

Matthias Bauer; Tobias Hochscherf

## Phaneroskopie: Erste Überlegungen zur orektischen Filmanalyse

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18200>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bauer, Matthias; Hochscherf, Tobias: Phaneroskopie: Erste Überlegungen zur orektischen Filmanalyse. Marburg: Schüren 2013 (Jahrbuch immersiver Medien 5), S. 96–115. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18200>.

### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://link.iue.fh-kiel.de/index.php/2013/01/01/jahrbuch-immersiver-medien-2013-online-gestimmte-raeume-und-sinnliche-wahrnehmung/>

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

# PHANEROSKOPIE

## ERSTE ÜBERLEGUNGEN ZUR OREKTISCHEN FILMANALYSE

Matthias Bauer &  
Tobias Hochscherf

### Zusammenfassung/Abstract

Ausgehend von Hitchcocks Bemerkung, das Rechteck der Leinwand müsse mit Emotionen aufgeladen werden, und in Weiterentwicklung des *mood-cue approach* von Greg M. Smith richtet die «orektische Filmanalyse» ihr Augenmerk auf das Wechselspiel von Empfindungen und Vorstellungen, welches durch das Filmerlebnis ausgelöst wird. Ihre affektive und kognitive Rezeption kann anhand des Interpretanten-Modells von C. S. Peirce konzipiert und analysiert werden. Besonders aufschlussreich sind in dieser Hinsicht solche Szenen, in denen die Narration scheinbar ausgesetzt wird und sich die Zuschauer der Empfindungen und Vorstellungen innewerden, durch die sie dem Film Bedeutung verschaffen. Der Artikel illustriert vor allem die Funktion der dynamisch-energetischen Interpretanten an einer Vielzahl von Beispielen.

*Taking Hitchcock's remark that the screen needs to be filled with emotion as a point of departure, the article sets out to refine Greg Smith's mood-cue-approach to an «orectic film analysis» which places particular attention to the interplay of sensation and imagination that are caused by the film experience. The affective and cognitive reception of films can be studied using C. S. Peirce's interpretant model. This approach seems particularly insightful with regards to scenes in which the narration almost comes to a halt and the audience realise the sensation and imagination that give the film a particular meaning. The essay illustrates the function of the dynamic-energetic interpretant using a variety of filmic examples.*

In dem Gespräch, das Alfred Hitchcock und François Truffaut über das Kino, die Kunst des Films und die Dramaturgie der Inszenierung geführt haben, lässt der «master of suspense» keinen Zweifel daran, was er als vorrangige Aufgabe eines Regisseurs betrachtet: «Die erste Aufgabe besteht darin, die Emotion zu schaffen, die zweite darin, sie zu erhalten» (Truffaut 2003: 101). Kurzum: «das Rechteck der Filmleinwand muss mit Emotion aufgeladen werden» (Truffaut 2003: 54). Vor diesem Hinter-

grund ist denn auch die kategorische Bemerkung zu verstehen, die Hitchcock über sein Verhältnis zu den Zuschauern macht: «Ich verliere das Publikum nie aus den Augen» (Truffaut 2003: 43) – obwohl es am Set gar nicht anwesend ist und dort, leibhaftig vertreten, auch nur stören würde. Erst beides zusammen: die (imaginäre) Partizipation der Zuschauer und die Aufladung der Leinwand mit Atmosphäre, Stimmung und Emotionen machen einen Film für das Publikum zu einem Erlebnis.

Beispielhaft zeigt sich das an der Suspense-Dramaturgie: sie nämlich setzt darauf, dass die Zuschauer vorab über die Gefahr informiert werden, in der die Helden auf der Leinwand schweben, und sie zieht diesen Schwebezustand in die Länge, damit sich die Zuschauer die denkbaren Folgen ausmalen und sich dabei ihrer eigenen, womöglich widersprüchlichen Empfindungen innewerden können.

Das eine, das Wechselspiel von ‚foreshadowing‘ und ‚payoff‘ ist vielfach erörtert worden; das andere, die Innewerdung der eigenen, an die Verlaufsgestalt des Films gebundenen Empfindungen, hat in der Theorie des Films und in der Praxis der Filmanalyse noch nicht genügend Aufmerksamkeit gefunden, obwohl sich die Medienwissenschaft heute in der Regel nicht mehr als philologische Textwissenschaft begreift und von teilhabenden, aktiven Zuschauern ausgeht. Die orektische Filmanalyse soll dazu beitragen, dieses Desiderat zu beheben. Das Attribut «orektisch» stammt aus dem Griechischen (*orektikos*) und bezeichnet alle Aspekte der Erfahrung, die mit Impulsen und Empfindungen des Verlangens und Wünschens zusammenhängen. Ein Mensch ohne entsprechende Empfindungen wäre «anorektisch», also lust- und teilnahmslos. Wir sind daher einerseits auf der Suche nach Konzepten und Kategorien, die das vom Film vielfältig stimulierte und regulierte Verlangen der Zuschauer in den Mittelpunkt der Betrachtung rücken. Wir sind andererseits über die Re-Lektüre der einschlägigen Forschungsliteratur unter diesem Gesichtspunkt hinaus bemüht, die Konzepte und Kategorien einer Analyse, die sich mit der orektischen Dimension des Filmerlebnisses befasst, nicht nur deskriptiv zu nutzen. Vielmehr wollen wir sie zu einem späteren Zeitpunkt auch empirisch testen. In diesem Beitrag beschränken wir uns allerdings darauf, exemplarisch vorzuführen, wie die Re-Lektüre der Forschungsliteratur aussehen kann; anschließend wollen wir schlaglichtartig die Probe aufs Exempel machen. Wir befassen uns konstruktiv-kritisch mit dem *mood-cue approach* von Greg M. Smith, korrelieren ihn mit komplementären Zugriffen auf die emotionale Dimension des Filmerlebnisses und rücken ihn in den Kontext des Interpretanten-Modells von Charles S. Peirce, um Kategorien und Kriterien zu entwickeln, die an einigen ausgewählten Beispielen illustriert werden.

## Der mood-cue approach

Für die Behauptung, dass die orektische Dimension des Filmerlebnisses nach wie vor «unterbelichtet» ist, spricht, dass auch Greg M. Smith in seinem 2003 publizierten Buch *Film Structure and the Emotion System* feststellt, die Wissenschaft habe mit der Emotion just jene Dimension des Filmerlebnisses vernachlässigt, die für die meisten Zuschauer grundlegend sei (vgl. 2003: 3). Geschmälert werde damit auch die kulturelle Bedeutung des Kinos:

In the modern world's emotional landscape, the movie theater occupies a central place: it is one of the predominant spaces where many societies gather to express and experience emotion. The cinema offers complex and varied experiences; for most people, however, it is a place to feel something. (Smith 2003: 4)

Smith schlägt somit in die gleiche Kerbe wie Christian Mikunda, der von «geradezu physisch spürbarer Sinnlichkeit» spricht und behauptet, dass diese Sinnlichkeit von «kinematographischen Codes» hervorgerufen werde (2002: 18), die sich im Anschluss an Rudolf Arnheim gestalttheoretisch fassen ließen. Mikunda argumentiert primär wahrnehmungspsychologisch, während Smith seinen Filmanalysen eine Theorie des emotionalen Systems unterlegt. Diese Theorie setzt er scharf gegen jede Auffassung ab, die auf das freudsche Lustprinzip rekurriert – z.B. Christian Metz in *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino* (1977). Smith kritisiert, dass dieses Prinzip aufgrund seiner Generalität nicht der Spezifität der einzelnen Filme gerecht werden könnte – also dem, was er «the flavor of individual texts» nennt (2003: 5). Er selbst orientiert sich in seiner Argumentation am Kognitivismus, der auf Einsichten der Psychologie, der Philosophie und der Gehirnforschung fußt und die Narratologie des Films in den USA nachhaltig geprägt hat (David Bordwell, Kristin Thompson et al.).

Im Unterschied jedoch zu anderen Kognitivisten wie Noël Carroll, Ed Tan und Torben Grodal, die personen- oder aktantenbasierte Konzepte zur Analyse der emotionalen Dimension des Filmerlebnisses entwickelt haben, setzt Smith auf den *mood-cue approach*. Indem er *cues als* – weitgehend planbare – situationsgebundene Hinweisreize versteht, hat er ein Analysemodell entwickelt, welches nicht darauf angewiesen ist, dass die Empfindungen an Objekte der diegetischen Welt gebunden sind (vgl. Smith 2003: 65f.). Dies unterscheidet Smith insbesondere von Carroll. Ebenso wenig möchte er die

Stimmung, in die ein Film die Zuschauer in aller Regel bereits versetzt, *bevor* Objekte oder Akteure auf der Leinwand erscheinen, wie Tan primär an das Interesse binden, mit dem die Zuschauer die Entwicklung der Handlung verfolgen – was zu einer empathisch grundierten Informationsverarbeitung führt (vgl. Smith 2003: 71 ff.). Denn auch die Empathie ist eine personen- oder aktantenbasierte Emotion. Von daher ist es nur konsequent, wenn Smith ähnliche Vorbehalte gegen das *flow*-Modell von Grodal äußert, geht dieses Modell doch von einer Wechselwirkung zwischen der Identifikation und der Empathie der Zuschauer aus, die ebenfalls durch die Leinwandhelden angeregt wird und – sofern der *downstream* des Empfindungsstromes nicht blockiert wird – kataraktartig zunehmend komplexere Emotionen auslöst (vgl. Smith 2003: 76 ff.) Entscheidend für Smith, der die Relevanz der Empathie keineswegs bestreitet, bleibt, dass die filmische Signifikation eine Reihe von Schlüsselreizen umfasst, die unabhängig von den Agenten der Handlung ins Spiel kommen: Genrebezeichnungen, die Zuschauer mit einer gewissen Erwartung ins Kino gehen lassen; Musik, mit der die Zuschauer noch während des Vorspanns auf das Kommende *eingestimmt* werden; Farben, die sie affizieren oder andere Momente der atmosphärischen Verdichtung.

Ausschlaggebend für die Theorie der Emotionen, die Smith verwendet, ist ihr Vergleich mit Gedanken einerseits und Reflexen andererseits:

Emotions [...] resemble thought in that they allow us to act on incomplete situational information and to respond flexibly to a variety of stimuli with a range of appropriate behavior. Emotions resemble reflexes in that they provide an urgency to action that encourages us to act quickly and motivate us to pursue an action more fervently than would be possible with pure rationality. The emotion system is not capable of the higher abstract reasoning of the conscious mind, but it is not antithetical to that reasoning. (Smith 2003: 19)

Mit diesen Bemerkungen ratifiziert Smith zum einen die inzwischen allgemein akzeptierte Erkenntnis, dass Emotionen und Kognitionen keine Gegensätze bilden. Zum anderen hebt er die pragmatische – um nicht zu sagen: motorische – Relevanz von Reflexen, Gefühlen und Gedanken hervor. Außerdem legt er Wert auf die Feststellung, dass der *Ausdruck* von Empfindungen von den Empfindungen selbst unterschieden werden müsse – zumal dieser Ausdruck abhängig von der

sozialen Situation und den kulturellen Regeln sei, die das Rollenverhalten in einer Situation bestimmen (vgl. Smith 2003: 19 f.). Unabhängig davon, wie sich diese soziokulturellen Faktoren im Einzelnen auswirken, gilt, dass Emotionen auf der untersten Stufe ihrer Analyse Affekte darstellen, die von einem Subjekt als «positiv» oder «negativ» empfunden werden und dazu führen, dass jene Objekte, die entsprechende Affekte auslösen, entweder anziehend (attraktiv) oder abstoßend (repulsiv) wirken (vgl. Smith 2003: 31). Ausgehend von dieser Polarität ergeben sich dann auf den höheren Stufen der Analyse zum Teil sehr komplexe Affekt-Modulationen.

