

Ludger Kaczmarek

### 'Verstehen Sie Film?' Zwei neuere deutschsprachige Arbeiten zur kognitiven Filmpsychologie

1996

<https://doi.org/10.25969/mediarep/515>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kaczmarek, Ludger: 'Verstehen Sie Film?' Zwei neuere deutschsprachige Arbeiten zur kognitiven Filmpsychologie. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 5 (1996), Nr. 2, S. 89–107. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/515>.

#### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

[https://www.montage-av.de/pdf/1996\\_5\\_2\\_MontageAV/montage\\_AV\\_5\\_2\\_1996\\_89-107\\_Kaczmarek\\_Filmpsychologie.pdf](https://www.montage-av.de/pdf/1996_5_2_MontageAV/montage_AV_5_2_1996_89-107_Kaczmarek_Filmpsychologie.pdf)

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Ludger Kaczmarek

## "Verstehen Sie Film?"

Zwei neuere deutschsprachige Arbeiten zur kognitiven  
Filmpsychologie<sup>1</sup>

"Kein Mensch kann wissen, was beim Zuschauer funktioniert und was nicht. Wer das behauptet, ist ein Idiot." Diese neulich protokollierte drastische Äußerung aus dem Munde Roland Emmerichs<sup>2</sup>, eines jüngeren deutschen Hollywood-Regisseurs, mag bei allen, die sich angesprochen fühlen, zwiespältige Gefühle auslösen: Sollte mit "funktioniert" gemeint sein "kommt an" im Sinne von "treibt die Leute ins Kino", so mag das Gesagte durchaus richtig sein, wäre dann aber mißverständlich ausgedrückt. In einer zweiten, eher auf wissenschaftliche Filmanalyse zu beziehenden Lesart, nämlich "es gibt keine allgemeingültigen Aussagen darüber, wie Zuschauer Filme verstehen", ist die Aussage in höchstem Maße problematisch und darf nicht unwidersprochen bleiben.

Filmdarbietungen und Fernsehsendungen sind in besonderem Maße ästhetische Objekte, die Auge und Ohr des Zuschauers ansprechen. Ästhetik aber wird landläufig in ihrer erst seit dem 18. Jahrhundert üblichen Verortung als "Lehre vom Schönen" verstanden, viel seltener aber in ihrer noch älteren Bedeutung als "Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung als Erkenntnis". Diese zweite, letztlich antike Bedeutung neu aufzunehmen, stellt jedoch einen erheblichen Zugewinn für die moderne Forschung dar. Für die deutsche wissenschaftliche Filmanalyse (wie auch für die AV-Medienwissenschaft im allgemeinen) bleibt ja noch zu entdecken, daß die "ästhetische Dimension", der "Kunstcharakter" der filmischen Komposition, wenn er als ein solcher erkannt werden soll, in ganz besonderem Maße der (in Grenzen lernbaren) Ausbildung eines adaptiven, aktiven visuellen Wahrnehmungs-

---

<sup>1</sup> Peter Wuss (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Edition Sigma, 468 S. (sigma medienwissenschaft. 15.). -- Peter Ohler (1994) *Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme*. Münster: MAkS Publikationen, 410 S. (Film- und fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).

<sup>2</sup> In einem Interview mit Peter Buchka in der *Süddeutschen Zeitung* v. 13.3.1995, S. 12.

systems im Sinne eines erkennenden Systems bedarf. Jedoch steht insbesondere angesichts der faktischen Programmstruktur des Fernsehens als des hauptsächlich medialen Verbreiters audiovisueller Textsorten und filmischer Vertextungstypen zu befürchten, daß eine solche Adaption der Wahrnehmungsleistungen unnötig gering bleibt (was im übrigen durchaus im Sinne mancher medienwissenschaftlich verorteten Lerntheorien sowie mancher "Macher" zu sein scheint, die dem Rezipienten allenfalls ein gelindes Aufmerken bei "special effects" zutrauen). Eine solche Minimaladaption ist gar nicht zwingend, wie – nicht erst seit heute – der psychologischen Schematheorie entnommen werden kann, vielmehr kann die Adaptionleistung enorm gesteigert werden, ohne daß – wie manchmal zu hören ist – das medienrezipierende Individuum überfordert würde.

Wer sieht Laufbilder unter welchen Bedingungen wie und als was? So könnte man – sehr reduktiv – die Ausgangsfrage aller kognitionspsychologischen Beschäftigung mit Film formulieren.

Werkerschichtungsstrukturanalysemodelle (kurz "Werkmodelle"), wie Wuss eines entwirft, (die den "Kunstcharakter" des jeweiligen individuellen Werkes erst in späteren Schritten bewerten dürfen und ihn nicht gar aus methodischen Gründen schlechthin voraussetzen können, wenn sie dem Anspruch an Wissenschaftlichkeit genügen wollen), müssen einerseits mit produzenten- und rezipienten-orientierten Theorien und Hypothesen über Verstehbarkeit von Aussagenintentionen sowie technischen und dramaturgischen Darstellungsmodalitäten, andererseits mit empirisch validen Rezeptions- und Rezipientenverstehensmodellen (von deren methodologischer Kompliziertheit und mathematisch-statistischer Komplexität Ohler zu berichten weiß) zusammengeführt werden, ohne daß der Rezipient dabei (wie jedoch leider allzu oft geschehen) als erkenntnistheoretische "black box" bewertet wird, dessen (Nicht-)Verstehen visuellen Materials direkt mit der Fernbedienung gekoppelt zu sein scheint und der über Unterhaltungsqualitäten von Spielfilmen schlicht mit dem Kinobillet abstimmt.

Selten genug trifft der Medienwissenschaftler auf zwei in kurzen Zeitabständen publizierte wissenschaftliche Texte wie die Bücher von Wuss und Ohler, die inhaltlich derart komplementär aufeinander bezogen und methodisch so eng miteinander verflochten sind, daß er geradezu aufgefordert ist, beide Arbeiten parallel zu lesen. Die Autoren behandeln – mit unterschiedlich gesetzten Schwerpunkten – Berührungsflächen zwischen Strukturen audiovisueller Erzähltexte und aktueller psychologischer, insbesondere kognitionspsychologischer Forschung. Wuss versteht seine Ausführungen ausdrücklich als "Beitrag der Filmwissenschaft, mögliche Ansatzpunkte für eine Zusam-

menarbeit mit der Psychologie herauszufinden" (427). Genau hier setzt Ohler als experimentell arbeitender Kognitionspsychologe an. Hier also die internationalen fachpsychologischen Standards genügende exakte experimentelle Untersuchung dessen, was denn nun wirklich vor sich geht beim Verstehen audiovisuellen Materials mit narrativem Charakter, dort eine umfassende Filmtheorie mit dem Fokus auf Allgemeiner Narrativik innerhalb eines Schichtenmodells des Filmerlebens und -verstehens. Beide Studien gehören *nicht*, das muß unterstrichen werden, zu jenen Exemplaren einer leider gar nicht so seltenen Gattung, deren Ergebnisse so trivial oder so veraltet sind, daß sich Kritik nurmehr am Apparat der jeweils verwendeten wissenschaftlichen Methodik aufhalten mag.

