

Neoformalistische Filmanalyse

Ein Ansatz, viele Methoden*

Die Ziele der Filmanalyse

So etwas wie Filmanalyse ohne einen Ansatz gibt es nicht. Kritiker und Wissenschaftler sehen sich Filme nicht einfach an, um Tatsachen zu sammeln, die sie dann in unberührter Form an andere weitergeben. Was angesichts eines bestimmten Films als "Tatsache" gelten soll, hängt von unseren Annahmen darüber ab, was einen Film ausmacht, wie Filme von Zuschauern gesehen werden, wie sie sich auf die Welt als Ganzes beziehen, und schließlich davon, welche Absichten man mit der Analyse verfolgt. Wenn wir uns über diese Annahmen nicht im klaren sind, kann der eigene Ansatz willkürlich und in sich widersprüchlich sein. Wenn wir jedoch unsere eigenen Annahmen näher beleuchten, so besteht zumindest die Möglichkeit, daß wir zu einem einigermaßen systematischen Ansatz für die Analyse kommen. So wie ich diesen Begriff hier verwende, bezieht sich also ein ästhetischer *Ansatz* [*approach*] auf eine Reihe von Annahmen bezüglich der Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen Kunstwerken, bezüglich der Abläufe, mittels derer die Zuschauer Kunstwerke verstehen, und bezüglich der Beziehungen zwischen Kunst und Gesellschaft. Diese Annahmen lassen sich verallgemeinern, und insofern skizzieren sie zumindest in Umrissen eine allgemeine Kunsttheorie. Der Ansatz bietet also dem Wissenschaftler eine Grundlage, um widerspruchsfreie Aussagen über mehr als ein Kunstwerk treffen zu können. Den Begriff der *Methode* [*method*] verwende ich dagegen in einem spezifischeren Sinn: Er bezeichnet eine Reihe von Vorgehensweisen, die im konkreten analytischen Prozeß Verwendung finden.

Welchen Ansatz ein Wissenschaftler übernimmt oder selbst entwickelt, hängt oft davon ab, warum er oder sie überhaupt Filme analysieren will. Dabei gibt

* Bei diesem Aufsatz handelt es sich um die leicht gekürzte Übersetzung des Einleitungskapitels aus Kristin Thompsons *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press 1988. Wir danken der Autorin und Princeton University Press für die freundliche Genehmigung zur Übersetzung.

es offenbar zwei vorherrschende Arten, sich mit einem Film zu beschäftigen: die eine stützt sich auf einen Ansatz, die andere auf den Film selbst.

Man kann sich dafür entscheiden, einen Film zu sehen, um einen Ansatz sowie die dazugehörige Methode zu demonstrieren (denn in der Regel gibt es zu jedem Ansatz nur eine Methode). In wissenschaftlichen Arbeiten zum Film ist dies gegenwärtig die übliche Strategie. Der Filmwissenschaftler geht von einer Analysemethode aus, die häufig aus der Literaturwissenschaft, der Psychoanalyse, der Linguistik oder der Philosophie stammt. Dann wird ein Film ausgesucht, der dazu geeignet scheint, diese Methode zu veranschaulichen. Als ich in den frühen Siebzigern begann, Filme zu analysieren, schien diese Vorgehensweise für die Filmwissenschaft geradezu selbstverständlich der "Königsweg" zu sein. Die Methode ging über alles, und wenn es so aussah, als hätte man ohne eine Methode zu einer Analyse angesetzt, so riskierte man, für naiv oder verworren gehalten zu werden.

Heute scheint mir diese Einstellung jedoch mehr als bedenklich. Natürlich wäre es legitim, wenn der Wissenschaftler die Analyse des Films wirklich dazu verwendete, eine Methode auf den Prüfstand zu stellen, um sie in Frage zu stellen und gegebenenfalls zu verändern. Aber nur allzu oft haben sich die Analysen der letzten 15 Jahre lediglich eines Films bedient, um die jeweilige Methode schlicht zu bestätigen. Nun ist es kaum überraschend, daß psychoanalytische Lesarten von Filmen wie *SPELLBOUND* (USA 1945, Alfred Hitchcock) oder *VERTIGO* (USA 1958, Alfred Hitchcock) möglich sind; solche Analysen stellen die Methode kaum in Frage. Doch läßt sich die psychoanalytische Methode ebenso auf *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (USA 1903, Edwin S. Porter) oder *SINGIN' IN THE RAIN* (USA 1952, Gene Kelly, Stanley Donen) anwenden, ohne die Filme in das Korsett einer grob vereinfachenden und verzerrenden Interpretation zu zwingen?

Hier treffen wir auch auf ein zweites Problem dieser Taktik der "übergestülpten Methode": Vorgefaßte Methoden, die lediglich zu Demonstrationszwecken verwandt werden, führen oft zur Reduktion der Komplexität von Filmen. Da die Methode bereits vor der Auswahl des Films und dem Analyseprozeß existiert, müssen ihre Grundannahmen genügend Spielraum für jeden Film bieten. Die Filme müssen demzufolge alle als irgendwie "gleich" betrachtet werden, um sie mit der Methode in Einklang zu bringen, und dadurch gehen Zwischentöne verloren. Wenn jeder Film als ödipales Drama gesehen wird, ähneln sich zwangsläufig auch die Analysen. Am Ende sieht es dann so aus, als ob die Filme schlichtweg langweilig sind – dabei halte ich es zumindest teilweise für die Aufgabe des Filmwissenschaftlers, die versteckten und interessanten Seiten eines Films herauszuarbeiten.

Eine solche Gleichmacherei in der Behandlung von Filmen birgt zusätzlich die Gefahr in sich, daß wir den Sinn für die Herausforderungen der Analyse

verlieren, wenn wir stets ein und dieselbe Methode wählen, die wir wie eine Plätzchenform auf jeden Film aufdrücken. Diejenigen Filme, die wir uns als Beispiele auswählen, werden die sein, die der Methode angemessen sind, so daß sich der Ansatz immerfort selbst bestätigt. Diesem System erwachsen keine Widersprüche und aufgrund seiner leichten Anwendbarkeit wird es auch kaum revidiert werden. Für Wissenschaftler, die eine Methode entwickeln und dann anwenden, um sie zu beweisen, kommen Anregungen für Veränderungen denn auch eher von außerhalb der Filmwissenschaft selbst: Entwicklungen in der Linguistik oder der Psychoanalyse können die Methode verändern, aber das Medium Film selbst hat darauf normalerweise wenig Einfluß. Das hat häufig damit zu tun, daß in solchen Fällen der zugrundeliegende Ansatz – Psychoanalyse, Linguistik etc. – außerhalb des Bereichs der Ästhetik liegt.

Während der Jahre, in denen ich mich mit Filmen beschäftigt habe, habe ich nach und nach Abstand von der Idee genommen, eine schon bestehende Methode anzuwenden, um sie zu demonstrieren. Vielmehr möchte ich an dieser Stelle davon ausgehen, daß man normalerweise einen Film analysiert, weil er fasziniert. Er wird mit anderen Worten Merkmale aufweisen, die sich eben gerade *nicht* mittels der bereits existierenden Voraussetzungen eines Ansatzes erklären lassen, und er bleibt nach dem Betrachten rätselhaft und verblüffend. Das soll nicht heißen, daß die Analyse ohne Ansatz beginnt. Vielmehr kann uns ein allgemeiner Ansatz niemals vorschreiben, wie ein gegebener Film zu analysieren sei. Künstlerische Konventionen unterliegen stetiger Veränderung, und zu jedem Zeitpunkt sind die Variationsmöglichkeiten unbegrenzt. Es ist daher kaum zu erwarten, daß ein einziger Ansatz jede dieser Möglichkeiten voraussehen kann. Wo Filme unsere Wahrnehmung herausfordern, ist dies ein sicheres Zeichen dafür, daß sie geradezu nach einer Analyse verlangen und diese dann dazu beitragen kann, den Ansatz selbst zu erweitern oder zu verändern. Umgekehrt kann es sein, daß wir einen Ansatz zu einem gewissen Zeitpunkt als unzureichend empfinden und folglich gezielt nach einem Film suchen, der dessen Schwachpunkte zu Tage fördert. [...]

Ich bin der Ansicht, daß das ausführliche und intensive Sehen eines Films Bestandteil jeder Analyse sein muß, damit der Betrachter sich in Ruhe mit den Strukturen und Materialien auseinandersetzen kann, die ihm oder ihr beim ersten oder zweiten Sehen aufgefallen sind. Der Film kann sozusagen auf solch ein genaues Hinsehen dringen, wenn nämlich zwischen unseren Sehgewohnheiten und der wahrgenommenen Filmstruktur irgendeine Diskrepanz entsteht und wir auf etwas Unerwartetes stoßen. (Wieder kann sich ein solches Problem innerhalb des Ansatzes selbst ergeben: Wir entdecken, daß etwas, worüber wir uns vom Ansatz Aufschluß erhofften, von diesem gar

nicht abgedeckt wird; folglich werden wir nach einem oder mehreren Filmen suchen, die diese Lücke zu füllen vermögen.)

Ein Film, der zunächst einmal unser Interesse anstachelt, wird dann analysiert, um in formaler und historischer Hinsicht zu erklären, warum gerade von diesem Film eine solche Wirkung ausgeht. Ähnlich der andere Fall: Wenn der Ansatz Fragen aufwirft, die so nicht zu klären sind, sollten wir zunächst anhand einer Reihe von verschiedenen Filmen untersuchen, welche Einsichten der Ansatz uns hinsichtlich der dort auftretenden Erscheinungen ermöglicht. Dann sollten die Ergebnisse mit anderen diskutiert werden, die von diesem oder ähnlichen Filmen ebenfalls fasziniert sind oder die zumindest an den Fragen, die die Analyse aufgeworfen hat, ein Interesse haben – denn letztlich schreibt und liest man Analysen gleichermaßen wegen der Fragestellungen, die sie aufwerfen, wie wegen der Erläuterung [*explication*] des jeweiligen Films. Theorie und Analyse werden so zu zwei verschiedenen Aspekten eines Austauschprozesses.

[...]

Die neoformalistische Analyse¹ kann durchaus theoretische Fragestellungen aufwerfen. Vorausgesetzt, daß wir uns nicht wieder und wieder mit demselben theoretischen Material befassen wollen, muß unser jeweiliger Ansatz flexibel genug sein, um auf solche Fragestellungen einzugehen und sie aufzugreifen. Der Ansatz muß auf jeden Film anwendbar sein, sich stets in Frage stellen lassen und für daraus entstehende Veränderungen offen sein. Jede Analyse sollte uns nicht allein etwas über den jeweiligen Film verraten, sondern auch über die künstlerischen Möglichkeiten von Film schlechthin. Eine grundlegende Eigenschaft des Neoformalismus besteht in seinem Bedürfnis, sich ständig zu modifizieren. Er setzt einen Austausch zwischen Filmtheorie und -analyse voraus. Insofern handelt es sich beim Neoformalismus, wie gesagt, *nicht* um eine Methode im engeren Sinne. Als Ansatz hingegen liefert er eine Reihe von allgemeinen Annahmen darüber, wie Kunstwerke aufgebaut sind und wie es ihnen gelingt, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich zu ziehen. Allerdings schreibt der Neoformalismus nicht vor, *wie* diese Annahmen in einzelnen Filmen ausgeformt sind. Vielmehr können die Grundannahmen dazu verwendet werden, eine Methode zu entwickeln, die den spezifischen Problemen des jeweiligen Films entspricht. Einen solchen begrenzten Begriff von "Methode" hat Boris Ejchenbaum schon 1924 hervorgehoben:

Dem Wort "Methode" muß seine frühere bescheidene Bedeutung als Verfahren zur Erforschung eines bestimmten konkreten Problems zurückgegeben werden.

1 Neoformalismus ist ein Ansatz, der weitgehend auf den theoretischen Arbeiten der russischen Formalisten basiert; vgl. dazu Thompson 1981, Kap. 1; Erlich 1987.

Die Methoden zum Studium der Form können, bei einem einheitlichen Prinzip, völlig verschiedenartig sein, je nach dem Thema, dem Material und der Fragestellung. Methoden zum Studium des Textes, des Verses, zur Untersuchung eines bestimmten Autors, einer Epoche usw., – das ist der normale Gebrauch des Wortes "Methode". [...] Verehrte Kollegen, begreifen Sie, daß wir nicht über Methoden, sondern über ein Prinzip sprechen. Denken Sie sich beliebig viele Methoden aus – die beste Methode ist die, die am zuverlässigsten zum Ziel führt. Wir haben selbst Methoden, soviel Sie wollen. Aber es kann keine friedliche Koexistenz von zehn Prinzipien geben, nicht einmal von zwei. Es kann nur ein Prinzip geben, das den Inhalt oder den Gegenstand einer bestimmten Wissenschaft festlegt. Unser Prinzip ist das Studium der Literatur als einer spezifischen Reihe von Erscheinungen (Ejchenbaum [1924] 1976, 72f).

Was Ejchenbaum "Prinzip" und ich "Ansatz" nenne, erlaubt uns zu entscheiden, welche der (unendlich) vielen Fragen, die man an ein Werk richten könnte, die nützlichsten und interessantesten sind. Die Methode wird dann zum Instrument, das wir zur Beantwortung dieser Fragen entwerfen. Da sich diese aber von Werk zu Werk (zumindest geringfügig) unterscheiden, wird auch die Methode notwendigerweise jeweils eine andere sein. Selbstverständlich könnten wir uns die Sache einfacher machen, indem wir jedesmal die gleiche Frage stellen, die gleiche Art von Filmen aussuchen und die gleiche Methode anwenden. Doch würde das den Zweck verfehlen, der darin besteht, in jedem neuen Werk gerade das zu entdecken, was fasziniert oder herausfordert; ebensowenig wäre ein solches Vorgehen in der Lage, unseren Ansatz mit jeder neuen Analyse zu verändern und neu zu beleuchten.

[...]

Die Natur des Kunstwerks

Der Neoformalismus lehnt ein Kommunikationsmodell für die Kunst ab. In einem derartigen Modell unterscheidet man im allgemeinen zwischen drei Komponenten: Sender, Medium und Empfänger. Dabei geht man davon aus, daß die hauptsächliche Aktivität darin besteht, eine Botschaft über ein gegebenes Medium (z.B. Sprache, Fernsehbilder, Morsezeichen) vom Sender zum Empfänger zu übermitteln. Das Medium hat demnach eine praktische Funktion, und seine Effektivität wird danach beurteilt, wie präzise und klar es die Botschaft übermittelt.

Viele Ansätze zur Kunstbetrachtung gehen davon aus, daß auch die Kunst auf ähnliche Weise kommuniziert: Der Künstler sendet eine Botschaft (Bedeutungen oder ein Thema) über das Kunstwerk an den Empfänger (d.h. den Leser, Zuschauer, Zuhörer). Das legt nahe, daß auch das Werk danach beurteilt werden sollte, wie gut es diese Bedeutungen übermittelt. Darüber hinaus sollte demnach das Kunstwerk in der Regel auch von direktem praktischen

Nutzen für unser Leben sein, da Kommunikation ja generell eine praktische Handlung darstellt. Folglich werden Kunstwerke in vielen wissenschaftlichen Traditionen nur dann für wertvoll erachtet, wenn sie wichtige Themen oder philosophische Ideen vermitteln. "Rein unterhaltende" Werke sind weniger wertvoll, scheinen sie doch keine nützlichen Dienste zu leisten. Aus dieser grundsätzlichen Annahme erwuchs die traditionelle Unterscheidung von "hoher" und "niederer" Kunst.

