

Кино / сел. 281.

Зел. с аннот.

Аппарат-орудие надруга было на сцене

1.  - человек с приемником, с микро, с аппаратурой - человек над сценой.
2.  - человек с микро, с аппаратурой, с микро, с аппаратурой, с микро, с аппаратурой, с микро, с аппаратурой.
3. Было с микро, микро над сценой
4. аппарат был микро над сценой, как микро, микро
5. Вспомогательная сцены, микро, микро, с микро, микро, микро, микро, микро, микро.



Inhalt

	Editorial	3
David Bordwell	Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE	5
Peter Wuss	Der Rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewußten Komponenten. Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata - drei Ebenen filmischer Narration	25
Heinz-B. Heller	Ästhetische Strategien als Politik. Aspekte des Fernsehdokumentarismus	37
Richard Batz	Fernsehen als elektronisches Textbuch der Kultur. Das Beispiel französischer Fernsehnachrichten	49
Jacques Aumont	Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film	77
Hans J. Wulff	Raum und Handlung. Zur Analyse textueller Funktionen des Raums am Beispiel von Griffiths A WOMAN SCORNE	91
Stephen Lowry	Film - Wahrnehmung - Subjekt. Theorien des Filmzuschauers	113
Frank Kessler	Filmwissenschaftliche Einführungsliteratur aus Frankreich	129
Klemens Hippel	Parasoziale Interaktion. Bericht und Bibliographie	135
Sabine Lenk	Das russische Kino vor der Revolution. Eine Tagung und neuere Veröffentlichungen	151

montage/av Zeitschrift für Theorie & Geschichte
1/1/1992 audiovisueller Kommunikation

Herausgeber	Wolfgang Beilenhoff (Bochum) Frank Kessler (Nijmegen) Eggo Müller (Hildesheim) Hans J. Wulff (Berlin) Peter Wuss (Berlin)
Träger	Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Berlin
Redaktionsassistentz	Jörg Frieß (Berlin) Britta Hartmann (Berlin)
Redaktionsanschrift	c/o Hans J. Wulff, Lotter Str. 17, W-4535 Westerkappeln, Telefon: 05404/5266
Erscheinungsweise	zweimal jährlich (Mai/November) mit einem Umfang von ca. 150 Seiten
ISSN	0942-4954
copyright	für die Beiträge bei den Autoren, für das Heft bei den Herausgebern
Titelgestaltung	unter Verwendung einer Skizze von Dziga Vertov zu DER MANN MIT DER KAMERA
Druck	Offset-Druckerei Gerhard Weinert GmbH, Berlin
Preise und Abonnement	Einzelheft DM 20,- (im Postbezug plus DM 5,- Versandkosten), Jahres-Abonnement DM 40,- frei Haus (Übersee: DM 50,-), Jahres-Abonnement für Studierende DM 30,- frei Haus (Übersee: DM 40,-) bei Einsendung eines gültigen Studiennachweises. Jahres-Abonnements verlängern sich um je ein weiteres Jahr, wenn sie nicht mindestens drei Monate vor Ablauf schriftlich gekündigt werden.
Anzeigen	Es gilt Anzeigenpreisliste Nr. 1.
Vertrieb	Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Eisenbahnstr. 46/47, W-1000 Berlin 36, Telefon: 030/611 61 65
Kontoverbindung	Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., PostGiro Berlin, Kto.-Nr. 1902 78-101, BLZ 100 100 10

Editorial

Montage assoziiert...

- ... daß etwas geschieht mit Film, Fernsehen, Video, etwas Offenes, das uns reizt;
- ... daß Konstruktives vor sich geht, ebenso wichtig das Einzelne mit seinem Materialwert wie der Zusammenhang;
- ... daß aus Elementen Neues entsteht; fließende Übergänge, klärende Kontraste, schockierende Dissonanzen;
- ... daß es Stücke gibt, die bleiben; anderes wird weggehängt oder fliegt 'raus;
- ... daß der Schaffensprozeß nicht weit ist, die Erotik des Schneideraums.

montage/av montiert...

...Hiesiges & Internationales

Sehen Medien als Elemente gesellschaftlicher Prozesse, die die ganze Welt angehen: Macht, Kultur, Alltag. Haben Sorge, daß wir weiter hinter medienwissenschaftlichen Entwicklungen anderer Länder zurückbleiben; suchen Kontakt zu produktiven internationalen Konzepten, einzelnen Autoren, bestimmten Schulen und Strömungen, fremden Regionen mit anderem kulturellem Zugang. Sinnvolle Übersetzungen und Überblicke für brauchbare Anstöße des Diskurses hierzulande.

...Theorie & Geschichte

Streben Einfälle an, die beides weiterentwickeln, eigenständig, aber mit Blick aufs andere. Versuchen, einen engen historiographischen Zugang zur Geschichte des Films und des Fernsehens zu überwinden ebenso wie geschichtsblinde Theorie, schließen aber produktive Material- und Detailstudien nicht aus.

...Kino-Spielfilm & audiovisuelle Medienkultur

Untersuchen den einzelnen Film und die gesamte Film- und Kinokultur; die medialen Formen und Prozesse, das Programm, das Genre, die ein-

zelne Fernsehsendung: vom kunstästhetischen Zugang zum Spielfilm zu einer Wissenschaft von den AV-Medien, von kommunikationsorientierter Medienforschung zur Ästhetik populärer Texte und Ausdrucksweisen.

...Kunst & Populärkultur

Sind weder Parteigänger eines tradierten Kunstkonzeptes noch eines plaktiven der Populärkultur. Begreifen Medien von ihrer gesellschaftlichen Funktion her, ausgehend von den Erfordernissen einer sozial differenzierten Alltagswelt und ihrer Kultur: Polyfunktionalität medialer Kommunikation, eine Herausforderung an eine Wissenschaft, deren Gegenstandsfeld von PANZERKREUZER POTEMKIN bis TUTTI FRUTTI reicht.

...Disziplinäres & Interdisziplinäres

Suchen disziplinäre Zugänge, die aller interdisziplinären Forschung erst die Basis sichern. Haben heute besonderes Interesse an Verbindungen zu Psychologie und Kulturwissenschaft, Cognitive Science und Cultural Studies, auch zu Handlungstheorie und Textwissenschaft.

...Hermeneutik & modellgestützte Erkenntnis

Suchen Kontinuität zur Hermeneutik, fallen ihr in den Rücken, um sie modellgestützt zu erneuern. Widmen uns dabei Modellbildungen unterschiedlichster Art, um Instrumentarien bemüht, die disziplinübergreifender Forschung im gesamten Feld der audiovisuellen Kommunikation gerecht werden.

...Kreation & Rezeption

Interessieren uns für den Prozeß insgesamt.

Die Herausgeber

Oktober 1992

Kognition und Verstehen

Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE

Im Allgemeinen verstehen Zuschauer die Filme, die sie sehen. Sie sind imstande, Fragen über die Handlung eines Films zu beantworten, sich alternative Szenen vorzustellen (Was wäre, wenn das Monster das Pärchen nicht gefunden hätte...?) und den Film mit anderen zu diskutieren, die ihn ebenfalls gesehen haben. Auf dieser elementaren Tatsache des Verstehens ließe sich, so behauptete Metz Mitte der sechziger Jahre, die semiotische Filmtheorie begründen. "Was es zu verstehen gilt, ist, daß Filme verstanden werden" (Metz 1972, 197).

Mit der Ausdehnung semiotischer Forschung in Frankreich, Großbritannien und den USA stießen die Wissenschaftler bei ihrer Suche nach Erklärungen filmischen Verstehens auf Vergleiche mit der Sprache, auf Analogien zu linguistischen Untersuchungen und zu anderen Disziplinen. Doch wurde im Laufe dieser Entwicklungen die Suche nach den Gesetzen, die dem Verstehensprozeß zugrunde liegen, zunehmend verdrängt. Man wandte seine Aufmerksamkeit den Ursachen filmischer Lust zu, indem man insbesondere den Begriff des *spectatorship* im Rahmen von Ideologie- und psychoanalytischen Theorien zu definieren suchte. Deren konzeptionelle Schwächen und empirische Mängel aber sind in den letzten Jahren immer offenkundiger hervorgetreten. Fairerweise sollte man sagen, daß das Interesse an ihnen deutlich nachgelassen hat und verschiedene französische Parteigänger der Psychoanalyse zur "klassischen" strukturalistischen Semiotik der 60er und frühen 70er Jahre zurückgekehrt sind.¹

Der gegenwärtige "kognitivistische" Trend in der Filmwissenschaft ist mit der Frage, was das Verstehen von Filmen - zumindest von narrativen Filmen - ermöglicht, an Metz' Ausgangspunkt zurückgekehrt. Doch die Thesen, die nun diskutiert werden, unterscheiden sich deutlich von denen der semiotischen Forschung. Im sich abzeichnenden kognitivistischen Paradigma gilt es

¹ Die umfassendste und übersichtlichste Kritik der poststrukturalistischen Filmtheorie ist Carroll (1988). Odin (1991) behauptet die Rückkehr der Filmtheorie zu den Themen, die Metz in den sechziger Jahren verfolgt hatte.

als unwahrscheinlich, daß die Zuschauer eine Reihe von "Codes" anwenden, um den Sinn eines Films zu erschließen. Vielmehr beteiligen sich die Zuschauer an einem komplexen Prozeß der aktiven Ausarbeitung dessen, was der Film vorgibt. Sie gehen, wie Jerome Bruner es formuliert, "über die gegebene Information hinaus" (vgl. Bruner 1973). Das bedeutet aber nicht, daß jeder Zuschauer ein völlig idiosynkratisches Filmverständnis entwickelt, denn es gibt Grund zur Annahme, daß viele Zuschauer bei dieser Ausarbeitung nach ähnlichen Mustern verfahren.²

Ein Beispiel: Sie fahren auf der Landstraße und sehen ein Auto mit einem platten Reifen; ein Mann öffnet gerade den Kofferraum des Autos. Ohne jede bewußte Überlegung nehmen Sie an, daß er der Fahrer ist und daß er Werkzeug oder einen Ersatzreifen oder beides aus dem Kofferraum herausnehmen wird. Wie wir eine solch prosaische Handlung verstehen, bleibt in vieler Hinsicht nach wie vor ein Rätsel, aber es scheint doch recht unwahrscheinlich, daß dieses Verstehen mittels eines Codes erreicht wird. Streng genommen ist ein Code ein arbiträres System von Alternativen, das von Sukzessions- oder Substitutionsregeln bestimmt ist und mehr oder weniger explizit erlernt wird. Daß es einen Code zum Verstehen des Verhaltens beim Reifenwechseln gibt, scheint unwahrscheinlich. Stellen Sie sich nun vor, Sie würden den gleichen Vorgang im Film sehen. In Ermangelung besonderer Vorinformationen (sagen wir einer vorangegangenen Szene, die den Fahrer beim Verstauen einer Leiche im Kofferraum zeigt) würden Sie dieselbe Erwartungshaltung entwickeln. Wie in dem Beispiel aus dem wirklichen Leben scheint kein Rückgriff auf einen Code notwendig zu sein.

Dieses Beispiel legt nahe, daß wir uns beim Verstehen vieler filmischer Ereignisse eher gewöhnlicher, informaler Denkmuster bedienen. Im Gegensatz zu einem Großteil der Filmtheorie aus den 70er und 80er Jahren brauchen wir diesen Vorgang nicht im Freudschen oder Lacanschen Unbewußten zu verorten. Wie Sie keinen Code zum Reifenwechseln erlernt haben, so gibt es auch keinen Grund, ihre Erwartungshaltung auf verdrängte Kindheitserinnerungen zurückzuführen, die angeblich in ihrem Unbewußten angesiedelt sind. Konfrontiert man Sie mit einer Folge von Sachverhalten (platter Reifen, Fahrer öffnet Kofferraum), werden Sie diese kategorisieren (Fahrer wechselt platten Reifen) und einen informalen, probabilistischen Schluß ziehen, der auf strukturiertem Wissen darüber basiert, was normalerweise zu einem Reifenwechsel gehört.

Das soll aber nicht heißen, daß nur wirklichkeitsgebundenes Wissen für das Verstehen von Filmen relevant ist. Natürlich wäre es im wirklichen Leben

² Ich gebe einen Abriß des immer zentraler werdenden Paradigmas in Bordwell (1989b); vgl. dazu auch Bordwell (1990).

offenkundig unwahrscheinlich, daß einem ein Außerirdischer aus dem Kofferraum entgegen springt. Wenn der Film aber nun einem bestimmten Genre zugehört, könnte das eine durchaus wahrscheinliche Alternative darstellen, die der Zuschauer in Betracht ziehen müßte. Auch bestimmte technische Gestaltungselemente wie Zeitlupe oder fragmentarische Montage erfordern vom Zuschauer Erfahrungen mit Filmen, um verstanden zu werden. Entscheidend aber ist, daß selbst stilistische oder genrespezifische Konventionen immer noch mittels alltäglicher Denkmuster erlernt und angewendet werden. Es bedarf keiner besonderen Schulung, die dem Erlernen eines Codes wie der Sprache oder gar einer Signalsprache entspräche, um die Konventionen von Horrorfilmen oder Gewalt in Zeitlupe zu erkennen.

Aus der kognitiven Perspektive kann das Verstehen narrativer Filme grob als eine Frage des "Kognizierens" [*cognizing*] gesehen werden. Wo wir über die gegebenen Informationen hinausgehen, ordnen wir nach Kategorien, bedienen uns unseres Vorwissens, ziehen wir informale, provisorische Schlüsse, und wir entwickeln Hypothesen darüber, was als nächstes passieren könnte. Ein geschulter Zuschauer zu sein heißt soviel wie die Fähigkeit zu haben, diese zwar unschweligen, doch bestimmenden Handlungen auszuführen. Deren Ziel ist, wie Untersuchungen zum Verstehen von Geschichten gezeigt haben, zumindest teilweise das Herausfiltern eines "Substrats" [*gist*³] (vgl. Feldman/Bruner/Renderer/Spitzer 1990). Werden Rezipienten mit einer Erzählung konfrontiert, so versuchen sie, die Pointe oder grundlegende Züge des Ereignisses zu erfassen. Das Umwandeln einer Szene in ihr 'Substrat' - in die Grundzüge der Handlung, deren Konsequenzen für die Personen und den Handlungsfortgang - wird zur Grundlage von komplexeren Reaktionen auf einem höheren Niveau.

Diese Perspektive hat auch Auswirkungen darauf, wie wir Filme sehen. Anstatt nach einer "Sprache" des Films zu forschen, sollten wir danach suchen, wie Filme derart gestaltet werden, daß sie diejenigen Handlungen des 'Kognizierens' hervorrufen, die zum Verstehen führen. Anders ausgedrückt: Nicht alle Zuschauer sind Filmemacher, aber alle Filmemacher sind Zuschauer. Insofern wäre die Behauptung nicht unplausibel, daß Filmemacher ein intuitives praktisches Wissen darüber entwickelt haben, wie diejenigen mentalen Handlungen hervorzurufen sind, die beim Zuschauer das vom Filmemacher erwünschte Erlebnis wecken. Ein solcher Versuch mag zugegebenermaßen fehlschlagen, oder die Zuschauer mögen sich dazu entscheiden, alternative Strategien der Sinngebung zu verfolgen. Aber als erster Schritt in einem Forschungsprojekt ist es sinnvoll, von der Behauptung auszugehen, daß Filmemacher - Drehbuchautoren, Produzenten, Regisseure,

³ Der englische Begriff *gist* ist allerdings vager als seine möglichen deutschen Übersetzungen, die alle einen Begriff des "Wesentlichen" ins Spiel bringen; AdÜ.

Cutter und andere Filmschaffende - ihre Filme in einer Art und Weise konzipieren, die die meisten ihrer Zuschauer auf ähnliche Verarbeitungswege locken.

Die folgenden Ausführungen widmen sich nun dem Versuch zu zeigen, wie die kognitive Perspektive uns bei der Untersuchung der narrativen Gestaltung eines Films helfen kann. Bevor ich aber ein bestimmtes Beispiel angehe, ist es nötig, meinen theoretischen Bezugsrahmen etwas weiter auszuführen.

1.

Lassen Sie uns einen Film als ein komplexes System verstehen, das aus Subsystemen zusammengesetzt ist: aus narrativen Prozessen, thematischen Beziehungen, stilistischen Mustern und vielleicht noch anderen. Die Subsysteme des Films können mit Bezug auf einen weiteren Rahmen gewohnheitsmäßiger Praktiken, die ich *Normen* nenne, historisch verortet werden. Um ein einfaches Beispiel zu nehmen: seit Mitte der zehner Jahre gilt es als eine Norm des Hollywood-Studiosystems, daß eine dramatische Handlung in einem kohärent einheitlichen Raum stattzufinden hat. Dieser wird durch Hilfsmittel wie *continuity editing*, gleichbleibende Orientierungspunkte und andere dargestellt.

Wir können uns das Funktionieren normgesteuerter Subsysteme als die Übermittlung von 'Hinweisen' [*cues*] an den Zuschauer vorstellen. Diese geben den Anstoß zum Verarbeitungsprozeß, der letzten Endes zur Bildung von Schlußfolgerungen und Hypothesen führt. Der Zuschauer begegnet den *cues* mit relevantem Wissen aus verschiedenen Bereichen, insbesondere mit dem, das von Kognitionstheoretikern als schema-fundiertes Wissen bezeichnet wird. Ein Schema ist eine Wissensstruktur, die es dem Rezipienten ermöglicht, über die gegebene Information hinauszudenken.⁴ Unser Schema für Autopannen ermöglicht es uns, das auszufüllen, was in der oben geschilderten Szene der Wahrnehmung nicht zugänglich ist.

Das Verstehen eines Films verlangt ständig nach *cues* und Schemata. So dient eine Sequenz, welche die Personen in bestimmten Positionen und Rahmen zeigt, dem Zuschauer zum Beispiel für gewöhnlich als Hinweis darauf, daß diese Personen sich an einem bestimmten Ort befinden. Eine Szene, die mit der Nahaufnahme einer Tischlampe beginnt, mag den Zuschauer zur Annahme veranlassen, daß die Szene in einem Wohnzimmer oder in einem

⁴ Der klassische Text zur Schematheorie ist Bartlett (1932). Nützliche Orientierungen über gegenwärtige Konzeptionen von Schemata finden sich in Hastie (1981) und Casson (1983).

Salon stattfindet. Ohne Schemata würden diese Schlußfolgerungen und Annahmen nicht gefaßt werden können. Dem Zuschauer eines Hollywood-Films ist es möglich, die Kohärenz eines Raumes zu verstehen, weil er auf einer bestimmten Stufe geistiger Aktivität für typische Schauplätze, wie z.B. ein Wohnzimmer, ein Schema besitzt. Ähnlich muß der Zuschauer bei seiner Suche nach einem 'Substrat' rudimentäre Vorstellungen narrativer Strukturen besitzen, die es ihm erlauben, bestimmte Informationen als gesichert anzunehmen und andere Informationen zum Beispiel als 'Exposition' oder 'wichtige Enthüllung' zu verstehen.

Schließlich gehe ich davon aus, daß alle diese Aspekte historisch und kulturell variabel sind. Es steht zu erwarten, daß unterschiedliche Traditionen des Filmemachens zu verschiedenen Zeiten und Orten eigenständige Normen, Schemata und *cues* entwickeln. Entsprechend werden sich auch die Schlußfolgerungen und Hypothesen unterscheiden, die für die Zuschauer verfügbar sind.

Da mein bisheriger Abriß sehr skizzenhaft ist, möchte ich versuchen, diese theoretischen Annahmen an einem konkreten Fall zu veranschaulichen. Mein Probestück ist MILDRED PIERCE (Michael Curtiz, USA 1945), eine Verkörperung jenes umfassenden Systems von Normen, das als klassisches Hollywood-Kino bekannt geworden ist.⁵ Ich werde mich auf das narrative System des Films konzentrieren, das nicht nur die Konstruktion des Plots und einer diegetischen Welt beinhaltet, sondern auch eine besondere Verwendung von filmischen Techniken umfaßt.

Zuerst möchte ich versuchen zu zeigen, daß der Film narrative Normen mit der Absicht verwendet, nicht einen, sondern zwei Ansätze für die Entwicklung von Schlußfolgerungen und die Verifizierung von Thesen zu eröffnen. Es scheint, als seien beide Ansätze dem zeitgenössischen Publikum zugänglich gewesen. Zweitens möchte ich zeigen, daß der Film annimmt, daß der Zuschauer im Bemühen, das 'Substrat' zu finden, bestimmte *stilistische* Normen außer Acht lassen oder vergessen wird. Hollywoods Normen arbeiten mit einer Bedeutungshierarchie, bei der das narrative 'Substrat' an der Spitze steht, während vereinzelte stilistische Manipulationen ihm untergeordnet bleiben. Diese Hierarchie erlaubt es dem Filmemacher, entscheidende narrative Täuschungen zu verdecken.

⁵ Zum Film vgl. LaValley (1980) - der Sammelband enthält auch ein Protokoll des Films; Informationen zum Produktionshintergrund finden sich in Behlmer (1985, 254-264).

2.

Da MILDRED PIERCE mit einem Mord beginnt, bietet es sich an, unsere Untersuchung mit einer normbezogenen Frage zu beginnen: Was für Möglichkeiten standen Filmemachern der 40er Jahre zur Verfügung, die ihren Plot mit einer solchen Szene eröffnen wollten?

In den frühen 40ern gab es im wesentlichen zwei Optionen. Für die eine dient die zweite Szene aus THE MALTESE FALCON (John Huston, USA 1941) als Beispiel. Hier wird der Mord an Miles Archer, dem Partner von Sam Spade, so dargestellt, daß die Identität des Mörders verdeckt bleibt. In diesem Fall wurde ein Gegenschnitt auf den Mörder unterlassen. Der Film wirft folglich die Frage auf, wer Archer umgebracht hat, was wiederum einen Handlungsstrang innerhalb der übergreifenden Kriminalgeschichte eröffnet.