## I.

Ein filmwissenschaftliches Buch ohne Standphotos, Abbildungen, Skizzen, Tabellen (mit einer Ausnahme), ja sogar ohne Fußnoten? Kann das für mich interessant sein? Eine solche Frage mag dem Filmfreund beim ersten Durchblättern des Buches von Peter Wuss aufkommen. Und die Antwort wird positiv ausfallen. Schnell wird er sich festlesen.

Auf der Grundlage eines Korpus von gut 110 Filmen (von A wie Jean-Luc Godards A BOUT DE SOUFFLE [AUSSER ATEM, Frankreich 1959] bis Z wie Otar Iosselianis ZILZ PEVCIJC DROZD [ES WAR EINMAL EINE SINGDROSSEL, 1970]), die sehr pointiert und einleuchtend zu Illustrationszwecken herangezogen, ausdrücklich aber nicht im einzelnen analysiert oder interpretiert werden<sup>3</sup>, entfaltet Wuss seine Thesen zur Prozeßhaftigkeit einer pluralen Film- und AV-Kultur innerhalb einer umfassenderen Theorie des Kunstprozesses. Dabei hebt er semantische Netzhaftigkeit, individuell-psychische Sinnproduktion und verhaltensregulierende Funktionen dieses Prozesses hervor. Hierzu stellt Wuss sieben forschungsleitend gemeinte grundlegende Thesen auf, die in ihrer Tragweite allerdings weit über den Film als solchen hinausgehen und den Kunstprozeß insgesamt betreffen. (Absichtlich klammert er für Verstehensprozesse filmischer Strukturen nicht zentrale Themen-

---

<sup>3</sup> Vgl dazu Peter Wuss (1986) *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition*. Berlin: Henschel. – Besonders hervorzuheben ist, daß der Autor sich bei Filmen osteuropäischer Provenienz und auch in den Arbeiten dortiger Filmwissenschaftler und Psychologen hervorragend auskennt und uns an diesem Wissen partizipieren läßt. Leider fehlt bei einigen wenigen Filmen die Jahresangabe.

bereiche wie technische und ökonomische Faktoren der Filmproduktion und -distribution aus seinen Untersuchungen aus.) Filmtheorie muß den sich verändernden wissenschaftlichen Gegebenheiten, die sich in neuen Intentionen, wissenschaftlichen Instrumentarien, aber auch in sich wandelnden Gegenstandsauffassungen äußern, Rechnung tragen durch einen Paradigmenwechsel, der grundsätzlich auch Interdisziplinarität in Methoden und Terminologie erfordert. Dabei versteht Wuss unter Filmtheorie die drei Großbereiche Gestaltungslehre, Dramaturgie und Morphologie, wobei er zur letzteren Gattungs-, Genre- und Stiltheorie rechnet. Das mag vielen vertraut nach Literaturwissenschaft klingen, und tatsächlich vermag der Autor textwissenschaftlich-hermeneutische und theaterwissenschaftliche Ansätze von Brecht über Freytag bis zurück zu Lessing auf überzeugende Weise in sein kognitionspsychologisches Rahmenmodell einzubinden – mit zusätzlichem Gewinn für Leser mit traditionellerem Hintergrund.

Wuss entwickelt sein Thema in sechs Hauptkapiteln: 1. Filmanalyse heute; 2. Filmische Narration; 3. Gattungstheoretische Aspekte; 4. Genretheoretische Aspekte; 5. Kunst und Populärkultur – Neun Hypothesen zur Unterhaltungsfunktion des Films; 6. Zur Einordnung des Modellansatzes. Die herangezogene, weitgefächerte Literatur ist auf 25 Seiten verzeichnet.

Ausgehend von der ursprünglichen, auf audiovisuelles Material bezogenen Erforschungstrias des Kunstprozesses: Kreation (wer macht was wie?) – Werk (was ist wie und wozu gemacht?) – Rezeption (wer versteht was wie?), entwickelt Wuss im vorliegenden Buch Vorschläge zu einer (sich noch in der Modellbildungsphase befindlichen) umfassenden Psychologie des Spielfilms als Komponente einer auch massenmediale Aspekte berücksichtigenden Allgemeinen Medien- und Kunsttheorie. Sein Augenmerk richtet er dabei in erster Linie auf die strukturell-funktionale Durchdringung von Werkstruktur und Rezeption. "Wie vollzieht sich filmisches Erzählen psychologisch gesehen?" ist die Grundfrage, die Wuss sich stellt (10). Es ist ja für den Psychologen gar nicht so selbstverständlich, Spielfilm als Untersuchungsobjekt sui generis zu behandeln. Viel eher mag er geneigt sein, gewissen Szenen, Personenkonstellationen, individuellen psychischen Verhaltensauffälligkeiten einer gezeigten Person, ihren Tätigkeiten und Handlungen sein Forschungsinteresse zuzuwenden.

Die Werkstruktur, die im Kunstprozeß verortete, von beschreibbaren Prinzipien geleitete kompositorische Ganzheit des einzelnen Spielfilms steht daher im Mittelpunkt der Betrachtungen von Wuss. Jedoch wird Komposition als bewußte produzentenseitige Erarbeitung einer strukturellen Ganzheit nach künstlerischen und ästhetischen Gesichtspunkten immer auch als auf den

Rezipienten und seinen "Prozeß des Erlebens" hingeeordnet behandelt: Der "Rezipient und dessen Bedeutungsproduktion", so fordert Wuss, muß stärker in das Blickfeld der Forschung gelangen.

Die Komposition des filmischen Werks liefert dem Rezipienten in der Kontinuität der Laufbilderfolge Diskontinuitäten unterschiedlicher Ordnung und damit Segmentierungsmöglichkeiten, deren erfolgreiche kognitive Bewältigung ihrerseits Bedingungen für als kohäsiv und kohärent empfundene textuelle Strukturen sind. Die oft unterschätzte, manchmal gar als triviale Eingangsbedingung abgetane, tatsächlich aber, wie auch die neuere Psycholinguistik zeigt, hochkomplexe Fähigkeit des menschlichen perceptiven Systems zur Bildung von Invarianten bereits auf der Ebene der Wahrnehmung zeitlich linear gerichteter Verlaufsgestalten und Schichtungsstrukturen (Sprache, Film) ist die Voraussetzung zur Segmentierung und damit zur Informationsextraktion. Der Rezipient nimmt die ihm angebotenen Strukturen der Rezeptionsvorgabe nach einem, so schlägt es Wuss vor, dreischichtigen Modell als gegliederte, phasierte Kohärenzstrukturen wahr, verarbeitet sie sinnbezogen informatorisch und nutzt sie funktional. Diesem kognitionspsychologischen Grundkonzept der Informationsverarbeitung zufolge gibt es bei der Rezeption von Film drei grundsätzlich semantisch relevante Strukturen, die prozessual schichtartig und zeitlich zyklisch aufeinander bezogen sind.