Eine erprobte Möglichkeit, das Kommunikationsmodell für die Kunst zu umgehen, liegt in der Position des "l'art pour l'art", welche in der Kunst kein Mittel zur Mitteilung von Ideen sieht; hier existiert die Kunst um des bloßen Vergnügens willen, das uns ein Werk bereitet. Schönheit, die Intensität des Gefühls und ähnliche Qualitäten wären dementsprechend die Kriterien zur Bewertung eines Werkes. Doch auch hier macht sich eine gewisse elitäre Unterscheidung zwischen hoher und niederer Kunst bemerkbar: Ästhetische Erlebnisse bleiben Ästheten mit verfeinertem Geschmack vorbehalten, die in der Lage sind, den Reiz gut gemachter Arbeiten zu würdigen, während der Durchschnittsmensch lediglich mit der Derbheit populärer Kunst umzugehen versteht.

Obwohl oft angenommen wird, daß die russischen Formalisten eine l'art-pour-l'art-Position vertraten, trifft dies keinesfalls zu. Vielmehr entwickelten sie eine Alternative zum Kommunikationsmodell und vermieden gleichzeitig die Dichotomie von hoher und niederer Kunst, indem sie zwischen einer praktischen, alltäglichen und einer spezifisch ästhetischen, nicht praktisch orientierten Wahrnehmung unterschieden. Für die Neoformalisten ist die Kunst also ein von anderen kulturellen Artefakten abgetrennter Bereich, weil sie einzigartige Anforderungen an unsere Wahrnehmung stellt. Kunst wird vom Alltag getrennt, in dem wir unsere Wahrnehmung allein für praktische Zwecke nutzen. Wir nehmen die Welt wahr, um diejenigen Elemente herauszufiltern, die für unser Handeln unmittelbar relevant sind. Zum Beispiel werden wir an einer Kreuzung eine unermeßliche Fülle von optischen Eindrücken, Geräuschen und Gerüchen schlicht übergehen, während unser Interesse sich ausschließlich auf den Moment richtet, in dem die Ampel grün wird und uns signalisiert, daß wir uns weiter auf unser eigentliches Ziel, eine Verabredung ein paar Straßen weiter, zubewegen dürfen. Zu diesem Zweck müssen mentale Prozesse konzentriert und andere Stimuli ausgegrenzt werden. [...]

Im Gegensatz zur Alltagswahrnehmung verwickeln uns Filme und andere Kunstwerke in eine nicht-praktische, spielerische Form der Interaktion. Sie erneuern unsere Wahrnehmungsfähigkeiten und andere mentale Prozesse, da sie keine unmittelbaren praktischen Anforderungen an uns stellen. Gerät etwa der Held oder die Heldin auf der Leinwand in Gefahr, so werden wir nicht

etwa von unserem Platz aufspringen und uns als Retter anbieten. Wir erleben den Prozeß des Filmsehens als vom Alltagsleben völlig getrennt – was allerdings nicht heißen soll, daß Filme ohne Wirkung auf uns bleiben. Wie alle Kunstwerke sind sie für unser Leben von größter Bedeutung. Es liegt in der Natur der praktischen Wahrnehmung, daß unsere Fähigkeiten durch die wiederholten, gewohnheitsmäßigen Handlungen im Alltag abgestumpft werden. Hingegen könnte man sagen, daß so, wie der Sport den Körper in Form hält, die Kunst als eine Art mentales Training dient, indem sie unsere Wahrnehmung und Gedanken erneuert. In der Tat ist der individuelle Gebrauch von Kunstwerken oft mit bestimmten Formen von Spielen – beispielsweise Schach – ebenso vergleichbar wie mit der ästhetischen Betrachtung der Natur. Kunst gehört zu den Dingen, die man zur Rekreation betreibt, quasi zur Wiederherstellung [*'re-creation'*] des Sinnes für Neues und Spielerisches, der durch die gewohnten Aufgaben und die Anforderungen des praktischen Lebens abgestumpft wurde. Die erneuerten oder erweiterten Wahrnehmungsformen, die wir in der Auseinandersetzung mit der Kunst erwerben, können sich häufig auf unsere Wahrnehmung von alltäglichen Gegenständen, Ereignissen oder Ideen übertragen und diese beeinflussen. So wie körperliches Training kann auch das Erleben von Kunst über einen längeren Zeitraum beträchtliche Auswirkungen auf unser Leben haben. Da übrigens spielerisch unterhaltende Filme unsere Wahrnehmung in ähnlich komplexer Weise herausfordern können wie solche, die sich mit ernsthaften und schwierigen Themen auseinandersetzen, unterscheidet der Neoformalismus beim Film nicht zwischen 'hoher' und 'niederer' Kunst.

Die neoformalistische Annahme eines ästhetischen Bereichs, der vom nicht-ästhetischen verschieden ist (obwohl er von diesem abhängt), richtet sich gegen eine wesentliche Tendenz der zeitgenössischen Filmtheorie. Sowohl die marxistische als auch die psychoanalytische Filmtheorie fußen auf umfassenden Thesen über den Menschen und die Gesellschaft im allgemeinen. Diese Ansätze beschäftigen sich nicht mit der Spezifik des ästhetischen Bereichs. Die russischen Formalisten hingegen waren in Ejchenbaums Worten "Spezifizierer". Ihr Interesse richtete sich ausschließlich auf den Bereich des Ästhetischen, doch wußten sie sehr wohl, daß dieser bei aller Wichtigkeit letztlich begrenzt war. Ausgehend von der Spezifik der Kunst entwickelten sie eine allgemeine Theorie des Bewußtseins und der Gesellschaft, die mit ihren grundsätzlichen Annahmen vereinbar war und ihnen dazu diente, sowohl das jeweilige Werk als auch dessen Rezeption in realen historischen Kontexten zu erklären. Marxistische und psychoanalytische Theorien arbeiten dagegen "von oben nach unten" [*top down*], und so nähern sie sich dem Werk mit einem enormen Ballast von gewichtigen Annahmen; wer sich solchen Theorien verschreibt, ist dann gezwungen, eine Ontologie und Ästhetik der Kunst zu finden, die zu diesen Annahmen paßt.

Das soll nun nicht heißen, daß der Neoformalismus die Kunst für einen festen, unveränderlichen Bereich hält. Sie ist kulturell determiniert und relativ, aber unverwechselbar: Alle Kulturen scheinen Kunst gekannt und das Ästhetische als einen gesonderten Bereich erkannt zu haben. Der Neoformalismus ist ein bescheidener Ansatz, der lediglich diesen Bereich und seine Beziehung zur Welt zu erklären sucht. Er trachtet nicht danach, die Welt als Ganzes und die Kunst als einen Eckpunkt dieser Welt zu beschreiben. Mehr als alles andere ist gerade dieser Unterschied in der Zielsetzung für die Schwierigkeiten verantwortlich, die bei dem Versuch entstehen, den Neoformalismus mit anderen zeitgenössischen Ansätzen zu vereinbaren.

Bevor nun der Neoformalismus als konservativ verurteilt wird, soll angemerkt werden, daß seine Auffassung vom Zweck der Kunst sich gegen den traditionellen Begriff von der ästhetischen Kontemplation als passiver richtet. Die Beziehung des Zuschauers zum Kunstwerk wird aktiv. Nelson Goodman hat die ästhetische Haltung beschrieben: Sie ist "rastlos, suchend und erprobend – sie ist eher Aktion als Einstellung: Kreation und Rekreation" (1968, 242). Der Zuschauer sucht im Werk aktiv nach Hinweisen [*cues*] und reagiert darauf mit den Wahrnehmungsfähigkeiten [*viewing skills*], die er durch seinen Umgang mit anderen Kunstwerken und mit dem Alltagsleben erworben hat. Der Betrachter wird perzeptiv, emotional und kognitiv gefordert, wobei diese drei Ebenen unauflösbar miteinander verbunden sind. Goodman schreibt: "Bei ästhetischen Erlebnissen funktionieren *Emotionen kognitiv*. Das Kunstwerk wird ebenso durch Gefühle wie durch die Sinne verstanden" (ibid., 248, Herv.i.O.). Der neoformalistisch argumentierende Wissenschaftler geht also nicht davon aus, daß die ästhetische Kontemplation Gefühlsregungen vermittelt, die außer Kunstwerken kein Gegenstand hervorzurufen in der Lage wäre. Kunstwerke fordern den Betrachter vielmehr auf allen Ebenen und verändern unser Wahrnehmen, Fühlen und Denken. (Ich verwende den Begriff "Wahrnehmung" als vereinfachte Formel, die auch emotionale und kognitive Prozesse abdeckt.)

Der Grund für die Fähigkeit von Kunstwerken, unsere mentalen Prozesse zu erneuern, liegt in ihrem ästhetischen Spiel, welches die russischen Formalisten als *Verfremdung* [*ostranenie*]* bezeichnet haben. Die nicht praktisch orientierte Wahrnehmung ermöglicht es uns, innerhalb eines Kunstwerkes alles anders zu sehen als in der Realität, da die Dinge in diesem neuen Kontext fremd erscheinen. Die berühmt gewordene Formulierung Viktor Šklovskijs zur Verfremdung bietet wohl die beste Definition dieses Begriffes:

* Anm.d.Ü.: Zur Terminologie von *Verfremdung* vgl. Anm. 10 im Beitrag von Hartmann und Wulff in diesem Heft.

Vergegenwärtigen wir uns die allgemeinen Gesetze der Wahrnehmung, so sehen wir, daß zur Gewohnheit gewordene Handlungen automatisch ablaufen. [...] Dieser Automatisierungsprozeß erklärt auch die Gesetze unserer Prosarede mit ihren nicht durchkonstruierten Sätzen und verstümmelten Wörtern. [...] Bei solcher algebraischen Denkweise fassen wir die Dinge als Zahl und Raum, wir sehen sie nicht, sondern erkennen sie an zwei, drei Merkmalen. Die Dinge ziehen wie eingewickelt an uns vorbei, wir identifizieren sie anhand ihrer Lage im Raum, sehen jedoch nur ihre Oberfläche. So wahrgenommen, vertrocknen die Dinge, zuerst in der Wahrnehmung, später dann auch in der Wiedergabe [...] So kommt das bedeutungslos gewordene Leben abhanden. Die Automatisierung verschlingt die Dinge, die Kleider, die Möbel, die Frau und den Schrecken des Krieges. [...] Um nun die Empfindung des Lebens wiederzugewinnen, die Dinge wieder zu fühlen, den Stein steinern zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden für die Dinge zu vermitteln, das sie uns sehen und nicht nur wiedererkennen läßt; ihre Verfahren sind die "Verfremdung" der Dinge und die erschwerte Form, ein Verfahren, das die Wahrnehmung erschwert und verlängert, denn dieser Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß zeitlich gedehnt werden. Durch die Kunst erleben wir das Machen der Dinge, das Gemachte ist ihr unwichtig ([1916] 1987, 16-18).

Die Kunst verfremdet die gewohnte Wahrnehmung der Alltagswelt, der Ideologie ("Die Angst vor dem Krieg"), anderer Kunstwerke usw., indem Material aus diesen Quellen entnommen und transformiert wird. Die Transformation geschieht dergestalt, daß das Material in einen neuen Kontext gestellt und dadurch in ungewohnte formale Muster eingebunden wird. Wenn sich aber eine ganze Reihe von Kunstwerken derselben Mittel wieder und wieder bedient, wird deren verfremdende Kraft eingeschränkt; mit der Zeit verliert sich die Fremdheit. Das Ungewohnte wird vertraut und der künstlerische Zugang weitgehend zur automatisierten Routine. Die häufigen Veränderungen, die im Lauf der Zeit von Künstlern in ihre Werke eingebracht werden, entsprechen dem Versuch, der Automatisierung zu entkommen und neue Mittel zur Verfremdung der künstlerischen Form des jeweiligen Werks zu finden. Mit dem Begriff der Verfremdung bezeichnet der Neoformalismus also den grundlegenden Zweck der Kunst in unserem Leben. Der Zweck selbst bleibt im Lauf der Geschichte unverändert, während das konstante Bedürfnis, die Automatisierung zu vermeiden, erklärt, warum sich Kunstwerke im Verhältnis zum historischen Kontext verändern und warum Verfremdung auf unendlich vielen Wegen erreicht werden kann.

Damit ein Gegenstand vom Betrachter als Kunst aufgefaßt werden kann, muß ein gewisses Maß an Verfremdung im Spiel sein; doch kann diese ganz unterschiedlich ausgeprägt sein. Der Aspekt der Automatisierung kann die Verfremdungsmöglichkeiten von gewöhnlichen, wenig originellen Werken wie z.B. B-Western beinahe gänzlich zunichtemachen. Derartige Arbeiten tendieren kaum dazu, die Konventionen ihres Genres innerhalb des klassi-

schen Hollywood-Kinos zu verfremden. Doch unterscheidet sich selbst ein wenig origineller Genre-Film inhaltlich um eine Spur von ähnlichen Filmen. In seinem Umgang mit Natur und Geschichte wirkt er zumindest leicht verfremdend. Man kann sogar davon ausgehen, daß jede Art von Kunst zumindest die Realität verfremdet. Selbst in einem konventionellen Werk sind die Ereignisse in einer Art und Weise angeordnet und zweckhaft, die sich von der Realität unterscheidet. Die Werke, die wir als einzigartig betrachten und für die wertvollsten halten, sind meist jene, die entweder die Realität besonders stark verfremden oder aber Konventionen verfremden, die zuvor von anderen Kunstwerken etabliert wurden – oder gar beides. Wenn man jedoch einem gewöhnlichen Film dieselbe Aufmerksamkeit zuteil werden läßt, die sonst originelleren Werken vorbehalten bleibt, verlieren seine automatisierten Elemente womöglich ihre Vertrautheit und werden faszinierend. [...] Das Element der Verfremdung ist in allen Kunstwerken präsent, doch sind sowohl die dazu eingesetzten Mittel als auch der Grad der Verfremdung höchst variabel und die verfremdenden Kräfte eines jeweiligen Werkes werden sich im Lauf der Geschichte verändern.

Dank der Begriffe der Verfremdung und der Automatisierung ist der Neoformalismus in der Lage, ein zentrales Problem der meisten ästhetischen Theorien auszuschalten: die Trennung von Form und Inhalt. Bedeutung ist nicht das Endresultat eines Kunstwerks, sondern eine seiner formalen Komponenten. Zum Aufbau eines Kunstwerks bedient sich der Künstler unter anderem verschiedener Bedeutungen. Unter Bedeutung verstehe ich hier das System, mit dem das Werk *cues* auf Denotationen und Konnotationen bereitstellt. (Einige dieser *cues* bestehen in bereits existierenden Bedeutungen, die das Werk als Ausgangsmaterial verwendet – Klischees und Stereotypen sind naheliegende Beispiele für solche verfügbaren Bedeutungen, deren Funktion im Kunstwerk dann allerdings variieren kann.) Es lassen sich grundsätzlich vier Ebenen der Bedeutung unterscheiden. Die Denotation kann mit *referentieller* Bedeutung [*referential meaning*] arbeiten, d.h. der Zuschauer erkennt lediglich die Identität jener Aspekte der Wirklichkeit, auf die sich das Werk bezieht. So begreifen wir beispielsweise, daß der Held in IVAN GROZNY (UdSSR 1944-46, Sergej M. Eisenstein) einen historischen Zaren repräsentiert, der im 16. Jahrhundert in Rußland lebte, und wir können verstehen, daß die Handlung von THE WIZARD OF OZ (USA 1939, Victor Fleming) eine lange Traumsequenz enthält. Darüber hinaus können Filme abstraktere Vorstellungen direkt mitteilen; diese Art von Bedeutung soll hier als *explizit* [*explicit*] bezeichnet werden. Weil der General in LA RÉGLE DU JEU (Frankreich 1939, Jean Renoir) unaufhörlich über den Verlust der Werte der Oberschicht lamentiert, darf der Zuschauer annehmen, daß der Film vermittelt eines Aspekts seines formalen Systems explizit die These vertritt, diese Klasse sei im Untergang begriffen. Da referentielle wie explizite Bedeutun-

gen in einem Film angelegt sind, wird der Zuschauer sie entsprechend seiner bisherigen Erfahrungen mit Kunst und der Welt entweder verstehen oder nicht.

