüpfen können, die erstaunlich weit zurückliegen - an die Gedanken der Russischen Formalen Schule aus den 20er Jahren.

Im folgenden möchte ich einige dieser Ideen in Erinnerung bringen und dabei zeigen, daß wichtige Vorstellungen von damals bis heute tragfähig geblieben sind und daß man sie weiterführen kann, wenn es um die theoretische Fundierung stilgeschichtlicher Analyseverfahren geht, etwa um die Beschreibung von Gruppenstilen.

II. Originalität als Axiom

Im Jahr 1927 unternahmen die russischen Literaturwissenschaftler Ejchenbaum, Šklovskij und Tynjanov einen gemeinsamen Ausflug in die Filmtheorie, der zu dem Sammelband *Poetik des Films* (vgl. Beilenhoff 1974) führte. Dieser filmtheoretische Ansatz, der auch Probleme der Filmstilistik berührt, hat bei aller Skizzenhaftigkeit den Vorzug, fest in ein ästhetisches Gesamtkonzept eingebunden zu sein, das Kunstproduktion ebenso wie Kunstwirkung umfaßte. Bis heute hat dieses Konzept an Fruchtbarkeit nicht verloren, auch nicht an theoretischer Eleganz. Die Filmwissenschaft der Gegenwart – und nicht nur sie – schlägt sich mit dem Widerspruch herum, einerseits bei der Analyse von Kunstprozessen die dort empfundenen Gestaltzusammenhänge unerbittlich als Strukturen von relativer Stabilität fixieren zu müssen, andererseits aber mit der Anerkennung der Kreativität von Kunst auch einen beständigen Strukturwandel in Rechnung zu ziehen. Nur zu leicht wird die Betrachtung dann einseitig, und die Dialektik gerät aus dem Blickfeld. Die Formale Schule indes stellte sich dem Widerspruch frontal. Sie ging sogar dazu über, ihn zu instrumentalisieren und zur methodischen Triebfeder des Analysevorgangs zu machen.

Unter dem Leitbegriff des *ostranenie*¹ etablierte sie einen Forschungsansatz, der die Originalität als Axiom setzte und die künstlerischen Strukturangebote generell danach befragte, inwiefern sie dem Innovationsprinzip unterstellt werden könnten. Ausgangspunkt für das Verfahren waren die Beobachtung und das immer genauere Verständnis von "Differenzqualitäten" der künstlerischen Gestaltung, verkoppelt mit entsprechenden "Differenzempfindungen" innerhalb der ästhetischen Rezeption. Schon von Broder Christiansen, aus dessen *Philosophie der Kunst* (1909, 118ff) das Begriffspaar stammt, wurden viele Spielarten davon auf essayistische Weise besprochen. Die Vertreter der Formalen Schule haben – unter sehr vorsichtiger Nutzung beider Termini (vgl. Šklovskij 1988, 51) – das dahinter stehende Prinzip indes radikal auf allen Ebenen der Kunstuntersuchung in Anwendung gebracht und damit zum Kern eines Paradigmas aufgewertet.

Viktor Šklovskij (1988, 13ff), der die entscheidende ästhetische Funktion von Kunst im *priëm ostranenia* erblickte, einer Art Verfremdungsleistung, die den Automatismus der Wahrnehmung zerstören hilft, hielt sich dabei zunächst vornehmlich an Differenzqualitäten und -empfindungen, die sich

¹ Zur Begriffsbildung vgl. Kessler 1996.

an singulären Werkstrukturen zeigten, am schillernden Einzelfall. Jurij Tynjanov (1988, 441f), der sich für die Ablösung von Genres im Rahmen einer literarischen Evolution interessierte, heftete sein Augenmerk auf Differenzqualitäten zwischen ganzen Form-Systemen, Reihen genannt, und nahm damit gleichsam einen Formationstanz künstlerischer Gruppen-Phänomene durch die Zeiten ins Visier. Boris Ejchenbaum (1974, 15ff) schließlich zeigte am Aufkommen gattungsspezifischer Synkretisierungstendenzen des Films, wie sich neuartige Differenzqualitäten innerhalb des großräumigen Geschehens eines ganzen kulturellen Kosmos herausbildeten, ähnlich dem Vorgang, der von späteren Autoren als Verlassen der Gutenberg-Galaxis apostrophiert wurde (vgl. Wuss 1990b, 191ff).

So ist es nicht verwunderlich, daß das gleiche Grundverfahren auch im Zusammenhang mit Stilproblemen des Films zur Anwendung kam. Grundsätzlich sind ja Differenzqualitäten stilistischer Art besonders evident, haben sich doch manche Kunststile gerade über provokante Differenzempfindungen bei Zuschauern und Kritikern etabliert, so daß laut Gombrich (1992, 148) viele gängige Stilbegriffe der Kunsthistoriker ihre Karriere sogar als Schimpfworte begannen.

III. Stil als System

Eine Definition des Stil-Begriffs bietet der Sammelband zum Film nicht an, und er recurriert dabei auch nicht wie in anderen Fällen auf ein Verständnis, wie es Tomaševskijs *Poetika* (1925) für zahlreiche literaturwissenschaftliche Termini festgeschrieben hatte, fehlt er doch dort sogar im Sachregister. Vermutlich dachten die Formalisten über Stil ähnlich wie über Kunst, die nach Tynjanov überhaupt keine Definition brauche; "sie bedarf nur einer der Untersuchung" (1974, 44). Im Rahmen einer solchen Untersuchung machten die russischen Formalisten sehr präzise Vorstellungen über die Konstituenten und Funktionen von Stil geltend und gingen diesen nach. Der morphologische Terminus "Stil" wird von ihnen analog zu "Gattung" oder "Genre" auf Ganzheiten von relativer Stabilität bezogen, also auf Systeme, die über ihre Funktionen und Strukturen erfaßbar sind. Tynjanov vertrat die Ansicht, daß sich die Evolution der Literatur nur erforschen ließe, wenn man die Literatur als Reihe oder System betrachte, welches mit anderen Reihen und Systemen, durch die es bedingt sei, in Korrelation stehe (vgl. Tynjanov 1988, 459f). Sein Vorgehen wurde später mit Recht als "evolutionäre Systemologie" bezeichnet (Markov 1986, 181), die bereits in die Ära der Systemforschung falle (vgl. Ivanov 1986, 173 ff). Auch das

Nachdenken über Stilprobleme des Films ging von unterschiedlichen Stil-Systemen aus, die eine gewisse Stabilität gewinnen können, diese zeitweilig aufrechterhalten und damit bestimmte Gestaltungsweisen zur Norm machen, später aber ihre Resistenz gegenüber Störungen verlieren, Verschiebungen zulassen und zerfallen oder in anderen Stilsystemen aufgehen.

Das ästhetische Grundverständnis der Formalisten, demzufolge Kunst das Vorhandensein von Originalität impliziert, also über Differenzqualitäten etwas Neues, bisher nicht oder jedenfalls so nicht Dagewesenes in die kulturelle Kommunikation einbringt, konnte in den 20er Jahren bereits auf eine gewisse Denktradition zurückblicken, hatten sich doch schon die mit dem Manierismus entstandenen modernen Kunsttheorien und Ästhetiken das Kriterium der Neuheit zu eigen gemacht (vgl. Eco 1989, 301). Gumprecht (1986, 752) wies indes darauf hin, daß im 19. Jahrhundert ästhetische Originalität zunächst noch als Nebeneffekt des Individualstils aufgefaßt wurde. Indem die Formale Schule die Generalisierung des Innovationsmoments mit Systemdenken verband, ergab sich ein neues Konzept, das auch methodische Konsequenzen für die Analyse von Gruppenstilen hatte. Zum einen wurde Originalität nun über strukturelle Beschreibungen empirisch erfaßbar, zum anderen der Erneuerungszwang der Kunst als eine Gesetzmäßigkeit verstanden, welche die Entwicklung umfassender kunsthistorischer Prozesse dirigierte, und zwar auf eine Weise, die dort gleichermaßen Phasen von Kontinuität und Diskontinuität zuließ. Sorgte die veranschlagte Differenzqualität eines Artefakts grundsätzlich dafür, daß innerhalb dieser Prozesse ein Veränderungspotential entstand, so machte das Systemdenken erklärbar, daß sich dieses Potential nicht nur singulär und sukzessive, sondern gelegentlich auch als übergreifendes Gestalt- und Wirkungskonzept durchsetzen konnte, als Wandel von Gruppenstilen. Dieser markiert die Qualitätssprünge einer Entwicklung, die zudem in unterschiedliche Richtungen verlaufen kann und sich keineswegs linear vollziehen muß. Die zur Norm künstlerischer Funktionsweise erhobene Originalität gewann damit gleichermaßen an empirischer Überzeugungskraft wie an Flexibilität. Auch an Unfaßbarkeit: Das Genialische im Kunstprozeß wurde nicht zum Haustier im Käfig.