In den Affekten und in der affektiven Tönung des Verhaltens zeigt sich, nebenbei bemerkt, was Bernhard Waldenfels als «Responsivität» bezeichnet hat (vgl. 1994: 320–336): die Fähigkeit und Bereitschaft des Menschen, sich zu den Ansprüchen zu verhalten, die ein anderer Mensch, eine Situation oder auch ein Medium an ihn richtet. Schon die bloße Anwesenheit eines Anderen hat in diesem Sinne den Doppelcharakter von Anforderung und Angebot. Zugrunde liegt der Responsivität die Irritabilität des menschlichen Organismus, der als ein multimodales Sensorium begriffen werden muss, das physiologische und psychologische, affektiv-emotionale und kognitiv-rationale, viszerale und cerebrale Impulse wahrnimmt, verschränkt und auslegt. Anatomisch betrachtet besteht dieses Sensorium im Wesentlichen aus dem peripheren Nervensystem, dem limbischen System und der Amygdala. Der Mensch ist, mit anderen Worten, ein senti-mentales Wesen, senso-motorisch rückgekoppelt mit einer Umwelt, die während des Filmerlebnisses auf das Rechteck schrumpft, von dem Alfred Hitchcock gesagt hat, dass es «mit Emotion aufgeladen werden» müsse (Truffaut 2003: 54). Der Umstand, dass dieses Rechteck mittlerweile dank Dolby-Surround in einen multidirektional organisierten Soundscape eingebettet ist, dass es zu einer Kuppel gekrümmt werden kann und sich dergestalt zu einer höchst immersiven Apparatur entwickelt hat, ändert nichts an der Triftigkeit von Hitchcocks Statement, aus der sich zwingend die Dringlichkeit einer intensiven wissenschaftlichen Beschäftigung mit der emotionalen Dimension des Filmerlebnisses ergibt. Der *mood-cue approach* kann dieser Beschäftigung nachhaltige Anstöße vermitteln, bedarf aus unserer Sicht aber, wie der Querverweis auf Waldenfels andeutet, einer Verzahnung mit anderen Konzepten und Methoden.

Auch wenn man gegenüber Smith einwenden mag, dass einige der von ihm ins Feld geführten Begriffe – beispielsweise die Unterscheidung von «feeling for» und «feeling with» – anders als von ihm behauptet (Smith 2003: 170), durchaus gebräuchlich sind, bieten seine Überlegungen zahlreiche interessante Anstöße für die Untersuchung der orektischen Dimension des Filmerlebnisses. Zu diesen Anstößen gehört insbesondere die Betonung des Prozesscharakters von Affektion, emotionaler Partizipation und kognitiver Informationsverarbeitung. Für Smith wird dieser Prozess durch die Stimmungen integriert, in die der Film die Zuschauer zu versetzen sucht. «Moods act as the emotion system's equivalent of attention, focusing us on certain stimuli and not others», stellt er kurz und bündig fest (Smith 2003: 38). Daraus folgt, ganz im Sinne Hitchcocks: «The first task for a film is to create such an emotional orientation toward the film» (Smith 2003: 42). Die zweite Aufgabe besteht darin, die Stimmung aufrechtzuerhalten, zu steigern oder abzuwandeln.

To sustain a mood, we must experience occasional moments of emotion. Film must therefore provide the viewer with a periodic diet of brief emotional moments if it is to sustain the mood. Therefore, mood and emotion sustain each other. Mood encourages us to experience emotion, and experiencing emotions encourages us to continue in the present mood. (Smith 2003: 42)

Eingedenk der Tatsache, dass längst nicht alle emotionalen Momente eines Films diegetisch vermittelt sein müssen, kann man in den Narrationen des klassischen Hollywood-Kinos konventionalisierte *emotion marker* entdecken: «These markers signal to an audience traveling down the goal-oriented path of a narrative, cuing them to engage in a brief emotional moment» (Smith 2003: 44). Das können zum Beispiel zwei, drei markige Akkorde sein, die den Auftritt des Antagonisten begleiten und seine Bedrohlichkeit unterstreichen. Viele Marker dieser Art rekurrieren auf «emotion prototypes (nodes of association often containing scripts)» (Smith 2003: 47) – also auf affektiv grundierte Szenografien (vgl. Eco 1987: 100): der Schattenriss von Nosferatus Spinnenhänden an der Wand hinter dem Bett seines nächsten Opfers; das von Gewehrschüssen durchsetzte, genretypische Angriffsgeheul einer Indianermeute, das aus dem Off zu hören ist, während sich die Einstellung auf eine aus Kutschwerken gebildete Wagenburg konzentriert usw.

Nicht alle *frames* und *scripts* müssen genrespezifisch sein, die Wahrscheinlichkeit jedoch, dass man «Drehbücher» und «Verständnisrahmen» für dramatische Handlungen findet, die keine Emotionen befördern, dürfte im Spannungskino sehr gering sein. Allerdings gibt es, wie Smith betont, keine feste Koppelung zwischen einzelnen Stimuli und bestimmten Affekten, die ihnen zwangsläufig korrespondieren. Ein Fanfarenstoß kann – je nach Situation – Bedrohung (vor der Schlacht) oder Erleichterung (nach der Schlacht) signalisieren. Wichtig ist, dass Szenografien die (antizipatorische) Imagination der Zuschauer an emotionale Verlaufskurven der An- und Abspannung binden, die ihrerseits zu einem nicht unbeträchtlichen Teil Lerneffekte des Kinos darstellen. Wenn sich zwei Gestalten in einem Fahrzeug Strumpfmasken über das Gesicht ziehen, ist die Standardsituation des Überfalls etabliert, mit der nur die allerwenigsten Zuschauer persönliche Erfahrungen gemacht haben dürften. Ähnlich wie die primären Verständnisrahmen, die Erving Goffman zufolge der Erfassung einer Situation dienen, eine rationale Modulation erfahren können (vgl. 1977: 31–97), kann es auch zur emotionalen Modulation einer Szenografie kommen. Entweder a priori, wenn die Zuschauer schon wissen, dass eine der beiden Gestalten Mr. Bean ist – oder im weiteren Verlauf der Inszenierung, wenn sich herausstellen sollte, dass sich die vermeintlichen Gangster nur einen Spaß auf Kosten eines Freundes machen wollten, der soeben eine Eisdiele eröffnet hat. In jedem Fall kommt es zu einem Wechselspiel von Affektion und Information, Gemütsverfassung und Wissensstand, Stimmung und Vorstellungsbildung in Abhängigkeit von den situationsgebundenen Hinweisreizen, auf die eine Inszenierung setzt.

Offenbar fungieren diese *cues* wie «Stichworte», die sich an das Empfindungsvermögen und die mit diesem Vermögen gekoppelte Einbildungskraft der Zuschauer wenden. Es sind mehr oder weniger beredete (weil mehr oder weniger konventionalisierte) Schlüsselreize, zu denen sich die Zuschauer verhalten, indem sie sowohl affektiv als auch imaginativ reagieren – Reaktionsformen, die vermutlich gerade deshalb intensiv erlebt werden, weil motorisch-praktische Reaktionen in der Kino-Situation weitgehend ausgeschlossen sind. Die Erregungsenergie kann dort nicht ausagiert werden und bildet daher den Gefühlsüberschuss der fortlaufenden Wahrnehmung. So heißt es bereits bei Edgar Morin:

Die Abwesenheit oder die Verkümmern der motorischen oder praktischen oder aktiven Partizipation (je nach dem besonderen Fall ist eines dieser Adjektive vorzuziehen) ist eng mit der psychischen und emotionalen Partizipation verbunden. Da die Partizipation des Zuschauers nicht in einer Handlung ihren Ausdruck finden kann, wird sie innerlich, wird sie zum Nacherlebnis. Die Kinästhesie des Schauspiels stürzt in die Coenästhesie des Zuschauers, in seine Vitalempfindung, also in seine Subjektivität [...]. (1958: 109)

Das heißt freilich nicht, dass die emotionale Partizipation nur aus dem Überschuss der Energie resultiert, die nicht unmittelbar in Aktionen umgesetzt werden kann. Hinzu kommen die bereits im Vorfeld der Filmwahrnehmung entstandenen Erwartungen, die sich in vielen Fällen an der spezifischen Emotionalität eines bestimmten Genres oder der beteiligten Stars und Filmemacher orientieren sowie jene Empfindungen, die aus der Atmosphäre der Wahrnehmungssituation (Anmutung der Kino-Architektur, Gruppen-Erlebnis etc.) hervorgehen.

Intensivierend kann sich zudem die Juxtaposition von Emotionen auswirken. Die viel beschworene Angstlust, die Horrorfilme auszulösen vermögen, wäre nur ein Beispiel für diese Fusion einander eigentlich widersprechender Empfindungen. So resultiert die Angstlust zumeist daraus, dass die Zuschauer hin und her gerissen sind zwischen dem Wunsch, der Held möge dem Monster entweichen und der Erwartung, dass er diesem Monster unweigerlich begegnen muss und nicht gewachsen sein dürfte. In dieser Hinsicht stimulieren Horrorfilme ein paradoxes Begehren, das sich einerseits aus dem Genre-Wissen um die finale Konfrontation und andererseits aus den naheliegenden Empfindungen der Empathie oder Sympathie speist. Zu bedenken sind in diesem Zusammenhang sicher auch Aspekte der Persönlichkeitspsychologie, die zur Vorliebe für ein bestimmtes Genre führen und in der Fan-Gemeinde einen bestimmten Rezeptionshabitus hervorbringen. Worauf es bei der Juxtaposition zwischen dem Verlangen nach der Konfrontation und der fürsorglichen Anteilnahme am Schicksal des Helden – wie bei allen Formen der Affektion, der emotionalen Partizipation und der rationalen Informationsverarbeitung – in jedem Fall ankommt, ist aus unserer Sicht, dass der Film den Zuschauern Gelegenheit gibt, sich ihrer eigenen Empfindungsweise – sei diese nun ambivalent oder nicht – *innezuwerden*. Der Horrorfilm ist immer auch eine Konfrontation mit den eigenen

Ängsten und Sehnsüchten – seien diese nun spontan entstanden oder Ausdruck soziokultureller Gewohnheiten und Konventionen.

Eben darin, dass sich die Zuschauer ihrer eigenen Empfindungsweise *innewerden*, liegt denn auch die psychologische Pointe der Suspense-Dramaturgie. Sie verschafft ihnen nicht nur einen kurzen Augenblick der Überraschung bzw. der Überumpelung – vielmehr involviert sie die Zuschauer für eine längere Dauer so in das Wechselspiel von *foreshadowing* (Information) und *payoff* (Aktion), dass Raum für eine gesteigerte Form der Fremd- und Selbstwahrnehmung bleibt. Daher kommt es beim Suspense in vielen Fällen zu einer Dilation der Erzählzeit: Geradezu unerträglich langsam visiert der Attentäter in der Loge sein Opfer an, während die Frau, die das Verbrechen verhindern könnte, ebenso zur Passivität verurteilt ist wie die Zuschauer, die ihr Wissen um das Mord-Komplott teilen. In der sicheren Erwartung, dass der mutmaßlich tödliche Schuss genau in dem Augenblick abgefeuert werden wird, in dem die Partitur verlangt, dass die Becken gegeneinander geschlagen werden, erleben die Zuschauer in *DER MANN, DER ZUVIEL WUSSTE* (*THE MAN WHO KNEW TOO MUCH*, Alfred Hitchcock, GB 1934 und USA 1956), was sich in der Mimik, Gestik und Proxemik der Protagonistin spiegelt: höchste Anspannung im Bewusstsein der eigenen Ohnmacht. Die Gewissheit, dass der entscheidende Moment kommen muss, widerstreitet dem Verlangen, das Attentat möge in letzter Sekunde vereitelt werden; der Ungewissheit über die Auflösung der dramatischen Situation korrespondiert die geradezu körperliche Anspannung, die sich aus ihrer Zuspitzung ergibt. Die gesamte Szenografie erbebt sozusagen unter dem Widerhall, den die Dramaturgie und die Musik im Empfindungs- und Vorstellungsvermögen der Zuschauer auslösen. Durch den Suspense werden sie, um einen Begriff von Béla Balázs zu verwenden, auf einen polyphonen «Gefühlsakkord» (vgl. Balázs 2001: 45f.) gestimmt, in dem sich die Protentionen und Retentionen der Imagination überlagern – ein Akkord, der allmählich anschwillt und daher auch nicht sang- und klanglos verebbt, sobald die dramatische Situation actionreich aufgelöst worden ist.