Das Verstehen konnotativer Bedeutungen hingegen erfordert Interpretation. Konnotationen können als *implizite* Bedeutungen [*implicit meanings*] auftauchen, auf die das Werk verweist. Wir neigen dazu, zunächst nach referentiellen und expliziten Bedeutungen zu suchen, und erst dann, wenn auf diesem Weg keine Bedeutung auszumachen ist, begeben wir uns auf die Ebene der Interpretation. Am Ende von L'ECLISSE (Italien 1960) werden wir zum Beispiel kaum annehmen, daß uns Antonioni sieben Minuten lang leere Straßen zeigt, nur um sich auf Straßen zu beziehen – die Länge und die exponierte Stellung dieser Sequenz am Schluß des Films sprechen eindeutig gegen eine solche Annahme. Auch die explizite Bedeutung – daß nämlich weder Vittoria noch Piero zum Rendezvous erscheinen – reicht nicht aus, um die Sequenz angemessen zu erklären. Das Ende von L'ECLISSE regt den Betrachter dazu an, die Beziehung des Paares sowie dessen Umfeld zu überdenken und weitere Schlußfolgerungen zu entwickeln – etwa über die Sterilität ihres Lebens und der modernen Gesellschaft überhaupt. Die Interpretation dient jedoch auch dazu, Bedeutungen zu schaffen, die über die Ebene des einzelnen Werks hinausgehen und helfen, dessen Bezug zur Welt zu bestimmen: Wenn man von der nicht expliziten Ideologie eines Filmes spricht oder vom Film als Reflexion gesellschaftlicher Tendenzen oder etwa davon, daß der Film einen Eindruck von der geistigen Lage größerer Gruppen vermittele, dann interpretiert man dessen *symptomatische* Bedeutungen [*symptomatic meanings*]. Siegfried Kracauers Darstellung des deutschen Stummfilms als Zeichen für das kollektive Bedürfnis der Bevölkerung, sich der Autorität des Naziregimes zu unterwerfen, wäre in diesem Sinne eine symptomatische Interpretation (vgl. Kracauer 1979).

Alle vier Ebenen der Bedeutung – referentiell, explizit, implizit und symptomatisch – können zum verfremdenden Effekt eines Films beitragen. Einerseits können vertraute Bedeutungen – und notwendigerweise existieren die meisten Bedeutungen in Filmen ja schon vorab – durch eine verblüffende Bearbeitung verfremdet werden. Es gibt selten genug wirklich neue Ideen auf den Gebieten der Philosophie, der Wirtschafts- oder Naturwissenschaften, und man kann von großen Künstlern kaum erwarten, daß sie gleichzeitig große und origenelle Denker sind. [...] Vielmehr ist es so, daß Künstler mit schon bestehenden Ideen arbeiten und diese dann mit Hilfe der Verfremdung neu erscheinen lassen. Die Einsichten in Ozus TOKYO MONOGATARI (REISE NACH TOKIO, Japan 1953) lassen sich auf ein explizit benanntes Thema bringen: "Sei freundlich zu deinen Eltern, solange sie leben." Diese Idee ist kaum von weltbewegender Originalität, jedoch würde wohl kaum jemand bestreiten wollen, daß deren Bearbeitung in Ozus Film überaus anrührend ist.

Bedeutungen in einem Kunstwerk werden nicht nur selbst verfremdet, sondern können auch dazu beitragen, wiederum andere Elemente zu verfremden. Bedeutungen können die Aufgabe haben, die Verwendung von stilistischen Elementen zu rechtfertigen, die dann selbst in den Mittelpunkt des Interesses rücken. In Tatis Filmen dienen die eher simplen, fast klischeehaften Vorstellungen über die Auswirkungen der modernen Gesellschaft auf den Menschen teilweise als Vorwand für die Amalgamierung verschiedener höchst origineller und die Wahrnehmung herausfordernder komischer Episoden (vgl. Thompson 1988, Kap. 3).

Da der Neoformalismus Kunst nicht als Kommunikation betrachtet, ist für die neoformalistische Analyse die Interpretation nur ein Werkzeug unter vielen. Jede Analyse verwendet eine dem Film und den betreffenden Themen angemessene Methode und nutzt Interpretation nicht immer auf dieselbe Art und Weise. Interpretation kann dabei äußerst wichtig oder eher nebensächlich sein, je nachdem, ob sich das Werk auf implizite oder aber explizite Bedeutungen konzentriert. Abhängig von der Zielsetzung des Analysierenden lassen sich mittels Interpretation Bedeutungen innerhalb eines Films oder aber dessen Beziehung zur Gesellschaft herausarbeiten.

In dieser Hinsicht unterscheidet sich der Neoformalismus erheblich von anderen wissenschaftlichen Ansätzen, in denen das Interpretieren im allgemeinen als wichtigste oder gar einzige Aktivität des Wissenschaftlers hervorgehoben wird. Interpretative Methoden setzen normalerweise voraus, daß die Art und Weise, wie Bedeutungen interpretiert werden, von Film zu Film konstant bleibt. Eine derartige Methode muß dann sehr allgemein gefaßt sein, da sie notwendigerweise alle Filme in ein ähnliches Muster zu zwingen hat. Tzvetan Todorov differenziert in diesem Sinn zwei weitgefaßte Typen gängiger interpretativer Strategien: die "operationale", die den Prozeß der Interpretation einschränkt, und die "finalistische", die dessen Ergebnisse einschränkt. Als Beispiele für die letztere nennt Todorov die marxistische und die Freud'sche Theorie:

Bei der ersteren wie der letzteren ist bereits vorher bekannt, wo man ankommt, und daran kann nichts modifiziert werden: bei den von den Werken Marx' und Freuds abgeleiteten Prinzipien (es ist signifikant, daß diese Theorien die Namen ihrer Schöpfer tragen; es ist unmöglich, den produzierten Text zu verändern, ohne die Doktrin zu verletzen und sie somit zu verlassen) (1978, 160f).

Insbesondere hinsichtlich der Freud'schen Interpretation schreibt Todorov:

Wenn Psychoanalyse wirklich (so wie ich glaube) eine spezifische Strategie ist, kann sie es andererseits nur sein, indem die zu erlangenden Resultate bereits a priori kodifiziert werden. Psychoanalytische Interpretation kann lediglich als eine Interpretation definiert werden, die in den analysierten Objekten Inhalte vorfindet, die der psychoanalytischen Doktrin gemäß sind; [...] es ist die vorhe-

rige Kenntnis der zu entdeckenden Bedeutung, die die Interpretation lenkt (1982, 253f).

Als Beispiel für diese Steuerung nennt Todorov Freuds Überzeugung, daß der größte Teil der Traumsymbole sexueller Natur sei.

Derartige vorbestimmte Muster sind in der Filmwissenschaft inzwischen üblich. So wird in letzter Zeit häufig die Ansicht vertreten, daß in allen klassischen narrativen Filmen ein sogenannter "Familienroman" (basierend auf Freuds Überlegungen zum Ödipus-Komplex) nachzuweisen sei. Eine andere interpretative Schablone schreibt der Analyse vor, daß sie die Blickrichtungen der verschiedenen Charaktere herauszuarbeiten habe, um festzustellen, wer in Besitz des "Blicks" und demzufolge auch der Macht sei. Solch reduktive Schemata sind tautologisch, da sie davon ausgehen, daß jeder Film in diese Muster passe, und diese Muster wiederum sind einfach genug, um jeden Film "passend" zu machen. (Für den Fall, daß ein Film ganz offensichtlich nicht paßt, kann man seine Bedeutung dann immer noch für ironisch halten.) Desweiteren befassen sich viele Freudianisch argumentierende Filmwissenschaftler mit symptomatischen Bedeutungen und finden dann in einem Film die Symptome psychischer Verdrängungsmechanismen oder ideologischer Konflikte. Obgleich sie komplexer angelegt ist, schreibt auch diese Methode letztlich eine beschränkte Anzahl bereits bestehender Bedeutungen vor, die der Analysierende notwendigerweise in einem Film vorfinden wird. Derartige Systeme lassen sich weder angreifen noch verteidigen, gibt es doch keinen denkbaren Beweis, der sie bestätigen oder widerlegen könnte.

Die ausschließliche Konzentration auf das Mittel der Interpretation bringt ein weiteres Problem mit sich: Denn selbst wenn der Film seine Bedeutungen ganz explizit formuliert, muß der Filmwissenschaftler so tun, als seien sie implizit oder symptomatisch – wovon sollte er oder sie sonst reden?

Der Neoformalismus geht davon aus, daß die Bedeutung von Film zu Film verschieden ist, da sie, wie jeder andere Aspekt des Films auch, ein Verfahren darstellt. Das Wort *Verfahren** meint jedes einzelne Element oder jede Struktur, die im Kunstwerk eine Rolle spielt – eine Kamerabewegung, eine Rahmenhandlung, ein wiederholtes Wort, ein Kostüm, ein Thema usw. Für den Neoformalisten sind all diese Verfahren des Mediums und der formalen Organisation hinsichtlich ihres Verfremdungspotentials und ihrer Möglichkeiten, ein filmisches System aufzubauen, gleichwertig. Ejchenbaum macht darauf aufmerksam, daß die ältere ästhetische Tradition die Elemente eines

* Anm.d.Ü.: *Verfahren* ist die Übersetzung des formalistischen Begriffs *priëm* [engl. *device*], der von Viktor Šklovskij in seinem programmatischen Text *Die Kunst als Verfahren* ([1916] 1987) geprägt wurde.

Werks als "Ausdruck" der Künstlerpersönlichkeit betrachtete; die russischen Formalisten hingegen sehen diese Elemente als künstlerische Verfahren (vgl. Ejchenbaum 1969, 228). Sie gehen davon aus, daß die Struktur der Verfahren nicht einzig und allein dazu dient, Bedeutung auszudrücken, sondern Verfremdung bewirkt. Um Verfahren zu untersuchen, können wir sie auf ihre Funktion und ihre Motivation befragen.

Jurij Tynjanov definiert *Funktion* als die "Korrelation jedes Elementes eines als System gesehenen literarischen Werkes zu den anderen Elementen und folglich zum ganzen System" ([1927] 1982, 34). Es handelt sich mit anderen Worten um den Zweck des jeweiligen Verfahrens. Die Funktion ist für das Verständnis der einzigartigen Eigenschaften eines spezifischen Kunstwerks entscheidend: denn während ein und dasselbe Verfahren in vielen Werken auftreten kann, kann seine Funktion dabei doch je verschieden sein. Es ist riskant anzunehmen, daß einem bestimmten Verfahren von Film zu Film die gleiche festgelegte Funktion zukommt. Als Beispiel sei hier auf zwei Klischees der Filmwissenschaft verwiesen: Gitterähnliche Schatten symbolisieren nicht grundsätzlich, daß ein Charakter "gefangen" ist, und Vertikalen innerhalb einer Komposition legen nicht automatisch nahe, daß die Charaktere auf beiden Seiten voneinander isoliert sind. Jedes gegebene Verfahren dient, abhängig vom spezifischen Kontext des Werkes, verschiedenen Funktionen, und es ist eine der Hauptaufgaben der Analyse, diese Funktionen in ihren jeweiligen Kontexten zu ermitteln. Die Funktionen spielen darüber hinaus für die Beschreibung des Verhältnisses zwischen Werk und Geschichte eine wesentliche Rolle. Die Verfahren selbst unterliegen leicht dem Prozeß der Automatisierung, und der Künstler kann sie in diesem Fall durch neue, stärker verfremdend wirkende Verfahren ersetzen. Die Funktionen allerdings tendieren dazu, stabiler zu sein, da sie mit jedem Wechsel der Verfahren erneuert werden, und historisch gesehen haben sie länger Bestand als das einzelne Verfahren. Man kann verschiedene Verfahren, die dieselbe Funktion erfüllen, als *funktionale Äquivalente* bezeichnen. Nach Ejchenbaum ist für den Analysierenden normalerweise die Funktion des Verfahrens im Kontext wichtiger als das Verfahren selbst (vgl. [1925] 1965, 26).

Die verschiedenen Verfahren erfüllen zwar im Kunstwerk bestimmte Funktionen, doch muß das Werk vorab auch irgendeinen Grund für die Verwendung des jeweiligen Verfahrens liefern. Die Begründung für das Auftreten eines Verfahrens bezeichnen wir als dessen *Motivation*. Die Motivation läßt sich als *cue* auffassen, der vom Werk ausgeht und uns dazu veranlaßt, uns über die Rechtfertigung des jeweiligen Verfahrens Gedanken zu machen; Motivation bezeichnet somit eine Form der Interaktion zwischen der Werkstruktur und der Aktivität des Zuschauers. Es lassen sich vier Grundtypen der

Motivation unterscheiden: kompositionell, realistisch, transtextuell und künstlerisch.²

Eine *kompositionelle Motivation* rechtfertigt die Verwendung eines jeden Verfahrens, das für die Konstruktion der narrativen Kausalität, des Raumes und der Zeit vonnöten ist. In den meisten Fällen geht es bei der kompositionellen Motivation um die frühzeitige Vergabe von Informationen [*planting of information*], die der Zuschauer später benötigt. [...] Häufig unterstützt dieser Motivationstypus nicht gerade die Plausibilität der dargestellten Ereignisse, aber zugunsten des Fortgangs der Geschichte ist der Zuschauer bereit, dies zu übersehen. Šklovskij hat diesen Umstand folgendermaßen beschrieben:

Darum kann man auf die Frage Tolstojs, warum Lear den Grafen Kent und Kent Edward nicht erkennt, antworten: weil das zur Schaffung eines Dramas notwendig ist. Das Unwirkliche dieser Situation beunruhigte Shakespeare ebensowenig wie einen Schachspieler die Frage beunruhigt, warum der Springer nicht gerade schlagen kann ([1925] 1984b, 43).

Kompositionelle Motivationen dienen so der Erstellung einer Art internen Regelwerks.

Plausibilität hingegen gehört in den Bereich der *realistischen Motivation*, die als eine Art *cue* dient, mit dem das Werk den Betrachter auf Vorstellungen von der Wirklichkeit verweist, um die Anwesenheit eines Verfahrens zu rechtfertigen. [...] Vorstellungen von der Realität sind kein direktes, natürliches Weltwissen, sondern auf verschiedene Weise kulturell determiniert. Demzufolge vermag realistische Motivation zwei weitgefaßte Wissensgebiete anzusprechen: einerseits Wissen über das Alltagsleben, das durch die direkte Interaktion mit Natur und Gesellschaft erworben wird; andererseits das Bewußtsein über die vorherrschenden, kanonisierten ästhetischen Realismusbegriffe in einer bestimmten Periode des stilistischen Wandels der Kunst. [...] Da realistische Motivationen eher an unsere Vorstellungen von der Realität appellieren, als die Realität selbst zu imitieren, können die Mittel ihrer Hervorbringung selbst in ein und demselben Werk stark voneinander abweichen.