Die wissenschaftlichen Grundansichten von Wuss sind deutlich geprägt von dem universale Geltung beanspruchenden, im Sinne der Wahrung von Ganzheitlichkeit einer zunehmenden Fraktionierung des Wissens entgegenarbeitenden kybernetischen und systemtheoretischen Modelldenken der 60er und 70er Jahre.<sup>4</sup> Das Verhältnis von Kybernetik und Systemtheorie, die als Theorien ungefähr zeitgleich in den 40er Jahren entwickelt worden sind, zueinander ist bis heute nicht ganz eindeutig definiert. In den Jahren 1940-48 entwarfen Wiener, Shannon, Kolmogorow und von Neumann die mathematisch-statistischen Grundzüge der theoretischen Kybernetik, und diese Wissenschaft wurde von Wiener und Rosenblueth umschrieben als "the science of control and communication in the animal and the machine". Diesen Beigeschmack der technischen Kontrolle hat die Kybernetik bis heute nicht verloren, doch man tut ihr Unrecht, wenn sie darauf eingeengt wird. Später, nachdem die Theoretiker zugestanden hatten, daß Kybernetik und Allgemeine Systemtheorie im wesentlichen dieselben Ziele verfolgen, spricht man lieber von effektiver Organisation und untersucht Verarbeitung, Übertragung

---

<sup>4</sup> Verständlich und grundlegend informiert: W. Ross Ashby (1974) *Einführung in die Kybernetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp [amerik. Originalausgabe 1956].

und Speicherung von Information in und zwischen beliebigen Systemen, wobei "System" recht allgemein gefaßt wird als "eine Gesamtheit von irgendwelchen Objekten, zwischen denen Zusammenhänge bestehen".<sup>5</sup> Systemtheorie wird dann verstanden als formale Theorie der Beziehungen in und zwischen Systemen, die deren Struktur und Verhalten untersucht. Systeme können dabei materieller (physikalischer, biologischer) Art sein, aber auch ideeller Art.

Immer wieder betont Wuss die Notwendigkeit modellgestützter Analyseverfahren: Nur über ein abstrahierendes, Komplexität selektionierendes und reduzierendes Modell – sozusagen als zwischen Subjekt und Objekt des Erkenntnisprozesses geschaltete dritte Größe – lassen sich Aussagen über das Erkenntnisobjekt (hier: den Film als künstlerisches Werk) gewinnen, die Ansprüchen an Wissenschaftlichkeit genügen.<sup>6</sup> Modelle entlasten den Erkenntnisprozeß erheblich. Diese Modellperspektive ist es, die Wuss am Spiel und am spielerischen Umgang mit Kunst herausstellt, denn auch das Spiel ist nicht zweckfreies Tun, sondern muß vielmehr in seiner Rolle beim Aufbau und Erwerb von Wissen gesehen werden, es dient der Einübung in die Kenntnis von Zusammenhängen und Funktionen von Systemen verschiedener Komplexitätsgrade.

Bereits der Biologe von Bertalanffy hatte darauf hingewiesen, daß es in der Allgemeinen Systemtheorie, die er Anfang der 40er Jahre maßgeblich konzipiert hatte, zwei Richtungen gibt: eine eher mechanistisch orientierte und eine, die er eher humanistisch nennt und die die Welt der Symbole, Werte, gesellschaftlichen Tatbestände und Kulturen als sehr real begreift. Diese Realität bleibt auch erhalten, wenn man sie als konzeptuelle Konstruktion versteht, die der erkennende und wissende Mensch aus seinen Wissenbeständen aktiv herstellt.

Aus heutiger Sicht kann man von einem Paradigmenwechsel bzw. von einer theoretischen Umdisposition in der Systemtheorie sprechen. In einer ersten, eher als statisch zu bezeichnenden Phase galt das Interesse der Kybernetiker

---

<sup>5</sup> Vgl. Georg Klaus / Heinz Liebscher (1974) *Systeme, Informationen, Strategien. Eine Einführung in die kybernetischen Grundgedanken der System- und Regelungstheorie, Informationstheorie und Spieltheorie*. Berlin: Vlg. Technik, S. 29.

<sup>6</sup> Speziell zum Denken in Modellen sei der interessierte Leser auf folgende, von Wuss nicht genannte Arbeiten verwiesen: Herbert Stachowiak (1965) Gedanken zu einer allgemeinen Theorie der Modelle. In: *Studium Generale* 18,7, 432-463; ders. (1969) *Denken und Erkennen im kybernetischen Modell*. 2. Aufl. Wien/New York: Springer; ders. (1973) *Allgemeine Modelltheorie*. Wien/New York: Springer.

und Systemtheoretiker den Begriffen "Kontrolle" und "Kommunikation" im Sinne der inneren Kohäsion von Teilen des Systems und Steuerungsvorgängen, insbesondere Gegenkopplungen (negativem Feedback). Eine zweite Phase führte hin zu einer dynamischen System/Umwelt-Theorie und zur Theorie der selbstreferentiellen, autopoietischen Systeme. Letztere zeichnen sich dadurch aus, daß sie ihren Sinn aus sich selbst und aus ihrer Verknüpfung mit anderen Strukturen beziehen. Spätestens in dieser zweiten Phase wird der Gegensatz Subjekt – Objekt aufgegeben zugunsten eines Verständnisses, das auch den beobachtenden Forscher als selbstreferentielles, autopoietisches System begreift – mit weitreichenden Folgen für die Theoriebildung, denn Beeinflussung wird nicht geleugnet, sondern darf nunmehr als konstitutiv gelten.

Der Systembegriff unterscheidet sich vom Strukturbegriff dadurch, daß er auf die Betonung von Grenzen abhebt. Systemtheoretische Grenzen sind allerdings selten räumlicher Natur, sondern in der Regel dynamisch. Sie können auch ineinanderfließen. Relationen können Grenzen leicht überschreiten.

Besonders hervorzuheben ist, daß Wuss sich nicht etwa an den üblichen mathematisch-statistischen, entropiebezogenen Informationsbegriff von Shannon und Weaver hält, sondern vielmehr bewußt Anschluß sucht an einen pragmatischen "Trivialbegriff" von Information, wie ihn ähnlich auch P.K. Anochin verwendet. Danach steht Information "für die Bedeutung der Einzelsignale für den Empfänger, und zwar im Hinblick auf die Veränderung desselben" (43).