Es verwundert somit nicht, dass man den Begriffsapparat, den Smith an seinen *mood-cue approach* koppelt, heuristisch nutzen kann, um die Metapher vom Gefühlsakkord aufzulösen. Schon Balázs hatte diesen Akkord ja an die Stimmung

gebunden, die ein Film auslöst. Seine Gestalttheorie des Kinos, die auf die emotionale Partizipation der Zuschauer setzt, gehört zu den Konzepten, die eine rezeptive Filmanalyse mit den Kategorien und Kriterien von Smith vermitteln muss. Zu diesen Kriterien gehört die Unterscheidung von «sparsely and densely informative texts» (Smith 2003: 169), die sich ebenfalls an DER MANN, DER ZUVIEL WUSSTE illustrieren lässt: sowohl das Original als auch das Remake sind dicht erzählt, geradezu überkodierte Texte (als Beispiel für einen Film mit geringer Informationsdichte nennt Smith Jim Jarmuschs STRANGER THAN PARADISE (USA/D 1984) – einen Film, den er als Gegenentwurf zur Hollywood-Dramaturgie versteht). Hitchcock hat die Zuschauer so umsichtig und nachhaltig mit allen relevanten Informationen versorgt, dass dem Publikum die Dramatik der Situation unmöglich entgehen kann und eine indifferente Haltung dem Geschehen gegenüber ausgeschlossen ist. Soweit es die Vorab-Information der Zuschauer betrifft, ist die emotionale Partizipation, wie Smith es ausdrückt, *rear driven*; indem sie von der Spannung auf die Auflösung einer Situation lebt, ist die Suspense-Dramaturgie gleichwohl *forward looking* (vgl. 2003: 160f.). Affektiv ergriffen und imaginativ beteiligt, wie die Zuschauer sind, *leiden sie mit* der Heldin, *sorgen sie sich um* das Opfer, aber nicht um den Attentäter, *für* den sie kaum etwas *empfinden*. Die Suspense-Dramaturgie geht also nicht nur mit einer relativ klaren Verteilung von Sympathie und Antipathie einher, sie lässt auch die Empfindungen auftauchen, die man anhand der Unterscheidung von «feeling for or with» (Smith 2003: 160f.) von einander abheben und gegen den Zustand der Indifferenz oder Indolenz abgrenzen kann. Darüber hinaus verwendet Hitchcock, der Erzähltradition Hollywoods entsprechend, eine Reihe von Emotionsmarkern (vgl. Smith 2003: 89f.), die den Zuschauern signalisieren, mit welchen Gefühlen die Leinwand (respektive die Filmwahrnehmung) aufgeladen werden soll: Angst um das entführte Kind der Heldin; Ohnmacht angesichts der Unmöglichkeit, sowohl dieses Kind als auch das Opfer des Attentats zu retten; Empörung über die perfiden Drahtzieher von Entführung und Mord-Komplott etc.

Während Stimmung und Atmosphäre affirmative Elemente einer Sympathieleitung sein können, eröffnen sie auch interessante Variationen, wenn sie der Geschichte oder den Charakterisierungen der Figuren zuwider laufen. So kann eine Diskrepanz zwischen Stimmung und Atmosphäre

auf der einen Seite und den Figuren mitsamt ihrer Funktion innerhalb der Diegese auf der anderen Seite konventionalisierte filmische Erzählmuster in Frage stellen. Sehr anschaulich kann man die hierfür erforderliche sorgfältige und nuancierte Setzung von Emotionspunkten an Fritz Langs M (D 1931) verdeutlichen. Nachdem die Handlung zunächst – um bei Hitchcocks Terminologie zu bleiben – an eine gewöhnliche «Whodunit»-Geschichte mit klarer Sympathieverteilung erinnert (wer ist der Kindsmörder, der ganz Berlin in Atem hält?) tritt an die Stelle des Abscheus über die Untat zusehends das Unbehagen darüber, dass die Jäger (Polizei und Verbrecherorganisation) eine regelrechte Menschenhatz betreiben. Durch das Spiel mit Licht und Schatten, das ebenso wie die oft von unten angeschnittenen Bilder von Gangstern und Polizisten eine unheimliche Atmosphäre schafft, vor allem aber durch die Parallelmontage der Tätersuche, die zugleich vom Staat und vom Syndikat der Unterwelt betrieben wird, kommt es zu einem Missverhältnis zwischen dem Hintergrundwissen über die schrecklichen Morde (*rear-driven*), der aktuellen Bewertung der dramatischen Situation (Menschenhatz) und ihrer heranrückenden Auflösung (*forward-looking*). Verstärkt wird die Ambivalenz zum einen dadurch, dass viele Nahaufnahmen den in die Enge getriebenen Täter zeigen, während der für seine Verfolgung zuständige Kriminalist ausschließlich aus größerer Distanz gezeigt wird, sowie zum anderen dadurch, dass die Zuschauer die Fahndung nach dem Kindsmörder und sein Verhör zumindest heutzutage in dem Bewusstsein des Unheils verfolgen, das sich bereits in der Spätphase der Weimarer Republik abzuzeichnen begann. Es ist somit die Pogrom-Stimmung, die den Zuschauer affiziert und zum Nachdenken bringt – eine Stimmung, die aus dem atmosphärischen Zuschnitt der Inszenierung resultiert. Erst sie macht aus dem absehbaren Handlungsverlauf ein Menetekel. Spätestens in der Szene, in der die Vertreter des Verbrecher-Syndikats dem von Peter Lorre gespielten Triebtäter im Keller eines verlassenen Industriekomplexes den Prozess machen, dürfte sich der Zuschauer seines Unbehagens über dieses Tribunal *innewerden* und ihm gegenüber eine kritische Haltung einnehmen. Bezeichnend für das Wechselspiel zwischen der atmosphärischen Verdichtung und der zunehmenden Empfindung des Unbehagens ist, dass dieses Unbehagen keineswegs ungetrübter Erleichterung weicht, wenn die Polizei die Selbstjustiz endlich unterbindet und das

mehr erbarmungswürdige als erbärmliche Subjekt abführt, als das der Täter dem Zuschauer mittlerweile erscheint.

Interessant ist bei Lang wie bei Hitchcock, dass sich in den Schlüsselszenen und Schlüsselreizen ihrer Filme dramaturgische und atmosphärische Aspekte überlagern. Das gilt – um noch einmal auf das Beispiel von *DER MANN, DER ZUVIEL WUSSTE* zurück zu kommen – für die Dynamik der Musik, für die Juxtaposition zwischen dem festlichen Konzertereignis und der Gemeinheit der Intrige sowie für den Kontrast zwischen der Vergnügungsbereitschaft der unwissenden Zuhörer, die ganz Ohr sind und kein Auge für die Waffe hinter dem Logenvorhang haben, und der Katatonie der Heldin, die sich nicht entspannen und das Konzert unmöglich genießen kann. Vermittelt wird den Zuschauern dies alles durch Einstellungswechsel, Kameraschwenks und Montageeffekte, die das Layout des Suspense in ein furioses Display, ein Aus- und Durchspielen aller der Erregungsmomente verwandeln, die in der dramatischen Situation angelegt sind. Und auch hier gilt wieder, was zuvor über die eigentliche Pointe der Suspense-Dramaturgie gesagt wurde: sie funktioniert nur im Verbund mit der Zeit, die den Zuschauern eingeräumt wird, um sich zugleich der pragmatischen und der emotionalen Implikationen der in die Länge gezogenen und zugespitzten Situation innezuwerden. Ohne eine solche Möglichkeit würden die emotionalen Momente von der Narration überlagert, womöglich verlorengehen oder abgeschwächt werden.

Dass die Nachhaltigkeit der Affekte und der emotionalen Partizipation wie der rationalen Informationsverarbeitung eng mit dem Faktor Zeit verwoben ist, sieht man im Übrigen auch sehr deutlich am Kuleshow-Effekt, der entsteht, wenn das Gehirn versucht, durch den Schnitt zusammengefügte Einstellungen in einen Sinnzusammenhang zu überführen. Tatsächlich wird dieser Effekt durch Schwarzbilder oder langsame Ablendungen verstärkt, die – darauf hatte schon Balázs aufmerksam gemacht – wie Aufforderungssignale zum Weiterdenken wirken: «Die Ablendung läßt einen innehalten wie die Gedankenstriche hinter einem Satz» (Balázs 2001: 54). Sie erfüllt damit im Film die Funktion der Aposiopese, die im Text durch drei Pünktchen am Ende eines unvollständig ausgedrückten Gedankens angedeutet wird. Das Innehalten ist dabei der erste Moment eines auto-noetischen Prozesses, in dessen Verlauf sich der Zuschauer seiner eigenen Responsivität innewird.

Solche Momente sind wie alle Szenen und Sequenzen, in denen die Handlung gleichsam *stillsteht*, in besonderer Weise aufschlussreich für die rezeptive Filmanalyse, da die Narration den Zuschauern an diesen Stellen die Zeit einräumt, die es braucht, um sich der Atmosphäre der dargestellten Situation, der eigenen Stimmung und der emotionalen Beteiligung am dramatischen Geschehen inne zu werden. So kommt es im Horrorfilm kurz vor dem Auftreten des Monsters häufig zu einer Szene oder Sequenz, in der das Erzähltempo abnimmt. Der bereits erwartungsvolle Zuschauer wird so dazu verleitet, in seiner Fantasie den Schrecken vorwegzunehmen, der ihn gleich ereilen wird. Oft sind es lange Plansequenzen mit wenigen Schnitten, die von langsamer Musik (*largo/lento/adagio*) getragen und im Zusammenspiel mit diegetischem Ton atmosphärisch verdichtet werden, während die Kamera auf der Stelle verharrt oder mit ruhigen Bewegungen über den Schauplatz gleitet. Meistens geht diese Ruhe vor dem Sturm mit einer Zeitdehnung einher, d.h. die Erzählzeit ist länger als die erzählte Zeit. Mehr noch als die drohende Zuspitzung der Handlung bilden diese Ruhephasen die Grundlage für das Vergnügen am Horrorfilm und für die Steigerung der Angstlust – also für jene Stimmung, in der die Zuschauer immer schon mit dem Schlimmsten gerechnet haben, *bevor* es eintritt. Freilich können diese Ruhepausen ihre dramaturgische Funktion nur im Zusammenhang mit dem Vorlauf der Handlung, den Genrekenntnissen des Publikums usw. erfüllen. Sie sind innerhalb des spezifischen Erlebnisraumes, in den die Zuschauer eintauchen, Kristallisationspunkte der atmosphärischen Verdichtung und emotionalen Anspannung – Steigerungsmomente, die nicht etwa durch erhöhte Betriebsamkeit (*action*), sondern im Gegenteil durch das schaurig-schöne Hinauszögern der vielen «kleinen Tode» zustande kommen, die der Horrorfan sterben *möchte*. Darin liegt sein Vergnügen, das nur halb so intensiv wäre, wenn ihm der Film keine Gelegenheit geben würde, sich der eigenen Empfindungen innezuwerden.