[...]

Der dritte der vier Typen, die *transtextuelle Motivation*, umfaßt jede Form des Bezugs zu Konventionen anderer Kunstwerke und kann folglich in dem Maße variieren, wie es die historischen Umstände erlauben. Hier führt das

2 Die russischen Formalisten unterschieden nur zwischen drei Typen, und transtextuelle Motivation ist in Tomaševskijs ertragreicher Untersuchung der Motivation ([1925] 1965) nicht enthalten. David Bordwell hat den Begriff "transtextuell" bei Gérard Genette entlehnt, um zu erklären, wie Kunstwerke sich direkt auf von anderen Kunstwerken etablierte Konventionen beziehen – eine Art des Bezuges, die nicht explizit von den anderen drei Typen abgedeckt wird (vgl. Bordwell 1985, 36).

Werk somit ein Verfahren ein, das es selbst nicht hinreichend motiviert; es hängt vielmehr davon ab, daß der Zuschauer es aufgrund früherer ästhetischer Erfahrungen wiedererkennt. Im Film hängen die verschiedenen Arten transtextueller Motivation zumeist vom Wissen über die Anwendung des jeweiligen Verfahrens innerhalb eines Genres ab, von unserem Wissen über Stars und über ähnliche Konventionen in anderen Kunstformen. Beispielsweise ist in Sergio Leones *IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO* (*THE GOOD, THE BAD, AND THE UGLY*, Italien/Spanien 1967) das lange Hinführen zum *shoot-out* weder besonders realistisch, noch ist es für die Erzählung unerläßlich (ein schneller Schußwechsel würde das Problem innerhalb von Sekunden lösen), aber da der Zuschauer bereits unzählige Western gesehen hat, weiß er, daß der *shoot-out* zu einem Ritual des Genres geworden ist, und genauso wird er auch von Leone verwendet. Ebenso vermag ein bekannter Star, Assoziationen wachzurufen, die der Film nutzen kann. Wenn Chance (gespielt von John Wayne) das erste Mal in *RIO BRAVO* (USA 1959, Howard Hawks) erscheint, ist es nicht notwendig, ihn als Protagonisten einzuführen; er kann sich ohne eine erklärende Exposition in die Handlung stürzen, denn sein Verhalten stimmt mit unserem Bild von anderen John-Wayne-Charakteren überein. Ein Beispiel für eine Konvention, die der Film von einer anderen Kunstform adaptiert hat, ist das "*cliffhanger*"-Ende: Es wurde im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts durch die Praxis, Romane in Fortsetzungen zu drucken, etabliert und ab 1910 für Filmserien übernommen.

Unsere Erwartungen hinsichtlich transtextueller Konventionen sind derart umfassend, daß wir sie in vielen Fällen wahrscheinlich nahezu automatisch akzeptieren; andererseits kann das Kunstwerk leicht mit diesen Erwartungen spielen, indem es Genrekonventionen verletzt oder Schauspieler entgegen ihren Typ besetzt, usw. [...] Transtextuelle Motivation ist folglich eine spezielle Form, die bereits vor dem jeweiligen Werk existiert und auf die sich der Künstler sehr direkt oder aber spielerisch beziehen kann. (Ein Werk, das vor allem von der Brechung spezifischer transtextueller Motivationen lebt, wird meist als Parodie wahrgenommen.)

Künstlerische Motivation ist der am schwersten zu definierende Typus. Einerseits ist jedes Verfahren in einem Kunstwerk künstlerisch motiviert, da es zur Schaffung der abstrakten übergreifenden Gestalt des Werks – seiner Form – beiträgt. Dennoch haben viele, vielleicht sogar die meisten Verfahren eine zusätzliche, stärker hervortretende kompositionelle, realistische oder transtextuelle Motivation. In diesen Fällen ist die künstlerische Motivation nicht besonders auffallend – obwohl der Zuschauer seine Aufmerksamkeit bewußt auf die ästhetischen Qualitäten eines Werks lenken kann, selbst wenn es anderweitig stark motiviert ist. Andererseits ist die künstlerische Motivation nur dann wirklich erkennbar und signifikant, wenn die anderen drei Motivationstypen zurückgehalten werden. Ihre übergreifende Qualität setzt

die künstlerische Motivation von den anderen Typen ab. Meir Sternberg schreibt dazu: "Hinter jeder quasi-mimetischen Motivation steht eine künstlerische Motivation [...], allerdings nicht umgekehrt" (1978, 251f). D.h. künstlerische Motivation kann selbständig, ohne die anderen Arten vorkommen, während diese nicht unabhängig von ihr existieren können. Manche Filme stellen zuweilen die künstlerische Motivation in den Vordergrund, indem sie die anderen drei Typen zurückstellen; in solchen Fällen empfinden wir die Gesamtmotivation als "dünn" oder auch unangemessen, und wir werden uns bemühen, abstrakte Beziehungen zwischen den Verfahren zu entdecken.

Einige ästhetische Richtungen wie beispielsweise nicht-programmatische Musik, dekorative und abstrakte Malerei oder der abstrakte Film beruhen fast ausschließlich auf künstlerischer Motivation, wobei sich ihr Publikum dieser Tatsache bewußt ist. Allerdings kann selbst in narrativen Filmen die künstlerische Motivation systematisch in den Vordergrund gerückt werden. Wenn dies der Fall ist und künstlerische Strukturen mit den narrativen Funktionen der Verfahren um die Aufmerksamkeit des Betrachters konkurrieren, entsteht eine parametrische Form. In solchen Filmen werden bestimmte Verfahren wie Farben, Kamerabewegungen und akustische Motive innerhalb der gesamten Form des Werkes wiederholt und variiert; diese Verfahren werden so zu Parametern. Sie können zwar zur Bedeutung der Erzählung beitragen, indem sie beispielsweise Parallelen oder Kontraste herstellen, aber ihre abstrakten Funktionen gehen über diesen Beitrag zur Bedeutungskonstitution hinaus und ziehen die Aufmerksamkeit stärker auf sich. [...]

Ein besonderer, "nachhaltiger" Fall künstlerischer Motivation ist die *Offenlegung des Verfahrens* [*baring of the device*]. Hier unterstreicht die künstlerische Motivation die formale Funktion eines bestimmten Verfahrens oder einer Struktur im Werk. In einem klassischen oder realistischen Werk, das sich besonders auf die anderen drei Formen der Motivation stützt, wird ein Verfahren in der Regel nur gelegentlich offengelegt. [...] Doch gibt es Kunstwerke, die das Offenlegen der Verfahren zum zentralen Strukturprinzip erheben. Šklovskijs Analyse von Sternes *Tristram Shandy* zeigt, daß der Roman seine eigenen Verzögerungstaktiken solange als willkürlich und spielerisch zur Schau stellt, bis der tatsächliche Fortgang der Handlung zur Nebensache wird (vgl. [1925] 1984c). Ein originäres Kunstwerk wird ein Verfahren auch aus dem Grund offenlegen, um den Zuschauern zu helfen, ihre Sehfähigkeiten auf die neuen und schwierigen Verfahren abzustimmen, die dort Verwendung finden. [...]

Formale Verfahren erfüllen somit eine Reihe von Funktionen, und ihre Verwendung kann auf eine oder mehrere der vier möglichen Weisen motiviert sein. Verfahren können der Erzählung dienlich sein oder auf ähnliche Verfah-

ren verweisen, die durch andere Kunstwerke vertraut sind, sie können den Anschein von Wirklichkeitstreue [*verisimilitude*] erwecken oder schließlich die Strukturen des Kunstwerks selbst verfremden. Als Verfahren kann das Element der Bedeutung ebenso jede dieser Funktionen erfüllen. Manche Kunstwerke stellen Bedeutungen in den Vordergrund und laden den Zuschauer zur Interpretation ein. Die Werke Ingmar Bergmans, insbesondere jene aus den 60er und 70er Jahren, arbeiten mit einer verschlüsselten Bildersprache, die ohne beträchtlichen interpretatorischen Aufwand nicht verstanden werden kann. Die Filme von Jean-Luc Godard wiederum verlangen auf andere Weise nach Interpretation als zentraler Zuschauerstrategie, wie z.B., wenn in *SAUVE QUI PEUT (LA VIE)* (Frankreich 1980) selbst die grundlegende referentielle Bedeutungsebene so verschlüsselt ist, daß sie auf implizite Bedeutungen verweist (vgl. Thompson 1988, Kap. 10). Und doch kann die Bedeutung in einem Film, wie schon gesagt, auch sehr einfach und offensichtlich sein; sie kann selbst als motivierendes Verfahren dienen, das im Zentrum einer Struktur verfremdender stilistischer Systeme steht [...]. Wenn für die Analyse eine angemessene Methode formuliert wird, muß dabei auch entschieden werden, welche Form und welches Ausmaß an Interpretation der Analyse angemessen ist. Die Analyse der Funktion und Motivation wird allerdings immer das Hauptziel bleiben und die Interpretation diesem Ziel unterordnen.

Der Film im historischen Prozeß

Wenn wir nun aber davon ausgehen, daß der Film dem Zuschauer durch Verfremdung die Möglichkeit zum erneuernden Spiel bietet, stellt sich die Frage, wie bestimmt werden kann, welche Methode dem jeweiligen Film angemessen ist. Der Neoformalismus begegnet dieser Frage teilweise, indem er darauf besteht, daß ein Film niemals als abstraktes Objekt außerhalb eines historischen Kontextes betrachtet werden kann. Jede Filmrezeption geschieht in einer spezifischen Situation, und der Zuschauer kann sich nur dadurch auf einen Film einlassen, daß er Sehfähigkeiten anwendet, die durch Begegnungen mit anderen Kunstwerken und durch Alltagserfahrung erworben wurden. Ausgehend von einem Begriff von Norm und Abweichung stellt der Neoformalismus folglich die Analyse einzelner Filme stets in einen historischen Kontext. Die häufigsten und typischsten Erfahrungen bilden dabei perzeptuelle Normen, von denen sich die eigensinnigen, verfremdenden Erfahrungen deutlich abheben.

Der Neoformalismus bezeichnet Normen der Erfahrung als *Hintergründe* [*backgrounds*], denn einzelne Filme werden innerhalb des übergreifenden Kontextes solcher früherer Erfahrungen gesehen. Es gibt drei grundlegende Arten von Hintergründen. Zunächst einmal ist die Alltagswelt zu nennen,

denn ohne ein Wissen über sie wären wir gar nicht in der Lage, referentielle Bedeutung zu erkennen, und es wäre uns unmöglich, Geschichten, das Verhalten von Figuren und andere elementare Verfahren des Films zu verstehen. Darüber hinaus brauchen wir unser Alltagswissen, um zu begreifen, wie der Film symptomatische Bedeutungen hinsichtlich unserer Gesellschaft hervorbringt. Der zweite Hintergrund umfaßt andere Kunstwerke: Von Kindesbeinen an sehen und hören wir eine große Anzahl von Kunstwerken und lernen allmählich, deren Konventionen zu verstehen. Die Fähigkeit, eine Handlungslinie zu verfolgen, den filmischen Raum von Einstellung zu Einstellung zu erfassen oder die Wiederholung musikalischer Themen in einer Sinfonie zu bemerken, ist keineswegs angeboren. Der dritte Hintergrund besteht im Wissen um den praktischen Gebrauch von Filmen (als Werbung, als Reportage oder als Mittel zur rhetorischen Überzeugung usw.), hinsichtlich dessen wir den künstlerischen Gebrauch des Films im Kino als etwas Verschiedenes begreifen. Wenn wir also einen künstlerischen Film sehen, nehmen wir ihn in seinem spezifischen Unterschied zur Realität, zu anderen Kunstwerken und zum praktischen Gebrauch wahr. Der Gegenstand der Analyse eines Films ist dessen Festhalten an und das Abweichen von solchen Hintergrundnormen, und der durch die Hintergründe bereitgestellte historische Kontext liefert die *cues* für die Entwicklung einer angemessenen Methode. Demgegenüber haben jene Methoden, die der Interpretation den Vorrang geben, oftmals keine Möglichkeit, Filme unterschiedlicher Epochen und Herkunft auch unterschiedlich zu betrachten, werden doch alle in dasselbe Bedeutungsmuster gepreßt. Für den Neoformalismus dagegen sind die Funktionen und Motivationen eines Films nur historisch zu verstehen.

Dies soll jedoch nicht bedeuten, daß der Neoformalismus einfach die Umstände, unter denen ein Film von seinem ursprünglichen Publikum gesehen wurde, rekonstruiert. Schließlich existieren viele Filme über den Moment ihrer Entstehung und ersten Vorführungen hinaus und können in sehr verschiedenen Kontexten gesehen werden. Außerdem wäre es bei den meisten Filmen schlichtweg unmöglich, die ursprünglichen Rezeptionsbedingungen zu erschließen; so wird man wahrscheinlich nie exakt herausfinden, wer die Filme aus den Jahren vor 1909 gesehen hat und unter welchen Umständen. Wir können die Filme der "primitiven" Ära auch heute noch interessant und unterhaltsam finden, doch können wir uns niemals sicher sein, sie auf dieselbe Art und Weise zu verstehen wie das historische Publikum. Der Zugang zu den ursprünglichen Hintergründen ist uns verstellt, und Filmwissenschaftler wie Historiker müssen diese Filme gezwungenermaßen vor dem Hintergrund des späteren, klassischen Films analysieren. (Ich will damit nicht vorschlagen, daß wir historische Recherchen über die ursprünglichen Kontexte eines Films vermeiden sollten, sondern es geht darum, daß wir erkennen,

inwiefern unsere Perspektive unweigerlich von jüngeren Entwicklungen beeinflußt ist.) [...]

Selbst ein relativ junges Beispiel kann zeigen, wie schnell sich wandelnde Hintergründe die Wahrnehmung eines Films verändern. Als 1967 *BONNIE AND CLYDE* (USA, Arthur Penn) herausgebracht wurde, lösten das erstaunliche Ausmaß dargestellter Gewalt und vor allem die Werbekampagne ("They're young. They're in love. They kill people.") heftige Debatten aus. In den letzten 20 Jahren ist die Darstellung von Gewalt im Film so allgegenwärtig geworden, daß dagegen *BONNIE AND CLYDE* und seine Verkaufsslogans zahm wirken. Der neue Hintergrund führt zu einer erheblichen Automatisierung der Verfahren des Films, und das heutige Publikum dürfte kaum in der Lage sein, den Film derart schockiert wahrzunehmen wie die Zuschauer im Jahre 1967.