Verstehbarkeit von Information wirkt wie ein Filter: Je mehr ich an systematischen Zusammenhängen an einem Kunstwerk, das als System seine informationelle Welt ja selbst erzeugt, wahrnehmen, erkennen und verstehen kann, desto mehr kann ich auch an Informationen entnehmen. Verstehen ist lern- und ausbaufähig und wird in Wechselwirkung mit den Eigenschaften des künstlerischen Objekts bzw. Systems immer komplexer. Das ist auch eine Konsequenz aus dem besonders von Luhmann immer wieder hervorgehobenen Postulat der Systemtheorie, daß Wahrnehmung die Wirklichkeit nicht einfach abbildet und letztendlich nur Komplexität Komplexität zu reduzieren vermag. Auf die Kunstrezeption (verstanden als Vorgang der Informationsextraktion) angewendet ergibt sich daraus für Wuss in Termini des informatorischen Zugewinns die Konsequenz:

Je größer die Veränderung, die durch die Nachricht Kunstwerk im selbstorganisierenden Empfänger Rezipient (bzw. in dessen internen Modell) eingeleitet wird, desto umfangreicher ist der Informationsgewinn (43).

Diese kybernetischen, system- und modelltheoretischen Einsichten verknüpft der Autor mit der genetischen Erkenntnistheorie Piagets und neueren psychologischen Erforschung kognitiver Prozesse (darin ähnlich Klix) in einem stringenten Gesamtmodell der Wirkungsweisen und Funktionen von Kunst.

Dabei erweist sich Wuss als genauer Kenner der osteuropäischen Tätigkeitspsychologie (Wygotski, Leontjew, Simonov, Obuchowski), während er gleichzeitig den Leser mit den kunstpsychologisch relevanten Ergebnissen der modernen Kognitionspsychologie (Miller, Neisser, George und Jean Mandler, Rumelhart, Anderson, Kintsch, Klix, Mandl, Dörner) sowie mit speziellen Arbeiten zur Filmwahrnehmung (Gibson, Ohler) vertraut zu machen versteht.

Mit Rückgriff auf die kybernetische Erkenntnistheorie von Klaus unterscheidet Wuss dahingehend, ob Bildung von Invarianten durch homologe Reihungen – verstanden als auch schematheoretisch deutbares "Gleichverhalten" kognitiver Prozeßkondensate "unter einem begrenzten Aspekt" – auf der Ebene der Wahrnehmung, des Denkens oder der Motive stattfindet. Dabei gelangt er zu drei signifikanten Strukturtypen der filmischen Komposition, die er terminologisch als *perzeptionsgeleitete*, *konzeptgeleitete* und *stereotypengeleitete* Strukturen faßt. Anhand von Aki Kaurismäkis Film *ARIEL* (1988) führt er sein sogenanntes "PKS-Modell" – PKS steht hier für *Perzeption, Kognition und Stereotyp* – knapp expositorisch-illustrierend ein. Die genannten drei Strukturen lassen sich klassifikatorisch hinsichtlich der zehn Merkmale Evidenzgrad, Integrationsstadium, Lernverhalten, Bewußtseinsgrad, Auffälligkeit, semantische Stabilität, Gedächtnistyp, Zeichenhaftigkeit, Auftrittshäufigkeit und Art der Wiederholung eindeutig unterscheiden und beschreiben (dazu gibt Wuss auf S. 64 eine Übersichtstabelle; übernommen in Ohler, 363). Hauptkriterium dieser Typologie sind Art und Grad der intra- und intertextuellen Wiederholung einzelner Reizkonfigurationen.

Bedingt durch empirische Zugangsbedingungen und durch auch wissenschaftshistorisch zu erklärende Restriktionen hat sich die Filmwissenschaft bisher überwiegend der zweiten Gruppe, den *konzeptgeleiteten* Strukturen, zugewandt und dabei bewußtseinsmäßig und zeichenhaft deutlich ausgeprägte Kausalzusammenhänge ebenso untersucht wie Ereignisse, Vorgänge, Handlungen und Schlußweisen sowie andere, auf den "höheren geistigen Prozessen" beruhende sinnstiftende Relationen im Filmkunstwerk und entsprechende, auf Invarianten beruhende Verstehensleistungen (Begriffsbildungen, Konzeptualisierungen) beim Rezipienten.

Der für das PKS-Modell so wichtige Begriff des Stereotyps wird in der Psychologie nicht in einem einheitlichen Sinn verwendet, meint er doch zum einen (u.a. in der Vorurteilsforschung) festgefahrene Abläufe des Denkens und Handelns, weist zum anderen aber (in jüngerer Terminologie) auf irreversible emergente Strukturen mit eigener Historizität. In letzterer Bedeutung ist "Stereotypisierung" überhaupt nicht negativ zu verstehen. Vielmehr ist sie ein wünschenswerter, ja notwendiger Prozeß der Invariantenbildung auf höherer Stufe, der der Herausbildung gestalthafter "funktionaler Oberflächen" dient, ohne die vieles an Sinnhaftigkeit visueller Vertextungen – verstanden als Fähigkeit, individuelle Anschlußpotentiale für intertextuelle Homologien aufzubauen – unendlich mühsam zu extrahieren wäre oder schlichtweg verloren ginge. Dieser Prozeß erstreckt sich beim Rezipienten über längere Zeiträume und bildet Invarianten über größere Gruppen von Filmen (und überhaupt von narrativem Material), und er erfaßt auch die nichlfilmische Realität, vermittelt also – wenn man so sagen darf – zwischen "Kunst" und "Leben", dient als Blaupause zur Konstruktion von (codebasierter, interpsychischer) Wirklichkeit:

Für bestimmte Rezipientengruppen verbindet sich die Reizkonfiguration mit normierten Unterprogrammen komplexen psychischen Verhaltens, wozu Wahrnehmungsmuster, Denkweisen, Emotionen, Vorstellungen und Wertungen gehören, die abgerufen werden, wenn ein Stereotyp erscheint (60).

Die drei angesprochenen Strukturtypen des PKS-Modells treten nach Wuss i.d.R. als "vermaschte Strukturnetze" in Erscheinung und können unterschiedlich stark gewichtet für die filmische Komposition genutzt werden. Im negativen Extremfall können die Typen – unabsichtlich oder gewollt – sich gegenseitig behindern und stören, im günstigsten Fall sich aber auch so überlagern und potenzieren, daß es zu einer maximal gelungenen semantischen Wirkung kommt, die den Rezipienten dann entsprechend in ihren Bann zieht, fasziniert und nachhaltig sinngenerierend "beschäftigt".