Eine zweite normative Option wird in THE LETTER (William Wyler, USA 1940) gezeigt. Hier wird der anfängliche Mord an einem Kolonialisten eindeutig von der von Betty Davis gespielten Frau begangen. Die Frage, die sich nun stellt, ist, warum sie ihn umgebracht hat. Gibt es irgendwelche Umstände, und wenn ja welche, die das Verbrechen rechtfertigen?

Die ersten beiden Szenen in MILDRED PIERCE aber bieten ein komplexeres Bild. In einem einsamen Strandhaus bei Nacht, vor dem mit laufendem Motor ein Wagen steht, wird ein Mann von einem ungesesehenen Angreifer erschossen. Im Sterben flüstert er: "Mildred." Für einen kurzen Moment erblicken wir eine Frau, die mit dem Wagen davonfährt. In der nächsten Szene ist unsere Protagonistin Mildred Pierce zu sehen, wie sie an einem verlassenen Kai entlang irrt.

Wollte man eine einfache Veranschaulichung für die inferentielle Grundlage des Kinos finden, so bietet die Untersuchung dieser knappen Eröffnungsszene nicht den schlechtesten Ausgangspunkt. In einer bemerkenswert kurzen Zeit - die Mordszene dauert lediglich 40 Sekunden - hat die Zuschauerin bzw. der Zuschauer eine ganze Menge geleistet. Sie haben mittels ihres Wahrnehmungsvermögens eine diegetische Welt konstruiert - ein Strandhaus bei Nacht, in dem sich zwei Personen befinden. So weit so gut, doch verstehen wir deshalb noch lange nicht, wie dies funktioniert. Auf jeden Fall erschliessen die Zuschauer, daß ein Mord stattgefunden hat; dieses 'Substrat' scheint für das Verstehen dieser Geschichte zentral zu sein. Beinahe ebenso wahrscheinlich ist die Schlußfolgerung, daß der Mörder mit dem Wagen geflüchtet sei. Und der Zuschauer mag außerdem gefolgert haben, daß der Mörder jene Frau ist, die im Filmtitel benannt wird.

Doch entstehen solche Schlußfolgerungen nicht nur einmal. Sie bilden die Grundlagen für Hypothesen, die wiederum zur Bildung weiterer Schlüsse

führen. Wie Meir Sternberg (1978, 45-55) festgestellt hat, führen uns Erzählungen unausweichlich zur Formulierung von Hypothesen über die Vergangenheit (sogenannte 'Neugierde'-Hypothesen [*"curiosity" hypotheses*]) und über die Zukunft (sogenannte 'Spannungs'-Hypothesen [*"suspense" hypotheses*]). In unserem Beispiel wird der Zuschauer erwarten, daß es länger zurückliegende Gründe für den Mord an Monty gibt und daß der Film sie mit der Zeit offenlegen wird. Als Krimi wird MILDRED PIERCE sozusagen Spannungshypothesen darüber hervorrufen, wie Neugierde-Hypothesen bestätigt werden.

Wir können zwei vorrangige Schlußfolgerungs-Ketten benennen, die dieser Anfang nahelegt. Eine davon bestimmt Mildred als die Mörderin. Die meisten Kritiker sind davon ausgegangen, daß der durchschnittliche Zuschauer zu diesem Schluß kommt, und charakteristischerweise nehmen sie an, daß gerade die Eröffnung uns vorsichtig zu dieser Schlußfolgerung lenkt. Erstens zeigt die Szene genau wie diejenige in *THE MALTESE FALCON* nicht, wer auf Monty schießt - das wirft die Frage nach der Identität des Mörders auf. Außerdem wird auf Grund von bestimmten *cues* angedeutet, daß Mildred die Mörderin sei: das Wort "Mildred", das Monty flüstert, bevor er stirbt, der reibungslose Übergang von der Mordszene zu Mildred, die am Kai entlang geht, die nächste Szene, in der sie versucht, Wally das Verbrechen anzuhängen, und die noch spätere Szene, in welcher die Polizei ihren Ex-Ehemann Bert des Mordes beschuldigt.

Auf dem Höhepunkt des Films werden wir erfahren, daß Mildred nicht die Mörderin ist. Die Narration des Filmanfangs hat uns irregeleitet. Indem sie die Identität des Mörders verheimlicht und nahtlose Verbindungen zwischen den Szenen herstellt⁶, verleitet die Narration den Zuschauer zu falschen Neugierde-Hypothesen. Ein Kritiker führt diesen Punkt so aus: Der Film verlagere sich von der Fragestellung: "Wer hat Monty umgebracht?" zu der Frage: "Warum hat Mildred ihn umgebracht?" (Nelson 1977, 67). Tatsächlich könnte uns der Film nicht irreleiten, wenn wir nicht in einen Prozeß der Hypothesenbildung und ihrer Revision verwickelt wären.

Doch ließe sich die Kette der Schlußfolgerungen auch auf einer anderen Ebene fortspinnen. Das offenkundige Zurückhalten der Identität des Mörders könnte den Zuschauer zu der Frage führen: Wenn es Mildred war, warum zeigt dann der Film nicht, wie sie es getan hat (so wie der Anfang von *THE LETTER* die Schuld seiner Heldin einbekennt)? Ein zeitgenössischer Kritiker hatte für die Zweideutigkeit des Films einen plausiblen Grund angeboten:

⁶ Im Original: *tight linkages between scenes*; AdÜ.

Wir sind versucht, die Frau auf der Brücke als Mörderin zu verdächtigen, besonders als wir erfahren, daß ihr Name Mildred ist. Da uns aber die Konventionen des Kriminalfilms vertraut sind, denen zufolge der Schein trügt und Indizienbeweise nur die halbe Wahrheit sind, sind wir natürlich argwöhnisch. Tatsächlich fühlen wir irgendwie, daß wir lieber nicht annehmen sollten, daß Mildred Pierce Berargon [sic!] gerade den Mann umgebracht hat, von dem wir rechtzeitig erfahren, daß er ihr zweiter Ehemann ist (Tyler 1947, 214f).

In dieser Auslegung werden die Momente, die den Eindruck des inneren Zusammenhangs stiften, sofort oder rückblickend als falsche Fährten verstanden, raffiniert aber "fair", etwa in der Weise, in der wir zum Beispiel in einem Agatha Christie-Roman in die Irre geführt werden.

Gewöhnlich glauben wir, daß nicht alle Zuschauer genau die gleichen Schlußfolgerungen ziehen, doch baut dieser Film solche Divergenzen dadurch in seine Struktur ein, daß er dem Zuschauer zwei verschiedene Alternativen anbietet. Der eine Weg ist für den "vertrauenden" Zuschauer ausgemaltes, der annimmt, daß Mildred die Mörderin ist, und der im Fortlauf nach Antworten darauf suchen wird, warum sie es getan hat. Andererseits gibt es den Weg für den "skeptischen" Zuschauer, der Mildreds Schuld nicht als erwiesen betrachtet. Dieser Zuschauer wird im nachfolgenden Film nach anderen Indizien suchen, die ihm die Mordumstände glaubhaft erklären könnten. Es versteht sich von selbst, daß ein empirischer Zuschauer die Möglichkeit hat, von einer dieser Annahmen zur anderen zu wechseln oder eine als wahrscheinlicher als die andere einzustufen. Wenn es das Ziel des Inferenzprozesses ist, das 'Substrat', das ich als "Geschichts-Konstruktion" [*story construction*] bezeichnet habe, herauszufiltern, dann stellen sich Filmemacher die Aufgabe, ein System von *cues* aufzubauen, das sowohl im "vertrauenden" wie auch im "skeptischen" Modus gleichermaßen verwendet werden kann.

Den ganzen Film hindurch wird das Bilden und Überprüfen von Hypothesen durch *cues* unterschiedlichster Art geleitet und den verschiedensten Sorten von Schemata untergeordnet sein. Im Sinne einer ersten Annäherung wollen wir zwei hauptsächliche Varianten von Schemata unterscheiden. Einige Schemata werden den Zuschauer in die Lage versetzen, *cues* aufgrund von Handlungsmustern wahrzunehmen und zu ordnen; lassen Sie uns diese als *handlungsbezogene Schemata* [*action-based schemata*] bezeichnen. Die Fachliteratur zum Verstehen von Geschichten bietet dazu viele Einzeluntersuchungen; die kanonische Makrostruktur, wie sie von Jean Mandler und ihren Kollegen vorgeschlagen wurde, ist ein herausragendes Beispiel. Hier überprüfen sowohl der vertrauende als auch der skeptische Zuschauer ihre Hypothesen je nachdem, wie Ereignisse verschiedenen Koordinaten der Makrostruktur entsprechen: Die Definition des 'Ausgangszustandes'

["*setting*"] oder expositorische Informationen, das Setzen von Zielen, das Entstehen komplexer Reaktionen usw. (vgl. Mandler 1984).

In MILDRED PIERCE ließe sich zum Beispiel vom Zuschauer sagen, daß er die Szene, die dem Mord folgt, als Mildreds komplexe Reaktion auf ihr eigenes Verbrechen versteht: Sie versucht, Selbstmord zu begehen. Da sie daran gehindert wird, setzt sie sich ein neues Ziel: den schmierigen Wally in das Verbrechen zu verwickeln. Die Tatsache, daß Mildred ihn in das Strandhaus lockt und darin einsperrt, läßt sich folglich als Ziel verstehen, das der Teilerfüllung dieses übergreifenden Zweckes dient. Jede Episode wird einer Reaktion auf vorhergehende Ereignisse entspringen und zur Setzung untergeordneter Ziele führen, die wiederum weitere Handlungen veranlassen; und jede dieser Episoden wird für die vertrauende Herleitung weitere Beweise liefern, ohne die skeptische endgültig zu entkräften. Derart wird die potentielle Ungewißheit über den Mörder - die Grundlage für die Neugierde-Hypothesen des skeptischen Zuschauers - über die ganze Länge des Films aufrechterhalten.

Eine weitere Gruppe von Schemata - wir können sie als im *Handlungsträger* begründet bezeichnen [*agent-based schemata*] - ist ebenfalls relevant. Es ist bezeichnend, denke ich, daß Mandlers kanonische Geschichte die Identität und Aktivität der Figuren auf Funktionen des Plots (Reaktion, Ziel-Entwicklung usw.) reduziert. In dieser Hinsicht ähnelt ihr Ansatz einigen strukturalistischen Arbeiten auf dem Feld der Narratologie wie zum Beispiel den Studien von Propp, Greimas und Barthes. Doch kann man Figuren als Konstrukte erkennen, ohne einzuräumen, daß sie auf fundamentalere strukturelle Züge reduzierbar sind. Dieser Schritt scheint für Untersuchungen zum Kino von besonderer Wichtigkeit, da die Figuren hier im Gegensatz zur Literatur für gewöhnlich auf spezifische Art und Weise verkörpert sind. Sie sind Teil des filmischen Wahrnehmungsprozesses. Eine Reaktion oder ein Ziel sind fast immer einem Gesicht und einem Filmbild zugeordnet. Barthes mag sich damit zufrieden geben, in einer Romanfigur nicht mehr als eine Gruppe von Semen oder semantischen Zügen zu sehen, die unter einem Eigennamen versammelt sind (1976, 71f u. 189f), im Kino aber hat die Figur eine sinnliche Autonomie, die jegliche Handlung ihrer vorangehenden Existenz untergeordnet erscheinen läßt. So muß die Tatsache, das Monty nicht nur das Opfer in der Mordszene, sondern auch ein spezifisches Individuum ist, welches für den weiteren Verlauf der Erzählung zweifellos noch von Bedeutung sein wird, einiges Gewicht haben, wenn wir den Prozeß der Schlußfolgerungen und der Hypothesenbildung verfolgen wollen. Ebenso ist es nicht gleichgültig, daß Mildred Pierce sich ausgerechnet in Joan Crawford verkörpert und nicht z.B. in Lucille Ball oder gar Bette Davis.

Wie Zuschauer Figuren konstruieren, bleibt für uns natürlich ziemlich rätselhaft. Ohne das hier näher ausführen zu wollen, möchte ich bloß behaupten, daß, ganz gleich in welcher Narration, in welchem Medium auch immer, die Figuren vom Rezipienten auf Grund von zwei verschiedenen vom Handlungsträger ausgehenden Schemata zusammengesetzt werden. Das eine umfaßt eine Reihe institutioneller *Rollen* (z.B. Lehrer, Vater, Chef etc.). Ein weiteres Schema, das zu dieser Gruppe gehört, leitet sich aus dem Begriff der *Person* her, eines Prototyps, der aus einem Cluster von verschiedenen 'Grundzügen' [*default features*] besteht: einen menschlichen Körper, Wahrnehmungsaktivität, Gedanken, Gefühle, Gesichtszüge und die Fähigkeit, Handlungen zu planen und auszuführen.⁷ Grob gesagt besteht eine Figur also aus einigen personengemäßen Eigenschaften plus den sozialen Rollen, die sie einnimmt. Diese Konstellation scheint sich durch alle Kulturen hindurchzuziehen, selbst wenn sich die inhaltlichen Konzeptionen von Handlungsträger und Rolle unterscheiden können.⁸

Mit Hilfe von Rollen-Schemata und dem Personen-Schema kann der Zuschauer die Handlungsträger der Erzählung auf unterschiedlichen Individualisierungsstufen entwickeln. So können wir Mildred in unserem Film ebenso für eine "über die Maßen sich aufopfernde Mutter", wie für eine "leichtsinnige Ehefrau", eine "rachsüchtige Geschäftsfrau" usw. halten. Jede dieser Auslegungen kann mit der vertrauenden Zurechtlegung (mögliche Gründe für Mildreds Mord an Monty liegen in ihrer Persönlichkeit und ihren Motiven) ebenso wie mit der skeptischen Auslegung (selbst wenn solche Charakterisierungen zutreffen, müssen sie nicht notwendig zu dem Mord führen, den wir mehr oder minder mitverfolgen) koexistieren. Und wir sollten beachten, daß diese Konstruktion von Mildred als Figur - Person plus Rollen - genauso ein Bemühen um das 'Substrat' bedeutet wie die Auslegung der Mordszene. Der Betrachter spielt konkrete Details des Verhaltens der Figur herunter oder läßt sie weg, um eine psychische Identität und ein Handeln von umfassender Bedeutung konstruieren zu können, die in die Hypothesen über die folgende oder vergangene Handlung integrierbar sind.

Solche Hypothesen finden natürlich im Gesamtverlauf des Films ihre Grenzen. Nachdem Mildred Wally in die Falle gelockt hat, so daß er am Tatort gefunden wird, bringt man sie zum Verhör. Während sie der Polizei ihre

⁷ Sehr vielfältige Überlegungen zu diesen Kategorien finden sich in den Aufsätzen in Carrithers/Collins/Lukes (1985). In D'Andrade (1985 u. 1987) liegen Untersuchungen vor, die diese Forschungshypothesen ergänzen und konkretisieren.

⁸ Ein Anthropologe schreibt: "The existence of an office logically entails a distinction between the powers and responsibilities pertaining to it and their exercise by different incumbents. Hence some concept of the individual as distinct from the office is established" (La Fontaine 1985, 138).

Geschichte in einer Reihe von Rückblenden erzählt, zerfällt der Film in zwei größere Abschnitte, in denen jeweils sowohl handlungs- als auch handlungsträgerbezogene Schemata aktiviert werden.

Der erste Teil besteht aus einer längeren Rückblende, die uns Mildreds Aufstieg zum geschäftlichen Erfolg zeigt. Dabei wird unter anderem das Ziel verfolgt, Mildreds früherem Gatten Bert ein Motiv für den Mord an Monty zuzuschreiben. Diese erste Rückblende endet, als Bert Mildred die Scheidung bewilligt und auf beleidigende Weise Monty den Whiskey aus der Hand schlägt. In der Rahmenhandlung vertritt der Polizeieinspektor die Ansicht, daß Berts Schuld hierdurch bestätigt wird. In der Tat bestätigt Berts Bereitschaft, die Schuld auf sich zu nehmen, anfänglich die Vermutung, daß er Mildred deckt. Hierdurch werden jedoch wiederum zwei verschiedene Lesarten der Handlung möglich. Unser vertrauender Zuschauer, der Mildred für schuldig hält, sieht sich hierdurch in seiner Überzeugung bekräftigt. Der eher mißtrauische Betrachter, der sich der Manipulationen von Genrekonventionen bewußt ist, wird vermutlich den Verdacht hegen, daß eine so offensichtliche Inschutznahme Mildreds tiefere Gründe haben muß. Denn ebenso, wie Mildred eine Ablenkung vom tatsächlichen Täter darstellt, erscheint Bert als Ablenkungsmanöver zweiten Grades, das die Entlarvung des wirklichen Mörders verzögert.

Am Ende dieser Rahmenhandlung auf der Polizeiwache gesteht Mildred das Verbrechen. Dadurch wendet sich die Aufmerksamkeit von Bert weg und zu ihr zurück. Aber ihr Geständnis löst ein Motivationsproblem aus. Das Ende der ersten Rückblende hatte Mildred als unsterblich verliebt in Monty gezeigt. Die Aufgabe der nächsten langen Rückblende ist es zu zeigen, wie sie zu seiner Mörderin werden konnte.

Die Rückblende folgt ihrer schrittweisen Erkenntnis, daß Monty zutiefst unmoralisch ist. Außerdem muß gezeigt werden, daß sie zu einem Mord fähig ist. Entscheidend ist hier die Szene, in der Mildred in ihrem heftigen Streit mit Veda dieser zu gehen befiehlt: "Raus mit dir, bevor ich dich umbringe!" Der Höhepunkt dieses Abschnitts ist erreicht, als Mildred erfährt, daß Monty ausgerechnet in der Nacht von Vedas Geburtstag ihr Geschäft zerstört hat. Mildred greift sich einen Revolver und fährt zu Montys Strandhaus. Dadurch ist sie eindeutig am Tatort des Verbrechens.

Die Bestätigung, daß Mildred den Mord begangen hat, würde dem vertrauenden Zuschauer als Beweis für seine langfristigen Hypothesen gelten, die er aufgrund von handlungsbezogenen Schemata gebildet hat. Ihr Mord an Monty wird Mildreds Mittel zum Zweck, ihre Tochter zu schützen, einem Ziel, an dem sie ihr ganzes Leben lang festgehalten hat. Diese Auflösung bediente sich auch der Schemata von Person-plus-Rollen: Mildred bleibt bis

bis zum Ende die selbstaufopfernde Mutter. Doch wird diese Auflösung einzig suggeriert, um sogleich wieder durchkreuzt zu werden.

Ein weiteres Mal kehren wir in die Gegenwart zurück. Der Inspektor verkündet, daß die Polizei den wahren Mörder gefangen hat. Veda wird hereingebracht, und in dem Glauben, von Mildred verraten worden zu sein, platzt sie mit einem Geständnis heraus. Und Mildreds Schilderung der Ereignisse führt zur letzten Rückblende, die wir mit dem Wissen um die Identität des Mörders verfolgen. Wie in *THE LETTER* schwenkt das Interesse nun auf die Frage um, welche Umstände den Mord ausgelöst haben und wie sich diese von unserem ursprünglichen Eindruck unterscheiden.

Mildred erzählt also eine weitere Rückblende. Diese zeigt ihre Ankunft im Strandhaus und ihre Entdeckung, daß Monty und Veda ein Liebespaar sind. Sie zieht die Pistole, doch Monty bringt sie davon ab, und Mildred läßt die Waffe fallen. Sie verläßt das Zimmer und geht nach draußen, während Veda von Monty erfährt, daß er sie nicht mehr liebt. Als Mildred gerade wegfahren will, erschießt Veda Monty. Mildred eilt ins Haus und entdeckt das Verbrechen, aber Veda überzeugt sie durch eine Mischung von Lügen und Überredungskünsten, nicht die Polizei zu rufen.

Diese Szene, der wirkliche Höhepunkt des Films, entspricht einer Bestätigung des skeptischen Bezugssystems, da wir nun den Grund dafür erfahren, warum uns die Identität des Mörders vorenthalten wurde. Darüberhinaus stimmen alle Aspekte von Mildreds Verhalten im folgenden mit der Tatsache überein, daß Veda Monty ermordet hat. Diese Handlung löst dieselbe mütterliche Aufopferung und dieselben Zielsetzungen aus, die Mildred als Handlungsträgerin definiert haben. Alles, was wir zu Beginn des Films gesehen haben, ist rückblickend dadurch gerechtfertigt, daß Mildred als Vedas Komplizin gehandelt hat.

Wiederum gilt jedoch, daß es, um zu diesen endgültigen Schlußfolgerungen zu gelangen, unseres fortgesetzten Bemühens um ein 'Substrat' bedarf. An diesem Schluß stellt sich heraus, daß Filmemacher "praktische kognitive Psychologen" sind. Sie wissen zum Beispiel um die Bedeutung von 'Standardannahmen' [*default assumptions*]. Eine Absicht der Anfangsszene ist es, uns zu der Annahme zu führen, daß nur eine Person anwesend ist, als Monty ermordet wird. Denn obwohl uns nicht gezeigt wurde, wer den Abzug drückt, darf der Betrachter Veda um keinen Preis verdächtigen. Wenn ihre Anwesenheit auch nur angedeutet wäre, so würden die redundanten und offensichtlichen Indizien, die auf Mildred verweisen, sofort als die falschen Fährten erkannt werden, die sie in Wirklichkeit sind.

3.