Referentielle und symptomatische Bedeutungen scheinen folglich für ein Publikum außerhalb des ursprünglichen historischen Kontextes am schwierigsten zu erschließen zu sein. Im Gegensatz dazu beruhen explizite und implizite Bedeutungen stärker auf den internen Strukturen des Films und sind demzufolge für spätere Zuschauer offensichtlicher. Bei der Überlegung, welche Wirklichkeitshintergründe sinnvollerweise für die Analyse herangezogen werden sollten, ist es zunächst wichtig festzustellen, welche Arten von Bedeutung der vorliegende Film hervorhebt. Zu diesem Zweck sollte man Methoden meiden, die von vornherein diejenigen Bedeutungen festlegen, die es zu finden gilt; vielmehr sollten wir unsere Aufmerksamkeit auf die Aspekte eines Films lenken, die schwer zu interpretieren scheinen. Tatsächlich dienen solche Schwierigkeiten als *cues* innerhalb eines Werkes, die dazu anregen, über die offensichtlichen Bedeutungsebenen hinauszudenken. Im folgenden wird verdeutlicht, wie historische Normen die Bedeutungen eines Films im spezifischen Kontext zu bestimmen helfen.

Einige Filme setzen ein umfangreiches Wissen über historische und gesellschaftliche Hintergründe voraus, während andere stärker als in sich abgeschlossene Systeme funktionieren, die uns den vergleichenden Bezug zu anderen Kunstwerken nahelegen. *LANCELOT DU LAC* (Frankreich 1974, Robert Bresson) beispielweise spielt die Bedeutung realistischer Hintergründe herunter. Wer behaupten würde, die Vertrautheit mit der französischen Gesellschaft in den frühen 70er Jahren sei für das Verständnis dieses Films förderlich (so wie im Fall eines Godard-Films derselben Periode), trüge die Beweislast. Die Bedeutungen in *LANCELOT* sind weitgehend explizit und implizit. Andererseits können die besonderen formalen Strategien des Films vielleicht besser durch einen Vergleich mit anderen Filmen begriffen werden, die dasselbe unverkennbar modernistische Prinzip, die parametrische Form, repräsentieren.

[...]

Mein häufiges Anspielen auf das klassische Kino weist darauf hin, daß ich es für den umfassendsten und hilfreichsten Hintergrund für die Analyse der verschiedensten Filme halte.³ Historisch gesehen ist diese Art des Filmemachens, wie sie seit Mitte der Zehner Jahre bis heute mit Hollywood in Verbindung gebracht wird, weltweit gesehen und imitiert worden.⁴ Die Sehfähigkeiten sehr vieler Zuschauer sind so durch die Rezeption klassischer Hollywood-Filme normiert. Darüber hinaus entwickelten innovative Filmemacher abweichende formale Systeme, die auf diese normativen Fähigkeiten anspielen und sie herausfordern. [...]

Dieser Bezug auf die verschiedenen Hintergründe bedeutet nun nicht, daß der Neoformalismus zum völligen Relativismus verdammt ist, gibt es doch nicht unendlich viele angemessene Hintergründe: Da die neoformalistische Analyse auf einem Verständnis des historischen Kontextes beruht, werden einige Hintergründe ganz eindeutig relevanter als andere. [...] Der Begriff des Hintergrunds kann nicht als Rechtfertigung für die Beliebigkeit analytischer Vorlieben ins Feld geführt werden. Die gegenwärtige Mode des "unendlichen Spiels der Lesarten" (die Folge eines ahistorischen Analyseansatzes) kann nicht damit gerechtfertigt werden, daß ein breites Spektrum verschiedenster Hintergründe für ein und denselben Film herangezogen wird. Da zu jedem spezifischen historischen Moment bloß eine endliche Anzahl von Lektüre-Konventionen existiert, erlauben sie zwar eine Reihe verschiedener "Lesarten", aber eben nicht unendlich viele.

Gerade weil die Hintergründe die neoformalistische Analyse auf eine historische Basis stellen, ermöglichen sie die Untersuchung von Verfremdungsprozessen. Verfremdung hängt vom jeweiligen historischen Kontext ab [...]: Liegt der historische Hintergrund weit zurück, kann ein älteres Kunstwerk für eine neue Generation von Zuschauern wiederum ungewohnt erscheinen, und so gibt es immer wieder Kunstwerke, die Zyklen von Beliebtheit durchlaufen und mit dem Wandel von Normen und Wahrnehmungsweisen wieder hervorgeholt werden. [...] Ein interessantes Beispiel für eine Form, die solche Zyklen durchlaufen hat, ist die Filmserie. In den Zehner Jahren wurden Filmserien durchaus ernst genommen und waren so etwas wie Äquivalente der späteren "A"-Filme. Während der 20er und 30er Jahre sank dann ihr Status zu

3 Als knappen Überblick zu den Prinzipien des klassischen Hollywood-Kinos vgl. Bordwell/Thompson 1979; eine weitergehende theoretische und historische Diskussion leistet Bordwell/Staiger/Thompson 1985.

4 In meinem *Exporting Entertainment* (1985) habe ich untersucht, wie die Hegemonie des amerikanischen Kinos während des Ersten Weltkrieges erreicht und in der Nachkriegsära aufrechterhalten wurde.

billigen "B"-Produktionen herab. In den 50ern schließlich übernahm das Fernsehen die Funktion, Serien zu zeigen, und die Filmserien-Produktion wurde eingestellt. Dann jedoch haben in den späten 70er und 80er Jahren Filmmacher, die mit "B"-Serien aufgewachsen sind, einige dieser Konventionen wieder aufgegriffen: Sehr populäre und teure Filme klassischer Machart wie RAIDERS OF THE LOST ARK (USA 1981, Steven Spielberg), die STAR WARS- oder die STAR TREK-Serie usw. beziehen sich deutlich auf diese Tradition. [...] Konzepte wie Verfremdung, Automatisierung und der historische Wandel der Hintergründe können zur Erklärung derartiger Zyklen beitragen.

Die Rolle des Zuschauers

Da das Werk unter ständig wechselnden Umständen fortlebt, wird es im Lauf der Zeit vom Publikum auch jeweils anders wahrgenommen. Es kann folglich nicht davon ausgegangen werden, daß die Bedeutungen und Muster, die wir bemerken und interpretieren, voll und ganz im Werk existieren, wo sie auf ewig die gleichen bleiben. Vielmehr liefern die Verfahren des jeweiligen Werks eine Reihe von *cues*, die uns dazu anregen, bestimmte Wahrnehmungsaktivitäten aufzunehmen. Welche Formen diese Aktivitäten allerdings annehmen, hängt unausweichlich von der Beziehung zwischen dem Werk und seinem historischen Kontext sowie dem historischen Kontext des Zuschauers ab. Vom Standpunkt des Neoformalismus aus betrachtet, werden die Verfahren eines Films in der Analyse folglich nicht als feste und selbstgenügsame Strukturen behandelt, die unabhängig von unserer Wahrnehmung dieser Verfahren existieren. Als Gegenstand existiert der Film selbstverständlich in seiner Dose, auch wenn ihn niemand betrachtet, aber all diejenigen Eigenschaften, die für die Analyse von Interesse sind – seine Einheitlichkeit, seine Wiederholungen und Variationen, seine Darstellung von Handlung, Raum und Zeit, seine Bedeutungen –, resultieren aus der Interaktion zwischen den formalen Strukturen des Werks und den mentalen Verarbeitungsprozessen des Zuschauers, mit denen er auf diese Strukturen antwortet.

Wie gezeigt wurde, sind Perzeption, Emotion und Kognition in neoformalistischer Hinsicht zentral für die Funktion der formalen Eigenschaften eines Films. Diese Sichtweise verankert den Zuschauer nicht völlig "im Text", da sich auch dahinter eine statische Auffassung verbirgt. Hintergründe, die sich im Lauf der Zeit verändern, könnten unser Verstehen eines Films nicht mehr verändern, wenn wir als Zuschauer ausschließlich von der inneren Form des Werks bestimmt wären. Der Zuschauer ist jedoch auch kein "idealer", denn diese traditionelle Sichtweise impliziert ebenfalls, daß es zwischen Werk und Betrachter eine konstante, von der Geschichte unberührte Beziehung gibt. Um die Wirkung der Geschichte auf den Zuschauer zu berücksichtigen, sollte man allerdings auch nicht in das entgegengesetzte Extrem verfallen und sich

ausschließlich mit den Reaktionen einzelner, empirischer Rezipienten beschäftigen. (Es ist zum Beispiel unnötig, auf Zuschauerbefragungen zurückzugreifen, um herauszufinden, wie Filme gesehen werden, noch braucht man sich auf einen totalen Subjektivismus zurückzuziehen, der die jeweils eigenen Reaktionen als die einzig zugänglichen ansieht.) Mit dem Konzept von Normen und Abweichungen können Annahmen darüber getroffen werden, wie ein gegebenes Verfahren von den Zuschauern vermutlich verstanden wird.

Der Neoformalismus betrachtet die Zuschauer nicht als passive "Subjekte", wie das gegenwärtig bei marxistischen oder psychoanalytischen Ansätzen der Fall ist, sondern die Zuschauer sind weitgehend aktiv und tragen damit wesentlich zur letztendlichen Wirkung eines Werkes bei. Der Zuschauer vollzieht eine Reihe verschiedener Aktivitäten: physiologische, vorbewußte, bewußte und vermutlich unbewußte. *Physiologische* Prozesse umfassen jene automatischen Reaktionen, die vom Zuschauer nicht kontrolliert werden können, wie etwa die Wahrnehmung einer Folge statischer Bilder als Bewegung, die Unterscheidung von Farben oder das Hören von Schallwellen als Ton. Derartige Wahrnehmungen erfolgen automatisch und unausweichlich; wir können sie uns durch Introspektion weder bewußt machen, noch können wir sie willentlich beeinflussen (so ist es beispielsweise unmöglich, einen Film als eine bloße Abfolge unbeweglicher Bilder, unterbrochen durch kurze Dunkelphasen zu sehen). Das Medium Film ist von diesen automatischen Fähigkeiten des Gehirns und der Sinne abhängig, aber sie erscheinen im Rahmen der Filmwissenschaft oft als so selbstverständlich, daß sie im Grunde nicht weiter von Interesse sind; sie können als gegeben angenommen werden, und die Analyse kann sich im weiteren ausschließlich den vorbewußten und bewußten Aktivitäten widmen. (Einige Filme, insbesondere aus dem Bereich des modernen Experimentalfilms, spielen mit solch physiologischen Reaktionen und machen uns so auf sie aufmerksam; Stan Brakhages *MOTHLIGHT* (USA 1963) beispielsweise lenkt die Aufmerksamkeit auf den Flickereffekt und die Wahrnehmung scheinbarer Bewegung.)

Vorbewußte Aktivitäten sind für die Analyse von allgemeinerem Interesse, bestehen sie doch in einfachen, fast automatischen Informationsverarbeitungsprozessen, mit denen man so vertraut ist, daß über sie nicht nachgedacht werden muß. Das Erkennen von Objekten ist weitgehend vorbewußt, so z.B., wenn wir bemerken, daß dieselbe Person in Einstellung A und B erscheint (wie etwa beim *match on action*) oder daß bei einer Kranfahrt nicht etwa die Landschaft nach unten "wegsinkt", sondern die Kamera sich nach oben bewegt (selbst wenn ersteres eher dem Wahrnehmungseffekt auf der Leinwand entspricht). Im Gegensatz zu physiologischen Prozessen sind diese mentalen Aktivitäten unserem Bewußtsein zugänglich. Wenn wir darüber nachdenken, wird uns klar, warum wir den Fortgang des Geschehens über

den Schnitt hinweg erkennen oder die Stabilität des Bodens in der Aufwärtsfahrt unterstellen. Wir können diese stilistischen Vorgänge willentlich als abstrakte Muster betrachten. Unser Umgang mit stilistischen Verfahren ist vermutlich deshalb zum großen Teil vorbewußt, weil wir Schnitttechniken, Kamerabewegungen usw. aus klassischen Filmen so nachhaltig kennengelernt haben, daß wir darüber für gewöhnlich nicht mehr nachdenken müssen. (Es ist zum Beispiel lehrreich, einen Kinderfilm anzusehen und zu beobachten, wie das junge Publikum seine Eltern befragt: Die Kinder sind dabei, Fähigkeiten zu erwerben, die später vorbewußt ablaufen werden.) Das Erkennen von Gegenständen und andere Vorgänge werden also vorbewußt oder bewußt ablaufen, je nachdem, wie vertraut sie uns sind. Während bekannte Objekte ohne Anstrengung erkannt werden, kann die Auseinandersetzung mit neuen Verfahren eines Films durchaus schwierig sein.

Bewußte Prozesse – die Aktivitäten, die wir selber bemerken – spielen ebenfalls beim Betrachten von Filmen eine wesentliche Rolle. So sind zum Beispiel viele kognitive Aspekte der Filmwahrnehmung bewußt: Wir sind darum bemüht, eine Geschichte zu verstehen, bestimmte Bedeutungen zu interpretieren, uns darüber klar zu werden, warum ein ungewöhnlicher Kamerawinkel verwendet wird, usw. Diese bewußten Prozesse sind für den Neoformalismus im allgemeinen die wichtigsten, denn auf dieser Ebene fordert ein Kunstwerk die gewohnten Seh- und Denkweisen am stärksten heraus und kann die habitualisierten Weisen, mit der Welt umzugehen, bewußt machen. Vom Standpunkt des Neoformalismus aus ist es in gewissem Sinne das Ziel aller originären Kunst, die Denkprozesse des Zuschauers möglichst weitgehend auf diese Ebene der bewußten Wahrnehmung zu verlagern.

Die vierte Ebene mentaler Prozesse ist die *unbewußte*. Ein großer Teil der jüngeren Filmtheorie und -analyse hat sich der Anwendung psychoanalytischer Methoden verschiedenster Richtungen verschrieben, um die Wahrnehmung von Filmen als Aktivität zu beschreiben, die vor allem im Unterbewußtsein des Betrachters abläuft. Für den Neoformalismus ist die unbewußte Ebene jedoch ein weitgehend unnötiges Konstrukt. Zum einen sind die textuellen *cues* – wie etwa die Wiederholung und Variation von Motiven, die Verwendung von Blicken sowie Symmetrien in der narrativen Struktur –, derer sich der psychoanalytische Ansatz bedient, für den Neoformalismus ebenso verwendbar. Die psychoanalytische Argumentation beruht auf den Interpretationen, die diese *cues* ermöglichen, doch handelt es sich hier im allgemeinen um die Plätzchenform-Variante, die aus jedem Film einen Kastrationskomplex ausstanzt oder feststellt, daß "wer über den Blick verfügt, auch über die Macht verfügt". Und obwohl die psychoanalytisch ausgerichtete Filmwissenschaft behauptet, eine "Theorie des Zuschauers" zu bieten, ist sie an letzterem de facto nicht besonders interessiert. Die meisten psychoanalytischen Filmuntersuchungen verwenden zur Erklärung der internen Operatio-

nen des Textes einfach ein Freud'sches oder Lacan'sches Modell (in dem der Film als analog zum Diskurs eines Patienten der Psychoanalyse gesetzt wird), um den Film als einzelnen Gegenstand interpretieren zu können. Der Zuschauer wird zum passiven Empfänger textueller Strukturen und darüber hinaus außerhalb des historischen Kontextes angesiedelt. Wenn man aber davon ausgeht, daß der Zuschauer bei der Rezeption im wesentlichen keine bewußten Leistungen vollbringt, dann nutzt er oder sie auch keine zuvor erworbenen Erfahrungen aus der Auseinandersetzung mit der Welt oder mit anderen Kunstwerken. Demzufolge kann es hier nichts Vergleichbares zu dem geben, was ich als Hintergrund beschrieben habe, und historische Umstände können die Filmrezeption in keiner Weise beeinflussen. Man könnte vielleicht behaupten, daß historische Hintergründe eventuell einen Einfluß auf das Unbewußte haben (doch wie ließe sich das je verifizieren?), aber in der Praxis der psychoanalytisch orientierten Filmanalyse sind die Kategorien, die zur Charakterisierung des Unbewußten beim Zuschauer verwandt werden, bislang allgemein und statisch. Wenn das Kino-Erlebnis für den Zuschauer immer und immer wieder den Eintritt in das Imaginäre während des Spiegelstadiums wiederholt, den Traum imitiert oder an die Mutterbrust erinnert (alle diese Erklärungen tauchen in der jüngeren Theorie auf), dann passiert dies vermutlich bei allen Zuschauern und bei jedem Film auf dieselbe Art und Weise. Wir müßten demnach annehmen, daß sämtliche Wirkungsmechanismen des Films ausschließlich aus seinen internen Strukturen herrühren und er unveränderbar außerhalb der Geschichte existiert. Tatsächlich sehen viele psychoanalytische Lesarten im Film einen solchen ahistorischen Gegenstand. [...]