Hinsichtlich der narrativen Wirksamkeit des PKS-Modells entwickelt Wuss eine weitere Trias von segmentierten Invariantenstrukturen der Wahrnehmung, des Denkens und der Motive, die als Verkettungen Spielfilme in unterschiedlicher Weise zusammenhalten, in hierarchische Substitutionsgefüge eintreten können und auch zu typologischen Zwecken dienen:<sup>7</sup> "Topik-Ketten" sind Reihungen von verdichteten, invarianten Sinnbezügen, die sich im

---

<sup>7</sup> Vgl. auch Peter Wuss (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. 25-32.

filmischen Wahrnehmungsprozeß aufbauen. Wenn sie bewußt gemacht werden, dann sind sie auch benennbar; man kann sie versprachlichen. Sie entwickeln ihre eigenen Bindungsgesetze. "Sujets" dagegen umfassen kausale Verkettungstypen, die Begriffsbildungen voraussetzen und letztlich die Fabelstruktur eines Textes ausmachen. "Erzählstereotypen" wiederum können als Story-Grammatiken aufgefaßt werden, die als plausible und hochwahrscheinlich gelernte Handlungsverläufe, sozusagen als "prefabricated units" bis hinauf zu Genrestereotypen wie "Western", "Krimi", "Screwball Comedy" usw., makrostrukturell im Filmtext genutzt werden. Sie strukturieren die Verarbeitung von Filmtexten vor und ökonomisieren sie damit erheblich.

Solange die kognitive Filmpsychologie, die als Disziplin erst an ihrem Anfang steht, noch keine eigene ausreichende Methodik ausgebildet hat, empfiehlt Wuss den Rückgriff auf bewährte hermeneutische Verfahren, damit Beschreibungen semantischer Beziehungen auf der jeweils dominierenden Strukturebene begonnen werden können, ohne daß der Analyseprozeß unbestimmt bleibt oder gar unnötig leerläuft:

Die hermeneutisch entwickelte Hypothese zum Sinngehalt zwingt einen [...] auch zu einer hinlänglichen Berücksichtigung semantisch relevanter Strukturanteile. Jeder Strukturtyp kann ja mehrere Systeme umfassen, die oft nicht von gleicher Relevanz und innerhalb einzelner Szenen auch nicht immer präsent oder deutlich genug erkennbar sind und darum leicht aus dem Blickfeld der Analyse geraten (66).

Besonders herauszustellen ist der Hinweis von Wuss, daß Film sich immer nur mit Aspekten von Wirklichkeit auseinandersetzen und etwas auch nur aspekthaft darstellen kann. Der Totale Film ist daher als Irrweg anzusehen und sollte nicht angestrebt werden. Diese angesprochene Aspekthaftigkeit innerhalb der Modellierungsperspektive hängt sicher mit der für die Theorie der Semiotik elementar wichtigen Erkenntnis zusammen, daß Repräsentationssysteme grundsätzlich und immer nur Aspekte von etwas zu modellieren vermögen, ja daß die Repräsentationsrelation selbst diesen reduktiv-konturierenden Aspektcharakter geradezu im Definiens mit sich führt.

Trotz seines eklektizistischen Synkretismus, der Vielfalt angesprochener und benutzter Wissenschaftsdisziplinen ist der Ansatz des Autors sicher als das Gegenteil eines voreiligen modisch-interdisziplinären Schnellschusses zu bezeichnen: Der Text verdeutlicht dem Leser auf jeder Seite, wie sein Autor aus einer langjährigen Praxis als Filmwissenschaftler heraus ein brauchbares, integratives und forschungsleitendes Modell von Filmanalyse und Filmverstehen zu entwickeln weiß, das – so darf begründet gehofft werden – die

Forschung nicht nur innerhalb der engeren Filmwissenschaft vorantreiben wird. Jedem Medienpädagogen etwa kann man nur empfehlen, die bedenkenswerten Ausführungen von Wuss zur Unterhaltungsfunktion audiovisueller Texte und insbesondere zur psychohygienischen Funktion von Unterhaltung genau zu lesen.

Wuss' Verfahren ist, wie gesagt, bewußt eklektizistisch: Aus den zuträglichen fachspezifischen Theorien und Modellansätzen wählt er die ihm jeweils am geeignetsten und tragfähigsten erscheinenden Komponenten aus und sucht sie in seinem eigenen werkanalytischen Ansatz zu integrieren. Darum finden in sein Buch Eingang Ansätze unterschiedlichster Ausrichtung: Die materialistische Erkenntnistheorie und Kybernetik von Klaus und von Cubes kybernetische Lerntheorie wird ebenso berücksichtigt wie Piagets Kognitions- und Lernpsychologie des Kindes und Gibsons Lehre von der Wahrnehmung als Interaktion (mit dessen ökologischer visueller Wahrnehmungstheorie und Filmpsychologie sich Ohler kritisch auseinandersetzt; s.u.). Überlegungen zur informationstheoretischen Ästhetik (Ivanov, Frank) finden sich ebenso wie Gedächtniskonzeptionen nach Klix, Ecos Codetheorie und Prigogines Analysen komplexer Systeme. Im Verlauf seines Buches versucht Wuss, wenn auch eher programmatisch, zum Beschreiben und Verstehen neuer Entwicklungen in den AV-Medien – gedacht ist an Musikvideos und Clipstrukturen, wie überhaupt an fusionistische, selbstreferentielle, autokatalytische Komplexionen vielfältiger Verwendbarkeit – auch Theorieansätze "postmoderner" Wissenschaft einzubeziehen und schließt daher einige Überlegungen zu Ableitungen vom autopoietischen Biokonnektionismus, zum Radikalen Konstruktivismus, zu den dissipativen Strukturen, zur Synergetik, Chaostheorie und frakalen Geometrie an. Damit gerät Wuss nun allerdings in die Gefahr, seine Theoriebasis zu überfrachten, doch kann man sich bei allen Vorbehalten gegenüber der für Mißbrauch so anfälligen wissenschaftstheoretischen Postmoderne dem Reiz dieser "Modellierungsperspektive" für den zu untersuchenden Gegenstandsbereich nicht entziehen. Unschädlich für Wuss' Anliegen bleiben diese Ausflüge allemal, "außerordentlich anregend" – wie der Autor selbst findet – sind sie gewiß. Er plädiert letztlich dafür, die Wirkmächtigkeit wissenschaftlicher Metaphorik zu nutzen, so wie es – die neuen "Forschungsparadigmata" bieten es letztlich an – durch "Umbenennung des bereits Bekannten" (442) durchaus geschehen kann.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Zur Rolle von Metaphern in der psychologischen Modellbildung äußert sich auch Ohler, vgl. S. 61ff.

## II.

Der Experimentalpsychologe Peter Ohler führt den an Spielfilm interessierten Leser in eine für diesen vielleicht sehr fremde Welt, denn in seiner Arbeit ist weniger von Filmen und ihren Inhalten die Rede, sondern sehr viel (und technischer als bei Wuss) von Informationsverarbeitung, Wissenschaftstheorie, Methodologie, von mathematischen, psychologischen, bedeutungstheoretischen Modellen, Repräsentation, kognitiver Psychologie, Schemata, Computerfunktionalismus, Computermetaphern uvm. Was bietet Ohler nun dem Leser?