Lesen heißt auch "Vergessen", schreibt Barthes in S/Z (1976, 15f). Das gleiche ließe sich auch vom Sehen sagen. Das Ende von MILDRED PIERCE ist zum Teil deswegen aufschlußreich, weil die Machart des Films unsere wahrscheinliche Unfähigkeit ausnutzt, uns an irgendetwas anderes zu erinnern als an das Material, das durch unsere fortwährenden Bemühungen um Schlußfolgerungen und um das Prüfen von Hypothesen Bedeutung gewonnen hat. Unsere Filmemacher sind praktische Psychologen und sie wissen, daß wir uns vor allem anhand von einzelnen Anhaltspunkten eine diegetische Welt konstruieren. Von Aspekten der Erscheinungsform und des Verhaltens werden wir rasch zu einer Charakterisierung übergehen. Vor allem werden wir wahrscheinlich unter Zeitdruck *stilistische* Merkmale übersehen. Letzteres ist in MILDRED PIERCE von besonderer Bedeutung.

Ich habe den Film bislang in seiner Verwendung von falschen Fährten mit einer Kriminalgeschichte verglichen, aber der Film zwingt uns zu der Einsicht, daß bestimmte Eigenschaften des filmischen Mediums die Berechnungen des Filmemachers in Bezug auf unsere Schlußfolgerungstätigkeit bestimmen. Denn obwohl vielleicht nur wenige Leser pflichtbewußt zurückblättern, um ein Detail zu überprüfen oder um sich selbst Klarheit darüber zu verschaffen, wie sie in die Irre geleitet worden sind, steht diese Möglichkeit doch jedem Leser offen. Ein Buch ist immer vollständig zur Hand, und man kann ganz nach Belieben nach einzelnen Passagen suchen, den Text überfliegen oder zurückspringen. Diese Option gibt es für den normalen Filmzuschauer nicht (oder gab es zumindest nicht bis zur Videokassette). Das Hollywood-Kino entwickelt seine Erzählung am Maß der höchstmöglichen Lesbarkeit; Filmemacher haben gelernt, daß Zuschauer, die nicht innehalten und zurückblättern können, stark redundante *cues* benötigen. Aber indem sie dies gelernt haben, haben Filmemacher auch gelernt, wie man Fehl-Erinnern veranlaßt. Ausgehend von unserem Bemühen, das 'Substrat' des Films zu finden, und unserer Unfähigkeit, in der Lektüre ein Stück zurückzugehen, um eine Aussage zu überprüfen (besonders eine, die schon neunzig Minuten früher gemacht wurde), kann der Film sowohl redundante, als auch hochgradig nicht-redundante und sogar widersprüchliche *cues* einführen.

Die folgende Tabelle parallelisiert die beiden Sequenzen: den anfänglichen Mord ("A") und dessen Wiederholung am Höhepunkt des Films ("B").

MILDRED PIERCE: Die Eröffnungsszene und ihre Wiederholung

Eröffnung (A)

#1. 5 sec: (Extreme Totale) Strandhaus nachts, davor ein parkendes Auto. Überblendung zu

#2. 4 sec: (Totale) Haus und Auto. Zwei Schüsse sind zu hören.

#3. 8 sec: (Halbtotale) Montys Gesicht ist der Kamera zugewandt, Blick nach links aus dem Bild. Der dritte und der vierte Schuß treffen den Spiegel.

Monty ist getroffen, taumelt nach vorne und fällt zu Boden. Eine Pistole wird ins Bild geworfen.

#4. 13 sec: (Halbnah) Monty hebt seinen Kopf an, öffnet die Augen und flüstert: "Mildred..."

Schwenk zum Spiegel, man hört eine Tür zuschlagen.

#5. 1 sec: Leerer Salon, mit Montys totem Körper im Feuerschein. Der Eingang zum Salon ist leer.

#6. 1 sec. Draußen fährt ein Auto weg.

Wiederholung (B)

#1. 12 sec: (Halbnah) Mildred im Auto. Sie versucht, den Motor zu starten.

#2. 4 sec: (Halbnah) Mildred über das Steuer gebeugt. Zwei Schüsse sind zu hören.

#3. 5 sec: (Halbnah) Veda schießt viermal.

#4. 6 sec: (Halbnah) Monty taumelt nach vorne und fällt zu Boden. Eine Pistole wird ins Bild geworfen.

Monty hebt seinen Kopf, die Augen sind geöffnet, flüstert "Mildred..."

#5. 1 sec: Schwenk mit Mildred, die hereinkommt. Man hört eine Tür zuschlagen.

Mildred trifft Veda im Eingang zum Salon.

##6-9. Im Salon. Die beiden Frauen sprechen über die Verschleierung des Verbrechens.

Die offensichtliche Redundanz der Darstellung dient dazu, uns zu versichern, daß wir eine direkte Wiederholung der Szene sehen. Man könnte sagen, daß die beiden Darstellungen des Mordes einander "im wesentlichen" ähneln. Die Szene bekräftigt diese Feststellung einer exakten Wiederholung in noch detaillierterer Weise. In der Eröffnung hören wir bei der zweiten Totale des Strandhauses (#A2) zwei Revolvergeschüsse. Der Schnitt nach innen, wo Monty seinem Mörder gegenübersteht, erfolgt genau mit dem dritten Schuß. In der Rückblende-Version kommt der Schnitt von Mildred im Auto exakt an derselben Stelle; nach dem dritten Schuß (#B3) wird Veda beim Abfeuern der Pistole gezeigt. Man kann nicht sagen, daß hier irgendein Moment ausgelassen wird. Subtilerweise ist die dargestellte Zeit, die zwischen dem dritten Schuß und Montys letztem Wort verstreicht, in beiden Versionen praktisch

identisch (9 Sekunden bzw. 10 Sekunden). Wiederum wird keine nennenswerte Zeitspanne ausgelassen. Schließlich zeigt es sich, daß die Tür, die wir in der Eröffnungsszene (#A4) haben zuschlagen hören, sich nicht, wie wir zuerst angenommen hatten, hinter dem fliehenden Mörder, sondern hinter Mildred schließt, die bei ihrem Eintritt ins Wohnzimmer Veda vorfindet (#B5). Solch ein Vorgehen könnte ein Krimiautor als "erlaubtes Irreleiten" der Aufmerksamkeit des Zuschauers bezeichnen. Es unterstellt, daß die zweite Version mit der ersten identisch ist, abgesehen davon, daß die spätere bestimmte verschlüsselte Details der ersten erklärt.

Die Narration scheint jedoch von so viel Redundanz zu profitieren, um einige bedeutsame Inkongruenzen einfließen zu lassen. Von diesen sind einige zugegebenermaßen nur nebensächlich. In der Anfangsszene (##A1-2) fehlt das Zündgeräusch des Wagens, als Mildred versucht, ihn zu starten (vielleicht wird es aber auch von Max Steiners Partitur erstickt). Außerdem gibt es kein Anzeichen dafür, daß Mildred sich in der ersten Szene im Auto befindet (zwar ist sie über das Lenkrad gebeugt, aber bei genauerem Hinsehen zeigt es sich, daß der Fahrersitz leer ist).⁹ Diese "trivialen" Beispiele zeigen wieder die herausragende Bedeutung kausaler und ereignisorientierter Informationen für unsere Wahrnehmung, besonders wenn sie sich aus unserem Vorwissen herleiten. Beim ersten Betrachten dieser Szene legt das scheinbar leere Auto die Vermutung nahe, daß die wesentliche Handlung im Inneren des Hauses stattfindet. Für den Fall, daß jemand sich 100 Minuten später an diese Szene erinnern sollte, reicht die spätere Einstellung von Mildred, wie sie über das Lenkrad gebeugt ist (#B2), als ungefähre Erklärung dafür, daß das Auto leer zu sein schien. Ohne die Möglichkeit, zurückzugehen und zu vergleichen, kann der Zuschauer die erste Szene für übereinstimmend mit der späteren halten.

Andere Unterschiede in der Behandlung der beiden Szenen machen deutlich, daß die Filmemacher die Unfähigkeit des Zuschauers, sich an bestimmte Details zu erinnern, ausnutzen. Als Monty in der ersten Szene erschossen wird (#A3), fällt er zu Boden und rollt, während die Pistole ins Bild geworfen wird, auf den Rücken. Es gibt eine Pause. Schnitt zu einer näheren Einstellung seines Gesichts (#A4). Als er seinen Kopf bewegt, öffnet er die Augen, flüstert mit Blick nach links "Mildred" und stirbt. Die Nahaufnahme hebt seinen Gesichtsausdruck und das Wort, das er spricht, hervor und markiert so diesen Moment, damit wir ihn bemerken und uns an ihn erinnern. Die Einstellung mag zudem suggerieren, daß er im Sterben auf seine Mörderin blickt und ihren Namen ausspricht.

⁹ Es ist merkwürdig, daß man in #A2 eine Person flüchtig zu sehen bekommt, die sich auf dem Beifahrersitz zu verbergen versucht. Diese Beobachtung ist ein gutes Beispiel dafür, was man unter normalen Umständen der Filmrezeption nicht wahrnimmt.

In der zweiten Version wird der Vorfall jedoch anders dargestellt, bzw. *es handelt sich nicht mehr um dasselbe Ereignis*. Monty wird erschossen und fällt zu Boden (#B4), doch spricht er nun Mildreds Namen genau in dem Moment, in dem er auf den Rücken zu rollen beginnt. Es gibt keine Naheinstellung und auch keine Pause. Er sagt *nichts*, als er in der Position ist, die er in der früheren Szene eingenommen hatte (so wie er dort nichts gesagt hatte, als er auf den Rücken gerollt war). Die zweite Version produziert eine andere Wirkung: Dadurch, daß er in einem Moment spricht, in dem er *nicht* seinen Mörder anblickt, scheint er nicht mehr den Täter beim Namen zu nennen, sondern sich vielmehr an Mildred zu *erinnern*. Die Narration bezieht zwei völlig unterschiedliche *cues* aus den beiden Versionen. Das ist möglich, weil darauf gezählt werden kann, daß wir uns nur daran erinnern, daß Monty "Mildred" gesagt hat, nicht aber daran, wann und wie er es genau gesagt hat. Wir erinnern uns an herausragende Elemente, die vorher für uns markiert wurden, aber nicht an die Details einer jeden Situation.

Noch frappierender als die Rekonstruktion von Montys letztem Wort ist die unterschiedliche Behandlung der Szenen nach dem Mord. In der ersten Szene (#A4) führt uns eine Kamerabewegung von Montys Gesicht zu dem von Kugeln getroffenen Spiegel, in dem eine Tür zum Gang zu sehen ist. Wir hören Schritte und eine Tür, die zuschlägt. Schnitt zu einer Totalen (#A5) von Monty, der in dem leeren Salon liegt. Schnitt nach draußen zu dem weg-fahrenden Auto, der Fahrer ist in Umrissen erkennbar (#A6). In der zweiten Version aber folgt auf Montys Tod und die zuschlagende Tür Mildreds lange und intensive Konfrontation mit Veda (##B5-9). Und diese Auseinandersetzung spielt genau in der Tür, die in der fünften Einstellung der ersten Version auf den verlassenen Salon als *leerstehend* gezeigt wurde! Da die zweite Version die Szene zwischen Mildred und Veda nicht zuende führt, zeigt sie uns darüberhinaus auch nicht, wie eine von ihnen nach der Auseinandersetzung davonfährt. (Tatsächlich erfahren wir zu keinem Zeitpunkt etwas über die Art und Weise, wie sie das Haus verlassen hat, oder darüber, wie Mildred zum Kai gekommen ist, falls Veda das Auto genommen hat.)

Wenn wir versuchen, die beiden Versionen miteinander in Einklang zu bringen, müssen wir davon ausgehen, daß es in der ersten Version zwischen dem Ende der Spiegeleinstellung (#A4) und dem Anfang von #A5, wo Monty, vermutlich nachdem Mildred und Veda ihrer Wege gegangen sind, tot im Raum liegt, einen Sprung von mehreren Minuten gibt. Eine solche Ellipse ist natürlich durch nichts markiert. Nun besteht eine prinzipielle Grundannahme des klassischen Films darin, daß ein Schnitt *innerhalb* einer ortsgebundenen Szene einem zeitlichen Kontinuum entspricht, sofern keine technischen oder kontextuellen Anzeichen für das Gegenteil vorliegen (z.B. eine Überblendung oder ein extremer Wechsel der Kostüme oder der Ausstattung).

Rückblickend ist es andererseits auch möglich, die Einstellung #A5, die Totale von Montys ausgestreckter Leiche, schlicht und einfach als falsches Bild zu deuten, das einzig dazu dient, uns irrezuleiten. In beiden Fällen hat die Narration der Eröffnungsszene den springenden Punkt verdeckt, daß zwei Frauen anwesend waren, und hat so den Zuschauer darauf verwiesen, das 'Substrat' der Situation - ein Mann wurde ermordet und eine Frau ist vom Tatort geflüchtet - in einer Weise zu konstruieren, daß Details nicht mehr erinnert werden können.

Auf diese Gedächtnislücke können wir uns mit einiger Sicherheit verlassen. Ungeschulte Zuschauer, die den Film zum ersten Mal sehen, scheinen die Unterschiede zwischen den beiden Versionen nicht zu bemerken, und Kritiker, die über den Film geschrieben haben, haben sie nicht erwähnt. Ausgerechnet die Kritiker sind dem Erinnern der Kernaussage und dem Vergessen von Details in besonderer Weise erlegen. Eine Autorin, die die erste Szene Einstellung für Einstellung beschreibt, läßt die entscheidende in die Irre führende Einstellung von Montys Leiche am Feuer aus (#A5) (Cook 1978, 78). Eine andere behauptet, daß die Einstellung, in der Veda die Schüsse abfeuert, in der zweiten Version der Einstellung von Monty folge (Nelson 1977, 65). Tatsächlich weiß ich von keinem Kritiker, der die Unterschiede zwischen den beiden Versionen diskutiert hat. Wenn Filmwissenschaftler, die den Luxus des "Zurückblätterns" durch den Film genießen, sich derart irren können, sollte es uns dann überraschen, wenn ein Autor 1947, auf nichts als sein Gedächtnis vertrauend, zusammenfaßt, was er gesehen hat: Er zitiert "die Sequenz von Kameraeinstellungen, in denen wir das Haus von außen sehen, die Silhouette der Frau (oder waren es zwei unterschiedliche Figuren?), die das Haus verläßt, ihre Fahrt im Auto [...]" (Tyler 1947, 214). Und wenn Sie es für nötig halten, meine Behauptungen zu überprüfen, um ihre eigenen Erinnerungen zu bestätigen, wird Ihnen klar sein, daß ich diese Kritiker nicht verurteile. Sie tun lediglich das, was wir alle tun - sie "geben Sinn" -, und das aufgrund der Vorgaben eines außerordentlich einflußreichen Systems von Normen. Es geht nicht nur darum, daß der Film dazu Anlaß gibt, uns selber zu täuschen; er täuscht uns ganz unverhohlen, aber hilft uns, seine eigenen Operationen zu vergessen. Und das gelingt ihm durch sein stillschweigendes Wissen darum, wie narratives Verstehen über die gegebenen Informationen hinausgeht und zu voreiligen Schlußfolgerungen kommt - kurz, wie Schlußfolgerungen und Hypothesen gebildet werden.

4.

Ein einzelnes Beispiel kann noch keine Regel beweisen, aber ich hoffe, daß diese Analyse von *MILDRED PIERCE* gezeigt hat, wie eine Version der kognitiven Perspektive Annahmen über Zuschauerverständnis mit konkreten Beobachtungen über Struktur und Stil eines Films verbinden kann. Das Ergebnis ist ein wesentlich neues Bild des Films und seiner Zuschauer.

Anstelle eines "reinen" Textes, der "in sich selbst" verständlich wäre, haben wir es mit einem Text zu tun, der seine Wirkungen nur in Verbindung mit einem System von Normen, einer Anzahl von Schemata und den Prozessen, die der Zuschauer in Gang setzt, erzielt. Anstelle eines Kommunikationsmodells, welches Bedeutung als etwas versteht, das stromaufwärts zu Wasser gelassen wird, um vom Zuschauer herausgeangelt zu werden, haben wir ein konstruktives Modell vor uns, das Bedeutung als eine sich ausbreitende Verarbeitung von *cues* behandelt, die im Text verortet sind. Diese Verschiebung des Verständnisses von Bedeutung impliziert, daß der Zuschauer, mit gewissen Schemata und der Kenntnis bestimmter Normen ausgerüstet, auf eine Art und Weise über die "gegebene Information" hinausgehen könnte, die vom Filmemacher nicht vorauszusehen ist. Was einen Film verständlich macht, erschöpft sich nicht notwendig in dem, was die Filmemacher vorsätzlich zum Verständnis in ihn hineingelegt haben.

Indem sie das Verstehen als eine zentrale Handlung des Zuschauens isoliert, setzt sich die kognitive Perspektive dem Vorwurf aus, sie ignoriere andere Aspekte der Erfahrung und des Films selbst. Wo bleibt zum Beispiel die Emotion, die sicherlich ein Hauptbestandteil der Erfahrung des Kinobesuchs ist? Und was ist mit der Interpretation, die noch viel weiter über die gegebene Information hinausgehen scheint und Konstrukte auf sehr hohem Niveau ins Spiel bringt?

Das sind wichtige Fragen, und das kognitive Bezugssystem muß sich ihnen stellen. Bis zu einem gewissen Punkt ist es eine nützliche methodologische Idealisierung, Emotionen beiseite zu lassen: Im allgemeinen kann man einen Film verstehen, ohne eine erkennbare emotionale Reaktion darauf zu haben. Positiver ausgedrückt legen neuere Untersuchungen von Noël Carroll, Murray Smith und Ed Tan dar, daß eine kognitive Perspektive unser Verständnis gefühlsmäßiger und identifikatorischer Qualitäten bereichern kann (Carroll 1990, 59-96; Smith 1991; Tan 1991). Diese Forschungen wagen die Behauptung, daß viele emotionale Reaktionen auf kognitiven Urteilen beruhen.

Was die Interpretation angeht, habe ich an anderer Stelle zu zeigen versucht, daß sie als intuitive, aber prinzipiengeleitete Handlung einer kognitiven Erklärung in hohem Maße zugänglich ist. Wo ein Kritiker Mildred als die

kastrierende Mutter oder als ein Symbol für die Widersprüche des Kapitalismus bezeichnet, sucht er nach wie vor nach *cues*, kategorisiert, wendet er Schemata an und zieht Schlüsse, die innerhalb einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe von Bedeutung sind (Bordwell 1989a). Interpretieren bedeutet kognizieren.

Von der Art und Weise, wie Zuschauer Filme verstehen, bleibt vieles nach wie vor offen. Die Fragestellung, die hier skizziert wurde, gibt der Untersuchung einzelner Filme den Vorrang, die zu zeigen versucht, wie narrative und stilistische Prozesse derart gestaltet werden, daß sie beim Zuschauer bestimmte Wirkungen erzielen. In diesem Forschungsprogramm exemplifiziert MILDRED PIERCE Schlüsselaspekte des klassischen Hollywood-Films; wie ich anderweitig gezeigt habe, gibt es andere Traditionen, die andere Arten von *cues*, Schemata und Normen verwenden (Bordwell 1985). Solche Untersuchungen lassen sich sinnvollerweise als Teil eines umfangreicheren Forschungsprojekts auffassen, das ich als "Poetik" des Films bezeichnet habe (1989c). Indem sie unangebrachte Begriffe von Codes oder tückische Analogien zwischen Film und Sprache vermeidet, gestattet es uns die kognitive Perspektive, einer eng aufgefaßten Semiotik eine weitreichende, theoretisch begründete historische Poetik des Kinos entgegenzusetzen.

Aus dem Amerikanischen von Kerstin Barndt und Johannes von Moltke

Literatur

- Barthes, Roland (1976) *S/Z*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bartlett, Frederic C. (1932) *Remembering: A study in experimental and social psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Behlmer, Rudy (1985) *Inside Warner Bros. (1935-1951)*. New York: Viking Press.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- (1989a) *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- (1989b) A case for cognitivism. In: *Iris* 5,2 (Nr.9), S. 11-40.
- (1989c) Historical poetics of cinema. In: *The cinematic text: Methods and approaches*. Ed. by R. Barton Palmer. New York: AMS Press, S. 369-398.
- (1990) A case for cognitivism: Further reflections. In: *Iris* 6,2 (Nr. 11), S. 107-112.
- Bruner, Jerome S. (1973) *Beyond the information given: Studies in the psychology of knowing*. New York: Norton.