Aus diesen Gründen denke ich, daß sich Dana B. Polan im Irrtum befindet, wenn er eine Synthese der neoformalistischen Poetik und der marxistisch-psychoanalytischen Theorie vorschlägt und in diesem Sinne schreibt: "Psychoanalyse und Materialismus haben in zunehmendem Maße die Notwendigkeit einer Formtheorie und demzufolge eines Dialogs mit dem Formalismus erkannt" (1983, 76). Wenngleich ich diese freundliche Geste durchaus zu schätzen weiß, so gehört sie doch in das Reich des Wunschdenkens. Für eine erfolgreiche Verschmelzung der beiden Ansätze müßte die Psychoanalyse eine Epistemologie liefern, die mit der Ontologie und Ästhetik des Formalismus kompatibel wäre – und gerade das tut sie eben nicht. Die Psychoanalyse interessiert sich nicht in dem Maße für Wahrnehmung und alltägliche kognitive Prozesse, wie es beim Neoformalismus notwendigerweise der Fall ist, wenn dieser sein Interesse für Verfremdung, Hintergründe usw. aufrechterhalten will. Das soll nun nicht bedeuten, daß der Neoformalismus bereits eine vollständige Theorie darstellt; dafür wären weitreichendere Theoretisierungen und Forschungsarbeiten vonnöten. Der springende Punkt ist jedoch, daß der Neoformalismus einen

vetretbaren Aufriß einer Ontologie, Epistemologie und Ästhetik zur Beantwortung der jeweils gestellten Fragen anbietet, und diese sind mit den Setzungen des Saussureschen-Lacanschen-Althusserischen Paradigmas inkommensurabel.

Eine Verbindung mit anderen Spielarten des Marxismus ist hingegen eher vorstellbar, denn der Marxismus als sozio-ökonomische Theorie befaßt sich nicht mit dem Bereich der Ästhetik. Marxisten, die sich mit der Analyse ideologischer Beziehungen zwischen Kunstwerken und Gesellschaft beschäftigen, könnten die neoformalistische Analyse ohne weiteres als grundlegenden Ansatz verwenden, um die formalen Eigenschaften von Gegenständen der Kunst herauszuarbeiten; ihr besonderes Interesse würde in diesem Falle denjenigen Funktionen formaler Verfahren gelten, die Kunst mit Gesellschaft verbinden. Aber alle Ausprägungen des Marxismus, die sich auf eine psychoanalytische Epistemologie stützen, scheinen mir mit dem Neoformalismus unvereinbar zu sein.

Der Neoformalismus vertritt die Position, daß Zuschauer aktiv sind, daß sie Verarbeitungsprozesse durchführen. Im Gegensatz zur psychoanalytischen Richtung nehme ich an, daß die Filmwahrnehmung vorrangig in nichtbewußten, vorbewußten und bewußten Aktivitäten besteht. Tatsächlich läßt sich der Zuschauer als eine hypothetische Entität fassen, die auf der Basis von automatischen perceptiven Prozessen und seiner Erfahrung aktiv mit *cues* in einem Film umgeht. Da durch die Einwirkung historischer Kontexte die Rezeptionsvorgänge intersubjektiv werden, kann man Filme analysieren, ohne auf Subjektivität zu rekurrieren. Nach David Bordwell bieten neuere konstruktivistische Theorien psychologischer Aktivitäten für einen Ansatz, der sich selbst vom russischen Formalismus mit seiner Orientierung auf Werkstrukturen herleitet, das brauchbarste Modell vom Zuschauer und seinen Verarbeitungsprozessen (konstruktivistische Theorien machen in der kognitiven und Wahrnehmungspsychologie seit den 60er Jahren die vorherrschenden Ansätze aus). Wahrnehmen und Denken sind hier aktive und zielorientierte Prozesse, in Bordwells Formulierung: "Der Organismus konstruiert ein perceptives Urteil auf der Basis nichtbewußter Schlußfolgerungen [*nonconscious inferences*]" (1985, 31). So erkennen wir beispielsweise, daß die Formen auf der flachen Kinoleinwand einen dreidimensionalen Raum repräsentieren, weil wir *cues* auf Tiefenverhältnisse sehr schnell verarbeiten können; normalerweise denken wir nicht darüber nach, wie wir räumliche Darstellung erfassen – es sei denn, der Film spielt mit unserer Wahrnehmung, indem er schwer verständliche oder widersprüchliche *cues* einführt. Ähnlich tendieren wir dazu, den Ablauf der dargestellten Zeit automatisch zu registrieren, solange der Film nicht mit einer komplexen Zeitfolge arbeitet, in der Ereignisse übersprungen, wiederholt oder die Grenzen zwischen den Zeitstufen

verwischt werden; in solchen Fällen beginnen wir, die zeitlichen *cues* bewußt zu sortieren.

Weil wir über eine breite Erfahrung im Umgang mit ähnlichen Situationen verfügen, sind wir in der Lage, solche filmischen Eigenschaften überhaupt zu verstehen. Andere Filme, das Alltagsleben, Filmtheorie und -kritik – all diese Bereiche versorgen uns mit zahlreichen *Schemata*, erlernten Denkmustern, gegen die wir die Verfahren und Situationen eines Films abgleichen. Bei der Filmrezeption werden diese Schemata genutzt, um kontinuierlich Hypothesen zu bilden – Hypothesen über die Handlungsweise einer Figur, den Raum außerhalb des Bildes, den Ursprung eines Geräusches, letztlich über jedes noch so begrenzt oder aber auch umfassend eingesetzte filmische Verfahren, das wir wahrnehmen. Im Verlauf des Films werden diese Hypothesen bestätigt oder aber widerlegt; im letzteren Fall werden neue Hypothesen gebildet usw. Das Konzept fortwährender Hypothesenbildung hilft, die ständige Aktivität des Zuschauers zu erklären, und das verwandte Konzept des Schemas macht deutlich, warum diese Aktivität historisch verankert ist: Schemata ändern sich im Lauf der Zeit. Die von mir angeführten "Hintergründe" sind folglich nichts anderes als *cluster* historischer Schemata, die durch die Analyse geordnet werden, um Aussagen über die Reaktionen von Zuschauern zu treffen.

Nach Bordwell ist "jedes Kunstwerk so gestaltet, daß es zur Anwendung bestimmter Schemata anregt, selbst wenn diese schließlich im weiteren Verarbeitungsprozeß verworfen werden müssen" (ibid., 32). Aus diesem Grund kann man sagen, daß ein Werk die Wahrnehmung und Verarbeitung in eine bestimmte Richtung weist [*to cue*]. Diese *cues* herauszuarbeiten und auf ihrer Basis zu entscheiden, welche "Antworten" des Zuschauers seinem Hintergrundwissen entsprechend zu erwarten wären, wird zur Aufgabe der Analyse. Es wird also keine Reihe von statischen Strukturen analysiert (ein Verfahren, wie es von einer "leeren" formalistischen oder "l'art pour l'art"-Position vertreten werden dürfte), sondern eine dynamische Wechselwirkung zwischen den Werkstrukturen und den rezeptiven Prozessen eines hypothetischen Zuschauers. [...]

Bestätigt ein Kunstwerk in erster Linie bereits bestehende Wahrnehmungsfähigkeiten, werden wir unseren Gebrauch von Schemata und die Hypothesenbildung kaum bemerken. Manche Filme kommen uns daher "leicht" vor, und man könnte fast annehmen, wir verfügten über eine quasi "natürliche" Fähigkeit, sie zu verstehen. (Natürlich durchlaufen wir selbst beim Sehen des eingängigsten Films noch hochgradig komplexe Verarbeitungsprozesse, um Strukturen der Kausalität, der Zeit und des Raums zu verstehen.) Demgegenüber gibt es andere Filme, die unsere Erfahrung stärker herausfordern: Wenn man sich das Geschehen auf der Leinwand nicht mehr erklären kann, wird

uns diese Verwirrung bewußt, und wir werden uns darüber klar, daß hier die eigenen Erwartungen verschoben oder sogar dauerhaft frustriert werden.

Genau jene Filme, die wir aufgrund ihrer Komplexität und Originalität sehr schätzen, fordern unsere Erwartungen und Sehgewohnheiten heraus. L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD (Frankreich/Italien 1961, Alain Resnais) ist ein berühmtes Beispiel für einen Film, der den Zuschauer veranlaßt, immer wieder neue Hypothesen hinsichtlich seiner kausalen, zeitlichen und räumlichen Widersprüche zu formulieren; schließlich führt er zur Schlußfolgerung, daß diese sich nicht in Einklang bringen lassen (oder aber er verursacht ein fortwährendes Gerangel zwischen Zuschauern, die darauf bestehen, den Film in ein vertrautes Muster zu pressen: Die Protagonistin ist wahnsinnig, oder der Erzähler ist wahnsinnig, oder es handelt sich bei beiden um Gespenster usw.).⁵ Andere, vielleicht subtilere Beispiele liefern die Filme von Ozu; fast ständig spielt er mit unseren gewohnten Erwartungen bezüglich der Gestaltung des Raumes von einer Einstellung zur nächsten in Filmen, die nach Prinzipien des *continuity editing* geschnitten sind. So unterläuft er in BANSUN (SPÄTER FRÜHLING, Japan 1949) wiederholt unsere Erwartungen bezüglich der Position der Figuren, indem er Richtlinien des *continuity editing* umkehrt. In ähnlicher Weise zwingt uns Tatis Weigerung, bestimmte Gags mit einer Pointe zu versehen, dazu, den Rest selbst zu ergänzen. In diesem Fall fördert Tati die aktive Beteiligung des Zuschauers, indem er uns zunächst dazu veranlaßt, bestimmte Hypothesen zu bilden, ohne sie jedoch anschließend zu bestätigen oder zu widerlegen.

Wenn wir historische *cues* und Hintergründe heranziehen, lassen sich die Ziele einer Filmanalyse genauer bestimmen. Denn der Zuschauer kann nur in dem Maße aktiv auf einen Film reagieren, in dem er oder sie einerseits dessen *cues* bemerkt und andererseits auch die entsprechenden Sehfähigkeiten erworben hat, die eine Reaktion auf diese *cues* ermöglichen. In beiden Fällen kann die Analyse behilflich sein: indem sie die *cues* herausarbeitet und vorschlägt, wie der Zuschauer mit ihnen umgehen könnte. Ein solcher Ansatz läßt sich auf alle Arten von Werken anwenden – von den komplexen, herausfordernden bis hin zu den gewöhnlichen und sehr vertrauten. Der Zuschauer kann ein originelles Werk als unverständlich empfinden, da ihm oder ihr die Vertrautheit mit den entsprechenden Sehkonventionen fehlt. Andererseits ist es möglich, daß er bei einem Film, der sich eng an die Normen hält, automatisch solche Fertigkeiten anwendet, die inzwischen zur Gewohnheit geworden sind, und so kann es sein, daß er wegen mangelnden Interesses viele *cues* des Films schlicht übergeht.

5 Zur Analyse der unlösbaren Widersprüche in L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD vgl. Bordwell/Thompson 1979, pp. 304-308.

Um *cues* herauszuarbeiten und neue Perspektiven in der Wahrnehmung einzelner Filme zu eröffnen, benötigt der Wissenschaftler keinen feineren Geschmack oder höhere Intelligenz als der Zuschauer. Vielmehr wird der Versuch unternommen, die historischen Umstände aufzudecken, die auf relevante Sehfertigkeiten für einen Film hindeuten. Weiterhin gilt es, sich beim ausgedehnten Sehen, auf dem die Analyse basiert, der eigenen Verwendung jener Fähigkeiten so bewußt wie möglich zu werden. Beschreibungen, die auf dieser Grundlage entstehen, können dann auf zusätzliche, weniger offensichtliche *cues* und Muster innerhalb eines Films hinweisen – Dinge, die Gelegenheitszuschauer interessant finden könnten, aber sich selbst nicht im einzelnen zu erklären vermögen. Ein derartiger Ansatz ist ebenso für vertraute, weniger originelle Filme nützlich. Der Neoformalismus beschäftigt sich häufig mit besonders originellen, herausfordernden Werken, aber sein Ziel ist es auch, sich mit vertrauten oder sogar klischeehaften Filmen zu befassen und ein neues Interesse für sie zu wecken – sie "wieder zu verfremden" [*re-defamiliarize*]. Šklovskij schreibt dazu:

Das Ziel der formalistischen Methode, oder zumindest eines ihrer Ziele, ist nicht, ein Werk zu erklären, sondern die Aufmerksamkeit darauf zu lenken und jene "Einstellung zur Form" wiederherzustellen, die für ein Kunstwerk charakteristisch ist (1975, 68).

In diesem Sinne kann sich der Neoformalismus mit einem vertrauten Film befassen und auf die ihm zugrunde liegenden Strategien hinweisen – Strategien, die normalerweise durch Verfahren der Motivation getarnt werden. [...]

Der neoformalistische Ansatz mag zunächst recht "elitär" wirken, insofern er jene besonders originellen Filme, die einem Massenpublikum unzugänglich sein können, bevorzugt. Ich behaupte jedoch, daß dies nicht der Fall ist. Zum einen [...] kann sich der Neoformalismus mit populären Filmen beschäftigen, und er tut dies auch [...]. Was allerdings noch wichtiger ist: Der Neoformalismus begreift die Reaktionen des Publikums als eine Frage der Erziehung und des Bewußtseins gegenüber bestimmten Normen und nicht als eine Frage der passiven Akzeptanz von Normen, die ihm von den Machern populärer Filme aufgezwungen werden. Viele zeitgenössische Theorien sehen den Zuschauer (sprich: den "gewöhnlichen Zuschauer") als passives Subjekt, das auf jede Ideologie und jedes formale Muster, welches das populäre Kino dem Publikum aufzuzwingen geneigt ist, hereinfällt. Solche Ansätze implizieren, daß der Wissenschaftler die Rolle des Geschmacksrichters einnehmen sollte, indem er die Vorzüge des Avantgarde-Films preist und den klassischen Film als eine ideologische Maschinerie betrachtet, die mittels konventioneller Ansätze ein Massenpublikum verführt.