1. Eine systematisch-kritische Durchsicht der Literatur zu Themen der kognitiven Psychologie, soweit sie für Forschungen zum Verständnis narrativer Filme verwendbar erscheinen.
2. Explorative Studien zu experimentellem Design für Untersuchungen zur Filmenkodierung seitens des Rezipienten nebst Durchsicht und Kritik bestehender Entwürfe.
3. Eine "rezeptbuchartige" Einführung in Methoden und Praxis mathematisch-statistischer Auswertungen von empirischen Datenerhebungen psychologisch relevanten Materials zum Filmverstehen. Dabei werden Verfahren vorgestellt, die noch nicht zum sozialwissenschaftlichen Standard gehören.

Jeder dieser drei genannten Bereiche ist in seiner Systematizität und Ergiebigkeit für eine film- und fernsehwissenschaftliche Erforschung des Verständnisses audiovisueller Texte bisher unerreicht. Die Durchführung der Bereiche 2 und 3 zeugt von langjähriger Erfahrung des Autors im Umgang mit experimentalpsychologischen Verfahren und Mathematischer Psychologie.

In sechs Hauptkapiteln wird der Stoff entwickelt. Vorangestellt ist ein Überblick. Kapitel 1 führt ein in relevante ältere Ansätze zur Filmpsychologie ein (Münsterberg, Arnheim), stellt den zu untersuchenden Filmtyp vor, erläutert den schematheoretischen Schwerpunkt des kognitionspsychologischen Ansatzes und grenzt ihn von rezeptionsästhetischen und semiotischen Modellen ab. Kapitel 2 stellt das kognitive Prozeßmodell der Filmverarbeitung vor (Schaubild auf S. 33). Kapitel 3 verortet die kognitive Filmpsychologie wissenschaftstheoretisch, erläutert das Konstrukt "mentale Repräsentation" und prüft eine Vielzahl kognitiver Modellangebote auf Brauchbarkeit für die Analyse des Verstehens narrativer Filme. Kapitel 4 führt ein in existierende schemageleitete Untersuchungen zu Filmverarbeitung und -verstehen.

hen. Kapitel 5 enthält die Kritik des Autors an vorliegenden experimentellen Arbeiten. Kapitel 6 beschreibt eigene explorative empirische und experimentelle Studien zur kognitiv orientierten Filmpsychologie. Kurzzusammenfassung und Ausblick folgen in Kapitel 7. Ein nützliches kleines Glossar der wichtigsten verwendeten kameratechnisch-filmwissenschaftlichen Termini (fünf Seiten) geht den auf 17 Seiten verzeichneten Literaturangaben voraus. Zehn Anhänge schließen sich an (darunter der wichtige Anhang 1: Zeitreihenanalyse, in dem mathematisch-statistische Verfahren vorgestellt werden; er wurde wegen seines formalen Charakters für den Druck aus dem Haupttext ausgegliedert). Ein Abstract auf Englisch und eine deutsche Zusammenfassung beschließen das Buch.

Abgesehen von gelegentlichen Verweisen auf Spielfilme (bzw. Spielfilm-szenen) arbeitet Ohler mit bewußt reduktiv gehaltenem Filmmaterial: Er untersucht empirisch das filmische Verständnis bei der Rezeption der Filme (bzw. Szenenfolgen, Sequenzen, Episoden aus) STAGECOACH (Protowestern), THEO GEGEN DEN REST DER WELT (Roadmovie), DIE STADTPIRATEN (Kinder(banden)film) und ALKA-SELTZER (Werbeclip im Genre "Gefängnisfilm"). Als experimentelles Material kommen noch ursprünglich zu Lehrzwecken hergestellte technische Szenenvarianten einer Pokerpartie hinzu (vom Autor kurz "Pokerfilm" genannt); sie sind dem Genre "Gangsterfilm" zuzurechnen. Der Band ist mit zahlreichen Abbildungen, Skizzen, Schaubildern, und Tabellen durchsetzt und bietet auch dem Mathematischen Psychologen interessantes Anschauungsmaterial und Formeln.

Angestrebtes Ziel der Arbeit ist es, die kognitive Filmpsychologie letztlich als Teil einer Psychosemiotik des Films zu verankern. Dabei sieht der Autor Film grundsätzlich – wie es auch Wuss tut – als geschichtetes Zeichensystem, die Annahme eines direkten referentiellen Bezugs des Films auf die Wirklichkeit wird abgelehnt.

Ohler arbeitet streng modellorientiert: Er spricht von einem allgemeinen Prozeßmodell der Verarbeitung filmischer Information, in dem filmische Stimulusinformationen über einen sensorischen Kurzspeicher in einen zentralen Prozessor mit begrenzter Kapazität gelangen. Dort werden sie mit einem narratives Material organisierenden, "Situationsmodell" genannten mentalen Repräsentat in Beziehung gesetzt, das das Verstehen vorstrukturiert und das selbst wiederum ständig angepaßt und erneuert wird ("Updating"). Speicher (als überdauernde Repräsentationen) für generelles und narratives Wissen unterstützen das Situationsmodell, wobei Ohler es für sinnvoll hält, einen zusätzlichen Speicher für Wissen um filmische Darbietungsformen anzunehmen, den er auch und gerade gegen die "ökologische"

Wahrnehmungs- und Filmtheorie Gibsons zu verteidigen bereit ist. Dieser spezielle Speicher enthält Wissen über technisch-formale Mittel, Präsentationsmodi und *cues* wie Einstellungsgrößen, Schnitte, Schnittfrequenzen, Kameraachsen, Kameraperspektiven, Zooms, Fahrten, Schwenks, Farbgebung, Töneffekte, Musik, Montageformen und Off-Screen-Informationen (36). Hierzu läßt sich anmerken, daß die Annahme eines Speichers mit Segmentationsunterstützern in jedem schematheoretischen Modell Platz finden sollte, das kontinuierliche Oberflächen beschreiben will, die Teil einer geschichteten Struktur sind, wie es u.a. auch für die gesprochene Sprache gilt.

Das negative Ergebnis bei der Auseinandersetzung mit den Ansichten des einflußreichen US-Wahrnehmungspsychologen Gibson ist für die Filmtheorie von erheblicher Tragweite, zumal Gibson selbst Ausflüge in diese Richtung gemacht hat. Ohler vermag zu zeigen, daß Gibsons Theorie der direkten, kontinuierlichen Informationsextraktion, die ohne einen Gedächtnisspeicher auskommen will, für Filmverstehen nicht geeignet ist. Die "ökologische" – eine zudem häufig mißverstandene Attribuierung – Ausrichtung Gibsons führt diesen dazu, normativ Kamerabewegungen auf die Freiheitsgrade des menschlichen optischen Systems zu beschränken. Auch harte Schnitte lehnt Gibson als "unökologisch" ab, ebenso temporale Ellipsen. Ist es nun aber nicht denkbar, daß vielmehr die mit dem "Kontexttheorem" (Möller-Naß) gemeinte sinnstiftende Kontiguitätsklammer zwischen zwei ansonsten disparaten Einstellungen als Bedingungen ökologischer Wahrnehmungskontinuität unterliegend verstanden werden kann und muß? Jedenfalls kommt Gibsons Ansatz, wenn er stur auf Filmtheorie bezogen wird, einer Beschränkung filmtechnischer Mittel auf die Dauerperspektive einer passivisch-subjektiven Kamera gleich und ist schon deswegen nicht akzeptabel. Zudem kann eine zufriedenstellende Erklärung des Konstrukts "Repräsentation" ohne Annahme von dauerhaften Speichern so wenig gefunden werden wie bei bewußtem Verzicht auf Antizipations- und Inferenzprozesse.