- Carrithers, Michael / Collins, Steven / Lukes, Steven (eds.) (1985) *The category of the person: Anthropology, philosophy, history*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carroll, Noël (1988) *Mystifying movies: Fads and fallacies in contemporary film theory*. New York: Columbia University Press.
- (1990) *The philosophy of horror, or paradoxes of the heart*. New York: Methuen.
- Casson, Ronald W. (1983) Schemata in cognitive anthropology. In: *Annual Review of Anthropology* 12, S. 429-462.
- Cook, Pam (1978) Duplicity in MILDRED PIERCE. In: *Women in film noir*. Ed. by E. Ann Kaplan. London: The British Film Institute, S. 68-82.
- D'Andrade, Roy G. (1985) Character terms and cultural models. In: *Directions in cognitive anthropology*. Ed. by Janet W.D. Dougherty. Urbana: University of Illinois Press, S. 321-343.
- (1987) A folk model of the mind. In: *Cultural models in language and thought*. Ed. by Dorothy Holland & Naomi Quinn. Cambridge: Cambridge University Press, S. 112-148.
- Feldman, Carol Fleisher / Bruner, Jerome S. / Renderer, Bobbi / Spitzer, Sally (1990) Narrative comprehension. In: *Narrative thought and narrative language*. Ed. by Bruce K. Britton & Anthony D. Pellegrini. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum, S. 1-78.
- Hastie, Reid (1981) Schematic principles in human memory. In: *Social cognition: The Ontario Symposium*. Vol. 1. Ed. by E. Tony Higgins, C. Peter Herman & Mark P. Zanna. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum, S. 39-88.
- La Fontaine, J.S. (1985) Person and individual: Some anthropological reflections. In: Carrithers/Collins/Lukes 1985.
- LaValley, Albert J. (1980) *MILDRED PIERCE*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Mandler, Jean M. (1984) *Stories, scripts, and scenes: Aspects of schema theory*. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum.
- Metz, Christian (1972) Probleme der Denotation im Spielfilm. In: Ders.: *Semiologie des Films*. München: Fink, S. 151-198.
- Nelson, Joyce (1977) MILDRED PIERCE reconsidered. In: *Film Reader*, 2, S. 65-70.
- Odin, Roger (1991) *Cinéma et production du sens*. Paris: Colin.
- Smith, Murray Stuart (1991) *Character engagement: Fiction, emotion and the cinema*. Ph.D. Thesis, University of Madison-Wisconsin.
- Sternberg, Meir (1978) *Expositional modes and temporal ordering in fiction*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Tan, Ed (1991) *Film als emotiemachine: De affectstructuur van de traditionele speelfilm. Een psychologische studie*. Phil. Diss., Universiteit van Amsterdam.
- Tyler, Parker (1947) *Magic and myth of the movies*. New York: Henry Holt.

Der Rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewußten Komponenten

Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata
- drei Ebenen filmischer Narration

Das folgende Modell sucht den Roten Faden der Filmgeschichten mit seinen bewußten und unbewußten Komponenten aus kognitionspsychologischer Sicht zu erfassen, indem es den narrativen Strukturen unterschiedlichster Art eine differenzierte mentale Schemabildung zuordnet. Varianten von Erzählformen werden über das Zusammenwirken von Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata darstellbar, die verschiedenen Phasen von Informationsverarbeitung entsprechen.

Der innere Zusammenhang einer filmischen Erzählung stellt sich nicht nur über evidente Beziehungen her, die der Zuschauer bewußt erlebt, sondern auch über solche kaum bemerkbaren, die bei der Rezeption im Bereich des Vorbewußten verbleiben oder auf Grund von Gewöhnung eher beiläufig und wieder nahezu unbewußt wahrgenommen werden. Um zu einer Analysestrategie zu gelangen, die den verschiedenen Erzählweisen oder Fabeltypen in gleichem Maße gerecht zu werden vermag, gilt es zunächst, jene unterschiedlichen kompositorischen Strukturen, die narrativ wirksam werden können, von einer einheitlichen Deskriptionsbasis aus zu beschreiben.

Die filmische Erzählung wird dabei in ihrem *Rezeptionsprozeß* gesehen und im Rahmen kognitionspsychologischer Vorstellungen als *schemageleitete Informationsverarbeitung* dargestellt. Künstlerische Abstraktionsleistungen unterschiedlichen Grades sind in der Formgestalt des Werks als verschiedene Stufen von Chunking fixiert und organisieren den Erzählvorgang, indem sie sich in die Schemabildung des Rezipienten einschalten. Neben der Logik des "Stoffs", die den Abläufen der realen oder erfundenen Vorgängen der Filmgeschichten folgt, geht damit auch deren jeweilige kognitive Bewältigung in die Narration ein.

Für eine Erzählung ist von substantieller Bedeutung, daß der Rezipient durch sie etwas Neues erfährt; ohne dieses Moment von Innovation scheint Erzählen sinnlos. Im Prozeß der Aneignung neuer Informationen wird aber stets an

das Vorwissen des Zuschauers angeknüpft. Jede Filmgeschichte nutzt ein Erwartungsmuster statistischer Art beim Rezipienten, das Antizipationen ermöglicht, Hypothesen über das mehr oder weniger wahrscheinliche Eintreffen der kommenden Ereignisse. Sie ist damit schemageleitet. Rumelhart, der Schema treffend definiert als "data structure for representing the generic concepts stored in memory" (1980, 34), gibt den Hinweis: "Schemata represent knowledge at all levels of abstraction" (Rumelhart/Ortony 1977, 40). George Mandler schreibt ebenfalls, Schemata seien sowohl für die Wahrnehmungselemente eines Ereignisses als auch für die abstrakte Repräsentation seiner Bedeutung möglich (1985, 117). Aus epistemologischer Sicht besteht "die unmittelbare Aufgabe unseres Erkenntnisapparates [...] in der Bildung von Invarianten, und zwar von Invarianten der Wahrnehmung, des Denkens und der Motive", die über ihre jeweilige Spezifik verfügen (Klaus 1966, 65).

Bei der Analyse filmischer Erzählungen kann an einen derart differenzierten Schemabegriff angeknüpft werden, denn der Film bietet auf Grund seines technischen Abbildungsverfahrens die ungewöhnliche Chance, das mentale Geschehen objektivierbar zu machen, so daß die Phasen der Schemabildung voneinander abgrenzbar werden. Abhängig vom gewählten Abstraktionsniveau fixieren die konkreten Teilstrukturen einer Komposition nämlich die verschiedenen Stadien der Schemabildung bzw. Invarianzleistung, die die Sicht des Autors und Regisseurs auf die dargestellten Ereignisse bestimmt haben. Je nachdem, ob eine vom Film erfaßte externe Struktur gerade erst im Zuge perceptiver Invariantenbildung vom internen Modell des Zuschauer angeeignet werden soll, oder ob sie schon eine hinreichende mentale Repräsentation erfahren hat, so daß sie sich bereits dem Denken stellt, oder aber ob ihre Formgestalt längst durch vielfachen kommunikativen Gebrauch zu einem Stereotyp geworden ist, verläuft die Informationsverarbeitung bei der Filmrezeption ganz unterschiedlich.

Drei Typen filmischer Strukturen lassen sich voneinander abgrenzen:

1. Perzeptionsgeleitete Strukturen
2. Konzeptgeleitete Strukturen
3. Stereotypengeleitete Strukturen.

Diese variieren hinsichtlich ihres *Evidenz- und Bewußtheitsgrades*, ihres *Lernverhaltens* bei der Rezeption, ihrer *semantischen Stabilität*, der *Speicherung im Gedächtnis* u.a.m. Ein Merkmal macht ihre Unterscheidung empirisch besonders zuverlässig: die *Häufigkeit ihres Auftretens*, die sich an das *Wiederholungsprinzip* bindet. Perzeptionsgeleitete Strukturen müssen sich *mehrfach innerhalb eines Films* wiederholen, um wirken zu können, für konzeptuell geleitete reicht *einmaliges* Auftreten aus, und Stereotype bilden sich

erst auf Grund wiederholter Verwendung innerhalb *mehrerer Filmwerke* eines kulturellen Repertoires; sie basieren auf einer intertextuellen Invariante.

An der Exposition von Aki Kaurismäkis *ARIEL* sei diese Typologie veranschaulicht: Eine Reihe *perceptionsgeleiteter Strukturen* wird hier wirksam, denn die Anfangssequenz des Films konfrontiert den Zuschauer mit wenig evidenten Geschehnissen unterschiedlicher Art, die alle etwas gemeinsam haben: Sie bezeichnen das Ende einer Sache, markieren deren endgültiges Aus. Bergleute, die aus dem Schacht kommen, schalten die Beleuchtung ab. Sie nehmen die Sicherung heraus. Sie zünden die Sprengladung für die Stilllegung der Grube, schmeißen ihr Werkzeug in den Mülleimer, räumen die Zeche, verschließen das Tor. Später klappt einer den Koffer mit seinen Habseligkeiten zu, löst sein Konto bei der Bank auf, verläßt mit einem verkommenen Straßenkreuzer die Gegend auf immer. Hinter allen Ereignissen waltet dieselbe "semantische Geste" (Mukařovský 1974, 49), so daß der Zuschauer sie immer intensiver wahrnimmt, ohne sie sich dabei jedoch voll bewußt machen zu können.

Perceptionsgeleitete filmische Strukturen sind *wenig evident* und *semantisch instabil*, denn der Zuschauer muß die *Invariante der Wahrnehmung* erst in einem Prozeß von *Wahrscheinlichkeitslernen* (Cube 1965, 129) aus dem Stimulusangebot der Komposition herausfinden, was dort eine *mehrfache intratextuelle Wiederholung* ähnlicher Reizkonfigurationen voraussetzt. Die Reihen invarianter Strukturen werden eher *unbewußt* aufgenommen und vermutlich nur im *Arbeitsgedächtnis*, das etwa die Vorführdauer eines Films umfaßt, gespeichert, doch führt das Orientierungs-Verhalten gegenüber jenen Informationsanbietungen, auf die die Aufmerksamkeit zu lenken ist (Gibson 1966, 270; 1982, 295), durchaus zu einer psychischen Aktivierung des Rezipienten, der sich um Sinnerschließung bemüht.

Konzeptgeleitete Strukturen sind es, die in der gleichen Sequenz eine Kausalkette evidenter Vorgänge aufbauen. Die Sequenz setzt mit der Schließung der Zeche ein und wird mit der Reaktion der betroffenen Bergleute fortgeführt: Einer begeht Selbstmord, der andere flüchtet in die Großstadt.

Die *konzeptuell geleiteten filmischen Strukturen* sind von *hohem Evidenzgrad* und werden vom Zuschauer *bewußt* aufgenommen. Er erkennt die dargestellten Erscheinungen sogleich, weil ihre Merkmale im *Langzeitgedächtnis* gespeichert sind. *Einmaliges* Auftreten der Reizkonfiguration innerhalb des Werkes reicht daher aus, um sie auf den Begriff zu bringen. Aufgrund ihrer *semantischen Stabilität* stellt die Struktur sich damit auch leicht dem *Denken*. Sie wird in einem Lernprozeß über *freie Kombination* bzw. *Reflexion* angeeignet, und der Zuschauer behält sie relativ mühelos in Erinnerung.

Auf der Ebene der *Stereotypenstrukturen* wird von ARIEL die semantische Funktion jener perceptionsgeleiteten Strukturen, die ein abruptes Aus bezeichnen, fortgesetzt. Der Steiger erschießt sich, und dieser Vorgang ist so einsichtig und dem Zuschauer in seinem Ablauf voraussehbar, daß die Regie sogar darauf verzichten kann, den Toten zu zeigen. Fast schon im Genrestereotyp der Groteske ist der Zusammenbruch des Autoschuppens gestaltet, der just geschieht, als der Wagen ihn verlassen hat. Und schließlich wird am Ende der Sequenz der Held von zwei Stadstreichern routinemäßig mit einer Flasche niedergeschlagen, was im gleichen Genre liegt. Wenn dann der Bergmann in dem Straßenkreuzer, den ihm sein Chef vor dem Selbstmord vermacht hat, die Gegend verläßt, wird das Handlungsklischee der Road-movies aufgenommen, übrigens untermalt durch gleichfalls stereotype Schlagermusik.

Filmische Stereotypenstrukturen sind daran zu erkennen, daß ihre *evidente* Formgestalt längst zeichenhaft geworden ist und in vielen Filmen eines kulturellen Repertoires kommunikativ genutzt wird. An die kognitive *Invariante komplexer Motive*, die dabei eine *intertextuelle Wiederholung* erfährt, binden sich beim Zuschauer jeweils *normierte Unterprogramme psychischen Verhaltens* (etwa von Wahrnehmungsweisen, Emotionen, Wirkungen), die abgerufen werden, wenn ein Stereotyp erscheint. Im *Tertiärzeitgedächtnis* gespeichert, können diese Strukturen kaum vergessen werden. Auf Grund von Gewöhnung nimmt der Rezipient sie trotz *semantischer Stabilität* indes eher *beiläufig und unbewußt* wahr.

Jede filmische Komposition ist im Rahmen analoger Vorstellungen über ein Netz von Strukturen approximierbar, die den drei Typen zuzuordnen sind. Von Film zu Film gibt es freilich beträchtliche Unterschiede hinsichtlich *Ausprägung, Verteilung und Korrelation* der Strukturanteile, zu beobachten, was sich u.a. in variierenden *Dominanzverhältnissen* äußert. Die drei Typen treten jeweils in *Wechselbeziehung* zueinander und formieren zusammen den Sinngehalt des Ganzen. Daß sie alle eine *semantische Funktion* haben, zeigt sich sowohl an der einzelnen Szene wie an der gesamten Werkkomposition.

Ist eine Struktur von Anfang bis Schluß des Films - zumindest zeitweilig - präsent, wird sie *narrativ wirksam* und hilft bei der Formierung der *Fabel*. Durch die drei genannten Typen werden jeweils spezifische *Basisformen des filmischen Erzählens* fundiert.

- Perceptionsgeleitete Strukturen führen zu *Topik-Reihen* der Narration.
- Konzeptuell geleitete Strukturen bilden die Grundlage für *Kausal-Ketten*,
- und Stereotypen schließlich formieren regelrechte *Story-Schemata*.

Filmgeschichten können sowohl alle drei Basisformen gleichmäßig nutzen als sich auch nur auf eine oder zwei davon stützen bzw. eine einzige zur

Dominanz bringen. Der Rote Faden der Filmgeschichten ist also nicht homogen, sondern umfaßt potentiell mehrere Komponenten, die auf spezifische Weise in den kognitiven Prozeß eingreifen und gemeinsam Sinngehalt und Kohärenz schaffen.

Die drei Basisformen der Narration sind von der Wissenschaft zwar durchaus bemerkt, bisher jedoch nicht systematisch im Zusammenhang dargestellt worden. Man hat sie auch nicht in gleichem Maße berücksichtigt. Konzeptualisierte Kausal-Ketten etwa besitzen eine uralte Forschungstradition, die bis zum Fabelverständnis des Aristoteles zurückreicht. Die perzeptiv geleiteten Topik-Reihen haben hingegen eher geringe Aufmerksamkeit erfahren. Da Filmleben generell auf Geschehenswahrnehmung beruht und sich auf Zeigehandlungen stützt, ist es aber legitim, bei der Darstellung mit der perzeptiven Ebene des Erzählens zu beginnen.

Die ständige Wiederkehr analoger Reizmuster komplexer Art innerhalb einer Filmhandlung schafft eine *Reihe von Topiks*, von verdichteten Sinnbeziehungen, die auch narrativ wirksam sind. Trotz der geringen semantischen Stabilität der Strukturen, bauen sich doch latente Erwartungen inhaltlicher Art beim Zuschauer auf. Antizipationen entstehen, die dafür sorgen, daß sich über die homologen Formen eine Bindung zwischen den Ereignissen einstellt und im Falle ihrer Dominanz sogar ein Fabelzusammenhang. In den "*Filmen der Verhaltensweisen*" (Wuss 1986, 148, 298) wie Antonionis L'AVENTURA, Zanussis STRUKTURA KRYSTAŁU, Formans CZERNY PETER wird an den Figuren in immer neuen Variationen ein gleiches widersprüchliches Moment des Verhaltens beobachtet und in scheinbar zufälliger Abfolge offeriert, so z.B. im Antonioni-Film Momente von Erotismus, die als Symptom für eine Krankheit der Gefühle stehen. Eco sagt über Filmwerke wie L'AVENTURA, daß "sie entschlossen mit den traditionellen Erzählstrukturen brachen, um eine Reihe von Ereignissen zu zeigen, zwischen denen kein dramatischer Zusammenhang im konventionellen Sinn besteht, eine Erzählung, bei der nichts geschieht oder Dinge geschehen, die nicht mehr das Aussehen eines Erzählten, sondern nur mehr eines zufällig Geschehenen haben" (1977, 202). Bei den gelungeneren Beispielen erweist sich, daß hinter der anscheinenden Zufälligkeit meist wohlorganisierte Topik-Reihen stehen. Der Rote Faden der Geschichte wird dann gleichsam über eine Folge von einzelnen Rasterpunkten erzeugt. Der Topik-Begriff, der aus der "Rhetorik" des Aristoteles stammt und unlängst durch Barthes (1988, 66) und Eco (1987, 108) für die Literaturtheorie reaktiviert wurde, ist dabei für den Film zu modifizieren. Er wird dadurch anwendbar auf viele *offene Erzählformen*, etwa *sujetlose Filme* und solche mit *episodischem Bau*.

Nach Lotman sind sujetlose Texte ihrem Wesen nach statisch und zeigen eine Regelmäßigkeit, auf Grund derer funktional typengleiche Elemente zu Ketten

miteinander verbunden werden, die unbegrenzt sind und keine Kulminationspunkte suchen (1977, 108). Neben den sujetlosen Filmen der Verhaltensweisen, die meist wenig konturierte Alltagsvorgänge ähnlicher Art offerieren, können auch epische Filmfabeln, die markante Geschehnisse zeigen, wie Tarkowskis *ANDREJ RUBLOW* oder Bertoluccis *NOVOCENTO* ihr inneres Bindungsgesetz über die Topik-Reihe erhalten, die der Zuschauer aus den chronologisch geordneten, doch kaum kausal verknüpften Vorgängen herausfiltert (Wuss 1986). Auch reine Episodenfilme wie Rossellinis *PAISA* oder Kurosawas *DREAMS* schaffen in dem Maße eine Verknüpfung der autonomen Teile, wie sie konsequent das Invarianzprinzip nutzen. In *PAISA* z.B. macht Rossellini über eine Folge separater Situationen erlebbar, wie die Haltungen seiner italienischen Landsleute sich im Kraftfeld der Kriegsgeschehnisse verändert haben.

Die *konzeptualisierte Kausalkette* hat schon seit der Antike ihre Berücksichtigung in der theoretischen Reflexion gefunden. Aristoteles verstand unter der Fabel die Darstellung einer Handlung mit ihren Begebenheiten und deren Verknüpfungen (1979, 25), wobei er unter den Begebenheiten die signifikanten und unter den Verknüpfungen die linear-kausalen favorisierte. Lessing sprach über "Ketten von Ursachen und Wirkungen" (1954, 165). Die Kausalkette der Ereignisse kann bewußt rezipiert und leicht objektiviert werden. Wo sie in einer Filmgeschichte auftaucht, liegt der Rote Faden gleichsam offen auf der Hand. Kausalität bzw. Finalität konstruiert den *Plot* oder das *Sujet* eines Films. Nach Lotman enthalten Sujets "stets einen 'Fall', ein Ereignis, also das, was es bisher nicht gegeben hatte oder nicht geben sollte" (1977, 101), etwa die Überschreitung einer Verbotsgrenze durch den Helden einer Geschichte. Die Filmkunst ist reich an Beispielen für diese Form, die in der Literatur ihr Pendant in der Novelle finden dürfte. Titel wie *DER LETZTE MANN*, *DER BLAUE ENGEL*, *BEŽIN LUG*, *EHE IM SCHATTEN*, *HITLERJUNGE SALOMON* sollen für diese Erzählweise stehen, die vielfach als Idealtyp filmischer Narration angesehen wird.

An literarischen Texten und Filmen sind in den letzten Jahren auch experimentalspsychologische Untersuchungen zur Wirkung von Kausalketten vorgenommen worden, in den USA etwa durch Trabasso und seine Mitarbeiter (z.B. Trabasso/Sperry 1985), in Deutschland durch Böhm (1990). Der Nachteil bisheriger Analysen besteht freilich darin, daß die Kausalkette als einziges Bindungsgesetz für die Filmgeschichten in Rechnung gestellt wird, obwohl sie meist zusammen mit Topik-Reihen und/oder Story-Schemata die Narration organisiert. Allerdings enthalten die bisherigen Theorieansätze zur Filmnarration auch nicht die notwendigen Anleitungen, wie die unterschiedlichen Basisformen in die Untersuchung einzubeziehen sind. Am weitesten gediehen scheint mir eine Ausdifferenzierung der entsprechenden Vorstel-

lungen im sogenannten neoformalistischen Ansatz zu sein, den Kristin Thompson (1988, 29) treffend mit den Worten charakterisiert:

Neoformalism posits that viewers are active - that they perform operations. Contrary to psychoanalytic criticism, I assume that film viewing is composed mostly of nonconscious, preconscious, and conscious activities. Indeed, we may definite the viewer as hypothetical entity who responds actively to cues within the film on the basis of automatic perceptual processes and on the basis of experience. Since historical contexts make the protocols of these responses inter-subjective, we may analyze films without resorting to subjectivity. David Bordwell has argued that recent Constructivist theories of psychological activity offer the most viable model of spectatorship for an approach derived from Russian Formalism. (Constructivist theories have been the dominant view in cognitive and perceptual psychology since the 1960s.) In such a theory, perceiving and thinking are active, goal-oriented processes. According to Bordwell, "The organism constructs a perceptual judgement on the basis of nonconscious inferences" [1985, 31].

Mein Modellansatz knüpft an diese Überlegungen an und sucht auch die vorbewußten und unbewußten Momente im Erzählprozeß explizit schematheoretisch zu erfassen.