Der Neoformalismus geht davon aus, daß die Zuschauer in großem Ausmaß *aktiv* sind und daß sie in dem Maße mit Filmen umzugehen wissen, in dem

sie die für den Film angemessenen Normen erlernt haben, sich ihrer bewußt sind und sie zu hinterfragen gelernt haben. In diesem Sinne sind die neoformalistischen Vorstellungen von Hintergründen und verfremdeter Wahrnehmung nicht neutral. Sie legen nahe, daß der Wissenschaftler kein Richter über den Geschmack ist, sondern ein Erzieher, der dem Zuschauer bestimmte Fähigkeiten zur Verfügung stellt – Fähigkeiten, die ihm ein größeres Bewußtsein darüber verschaffen können, anhand welcher Strategien der Film seinen Zuschauer zu Reaktionen auffordert. Der Neoformalismus geht davon aus, daß Zuschauer in der Lage sind, für sich selbst zu denken; die Wissenschaft ist einfach ein Werkzeug, das ihnen dabei hilft, dies im Bereich der Kunst besser zu tun, indem ihr Repertoire an Sehfähigkeiten erweitert wird. [...] Der Neoformalismus will den Film nicht erklären, sondern den Zuschauer an ihn und andere, ähnliche Filme mit besseren Sehfähigkeiten zurückverweisen. [...] Für den Neoformalismus führt ein solches mehrmaliges Sehen aber nicht zu unendlich vielen Lesarten, sondern zu zunehmend detaillierten und komplexen Analysen. [...]

Die einzige Möglichkeit, einem Werk bei wiederholtem Sehen seine Frische zu bewahren, besteht darin, jedes Mal nach anderen Dingen zu sehen – nach subtileren und komplexeren Dingen, die auf neue Weise gesehen werden. Das bedeutet wiederum, daß wir neue Sehfähigkeiten entwickeln müssen, die es uns erlauben, verschiedene Hypothesen über sämtliche formale Beziehungen zu bilden, und nicht nur über Bedeutungen. Wie wir gesehen haben, läßt sich das erreichen, indem wir die Filme selbst untersuchen und uns dazu zwingen, unseren Ansatz je nach der vom Werk verlangten Methode zu erweitern und zu verändern. [...]

Die grundlegenden Werkzeuge der Analyse

Der Neoformalismus geht von zwei weitgefaßten und komplementären Annahmen bezüglich der Struktur künstlerischer Filme aus: Filme sind artifizielle Konstrukte, und sie erfordern eine spezifisch ästhetische, nicht-praktische Art der Wahrnehmung. Diese Annahmen helfen uns zu bestimmen, wie auch sehr spezielle und punktuelle Arten der Analyse durchgeführt werden.

Filme sind Konstrukte, die keine natürlichen Eigenschaften aufweisen. Hinsichtlich irgendeiner absoluten oder permanenten Logik wird die Auswahl der Verfahren für die Erstellung eines Films zwangsläufig zum größten Teil willkürlich sein. [...] Selbst jene Verfahren, die in Filmen verwendet werden, die sich um eine möglichst genaue Imitation der Realität bemühen, verändern sich von Epoche zu Epoche, von Film zu Film; Realismus ist, wie alle Sehnormen, eine historisch begründete Vorstellung. Sicherlich gibt es bestimmte

Zwänge, die bei der Wahl ästhetischer Verfahren eine Rolle spielen – Zwänge, die dem einzelnen Werk äußerlich sind. Ideologische Zwänge, die Situation des Films und der anderen Künste zum Zeitpunkt der Entstehung eines Werkes, die Entscheidungen des Künstlers hinsichtlich einer Neukombination und Veränderung von Verfahren zum Zweck der Verfremdung – all das trägt dazu bei, daß Kunstwerke eher auf kulturellen als auf natürlichen Druck reagieren. Demnach ist in jedem Werk eine Spannung zwischen den in einer Kultur bereits existierenden Konventionen und dem jeweiligen Grad an Erfindungsreichtum, den der Filmemacher in die individuelle Form des Films einbringt, zu erwarten.

[...]

Da Filme in der Auseinandersetzung mit kulturellen und nicht mit Naturprinzipien entstehen, sollte man es vermeiden, sie im Rahmen einer Mimesistheorie zu analysieren. Es ist niemals "bloß natürlich", daß ein Filmemacher irgendein bestimmtes Verfahren in einem Werk anwendet, so realistisch der Film auch erscheinen mag. An dieser Stelle kommt den Begriffen der Motivation und der Funktion eine zentrale Bedeutung zu. Es läßt sich immer die Frage stellen, warum ein Verfahren vorkommt; für gewöhnlich stellt sich dabei heraus, daß ein wesentlicher Anteil filmischer Verfahren dazu dient, die spezifischen Strukturen eines Films zu schaffen und aufrechtzuerhalten. Wiederholung kann den Eindruck von Einheitlichkeit fördern, narrative Parallelen schaffen oder sogar die Aufmerksamkeit auf eine stilistische Ausschmückung lenken. Die erste Aufgabe eines jeden Films besteht darin, den Zuschauer so eindringlich wie möglich zu fesseln, und viele, wenn nicht die meisten Motivationen und Funktionen dienen unter anderem genau diesem Zweck. Das Hauptanliegen der Kunst ist es, ästhetisch zu *sein*.

Zusätzlich zu der Annahme, daß Filme eher willkürliche als natürliche Konstrukte sind, geht der Neoformalismus von einem zweiten allgemeinen Postulat aus, welches sich vom Begriff der Verfremdung herleitet. Da die alltägliche Wahrnehmung gewohnheitsmäßig abläuft und ein Maximum an Effizienz und Leichtigkeit anstrebt, verfolgt die ästhetische Wahrnehmung das entgegengesetzte Ziel. Filme sind darauf aus, konventionelle Verfahren des Erzählens, der Ideologie, des Stils und des Genres zu verfremden. Da die alltägliche Wahrnehmung effizient und leicht ist, versucht der künstlerische Film, das Erlebnis zu verlängern und aufzurauen – er versucht, uns dazu zu bewegen, uns auf die perzeptiven und kognitiven Prozesse um ihrer selbst willen zu konzentrieren und nicht zu einem praktischen Zweck. [...] *Erschwerte Form* und *Retardation* sind zwei für den neoformalistischen Ansatz wichtige Begriffe. Da derartige Strukturen Kunstwerke durchziehen, nehmen sie in verschiedenen Filmen verschiedene Formen an, und folglich werden auch die Methoden, mit denen wir sie untersuchen, variieren. Doch können wir davon

ausgehen, daß jeder Film diese Strukturen in irgendeiner Form enthält. Die meisten Filme werden dabei eine Spannung zwischen Strategien, die die Wahrnehmbarkeit und Verständlichkeit der Form erleichtern und solchen, die sie behindern, aufweisen.

Der umfassendere Begriff der erschwerten Form bezieht sich auf alle Arten von Verfahren und Beziehungen zwischen den Verfahren, die dazu neigen, Wahrnehmung und Verstehen zu erschweren. D.W. Griffiths Entscheidung, die vier Epochen in *INTOLERANCE* (USA 1916) parallel darzustellen, erschwert beispielsweise die Form des Films, obwohl der ganze Film bei einer linearen Erzählweise womöglich dieselbe Länge gehabt hätte. Luis Buñuels scheinbar unmotivierter Einsatz zweier Schauspielerinnen für eine Rolle in *CET OBSCUR OBJET DU DÉSIR* (Frankreich/Spanien 1977) ist ein weiteres Beispiel für erschwerte Form. Ein bestimmtes Verfahren kann wie in den genannten Beispielen durchgängig über die gesamte Struktur des Werkes hinweg verwendet werden oder nur in einzelnen Abschnitten, wie in der "weiß auf weiß"-Gefängnissequenz aus George Lucas' *THX 1138* (USA 1971), in der die räumliche Orientierung zeitweise auf ein Minimum reduziert wird.

Erschwerte Form kann eine unendliche Vielzahl von Effekten hervorrufen, aber eine ihrer häufigsten Erscheinungsformen besteht im Einsetzen von Retardationen. Nun ist die Länge eines Films hinsichtlich seiner übergreifenden formalen Organisation willkürlich. [...] Das Einfügen von zusätzlichem kausalen Material kann aber den Fortgang zum Ende der Erzählung verzögern. So können auch dieselben Ereignisse in einer mehr oder weniger komprimierten Art präsentiert werden; eine Ausweitung hat auch eine Retardation zur Folge.⁶ [...] Ein wesentliches Verfahren des narrativen Films besteht in der Gruppe von Verfahren, die das Ende bis zu einem für die Gesamtgestaltung angemessenen Punkt zurückhalten. Bis auf die kürzesten narrativen Filme haben wahrscheinlich alle einige Retardationsstrukturen.

Das Muster derartiger Verzögerungen wird als *Stufenkonstruktion* (vgl. Šklovskij [1925] 1984b, 33) bezeichnet. Dieser metaphorische Ausdruck meint die abwechselnde Anordnung von Abschnitten der Handlung, in denen die Ereignisse einem Ende entgegen fortschreiten, und solchen, in denen Abschweifungen und Verzögerungen die Handlung von ihrem direkten Verlauf ablenken. Šklovskij weist darauf hin, daß die Möglichkeiten für zusätzliche Retardationen unbegrenzt sind:

6 Dieselben Prinzipien können auch nicht-narrative Strukturen bestimmen. Zu einer Diskussion der vier Typen nicht-narrativer formaler Organisationsprinzipien vgl. Bordwell/Thompson 1979, Kap. 3 und 9.

Ich habe vor allem einen Kompositionstypus [der Erzählung] skizziert, die stufenartige Anhäufung von Motiven. Die Zahl solcher Anhäufungen ist unendlich, ebenso wie die der auf diesem Kompositionsschema beruhenden Abenteuerromane ([1929] 1984d, 55).

[...]

Der Begriff der Stufenkonstruktion impliziert, daß einige Materialien für den erzählerischen Fortgang entscheidender sind als andere. Jene Handlungen, die uns auf das Ende hinführen, sind für die Gesamterzählung notwendig; wir können sie als *gebundene Motive* bezeichnen. Die Abweichungen oder "Treppenabsätze" dienen der Verzögerung des Endes und sind wahrscheinlich Handlungen am Rande, die variiert, herausgenommen oder ersetzt werden könnten, ohne die grundlegende Kausallogik zu verändern. Diese Verfahren zur Verzögerung werden als *freie Motive* bezeichnet. Wie jedes andere Verfahren können Retardationen mehr oder weniger gründlich motiviert sein. Eine umfassende kompositionelle und realistische Motivation kann ein freies Motiv für die Erzählung genauso wichtig erscheinen lassen wie ein gebundenes, und in diesen Fällen wird man die Abweichungen als solche nicht bemerken [...]; andererseits können Retardationen künstlerisch motiviert und so für den Zuschauer deutlich wahrnehmbar werden [...]. (Es ist zu bemerken, daß freie Motive funktionell genauso wichtig sind wie die gebundenen, da der ästhetische Effekt der Kunst von Verzögerung abhängt.) Erschwerte Form, Stufenkonstruktion, gebundene und freie Motive sind demzufolge allgemeine Komponenten der Gesamtform eines Films; wie aber lassen sich ihre Funktionen in verschiedenen narrativen Filmen analysieren?

Die Analyse narrativer Filme

Eines der wertvollsten methodologischen Verfahren, das von den russischen Formalisten zur Analyse von Erzählungen erdacht wurde, ist die Unterscheidung zwischen Sujet und Fabel. Das Sujet ist im wesentlichen die Kette aller kausal wirksamen Ereignisse, wie wir sie im Film selbst zu sehen und zu hören bekommen. In der Regel werden einige Ereignisse direkt gezeigt werden, während andere nur erwähnt sind; darüber hinaus werden uns Ereignisse oft außerhalb ihrer chronologischen Abfolge präsentiert, zum Beispiel im Falle von Rückblenden oder wenn uns eine Figur von schon vergangenen Ereignissen berichtet, die wir als Zuschauer nicht "miterlebt" haben. Das Verständnis dieser Sujet-Ereignisse erfordert häufig ihre geistige Umordnung in eine chronologische Reihenfolge. Selbst wenn ein Film die Ereignisse einfach in ihrer 1-2-3-Folge präsentiert, müssen wir deren kausale Verbindungen noch aktiv begreifen. Diese geistige Anordnung von chronologisch und kausal verbundenem Material ist die Fabel. Ein derartiges Umordnen ist eine Fähigkeit, die wir durch das Sehen narrativer Filme und durch den Umgang

mit anderen narrativen Kunstwerken gründlich erlernen. Bei den meisten Filmen läßt sich die Fabel ohne große Mühe konstruieren. Doch können die Unterschiede zwischen Fabel und Sujet auf unzählige verschiedene Weisen manipuliert werden; daher eröffnet die Unterscheidung zwischen den beiden Begriffen der Analyse den Zugang zu einem der nachhaltigsten Verfremdungsverfahren, das dem narrativen Film zur Verfügung steht.

Bei der Analyse des Sujets erweist sich die Unterscheidung zwischen einer proairetischen und einer hermeneutischen Linie als hilfreich.⁷ Der *proairetische* Aspekt einer Erzählung ist die Kausalkette, die es uns ermöglicht zu verstehen, wie eine Handlung logisch mit anderen verknüpft ist. Die *hermeneutische* Linie hingegen besteht aus einer Reihe von Rätseln, die die Erzählung aufwirft, indem sie Informationen zurückhält. Die Wechselbeziehung zwischen diesen beiden Kräften ist für das Aufrechterhalten unseres Interesses an einer Erzählung von Bedeutung. Beim Begreifen der proairetischen Linie ist der Zuschauer durch das Verstehen der Handlungen befriedigt, aber die andauernden Fragen, die das hermeneutische Material aufwirft, erregen sein Interesse und halten ihn weiter dazu an, Hypothesen zu bilden. Folglich sind diese beiden Aspekte des Sujets wichtig, da sie eine aktive Wahrnehmung seitens des Zuschauers anregen. Die unterschiedlichen Funktionen der proairetischen und hermeneutischen Linien sind zum großen Teil für den Vorwärtsdrang einer Erzählung verantwortlich. Ihre wichtigste Funktion besteht jedoch darin, den Zuschauer zum Aufbau der Fabel anzuapornen. Ohne die Wechselbeziehung zwischen Kausalität und Rätsel wären die Ereignisse lediglich aneinandergereiht und würden einen Sinn für Dynamik vermissen lassen.