Wissenschaftshistorisch geht Ohler davon aus, daß die kybernetischen Erklärungsmodelle der 60er und 70er Jahre heute durch das Paradigma des Computerfunktionalismus – mit der Computermetapher als mächtigem Erklärungsprinzip – ersetzt worden sind. Innere (mentale) Zustände werden nunmehr als intentionale erklärt, Prozeßmodelle als Programm(ab)läufe verstanden. Im Mittelpunkt dieses Ansatzes steht der Begriff der mentalen Repräsentation. Als mentales Repräsentat eines Films versteht der Autor sein Situationsmodell. Ein solches Repräsentat ist jedoch nicht direkt beobacht- und bestimmbar, und so stellt sich die Frage, wie sein Vorhandensein beim

Rezipienten überhaupt nachgewiesen werden kann. Darum greift der Autor Herrmanns Anregung auf, mit Reduktionssätzen zu arbeiten:

Zeigt man einem Rezipienten einen Film, so kann man [...] von einem mental repräsentierten Situationsmodell dann ausgehen, wenn ein bestimmter Satz abhängiger Variablen eine bestimmte Ausprägungskonfiguration hat (58).

Hierzu entwirft er geeignete Laborexperimente.

Favorisiert wird von Ohler unter den verschiedenen Theorieangeboten aus dem Bereich der kognitiven Psychologie der "Mechanismus der metaphorischen Projektion präkonzeptueller Strukturen auf/in symbolische Strukturen" nach Lakoff und Johnson, und zwar innerhalb einer Theorie der "engen" – also nicht natursprachlich "weiten" – psychologischen Bedeutungen. Angesichts der unüberschaubaren Literatur zum Metaphernbegriff beschränkt sich Ohler dabei klugerweise auf ein sehr einfaches, aber wirkungsvolles Verständnis von "Metapher", das von dem Logiker und Kunstphilosophen Goodman stammt: "Bei der Metapher wird ein vertrautes Schema implizit auf eine neue Sphäre oder in einer neuen Weise auf seine alte Sphäre angewandt" (115, Anm. 92). Wenn man nun diesen wirkmächtigen Projektionsbegriff mit den Erfahrung organisierenden, präkonzeptuellen kinästhetischen Image-Schemata nach Lakoff und Johnson zusammenbringt, läßt sich auf überzeugende Weise zeigen, wie derartige gestalthafte, nicht vollständig propositionalisierbare Image-Schemata abstrakte symbolische Domänen zu strukturieren vermögen.<sup>9</sup> Schemata können dabei als überdauernde Kondensate iterativer Verarbeitung perceptiver Strukturen angesehen werden. Soweit es für seinen Ansatz notwendig ist, diskutiert Ohler auch die anthropologischen, psychologischen und philosophischen Voraussetzungen und Implikationen der erfahrungsrealistischen Theorie von Lakoff und Johnson.

Anhand einer Auswahl aus den von ihm erwähnten zehn Image-Schemata (insbesondere CONTAINER/CONTAINMENT, SOURCE-PATH-GOAL [= PATH] und FORCE) zeigt Ohler, wie bei der Verarbeitung narrativen Filmmaterials auch konzeptuelle Prozesse schemageleitet verlaufen. Aufschlußreich ist sein Nachweis, wie das sogenannte "Continuity Cinema"

---

<sup>9</sup> Nicht ohne Grund mag sich jemand, dem die Geschichte der Philosophie vertraut ist, bei diesem Gebrauch von "Schema" an Kant erinnern fühlen, denn tatsächlich ist dieser deutsche Philosoph, wie Ohler selbst schreibt, eine Quelle der Begriffsverwendung. Vgl. I. Kant: *Kritik der reinen Vernunft* (1781, I, 2. Teil, 1. Abt., 2. Buch, 1. Hauptstück): "Von dem Schematismus der reinen Verstandesbegriffe", A137ff, wo er sich dem Problem widmet, wie die Vermittlung zwischen abstrakten Kategorien (Ideen) und empirischen Erscheinungen zu denken sei.

letztlich als schematheoretisch beschreibbarer Versuch gewertet werden kann, intuitiv gewonnene Vorstellungen von menschlichen Perzeptionsgewohnheiten in technische Herstellungskonventionen umzusetzen.

Wie kann man nun überhaupt wissenschaftlich mit Verstehensleistungen von Rezipienten umgehen? Wie sie feststellen? Und wie sie testen? Manche Forscher haben Werkanalysen von Filmtexten vorgenommen und sind weitgehend davon ausgegangen, daß Grad und Tiefe einer solchen strukturell-inhaltlichen Beschreibung schon – irgendwie – die individuelle Verstehensleistung abbilden werde. In der Tradition des Gedächtnispsychologen Bartlett hat man Probanden nach verschiedenen Zeitabschnitten Gedächtnisprotokolle von Filmen anfertigen lassen und diese dann einer vergleichenden Untersuchung hinsichtlich der Zusammenhänge zwischen filmischer Struktur und Gedächtnisleistungen unterzogen. (So verfuhr exemplarisch seit Mitte der 70er Jahre im Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik die Arbeitsgruppe um den Filmwissenschaftler Möller-Naß.) Beide Traditionen, zu Beschreibungs- und Erklärungsmustern von Filmverstehen zu gelangen, haben Niederschlag auch in der Arbeit von Ohler gefunden: Wie Wuss geht er davon aus, daß es sinnvoll ist, eine Konvergenz zwischen den Herstellungsmechanismen seitens der Macher (also der filmischen Komposition) und den Verstehensstrategien von Rezipienten anzunehmen. Dabei wird unterstellt, daß die der kognitiven Ebene vorausliegenden basalen Strukturen bei den Produzenten narrativer Strukturen die gleichen sind wie bei den Rezipienten ("Korrespondenzthese"). Insofern modelliert dann jedes Werkmodell, das schematheoretisch ausgelegt werden kann (wie die Versuche Bordwells zur Narrativik oder der Ansatz von Wuss), implizit auch den Rezipienten.<sup>10</sup>

Darüber hinaus lassen sich Verstehensleistungen nicht einfach direkt beobachten oder gar messen. Nicht ohne Grund diskutiert darum Ohler ausführlich wissenschaftstheoretische und methodologische Fragen nach Versuchsanordnungen, experimentellem Design, Instrumentarien und Meßmethoden und deren mathematisch-statistische Durchdringung.

