

Uwe Christian Dech: Der Weg in den Film. Stufen und Perspektiven der Illusionsbildung

Bielefeld: transcript 2011, 302 S., ISBN 978-3-8376-1716-0, € 29,80

Das vorliegende Buch fragt nach „den Konstitutionsbedingungen der geheimnisvollen Tatsache, daß das Geschehen auf der Leinwand mit der Wahrnehmungswelt des Zuschauers im Projektionsraum verschmilzt“ (S.13). Kurz gesagt, geht es darum, zu klären wie es der Film schafft, uns in sich hinein-zuziehen. Damit knüpft das Buch an den aufkeimenden Immersionsdiskurs

innerhalb der Bild- und Medienwissenschaften an, ohne sich jedoch direkt darauf zu beziehen. Im Zentrum der Studie steht eher der vieldiskutierte „Realitätseindruck“ des Kinos, welcher anhand eines integrativen Ansatzes diskutiert werden soll.

Dafür stützt sich Dech auf das von ihm erarbeitete körper- und physiotherapeutische Konstrukt des „Übergangs-

kreises“, welches er bereits in einer vorangegangenen Publikation auf das Erfassen der Aussagekraft musealer Gegenstände angewandt hat. Dessen „stufenförmig angelegte Architektur“ (S.14) soll ihm als Erklärungsmodell für das medienwissenschaftliche Phänomen der filmischen Immersion dienen, da es beim Sehen eines Films „um die visuelle Wahrnehmung“ geht, die nach Dech „ein eminent körperbezogenes Geschehen ist“ (S.14). Im Zentrum der Überlegungen steht dabei die Aussage, dass jede von uns ausgeführte Handlung bezeugt, „daß wir mitten in der Welt stehen; daß sämtliche Äußerungen und Selbstäußerungen sich in einem Beziehungsfeld ereignen“ (S.21).

Zu Beginn verhandelt Dech daher konzeptionelle Vorannahmen bezüglich der Frage, wie das Bildmaterial für den Rezipienten Wirklichkeitsstatus erhält, die er in vier Bereiche unterteilt: „Der Mensch im Leben“, „Der Alltag“, „Die Bedeutung der Phantasie“ und „Der Einfluß der Massenmedien“. Es schließt eine Erklärung seines Begriffs der Einstellungen an, der von der gängigen filmwissenschaftlichen Definition abweicht, so versteht Dech unter Einstellungen diejenigen Handlungsformen, die unser In-der-Welt-Sein bestimmen (S.21). Fünf dieser Einstellungen werden für die Wahrnehmung und Wirkung von Filmen für zentral angesehen: 1. annähern, 2. akzeptieren, 3. loslassen, 4. bildhaft werden lassen, 5. sich einigen. Die Reihenfolge dieser fünf Einstellungen ist eine hierarchische: die jeweils frühere Stufe gilt als konstitutiv für die jeweils

folgende. Der Grund dafür, dass der Zuschauer eine Filmerzählung versteht, liegt nach Dech „nur darin, daß er in seiner Sozialisation die Wirkung dieser Einstellungen an Leib und Seele erfahren hat und auch in seinem täglichen Leben noch erfährt. Diese Einstellungen werden auf der Seite des Zuschauers aktiviert, wenn die entsprechende Einstellung in der filmischen Erzählung auf der Leinwand erscheint“ (S.28).

Es folgt eine Definition des Begriffs der Perspektive, der von der kunsthistorischen oder medienwissenschaftlichen Terminologie abweicht und sich auf fünf Grundorientierungen des Handelns bezieht. Damit will Dech einen Beitrag zur von Christian Metz 1972 formulierten Aufgabe des Verstehen-müssens des Filmverstehens leisten: „Wir verstehen Filme, weil unser Alltagsleben durch diese fünf Perspektiven bestimmt ist und weil wir aus diesen Perspektiven das Filmgeschehen betrachten“ (S.23). Dechs These ist dabei, dass die Handlung eines Films so konstruiert ist, dass sie aus folgenden fünf Perspektiven adäquat wahrgenommen werden kann: 1. Raum, 2. Körper, 3. Ereignis, 4. Symbol, 5. Verlauf. Jeder dieser fünf Perspektiven sind dabei alle fünf Einstellungen zu eigen, jedoch ist immer nur eine Einstellung für die jeweilige Perspektive zentral (erste Perspektive, erste Einstellung ; zweite Perspektive, zweite Einstellung usw.).

Somit hat man es beim Sehen eines Films mit 25 sich stufenförmig entwickelnden Einstellungen zu tun. Diese „beschreiben dynamisch eine Reihe von Filmwirkungen mit zunehmend energetischer Dichte, die damit endet, daß die filmische Fiktion unmittelbare

Erfahrungswirklichkeit auf Seiten des Zuschauers geworden ist“ (S.47). Den Endpunkt dieser Reihe bildet nach Dech die „Liebe“ (S.44-46), die folglich die höchste „Intensität des Realitätseindrucks“ und die höchste „Dichte der Wirklichkeitserfahrung“ (S.48) hat.