Wenn ähnliche Handlungsmuster in mehreren Filmen Verwendung finden, werden *Story-Schemata* formiert, Stereotype der Narration. Bei der Rezeption bilden dieselben eine informationelle Einheit, die den kognitiven Zugriff auf das Geschehen erleichtert und Kohärenz stiftet. Schon in den Tragödien der Antike dienten bekannte Mythen als Story-Schemata. Dürrenmatt sagt über sie: "Das Publikum wußte, worum es ging, es war nicht so sehr auf den Stoff neugierig, als auf die Behandlung des Stoffes" (1956, 13). Ähnlich wirken Archetypen wie "Die unglückliche Liebe", "Das Dreiecksverhältnis", "Die geglückte Flucht". Der Zuschauer hat gleichsam normierte Erwartungen, wenn er solch einem Formengut aus zweiter Hand wiederbegegnet. Stabile Handlungsmuster sind auch deutlich in Genre-Filmen ausgeprägt. Bachtin (1972, 179) nannte darum das Genre "Repräsentant des schöpferischen Gedächtnisses" in der künstlerischen Entwicklung und machte auf das feste und wenig plastische Skelett von Genrebeziehungen aufmerksam. Die Filmkultur der Gegenwart zeichnet sich durch Erzählformen aus, in denen solche Story-Schemata sehr häufig vorkommen. Dazu gehören vor allem die unzähligen Beispiele des Unterhaltungskinos und der Television, die serielle Techniken verwenden (Eco 1989, 301). In den letzten Jahrzehnten haben Erzählweisen an Bedeutung gewonnen, die die Schemata der populären Genres nutzen, um künstlerisch und philosophisch anspruchsvolle Inhalte zu formulieren. Erinnert sei an Antonionis *BLOW UP*, Tarkowskis *STALKER*, Kaurismäkis *I HIRED A CONTRACT KILLER*, die Strukturen des Detektivfilms, der Science Fiction oder einer angelsächsischen Groteske aufgreifen. Regisseure der Postmoderne wie Greenaway haben Handlungstereotype verschiedener Art

zu ganzen Clustern zusammengeschoben, in denen der Zuschauer dauernd auf bekannte Muster stößt.

Die Forschungstradition für Story-Schemata ist heterogen. Die normativen Dramaturgien des 19. Jahrhunderts, etwa die Gustav Freytags zum pyramidalen Aufbau des Dramas (1965, 102), gehören ebenso dazu wie die strukturelle Poetik Vladimir Propps (1975), die narrativ wirksame Funktionen für das Genre des Zaubermärchens formelhaft faßte, sowie die Story-Grammatiken (z.B. Rumelhart 1975; J. Mandler 1984), die heute zur Untersuchung literarischer Texte hinzugezogen werden. Im analytischen Umgang mit diesen Forschungsansätzen wird jedoch zumeist vernachlässigt, daß sich die Beschreibung jeweils nur auf eine mögliche Komponente der Erzählung bezieht, eben auf die stereotypengeleitete Basisform der Handlung. Diese darf aber weder isoliert betrachtet noch verabsolutiert und zum Ausgangspunkt für Normen des Fabel-Baus gemacht werden. Unterschiedlich geglückte Versuche, das Beschreibungsverfahren Propps an einem Genre-Film von Hitchcock (Wollen 1975) und, kombiniert mit einem Modell von Lévi-Strauss, am Western zu praktizieren (Wright 1975), haben dies bestätigt. Nur in Ausnahmefällen besteht der Rote Faden der Filmstories allein aus dem rigiden Schema eines kulturellen Stereotyps.

In der Regel bestimmen Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata gemeinsam die Erzählstruktur. Das Modell erlaubt es, eine separate Beschreibung der narrativen Basis-Formen vorzunehmen, dringt aber auch auf eine Untersuchung ihres Zusammenwirkens. Dies ist sehr wichtig, weil die drei Basisformen der Narration fast nirgendwo "rein" vorkommen. Es sind gerade die Mischungen und Kombinationen, die zum Reichtum der Erzählformen führen, und sie gilt es zu erfassen.

Was nun die Wechselwirkungen betrifft, so können sie unterschiedlich sein, und dies hat dann beträchtliche Konsequenzen für die Erzählstrategie. Drei *Grundvarianten von Korrelation* lassen sich immer wieder erkennen:

- semantische Kooperation,
- semantische Substitution,
- semantischer Konflikt.

Die meistverbreitete Variante dürfte die der *Kooperation* sein. Dabei verstärken sich die narrativen Basisformen gegenseitig in ihrer inhaltlichen Tendenz. Eine Ebene führt die Intentionen der anderen weiter. (In der Exposition von ARIEL etwa die Stereotypenebene die Topik der Perzeption.)

Für das Verständnis der *Substitution* ist wichtig, daß bei der Sinnerschließung einer Filmgeschichte der Weg von der Stereotypenebene über die der Konzeptualisierung zum Niveau der Perzeption zu verlaufen scheint. Man fängt also mit dem Story-Schema an, geht dann zu den Kausalketten usw. Wie

Bordwell (1989, 27) im Anschluß an J. Mandler (1984) schreibt, sind Story-Schemata mit heuristischen Strategien verbunden, und wenn diese in Gestalt von 'canonical stories' dem Rezipienten etwa keine rechte Hilfe leisten, sucht er sich andere. Fehlt die semantisch stärkere Struktur, wird m.E. wohl generell deren heuristische Leitfunktion durch die nächstschwächere ersetzt. Darum kann man vielleicht von einem *Substitutionsgesetz der narrativen Basisformen* sprechen. Deutlich wird dies an den sujetlosen Filmen der Verhaltensweisen, die weder über durchgehende Story-Schemata noch über die Kausalkette der klassischen Fabel verfügen. Die Sinnerschließung beginnt dort für den Rezipienten erst bei den Topik-Reihen, die eine gewisse Orientierungshilfe leisten, wie das Geschehen zu fokussieren ist.

Der semantische Konflikt zwischen den Ebenen fordert vom Zuschauer ein hohes Maß an eigener Aktivität. In Filmen wie Fellinis OTTO E MEZZO tritt dieser Konflikt in der Schlußlösung zutage, die bewußt zweideutig gehalten ist. Auf der Ebene des Sujets kapituliert der Held, ein Filmregisseur, vor seinem neuen Projekt und bricht die Dreharbeiten dazu ab. Doch die rigorose Absage an das Werk wird durch einen zweiten Schluß gekontert, der Vorstellungen des Protagonisten zum Ausdruck bringt, die voller Vitalität und Euphorie sind und auf das reine Gegenteil einer Kapitulation deuten. Aufgenommen werden dabei die Impulse einer bereits vorher im Film konsequent formierten Kette ausdrucksstarker Topiks. Die letztere dominiert und bestimmt damit den Sinn des Ganzen.

Für die filmpsychologische Untersuchung ist es notwendig, zunächst ein *Werkmodell der Komposition* herzustellen, um Hypothesen darüber zu gewinnen, welche narrativen Basisformen vorhanden sind und wie sie zusammenwirken. Der Erzählprozeß geschieht für den Zuschauer *handlungsbezogen*, also zielorientiert. Die Zielstellungen der meist dramatischen Abläufe leiten sich dabei aus dem Problemlösungsprozeß her, zu dem der Zuschauer eingeladen ist, indem er mit den Konfliktsituationen der Helden konfrontiert wird. Innerhalb der Problemlösung ergeben sich Teilziele (sub-goals), also Phasen, die einen deutlichen Schritt in Richtung des Results erkennen lassen. Die klassische Dramaturgie spricht von Drehpunkten der Handlung, bezieht sich dabei jedoch allein auf die Stationen der Sujetentwicklung. Meine Hypothese dazu lautet, daß es in unmittelbarer Umgebung dieser 'plot points' zu einer Veränderung der Informationsverarbeitung kommt, die sich etwa in einer Aktivierung des Rezipienten äußert und vermutlich verhältnismäßig leicht experimentell erschlossen werden kann. Es ist jedoch unabdingbar, daneben die Topik-Reihen im Perzeptionsbereich zu verfolgen und die Story-Schemata zu erfassen, die ihrerseits mit Veränderungen und regelrechten Zäsuren des kognitiven Prozesses einhergehen. Erst die

Wechselwirkungen zwischen den Basisformen der Narration geben ja zuverlässige Aufschlüsse über die Erzählstrukturen und ihre Funktion.

Selbstverständlich benötigt das filmpsychologische Experiment außer den Werkmodellen auch *Rezipientenmodelle*. Für manche Zuschauer ist ja der Rote Faden der Filmgeschichten im Bereich der Topik-Reihen selbst dann nicht faßbar, wenn diese grandios formiert sind, andere nehmen die Stereotypen nicht an. Mir ging es aber zunächst um ein differenziertes Beschreibungsmodell des Werks, das neue Hypothesen über die Funktion filmischer Erzählformen gestattet.

Literatur

- Aristoteles (1979) *Poetik*. Leipzig: Reclam.
- Barthes, Roland (1988) *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bachtin, Michail (1972) *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva: Chud. Lit.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- (1989) A case for cognitivism. In: *Iris* 5,2 (Nr. 9), S. 11-40.
- Böhm, Christian (1990) Die psychologische Realität der Tiefenstruktur filmischer Narrationen: Inferenzbildung und Protagonistenrepräsentation. In: *Film und Psychologie. 1. Kognition - Rezeption - Perzeption*. Hrsg. v. Gerhard Schumm & Hans J. Wulff. Münster: MAKS Publikationen, S. 143-178.
- Cube, Felix v. (1965) *Kybernetische Grundlagen des Lernens und Lehrens*. Stuttgart: Klett.
- Dürrenmatt, Friedrich (1955) *Theaterprobleme*. Zürich: Arche.
- Eco, Umberto (1977) *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1984) *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- (1987) *Lector in fabula*. München/Wien: Hanser.
- (1989) *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Leipzig: Reclam.
- Freytag, Gustav (1965) *Die Technik des Dramas*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Gibson, James J. (1973) *Die Sinne und der Prozeß der Wahrnehmung*. Bern/Stuttgart/Wien: Huber.
- (1982) *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. München/Wien/Baltimore: Urban & Schwarzenberg.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1954) *Gesammelte Werke*. 6. Berlin: Aufbauverlag.
- Lotman, Juri M. (1977) *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*. Frankfurt: Syndikat.
- Klaus, Georg (1966) *Kybernetik und Erkenntnistheorie*. Berlin: Dt. Verlag d. Wissenschaften.

- Mandler, George (1986) Aufbau und Grenzen des Bewußtseins. In: *Die Zukunft der experimentellen Psychologie*. Hrsg. v. Viktor Sarris & Allen Parducci. Berlin: Dt. Verl. d. Wissenschaften. S. 115-130.
- Mandler, Jean (1984) *Stories, scripts, and scenes: Aspects of schema theory*. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum.
- Mukařovský, Jan (1974) Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst. In: *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. München: Hanser, S. 31-65.
- Propp, Vladimir (1975) *Morphologie des Märchens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rumelhart, David E. (1975) Notes on a schema for stories. In: *Representation and understanding. Studies in cognitive science*. Ed. by Daniel G. Bobrow & Allan Collins. New York/San Francisco/London: Academic Press, S. 211-236.
- (1980) Schemata: The building blocks of cognition. In: *Theoretical issues in reading comprehension*. Ed. by Rand J. Spiro et alii. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum.
- Rumelhart, David E. / Ortony, Andrew (1977) The representation of knowledge in memory. In: *Schooling and the acquisition of knowledge*. Ed. by Richard C. Anderson, Rand J. Spiro & William Montague. Hillsdale, N.J.: Erlbaum, S. 99-135.
- Thompson, Kristin (1988) *Breaking the glass armor: Neoformalist film analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Trabasso, Tom / Sperry, Linda L. (1985) Causal relatedness and importance of story events. In: *Journal of Memory and Language* 24, S. 595-611.
- Wollen, Peter (1976) NORTH BY NORTHWEST: a morphological analysis. In: *Film Form* 1,1, S. 19-34.
- Wright, William (1975) *Six guns and society. A structural study of the Western*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Wuss, Peter (1986) *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks*. Berlin: Henschelverlag.
- (1990) Narration and the film structures for three learning phases. In: *Poetics* 19, S. 549-570.

Ästhetische Strategien als Politik

Aspekte des Fernsehdokumentarismus

Vorbemerkung

Die folgenden Überlegungen¹ befassen sich mit einigen Fragen, die sich ergeben, wenn man - wie die vom Verfasser geleitete Forschungsgruppe an der Universität Marburg - über Inhaltsanalysen hinaus sich auch mit programmhistorischen und ästhetischen Aspekten des Fernsehdokumentarismus befaßt. Auszugehen ist von einer spezifischen Problemlage. Für den Fernsehdokumentarismus haben nicht nur die in den cineastischen Dokumentarfilmdiskussionen erörterten Fragen nach einer grundlegenden Genredefinition weiterhin Gültigkeit: Was ein Dokumentarfilm sei, was denn dokumentarische Authentizität ausmache und wie diese sich theoretisch fundieren lasse? Zusätzlich verkompliziert wird die Lage dadurch, daß das Fernsehen, das das Medium Kinofilm in vielem beerbt, gegenüber den tradierten Ausprägungen des Dokumentarfilms ein breites Spektrum medienspezifisch neuer dokumentarischer Formen hervorgebracht hat: von der Live-Übertragung über die Nachrichtensendung und den Kurzbericht (vor allem in der zum Magazin kompilierten Form) bis hin zum Feature oder gar den *faction*-Produktionen wie dem Dokumentarspiel.

Doch sind damit nicht allein die ohnehin schon prekären Genrekonturen des traditionellen Dokumentarfilms poröser geworden. Vor allem unter Rezeptions- und Wirkungsaspekten diffundiert das Medium Fernsehen die Exklusivität singulärer Dokumentarfilmformen. Als eine Präsentationsform unter anderen ist auch der Dokumentarfilm letztlich nur ein Teil des Fernsehprogramms, welches mehr ist als die bloße Addition seiner einzelnen Elemente. Die Strukturen des Programms, so Knut Hickethier (1991), setzen die Bedingungen für die Wahrnehmung und Rezeption der einzelnen, innerhalb des

¹ Vortrag auf dem von Knut Hickethier organisierten Symposium *Fernsehanalyse* der Universität Marburg am 11./12.10. 1991.

Programms präsentierten Sendungen, gewichten und akzentuieren das Angebot. Sie schaffen damit zugleich auch Rahmenbedingungen für die Produktion der einzelnen Programnteile und wirken sich auf Ästhetik und Dramaturgie aus. Untersuchungen des Fernsehdokumentarismus können deshalb nicht absehen von der Superstruktur des Programms und seiner spezifischen medialen Vermittlung.

Vor diesem Hintergrund ist ausdrücklich der perspektivische Charakter der Problemskizze im folgenden zu betonen; perspektivisch in dreifacher Hinsicht:

1. Sie konzentriert sich bewußt auf *Formen* des Fernsehdokumentarismus, vernachlässigt also Probleme der Inhaltsanalyse; sie tut es nicht zuletzt deshalb, weil für uns - wie zu zeigen ist - die besonderen Qualitäten des Dokumentarischen weniger als eine Funktion des Inhalts als die der medienästhetischen Form erscheinen.
2. Die Skizze ist perspektivisch angelegt, weil sie der *Historizität* dokumentarischer Formen Rechnung zu tragen versucht. Historizität nicht verstanden im Sinne einer selbstgenügsamen, isolierbaren Formgeschichte, sondern konkretisiert im Kontext einer soziokulturellen Praxis der medialen Wirklichkeitskonstruktion, der sich wandelnde Modi der Wahrnehmung wie Erfahrungsvermittlung und damit auch der medialen Bedeutungskonstitution eingeschrieben haben.
3. Diese Skizze ist - diesmal breiter gefaßt - perspektivisch, weil sie bewußt nicht von *dem* Dokumentarfilm, sondern vom *Ensemble* dokumentarischer Formen ausgeht. Sie tut es deshalb, weil die nachfolgenden Überlegungen geeignet erscheinen, wenn nicht Gattungsdefinitionen, so doch immerhin Kriterien zu entwickeln, um in dem breiten Spektrum des audio-visuellen Dokumentarismus plausible, das heißt vor allem: funktionale Unterscheidungen treffen zu können.

Voraussetzungen

Hartmut Bitomsky eröffnet seinen Film DAS KINO DER WIND UND DIE PHOTOGRAPHIE, 1991 im WDR als Einführung zu einer historischen Dokumentarfilmretrospektive gezeigt, mit einem Rekurs auf die filmgeschichtlich geläufige Auffassung, die die Ausbildung des Dokumentarfilms mit den Brüdern Lumière und die des Fiktionsfilms mit Georges Méliès beginnen läßt. Doch anders als die Schulmeinung spinnt Bitomsky diese Entwicklungsfäden nicht umstandslos fort, sondern setzt sie in eine eigentümliche Beziehung: Als die Lumières ihren Zug in den Bahnhof von La Ciotat einfahren ließen, erschra-

ken die Zuschauer im Kino, die dieses Ereignis als Film sahen, nicht aber die Fahrgäste und Passanten, die auf dem Bahnsteig standen. Und als Méliès 1902 den Auftrag erhielt, die Krönung des englischen Königs Edward VII zu filmen, indes in Ermangelung einer Dreherlaubnis vor gemalten Kulissen Westminster's einem Pariser Wäschereiangestellten eine Krone aufsetzen ließ und dann am Krönungsabend den somit vor dem Realereignis fertigen Film in London einem englischen Publikum vorführen ließ, erntete er begeisterten Applaus für die ausgemachte Authentizität seiner Bilder. Bitomsky kommentiert: Bereits in seinen frühesten Anfängen "fallen die Wirkung des Films und seine Wahrheit auseinander und werden nie wieder eins."

Zwar bleibt an dieser Stelle offen und wird auch in den weiteren Ausführungen nicht eindeutig geklärt, was Bitomsky unter der 'Wahrheit' des Films versteht (etwa die referentielle Identität von Bild und Abgebildeten und/oder etwa die sich im Film vermittelnde Haltung des Filmemachers gegenüber der außerfilmischen Realität?). Gleichwohl markiert jene Feststellung einen wesentlichen Punkt: Das Dokumentarische stellt keine absolute, inhärente Qualität des Filmbilds dar; vielmehr konstituiert es sich als ein Eindruck, als ein Wirklichkeitseffekt über die Filmbilder in vielschichtigen kommunikativen Zusammenhängen zwischen Produzenten und Rezipienten. Es sind dies pragmatisch begründete Zusammenhänge, die sich als umfassende Wahrnehmungs- und Verstehensmuster dem Medium institutionell sowie über singuläre Verstehenskonventionen und Appellstrukturen dem einzelnen Kommunikat, den Bildern, strukturell eingeschrieben haben.

Dieser Wirklichkeitseindruck, den das Medium 'Film' zu jener Zeit wie kein anderes zu vermitteln vermochte, verdankt sich, wie jüngere Forschungen gezeigt haben, vor allem zwei Umständen:

- einem historisch bedingten Medienverständnis, das die scheinbar subjektlose, automatisch exakte Reproduktionsfähigkeit der Filmtechnik prädikativ dem Resultat: dem fertigen photographisch-filmischen Abbild als besonderes Moment von Wahrheit und Authentizität zuschreibt (Berg 1982);
- der dispositiven Struktur der Kinosituation: der Anordnung der filmischen Projektionsapparate mitsamt der in ihr beschlossenen Wahrnehmungsperspektive und skopophilen Bedürfnisbefriedigung des Zuschauersubjekts.

Zwar läßt sich letzteres für das Fernsehen, das den Film in vielem beerbt, so nicht geltend machen; gleichwohl partizipiert es am Mythos der Authentizität des Filmbilds und bringt ihn schließlich zur vollendeten Entfaltung: Die potentielle Omnipräsenz des Mediums, in der gefilmtes Ereignis, seine Reproduktion, Distribution und Rezeption zeitlich in der Live-Übertragung

zusammenfallen, auratisiert einzigartig die televisionär erzeugte Authentizität - von der selbst der frühe Film nur träumen konnte und tatsächlich auch geträumt hat (vgl. z.B. Foulon 1924).

Vor diesem Hintergrund medienspezifischer Zuschreibungen wird verständlich, daß die seit den Anfängen immer wieder (zumeist kritisch) betonte Illusionsmächtigkeit von Film und Fernsehen sowie deren dokumentarische, weil vom konkret Sichtbaren lebenden Qualitäten nur die beiden Seiten ein und derselben Münze darstellen. Nicht ohne Grund kann etwa deshalb Agnès Varda in einem ihrer Filme bewußt mit der semantischen Doppelbödigkeit des titelgebenden Begriffs *documenteur* (F 1982)² spielen. Was freilich den illusionsmächtigen Spielfilm vom dokumentarischen Film unterscheidet, ist, daß der dokumentarische Film über die unmittelbare Präsenz des Visuellen (die er mit dem Spielfilm teilt) und über die Selbstvidenz des im Bild Gezeigten hinaus zugleich auch auf etwas hindeutet, was im Bild abwesend ist und - je nach Terminologie - als außerfilmische oder vorfilmische Realität bezeichnet wird.

Dokumentarischen Charakter würde man in dieser Hinsicht Filmen nicht aufgrund einer präsupponierten apriorischen Opposition zum Spielfilm beimessen, sondern angesichts der Tatsache, daß sie einen *Mehrwert* an Authentizität und vorfilmischer Referentialität erkennen lassen. Erst in einem solchen Horizont erklärt sich das scheinbare Paradoxon, daß die historische Ausbildung des 'klassischen' Dokumentarfilmkanons (z.B. Flaherty, Grierson) aufs engste verknüpft ist mit der Anverwandlung dramaturgischer und narrativer Muster ausgerechnet des Fiktionsfilms. Paul Rotha, Weggefährte Griersons: "Documentary's essence lies in the dramatization of actual material." (Grierson, zit. nach Winston 1988, 21) Die Ästhetisierung respektive Dramatisierung erscheint als Rectus, das Tatsachenmaterial als Obliquus!³

Auratische Authentizität des Sichtbaren (die auch der Spielfilm beansprucht) in Verbindung mit einem Zeigegestus, der auf etwas Abwesendes, auf vorfilmische Realität verweist, als Grundzug des Dokumentarischen - mit der

² Das Wortspiel operiert mit der doppelten Verwendungsweise des Lexems *-menteur*: einerseits als Suffix, andererseits als Kompositum (frz. Lügner).