«Innewerden» heißt mithin, dass ein Prozess stattfindet, den man nicht als rationale Reflexion, als objektive Faktorenanalyse eines unbeteiligten Beobachters, wohl aber als affektive Synthese von visuellen und akustischen Impulsen, Erregungsmomenten und Vorstellungsserien durch ein Subjekt auffassen kann, das imaginär in das Geschehen involviert ist, die eigenen Empfindungen bemerkt

und gemäß der Montage eine empathisch grundierte Konjektur vollzieht. Zur Beschreibung dieses ebenso dynamischen wie komplexen Prozesses reicht der *mood-cue approach* allein nicht aus. So sehr er die Aufmerksamkeit auf einige wichtige Faktoren und Aspekte der emotionalen Dimension des Filmerlebnisses lenkt und so entschieden er dabei über die Konzepte hinausgeht, die sich vorrangig nur um personen- oder aktantenbasierte Impulse kümmern, so unzureichend und unbefriedigend bleibt dieser Ansatz in Bezug auf andere Faktoren und Aspekte. Zu nennen ist hier zunächst die Rolle der Einbildungskraft, die Smith zwar nicht vollkommen ignoriert, aber auch nicht näher spezifiziert, und für die insofern das gleiche gilt wie für den Faktor Zeit, der sehr unterschiedlich eingesetzt werden kann, von Smith aber nicht als eigenständige Wirkkraft wahrgenommen wird. Mit dem «Innewerden» erhält die orektische Dimension des Filmerlebnis eine Reflexivität, die Auswirkungen auf die Motivation der emotionalen Beteiligung hat. Der Zuschauer stimmt sich nicht nur auf die Atmosphäre des Films und seine Dramaturgie ein, er bezieht das Geschehen auch auf sich selbst zurück und wird sich seiner Einstellungen dem Geschehen, den Aktanten und ihren Motiven gegenüber bewusst. Das dürfte insbesondere dann von erheblicher Bedeutung sein, wenn ein Film moralische Entscheidungssituationen etabliert und die Zuschauer zu einem imaginären Probehandeln einlädt. Mit der Berücksichtigung dieser und ähnlicher Reflexionsmomente geht die orektische Filmanalyse entschieden über den *mood-cue approach* hinaus.

Zudem weist der von Smith verwendete Begriff der Stimmung (*mood*) eine Unschärferelation auf, die daraus resultiert, dass die Stimmung ebenso gut ein Effekt der Dramaturgie wie der Atmosphäre sein kann. Für die orektische Filmanalyse ist diese Unschärferelation der Stimmung freilich äußerst aufschlussreich. Geht man nämlich mit Gernot Böhme davon aus, dass das Gespür für die Atmosphäre eines Schauplatzes, eines Ereignisses oder eines Kunstwerks an die Demarkation der Unterscheidung zwischen dem Erlebnissubjekt und seiner Umwelt gebunden ist, dass die Atmosphäre also weder einfach außerhalb – in den Objekten – noch innerhalb des Gemüts zu verorten ist, (vgl. 2013: 22) erinnert die Unschärferelation der Stimmung an jene, die dem Begriff der Szenografie eigen ist. Eine Szenografie besteht einerseits, wie Umberto Eco dargelegt hat, aus dem virtu-

ellen Text, den die Zuschauer imaginieren, wenn sie die dramatische Situation auf ein bestimmtes Skript beziehen (vgl. 1987: 100). Als Produkt der Einbildungskraft muss die Szenografie demnach in der Innenwelt des Subjekts verortet werden. Andererseits besteht die Szenografie jedoch aus dem spezifischen Arrangement von visuellen und optischen *cues*, durch die sich ein Drehort oder ein Bühnenbild auszeichnet, womit sie in den Gegenstandsbereich der Außenwelt fällt. Die Frage, was an einer Szenografie oder an einem Szenario tatsächlich sichtbar und was nur eingebildet ist, kann daher nur von Fall zu Fall entschieden werden. In ähnlicher Weise lässt sich die Eigenart einer Atmosphäre nur dadurch beschreiben, dass man die Merkmale der Umgebung synästhetisch erfasst und in Beziehung zu den Empfindungen setzt, die sie stimulieren bzw. modifizieren.

Wenn demnach das spezifische Wirkungspotential einer Szenografie in der Verschränkung von Dramaturgie und Atmosphäre einerseits sowie von Perzeption und Imagination andererseits liegt, handelt es sich bei ihr um eine Strategie der Immersion, die vor allem auf das ego-involvement des Rezipienten setzt. Dieses Involvement rückt das Konzept der Szenografie in die Nähe des Begriffs des «empathischen Feldes», den Hans J. Wulff geprägt hat (vgl. 2002). Wir schlagen vor, diesen Begriff nicht ausschließlich an die Konflikt-Aufstellung der dramatis personae zu binden. Geht man stattdessen von der physikalischen Konzeption des elektrischen Feldes aus, das durch Spannungen aufgebaut wird und in dem durch entsprechende Impulse jederzeit eine Umverteilung der Kraftverhältnisse stattfinden kann, ist es möglich, diese Rekonfiguration von Erregungsquanten auch an andere Momente oder Schlüsselreize des Filmerlebnisses zu koppeln bzw. anzunehmen, dass es ein oft diffiziles Wechselspiel zwischen personen- oder aktantenbasierten *cues* und anderen Impulsen, beispielsweise der Ausleuchtung, der Farbgebung, des Schattenspiels usw. gibt.

Während in vielen Beiträgen zur Erforschung immersiver Medien oft unkritisch davon ausgegangen wird, dass es vor allem darauf ankomme, den Zuschauer in den Bildraum hineinzuziehen und vom Geschehen zu «absorbieren», legen unsere Überlegungen zur orektischen Dimension des Filmerlebnisses, die vielleicht auch auf andere Medien oder Medienformate übertragbar sind, den Gedanken nahe, dass es bei den Erlebnisformen, die durch Spielfilme (und Computerspiele?) ermög-

licht werden, um Intensitätserfahrungen geht, die etwas mit dem Innewerden der eigenen, emotionalen Partizipation am fiktiven Geschehen zu tun haben. Ein Mehr an Immersion ist, sofern darunter nur die illusionistische Demarkation von Wahrnehmungsraum und Bildraum verstanden wird, nicht automatisch ein Zugewinn an Erlebnishaftigkeit – erst recht nicht ein Mehr an Erkenntnis.

Belegen lässt sich dies unter anderem mit einer Schlüsselszene aus Wim Wenders Film *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* (BRD 1987) – dessen orektische Dimension in seinem englischsprachigen Titel *WINGS OF DESIRE* deutlicher zutage tritt. Ort des Geschehens ist ein Zirkuswohngewagen. Ein für die Menschen in der diegetischen Welt unsichtbarer Engel, auf dessen Blickwinkel die Zuschauer des Films geeicht sind, sieht, wie sich eine hübsche Artistin ihres Kostüms entledigt. Die intime Szene, die aus der subjektiven Perspektive des Engels gezeigt wird, der seine Hand nach dem Nacken der Frau ausstreckt, ist wie die meisten Teile des Films zunächst in schwarz-weiß gedreht. Plötzlich werden die Aufnahmen jedoch farbig – ein deutliches Signal dafür, dass der Engel durch den erotischen Anblick, der sich ihm bietet, sinnlich affiziert worden ist. Die Farbwerdung des Films dient also der Visualisierung des Umstands, dass der Engel nunmehr menschliche Regungen verspürt, Empfindungen hat und Gefühle entwickelt, die ein spezifisches Sensorium (für erotische Reize) voraussetzen. Der Zuschauer wird dergestalt in ein emphatisches Feld einbezogen, das durch die Triangulation zwischen seinen Blicken, denen des voyeuristischen Engels und der Artistin zustande kommt, die ihrerseits einen Monolog über Liebe, Lust und Sehnsucht führt. Als emotionaler Marker reflektiert der Übergang von Schwarzweiß zu Farbe also den libidinösen Charakter der Szene. Allein: darin erschöpft sich seine Funktion keineswegs, symbolisiert dieser Übergang doch zugleich die Menschwerdung des Engels. Auch die Musik – es handelt sich um die mystischen Klänge des Songs «The Carny» von *Nick Cave and the Bad Seeds* – trägt zur Überhöhung der mystisch erotischen Stimmung bei. Ähnlich wie die Farbe vermittelt die Musik zwischen den physischen Reizen der optischen Situation und dem metaphysischen Sinn der Darstellung. Immersiv ist die Szene zum einen, weil der Zuschauer dem «Objekt» der Schaulust durch subjektive Einstellungen immer näher kommt – also in den Bildraum der Leinwand hineingezogen wird; zum anderen aber auch, weil er die Affektion

eines Engels nachvollzieht, der in dieser Szene zu einem Wesen aus Fleisch und Blut mutiert. Die Zuschauer werden also durch das Wechselspiel von Kamera- und Lichtführung, durch die erotische Atmosphäre und die Farb-Dramaturgie der Szene just in dem Augenblick, in dem der Engel aus der Rolle eines unbeteiligten Beobachters schlüpft und sich auf die Welt der Sterblichen einlässt, dazu angeregt, sich des Umstands inne zu werden, dass sich auch in ihnen das Verlangen regt, dem die Blickregie der Inszenierung entspricht. Denn bis zu diesem Zeitpunkt hat es der Film geschickt verstanden, sie an der Seite des Engels in einen Zustand der imaginären Außerhalb-Befindlichkeit zu versetzen, diese exotopische Sicht auf die Menschenwelt aber zugleich an den Wunsch zu binden, der Engel möge mehr als nur eine transzendente Erscheinung sein, die nicht mit der sinnlichen Welt interagieren kann. Auf einer höheren Abstraktionsebene werden die Zuschauer zudem angeregt, sich damit auseinander zu setzen, was es heißt Mensch zu sein.

Ein ganz anders gelagertes Beispiel für die Wechselwirkung, die zwischen der Atmosphäre eines Films und der emotionalen Partizipation des Zuschauers besteht und zu ganz bestimmten kognitiven Effekten führt, stellt Max Ophüls *LOLA MONTEZ* (*LOLA MONTÈS*, D/F 1955) dar. Hier beherrschen das Zirkus-Szenario, die Kostümierung der Artisten und die Illuminierung der Manege die Stimmung, in die der Film die Zuschauer versetzt – eine Stimmung, die sozusagen den affektiven Rahmen für das Stationen-Drama bildet, als welches das Leben der Titelheldin den Zuschauern vor Augen geführt wird. Auch bei Ophüls kommt den Farben im Zusammenspiel mit der überaus flexiblen Gestaltung der Cadrage eine spezifische Funktion zu. Beide Elemente verweisen auf die Künstlichkeit der Szenografie. War die Farbe bei Wenders ein Mittel der Naturalisierung (eines Engels), hebt sie das Geschehen bei Ophüls umgekehrt aus der Sphäre des Alltäglichen und Natürlichen heraus. Folgerichtig wirkt das biografische Drama wie «eingetaucht» in die Zirkus-Atmosphäre, die spezifische Affekte freisetzt und nicht minder spezifische Reflexionsakte erfordert. Man könnte daher sagen: die Atmosphäre moduliert die Verständnisrahmen, auf die der Film dort rekurriert, wo er die Lebensstationen der Protagonistin Revue passieren lässt. Es ist eine emotionale Modulation, zu der sich die Zuschauer zunächst nur ästhetisch verhalten können, indem sie das Künstliche der Darstellung

erfassen, das auf der Handlungsebene durch die exaltierte Präsentation des Zirkusdirektors (Peter Ustinov) und auf der Vermittlungsebene durch die ostentative Verwendung von Blenden und Bildmasken unterstrichen wird. Ohne die bunte Welt des Zirkus hätte der Film nicht nur eine ganz andere Anmutungsqualität, sondern auch eine ganz andere Wirkung auf das Gemüt der Zuschauer. Sieht man das Artifizial-Zirkensische somit als den einen Pol der «elektrischen» Ladung und die Genreszenen der Lebensgeschichte als den anderen Pol des empathischen Feldes an, laufen zwischen diesen beiden Polen Energieströme hin- und her, deren sensorische Aufnahme und Umwandlung in Vorstellungen seitens der Zuschauer eine Dynamik in Gang setzt, die Ophuls Film zu einem unvergleichlichen Erlebnis macht.