Bei seiner Erklärung der Entstehung der Wirkung von Film bedeutet Wirkung für Dech vor allem eines: „Einstellungen realisieren. Wenn der Zuschauer eine Einstellung verwirklicht, so begibt er sich einen Schritt in den Film. Wenn der Film eine Einstellung realisiert, so bereitet er dem Zuschauer hierfür den Weg“ (S.47).

Der anknüpfende Abschnitt „Eine kleine Philosophie der Bewegung in den Film“, in dem Dech versucht, seine Stufen und Perspektiven filmwissenschaftlich zu verankern und mit dem er „ein Instrumentarium für den Dialog zwischen den Vertretern verschiedener filmwissenschaftlicher Schulen bereitstellen“ (S.57) möchte, erscheint in sich nicht konsistent. So werden zentrale Begrifflichkeiten wie „Illusionismus“ oder „Schema“ lediglich oberflächlich verhandelt, und durch die stellenweise lose Aneinanderreihung von differenten oder ähnlichen Positionen aus verschiedenen Disziplinen bleibt die Intention einzelner Abschnitte unklar.

Es folgt ein ausführlicher empirischer Teil mit 50 Filmen, zusammengestellt aus Listen des American Film Institute, des Deutschen Filmpreises, der Empfehlungsliste des Instituts für Medienwissenschaft der Philipps Universität Marburg und der „Cinemathek“-Sammlung der *Süddeutschen Zeitung*.

Hier untersucht Dech ausführlich zunächst beispielhaft die Filme *Citizen Kane* (1941), *Das doppelte Lottchen* (1950), *Nosferatu* (1922) und *Der Leopard* (1963), bevor er in einem späteren Teil einige Gesamtergebnisse präsentiert.

Daran schließt eine über weite Strecken filmwissenschaftlich fundierte Analyse der einzelnen Einstellungen und Perspektiven an, die nun zudem anhand ausgewählter Beispiele exemplifiziert wird. Dies gelingt allerdings nicht immer, so sind einige Behauptungen – zum Beispiel „Eine vollständige Kreisfahrt, bei der die Kamera den Gegenstand kontinuierlich im Winkel von 360 Grad umzirkelt, bedeutet für das Verhältnis von Wunsch nach Illusion und Kontrollverlust: Das Moment der Illusionsbildung wird gestärkt und das Moment der Selbstkontrolle geschwächt“ (S.151) – schwer nachvollziehbar und wissenschaftlich kaum untermauert.

Dechs Anwendung seines Modells auf das filmische Material scheint an einigen Stellen zu weit zu greifen (vgl. S.194-197 oder S.232-233), an anderen wiederum zu kurz (vgl. S.166-177). Vor allem aber bleibt der Abschnitt über die höchste Einstellungsstufe – die „tiefste Stelle der filmischen Illusionsbildung“ (S.251) – argumentativ und exemplativ schwach, so wird hier als Beispiel die unbeschadete Berührung des Monolithen durch Dr. Floyd in *2001: Odyssee im Weltraum* angegeben, die sich kaum mit der geläufigen Vorstellung von Liebe oder einem seligen Moment zu decken vermag. Hier stellt sich die

Frage: Was kommt danach? Vor allem, wenn man bedenkt, dass die stärkste Sogwirkung – folgt man der empirischen Auswertung – in den Minuten 6 bis 10 herrscht, dass der Weg in den Film folglich schon nach wenigen Minuten vollendet ist. Ein zwischenzeitliches Auftauchen, etwa durch Momente der filmischen Selbstreflexion wie etwa in *Funny Games* (1997) oder weitere emersive Strategien des Films werden nicht berücksichtigt.

Trotz des interessanten und sicher auch fruchtbar zu machenden Ansatzes, enthält die Studie zahlreiche argumentative und methodologische Brüche. So sind die konzeptionellen Vorannahmen, die Dech als „grundsätzliche Voraussetzungen“ (S.17) für den Weg des Zuschauers in den Film festlegt, leider auf drei Seiten wenig ausführlich und noch weniger in einem oder mehreren theoretischen Diskursen verankert, d.h. belegt. Zudem

scheint die für die Filmwirkung notwendige Realisierung von Einstellungen mit einem bloßen Sehen gleichsetzbar (S.36,48), was als problematisch anzusehen ist. Auch ist anzumerken, dass die hierarchische Reihenfolge der Einstellungen, die zuvor als zentral beschrieben wurde, aus den empirischen Befunden nicht herauszulesen ist (siehe u.a. S.97), so liegt der durchschnittliche Zeitpunkt des erstmaligen Auftretens der ersten Stufe „Zielstrebige Bewegung“ auffällig weit hinter der letzten möglichen Stufe „Liebe“ (S.294). Zudem wirft die empirische Auswertung die Frage auf, ob es nicht sinnvoller gewesen wäre, zu messen, ob Filme, in denen alle Einstellungen vorkommen, wirksamer sind als die mit weniger Einstellungen. Davon abgesehen lässt die Studie schmerzlich ein Fazit vermissen, das für eine Synthese der Theorien und Anwendungen hilfreich gewesen wäre.

Patrick Rupert-Kruse (Kiel)