Seinerzeit dürfte auch von Belang gewesen sein, daß die Qualitätssprünge der Kunstentwicklung damit eine bestimmte Eigendynamik zugesprochen erhielten und nicht nur als automatischer Nachvollzug sozialer Revolutionen oder markanter gesellschaftlicher Veränderungen erschienen, wie dies vereinfachende Widerspiegelungskonzepte der zeitgenössischen marxistischen Ästhetik nahelegten. Die Anerkennung einer Dialektik von Originali-

tätswang der Kunstäußerung und Systemcharakter der Gestaltung trug auf diese Weise zur methodischen Begründung einer funktionalen Strukturanalyse dynamischer Prozesse innerhalb der historischen Kunstentwicklung bei. Dies erleichterte den Übergang der Formalen Schule von einer struktural betonten synchronischen zur geschichtsrelevanten diachronischen Darstellung der Kunst, einen Perspektivwechsel, dem seinerzeit die ernste Sorge von Tynjanov und Jakobson (1993, 64) galt.

Man begreift manche theoretischen Anstrengungen von damals vielleicht besser, wenn man sich vergegenwärtigt, daß es inzwischen eine Reihe von Versuchen gegeben hat, zu einer regelrechten Formalisierung und Quantifizierung des innovativen Moments zu gelangen. So etwa in den informationsästhetischen Konzepten eines Max Bense (1954-60) oder Abraham Moles (1958) an der Schwelle der 60er Jahre. Die informationstheoretischen Modellbildungen zur Darstellung der künstlerischen Originalität sind insofern gescheitert, als Information zwar hermeneutisch als "Idee einer möglichen Maßbestimmung für Originalität" (Bense 1960, IV, 15) interpretiert werden konnte, sich aber aus vielen Gründen dennoch nicht exakt als übertragene Informationsmenge bestimmen ließ. Die theoretische Domestizierung der Originalität blieb damit aus. Doch der Informationsverarbeitungsansatz als solcher war für die späteren Kunstdebatten von großem Nutzen,² und er hat eine Heuristik vorbereitet, die von einem komparativen Begriff der Information, welcher begründete Vergleiche von einem Mehr oder Weniger an Differenzqualität zuließ, zu einem Verfahren führte, dergleichen im Rahmen der kognitiven Psychologie als Schemaabweichung zu

² Bei einer informationstheoretischen Modellierung ist es sinnvoll, vom statistischen Informationsbegriff abzugehen und sich dem algorithmischen Ansatz Kolmogorovs (1960) anzuschließen, wonach die Informationsmenge aus der Länge des Programms einer Umformung ermittelt wird. Die Idee der Differenzqualität wird hier gleichsam auf mathematischer Ebene weitergeführt. Es geht um ein Informationsverständnis, das sich nach Anochin (1963, 150) vereinfacht als Bedeutung der Eingangssignale für den Empfänger, und zwar im Hinblick auf dessen Veränderung, interpretieren läßt. Innovative Momente im Kunstwerk erweitern oder korrigieren den Gedächtnisbesitz des Zuschauers. Dabei könnte die Information in einem semiotisch weiter ausdifferenzierten Modell (vgl. Wuss 1990b, 355f) innerhalb der semantischen, syntaktischen oder pragmatischen Zeichendimension erscheinen, also Veränderungen bergen in Bezug auf das, was gezeigt wird, auf welche Weise dies im Rahmen eines ästhetischen Zeichenrepertoires geschieht oder in Bezug auf die Evokationen, die beim Zuschauer erreicht werden.

deuten (vgl. Wuss 1993, 49ff), worauf ich am Ende meiner Ausführungen noch eingehe. Die "Reihen" Tynjanows erwiesen sich gewissermaßen als Vorläufer systemhafter Formzusammenhänge, die auf kognitiver Schema-bildung beruhten, und wer heute in den Kunstwissenschaften mit kognitionspsychologischen Vorstellungen experimentiert, nutzt damit eigentlich einen Grundeinfall der Formalen Schule.

IV. Stil und homologe Formen

Was die Stiluntersuchung betrifft, so haben die russischen Formalisten zugleich diverse Vorleistungen für deren detaillierte Ausarbeitung erbracht. Ihrem Konzept dürfte entgegengekommen sein, daß der Zugang zum Stil-Begriff aus zwei Richtungen möglich und vermutlich auch notwendig ist: Man kann Kunststile "von innen" her bestimmen, ausgehend vom spirituellen Moment eines Zeitgeistes, der sich an der sozialen Psyche orientiert und eine thematisch-inhaltliche Akzentuierung erleichtert. Und man kann ihn "von außen" erfassen, indem man der empirischen Form-Erfahrung im sinnlich-konkreten Erleben gerecht zu werden sucht und das strukturelle Prinzip beschreibt, das den Stil prägt. Die dabei jeweils praktizierten unterschiedlichen Betrachtungsweisen, eine eher hermeneutisch-historische und eine deskriptiv-systemologische, hat die Formale Schule dadurch zusammengeführt und gleichsam kompatibel gemacht, daß sie das Axiom der Originalität sowohl im hermeneutischen wie systemologischen Umgang anvisierte. Man konnte eben genau *das* deskriptiv an Strukturbeobachtungen belegen, was einem der intuitive Kunstverstand eingab. Differenzempfindung schlug um in die Beschreibung von Differenzqualität und umgekehrt.

Um die Stilcharakteristika des Films und ihre Verschiebungen zu erforschen, wurden von den Vertretern der Formalen Schule zwar die Veränderungen des Zeitgeistes in Betracht gezogen, jedoch selten besonders akzentuiert. Eher wurde nach praktischen Möglichkeiten gesucht, ästhetische Differenzqualität als Strukturverschiebung der Form zu objektivieren. Dies geschah, indem man sich zunächst auf solche Aspekte des ästhetischen Verhaltens konzentrierte, die einer Deskription besonders entgegenkamen.

Stil als "Formierungsmodus" (Eco 1972a, 13) ist insofern struktural beschreibbar, als er auf einer "Gemeinsamkeit der Mittel" (Larmin 1959, 655) basiert, die mit "Beseitigung potentieller Variabilität" (Lerchner 1980, 145) verbunden ist. Er kann sowohl einzelne Kunstwerke (als Werkstil), ein ganzes Œuvre (als Personal- oder Individualstil) als auch Gruppen von

Werken (als Gruppen-, Zeit-, Epochenstil) betreffen und baut dabei auf einer strukturellen Voraussetzung auf, die Umberto Eco (1972b, 151) am einzelnen Werk beobachtete und mit den Worten beschrieb: "Was heißt es, von der Einheit von Inhalt und Form in einem gelungenen Werk zu sprechen, wenn nicht, daß dasselbe strukturelle Schema die verschiedenen Organisationsebenen beherrscht. Es etabliert sich ein Netz von homologen Formen, das den besonderen Code dieses Werks bildet". In der Tat ist es stets ein bestimmtes strukturelles Schema, welches Werk- wie Gruppenstil durchdringt und dort für ein Formengut sorgt, das Gleichverhalten an den Tag legt; eben jenes Netz homologer Formen produziert, über dessen Stabilität der Stil seinen – zeitlich begrenzten – Systemcharakter gewinnt.