Jeder narrative Film hat einen Anfang und ein Ende. Keiner dieser beiden Punkte ist ein zufälliger Teil des Gesamtsujets. Der Anfang versorgt uns in der Regel mit den wesentlichen Informationen, aufgrund derer wir die stärksten und beharrlichsten Hypothesen über die Fabel bilden. Das Ende hingegen ist im wesentlichen der Moment, an dem die wichtigsten Informationen, die die Erzählung uns bislang verweigert hat, schließlich preisgegeben werden – oder wir erlangen zumindest die Gewißheit, diese Information niemals zu erhalten; folglich besteht eine wichtige Funktion der hermeneutischen Linie darin, uns ein Gefühl dafür zu vermitteln, wann die Erzählung zum Ende kommt. Nicht alle Formen des Erzählens heben Anfang und Ende so eindringlich hervor. Šklovskij weist darauf hin, daß eine einfache Erzählung

7 Ich habe die Unterscheidung von proairetischen und hermeneutischen Linien aus Roland Barthes' *S/Z* (1976) übernommen. Barthes faßt sie dort als proairetische und hermeneutische "Codes", aber dies deutet auf eine bereits existierende Funktion der beiden hin, und so habe ich entschieden, sie als Strukturen oder "Linien" zu fassen, die ein Werk durchziehen und in jedem Kontext variieren.

die Stufenkonstruktion u.U. lediglich dazu verwendet, eine Reihe von Ereignissen aneinanderzureihen, so daß eine pikarische Erzählweise entsteht; indem man Episoden hinzufügt oder wegläßt, könnte man ein solches Werk (z.B. den *Decamerone*) verlängern oder verkürzen, ohne den Aufbau des Ganzen in signifikanter Weise zu berühren. Wenn jedoch der Anfang proairetische oder hermeneutische Linien anlegt, deren Antwort oder Vollendung durch die Erzählung hindurch bis zu ihrem Ende verzögert wird, dann nehmen wir das ganze Sujet als eine Einheit von aufeinander bezogenen Ereignissen wahr. Šklovskij bezeichnet dies als die "Ringkomposition" bzw. als "Komposition in Form einer Schlinge" ([1929] 1984d, 56), da das Ende in gewisser Weise den Anfang umkehrt und sich auf ihn bezieht; man empfindet das Ende als solches, da die Ausgangssituation in ihm aufgehoben ist. [...] Jene Erzählformen, die alle für die Lösung des Rätsels notwendigen Informationen bereitstellen und alle Wirkungen kausaler Handlungen verdeutlichen, bezeichne ich als "geschlossen"; sie erlangen Geschlossenheit, indem sie den Kreis zur Vervollständigung der Schlingenkomposition schließen. Einige Erzählweisen vermitteln nicht diese Art der Geschlossenheit. Filme, die Ursachen nicht mit Wirkungen versehen und keine vollständige Lösung des Rätsels liefern, verwenden eine "offene" Erzählform.

Wie schon erwähnt, sind die *Figuren* die wichtigsten Träger der verschiedenen kausalen Ereignisse einer Erzählung (obgleich auch soziale und natürliche Kräfte einiges an kausal verknüpftem Material liefern können). Für den Neoformalisten sind die Figuren keine realen Menschen, sondern eine Anhäufung von *Semen* oder Charakterzügen. Da "Züge" Eigenschaften sind, die man realen Menschen zuschreibt, verwende ich an dieser Stelle Roland Barthes' Begriff der "Seme" und bezeichne damit die Verfahren, die eine Figur in einer Erzählung charakterisieren (vgl. Barthes 1976, 68; Tomaševskij 1965, 88). Da Figuren keine Menschen sind, beurteilen wir sie nicht notwendigerweise nach den Maßstäben alltäglichen Verhaltens und alltäglicher Psychologie. Vielmehr müssen die Figuren ebenso wie alle anderen Verfahren oder Verfahrenskombinationen unter dem Gesichtspunkt ihrer Funktion im Gesamtwerk analysiert werden. Einige Figuren sind relativ neutral und existieren hauptsächlich zum Zweck, eine Reihe von eingebetteten pikaresken Erzählungen zusammenzuhalten; Šklovskij stellt fest, daß "Gil Blas keine Person [ist], er ist ein Faden, der die Episoden des Romans miteinander verbindet. Und dieser Faden ist grau" ([1929] 1984d, 72). Selbst in einer einheitlicheren, psychologisch orientierten Erzählung haben die Figuren verschiedene Funktionen: Sie können Informationen liefern, aber auch zu deren Zurückhaltung eingesetzt werden, sie könne Parallelen entstehen lassen, Formen und Farben verkörpern, die für die Komposition einer Einstellung von Bedeutung sind, sie können sich im Raum bewegen, um Kamerafahrten zu motivieren, usw.

Figuren können sehr eingehend, mit einer Vielzahl von Zügen präsentiert werden, aber diese müssen nicht notwendigerweise realen psychologischen Mustern entsprechen. Charakterisierung kann das Hauptanliegen eines Werkes sein (doch werden dadurch die Figuren in keiner Weise weniger artifiziell und verfahrensabhängig). Wie sehr sie auch auf den Zuschauer als "wirkliche Menschen" wirken mögen, man kann diesen Eindruck immer auf eine Reihe von spezifischen Verfahren zur Figurengestaltung zurückverfolgen.

Der Prozeß, durch den das Sujet in einer bestimmten Reihenfolge Fabelinformationen präsentiert oder zurückhält, ist die *Narration*. Die Narration leitet den Zuschauer demzufolge beim Sehen eines Films stets dazu an, hinsichtlich der Ereignisse der Fabel Hypothesen zu bilden. [...] David Bordwell verweist auf drei Grundeigenschaften, mit deren Hilfe sich jegliche Narration analysieren läßt: Dabei handelt es sich um den jeweiligen Grad an Wissensreichtum [*knowledgeability*], Selbstbezogenheit [*self-consciousness*] und Mitteilungsbereitschaft [*communicativeness*] eines Werkes (vgl. 1985, 57-61).

Der augenscheinliche *Grad an Wissensreichtum* der Narration hängt erstens von dem *Umfang* der Fabelinformationen ab, auf welche sie Zugriff hat. So kommt es häufig vor, daß sich die Narration auf das jeweilige Situationsverständnis einer oder weniger Figuren beschränkt, um so andere Informationen zurückzuhalten. Ein solches Muster findet sich beispielsweise für gewöhnlich in jenen Detektivfilmen, deren Narration sich auf das konzentriert, was die Ermittler erfahren, aber offenbar nichts von dem weiß, was nur die Verbrecher wissen können. Zweitens hängt der Wissensreichtum der Narration von ihrer *Tiefe* ab – d.h. von dem Ausmaß, in dem sie uns den Zugang zum Innenleben der Figuren gewährt. Umfang und Tiefe der Erzählung sind unabhängige Variablen; ein Film könnte eine Menge objektiver Informationen präsentieren, ohne viel von der Reaktion der Figuren auf die Ereignisse zu berichten.

Eine Erzählung kann mehr oder weniger *selbstbezogen* sein, je nachdem, ob der Film deutlicher oder weniger deutlich erkennen läßt, daß er seine narrativen Informationen an ein Publikum richtet. Wenn eine Figur sich direkt an das Publikum wendet, ein Off-Erzähler "du" oder ähnliche Formen der Adressierung verwendet, wenn die Kamera an ein wichtiges Detail heranfährt, ohne daß die Fahrt subjektiv motiviert wäre – solche und ähnliche Verfahren verraten einen gewissen Grad an Selbstbezogenheit. Umgekehrt kann eine gründliche Motivation für die Enthüllung jeder einzelnen Information den Prozeß der Narration vertuschen. Wenn die gesamte Exposition dadurch motiviert ist, daß die Figuren im Dialog Informationen austauschen, werden wir die Narration als solche wahrscheinlich weniger deutlich bemerken – sie ist weniger selbstbezüglich.

Schließlich kann die Narration mehr oder weniger *mitteilungsbereit* sein. Diese Eigenschaft unterscheidet sich vom Grad an Wissensreichtum insofern, als die Narration mitunter deutlich signalisieren kann, daß sie über bestimmte Informationen verfügt, sie uns aber vorenthält. Wenn man beispielsweise auf die Enthüllung der Identität einer mysteriösen maskierten Figur gewartet hat und die Szene im Augenblick der Demaskierung ausgeblendet wird, dann trägt die Narration ihre eigene Weigerung zur Schau, Informationen mitzuteilen, die sie tatsächlich weitergeben könnte. Dieses Beispiel legt den Schluß nahe, daß sich ein geringer Grad an Wissen und eine geringe Mitteilungsbereitschaft mit umso größerer Wahrscheinlichkeit bemerkbar machen, je selbstbezogener die Narration ist. Tatsächlich wird die Narration eines jeden Films zumindest ein wenig in ihrem Wissenshorizont oder ihrer Mitteilungsbereitschaft eingeschränkt sein, da alle Erzählungen notwendigerweise ein gewisses Maß an Fabelinformation zurückhalten müssen (und sei es nur die Information darüber, was als nächstes geschieht). Doch wird uns das oft nicht auffallen, wenn die Narration einen gewissen Grad an Selbstbezogenheit aufweist. Die filmische Narration verfügt selbstverständlich über viele Kombinationsmöglichkeiten. So fußt der realistische Eindruck, den LA RÈGLE DU JEU vermittelt, wesentlich auf einer recht wissensreichen und im Großen und Ganzen mitteilungsbereiten Narration, die jedoch einige entscheidende Teile der Fabelinformation zurückhält; das geschieht wiederum so, daß wir es aller Wahrscheinlichkeit nach kaum bemerken werden, da die Narration nicht sonderlich selbstbezüglich ist. In einem narrativen Film wird sich der Prozeß der Narration im allgemeinen auf viele Motivationen und Funktionen einzelner Verfahren auswirken.

Die Erzählung ist in vielen Filmen eine wichtige Struktur, doch wird jede Erzählung, die ein Film präsentiert, durch die Anwendung von Techniken dieses Mediums geschaffen. Man kann den charakteristischen, wiederholten Gebrauch dieser Verfahren in einem Film als dessen *Stil* bezeichnen. Ich beabsichtige an dieser Stelle nicht, mich mit dem Medium selbst auseinanderzusetzen, denn dies wäre die Aufgabe eines einführenden Textbuches zum Film. An dieser Stelle sei nur erwähnt, daß ich mich auf filmische Techniken beziehe, die zur Vermittlung folgender Größen dienen:

1. *Raum* – die Repräsentation der drei Dimensionen und des Raumes außerhalb des Bildausschnittes;
2. *Zeit* – ein Zusammenspiel der Fabel- und Sujetzeiten;
3. das abstrakte Spiel zwischen den nicht-narrativen räumlichen, zeitlichen und visuellen Aspekten des Films – die graphischen, auditiven und rhythmischen Eigenschaften des Bildes und des Tons.

Alle filmischen Techniken haben in einem Film ihre Motivationen und Funktionen und können den Zwecken der Erzählung dienen oder neben dieser herlaufen und nicht-narrative Strukturen bilden, die um ihrer selbst willen von Interesse sind.

Auch auf der Ebene stilistischer Strukturen sind die Art und Weise, wie ein Werk einzelne Verfahren miteinander verknüpft, willkürlich und hängen von der gewählten Motivation und Funktion eines jeden Verfahrens ab. Stilistische Verfahren können mittels einer durchgängigen kompositionellen Motivation der erzählenden Linie untergeordnet werden. In diesen Fällen wird die Verfremdung wahrscheinlich auf der Ebene des Erzählens wirksam (ein derartiger Ansatz ist für das klassische Kino charakteristisch). Die Techniken des Mediums können jedoch als hinderndes Material verwendet werden, das die Aufmerksamkeit zum Teil oder periodisch auf sich selbst zieht und so ein Gefühl für die Erzählung erschwert (wie bei Godard und Renoir). Schließlich kann bei weitreichender künstlerischer Motivation der Stil um seiner selbst willen ein vollständiges perzeptives Spiel hervorbringen, das mit der narrativen Linie um die Aufmerksamkeit des Zuschauers konkurriert.

Verfremdung ist keine Struktur, sondern eine Wirkung des Werkes. Um die spezifische Form, die sie in jedem Werk annimmt, zu analysieren, arbeitet der Neoformalismus mit dem Begriff der *Dominante*: Sie ist das wesentliche formale Prinzip, unter welchem ein Werk oder eine Gruppe von Werken Verfahren zu einem Ganzen ordnet. Die Dominante bestimmt, welche Verfahren und Funktionen sich als wichtige verfremdende Merkmale ausweisen und welche weniger wichtig sein dürften. Die Dominante durchzieht, lokale und umfassende Verfahren beherrschend und verbindend, das ganze Werk; durch die Dominante treten die stilistischen, narrativen und thematischen Ebenen in Beziehung zueinander.

Die Dominante zu ermitteln ist für die Analyse wichtig, da sie den ausschlaggebenden Hinweis darauf gibt, welche spezifische Methode dem Film oder der Gruppe von Filmen angemessen ist. Das Werk verweist uns selbst auf seine Dominante, indem es bestimmte Verfahren in den Vordergrund stellt und andere weniger auffallend plazierte. Man kann damit beginnen, jene Verfahren zu isolieren, die als besonders interessant und wichtig erscheinen: In einem besonders originellen Film sind dies meist die ungewöhnlichsten und herausforderndsten, während es in einem Standardfilm die typischsten und am leichtesten erkennbaren sein werden. Eine Auflistung dieser Verfahren macht noch keine Dominante; wenn es aber möglich ist, diesen Verfahren eine gemeinsame und durchgängige Funktionsstruktur zuzuordnen, so ist anzunehmen, daß diese mit der Dominante in einer engen Beziehung steht. Mit dem Auffinden der Dominante kann die Analyse beginnen.

Aus dem Amerikanischen von Margret Albers und Johannes v. Moltke

Literatur

- Barthes, Roland (1976) *S/Z*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press.
- / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- / Thompson, Kristin (1979) *Film Art. An Introduction*. Reading, Mass.: Addison-Wesley.
- Ejchenbaum, Boris (1965) Die Theorie der formalen Methode [1925]. In: Ders.: *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, pp. 7-52.
- (1969) Sur la théorie de la prose. In: *Théorie de la littérature*. Textes des Formalistes russes. Hrsg. v. Tzvetan Todorov. Paris: Editions du Seuil.
- (1976) Zur Frage der "Formalisten" [1924]. In: *Marxismus und Formalismus. Dokumente einer literaturtheoretischen Kontroverse*. Hrsg. v. Hans Günther & Karla Hiel-scher. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein, pp. 69-82.
- Erich, Victor (1987) *Russischer Formalismus*. Mit einem Geleitwort v. René Wellek. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Goodman, Nelson (1968) *Languages of Art*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Kracauer, Siegfried (1979) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Polan, Dana B. (1983) Terminable and Interminable Analysis: Formalism and Film Theory. In: *Quarterly Review of Film Studies* 8,4, pp. 69-77.
- Šklovskij, Viktor (1975) Pushkin and Sterne: Eugene Onegin. In: *20th Century Russian Literary Criticism*. Ed. by Victor Erlich. New Haven: Yale University Press, pp. 63-80.
- (1984a) *Theorie der Prosa*. Hrsg. u. aus d. Russ. übersetzt v. Gisela Drohla. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- (1984b) Die Beziehungen zwischen den Kunstgriffen des Handlungsaufbaus und den allgemeinen stilistischen Kunstgriffen [1925]. In: Šklovskij 1984a, pp. 25-54.
- (1984c) Die Parodie auf den Roman: *Tristram Shandy* [1925]. In: Šklovskij 1984a, pp. 15-143.
- (1984d) Der Aufbau der Erzählung und des Romans [1929]. In: Šklovskij 1984a, pp. 55-77.
- (1987) Kunst als Verfahren [1916]. In: *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*. Hrsg. v. Fritz Mierau. Leipzig: Reclam, pp. 11-32.
- Sternberg, Meir (1978) *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Thompson, Kristin (1981) *Eisenstein's IVAN THE TERRIBLE: A Neoformalist Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- (1985) *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-1934*. London: British Film Institute.
- (1988) *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Todorov, Tzvetan (1978) *Symbolisme et interprétation*. Paris: Editions du Seuil.

--- (1982) *Theories of the Symbol*. Ithaca: Cornell University Press.

Tomaševskij, Boris (1965) *Thematics* [1925]. In: *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Ed. by Lee T. Lemon & Marion J. Reis. Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press, pp. 78-87.

Tynjanov, Jurij (1982) *Über die literarische Evolution* [1927]. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Essays*. Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, pp. 31-48.