In diesem Sinne agiert jeder einzelne Zuschauer – nicht nur bei einem Film wie *LOLA MONTEZ* – als Vermittlungsinstanz zwischen optischen und akustischen Sensationen einerseits und Bedeutungen andererseits. Der Zuschauer kann diese Vermittlung leisten, weil es ein energetisches Kontinuum von physiologischen Impulsen und psychologischen Momenten, von konjekturalen Wahrnehmungsakten und kreativen Prozessen gibt. Die oretische Dimension des Filmerlebnisses muss daher als ein Kraftfeld gedacht werden, in dem sich eine Dynamik abspielt, die zugleich als ein Vorgang der Energieumwandlung und als ein (gedanklicher) Entwicklungsprozess zu denken ist: Impulse werden in Affekte, Emotionen werden in Kognitionen überführt. Eine zentrale Rolle spielt in diesem Prozess die Imagination, die jene Impulse (*cues*), die der Film konfiguriert, im Verbund mit dem Gedächtnis einer Re- oder Transfiguration unterzieht, die dem Zuschauer ihrerseits wiederum bestimmte Schlussfolgerungen nahelegt. Es ist genau diese Re- oder Transfiguration der filmischen Szenografie – verstanden als jeweils spezifische Konfiguration von Dramaturgie und Atmosphäre –, die sich mit dem Phasenmodell der Interpretanten von Charles Sanders Peirce, um das es nun gehen soll, *phaneroskopisch* beschreiben lässt.

## Das Interpretanten-Modell

In der Semiotik des amerikanischen Pragmatisten Charles Sanders Peirce (1839–1914) wird das Zeichen als ein Repräsentamen bestimmt, das der Mediation durch Vorstellungen bedarf, um einerseits auf ein Objekt (einen Bezugsgegenstand) und

andererseits auf eine Bedeutung bezogen werden zu können. Diese vermittelnden Vorstellungen nennt Peirce «Interpretanten». Es handelt sich also nicht um die Subjekte der Mediation – das wären die «Interpreten» –, sondern um vorbewusste und bewusste Momente der Auslegung eines Zeichens oder eines Zeichenereignisses. Diese Momente weist Peirce drei Phasen der Mediation zu, indem er drei Typen von Interpretanten unterscheidet: die emotional-immediaten, die dynamisch-energetischen und die logischen Interpretanten (vgl. Peirce 1993: 51, 64 und 67ff. sowie Nöth 2000: 64f.).

Der **emotional-immediate Interpretant** besteht in der unmittelbaren Reaktion auf einen Impuls. Er umfasst mithin die Empfindungen und Vorstellungen, die sich ad hoc bilden, wenn z.B., um mit Deleuze zu reden, ein Bewegungsbild als Affektbild wahrgenommen wird. Smith kommt dem Konzept des emotional-immediaten Interpretanten nahe, wenn er den Affekt als die unbestimmte Basis der Emotionalisierung beschreibt:

Affect provides the «feeling tone» of emotion to the conscious mind. It is the fundamental, atomized component of the emotion system, a developmental antecedent of emotion that exists at birth and that cannot be taught to respond in any other way besides its hardwired response. It is the foundation of the associative network and not an emotion per se. (Smith 2003: 31)

In diesem Sinne ist der emotional-immediate Interpretant ein die assoziative Vorstellungsbildung auslösender Trigger (*developmental antecedent*), ein Energiequant, der im weiteren Verlauf der affektiv grundierten Informationsverarbeitung umgewandelt wird. Diese Umwandlung leisten die **dynamisch-energetischen Interpretanten**: sie bewirken eine affektive und kognitive Modulation der spontan gebildeten Empfindungen und Vorstellungen, die wesentlich davon lebt, dass der emotionale Input mit zusätzlichen Empfindungen, weiterführenden Vorstellungen und Erinnerungen angereichert sowie re- oder transfiguriert wird. Auf diese Weise werden die Empfindungen, die spontan gebildet werden, mit Erfahrungen, werden Emotionen mit Kognitionen verschränkt. Man könnte auch sagen: die dynamisch-energetischen Interpretanten beziehen den unmittelbaren Respons auf die filmischen Stimuli, i.e. der emotional-immediate Interpretant, auf das Netzwerk, aus dem das Bewusstsein besteht. Auch diesem Konzept kommt Smith, ohne auf Peirce zu rekurrieren, nahe, wenn er bemerkt:

Although cognitions are not necessary to activate the fully constructed associative network, they are required to do developmental work of building that network. Cognitive and emotional developmental stages mirror each other because cognitive skills are required to build the architecture of the emotions. No emotion can exist until the organism is cognitively advanced enough to create a corresponding emotion node in its network. (2003: 32)

In diesem Sinne obliegt es den dynamisch-energetischen Interpretanten jene Entwicklungsarbeit (*developmental work*) zu leisten, deren Kraftquellen die Einbildung und die Erinnerung sind. Zum eigentlichen «Netzwerker» wird somit das Gedächtnis: als «Bindungssystem für die Einheit der Wahrnehmung» stellt es «unser wichtigstes ›Sinnesorgan‹» dar (Roth 1995: 242). Als Relaisstation zwischen den Empfindungen und den Vorstellungen, zwischen Perzeption, Apperzeption und Interpretation ist das Gedächtnis, wie wir noch ausführen werden, an das Prinzip der *Ekphorie* gekoppelt, das sich seinerseits wiederum anhand der dynamisch-energetischen Interpretanten aufschlüsseln lässt.

Unter Rückgriff auf die von Immanuel Kant entworfene Architektonik des Geistes, die zu den Vorläufer-Theorien der modernen Semiotik gehört, kann man daher sagen, dass es die Aufgabe der dynamisch-energetischen Interpretanten ist, Empfindungen und Anschauungen auf jene Schemata zu beziehen, die Produkte der Einbildungskraft sind und zwischen Sinnlichkeit (Irritabilität) und Verstand (Kategorialapparat) vermitteln. Folgerichtig besteht der **logische Interpretant** für Peirce in der vorläufigen Empfindungs- und Bedeutungsgestalt, zu der die Mediation gelangt. Vorläufig ist diese Empfindungs- und Bedeutungsgestalt zum einen, weil die dynamisch-energetische Entwicklung durch neue Impulse abgebrochen werden kann – was vor allem dann der Fall ist, wenn die Impulse durch ein zeitbasiertes Medium wie den Film vermittelt werden. In diesem Fall kann man den logischen auch als transitorischen Interpretanten verstehen. Vorläufig ist die Empfindungs- und Bedeutungsgestalt zum anderen, weil die kulturelle Semiose praktisch nie auf einen finalen Interpretanten hinausläuft. Ihre Kontingenz ist unerschöpflich, kann aber aus pragmatischen Gründen ausgeblendet werden, weil das Leben nicht unendlich dauert und von Zeit zu Zeit Urteile und Entscheidungen erzwingt.

Für Charles Sanders Peirce ist die Semiotik aber nicht nur eng mit dem Pragmatismus, sondern auch mit der Phaneroskopie verbunden, in der man die Phänomenologie der Zeichenkunde sehen kann. Das Phaneron ist alles, was dem Teilnehmer eines Zeichenprozesses im Verlauf der Mediation zu Bewusstsein gelangt bzw. vor das «geistige Auge» tritt. Erst die analytische Einstellung auf das Phaneron, die intentionale Betrachtung (= Skopie), führt zur Diskrimination emotional-immediater, dynamisch-energetischer und logischer Interpretanten. Das wird an solchen Fällen deutlich, in denen die Gewohnheit zu einem «Kurzschluss» vom Repräsentamen auf den logischen Interpretanten führt. Ein simples Beispiel hierfür ist die automatisch ablaufende Dekodierung von Schriftzeichen. Ihre ästhetische Gestalt, ihre Anmutungsqualität wird im Lesevorgang zumeist übersehen; die Vermittlungsarbeit, die vom Schrift- zum Vorstellungsbild und von der Vorstellung zur Bedeutung führt, kaum bemerkt; es scheint daher, als falle die Wahrnehmung der Buchstaben mit der Erkenntnis ihrer Bedeutung, dem logischen Interpretanten, zusammen. Erst in der reflexiven Einstellung auf diesen Prozess wird klar, dass der geübte Leser lediglich im Nu eine Reihe von Operationen vollzieht, wenn er die Wahrnehmung schwarzer Figuren auf weißem Grund erst in (kodifizierte) Zeichen und dann in Sinngestalten umwandelt, die den Text intelligibel machen.

Auf der einen Seite besteht die Funktion des Interpretanten-Modells also darin zu erklären, wie ein Zeichen (zu einem komplexeren, reichhaltigeren Zeichen) entwickelt wird und wie dieser Entwicklungsprozess aus pragmatischen Gründen limitiert wird. Auf der anderen Seite sind die einzelnen Interpretanten Bestandteile des Phanerons, worunter Peirce die Gesamtheit alles dessen versteht, was sich in unserem Geist befindet (vgl. 1993: 51). Das Phaneron ist daher «notwendigerweise und mit Absicht ein vager Terminus» (Peirce 1993: 51), der sehr vieles einschließt. So sagt Peirce:

Wenn wir alles im Geist Enthaltene, ob Gefühle, Zwänge oder Anstrengungen, Gewohnheiten oder Gewohnheitsänderungen oder von welcher Art es auch immer sein mag, mit dem Namen *Bestandteile des Phanerons* bezeichnen, dann können wir ganz offensichtlich feststellen, daß sich beliebige andere Dinge nicht mehr voneinander unterscheiden können als sich Bestandteile des Phanerons voneinander unterscheiden; da wir, was immer wir überhaupt wissen, durch die Bestand-

teile des Phanerons wissen und da wir nicht irgendwelche Dinge unterscheiden können, wenn wir uns nicht irgendwelche Vorstellungen von ihnen machen.

(Peirce 1993: 52)

Mit anderen Worten: die Interpretanten sind zugleich Bestandteile des Phanerons und – als Vorstellungen – die Bedingung der Möglichkeit, innerhalb dessen, was im Geiste ist, Unterschiede festzustellen und verschiedene Bestandteile des Phanerons voneinander abzuheben. Dies gilt dann selbstredend für Affekte und Emotionen ebenso wie für Kognitionen.

Für die Verbindung von Phaneroskopie und orektischer Filmanalyse ist es ein heuristischer Vorteil, dass in dem Kompositum von Phaneron und Skopie mit dem *eros*: jene Kraft der Begierde, der Neugierde und Wissbegierde auftaucht, die das Verlangen nach sinnlichen Erfahrungen ebenso einschließt wie das Verlangen nach Erkenntnis. Dieses Verlangen ist das Datum, ist das Motiv, von dem die orektische Filmanalyse ausgeht. Sie teilt diese Grundannahme mit vielen anderen Theorien des Films – so unterschiedlich ihre Autorinnen und Autoren dieses Verlangen auch gedeutet und bewertet haben. Zu denken wäre, um nur einige Namen zu nennen, an Béla Balász, an Jean Mitry und Edgar Morin, an Christian Metz, Gilles Deleuze und Slavoj Žižek. Die Grundannahme, die diese Autoren – bei allen sonstigen Differenzen – teilen, ist sehr einfach: «Man geht ins Kino, weil man Lust dazu hat und nicht weil man es verabscheut, und man geht in der Hoffnung, daß der Film gefallen und nicht mißfallen wird» (Metz 2000: 16).