Um die Differenzqualitäten an filmischen Stilistiken herauszuarbeiten, unterzogen die Vertreter der Formalen Schule die komplexe Formgestalt einzelner Werke und ganzer Gruppen, neben einer historischen Sichtung und hermeneutischen Interpretation, einer jeweils separaten Beschreibung einzelner Teilaspekte der Gestaltung mit dem Ziel, dort innovative Momente zu verdeutlichen. Mit dieser Aspektbetrachtung war eine weitere methodische Anstrengung verbunden. Diese bestand darin, Spielräume für die jeweilige Variationsbreite einer bestimmten Formentscheidung zu markieren. Dazu wurden Typologien konstruiert, zumeist in Gestalt von Dichotomien, die sich an Extremwerte bestimmter Gestaltungsweisen hielten.

V. Stilaspekte des Films aus der Sicht der Formalen Schule

Ejchenbaum schrieb: "Entscheidende Bedeutung für die Frage nach diesem oder jenem Filmstil haben der Charakter des Filmbildes (Aufnahmedistanzen, Aufnahmewinkel, Beleuchtung, unterschiedliche Blenden) und der Montagetyp" (1974, 26). Die Montage sei dabei nicht nur als "Sujet-fügung", sondern vor allem in ihrer stilistischen Rolle als System der Einstellungsführung oder Einstellungsverkettung zu verstehen. Eine fundamentale Einheit der Einstellungsverkettung sei der Filmsatz, für dessen Artikulation die Gruppierung verschiedener Aufnahmedistanzen und Aufnahmewinkel eine wichtige Rolle spiele (30). So sei etwa für die stilistische Konstruktion eines Filmsatzes die Abfolge seiner Aufnahmedistanzen sehr wesentlich. Je nachdem, ob dieselbe nämlich von der Totalen zu den Details oder umgekehrt von der Großaufnahme der Details zur Totalen verlaufe, könne sich der Zuschauer entweder mit jeder neuen Einstellung sukzessive immer genauer in den gezeigten Vorgängen orientieren, oder er sei zunächst in Unkenntnis des Ganzen auf das Detail fixiert, so daß er, dem

Prinzip des Rätsels folgend, die Details in ihrer Bedeutung erst im Nachhinein entschlüssele. Entsprechend könne man unter den Montagesätzen einen progressiven, mehr erzählenden, von einem regressiven, mehr beschreibenden Typ unterscheiden (32). Es liegt nahe, daß eine solche Differenzierung auch Folgen für die Verkettung der Montagesätze zur Filmsequenz hat, und dabei sowohl stilistisch wie semantisch relevant ist.

Roman Jakobson, der der Formalen Schule eng verbunden war, hat eine andere bildbezogene Dichotomie mit semantischer Konsequenz (1968, 186) knapp umrissen, wenn er in einem 1933 erschienenen Text erläuterte, wie das Kino die Dinge in Zeichen verwandelt. Indem der Film die Metapher oder die Metonymie suche, halte er sich damit an zwei mögliche Grundarten des Filmaufbaus (1968, 186). Möller-Naß (1986, 104) hat diese Unterscheidung später mit den Worten erläutert, daß "die Metapher auf Ähnlichkeitsbeziehungen, die Metonymie auf den Kontiguitätsbeziehungen und dem synekdochischen pars-pro-toto-Verhältnis beruht".

Die Vertreter der Formalen Schule haben sich bei ihren ersten Überlegungen zur Filmstilistik zwar vornehmlich auf die gestalterischen Momente gestützt, die aus den spezifischen Technologien des neuen Mediums erwachsen, dabei jedoch immer wieder auf den engen Zusammenhang zwischen diesen und der Narration verwiesen (vgl. Tynjanov 1974, 56). Dies namentlich, wenn von den später als offen oder sujetlos bezeichneten Erzählformen des Films die Rede war, für deren Analyse eben jene Momente der Gestaltung bedeutsam wurden, die sich unabhängig von der (nun abhanden gekommenen) klassischen Kausalkette auf der Basis von Stilverständnis formierten. Hier soll dies als Anregung genommen werden, auch die Narration als Teil des Stilsystems zu verstehen.

Auch bezüglich der narrativen Strukturen suchten die russischen Formalisten ja nach Typologien, die eine differenzierte Beschreibung erleichterten. Als Ausgangsbegriffe für die Diskussion und mögliche Typologisierung filmischer Erzählstrukturen dienten vor allem "Fabel" und "Sujet". Tynjanov etwa leitete aus dem variablen Zusammenhang von Fabel- und Sujetbeziehungen eine Typologie für Bauformen des filmischen Erzählens ab. Er stützte sich dabei auf die Poetik von Tomaševskij, wo zu lesen steht:

Fabel heißt die Gesamtheit der miteinander verbundenen Ereignisse, von denen in einem Werk berichtet wird. Die Fabel kann pragmatisch dargelegt sein, in der natürlichen chronologischen und ursächlichen Anordnung der Ereignisse, unabhängig davon, in welcher Ordnung und wie sie ins Werk einbezogen wird. Im Gegensatz zur Fabel steht das Sujet: die gleichen Er-

eignisse, aber in ihrer *Darlegung* in jener Reihenfolge, in der sie im Werk mitgeteilt werden, und in jener Verknüpfung, in der die Mitteilungen über sie im Werk gegeben sind (1925, 137).

Tynjanov ging in seiner Untersuchung zum Film von einer ähnlichen Unterscheidung aus, wenn er davon spricht, daß man die Fabel als "den *gesamten* semantischen (bedeutungsmäßigen) Grundriß der Handlung definieren" müsse. "Das Sujet des Werkes wäre dann zu definieren als seine Dynamik, wie sie aus der Wechselwirkung aller Verknüpfungen des Materials (unter anderem auch der Fabel als der Handlungsverknüpfung) resultiert" (1974, 57f). Die empirische Abgrenzung zwischen Fabel und Sujet dürfte in vielen Fällen schwergefallen sein, aber bestimmte Bauformen des filmischen Erzählens ließen sich durchaus zwei Grundtypen zuordnen. Über den Grundtyp 1 heißt es: "Das Sujet stützt sich vor allem auf die Fabel, auf die Semantik der Handlung" (1974, 58). Diese Bauform dürfte der klassischen Filmnovelle gerecht werden, der Plot-Geschichte, die dem Idealfall der aristotelischen Poetik folgt. Sie läßt aber auch Fälle zu, wo sich "das Sujet auf einer falschen Handlungslinie entfaltet", analog zur literarischen Konstruktion eines Ambrose Bierce in *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, wo der zum Strang verurteilte Held zunächst lange von seiner Flucht träumt, bevor ihn die Realität doch ereilt.

Über einen zweiten Erzähltyp schreibt Tynjanov (1974, 59), (leider ebenfalls nur anhand von literarischen Beispielen):

Das Sujet entfaltet sich außerhalb der Fabel. Die Fabel ist hier zu erraten, wobei Rätsel und Lösung lediglich die Entfaltung des Sujets motivieren; die Lösung kann auch fehlen. Das Sujet wird dabei in die Gruppierung und Verschweißung von Teilen eines nicht zur Fabel gehörigen sprachlichen Materials verlagert. Die Fabel fehlt; an ihrer Stelle wirkt das 'Suchen nach der Fabel' als Triebfeder und übernimmt die Führung – als ihr Äquivalent, als ihr Stellvertreter.

Theoretisch wichtig im Zusammenhang mit dem Stil-Problem scheint mir die anschließende Bemerkung: "Es ist völlig klar, daß bei dem letzteren Typ der *Stil*, die stilistischen Korrelationen der miteinander verbundenen Abschnitte als das Sujet hauptsächlich vorantreibende Kraft hervortreten" (Tynjanov 1974, 59).