³ Entsprechendes gilt selbst für die Entwicklung der jüngsten Zeit. Wenn etwa in den letzten Jahren mit Blick auf die verstärkte Ausbildung offener, essayistischer und mitunter höchst selbstreflexiver Formen von einer Krise des dokumentarischen Filmens gesprochen wird, so scheint hier weniger ein genretypisches, als vielmehr allgemeineres Phänomen zugrunde zu liegen. In dieser Entwicklung drückt sich eine neue generelle Skepsis gegenüber herkömmlichen filmischen Repräsentationsverfahren mit der vermeintlichen Eindeutigkeit der Filmbilder und der Verbindlichkeit traditionell narrativer Strukturen aus; eine Skepsis, die spätestens seit der französischen *Nouvelle Vague* auch die Entwicklung des anspruchsvollen Spielfilms charakterisiert.

Tontechnik erwuchs dem Medium eine zusätzliche Dimension. Vor allem drei Aspekte sind für unseren Zusammenhang von Bedeutung:

1. Mit der Einbeziehung des Tons entlehnen dokumentarische Filme vom Medium 'Radio' Momente der Aura von Aktualität und der gleichzeitigen Präsenz zum Dargestellten. "Der Live-Charakter der Radio-Sendung", schreibt Joachim Paech, "ließ nie Zweifel an Glaubwürdigkeit (jemand spricht) und Authentizität (Gleichzeitigkeit und räumliche Nähe) aufkommen" (1990/91, 27).
2. Im Film erhöhen Originalgeräusche und der Ton des Sprechers im Bild den *effet de réalité*; Sprache ist an eine Person und ihre Glaubwürdigkeit gebunden, noch im Off-Kommentar nimmt der Sprecher die 'direkte' Kommunikation mit dem Zuhörer/Zuschauer auf (Paech 1990/91, 27).
3. Der "Ton (Sprache, Geräusche und Musik) erweitert den dargestellten Raum der Anwesenheit akustisch um den virtuellen Raum, der tendenziell auch das bedeutende Abwesende einbezieht und (für den dokumentarischen und fiktionalen Film gleichermaßen) ein filmisches Universum (Etienne Souriau 1953) etabliert." (Ebd.)

Dokumentarisierende Strategien und dokumentarisierende Lektüre

Wenn Helmut Kreuzer gesagt hat, "daß eine Gattung [...] nicht einfach ein objektiv abzugrenzendes Corpus von Produkten ist, sondern ein Bewußtseinsphänomen, als es die praktische Arbeit, die 'Strategien' der Produzierenden, und die Erwartungshaltung, den Anspruch der Rezipierenden steuert" (1979, 20), dann gewinnt dieses Wort besondere Bedeutung angesichts des aus den skizzierten Gründen nur grob konturierten Ensembles dokumentar-filmischer Formen; eine Problematik, die dadurch verkompliziert wird, daß das Fernsehen zusätzlich zu den überlieferten Varianten ein breites Spektrum medienspezifisch neuer dokumentarischer Filmformen ausgebildet hat: etwa von der Live-Übertragung über die Nachrichtensendung und den journalistischen Kurzbericht (vor allem in der zum Magazin kompilierten Form) bis hin zum TV-Feature oder gar zur *faction*-Produktion des Dokumentarspiels.

Mit dem Terminus der produktions- und rezeptionsleitenden Strategien scheint der zentrale Begriff genannt zu sein, um zu einer differenzierteren Unterscheidung dokumentarischer Filmformen zu gelangen. Ein hier ansetzender analytischer Zugriff hat den methodischen Vorteil,

1. daß er gegenüber einer nur formalen phänomenologischen Klassifizierung etwa nach Format, Sendeplatz etc. eine funktionalistische Analy-

seperspektive eröffnet, die überdies Ergebnisse der ersteren zu integrieren vermag;

2. daß er sowohl Einzelwerke wie Werkgruppen zu erfassen vermag;
3. daß er offen ist für signifikante historische Veränderungen und Paradigmenbildungen;
4. daß er geeignet ist, latente und/oder offen manifeste gesellschaftliche resp. politische Implikationen des Programms freizulegen. Denn die produktions- und rezeptionsleitenden Strategien stellen Operationen der Wahrnehmungs- und Erfahrungsorganisation im Schnittpunkt von öffentlicher Produktion bzw. Distribution und der Rezeption im Privaten dar.

Vor diesem methodischen Hintergrund wäre die Charakterisierung dokumentarfilmischer Prinzipien vor allem in ihrer pragmatischen Dimension zu präzisieren. Auszugehen ist von einem zweifachen Interesse an dokumentarfilmischen Formen: Dokumentarischen Filmen liegt das Motiv zugrunde, Bilder zu erzeugen, die über ihre unmittelbare Präsenz (über das, was sie zeigen) hinaus zugleich auch auf etwas in ihnen Abwesendes: auf reale Tatsachen verweisen - und dies (über Sujetwahl und ästhetische Gestaltung) in einem für den (tatsächlichen oder vorgestellten) Zuschauer bedeutsamen Licht. Und umgekehrt bemißt sich das Interesse des Zuschauers an dokumentarischen Filmen daran, inwieweit er deren besondere Authentizitätsversprechen aufrechterhalten sieht und über die Bilder auf Wirklichkeit in einer für ihn bedeutsamen Perspektive verwiesen wird. In beiden Blickrichtungen erscheint somit nicht das Verhältnis 'Bild : Abgebildetes', sondern der Zuschauer als vorrangige Bezugsgröße, als implizierter Zuschauer für den Filmemacher und als empirischer Zuschauer, der - um Filme als dokumentarische Filme verstehen zu können - darauf bedacht resp. angewiesen ist, hinreichende Anhaltspunkte für eine dokumentarisierende Lektüre zu finden - sei es im Filmtext selbst, sei es im Rahmen seiner Präsentation (Titel, Vorspann, Ansage) und/oder seiner Einbettung im Programmkontext.

In diesem Zusammenhang gewinnt für die Analyse besondere Bedeutung, was man - in partieller Übernahme literaturwissenschaftlich erprobter Begrifflichkeit - die Appellstruktur von Filmen nennen kann. Dabei geht es um jenes - notabene keineswegs immer geschlossene - Set von zuschauerbezogenen Rezeptionsvorgaben, die jenen beschriebenen Mehrwert an Authentizität und vorfilmischer Referentialität gestisch behaupten, den dokumentarische Filme im Unterschied zum Fiktionsfilm für sich beanspruchen.

Erste Ansätze weisen den Weg, auch wenn sie aus verschiedenen Gründen noch unzulänglich erscheinen. So hat Bill Nichols versucht, die Typologie

selbstverständener sozialer Handlungsrollen von Dokumentarfilmern, wie sie beispielhaft Erik Barnouw (1983) in der Filmgeschichte ausgemacht hat, in sozialhistorische Paradigmen der Zuschaueradressierung zu übersetzen [*the dominant modes of expository discourse change* (Nichols 1988, 48)]; ein Unterfangen, das indes daran krankt, daß es sich ausschließlich auf den kanonisierten Kino-Dokumentarfilm bezieht und vor allem nur die verbale Appellstruktur berücksichtigt. Andererseits ist es aber auch ein Versuch, der Konventionalität und damit der Historizität der Referenz- und Authentiever sprechen Rechnung zu tragen.

The comfortably accepted realism of one generation seems like artifice to the next. New strategies must constantly be fabricated to re-present 'things as they are' and still others to contest this very representation. (Nichols 1988, 48)

Nichols' Überlegungen führen zu der Skizze einer sozialhistorisch vermittelnden Typologie dokumentarischer Appellstrukturen, deren Pole markiert sind von dem "direct-address style" autoritär-auktorial behaupteter Evidenz à la Grierson auf der einen sowie von den jüngeren "self-reflexive documentaries" auf der anderen Seite, in denen sich der Filmemacher als "an active fabricator of meaning, a producer of cinematic discourse" selbst zurücknimmt und den Zuschauer als gleichberechtigten Diskurspartner in sein Recht setzt (ebd., 48f).

Anders als Nichols verfährt Roger Odin (1990). Im Vergleich zu Nichols von geringerer sozialer Reichweite, schärft sein Ansatz indes das Bewußtsein für die Porosität dokumentarischer Filmformen - sowohl in ihrer Abgrenzung zum Fiktionsfilm als auch in ihrer Binnengliederung. Folgerichtig spricht Odin nicht von einem dokumentarischen Genre, sondern von einem dokumentarischen *Ensemble*:

Wir sagen, daß ein Film dem dokumentarischen Ensemble angehört, wenn er in seine Struktur explizit (auf die eine oder andere Weise) die Anweisung zur Durchführung der dokumentarisierenden Lektüre integriert, d.h. wenn er die dokumentarisierende Lektüre programmiert. (1990, 135)

Die Vorzüge des Odinschen Ansatzes scheinen mir zu sein:

1. die analytische Unterscheidung verschiedener Ebenen, über die sich eine dokumentarisierende Lektüre organisiert: medial-institutionelle Zuschreibungen, kontextuelle Markierungen und Vorgaben des Programms (z.B. Reihencharakter, Format, Programmankündigung, Titel, Vorspann) sowie schließlich textimmanente Anweisungen - sowohl verbal- wie bildsprachlicher Natur;
2. die Extrapolation eines detaillierten Sets textuell gebundener dokumentarisierender Anweisungen, die es erlauben, nicht exklusiv, sondern nach

Maßgabe auffälliger Merkmalshäufungen - ein typischer Fall "gemischter Klassifikation" (ebd., 129)! - zwischen verschiedenen, teils stärker konturierten (z.B. Tagesschau, Wochenschau), teils weniger konturierten Subensembles (z.B. Lehrfilm, Feature) zu unterscheiden - wohl wissend um die multiple Fungibilität solcher appellativen Strategien: Auch der Fiktionsfilm vermag sich ihrer im Interesse eines gesteigerten Realismus zu bedienen.

Gleichwohl, aufs Ganze besehen und in unserem Erkenntnishorizont scheint Odin auf halbem Wege stehenzubleiben: Dem selbstgestellten Postulat, "einer streng pragmatischen Operation" nachzugehen (ebd., 128), entspricht er nur teilweise. Unreflektiert bleibt, daß die von ihm erwähnten dokumentarisierenden Lektüre-Anweisungen sich in hohem Maße Konventionen verdanken, daß sie medienhistorische Gebrauchsspuren verraten und zugleich bei Produzenten wie Rezipienten ein mediales Wissen um eben diesen Gebrauch voraussetzen. Warum etwa, um nur ein banales, gleichwohl paradoxes Beispiel zu nennen, verbindet sich bis in die sechziger Jahre hinein mit dem Schwarz-Weiß-Film ein höherwertiges dokumentarisches Authentizitätsversprechen als mit dem eigentlich 'realistischeren' Farbfilm?

Mehr noch, vor allem bleibt bei Odin die Frage offen, in welcher Weise dokumentarisierende Anweisungen und initiierte dokumentarisierende Lektüre dazu beitragen, unsere medialen Wahrnehmungs- und Erfahrungsmuster mitzuprägen. Oder anders ausgedrückt, es bleibt ungeklärt, in welchem Verhältnis dokumentarisierende Appellstruktur und die medial vermittelte Organisation öffentlicher Meinungs- und Willensbildungsprozesse stehen, sich also ihre politische Funktion realisiert. - Zugegeben, dies stellt eine theoretisch knifflige Frage dar; aber ein kleines, eher beiläufiges Beispiel aus dem Fernsehalltag könnte die Plausibilität der Problemstellung verdeutlichen.

Ein Beispiel

Der Kontext: 1. August 1991, Jahrestag des irakischen Einmarsches in Kuwait, 20.15 Uhr. Unter dem Titel SADDAMS SCHRECKLICHES ERBE verspricht in der ARD der Fernsehjournalist Ernst Elitz als Moderator im Studio "die Aufarbeitung der Folgen des Golfkriegs" - einschließlich der in den Monaten zuvor so vehement kritisierten Rolle des Fernsehens bei der Kriegsberichterstattung. Beginn der Sendung; Elitz gibt eine Gesamteinschätzung, zwei ausgewählte Studiogäste werden um knappe Statements gebeten (alles wie gehabt, ist man geneigt zu sagen), dann - endlich unbehindert von der Zensur - reportagehafte Korrespondentenberichte von den Brennpunkten:

Kuwait, Tel Aviv, Bagdad. Schließlich wird Christoph Maria Fröhder in Kurdistan mit seiner bekanntlich unübersichtlichen Lage gerufen. Tatsächliche oder fingierte Live-Einspielung, das bleibt unklar, die elektronische Bildmischung suggeriert zumindest unmittelbare Augenzeugenschaft. Diesmal klappt also die Schaltung. Auf freiem Feld, umringt von einer Gruppe bewaffneter Kurden, sehen wir Fröhder - einen Telefonhörer in der Hand - mit frontalem Blick in die Kamera.



Ikonographie und *visuelle* Appellstruktur dieses szenischen Arrangements sind stilistisch hochgradig ausgeprägt. In der uns nur zu vertrauten Pose des Kriegsberichterstatters mit dem Feldtelefon fixiert der Reporter unseren Blick, sucht er in der 'en face'-Position mit dem Zuschauer die visuelle Konfrontation. Vom Schauplatz sehen wir nichts, wir sehen nur ihn, den Reporter, und seine aufrechte Haltung, halbmondförmig (!) umrahmt von einer geschlossenen Kette kurdischer Guerilleros, die ihm optisch den Rücken decken. Ihre Panzerfäuste und Schnellfeuergewehre sind teils direkt, teils indirekt auf uns als Zuschauer gerichtet: Hier wird - ihre Mienen verraten die Entschlossenheit - über personelles Arrangement und Requisite die optische Gegenüberstellung mit uns gesucht. Allenfalls der leicht heruntergekommene

Habitus und der ausgemergelte körperliche Zustand relativieren den martialischen Eindruck, machen uns diese Kämpfer menschlich, d.h. emotional zugänglicher. Der ikonographische Eindruck einer unvermittelten, hochdramatisch aufgeladenen Konfrontation, die uns zur Stellung-, wenn nicht gar Parteinahme zwingt, ist dennoch unabweisbar. Der Berichterstatter, aus früheren Reportagen uns als jemand bekannt, der bis zum letztmöglichen Augenblick im Zentrum des Kampfgeschehens ausharrt, - er ist einer von ihnen, in der Choreographie der stummen Kombattanten an vorderster Stelle exponiert zugleich ihr Sprecher, in seinem städtisch zivilen Outfit mit Krautwatte nachgerade ihr ikonographisch beglaubigt seriöser Anwalt.

So weit die bildliche Appellstruktur dieses visuell hochdramatisch aufgeladenen Berichts aus dem wilden Kurdistan. Ein ganz anderer Eindruck vermittelt sich jedoch über die Tonebene. Der Kontrast könnte kaum größer sein. Eingeleitet von der staatsfrommen Frage von Ernst Elitz ("Wie kann man denn in dieses Gebiet einreisen? Braucht man da noch einen irakischen Stempel im Paß?"), einer Frage, die eher die Wahrnehmungs- und Erfahrungsperspektive eines mitteleuropäischen Touristen denn die betroffener Kurden spiegelt, unterminiert Christoph Maria Fröhder die appellativen Strukturen und Konnotationen seines visuellen Arrangements. Ein Paß für die Einreise in den Norden des Iraks sei nicht erforderlich. Dann: Entwarnung auf der ganzen Linie - und mit allem Nachdruck des Banalen: Die Versorgungslage ist "erstaunlich gut"; schließlich seien "die Kurden schon immer gute Bauern" gewesen (was sollten sie auch anderes sein in diesen industriellosen Landstrichen?), die Kontakte zu ihren in der Türkei lebenden Landsleuten seien "gut" (warum sollten sie auch schlecht sein, wo doch der Befreiungskampf des kurdischen Volkes bekanntermaßen auch gegen seine Teilung durch die irakisch-türkische Grenze gilt?). Einen qualitativ bemerkenswerten Informationsgehalt hat einzig die Nachricht, daß inzwischen die internationalen Hilfsmaßnahmen für die Kurden gegriffen haben.

Der Effekt dieses Fernsehberichts ist offenkundig: Wir erleben eine Reportage, die auf verbalsprachlicher Ebene in Hinblick auf ihren Informationsgehalt gegen Null tendiert, gleichzeitig aber über ihre visuelle, bildästhetische Konstruktion und deren Appellstruktur in hohem Maße mobilisierend wirkt - ohne freilich konkrete Inhalte zu indizieren, es sei denn im Sinne eines lediglich formalen Interesses für die Sache der Kurden. Eine solche Form des Dokumentarismus fungiert als politisch bewußtseinslose Mobilisierung der Zuschauer, die sich allenfalls in einem unspezifischen Affekt gegen die irakische Politik artikuliert - und dies vermittelt einer Sendung, die auch die Rolle des dokumentarischen Fernsehens während des Golfkriegs selbstkritisch zu überdenken verspricht. Dokumentarästhetische Strategien: eine Form der Politik!

Literatur

- Barnouw, Eric (1983) *Documentary. A history of the non-fiction film*. Revised Edition. Oxford/New York/Toronto/Melbourne: Oxford University Press.
- Berg, Jan (1982) *Wirklich und wahrhaftig - zu Mythos und Geschichte des Dokumentarfilms*. In: Dokumentarfilm in der Kritik - Kritik des Dokumentarfilms. Hrsg. v. d. AG der Filmjournalisten. Berlin: AG der Filmjournalisten, S. 57-65.
- Foulon, Otto (1924) *Die Kunst des Lichtspiels. Totenrede gehalten vor der Einäscherung des Lichtbildners Matthias Grüner am 22. Mai 2034*. Aachen: Verlag "Die Kuppel".
- Hickethier, Knut (1991) *Fernsehanalyse als methodisches Problem*. Vortrag auf dem Symposium *Fernsehanalyse* der Universität Marburg am 11./12.10.1991. Ersch. in den Akten der Tagung.
- Kreuzer, Helmut (1979) Von der Nipkow-Scheibe zum Massenmedium. Hinweise zur Geschichte und Situation des Fernsehens - und zu diesem Band. In: *Fernsehensdungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland*. Hrsg. v. Helmut Kreuzer & Karl Prümm. Stuttgart: Reclam, S. 9-24.
- Nichols, Bill (1988) The voice of documentary. In: Rosenthal 1988, S. 48-63.
- Odin, Roger (1990) Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre. In: *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Hrsg. v. Christa Blümlinger. Wien: Sonderzahl, S. 125-146.
- Paech, Joachim (1990/91) Zur Theoriegeschichte des Dokumentarfilms. In: *Journal Film*, 23, S. 24-29.
- Rosenthal, Alan (ed.) (1988) *New challenges for documentary*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Winston, Brian (1988) Documentary: I think we are in trouble. In: Rosenthal 1988, S. 21-33.

Fernsehen als elektronisches Textbuch der Kultur

Das Beispiel französischer Fernsehnachrichten

Mein massiver, wenngleich diffuser Eindruck, daß deutsche und französische Fernsehnachrichten andersartig sind, stand am Ausgangspunkt einer größeren Untersuchung.¹ Nach ihrem Abschluß möchte ich die Brauchbarkeit eines für beide Nachrichtenausprägungen gemeinsamen Gattungsbegriffs in Frage stellen. Aus dem von mir vertretenen Ansatz folgt die Kritik an einer Haltung, für die sich mir der Begriff "meta-mediale Internationale" aufdrängt. Ich meine damit jene universalistisch inspirierte Forschungshaltung, die sich mit Medien als Universalphänomenen auseinandersetzt, ohne den Versuch zu unternehmen, Ergebnisse interpretativ in kulturellen Räumen zu verankern. Die meta-mediale Internationale operiert anhand mehr oder weniger standardisierter Fragestellungen zu medialen Formen und Inhalten. Für sie sind Medien letztlich postindustrielle Anthropologica (etwa Doelker 1989 oder van Dijk 1988a u. b).

Eine kulturinterpretative Dimension fehlt auch der umfangreichsten deutschen Arbeit zu französischen Fernsehnachrichten (Landbeck 1991). Die Autorin untersucht Inszenierungsstrategien von Fernsehnachrichten am Beispiel der Bundesrepublik und Frankreichs und kommt dabei im wesentlichen zu dem Schluß, daß französische Nachrichten ihren Zuschauern eine stärkere innere Beteiligung am Zeichenprozeß anbieten. Zwar stimme ich zu, daß nach den von Landbeck zugrundegelegten Kategorien französische Fernsehnachrichten in der Tat "ästhetischer" als deutsche erscheinen, doch ich bezweifle, daß die Kategorien, die diese Ästhetik fundieren, in Frankreich und Deutschland den gleichen (alltags)kulturellen Stellenwert innehaben.

Wie unterschiedlich die Präsuppositionsbasis für die Rezeption international erfolgreicher massenkultureller Produkte sein kann, ist aus André Stolls (1974) vorzüglicher Analyse des Bestseller-Comics ASTERIX als Trivialepos

¹ Der vorliegende Artikel beruht im wesentlichen auf meiner Dissertationsschrift *Französische Fernsehnachrichten als kultureller Text*, in der ich die kulturelle Bedingtheit französischer Fernsehnachrichten aus romanistischer Perspektive untersuche. Die Arbeit erscheint demnächst im Max Niemeyer Verlag (Tübingen).

Frankreichs abzulesen. Wohl kaum ein selbst gebildeter Deutscher oder Engländer wird ASTERIX so verstehen wie ein Durchschnittsfranzose. Hier ist oberflächliches Verstehen in Wirklichkeit ein interkulturelles Mißverständnis. Genauso wie die Anwendung eines fremdkulturellen Erfolgsrezeptes - im Falle von ASTERIX durch bloße Übersetzung - funktionieren kann, kann sie auch zum Mißerfolg werden. Erfolgreich ist sie wahrscheinlich dann, wenn sie hinreichend kulturneutral ist und/oder auch auf der Grundlage eines allgemeinen anthropologischen Substrats genügend Rezeptionsgratifikation erbringt. Ein Fehlschlag hingegen ist dann wahrscheinlich, wenn bei geringem anthropologischem Substrat hohe kulturelle Spezifität vorliegt.