Das bedeutet erstens, dass man den Faktor Lust selbst dann nicht außer Acht lassen darf, wenn man ihn wie Smith für ungeeignet hält, die Spezifität des Vergnügens zu erfassen, das ein bestimmter Film auslöst. Denn genau genommen ist dies kein Einwand gegen das Lustprinzip. Jedenfalls steht die libidinöse Energie, die im Kino in Szene gesetzt und sublimiert wird, der Entfaltung höchst unterschiedlicher und individueller Empfindungen, Vorstellungen und Deutungen durchaus nicht im Wege. Eher schon ist sie immer dann am Werk, wenn die dynamisch-energetischen Interpretanten ihre Arbeit verrichten. Die Binsenweisheit, dass die (Schau-)Lust bei jedem *e-motion picture* im Spiele ist, bedeutet zweitens, dass man das Sehen als eine Form des Begehrens auffassen muss. Das gilt schon in dem sehr einfachen Fall, in dem eine Filmfigur den Kopf in Richtung eines Ereignisses wen-

det, das sich im Off befindet. Sofort verspürt der Zuschauer, wie schon Béla Balázs anlässlich einer ähnlichen Situation bemerkt hat, das Verlangen, dieses Ereignis möge auch ihm durch einen Kamerashwenk oder einen Schnitt gezeigt werden (vgl. 2001: 61). Drückt sich das Verlangen in diesem Fall in einem nüchternen, asexuellen Erkenntnisinteresse aus, gibt es andere Fälle, in denen die Formen der (rationalen) Neugierde und der Wissbegierde eng mit sexuellen, somatischen oder physiologischen Momenten verzahnt sind.

Man muss also durchaus kein «Freudianer» sein, um anzuerkennen, dass orektische Motive im Film auf zumindest zwei Ebenen wichtige Funktionen erfüllen. Zum einen auf der Ebene der dargestellten Handlung. In dieser Hinsicht kann die orektische Filmanalyse statt auf Vladimir Propp, Algirdas Greimas oder Gérard Girard und auf das Konzept des *désir* sowie auf die Hollywood-Dramaturgie rekurrieren, derzufolge ein spezifischer *need* oder Mangel der Figuren (respektive Aktanten) Bedürfnisse weckt, deren Befriedigung das Ziel der Handlung bildet. So besteht die Binnenhandlung von Orson Welles' *CITIZEN KANE* (USA 1941) konkret darin, dass der Protagonist Zeit seines Lebens der Unbeschwertheit seiner jäh beendeten Kindheit – symbolisiert durch den Namen eines Schlittens («Rosebud») – nachjagt. Die Rahmenhandlung bekreist einen anderen Mangel: Für einen ausführlichen Nachruf recherchieren Journalisten wichtige Stationen im Leben des Unternehmers, Chefredakteurs und Kunstsammlers Kane. Sie versuchen insbesondere herauszufinden, was er mit seinen rätselhaften letzten Worten «Rosebud» meinte. Als weiteres Beispiel lässt sich der Operettenfilm *DIE ROTEN SCHUHE* (*THE RED SHOES*, Michael Powell und Emeric Pressburger, GB 1948) anführen, in dem eine junge Tänzerin (gespielt von Moira Shearer) versucht, ihre Leidenschaft für den Tanz und ihre Liebe zu einem talentierten Komponisten in Einklang zu bringen. Aufgrund der Unvereinbarkeit von Liebe und Kunst wählt sie am Ende des Films den Freitod. Selbst wenn man also von der (Schau-)Lust im engeren Sinne absehen würde, müsste man schon aus narratologischen Gründen das Verlangen der *dramatis personae* ins Kalkül ziehen, das ja nicht nur in *CITIZEN KANE* oder in *DIE ROTEN SCHUHE* die Handlung in Gang setzt und bestimmt.

Der orektischen Filmanalyse geht es aber nicht nur um die Ebene der Untersuchung, die sich auf die diegetische Welt des Films und die Motivation der Handlung bezieht. Ihr geht es vor allem um

die Ebene der Rezeption, um die Motivation der Zuschauer zur emotionalen Partizipation, die sich aus ihrer Affektation ergibt – einer Affektation, die nicht nur dramaturgisch erklärt werden, wenn auch auf der Handlungsebene gespiegelt werden kann – z.B. in dem Verhalten des Reporters, der in *CITIZEN KANE* herauszufinden versucht, was es mit dem letzten Wort des verstorbenen Presse-Moguls auf sich hat. Das Augenmerk der orektischen Film-analyse richtet sich dabei neben der Motivation der Zuschauer, der Handlung zu folgen, sowohl auf die jeweils spezifische Atmosphäre der einzelnen Szenografien als auch auf die Interpretanten, die in der konjekturalen Auffassung des Geschehens eine zentrale Rolle spielen, gleichwohl aber nicht rein intellektualistisch verstanden werden dürfen. Unter dem Gesichtspunkt der *Phaneraskopie* ist das offenbar unstillbare Verlangen der Zuschauer, zu sehen und zu hören, zu spüren und zu empfinden, gedanklich zu entwickeln und zu deuten, was sie erregt, mithin wesentlich komplexer und produktiver als es die zuweilen zur Karikatur neigende Kritik der freudschen Trieblehre erwarten lässt. Aus der Tatsache, dass die Lust im Spiele ist, folgt weder, dass die Filmkunst bloß dem (sinnfreien) Vergnügen dient, noch dass sich die emotionale und rationale Mitarbeit der Zuschauer am filmischen Text auf die Befriedigung sexueller oder sexualisierter Begierden beschränkt.

Insofern die Filmkunst die Erregung und Steigerung, aber auch die Umwandlung (*Transfiguration*) der Schaulust mit anderen Künsten wie der Malerei und dem Theater teilt, besitzt die orektische Filmanalyse, eine intermediale und interdisziplinäre Relevanz: sie kann als Beitrag zu den *inter art studies* aufgefasst werden, die ihrerseits wiederum zu den *Konjunkturalwissenschaften* gerechnet werden müssen; zum einen, weil sich die Schaulust performativ durch konjekturale Auffassungsakte realisiert (weder eine Plastik noch ein Bild, weder eine Bühneninszenierung noch ein Spielfilm werden jemals ad hoc in toto erfasst); zum anderen, weil die orektische Filmanalyse Anleihen bei der Physiologie und bei der Psychologie, bei der Phänomenologie und bei der Anthropologie, bei der Rhetorik und bei der Semiotik nehmen muss.

Eine dieser Anleihen ist das bereits erwähnte Konzept der Ekphorie, das von dem Gedächtnisforscher Richard Semon stammt. Es trägt dem Umstand Rechnung, dass der Kontext, in dem der Abrufreiz einer Erinnerung auftritt, zur ›Umschrift‹ der Erinnerung führt. In diesem Sinne sind Filme

›Kontexte‹, die zur Ekphorie beitragen, d.h. die audiovisuellen Impulse rufen nicht einfach irgend-eine stabile Erinnerung auf den Plan, die sozusagen als ›ready made‹ in den Prozess der konjekturalen Erfassung eingeht (vgl. Semon 1904 sowie Markowitsch 2002: 83f. und 179). Vielmehr besteht das dynamische Moment der Interpretanten gerade darin, dass sich mit der laufenden Modifikation der Empfindungen und Vorstellungen auch der Gehalt und die Gestalt der Erinnerung ändern, die zur Anreicherung der Zeichen(ereignisse) mit Empfindungen und Bedeutungen dient.

Indem die orektische Filmanalyse das Verfahren der Ekphorie und ähnliche Konzepte integriert, wird sie einerseits zu einem transversalen Diskurs, der auf die systematische Re-Lektüre von Theorien und Modellstudien setzt, die entsprechende Anregungen enthalten. Andererseits soll sie über eine solche Synopse hinausgehen, d.h. der transversale Diskurs soll nicht nur den Apparat der deskriptiven Filmanalyse erweitern, sondern auch ein Forschungsdesign begründen, das den empirischen Test der einzelnen Konzepte und Kategorien erlaubt. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt ist dieses Design nicht mehr als ein Entwurf, so dass die praktische Probe auf das Exempel der Theoriebildung, die sich am Interpretanten-Modell orientiert, lediglich geeignet ist, den heuristischen Wert dieses Modell zu demonstrieren. Dies soll abschließend – über die bereits erwähnten Filmbeispiele hinaus – anhand von drei Sequenzen aus dem *Œuvre* von David Lean geschehen.

## Die orektische Filmanalyse in der Praxis

In *WUNDERBARE ZEITEN* (*THIS HAPPY BREED*, David Lean, GB 1944), einer Familiengeschichte, die in der Zwischenkriegszeit spielt, gibt es eine bemerkenswerte Szene, als den Eltern die Nachricht vom Unfalltod ihres Sohnes und seiner Ehefrau übermittelt wird. Die Mutter hat den Kaffeetisch, an dem ihre Schwester und die Großmutter sitzen, soeben verlassen, um zu ihrem Mann im Garten zu gehen, als eine ihrer beiden Töchter die Szene betritt. Während aus dem Radio beschwingte Musik tönt, berichtet sie den Anwesenden und den Zuschauern, was passiert ist. Bestürzt verlassen Tante und Großmutter das Zimmer, dann läuft die Tochter den Eltern in den Garten nach und verschwindet dadurch, wie zuvor die Mutter, aus dem Blickfeld der Zuschauer. In diesem Moment nun fährt ihr die Kamera langsam, mit einem Schwenk von der

linken zur rechten Seite des Wohnzimmers nach, folgt der Tochter aber nicht in den Garten, sondern lenkt die Wahrnehmung der Zuschauer lediglich auf die Blütenpracht, das Sonnenlicht und die fröhlichen Kinderstimmen, während weiterhin das Gedudel aus dem Radio zu hören ist. Der Film tritt also, soweit es die Handlung betrifft, auf der Stelle. Die Zuschauer warten auf die Rückkehr der Eltern; wie ihnen die Tochter die schlimmen Neuigkeiten beibringt, wird nicht erzählt. Stattdessen hallt die Todesnachricht in den Zuschauern nach, während sie die Diskrepanz zwischen dieser Information und der Atmosphäre (ein sonniger Tag im Frühling, unterlegt mit Swing-Musik) bemerken.

Es ist diese Diskrepanz zwischen Umwelt und Trauerstimmung, über die nachzusinnen der Film den Zuschauern an dieser Stelle Gelegenheit gibt. Die dramatische Situation hat bereits einen logischen Interpretanten mit pragmatischen Implikationen in der diegetischen Welt: der Sohn ist tot und die Eltern müssen von diesem Tod unterrichtet werden; gleichzeitig hat der Zuschauer aufgrund der Umstände auch Empfindungen (emotional-immediate Interpretanten), die nicht zu dem empathischen Gefühl des Beileids passen, das die Todesnachricht auslöst. Die Vermittlungsleistung, die von ihm – bzw. von den dynamisch-energetischen Interpretanten – gefordert ist, läuft unter diesen Voraussetzungen darauf hinaus, die Doppeldeutigkeit der Stimmung zu erfassen und sich einen ›Reim‹ auf diese Doppeldeutigkeit zu machen. Leans Inszenierung akzentuiert einerseits das Schockmoment der Todesnachricht, weil sich der Zuschauer selbst vorstellen muss, wie sie den Eltern überbracht wird und wie sie darauf reagieren. Andererseits akzentuiert die Inszenierung aber auch, pathetisch formuliert, das ›Herzzerreibende‹ der Situation, das vor allem darin liegt, dass die Welt da draußen, repräsentiert durch die Natur und das Radioprogramm, keine Notiz von der Tragödie nimmt, die sich in der Binnenwelt der Familie abspielt, deren Schicksal dem Zuschauer keineswegs gleichgültig ist.