Viktor Šklovskij, von Tynjanov (56) im gleichen Aufsatz auch darum zustimmend zitiert, weil er "den Zusammenhang zwischen den Verfahren des Sujetbaus und dem Stil" vertrat, fundierte seine Typologie etwas anders. Er

führte unter dem Begriff der Fabel eine Skala von Möglichkeiten an, die - in Anlehnung an literarische Formprinzipien - zwischen den typologischen Extremwerten "poetisch" und "prosaisch" angesiedelt waren. Chaplins *A WOMAN OF PARIS* (USA 1923) entspräche der Prosa (1974, 99), Vertovs *ŠESTAJA CAST' MIRA* (EIN SECHSTEL DER ERDE, UdSSR 1926) der Poesie, ein Film wie Pudovkins *MAT'* (DIE MUTTER, UdSSR 1926) hingegen sei ein Zentaur, beginne der Film doch in Prosa und ende als Poesie, mit sich vershaft wiederholenden Einstellungen, die zugleich als symbolische Bilder wirkten (1965, 98).³ Gemeint ist der Eisgang, der zur Mai-Demonstration der Arbeiter in Parallele gesetzt wird. Am Ende des knappen Textes findet sich der Satz: "Der sujetlose Film ist der 'vershaft' Film" (1974, 99).

Damit war eine Typologie filmischer Erzählweisen vorbereitet, die auf der Dichotomie "sujethaft" versus "sujetlos" aufbaut. An ihr wurde bis in jüngere Zeit weitergearbeitet. Dabei wirkt die Unterscheidung zwischen "sujethaften" und "sujetlosen" Texten, wie sie von Jurij Lotman (1977, 101) in bewußter Nachfolge der Formalen Schule getroffen wurde, besonders plausibel (vgl. Wuss 1993, 102ff). Denn obschon auf den ersten Blick der sujetlose Typ nur aus einer Ex-negativo-Bestimmung hervorgegangen scheint, die sich allein am Fehlen der Kausal-Kette orientiert, zeigt sich doch bei genauerem Hinsehen, daß beide Texttypen unter mehreren Aspekten anhand konkreter "positiver" Merkmale verglichen werden können: nämlich hinsichtlich des Charakters der dargestellten Ereignisse, deren Verknüpfung und schließlich hinsichtlich des Verhältnisses der Handlung gegenüber den Weltmodellen, die im kollektiven Bewußtsein einer Gesellschaft dominieren.

Ein filmischer Stil kann sich offenbar auf all diesen Ebenen des ästhetischen Verhaltens zu erkennen geben und zudem noch auf einigen anderen. Wie schon Striedter gezeigt hat, folgten die Formalisten bei ihrer Stilbeschreibung einem nomologischen Verfahren, das nach Habermas (1967, 3) "Gesetzhypothesen über empirische Gleichförmigkeiten [zu] gewinnen und [zu] prüfen erlaubt", und zwar ohne die Intention, dabei sogleich zu konsistenten Theorien aufschließen zu wollen. Indem einzelne stilistisch relevante Aspekte miteinander kombiniert werden konnten, ergab sich die Chance für ein nomologisches Netz, das Regelmäßigkeiten eines Stils

³ Das Beispielmateriale zu diesem Gedankengang wurde von mir anhand einer 1965 von Šklovskij redigierten russischen Textfassung rekonstruiert, weil mir die deutschsprachige Ausgabe des Textes von 1974 an dieser Stelle fehlerhaft zu sein scheint.

fixierbar machte. Im folgenden geht es darum, wie ein solches nomologisches Netz heute aussehen könnte und welche Gesichtspunkte man dabei als stilistisch und stilgeschichtlich relevant ansehen müßte.

VI. Zur Systematik der Stilbeschreibung

"Historians of film style seek to answer two broad questions: What patterns of stylistic continuity and change are significant? How may these patterns be explained? These questions naturally harbor assumptions. What will constitute a pattern? What are the criteria for significance? How will change be conceived – as gradual or abrupt, as the unfolding of an initial potential or as a struggle between opposing tendencies? What kinds of explanation can be invoked, and what sorts of causal mechanisms are relevant to them?" Mit diesen Worten umreißt David Bordwell in seinem neuen Buch *On the History of Film Style* (1997, 4f) die elementaren Probleme, denen er bei seiner Untersuchung nachgeht. Stil wird dabei von ihm als "a film's systematic and significant use of techniques of the medium" verstanden, als "the texture of the film's images and sounds, the result of choices made by the filmmaker(s) in particular historical circumstances" (4).

Aufschlußreich für den historiographischen Ansatz ist nun, daß Bordwell innerhalb der "aesthetic history of cinema" der "history of film style" drei andere Bereiche beordnet, nämlich "history of film forms (for example, narrative or nonnarrative forms), of genres (for example, Westerns), and modes (for example, fiction films, documentaries)" (4). Sicher ist es sinnvoll, auf die relative Eigenständigkeit historischer Entwicklungen von filmischen Narrationsformen, Genres und Subgattungen (wie ich "modes" übersetzen würde) hinzuweisen. Auf das Zustandekommen eines konkreten Stils können aber die Besonderheiten von Narration, Genre und Gattung m. E. einen ebenso maßgeblichen Einfluß haben wie die im System der technischen Gestaltungsmittel erfaßten Faktoren. Sie gehören zu den signifikanten Momenten jener stilrelevanten *patterns* oder können unter bestimmten Bedingungen dazu gehören. Es scheint mir daher ratsam, sie bei der Stilbeschreibung nicht auszuklammern, sondern das nomologische Netz für Stildeskription entsprechend weit zu halten und im Interesse einer größeren Komplexität der Stilerfassung alle möglichen Merkmale des ästhetischen Verhaltens eines Films einzubeziehen. Die Vertreter der Formalen Schule haben dazu insofern angeregt, als sie auf die stilistischen Konsequenzen hinwiesen, die sich bei der Veränderung von Sujetkonstruktionen für manche visuellen Gestaltungsweisen ergeben.

Einer besseren Übersicht wegen wäre das nomologische Netz dazu an das filmwissenschaftliche Kategoriensystem anzubinden, und zwar an das gesamte, das uns zur Verfügung steht. In den 20er Jahren hatte sich bereits ein Kategoriensystem etabliert, das zentrale Begriffe einer Filmdramaturgie mit denen einer technisch fundierten Gestaltungslehre zusammenführte. Was den Bereich der Filmdramaturgie angeht, so umfaßte es Kategorien, die bereits die Theaterdramaturgie kannte: Komposition, Fabel, Konflikt, Figur, Handeln bzw. Verhalten der Figuren. Die Gestaltungslehre des Films hatte Begriffe hinzugefügt wie: *Mise en scène*, Bild, Ton, Montage.

Jede dieser Kategorien fokussiert die Aufmerksamkeit des Betrachters dahingehend, wie sich ein konkretes Objekt der Stilanalyse – etwa ein Werk oder eine ganze Gruppe – unter einem bestimmten Aspekt verhält, und bei der Beschreibung eines Stils läßt sich im Rahmen vorhandener Typologien bestimmen, ob eine mehr offene oder geschlossene Kompositionsweise für ihn zutreffend ist, ein eher sujetloser oder sujethafter Fabelbau, ob intrapersonelle Konflikte eines Helden oder interpersonelle Gegensätze zwischen verschiedenen Figuren bzw. Figurengruppen das Geschehen vorantreiben, ob sich das Handeln dieser Figuren mehr über einmalige Aktionen oder beständig wiederkehrende gleiche Verhaltensweisen äußert usw. Wenn ich hier nur die dramaturgischen Aspekte erwähne, um die eine Stilbeschreibung zu ergänzen wäre, dann deshalb, weil Bordwells Buch den Gesichtspunkten der Gestaltungslehre auf eine Weise gerecht wurde, die weit differenzierter ist, als dies mein grobes Raster vorgibt. Bei der Ausarbeitung historiographischer Verfahren für die Stiluntersuchung stellt sich die Frage nach den einzelnen filmwissenschaftlichen Kategorien übrigens vielfach neu, ebenso die nach ihrem Systemzusammenhang.