Da sein Modell auf der Leitvorstellung von der symbolischen Informationsverarbeitung<sup>11</sup> aufruht und mit dem Repräsentationsbegriff als Basis arbeitet,

---

<sup>10</sup> Vgl. dazu auch unbedingt: Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge.

<sup>11</sup> "Symbolisch" darf hier natürlich nicht im Sinne der traditionellen Kunstwissenschaft verstanden werden. Vielmehr ist ein konventionelles, arbiträres Zeichenverhältnis angesprochen, wobei konkrete Objekte durch abstrakte Repräsentationen ersetzt werden, die dann manipuliert werden können. Leider wird gerade im Bereich der Compu-

schlägt er vor, nicht die Verstehensleistungen als solche messen zu wollen, sondern vielmehr die dem Probanden beim Betrachten von narrativem audiovisuellen Material noch zur Verfügung stehende freie Verarbeitungskapazität. Dabei wird dann die "mental workload" des Probanden bei der Filmenkodierung indiziert und der Enkodierungsaufwand bei der Verarbeitung des Films abgebildet. Mittels einer Sekundäraufgabe werden sog. Clickdetektionslatenzen gemessen, die sich besonders gut eignen, da sie keine subjektiven Urteile enthalten: Ein akustisches Signal (Click) wird in bestimmten variablen Zeitintervallen über die Laufzeit des Films gelegt, und der Proband, der den Film gerade sieht, bestätigt seine Wahrnehmung des Clicks manuell, indem er einen Knopf drückt. Je nach Grad der Absorption durch die Enkodierungsleistung beim Betrachten des Films, die von verschiedenen Parametern der filmkompositorischen Verlaufsgestalten abhängig ist, wird die gemessene Zeit variieren. Es können dann "Clickdetektionslatenzsequenzprofile" erstellt werden. Die dynamischen Zusammenhänge zwischen Zeitreihen werden nun nach verschiedenen Modellen der bivarianten Zeitreihenanalyse mathematisch-statistisch ausgewertet.

Sehr aufschlußreich ist auch das Verfahren des Autors, bei kindlichen Probanden zur Messung der unabhängigen Variable "Aufmerksamkeit" Distraktor-Dias einzusetzen und als Indikator für Aufmerksamkeit die Blickorientierung der Kinder zum Bildschirm anzunehmen und mittels Videokamera zu protokollieren.

Es ist ein großes Verdienst Ohlers, derartige Non-Standard-Verfahren der Datensatzauswertung für die Filmwissenschaft nutzbar gemacht zu haben. Ohler kann auf überzeugende Weise unter Laborbedingungen manches exemplarisch empirisch nachweisen, was die Filmtheorie an eher impliziten Wirkhypothesen durchaus enthält und was eben auch in die Komposition filmischer Kunstwerke Eingang findet. So kann er etwa zeigen, daß das filmtechnische Kompositionsmittel "Großaufnahme" tatsächlich die fokussierende Intensivierungswirkung beim Filmverstehen hat, die ihr intuitiv zugesprochen wird. Damit redet der Autor allerdings in keiner Weise einem Ansatz das Wort, der komplexe Form-Inhalt-Beziehungen durch einen einfachen Mechanismus von "Wirkeinheiten" samt entsprechender Mittel, die etwa in einem "Wirklexikon" kalibriert und parametrisiert auflistbar wären, ersetzen zu können glaubt.

---

terwissenschaft selten auf die unterschiedlichen Bedeutungen des Ausdrucks hingewiesen, und entsprechende Mißverständnisse stellen sich bei Lesern, die aus traditionelleren Forschungstraditionen stammen, gelegentlich ein.

Unter Berücksichtigung der Piagetschen Annahme, daß operative Doppelreihen von Kindern ab dem neunten Lebensjahr erkannt werden können, weist Ohler nach, daß dies ebenfalls für die Parallelmontage gilt, die von entsprechenden kindlichen Probanden als filmische Komposition des (nicht-primitiven!) Konzepts von "Gleichzeitigkeit" verstanden wird.

Wichtig und bedenkenswert ist auch Ohlers Warnung, nicht vorschnell Wirkhypothesen zu didaktischen Zwecken zu verwenden und den funktionalen Zusammenhang zwischen Instantiierung, Updating und Elaboration eines Topics künstlich durch Kumulation der Mittel zu erzwingen. Wie er experimentell nachweist, darf bei filmkompositorischen Anwendungen technischer Mittel nicht nach der Bauernregel "viel hilft viel" verfahren werden – und das kommt bekanntlich häufiger vor, wird sogar von manchen Medienpädagogen und Didaktikern explizit zur aktiven Aufmerksamkeitslenkung eingesetzt. Jedoch erreicht die Aufmerksamkeit beim Betrachten audiovisuellen Stimulusmaterials bei interferierenden Mitteleinsätzen irgendwann ihren Sättigungsgrad und fällt dann wieder ab. Das Gegenteil des Angestrebten tritt ein: das Verständnis leidet, optimale Repräsentation findet gerade nicht statt.

Das Buch von Ohler ist aufgrund seiner ausführlichen Durchmusterung kognitiver Ansätze, der durchgängigen methodologischen Bewußtheit und Schärfe, seiner empirischen Findigkeit und mathematisch-statistischen Durchdringung der gewonnenen Daten einzigartig und nicht nur für Filmwissenschaftler wichtig, sondern grundsätzlich auch allen am Paradigma der symbolischen Informationsverarbeitung innerhalb der Cognitive Science Interessierten ans Herz zu legen sowie jenen, die sich mit Anwendungen von Schematheorie in der Allgemeinen Narrativik beschäftigen oder dem Phänomen des "Verstehens des Verstehens" audiovisueller Texte näherkommen wollen, nachhaltig zu empfehlen.

Bleibt zu hoffen, daß so vorrangige Desiderata wie Untersuchungen zum kognitiven Fundament von Emotion, Affekt und Motivation im Bereich Film- und Fernsehrezeption in nicht allzu ferner Zukunft eine breitere Behandlung erfahren werden als bisher. Hinweise auf Wechselbeziehungen zwischen Kognition und Emotion durchziehen insbesondere die Arbeit von Wuss, der man auch für diese Forschungsperspektive ausgiebige Nutzung wünschen darf.

Beide Bücher sind – und das ist angesichts der Materie erfahrungsgemäß nicht selbstverständlich – sehr flüssig lesbar, beileibe aber kein "easy reading". Die Texte sind genau im Detail, ohne den Überblick zu verlieren,

kritisch, jedoch nie polemisch oder unfair; sie bieten ernstzunehmende deutschsprachige Beiträge zur internationalen Diskussion und sind – insbesondere das Buch von Wuss – weit über das engere Gebiet der Filmwissenschaft für alle an medialer Verfaßtheit narrativer Strukturen Forschenden von hohem Interesse; sie fordern den Leser heraus, bringen ihn aber auch in seinen eigenen Überlegungen und Analysefähigkeiten weiter. Was will man mehr? Einen Index! – gewiß, den hätten die Verlage schon noch spendieren dürfen!