Indem er diesen Hiatus bemerkt, wird sich der Zuschauer seiner Responsivität bewusst. Er verspürt einerseits das kontrafaktische Verlangen, der tödliche Unfall möge nicht geschehen sein, während ihm dieses Geschehen andererseits durch die Reaktionen zur Gewissheit werden, zu denen sich sein eigenes Gemüt mimetisch verhält. Jedenfalls führen ihm Tante und Großmutter die situativ angemessene Gefühlsreaktion vor Augen. In dieser Hinsicht ist die affektive Grundierung der

Szene durch die Überbringung der Todesnachricht rückwärtsgewandt (*rear driven*), das Verlangen in Erfahrung zu bringen, wie die Eltern den Schock verarbeiten, aber eine nach vorne gerichtete (*forward looking*) Erwartung. Entscheidend für das Wirkungspotential der Szene bleibt in jedem Fall, dass die Reaktion der Familienangehörigen dramaturgisch aufgeteilt wird: die Reaktion von Tante und Großmutter vermittelt dem Zuschauer die Empfindungen des Entsetzens – die Suspension der Reaktion der Eltern verschafft ihm Zeit, seinerseits eine emotionale Reaktion auf das Geschehen zu entwickeln – eine Reaktion, die insofern diffiziler und subtiler als die der Tante und der Großmutter ausfallen muss, als sie auch die unpassenden Umstände der Szenografie und ihrer Atmosphäre zu berücksichti-



1 Die Narration wird suspendiert, damit der Zuschauer seine Empfindungen reflektieren kann (Quelle: WUNDERBARE ZEITEN)

gen hat. Die Inszenierung verfährt also immersiv, indem sie den Zuschauer nicht nur in den Bildraum, sondern auch in das empathische Feld zieht, das sich an der Schnittstelle von technischer und imaginärer Projektion bildet; ihre Effektivität beruht in erster Linie darauf, dass die Handlung ausgesetzt wird – solange bis sich der Zuschauer nicht nur der emotionalen Implikationen des Geschehens für die dramatis personae, sondern auch der Eigenart seiner eigenen Empfindungen innegeworden ist und begonnen hat, die Diskrepanz von Dramaturgie und Atmosphäre zu reflektieren.

1948 hat David Lean Charles Dickens Roman *Oliver Twist oder der Weg des Fürsorgezöglings* (*Oliver Twist or The Parish Boy's Progress*; in Fortsetzungen erstmals zwischen 1837 und 1839 erschienen) für die Leinwand adaptiert. Im ersten Kapitel schildert der Erzähler «den Ort, wo Oliver auf die

Welt kam, sowie die seine Geburt begleitenden Umstände» (Dickens 2006: 7). Es beginnt in der deutschen Übersetzung von Gustav Meyrink mit den Worten:

Unter andern öffentlichen Gebäuden in einer gewissen Stadt, die ich nicht nennen, der ich aber auch andererseits keinen erdichteten Namen beilegen möchte, befand sich eines, wie es wohl die meisten Städte, ob groß oder klein, besitzen, nämlich ein Arbeitshaus; und in diesem wurde eines Tages der kleine Weltbürger geboren, dessen Name dieses Buch trägt.

(Dickens 2006: 7)

Lean stimmt seine Zuschauer auf die Lebensgeschichte seines Protagonisten vollkommen anders ein. Sein Schwarzweiß-Film beginnt mit der atmosphärisch dichten Montage einer Gewitterlandschaft, durch die sich eine hochschwangere Frau quält. Düstere Wolken spiegeln sich in einem dunklen Gewässer, der Wind treibt sie vor das Mondlicht, und wenn in Nahaufnahmen die Dornen eines Gestrüpps und die Hände der Frau zu sehen sind, die sich an den Bauch greift, ertönt ein schriller Akkord, dessen synästhetische Bedeutung der Zuschauer augenblicklich erfasst: mit stechenden Schmerzen haben die Wehen eingesetzt. Schließlich erreicht die wankende Gestalt, die von der ersten Einstellung an – die Frau überquert einen schräg abfallenden Bergrücken – auf einer abschüssigen (Lebens-)Bahn unterwegs ist, ein Gebäude, dessen Bestimmung der Zuschauer erkennt, wenn zuckende Blitze die Inschrift über dem Tor erhellen. Dann, der Sturm scheint etwas abzuebben, ist aus dem Off der Schrei eines Neugeborenen just in dem Moment zu hören, in dem das Mondlicht wieder hinten den Wolken hervortritt, zu denen die Kamera emporschaut.

Auch für diese Anfangssequenz ist es nicht schwer, den logischen Interpretanten auszumachen und die Schlüsselreize zu beschreiben, denen seitens des Zuschauers bestimmte emotional-immediate Interpretanten korrespondieren: Empfindungen für das Bedrohliche der Situation, die sich mit der Vorstellung einer persönlichen Katastrophe verbindet usw. Entscheidend an Leans Szenografie ist aber wiederum die dichte Verzahnung von Dramaturgie und Atmosphäre, aus der sich die spontane Affektion des Zuschauers, seine emotionale Partizipation am Schicksal der Figur und seine intellektuelle Verarbeitung der optischen und akustischen Informationen ergibt. Die Kraft der Bilder und der Rhythmus der Montage übertragen sich unweigerlich auf seine

Gemütsverfassung und bahnen eine Erregungskurve, der die dynamisch-energetischen Interpretanten folgen, die zwischen den einzelnen Einstellungen, der Bildfolge und den Vorstellungsreihen der Zuschauer vermitteln. Es wäre überaus reizvoll, diese Erregungskurve mit einem Gesichtsausdrucks Erkennungssoftware (Facial Expression Recognition Software oder Face Reader) auf- und nachzuzeichnen, um intersubjektive Vergleiche zwischen Probanden anzustellen, die Leans Film zum ersten Mal sehen und, könnten sie nicht die Titel lesen, spontan wohl vermuten dürften, dass sie es mit einem Horror-Movie von James Whale zu tun haben.

Vorbehaltlich einer solchen Studie lässt sich festhalten, dass die geschilderte Eingangssequenz die Grundannahme des *mood-cue approach* belegt, derzufolge die Schlüsselreize des emotionalen Filmerlebnisses nicht nur an den Personen oder am Wahrnehmungsmodus der Empathie festgemacht werden können. Denn die apokalyptische Stimmung der Inszenierung erfasst den Zuschauer nicht erst, nachdem er sich in eine Figur eingefühlt hat. Vielmehr erscheint die Gestalt der Frau als integraler Bestandteil eines szenischen Arrangements, das dem Zuschauer unmittelbar als Affektbild entgentritt. Dieser emotional-immediate Interpretant wird im Wechselspiel von Montage und Konjektur elaboriert, also anhand von dynamisch-energetischen Interpretanten, die zum Teil auf kulturelles Wissen (Schwangerschaft, Wehen etc.), vor allem aber auf die Schlüsselreize der Atmosphäre rekurrieren. Wenn der Zuschauer unter den Blitzen oder beim Anblick der Dornen in dem Moment zusammenzuckt, in dem die schrillen Töne erklingen, spürt er die Energie, die sich wie eine elektrische Ladung durch die Atmosphäre, also szenographisch, vom Bild auf sein Gemüt überträgt. Seine Vorstellungsbildung wird sozusagen physiologisch getriggert. Es sind buchstäblich die Schatten der kommenden Ereignisse, die in der audiovisuellen Overtüre des Films über die Leinwand huschen, während der Zuschauer die (An-)Spannung, die sich auf ihn übertragen hat, in dunkle Vorahnungen und Befürchtungen umwandelt, die durch das Lebenszeichen, das Babygeschrei, keineswegs verblassen.

Entscheidend ist also jeweils die Umwandlung der Affektbeträge respektive der emotionalen Energie im Verlauf der Vorstellungsbildung, die zwischen Wahrnehmung und Bedeutung vermittelt. Das gilt, wie abschließend demonstriert werden soll, auch für die sogenannte Libido, die durch erotische Film-Szenen stimuliert wird. Eine solche, sehr



2a–f Atmosphärische Affekation des Zuschauers zu Beginn von David Leans OLIVER TWIST (Quelle: OLIVER TWIST)

bedächtig erzählte Szene gibt es in dem Melodram RYANS TOCHTER (RYAN'S DAUGHTER, David Lean, GB/USA 1970). Dieser Film kombiniert, vereinfacht ausgedrückt, eine Variation des Plots von *Madame Bovary* (1851) mit der Historie Irlands unmittelbar nach der Rebellion gegen die englische Besatzungsmacht 1916. Szenographisch knüpft Lean in RYANS TOCHTER nicht nur an die Beschreibungen

von Gustave Flaubert, sondern auch an die Verfilmungen seines Romans, insbesondere an die Adaption von Jean Renoir (F 1933), an. Das betrifft vor allem die Hochzeitsszene und die Sequenz, in der die Protagonistin Ehebruch begeht. Für diese Sequenz musste mangels geeigneter Naturschauplätze mit viel Aufwand ein künstlicher *locus amoenus* geschaffen werden. Set Designer Eddie

Fowler mietete in der Nähe des Drehorts auf der Halbinsel Dingle eine Tanzhalle und verwandelte sie in einen *hortus conclusus*:

I put down soil and I put down thick hair felt and tarted it all out with watercress and grass seed and put some heat and humidity in it and started to grow it. And I dug up all roots and things out of the forest and sent them over to Waterford into a cold store for a couple of weeks and then into a hot house and they started to grow. I had a lovely forest in there – I got butterflies from a farm at Romsey, and I had a net curtain over the door. (zitiert nach Brownlow 1997: 573)

Freddie Young, der Kameramann, ergänzt:

Stephen Grimes put in a cyclorama right the way around [...], and it was warm in there, with a lot of brutes lighting it, the foliage was growing luxuriantly, the trees kept perfect well. And we had birds in there, twittering in the trees. We shot in there probably for a week. As a final symbolic touch, Eddie had kept dandelion heads and at the climatic moment, the seeds were gently wafted by a blow dryer across the pool.