Sieht man sich die einzelnen dramaturgischen Kategorien an, so fällt ins Auge, daß diese Begriffe unterschiedlich in ihrer semantischen Stabilität und ihrem kommunikativen Gebrauch waren und sind, auch innerhalb nationaler Konzepte variieren. Die Kategorie des Konfliktes z.B. war im deutschen und russischen Sprachraum von den zwanziger bis in die fünfziger Jahre für die Filmwissenschaft noch unverzichtbar, heute ist sie jedoch aus deren Texten fast völlig verschwunden und bedarf einer Aufarbeitung (vgl. Wuss 1998). Der Begriff der Fabel hingegen ist so häufig und mit derart verschiedenen Konnotationen benutzt worden, daß er verschlissen scheint und man besser daran tut, von Narration bzw. Erzählzusammenhang zu sprechen, was wiederum bedeutet, den Konsens mit einer Narrativik herstellen zu müssen, die jenseits der darstellenden Künste entwickelt wurde usw.

Die erwähnten Aspekte der Dramaturgie und Gestaltungslehre allein reichen übrigens selten aus, um einen Stil zu definieren oder eine Stilverschiebung genau zu markieren. Es zeigt sich z.B., daß Gruppenstile mitunter auch im Rahmen von morphologischen Kriterien gesehen werden sollten, die sich von der Gattungs-, Genre- oder Stiltheorie ableiten, denn sie verhalten sich jeweils unterschiedlich bei der Nutzung der dort erfaßten spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten. So orientieren sich Gruppenstile wie der italienische Neorealismus, das britische *Free Cinema* oder der dokumentarische Spielfilmstil Osteuropas stark an solchen gattungsspezifischen Ausdrucksformen, die mit dem Re-Präsentations-Aspekt des Films verbunden sind, der auf Realitätseffekte bzw. Authentieeindrücke der Darstellung setzt (vgl. Wuss 1990, 263ff). Auch die Haltung zum Genre kann einen Stil charakterisieren. Es gibt Stilistiken, die jeglicher Genrekonvention aus dem Weg zu gehen suchten, beispielsweise der italienische Neorealismus, dem dies freilich nur selten gelang. Andere nehmen notorisch auf Handlungsmuster der Genres Bezug. So unähnlich der französische Filmimpressionismus, der *continuity style* Hollywoods, die französische *Nouvelle Vague* und die Postmoderne auch sonst sein mögen, so haben sie doch das Merkmal gemeinsam, daß sie für ihre Komposition häufig Erzählstereotypen populärer Genres nutzen, wenn auch mit unterschiedlichen Gestaltungs Konsequenzen und Wirkungsabsichten.

VII. Die Dominante

Die Besonderheiten eines Stils lassen sich mitunter erst über eine Vielfalt von Merkmalen bestimmen. Oft reicht es jedoch aus, wenn man sich an die "exponierte Stellung einer Gruppe von Elementen" hält, für die die Formale Schule den Begriff der *Dominante* prägte (Tynjanov 1988, 451). "Die Dominante kann als diejenige Komponente eines Kunstwerks definiert werden, an der sich alle andern orientieren: sie regiert, determiniert und transformiert die restlichen Komponenten. Die Dominante garantiert die Integrität der Struktur", schreibt Jakobson (1993, 212), der damit auch die Integrität eines Stilsystems meint. Was nach außen hin als ein konstanter formaler Merkmalskomplex, eine stabile Gemeinsamkeit gestalterischer Mittel erscheint, erwirbt seine Systemstabilität durch die optimale Wahrnehmung bestimmter ästhetischer Funktionen über diese Dominanten, die dann auch zu bestimmten Dispositionen des Publikums führen. Ein entscheidender Schritt der Stil-Untersuchung dürfte daher in der Herausarbeitung der Dominante liegen, zumal deren Bedeutsamkeit schon von der neoformalistischen Filmtheorie im Zusammenhang mit *ostranenie* generell bestätigt

wurde (vgl. Thompson 1995, 60). Dabei geht es mitunter weniger um das Erfassen besonders auffälliger äußerer Merkmale, wie sie beim Stilwechsel oft in Erscheinung treten, sondern darum, aus dem Bedingungsgefüge der stilistischen Eigenheiten, die auf den verschiedenen Gestaltungsebenen zutage treten, den zentralen ästhetischen Funktionszusammenhang abzuleiten.

Stilsysteme werden erst dadurch möglich, daß bestimmte Formen einander zuarbeiten und so ihre partiellen Einflußmomente potenzieren. Für den stilprägenden Eindruck von Kontinuität und Überschaubarkeit allen physischen Geschehens sorgt z.B. im Hinblick auf den *continuity style* Hollywoods nicht nur der oft beschworene Zusammenhang von Plot-Struktur der Erzählung und maximaler Orientierungsfähigkeit des Zuschauers innerhalb von Raum und Zeit, wie sie über das *continuity editing* mit seinen geglätteten Montageübergängen, seinen hochkonventionalisierter Figuren von Inszenierung, Kameraführung und Montage im „180-Grad-System“ stabilisiert wird (vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1995, 50ff). Vielmehr spielen neben dieser Dominante auch stabile Genrevorstellungen und die festen Erwartungen gegenüber den von Stars formierten Figuren eine wichtige Rolle bei der Durchsetzung des Kontinuität-Prinzips innerhalb der Rezeption.

Das westeuropäische *cinéma du comportement*, das sich um die berühmte Tetralogie Antonionis aus der ersten Hälfte der 60er Jahre gruppieren läßt und bestimmte, gesellschaftlich relevante Verhaltensweisen der Figuren zur Darstellung bringt, welche der Autor als "Krankheit der Gefühle" bezeichnete, geht anders vor und muß auch über andere gestalterische Merkmale erfaßt werden. Um die bedeutsamen Verhaltensmuster zeigen zu können, bedurfte es etwa einer Kameraführung, die nahe am Tatsachen-Bild blieb, dabei aber in den Arrangements Haltungsnuancen der Figuren stilisierte und diese damit hinlänglich analysierbar und zugleich erzählbar werden ließ. Dies wiederum setzte bei der *Mise en scène* eine strenge Einbindung der Figurenarrangements in das architektonische Umfeld voraus und legitimierte äußerlich ruhige, beinahe langatmige Szenen, die oft in ausgedehnten Plansequenzen dem Zuschauer die Chance gaben, die Helden bei ihren zurückhaltenden Aktionen, meist Kleinshandlungen des Alltags, zu beobachten. Letzteres nicht selten aus der Totalen oder der amerikanischen Einstellung heraus, weil deren Distanz garantierte, daß auch Körperhaltung und allgemeiner Figurengestus Aufschlüsse über *comportement* zu geben vermochten. Für den Bau der Geschichte hatte dies zur Konsequenz, daß sich dramatische Handlungen mit ihren Plots verboten und sich statt dessen offene, sujetlose Fabeln empfahlen, die auf lose verknüpften episodischen

Handlungen aufbauten. Eine gestalterische Teilentscheidung ebnet der anderen gleichsam den Weg oder hält ihr den Rücken frei, und so entsteht insgesamt ein unverwechselbarer funktionaler Komplex von Merkmalen, der den Stil definierbar macht – signalisiert durch die Dominante puristisch durchgehaltener Verhaltensmuster der Figuren.

VIII. Zum Kontext des Modells

Außer den bisher genannten Beziehungen, die man als kunstinterne bezeichnen kann, gibt es Relationen zu kunstexternen Bereichen, die in hohem Grade filmische Stilistiken mitbestimmen bzw. charakterisieren helfen. Gemeint sind etwa das ökonomische System, das der Technik, das soziale System einschließlich das der sozialen Psyche, die Systeme der Ideologie, Politik, Philosophie, ferner Massenkommunikation, Kultur, wozu auch die anderen Künste gehören, und nicht zuletzt die für die Kunstproduktion oft so entscheidenden Faktoren menschlicher Subjektivität, für die hier der schnöde Ausdruck "Personales System" in Anwendung kommen soll. Außerdem gibt es noch eine Sphäre, die zwischen beiden Systemen vermittelt, insofern sie den kommunikativen Prozeß betrifft, für dessen Analyse vornehmlich Filmpsychologie, -soziologie und -semiotik zuständig sein dürften.