Bevor also brauchbare Schlüsse aus den Ergebnissen von Analysen fremdkultureller Medienprodukte gezogen werden können, ist es unabdingbar, die entsprechenden Artefakte in ihrem Ursprungskontext funktional zu bestimmen. Es ist dabei nützlich, die entsprechende fremdkulturelle Matrix als textgenerativen Mechanismus zu begreifen:

Culture can be presented as an aggregate of texts; however, from the point of view of the researcher, it is more exact to consider culture as a mechanism creating an aggregate of texts and texts as the realization of culture (Lotman/Uspensky 1978, 218).

In diesem Sinne werde ich französische Fernsehnachrichten in ihrer kulturspezifischen Bedingtheit darstellen. Es geht mir dabei um die Beantwortung der kultursemiotischen Frage nach jenen Spezifika, die französische Fernsehnachrichten als einen Text der französischen Kultur ausweisen. Dieses Anliegen ist dem André Stoll vergleichbar, der in seiner Studie versuchte,

[...] von einigen elementaren Detailstrukturen des [...] Gebildes auf die durch sie angekündigte Gesamtarchitektur vorzudringen und [...] die außertextliche Realitätsbegründung [...] des Bedeutungskonstrukts einzuholen (Stoll 1974, 15).

Bei Stoll wie auch in meiner Untersuchung geht es um Text als "idéologème" im Sinne Julia Kristevas:

L'acception d'un texte comme un idéologème détermine la démarche d'une sémiotique qui, en étudiant le texte comme une intertextualité, le pense ainsi dans (le texte de la société et l'histoire. L'idéologème d'un texte est le foyer dans lequel la rationalité connaissante saisit la transformation des *énoncés* (auxquels le texte est irréductible) en un tout (le texte), de même que les insertions de cette totalité dans le texte historique et social (Kristeva 1969, 53).

Die Materialgrundlage meiner Untersuchung besteht aus verschiedenen, jeweils eine Woche umfassenden Korpora der Nachrichten-Hauptausgaben (20 Uhr) der beiden größten französischen Sender (die staatliche Anstalt Antenne 2 und der seit 1987 privatisierte Sender TF1). Die Korpora datieren aus den Jahren 1984 und 1988. Für das Jahr 1988 kann zum Vergleich auf im

gleichen Wochenzeitraum aufgezeichnete deutsche Fernsehnachrichten (TAGESSCHAU und HEUTE) zurückgegriffen werden.

In diesem Artikel beschränke ich mich auf zwei Aspekte: Zunächst werden französische Nachrichten ausgehend von ihren nicht-politischen Inhalten² als Genre in die Funktionsnachfolge von Almanachen gestellt. Im Anschluß daran untersuche ich exemplarisch zuschauergerichtete Praktiken kultureller Identitätsbestätigung in Nachrichtensendungen. Dazu gehören auch die - abschließend dargestellten - kulturellen Spezifika des *présentateur* als Hauptträger des journalistischen Handlungsspiels französischer Fernsehnachrichten.

1. Traditionslinien französischer Fernsehnachrichten

1.1 Eine tiefenstrukturelle Inhaltskategorisierung

Ein willkürlicher Querschnitt durch nicht-politische Nachrichtenthemen meines französischen Untersuchungskorpus aus dem Jahr 1988 sieht etwa so aus:

- Neuer Sport: Erstürmen des Mont Blanc im Dauerlauf (TF1, 28.07.88 und Antenne 2, 26.07.88)
- Drogenfund der spanischen Polizei (Antenne 2 und TF1, 26.07.88)
- Autounfall in der Nähe von Épinal (Antenne 2, 31.07.88)
- 82jähriger wird von einem Schwarm Bienen überfallen und getötet (Antenne 2, 31.07.88)
- Mysteriöses Kaninchensterben im Franche-Comté (Antenne 2, 29.07.88)
- Cholera-Epidemie in Indien (Antenne 2, 31.07.88)
- Warum haben Zebras Streifen und Giraffen Flecken? (Antenne 2, 31.07.88)
- Eine interessante Initiative der Sécurité routière: zur Unfallvorbeugung mimit eine französisch-italienische Schauspielertruppe Unfallszenen auf Rastplätzen (Antenne 2, 30.07.88)
- Porträt von Samuel Fuller bei den Dreharbeiten zu seinem letzten Film (TF1, 27.07.88)

² Die Beschränkung auf nicht-politische Information erfolgt, weil politische Information alleine schon aufgrund ihrer Rubrizierung international weitgehend standardisiert ist. Außerdem wurden die Untersuchungskorpora bewußt in politisch ereignisarmen Zeiträumen (während der Parlamentsferien) aufgezeichnet. Dem lag die Hypothese zugrunde, daß derartige "Sauregurkenzeiten" in dem Sinne eine Herausforderung an Fernsehnachrichten darstellen, daß trotz mangelnder Masse der Genreanspruch nach außen aufrechterhalten werden muß, wodurch sich die Wahrscheinlichkeit des Heraustretens latent vorhandener Züge erhöht.

- 18jähriger besteht gleichzeitig das Aufnahmeexamen zu zwei französischen Superuniversitäten
- Medizinische Premiere in Bordeaux: die durch einen Unfall abgetrennten Beine eines Waldarbeiters wurden wieder angenäht (TF1 und Antenne 2, 28.07.88)
- Verpflanzung von Schweineorganen auf Menschen in England (TF1, 30. Juli 88)
- Mit seiner fast 40 Jahre jüngeren Lebensgefährtin stehen Yves Montand Vaterfreuden ins Haus (TF1, 28. und 29.07.88; Antenne 2, 29.07.88)
- Der italienische Mafia-Richter Giovanni Falcone tritt zurück (Antenne 2, 31.07.88)
- Polemik um die Entdeckung des Prof. Benveniste: Hat das Wasser ein genetisches Gedächtnis? (TF1 und Antenne 2, 29.07.88)

Eine optimale kategoriale Absorption aller einschlägigen Nachrichtenthemen ergibt sich bei Annahme von vier Inhaltskategorien:

- Verbrechen, Justiz
- Unfälle, Katastrophen
- Kultur, Wissenschaft, Personalia, Gesellschaftsleben
- Sport

Ein quantitativer Vergleich mit den im gleichen Zeitraum aufgezeichneten Sendungen von HEUTE und der TAGESSCHAU führt zum folgenden Ergebnis (die Zahlen stellen Prozentanteile der einzelnen Kategorien am zeitlichen Gesamtvolumen der jeweiligen Korpora dar):

	TF1	A2	HEUTE	TAGESSCHAU
Verbrechen, Justiz	11.3	11.3	5.4	1.4
Unfälle, Katastrophen	6.5	8.3	4.5	4.5
Kultur etc.	29.6	23.1	20.5	17.0
Sport	7.8	7.2	7.5	0.5

Derartige Gegenüberstellungen sind nur von sehr reduziertem Erkenntniswert. So sind im Bereich 'Kultur etc.' in französischen Nachrichten eine Reihe von Beiträgen wissenschaftlich-technischer Ausrichtung zu finden, eine Inhaltsorientierung, die in deutschen Nachrichten im Korpuszeitraum völlig fehlt. Auch Beiträge zu Film und Theater sind in Frankreich entschieden häufiger. Außerdem ist für HEUTE und die TAGESSCHAU eine ausgeprägte, ja fast ausschließliche, hochkulturelle Orientierung festzustellen, während das Kulturelle für französische Fernsehnachrichten weiter zu fassen ist. Die Zahlen zeigen also nicht etwa eine größere Affinität der Franzosen zu Kultur, sondern bezeugen eher ein zwischen Deutschland und Frankreich

unterschiedliches Kulturverständnis. Auch für die Kategorie 'Verbrechen/Justiz', die wohl die eindeutigsten quantitativen Ausprägungsunterschiede zwischen deutschen und französischen Fernsehnachrichten aufweist, würde eine bloße Interpretation der Zahlen entschieden zu kurz greifen. Zusammen mit 'Unfälle/Katastrophen' handelt es sich bei 'Verbrechen/Justiz' im wesentlichen um *faits divers*. Was im Französischen unter diesem Begriff verstanden wird, ist in etwa koextensiv mit dem angelsächsischen *soft news*. Van Poecke (1988, 44) spricht von deren "fantasmatic character" und charakterisiert im Gegenzug *hard news* als Nachrichten, die den Rezipienten versorgen mit "general knowledge about general interests, in which we, as good citizens should have an interest" (ebd., 37). *Soft news*, van Poecke denkt dabei an Katastrophen-, Unfall- und Verbrechensmeldungen, befriedigen im Sinne einer *delectatio morosa* ein latent vorhandenes Aggressionspotential, das sich "via the mechanism of the negation, in the fascination for suicide, murders, crime, disasters and accidents involving others" (ebd., 45) zeigt. Diese anthropologische Sicht von *soft news* liegt auch Roland Barthes' Funktionsbestimmung des *fait divers* zugrunde:

[...] son rôle est vraisemblablement de préserver au sein de la société contemporaine l'ambiguïté du rationnel et de l'irrationnel, de l'intelligible et de l'insondable; et cette ambiguïté est historiquement nécessaire dans la mesure où il faut encore à l'homme des signes (ce qui le rassure) mais il faut aussi que ces signes soient de contenu incertain (ce qui l'irresponsabilise): il peut ainsi s'appuyer à travers le fait divers sur une certaine culture [...]; mais il peut empiéter *in extremis* cette culture de nature, puisque le sens qu'il donne à la concomitance des faits échappe à l'artifice culturel en demeurant muet (Barthes 1964, 197).

Dieser anthropologischen Fundierung von *soft news/faits divers* ist zwar prinzipiell zuzustimmen, doch ließe man es bei dieser Zustimmung bewenden, bliebe für den in den Nachrichten von Antenne 2 und TF1 im Vergleich zu HEUTE und der TAGESSCHAU höheren Anteil entsprechender Beiträge nur die banale Feststellung, daß französische Nachrichten einen stärkeren Hang zum Trivialen hätten. In Wirklichkeit aber sind *faits divers* in sehr vielen Fällen als Manifestationen eines kulturspezifischen Substrats interpretierbar, das weite Teile der nicht-politischen Inhalte französischer Fernsehnachrichten affiziert. Dieses kulturspezifische Substrat ist letztlich nichts anderes als eine Inszenierung des mit der Französischen Revolution institutionalisierten Kults der Vernunft. Von Inszenierung ist deshalb zu sprechen, weil die Vernunft, im weitesten Sinne getragen von der Idee der Kultur, in französischen Fernsehnachrichten immer wieder in Verbindung gebracht wird oder gebracht werden kann mit ihrem Gegensatz, dem Irrationalen, dem Dunkel, dem nicht Einsehbaren. Angesprochen ist also das Ringen der Kultur mit der Natur.

1.2 Kultur versus Natur

Die tiefensemantische Oppositionsachse 'Kultur - Natur' artikuliert sich auf der einen Seite in Beiträgen, die den Menschen implizit und im weitesten Sinne als *patients*, als scheinbar ohnmächtig ausgesetztes Opfer modellieren. Auf der anderen Seite liegen Beiträge vor, in welchen der Mensch als handelndes und vernunftbegabtes Wesen erscheint, das sein Leben als *agens*, ganz im Geiste der Aufklärung, selbst in die Hand nimmt.

1.2.1 Menschliches Ausgesetztsein

Bezeichnend für französische Fernsehnachrichten ist die Kopräsenz extrem kurzer Meldungen (die kürzeste im Korpuszeitraum des Jahres 1988 liegt bei 6 Sekunden) und Dossiers von mehreren Minuten Länge, in denen Ereignisse oder Phänomene, eventuell sogar in verschiedenen aufeinanderfolgenden Textsorten (Reportage, Kommentar, Studiogespräch), behandelt werden. In ihrer fast zynischen Kürze wären Meldungen wie die folgenden für HEUTE und die TAGESSCHAU unvorstellbar:

Épidémie de choléra et de gastro-entérite en Inde. Elle a fait 400 morts pour ce seul mois de juillet (Antenne 2, 31.07.88).

Des lapins atteints d'un mal encore mystérieux continuent à mourir par centaines en Franche-Comté (Antenne 2, 29.07.88).

Das Textschema deutscher Fernsehnachrichten (vgl. Schmitz 1989) wäre mit diesen spärlichen Informationen untererfüllt. Man dürfte hier mit einiger Sicherheit das Auftreten eines Konteragenten (Weltgesundheitsbehörde, Rotes Kreuz, ein veterinärmedizinisches Institut o.ä.) erwarten. Angesichts der oft sehr weitschweifigen Rhetorik anderer Nachrichtenbeiträge fungieren diese Kurzmeldungen wie Fragen: Warum? Was kann man dagegen tun? Eher als Frage denn als Information fungiert auch folgender *fait divers*:

Près de Lens, dans le Pas-de-Calais, un homme de 82 ans, handicapé, a été tué par une nuée d'abeilles. Les enfants de la victime ont porté plainte contre X. Les insectes attaquaient en effet tout ce qui bougeait dans un rayon de 50 mètres, ce qui n'est habituellement pas le cas. L'enquête devra dire si les abeilles venaient de ruches avoisinantes dont l'installation aurait pu être défectueuse et rendre fou l'essaim (Antenne 2, 31.07.88).

Im Unterschied zu den vorausgehenden Beispielen wird hier Kausalität explizit thematisiert, indem eine zu untersuchende Hypothese zum Verhalten der Bienen geäußert wird. Diese rationalistische Grundhaltung steht jedoch in Gegensatz zur starken Betonung der *dramatis personae*. Bei dem Opfer handelt es sich um einen Greis, der zudem noch behindert ist. Diese viktimogene Doppelqualifikation wird durch die Syntax zusätzlich unterstrichen. In einer

rein konstativen Äußerungshaltung wäre ein Formulierung wie "un (homme) handicapé de 82 ans" angebracht gewesen. Hier jedoch wird das Adjektiv nachgestellt und dadurch hervorgehoben. Auch die Bienen als Handlungssträger werden dramaturgisch eingepaßt. Nicht ein Bienenschwarm, sondern "une nuée d'abeilles" hat den alten, behinderten und somit wehrlosen Mann wie eine Wolke eingehüllt und getötet.

Es ist klar, daß mit derartigen Meldungen nicht einzelne Referenzereignisse vermeint sind, sondern die im obigen Barthes-Zitat angesprochene zeichenhafte Präsenz des Irrationalen, des Unerklärlichen. Ob dieses Dunkle, Irrationale im Bereich des Natürlichen oder als monströser Normverstoß im Bereich des Sozialen angesiedelt ist, spielt dabei keine Rolle:

L'homme qui a violé une fillette de neuf ans jeudi soir à Évian a été arrêté. Il s'agit de l'un de ses voisins âgés de 24 ans (TF1, 31.07.88).

Auch diese acht Sekunden lange Wortmeldung hat die pragmatische Funktion eines Fragezeichens (wie kann jemand so etwas tun?). Die Thema-Rhema-Struktur des ersten Satzes setzt bewußt eine Präsupposition in Verbindung mit dem bestimmten Artikel im Bezugswort "l'homme", nämlich die, daß dem Zuschauer die donnerstags begangene Tat bekannt ist. Hiervon kann jedoch nicht ausgegangen werden, denn die Kindesvergewaltigung wurde zwischen Donnerstag und Sonntag, auch bei Antenne 2, nicht erwähnt. Um der Nachricht von der Verhaftung des Täters Plausibilität zu verschaffen, muß die Tat kontrafaktisch als bekannt vorausgesetzt werden. Während der Text syntaktisch die Verhaftung des Täters als neu fokussiert, liegt pragmatisch der emotionale Fokus eindeutig auf der Tat. Die Nachricht von der Verhaftung wird zum Vorwand für die Vermeldung des Verbrechens. Der zeitliche Verzug zwischen der Tat und deren Bekanntgabe in den Nachrichten ist Ausdruck dafür, daß es hier nicht um ein in Raum und Zeit wohldefiniertes, sondern um ein prototypisches Verbrechen geht, um die Tatsache, daß derart Abscheuliches, das zu allem Übel noch vom guten Nachbarn begangen wird, Bestandteil unserer Welt ist. Kommunikatives Ziel der Nachrichtenhandlung ist hier offensichtlich nicht das Verfügbarmachen von Fakteninformation, sondern, wie dies Aristoteles in einer paradoxen Formulierung für die Tragödie sagt, die Herstellung eines "Vergnügens", das "Jammer und Schaudern hervorruft" (Aristoteles 1982, 43).

1.2.2 Menschliches Vernunfthandeln

Die anhand der vorausgehenden Beispiele erläuterte Klasse von Beiträgen modelliert den Menschen in der Rolle eines *patients*, dem schicksalhaft etwas widerfährt. Solche Beiträge sind insoweit Teil einer tieferliegenden semantischen Organisationsstruktur, als ihnen andere Beiträge gegenüberstehen, die

den Menschen in der Rolle eines *agens* präsentieren. Die Nachrichten des französischen Untersuchungskorpus' des Jahres 1988 waren stark von dem Umstand geprägt, daß das letzte Juli-Wochenende aufgrund der heimkehrenden Juli- und der gleichzeitig aufbrechenden August-Urlauber eine große Zahl von Verkehrsunfällen mit sich zu bringen drohte. Entsprechend bot sich der Bereich Verkehr in dieser Hinsicht als attraktives Themenreservoir an:

- Probleme der Entschädigung von Unfallopfern (Antenne 2, 29.07.88; 145 Sekunden);
- der schlechte verkehrstechnische Zustand französischer Autos, und was man dagegen tun kann (TF1, 29.07.88; 137 Sekunden);
- interessante Initiative der Sécurité routière: eine französisch-italienische Schauspielertruppe mimt Unfallszenen auf Rastplätzen (Antenne 2, 28.07.88; 125 Sekunden);
- Bericht über ein "hôpital mobil" der Feuerwehr von Châlon-sur-Saône (Antenne 2, 30.07.88; 128 Sekunden).

Fungieren viele Unfall- und Katastrophenmeldungen sowie häufig auch Meldungen aus dem Verbrechensbereich sozusagen als Fragen der Kultur an die Natur, ist in Nachrichtenbestandteilen dieser Art die Kultur, der planvoll handelnde Mensch der tiefenstrukturelle Gegenpol zum irrationalen Dunkel. Diese latente "Stimulus-Response"-Struktur ist häufig auch als Binnenopposition in einzelnen Beiträgen verwirklicht:

Anmoderation:

Pour commencer, ce succès de chirurgiens britanniques qui est en même temps et surtout une formidable histoire d'amour filial. Un père et un fils, atteints tous deux de leucémie, se sont mutuellement sauvé la vie en échangeant leur moëlle osseuse.

Bildbeitrag:

Une réussite médicale, mais aussi et surtout un retour du destin. Un père et son fils, à quelques années de distance, se sont mutuellement sauvé la vie. En 1980, Allan Lack, âgé de 10 ans, subit un traitement de chimiothérapie qui ne parvient pas à le guérir. Seule une greffe de moëlle osseuse peut sauver l'enfant. Le donneur parfait n'est autre que son père. Effectuée dans le premier hôpital à avoir pratiqué des greffes de moëlle osseuse, l'opération réussit. C'est alors que le père est atteint du mal. Son fils, à son tour, est le donneur parfait.

Stellungnahme eines Arztes:

Il y a six mois, le père a soudainement été atteint de leucémie, une leucémie totalement différente de celle son fils. Appartenant à la même famille, il y avait une chance sur un million pour qu'ils soient tous les deux atteints de leucémie. Nous médecins, nous avons eu la chance de rendre au père la moëlle osseuse qu'il avait donnée quelques années plus tôt à son fils. C'était une chance que nous ne pouvions pas laisser passer.

Fortführung des Bidberichts:

Il y a quelques années, père et fils seraient morts. Aujourd'hui le traitement combiné de chimiothérapie et de greffe de moëlle permet de sauver plus d'un malade

sur deux. Allan Lack est en voie de guérison. Optimistes, les médecins pensent qu'il pourra bientôt reprendre son travail (TF1, 30.07.88).

Als struktureles Prinzip der Anmoderation ist Koinzidenz qua Wiederholung festzustellen. Die implizit aufgeworfene Frage (wie ist so etwas möglich, welche dunkle Macht, die Vater und Sohn Opfer der gleichen Krankheit werden läßt, hat da ihre Hand im Spiel?) wird durch den nachfolgenden Bildbeitrag entschärft, indem medizinische Erklärungen geliefert werden. Der Mensch als *patients* und der Mensch als *agens* begegnen sich in einem diskursiven Raum. Rationales Wissenschaftshandeln tritt der Willkür der Natur entgegen.

Die Blindheit des Schicksals, der sich der Mensch mit seinem Verstandeschaffen entgegenstemmt, bildet auch die Hintergrundfolie, auf der sich sowohl TF1 als auch Antenne 2 (jeweils an erster Stelle der Nachrichten vom 28.07.88) mit einem vom "présentateur" anmoderierten Bildbericht einem Unfall in Bordeaux widmen. Nachfolgend ist die Anmoderation des Beitrags von Antenne 2 wiedergegeben:

Une première au centre hospitalier de Bordeaux. Un agriculteur, qui avait eu les deux jambes sectionnées mardi dans un accident du travail, a été opéré avec succès. Il pourrait remarcher d'ici à la fin de l'année. Pour les non-spécialiste que nous sommes, cela s'apparente à un miracle. Mais il faut savoir que la micro-chirurgie plastique réparatrice, c'est son nom, est une technique aujourd'hui très au point.