(zitiert nach Brownlow 1997: 573)

Wurde dieser ganze Aufwand wirklich nur getrieben, um den Schauplatz für eine Beischlaf-Szene zu präparieren, die den Voyeurismus der Zuschauer befriedigt? Wohl kaum. Sieht man sich das Ergebnis in Ruhe an, besticht an der Szenografie des *hortus conclusus* nicht nur, dass sie ein perfektes Simulakrum der Natur darstellt, dem seine künstliche Genese nicht anzusehen ist. Auffällig ist vielmehr, das der Übergang an diesen Schauplatz im Film so gestaltet ist, dass sich mit dem Eindringen in seine Atmosphäre auch der Rhythmus der Montage ändert, dass die erwartbare Fortsetzung der Handlung – die Liebenden werden intim – nur das vordergründige Moment der Erregung und der emotionalen Partizipation der Zuschauer darstellt. Es mag sein, dass der Anblick entblößter Brüste aufreizend wirkt und dass entsprechende Einstellungen die Schaulust des Publikums kitzeln. Der Akzent der Inszenierung liegt jedoch nicht auf der Befriedigung dieser und anderer Gelüste. Während auf der Atmospur nur die Geräusche zu hören sind, die der Wind im Blätterwerk verursacht, während sich die Kamera abwechselnd auf die unmittelbare Umgebung des Paares, das durch Baumkronen brechende Sonnenlicht, die Pustebumen oder einzelne Momente des Liebesaktes und das Mienenspiel der Hauptdarstellerin (Sarah Miles) fokussiert, läuft im Kopf-Kino des Zuschauers nämlich

noch ein zweiter, rein imaginärer Film ab, der seine aktuelle Wahrnehmung mit der Erinnerung an die zuvor gezeigte Hochzeitsnacht überblendet. Diese Szene und die idyllisch anmutende Sequenz des Ehebruchs sind durch eine Kontrastrelation aufeinander bezogen, die ein aufmerksamer Zuschauer unmöglich übersehen kann. Die Ehe wird in einem engen Schlafzimmer in schummriger Beleuchtung vollzogen, während die Meute der alkoholisierten Dorfgemeinschaft vor dem Hause herumpöbelt. Für Rosie, die Titelfigur, ist die Hochzeitsnacht eine einzige Enttäuschung. Im Unterschied dazu stellt der außereheliche Beischlaf, den sie ungestört inmitten der freien Natur bei Tageslicht vollzieht, eine beglückende Erfahrung dar. Die aktuelle Wahrnehmung dieser Erfahrung wird im Bewusstsein des Zuschauers aber nicht nur mit der Erinnerung an die Szene der Hochzeitsnacht unterlegt (die dadurch neu gelesen, also ekphorisch behandelt wird), sondern zugleich in den dramaturgischen Zusammenhang der Geschichte gerückt und als ein Schmerz erlebt, den Rosie ihrem Gatten zufügt. Diese Schmerzempfindung wird möglich, ja unumgänglich, wenn der Zuschauer die polyperspektivische Erzählweise des Films affektiv ratifiziert. Dann nämlich kann er sich weder nur mit Rosie oder ihrem Liebhaber identifizieren noch kann er ihren Liebesakt rein libidinös besetzen. Die Inszenierung hat den (männlichen wie den weiblichen) Zuschauer viel mehr darauf geeicht, diesen Akt (im Geiste) auch mit den Augen des abwesenden Dritten zu sehen und so auf ein Spannungsfeld unvereinbarer Empfindungen zu beziehen, in dem sich die intra- und interpersonalen Konflikt- und Kraftlinien der Geschichte überlagern.

An einer anderen Stelle des Films imaginiert der gehörnte Ehemann, gespielt von Robert Mitchum, nicht nur die Untreue seiner Gattin, sondern – was viel wichtiger ist – dass der Rivale ihr die Glücksgefühle verschafft, die er selbst seiner Frau nicht zu vermitteln weiß. Eben dies ist sein eigentliches Unglück und der tiefere Grund des Schmerzes, den er ihrer Untreue wegen empfindet – ein Schmerz, den der Zuschauer umso besser nachvollziehen kann als er im Verlauf der Handlung auch Verständnis für die Bedürfnisse von Rosie entwickelt hat. Etwas von diesem Schmerz ist ganz einfach deshalb in der Beischlaf-Szene zu spüren, weil die erotische Triangulation der Figuren dem Zuschauer auch dann gegenwärtig ist, wenn nur zwei von ihnen im Bild sind. Man kann geradezu sagen, dass es die von Patrick Kruse an anderen Beispielen



3a–c Szenographie mit unsichtbarem Dritten  
(Quelle: RYANS TOCHTER)

untersuchte «Präsenz des Absenten in der Filmrezeption» ist (vgl. 2010), die auch in RYANS TOCHTER ein empathisches Feld konstituiert, das keineswegs deckungsgleich mit dem Blickfeld der Leinwand ist. Eher schon spannt sich dieses Feld zwischen dem Leinwandgeschehen und der Vorstellung des Zuschauers auf, wobei die Erinnerung (z.B. an die Szene in der Hochzeitsnacht) Knotenpunkte der emotionalen Partizipation und der rationalen Informationsverarbeitung bildet. Der Zuschauer sieht, wie Rosie Ehebruch begeht und imaginiert, was das für sie und ihren Mann bedeutet; seine Erregung ist nicht etwa sexuell motiviert, sondern empathisch grundiert und Anlass relativ komplexer Überlegungen (dynamisch-energetischer Interpretanten). Einbezogen in diese Überlegungen wird das kulturelle Wissen der Zuschauer, die womöglich nicht nur die Geschichte der Emma Bovary kennen, sondern auch bemerken, dass der *locus aemonus* in seiner Abgeschiedenheit an den Garten Eden vor, während und nach dem Sündenfall erinnert.

Wie dieses letzte Beispiel vielleicht noch deutlicher als die anderen Exempel veranschaulicht, muss die orektische Filmanalyse also – über die Mikroanalyse einzelner Szenen hinaus – die Verlaufsgestalt der Narration und ihre szenografischen Eigenarten in den Blick nehmen und in Beziehung zu den Empfindungs- und Vorstellungsgestalten setzen, in die dramaturgische Informationen und atmosphärische Impulse, genre- und filmspezifische Wirkungsmomente eingehen. Es handelt sich dabei um Gestalten, die ebenso wie die Verständnisrahmen, die das Kino innerhalb einer Kultur entweder stillschweigend vorausset-

zen (präsupponieren) kann oder eigens konstruieren muss, einer unaufhörlichen Modulation an der Schnittstelle von Montage, Konjektur und Ekphorie unterzieht. Diese Modulation ist ein Prozess, der bislang den toten Winkel einer Wissenschaft bildet, die in vielen Fällen nur die Verlaufsgestalt der erzählten Geschichte «auf dem Schirm» hat. Das Interpretanten-Modell kann der orektischen Filmanalyse als Heuristik dienen; die Umsetzung dieser Heuristik in ein empirisches Forschungsdesign stellt eine Aufgabe dar, die nur im Verbund verschiedenen Disziplinen und Methoden zu leisten sein wird.

In diesem Sinne kann der vorliegende Artikel nur ein Auftakt sein, der als Einladung verstanden werden soll, Untersuchungen oder Untersuchungsansätze, die in eine ähnliche Richtung wie die orektische Filmanalyse gehen, zusammenzuführen. Unser Artikel ist eine solche Zusammenführung in nuce. Er greift eine Reihe von Konzepten (Orexie und Ekphorie, Energetik und Dynamik, Responsivität etc.) auf und akzentuiert am Filmerlebnis insbesondere die Momente, in denen der Erzählfluss unterbrochen oder gestaut wird, damit sich die Zuschauer ihrer Empfindungen und der Vorstellungen innewerden können, die sich an der Schnittstelle von Dramaturgie und Atmosphäre, Wahrnehmungsreiz und Verlangen bilden. Da wir von Hitchcocks Überlegungen zur emotionalen Partizipation des Zuschauers am Filmgeschehen ausgegangen sind, könnte der Eindruck entstehen, dass wir uns mit dem Moment des Innewerdens in einen Widerspruch zu seinen Ausführungen begeben. Denn Hitchcock betont im Gespräch mit

Truffaut ja gerade, dass der Erzählfluss niemals unterbrochen werden sollte:

Die Sequenzen eines Films dürfen meiner Meinung nach nie auf der Stelle treten, es muss immer weiter gehen, wie die Räder eines Zuges oder besser noch wie eine Zahnradbahn. (Truffaut 2003: 62)

Wir meinen, dass dieser Widerspruch nur zum Schein besteht und sich daher leicht auflösen lässt. Um im Bild zu bleiben: die Zahnradbahn wird nicht nur durch den Strom der bewegten, vom Zuschauer wahrgenommenen Bilder, sondern eben auch durch die Vorstellungen gebildet, die jene Emotionen auslösen, mit denen der Regisseur das Rechteck der Leinwand aufgeladen hat. Die Entwicklung dieser Vorstellungen geht unaufhaltsam voran – selbst dann wenn die Narration pausiert oder, wie im Fall der Suspense-Dramaturgie, zur Dilation der erzählten Zeit tendiert. Und ähnlich wie sich der Benutzer einer Zahnradbahn durch den Blick aus dem Fenster der atemberaubenden Gebirgslandschaft versichert, die ihn umgibt, nimmt der Zuschauer die Spannungskurve wahr, die ihn von einem Erregungsgipfel zum nächsten befördert (was selbstverständlich dazu führt, dass er nicht nur die *cliffhanger*, sondern auch die Durchhänger in der Narration bemerkt).

Lässt man sich auf den Bewusstseinsstrom der dynamisch-energetischen Interpretanten und ihre Entwicklungsarbeit ein, kann man – auch das sollte klar geworden sein – nicht trennscharf zwischen Vorstellungen und affektiven Momenten, zwischen der Bedeutung von Emotionen und anderen kognitiven Effekten, zwischen der Umwandlung von Energiequanten und der intellektuellen Verdichtung einander überlagernder und wechselseitig verstärkender Impulse oder Informationen unterscheiden. Die spezifische Herausforderung der szenographischen Medien liegt unserer Auffassung gerade darin, dass sie weder reduktionistisch analysiert werden können, indem man lediglich die *cues* und andere audiovisuelle Signale in den Blick nimmt, noch einfach, undifferenziert, als Wunschmaschinen der Traumfabrik betrachtet werden dürfen, die einer Triebdynamik gehorchen, die dann nicht näher spezifiziert wird. Vielmehr verweisen Begriffe wie Szenografie oder Atmosphäre auf komplexe Rückkopplungen, die komplexe Verlaufsgestalten erzeugen – Gestalten auf Zeit also, die nicht unabhängig von dem Kraftfeld untersucht und verstanden werden können, das sich zwischen dem Rechteck der Leinwand und dem Zuschauer

aufspannt. Dieses empathisch grundierte Feld interpretativer Möglichkeiten muss von zwei Seiten aus angegangen werden – von einer empirischen Erforschung dieser Rückkopplung und von der konzeptionellen Zusammenführung der Kategorien und Kriterien, die geeignet sind, den Neologismus der orektischen Filmanalyse aufzuschlüsseln.

## Literatur

- Arnheim, Rudolf (2002) *Film als Kunst* [1932]. Mit einem Nachwort von Karl Prümm und zeitgenössischen Rezensionen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Balázs, Béla (2001) *Der Geist des Films* [1930]. Mit einem Nachwort von Hanno Loewy und zeitgenössischen Rezensionen von Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Böhme, Gernot (2013) *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp
- Brownlow, Kevin (1997) *David Lean. A Biography*. London: Faber and Faber
- Deleuze, Gilles (1998) *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Dickens, Charles (2008) *Oliver Twist*. Aus dem Englischen von Gustav Meyrink. Frankfurt a.M.: Fischer
- Eco, Umberto (1987) *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München & Wien: Hanser
- Goffman, Erving (1980) *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Kruse, Patrick (2010) *Über das Filmbild hinaus... Die Präsenz des Absenten in der Filmrezeption*. Stuttgart: Ibidem
- Markowitsch, Hans-Joachim (2002) *Dem Gedächtnis auf der Spur. Vom Erinnern und Vergessen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Metz, Christian (2000) *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus
- Mikunda, Christian (2002) *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. Wien: WUV
- Morin, Edgar (1958) *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*. Stuttgart: Ernst Klett
- Nöth, Winfried (2000) *Handbuch der Semiotik, 2. vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage*. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler
- Peirce, Charles S. (1993) *Phänomen und Logik der Zeichen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Roth, Gerhard (1995) *Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp

- Semon, Richard (1904) *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*. Leipzig: Wilhelm Engelmann
- Smith, Greg M. (2003) *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge: Cambridge University Press
- Truffaut, François (2003) *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?* München: Heyne
- Waldenfels, Bernhard (1994) *Antwortregister*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Wulff, Hans J. (2002) Das empathische Feld. In: *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Hg. von Jan Sellner & Hans J. Wulff. Marburg: Schüren. S. 109–121
- Žižek, Slavoj (1991) *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Berlin: Merve