Die kunstexternen Systeme sind oft sehr prägend für einen Stil. Der *continuity style* Hollywoods ließ und läßt sich z.B. nicht ablösen vom sozialökonomischen System der USA, das den Film in die Marktwirtschaft einbindet und ein bestimmtes Produktions- und Distributionssystem schuf, während der sowjetrussische Revolutions- oder Montagefilm eng mit einer kriegs-kommunistischen Planwirtschaft korrespondierte und unmittelbar in Ideologie und Politik verankert war. Gegenwärtig lassen sich die benannten kunstexternen Faktoren mit den kunstinternen keineswegs so zusammenzuführen, daß sich daraus mehr als eine erste Heuristik ergibt. Auch der Ansatz der Formalen Schule verstand sich noch keineswegs als geschlossenes Theoriesystem, das entsprechende Lösungen hätte bieten können, sondern eher als Komplex von verifizierbaren oder falsifizierbaren Arbeitshypothesen (Ejchenbaum 1965, 8) oder, wie wir heute sagen würden, als wissenschaftliches Modell.

Modelle sind von vornherein als theoretische Abbilder begrenzter Beziehungen gedacht und bedürfen eines Interpretationssystems, das die abgebildeten Zusammenhänge in umfassendere Kontexte einbindet. In den Arbeiten der Formalen Schule kommen Hinweise auf manche wichtigen Kon-

texte eher sporadisch vor, was ihnen seinerzeit den Vorwurf eingetragen hat, die Kunst würde dort aus den gesellschaftlichen Zusammenhängen herausgelöst. Jakobson hat sich 1934 dazu mit den Worten geäußert:

Weder Tynjanov noch Mukarovský, weder Šklovskij noch ich selbst – wir proklamieren nicht die Selbstgenügsamkeit der Kunst, sondern verweisen darauf, daß die Kunst ein Bestandteil des gesellschaftlichen Systems ist, ein Element, das mit anderen Elementen in Beziehung steht, ein wandelbares Element, denn: sowohl der Kunstbereich wie auch sein Zusammenhang mit den übrigen Sektoren der sozialen Struktur befindet sich in steter dialektischer Veränderung. Was wir betonen, ist nicht der Separatismus der Kunst, sondern die Autonomie der ästhetischen Funktion (Jakobson 1993, 78).

Auch wenn bei dieser Darstellung der Zwang einer Rechtfertigung der Formalen Schule vor den Anwürfen und Verfolgungen des stalinistischen Regimes eine Rolle gespielt haben dürfte, gibt es doch keine Hinweise darauf, daß die Einbindung der Kultur in das gesellschaftliche Umfeld nicht entsprechend gesehen wurde. Die erwähnte autonome ästhetische Funktion wurde auch nicht, wie noch heute gelegentlich – und oft mit zustimmendem Unterton – zu lesen ist, allein auf formal-gestalterische Momente bezogen, sondern in engem Zusammenhang mit semantischen Beziehungen gesehen. Schon in seinem Aufsatz "Kunst als Verfahren" von 1916 hebt Šklovskij hervor, Zweck des *ostranenie* sei "die Übertragung eines Gegenstandes aus seiner normalen Wahrnehmung in die Sphäre einer neuen Wahrnehmung, d.h. eine eigenartige semantische Veränderung" (1988, 31). Es konnte nur nicht Sache der Formalen Schule sein, die damals in der Sowjetunion verbreiteten Gemeinplätze über die gesellschaftliche Funktion der Kunst und deren inhaltliche Ausrichtung bei der sogenannten "Bewußtseinsbildung der Volksmassen" in ihren Texten nochmals wiederzukäuen. Gleichwohl wäre es falsch, sich letztere ohne dieses Umfeld vorzustellen, in dem es zweifellos Positionen gab, mit denen ein Konsens möglich war und angestrebt wurde. Es scheint darum unproduktiv, sich heute die Modellvorstellungen der Formalen Schule in ihrer verkürzten und kontextarmen Variante anzueignen, eher sollte man sie um all jenes ergänzen, was zu einem Paradigma gehört, aber oft in stillschweigender Übereinkunft als selbstverständlich weggelassen wird.

Dazu gehören neben den philosophischen Überlegungen des Dialektischen Materialismus unbedingt die psychologischen Positionen des jungen Lev Vygotskij, der ebenfalls im damaligen Leningrad wirkte. Diese Gedankengänge sind heute nicht nur von kulturhistorischem Interesse, sondern führen

auch an neuere kunstpsychologische Konzepte heran. Der bereits 1934 verstorbene Vygotskij, der international besonders durch sein Buch *Denken und Sprechen* bekannt geworden ist, schrieb 1931 eine wichtige Arbeit zur Geschichte der höheren psychischen Funktionen, worin ein Versuch unternommen wird, die letzteren im Zusammenhang mit zeichenbedingtem Verhalten zu sehen. Der Mensch nutze Zeichen, um sein Verhalten mittelbar beherrschbar zu machen, wo er es unmittelbar nicht beherrschen könne (vgl. Ivanov 1965, 352). Vygotskij notiert: "Nach unserer Definition ist jeder künstlich vom Menschen geschaffene, ein Mittel der Verhaltenssteuerung bildende, bedingte Reiz ein Zeichen – unabhängig davon, ob es sich um fremdes oder um eigenes Verhalten handelt" (1992, 135). Die regulierende, verhaltenssteuernde Funktion von Zeichen betrifft damit kommunikative Prozesse innerhalb der menschlichen Gesellschaft generell und gilt entsprechend für die Kultur und Kunst.

Eine solche Modellvorstellung legt nahe, kommunikative Prozesse der Kunst aus Regelungsprozessen innerhalb des gesellschaftlichen Gesamtsystems abzuleiten, was bedeutet, künstlerische Veränderungen wie etwa stilistische Verschiebungen oder begrenzte Techniken von *ostranenie* in ein entsprechendes Netz von Wechselbeziehungen einzubinden und nicht allein aus der autonomen Entwicklung einer bestimmten Formensprache heraus begreifen zu wollen.

Ansatzweise ist Vygotskij zu seinem semiotischen Verständnis von Verhaltenssteuerung, das zugleich ein vorkybernetisches war, schon 1925 in seiner Habilitationsschrift *Psychologie der Kunst* gelangt. Und zwar nicht allein im Zusammenhang der Regulation menschlichen Verhaltens durch Kunst, sondern zugleich hinsichtlich der Selbstregulation, die während des Rezeptionsprozesses kraft einer spannungsvollen künstlerischen Komposition vonstatten geht. Kunsterleben wird dort als Äquilibationsvorgang interpretiert. Unterschiedliche Kunstwerke führten laut Vygotskij zu einer analogen "ästhetischen Reaktion", über die es heißt: "Sie beinhaltet einen Affekt, der sich in zwei entgegengesetzten Richtungen entwickelt und der auf dem Gipfelpunkt gleichsam in einem Kurzschluß vernichtet wird" (1976, 250). Für den Erlebensprozeß eines zeitlichen Kunstwerks – und Vygotskij exemplifizierte dies an Fabel, Novelle und Tragödie – käme dann jeweils ein affektiver Widerspruch zum Tragen, der "wechselseitig entgegengesetzte Gefühlsreihen auslöst" (1976, 248). Die dabei entstehenden Effekte sind jenen sehr verwandt, die Broder Christiansen als "Differenzempfindung" und Šklovskij als *ostranenie* beschrieb, und nicht von ungefähr hat Vygotskij beide Konzepte in seiner *Psychologie der Kunst* mehrfach zustim-

mend zitiert. Bemerkenswert ist sowohl an der "Differenzempfindung" als auch dem *ostranenie* oder der "ästhetischen Reaktion" (für die Vygotskij den tradierten Begriff der "Katharsis" verwendete), daß sie sich jeweils auf ein signifikantes Moment innerhalb der Rezeptionsprozesse bezogen, welches über die Formgestalt und die durch sie bewirkte Arbeit der Phantasie initiiert würde (vgl. Vygotskij 1976, 52). Eisenstein, den mit Šklovskij und Vygotskij enge Arbeitskontakte verbanden, hat damals seinerseits in vielfachen Anläufen zu erfassen versucht, auf welche psychischen Voraussetzungen sich ästhetische Reaktionen gründeten, um dann 1935 zu der Formel zu finden:

Die Wirkung eines Kunstwerkes beruht darauf, daß in ihm gleichzeitig ein zwiespältiger Prozeß abläuft: das ungestüme progressive Emporstreben auf höhere Stufen des Bewußtseins und zugleich das Eindringen (über die formale Struktur) in allertiefste Schichten sinnlichen Denkens. Das polarisierende Aufspalten dieser beiden Linien schafft jene wunderbare innere Spannung in der Einheit von Form und Inhalt, durch die sich echte Kunstwerke auszeichnen (1988, 146).

Der Regisseur ließ keinen Zweifel daran, daß die künstlerische Komposition diesen dialektischen Prozeß vorzeichne. Die Erlebensprozesse wurden von ihm dabei sozusagen kognitiv interpretiert, als gebunden an die "hochinteressante 'Zweifaltigkeit'" (1988, 146) unterschiedlicher kognitiver Aneignungsstrategien im Spannungsfeld zwischen Sinnlichem und Rationalem. Originalität des künstlerischen Ausdrucks, wie sie auch die Verschiebungen im Rahmen von Stilentwicklung bestimmt, läßt sich damit zugleich auf einen spannungsvollen kognitiven Prozeß beziehen.

IX. Stil und kognitive Schemabildung

Der kognitive Aspekt ist heute für die Stiluntersuchung von Wert, weil sich dadurch eine Chance eröffnet, unterschiedliche Differenzqualitäten im Gestalterischen, die eine neue Filmstilistik erkennen lassen, nicht nur hermeneutisch unter einem Zeitgeist-Image zusammenzuführen, sondern näherungsweise auch deskriptiv im Strukturalen. Die Hypothese, wonach sich ein Stilkorpus über ein durchgehendes, strukturelles Schema bzw. Netz homologer Formen organisiert, ist dabei nicht in der Weise auszulegen, daß die gestalterischen Detaillösungen zueinander eine äußere Selbstähnlichkeit aufweisen würden. Eher handelt es sich um eine verdeckte Einheit der Form, die sich aber als Folge verwandter Strategien der Informationsver-

arbeitung herausbildet, welche die ästhetischen Reizkonfigurationen dem Rezipienten vorgeben.

In verschiedenen Untersuchungen (Wuss 1992, 1993) habe ich herauszuarbeiten versucht, daß hinter den konkreten Vorgängen realer oder fiktionaler Art, die ein Filmwerk darstellt, auch stets seine variable Abstraktionsleistung gegenüber der Realität sichtbar wird, interpretierbar als Resultat und Ausgangspunkt kognitiver Schemabildung, die bei der Informationsverarbeitung unterschiedliche Strategien wählt. Entsprechend den Ebenen kognitiver Invariantenbildung, die der Mensch bei der Aneignung der Realität vollzieht, können diese Strategien mehr an perceptions-, konzept- oder stereotypengeleitete filmische Strukturen gebunden sein. Die drei Strukturtypen innerhalb der filmischen Darstellung sorgen dann für eine jeweils verschiedene Sicht auf die abgebildeten Erscheinungen, und sie tun dies in gelungenen Kompositionsformen offenbar durchgehend dem gleichen inneren Schemaaufbau oder Invariantenmuster folgend. Ein solches Muster zeigt die Strukturtypen nicht nur in je unterschiedlicher Ausprägung, Häufung, Verteilung und Kombination, sondern auch in einer stilprägenden Dominanz. Damit wird eine kognitionspsychologische Beschreibung von Stilkodes möglich, die sich am mentalen Status charakteristischer Strukturkomplexe orientiert.

Die Filme des traditionellen Erzählkinos, ob sie nun im *continuity cinema* Hollywoods oder des deutschen bzw. sowjetrussischen Realismus entstanden sind, werden durch konzeptgeleitete Strukturen dominiert, indem sie sich etwa bei der Narration an Kausalketten signifikanter Ereignisse orientieren und überhaupt stark auf bewußt rezipierbare Erlebnisgehalte setzen. Daß jeder dieser Gruppenstile natürlich noch seine Besonderheiten hat, ist selbstverständlich. Andere Stilistiken – wie etwa die Arbeiten des *cinéma du comportement* oder des dokumentarischen Spielfilms Osteuropas – basieren vornehmlich auf perceptionsgeleiteten Strukturen. Sie erschließen sich inhaltlich oft nur über die Interpretation ständig wiederkehrender, ähnlicher Kleinsthandlungen, etwa analoger Verhaltensmuster, deren invarianten Kern der Zuschauer in einem unbewußten Aneignungsprozeß der Autokorrelation gleichsam erst erraten und herausfiltern muß. Eine dritte Stilgruppe nutzt dominant Stereotypen, also dem Zuschauer bereits bekannte, weil im kulturellen Kommunikationsprozeß häufig verwendete Strukturen. Der Extremfall dafür findet sich in der Postmoderne Europas oder Hollywoods, was sich etwa an Greenaways *PROSPERO'S BOOKS* (Großbritannien 1991) oder Lynchs *WILD AT HEART* (USA 1990) unschwer demonstrieren läßt. Das Kino der Postmoderne hat den konzeptuell geleite-

ten Strukturen immer wieder eine Absage erteilt und verzichtet namentlich bei der Narration auf das innovative Sujet, auf den Plot, der über dramatische Entscheidungen ein neues Weltmodell erschließt. Perzeptionsgeleiteten Strukturen können indes in postmodernen Kompositionen durchaus eine wichtige Rolle spielen. Die unbewußten Wirkungsmomente, die von den Stereotypen ausgehen, vermischen sich dann mit den wenig bewußten Erlebnisgehalten, die von perzeptionsgeleiteten Strukturen herühren, wie dies etwa an PROSPERO'S BOOKS erkennbar wird, wo die Vielfalt von Secondhand-Strukturen nicht ausschließt, daß der Zuschauer sich in einem Elementarprozeß der Wahrnehmung die sinnlichen Eigenheiten des tropfenden, fließenden oder ruhenden Wassers und anderer Elemente aneignet, und zwar wie aus allererster Hand und ganz authentisch. Wenn hier angeregt werden soll, bei einer Stiluntersuchung im Rahmen filmhistorischer Entwicklungen zusätzlich auch mit einem solchen Signalement für Abstraktionsleistungen zu experimentieren, dann deshalb, weil sich dadurch vielleicht Aussichten ergeben, manche schrittweisen oder partiellen Verschiebungen der Stilsysteme differenzierter zu beschreiben und zu erklären.

Ein kognitionspsychologisch orientiertes Signalement für filmische Stilistiken schärft sicher auch den Blick auf das personale System, das ebenfalls einen festen Platz in jeder Stiluntersuchung haben muß, weil es für individuelle Psyche, Biographie und Personalstil eines Autors steht. Der Personalstil mancher Regisseure ist darum so markant und unverwechselbar, weil das von ihm angesprochene Formengut mit großer Konsequenz bestimmte Abstraktionsleistungen oder Informationsverarbeitungsstrategien beim Zuschauer evoziert und andere ausschließt. In einigen Fällen ist zu bemerken, daß Filmemacher zwar im Rahmen einer längeren geschichtlichen Periode mit neuartigen Kompositionsformen auf die Veränderungen der Filmkultur und überhaupt der Zeit eingehen, sich dabei aber dennoch selbst treu bleiben, indem sie in entscheidenden künstlerischen Ausdrucksweisen keine grundsätzliche Wandlung erkennen lassen. Am Œuvre Michelangelo Antonionis kann man über die Verschiebungen im stilprägenden Invariantenmuster nachweisen (vgl. Wuss 1995, 1996), wie der Regisseur auf einer wichtigen Konstituente seines Werkes lebenslang beharrte, nämlich auf dem sorgsamsten Umgang mit nuancierten Beobachtungen von Verhaltensweisen seiner Helden, die über die ständige Wiederkehr ähnlicher perzeptionsgeleiteter Strukturen an den Zuschauer herangetragen wurden. Während Antonioni an der Schwelle der 60er Jahre auf der Basis dieser Strukturdominante das Stilsystem des *cinéma du comportement* kreierte und

sujethafte Erzählstrukturen mit kausaler Folge dramatischer Ereignisse bis Mitte der 60er Jahre immer radikaler zurückdrängt, fand er mit BLOW UP (Großbritannien 1967) und den Arbeiten danach zu einer filmischen Narration, die bewußt auch Erzählstereotypen aus dem Reservoir der populären Genres nutzte. Die für ihn bis dahin so charakteristischen punktuellen Verhaltensbeschreibungen wurden unter die Stereotypenstrukturen von Handlung und Bildausdruck integriert und modifizierten sie dadurch. Die Stereotypen schlossen in dieser Konstellation Originalität der Gesamtkomposition und ästhetische Innovation nicht aus, sondern sie ermöglichten eine spezifische Differenzqualität im Bereich der Stilentwicklung, die bereits die Postmoderne des Kinos ankündigte.

Ohne Frage gibt sich auch der Wandel des Zeitgeistes über die Veränderungen der kognitiven Schemabildung im stilistischen Kode zu erkennen, denn mit der Abstraktionsleistung verändert sich stets der Blick auf die Welt und die Haltung zu den im Film dargestellten Erscheinungen. Selten geschieht dergleichen jedoch im künstlerischen Alleingang. Verschiebungen im Personalstil wichtiger Regisseure sind darum Indikatoren für die Ablösung von Gruppenstilen der Filmkultur. Gegenüber der gebräuchlichen Darstellung der Gruppenstile dürfte die kognitionspsychologische Stilbeschreibung, die auf eine spezifische Weise künstlerische Differenzqualität und Originalität erfaßt, eine Möglichkeit weiterer Ausdifferenzierung schaffen.

Literatur

- Anochin, Peter K. (1963) Physiologie und Kybernetik. In: *Kybernetik und Praxis. Neue Beiträge*. Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften, S. 148-188.
- Beilenhoff, Wolfgang (Hrsg.) (1974) *Poetik des Films*. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen. München: Fink.
- Bense, Max (1954-1960) *Aesthetica, I-IV*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt; Krefeld / Baden-Baden: Agis-Verlag.
- Bordwell, David (1997) *On the History of Film Style*. Cambridge, Mass./ London: Harvard University Press.
- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Christiansen, Broder (1909) Philosophie der Kunst. Hanau: Clauss & Feddersen.
- Eco, Umberto (1972a) *La definizione dell'arte*. Mailand: Bompiani.
- (1972b) *Einführung in die Semiotik*. München: Fink.
- (1977) *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M: Suhrkamp.

- (1989) *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Leipzig: Reclam.
- Ejchenbaum, Boris (1965) Die Theorie der formalen Methode. In: ders., *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 7-52.
- (1974) Probleme der Filmstilistik. In: Beilenhoff 1974, S. 12-39.
- Gombrich, Ernst H. (1992) Norm und Form. In: *Theorien der Kunst*. Hrsg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 148-178.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1986) Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs. In: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kunstwissenschaftlichen Diskurselements*. Hrsg. v. Hans U. Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 726-788.
- Habermas, Jürgen (1967) *Zur Logik der Sozialwissenschaften*. Tübingen (Sonderheft der Philosophischen Rundschau, Beiheft 5, Februar 1967).
- Ivanov, Vjatceslav V. (1965) Kommentarij. In: Vygotskij 1965, S. 351-377.
- (1986) Ob evoljucionnom podchode k kulture. In: *Tynjanovskij sbornik II*. Riga: Zinatne, S. 173-180.
- Jakobson, Roman (1968) Verfall des Films? In: *Sprache im technischen Zeitalter*, 27, S. 185-191.
- (1993) *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Kessler, Frank (1996) Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus. In: *Montage/AV* 5, 2, S. 51-66.
- Kolmogorov, A.N. (1965) Tri podchoda k opredeleniju ponjatija "kolicestvo informacii". In: *Problemy peredaci informacii* 1,1, Moskva: Nauka, S. 3-11.
- Larmin, O. (1959) Was ist denn eigentlich der Stil? In: *Kunst und Literatur* (Berlin), 7, S. 648-661.
- Lerchner, Gotthard (1980) Stilistische Texteigenschaften als semantisch/semiotische Merkmale. In: *Fragen der semantischen Analyse. Linguistische Studien* (Berlin), Reihe A, Bd. 65.
- Lotman, Jurij M. (1977) *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*. Frankfurt/M.: Syndikat.
- Markov, V.A. (1986) Tynjanov i sovremennaja sistemologija. In: *Tynjanovskij sbornik II*, Riga: Zinatne, S. 181-191.
- Moles, Abraham (1958) *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris: Flammarion.
- Möller-Naß, Karl Dietmar (1986) *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MAKs Publikationen.
- Mukarovský, Jan (1974a) Zur Ästhetik des Films. In: Beilenhoff 1974, S. 119-130.
- (1974b) Die Zeit im Film. In: Beilenhoff 1974, S. 131-138.
- Šklovskij, Viktor (1965) *Za sorok let*. Moskva: Izd. Iskussvo.
- (1974) Poesie und Prosa im Film. In: Beilenhoff 1974, S. 97-99.
- (1988) Die Kunst als Verfahren. In: Striedter 1988, 3-34.

- Spiewok, Wolfgang (1984) Stoff und Motiv als stilprägende Faktoren hochmittelalterlicher deutscher Literatur. In: *Stil und Gesellschaft*. Hrsg v. Friedrich Möbius. Dresden: Verlag der Kunst, S. 86-105.
- Striedter, Jurij (1988) *Russischer Formalismus*. München: Fink.
- Thompson, Kristin (1995) Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden. In: *Montage/AV* 4, 1, S. 23-62.
- Tomaševskij, Boris (1925) *Teorija literatury - Poetika*. Leningrad: Gosudarsvennoe Izd.
- Tynjanov, Jurij (1974) Über die Grundlagen des Films. In: Beilenhoff 1974, S. 40-63.
- (1988) Über die literarische Evolution. In: Striedter 1988, S. 433-461.
- Vygotskij, Lev (1965) *Psichologija iskusstva*. Moskva: Izd. Iskussvo,
- (1976) *Psychologie der Kunst*. Dresden: Verlag der Kunst.
- (1992) *Geschichte der höheren psychischen Funktionen*. Münster/Hamburg: Lit.
- Wuss, Peter (1990a) *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konzepte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms*. Berlin: Henschel Verlag.
- (1990b) *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks*. Berlin: Henschel Verlag.
- (1992) Der Rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewußten Komponenten. Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata - drei Ebenen filmischer Narration. In: *Montage/AV* 1, 1, S. 25-36.
- (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Edition Sigma.
- (1995) Structures narratives du film et mémoire du spectateur. In: *Iris*, 19, S. 31-54.
- (1996) Narrative Tension in Antonioni. In: *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hrsg. von Peter Vorderer, Hans J. Wulff, Mike Friedrichsen. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum, S. 51-70.
- (1998) Cinematic narration, conflict and problem-solving. In: *Visual media and the construction of culture*. (i. Druck)