Wir finden in diesem Beispiel, wie im vorhergehenden, das als *stimulus* und *response* modellierbare Frage-Antwort-Verhältnis zwischen einem auslösenden Ereignis und einer diskursiven Reaktion in einer narrativen Einheit verdichtet wieder. Als übergeordnete Botschaft ließe sich auch hier formulieren, daß der Mensch in einer von Irrationalität und Imponderabilien durchsetzten Welt kraft seiner Vernunftbegabung nicht chancenlos ist. Interessant an dieser Beitragsankündigung ist auch, daß die Ebene, auf welcher der Mensch Anlaß zu Fragen hat, auch die des menschlichen Schaffens selbst ist: "Pour les non-spécialistes que nous sommes, cela s'apparente à un miracle." Der Akzent liegt auf dem Kuriosen, dem Befremdlichen, dem ohne Aufklärung nicht Einsehbaren. Es geht um menschliche Kühnheit gegenüber der Natur, um Forscher- und Erfindungsgeist, um Leistungen der Technik - in der französischen Kultur zentrale Werte.

1.3 Kulturhistorische Hintergründe

Abgesägte und wieder angenähte Beine, ein von Bienen getöteter Greis, mehrere Mitglieder einer Familie, die vom gleichen schicksalhaften Leid getroffen sind, das ist der Stoff der Prodigienliteratur, wie sie von Schenda (1961)

für das Frankreich der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beschrieben wird.³ Auch in den *Nouvelles de la République des Lettres* (Amsterdam 1684-1687), der ersten populärwissenschaftlichen Monatszeitschrift, die von dem Gelehrten Pierre Bayle herausgegeben wurde, ist des öfteren in Buchbesprechungen von medizinischen und genetischen Rätseln die Rede. Anders als in der Prodigienliteratur geht es hier jedoch nicht darum, den Menschen in seinem Ausgeliefertsein ans Obskure zu bestätigen, sondern um das Aufsuchen wissenschaftlicher Erklärungen. In den *Nouvelles* ist sporadisch jene Frage-Antwort-Struktur anzutreffen, die oben für französische Fernsehnachrichten diagnostiziert wurde.

Beiträge aus den Gebieten der Medizin, der Technik und der Naturwissenschaften in heutigen französischen Fernsehnachrichten lassen sich als Manifestationen eines identitätsspendenden republikanischen Autostereotyps begreifen. Es geht um eine Art "transhistorisches Galliertum" (Stoll 1974, 30), ganz wie in *ASTERIX* um den erfindungsreichen Kampf eines verwegenen Häufleins gegen vielfältige Unbilden. Wie der Druide Panoramix (in der deutschen Version: Miraculix) durch das *know-how* seines Zaubertrankes Garant für das Überleben des rebellischen Dörfchens ist, stellt die Wissenschaft und der damit verbundene Fortschritt(sglaube) das Lebenselixier der Republik dar: "Impossible n'est pas français", besagt das aus einer Entgegnung Napoleons auf einen seiner Generäle abgeleitete geflügelte Wort. Die gleichsam aus dem Zwang zur Erkenntnis⁴ geborenen Artefakte gehen zugleich als "Mentefakte" (Leach 1978, 49) bestärkend in das kollektive Gedächtnis ein. Von der Mongolfiere über Pasteurs Bändigung der Tollwut bis zu dem vom Institut Pasteur erhobenen Anspruch, das Aids-Virus vor den Amerikanern isoliert zu haben, erstreckt sich eine Linie, deren Punkte in vielen Fällen nationale Bildungsinhalte darstellen und das Autostereotyp vom findigen *homo gallicus* auf oft zweifelhafte Weise bis zur Hypertrophie ernähren.

Dieses Klischee der Einheit von Wissenschaft/Technik (garantiert durch Bildung), Republik und Nation liefert die Rezensionsfolie für viele Nachrichtenbeiträge aus den Bereichen Wissenschaft und Kultur. Auf diesem Hintergrund ist z.B. auch zu erklären, daß TF1 am 29.07.88 der Heldentat eines

³ Rekurrente Themen dieser Prodigienliteratur sind: Tiere mit zwei Köpfen, Hermaphroditen, Neugeborene mit einem Auge im Knie, Vielgeburten u.ä.m. Für eine thematische Übersicht s. Schenda 1961, 96.

⁴ Denis Guedjs im Jahre 1792 ansetzendes Buch *La révolution des savants* (1989) beginnt z.B. mit Schilderungen des Wirkens revolutionärer Wissenschaftler, die mit ihrem Erfindungsgeist dazu beitrugen, die junge Republik nach außen zu verteidigen: Herstellung von Kanonenkugeln aus Kirchenglocken, Ermittlung spezifischer Metallverbindungen zum Guß von Geschützrohren aus Gebrauchsmetallen u.ä.m.

jungen Franzosen 132 Sekunden widmete: Er hatte gleichzeitig die Zulassungsprüfung für die beiden Superuniversitäten Polytechnique und Normale Supérieure bestanden. Mit derartigen Nachrichtenbeiträgen wird das Erbe der Republik gemeinschaftsbelebend gepflegt. Sie sind ein Beleg für die von Fiske/Hartley (1978, 85ff) herausgestellte "bardic function" des Fernsehens.

Hier zeigen sich auch die deutlichen Unterschiede der französischen Nachrichten zur TAGESSCHAU. Für die TAGESSCHAU gilt:

Während die Mythe einmaliges Geschehen aus dem Vielfachen zur Einheit in einer festen Welt zurückbringt, formuliert die "TAGESSCHAU" es als Vielfaches ohne Einheit in einer beliebigen Welt (Schmitz 1989, 150).

Auf französische Nachrichten kann diese Aussage nicht übertragen werden, denn diese bringen gerade das Vielfältige in einer festen Welt zur Einheit. Diese Welt ist nicht "Die Welt", insofern liegt auch nicht eine Weltsicht vor, sondern es handelt sich um Republik und Nation, die als geschichtlich tradierte stereotype Bilder gemeinschaftsbetonende Bestätigung finden:

Et, de fait, les JT [journaux télévisés, R.B.] consistent moins en des "journaux" qu'en des "journaux de la nation", au sens où l'on parle de "journaux intimes", de "journaux de classe" et de "journaux de famille" (ainsi que de "journaux de route") (Poulle/Bautier 1986, 107).

In ihrer kohäsionsstiftenden Funktion haben französische Fernsehnachrichten viel gemeinsam mit gewissen historischen Ausprägungen eines traditionsreichen Genres, dem Almanach. Die hiermit postulierte Verwandtschaft von Fernsehnachrichten und Almanachen ist Gegenstand der nachfolgenden Ausführungen.

1.4 Französische Fernsehnachrichten als elektronische Wiedergeburt der Almanachkultur

1.4.1 Kleine Historiographie französischer Almanache

Die deutsche Bezeichnung 'Almanach' ist mit dem französischen 'almanach' nicht bedeutungsgleich:

Der Name [...] ist aus dem Französischen übernommen und deutet somit auf ein gebildetes Publikum. Im Französischen hat "almanach" jedoch die Bedeutung "Volkskalender", "calendrier" ist der Kalender mit Tagestabellen und Raum für Notizen (Schenda 1970, 279).

Was laut Schenda als 'Almanach' in Deutschland eine "für die gebildeten Schichten sehr wohl akzeptable" Lektüre abgab (ebd.), war in der Regel eine besondere Spielart französischer Almanache der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und der Folgezeit. Es handelte sich um die sogenannten 'almanachs

galants'. Schenda spricht in diesem Zusammenhang von der "eleganten, vergnüglichen, musischen, geschmackvollen, geselligen, anekdotenreichen, angenehmen, poetischen, christlichen, unterhaltsamen etc. Almanach-Welt" (ebd., 280).

Französische Almanache hingegen waren in der Regel ausgesprochen populärliterarische Erzeugnisse ohne bürgerlichen Anspruch auf Schöngest, konzipiert für eine Volksschicht, die in der Regel des Lesens nicht oder nur eingeschränkt mächtig war. Als Jahreskalender enthielten Almanache ursprünglich zumeist eine chronologische Rekapitulation der Weltgeschichte bis zum Erscheinungsjahr, gaben Prophezeiungen für das Folgejahr und unterhielten mit, für heutige Begriffe, haarsträubenden Geschichten. Der einzige heute noch in Frankreich einigermaßen verbreitete Almanach ist der *Almanach Vermot*.⁵

Traditionelle Almanache waren wesentliche Träger der Prodigienliteratur, deren rekurrente Topoi (Hermaphroditen, Vielgeburten, Schafe mit fünf Beinen etc.) immer wieder das existentielle Ausgesetztsein zum Ausdruck brachten. Die drei nachfolgend wiedergegebenen wundersamen Geschichten (zit. nach Bollème 1990, 90f) können als typisch für die inhaltliche Ausrichtung traditioneller Almanache betrachtet werden:

Une pauvre femme qui portait dans ses bras deux enfants jumeaux, fut accusée par Marguerite Comtesse d'Hollande, d'avoir eu commerce avec deux hommes; cette femme lui souhaita autant d'enfants que de jours de l'an: elle accoucha le Vendredi Saint de l'année 1720 de 364 enfants qui furent baptisez dans les Bassins par l'Évêque d'Utrecht. Ils moururent et furent enterrez et leur mère âgée de 42 ans.

Le 27 novembre 1734, à Rouen, l'enfant du nommé Carlet prononça ces mots: Eh mon Dieu! lorsque le Curé luy mit le sel dans la bouche. Sa mère les repetoit souvent dans sa grossesse.

Madame Vairet de Blois, a dans les yeux un cadran où l'on voit les heures.

Obwohl es sich hier um fiktive Ereignisse handelt, drängt sich doch eine Assoziation zu *faits divers* auf. Die Referenzgeschehnisse sind nicht als singuläre Ereignisse bedeutsam, sondern als Ausdruck eines *imaginaire*. Es stellt sich die Frage, inwieweit derartige Geschichten wirklich geglaubt wurden, oder ob nicht zwischen Sender und Empfänger eine mögliche und keine wirkliche Welt als Rezeptionsfolie vereinbart war. Innerhalb dieser möglichen Welt würde dann die Möglichkeit des Unmöglichen bejaht werden. Ganz in diesem Sinne interpretiert Benard Muldworf den *fait divers*:

Le fait-divers ne fonctionne pas comme un film (ou un roman) policier. Il est bien une *fiction*, mais d'un ordre très particulier: il est la mise *en fiction* du

⁵ Vgl. zur inhaltlichen Entwicklung der Almanache Beaumarchais et al. 1984, Eintrag "Almanach".

"réel". Tuer son enfant? *C'est impossible*. Or cela se produit parfois. C'est le récit de cet "impossible" qui consitute la nature du fait-divers (Muldworf 1990, 35).

Einen entscheidenden Funktionswandel erfuhren Almanache im Kontext der Französischen Revolution. Das populäre Potential des Mediums Almanach wurde von der Revolution dazu genutzt, "den Fanatismus auf dem platten Lande mit seinen eigenen Mitteln zu schlagen" (Herding/Reichardt 1989, 17). Almanache wurden als volksdidaktisches Medium sehr bewußt zur Propagierung und Festigung revolutionärer und republikanischer Ideen eingesetzt. Es ist wichtig zu unterstreichen, daß Almanache dabei nicht in trockenem Didaktismus erstarrten, sondern durchaus auch der Prodigienliteratur verhaftet blieben. Gaspard (1989, 329) verweist darauf, daß prodigiöse Schemata oft einfach im Sinne des frisch wehenden republikanischen Geistes neu gefüllt wurden. Wo vorher Walfische ganze Flotten vernichteten, hielten jetzt Frauen und Kinder ganze feindliche Armeen in Schach. Andries bescheinigt revolutionären Almanachen einen nachhaltigen Einfluß auf die Schulbücher des 19. und 20. Jahrhunderts, "which for generations of young French students forged the collective memory of the Revolution" (1989, 207).

Der volksbildnerisch-republikanische Elan der Almanache wirkte auch im 19. Jahrhundert in Frankreich weiter fort. Generell läßt sich für die Almanache des 19. Jahrhunderts feststellen: "Désormais, l'inouï est raisonnable et l'étrange devient scientifique" (Bollème 1971, 82). Dennoch beruht auch ihr Erfolg auf einem populistischen Rezept:

L'utile se joint à l'agréable et l'agréable à l'utile au point d'être la condition même de la lecture pour celui qui lit peu: il ne peut lire, s'intéresser qu'à ce qui le concerne directement, lui est indispensable, mais il ne le lira d'abord ou ne le comprendra que sous une forme attrayante, parlant à son imagination. Le savoir, la science, l'histoire ne se donnent d'abord que sous forme de contes, d'histoires racontées, sous forme de récits légèrement en marge du réel, mais lisibles à condition d'être aussitôt comme superflus, gratuits, enjolivés, noyés de détails, nourrissants pour des imaginations avides [...] (Bollème 1971, 92).

Die von Bollème vorgenommene Charakterisierung des Almanachs erinnert in vielem an französische Fernsehnachrichten, wie sie von ihrer Textinhaltsseite oben vorgestellt wurden. Es scheint ganz so, als ob sich in Nachrichten die Geschichte des Almanachs, vom prodigiösen bis zu aufklärerisch-volksbildnerischen, in ihrer Form-Inhalts-Dialektik verdichtet. Aufgrund seiner einschlägigen Inhalte populär geworden, wurde der Almanach als Medium in den Dienst der Revolution gestellt. Daß dabei der Geruch des alten Behältnisses auf die neuen Speisen überging, ist nur allzu leicht nachzuvollziehen.

1.4.2 Monsieur Almaniak: ein kathodischer Zombie

Vom 17.09.90 bis etwa Mitte Januar 1991 ging jeder Nachrichtensendung von Antenne 2 eine etwa 40 Sekunden lange Sequenz mit dem Titel *Monsieur Almaniak* voraus, in welcher besagter Monsieur, mit Frack und Zylinder bekleidet, auf einer Bühne in Kintopp-Manier quer durch die Menschheitsgeschichte Bedeutsames und Episodisches, Ernsthaftes und Belächelnswertes, Reales und Erfundenes in einer oft chronologieverächtlichen Mixtur präsentierte. Übergeordnetes Selektionskriterium war das jeweilige Tagesdatum. Bei seinem ersten Auftritt stellte Monsieur Almaniak, der Name ist übrigens eine Kontraktion aus 'almanach' und 'maniaque', folgende Ereignisse vor:

- 1787: La Convention américaine adopte la nouvelle Constitution, toujours en vigueur aujourd'hui.
- 1643: Urbain Grandier, curé de Loudain, est brûlé pour sorcellerie. Diable!
- 1917: Emprisonné par le gouvernement provisoire, Trotski est libéré sous caution. Et il se déchaîne!
- Le 17 septembre 1936, tout est calme dans la vie d'Ernest Cassoulet [ein Mann sitzt auf einer Bank und wird von einem um die Ecke kommenden Riesenwurm aufgefressen].
Et demain est un autre jour.

Als Hintergrund dienen Zeichnungen, graphisch bearbeitete Realbilder, Standbilder, animierte Realbilder und Tricksequenzen. Zu Beginn eines Themas zieht Monsieur Almaniak ein Bild von links, rechts, unten oder oben hervor; Bilder fallen ihm auf den Kopf, manchmal droht er auch zwischen zwei Bildern zerquetscht zu werden. Interessant ist das Auftreten eines oder mehrerer Mitglieder der Sippe Cassoulet als *running gag* jeder Almanachausgabe: mal rauchen die Schwestern Cassoulet im Alter von 76 Jahren 1963 ihre erste Zigarette, mal kann ein gewisser Albert Cassoulet im Jahre 1932 nichts mehr essen, weil sein Bart zu lang geworden ist. Der Familienname, der auch ein eintopfartiges Gericht bezeichnet, verweist auf den schillernden Facettenreichtum des Almanachs und damit gleichzeitig auf die Buntheit der Inhaltsmischung von Fernsehnachrichten; denn der Fernseh Almanach steht im von Gérard Genette definierten Sinne in einem hypertextuellen Verhältnis zu Nachrichtensendungen:

Hypertextualité: j'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai "hypertexte") à un texte antérieur (que j'appellerai, bien sûr, "hypotexte") sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire (Genette 1982, 11f).

Wahrscheinlich ging es bei der Einführung des televisuellen Tagesalmanachs nur darum, zwischen den Werbeblock und die anschließenden Nachrichten ein einigermaßen attraktives Trennstück einzulassen. Der Almanach wäre dann als eine Art Übergangsritus (vgl. Leach 1978, 98) aufzufassen, der vom

profanen Zustand der Werbung in den heiligen Zustand der Information überleitet. Gleichzeitig liegt aber auch eine Gleichsetzung von Almanach und Fernsehnachrichten vor, und zwar in dem Sinne, wie Baudrillard Disneyland und Amerika gleichsetzt:

Disneyland est posé comme imaginaire afin de faire croire que tout le reste est réel, alors que tout Los Angeles et l'Amérique qui l'entoure ne sont déjà plus réels, mais de l'ordre de l'hyperréel et de la simulation (Baudrillard 1981, 26).

Die verspielte und betont witzige Form des Fernseh-almanachs ist ebenso wie dessen Signatur durch die fiktive *Panic Productions* nichts anderes als künstliche Erzeugung von Distanz zu Fernsehnachrichten. Die Tiefe, aus der dabei ein kulturelles Gedächtnis spricht, mag man am Titel der Produktion, *Monsieur Almaniak*, ermessen: zusammen mit 'histoire' sind 'Monsieur' und 'almanach' die drei häufigsten Lexeme in den Titeln populärliterarischer Erzeugnisse des 18. Jahrhunderts.⁶

2. Französische TV-Nachrichten als ethno-phatische Instanz

2.1 Kulturelle Rückbindungsgesten

Ging es bisher darum, französische Fernsehnachrichten auf der Makroebene in ihrer Inhaltsdimension als kohäsionsstiftende Funktionsnachfolger von Almanachen zu charakterisieren, soll im folgenden exemplarisch gezeigt werden, wie sich diese Kohäsionsstiftung in Bereichen der Mikroebene artikuliert.

In den französischen Fernsehnachrichten der von mir untersuchten Zeiträume werden zu Sendungsbeginn die Hauptnachrichtenthemen in einem Vorspann präsentiert. Diese Vorspanne zeichnen sich, vor allem bei Antenne 2, durch starke Sprachspielhaftigkeit aus. Aus der Fülle der Beispiele seien zwei aus den Nachrichten von Antenne 2 vom 10.04.1984 herausgegriffen:

Der Vorspann kündigt einen Beitrag zum Schlichtungsbesuch des damaligen Industrieministers Laurent Fabius in Lothringen während der dortigen Stahlkrise an. Als Einblendung erscheint der Schriftzug "Lorraine: Porter sa croix" (Lothringen: sein Kreuz tragen). Der Referenzbezug dieser Schrifteinblendung ist aufgrund der allgemeinen Bedeutung der Wendung "sein Kreuz tragen" abgesichert. Für das Verständnis des Sprachspiels hingegen ist das Wissen um die Existenz des *Croix de Lorraine* (Emblem der *France libre* und

⁶ Auf eine entsprechende Untersuchung François Furets weist Bollème (1969) in ihrem Vorwort hin.

des gaullistischen Widerstandes während des Zweiten Weltkriegs) unabdingbar. Wie bei den meisten Sprachspielen in französischen Nachrichten tritt hier die referentielle Sprachfunktion hinter die ästhetische zurück.

Eine weitere Ankündigung des gleichen Vorspanns verweist auf einen Beitrag zur Oscar-Verleihung in Hollywood. Es erscheint die Schrifteinblendung "Oscars: En avoir ou pas" (Oskars: haben oder nicht haben). Hier handelt es sich möglicherweise um eine Anspielung auf den Hemingway-Roman *To have and have not* oder auch auf das syntaktisch ähnlich strukturierte Shakespeare-Zitat *To be or not to be...* Darüber hinaus liegt auch ein subtileres Wortspiel vor, das auf der referentiellen Ambiguität des Pronominaladverbs *en* (= welche, davon) beruht. In der offensichtlichsten Interpretation würde sich *en avoir* natürlich auf Oscars beziehen (= welche davon haben). Im *argot* (eindeutig nach unten markiertes Sprachregister) bedeutet *en avoir* (*en* steht für *des couilles* = Hoden, Eier) aber auch soviel wie *Mut, Schneid haben*. Eine semantische Verbindung zwischen dieser Wendung und dem Inhalt des angekündigten Beitrages besteht nicht. Die Würze des Sprachspiels entsteht vielmehr aus der Potentialität einer Normverletzung. Die Verwendung nichtstandardsprachlicher und eindeutig nach unten markierter Elemente im Rahmen von Fernsehnachrichten wäre eindeutig ein Verstoß gegen Regeln des öffentlichen Diskurses. Die referentielle Ambiguität des Pronominaladverbs *en* läßt die Interpretation eines solchen Normverstoßes durchaus zu. Der an die Sprachspielpraxis von Antenne 2 gewohnte Zuschauer muß sogar davon ausgehen, daß mit dieser Ambiguität bewußt gespielt wird. Allerdings kann er nicht beweisen, daß tatsächlich Normverletzung vorliegt. Er wird so zum Zeugen eines 'perfekten' Verbrechens gegen die Norm, das er hypothetisch zwar rekonstruieren, faktisch jedoch nicht belegen kann. Mehr noch: die Tatsache, daß der Zuschauer in der Lage ist, das Sprachspiel zu verstehen, macht ihn zum Mittäter. Er wird zum schmunzelnden Komplizen eines nicht ahnbaren Sakrilegs. Auch in diesem zweiten Beispiel ist die referentielle Kommunikationsfunktion eindeutig von einer ästhetischen Dimension überlagert.

Sprachspielhaftigkeit zeigt sich jedoch nicht nur in den Vorspannen. Auch im eigentlichen Nachrichtenteil wird spielerisch mit Zeichen umgegangen. Hierzu ein Beispiel aus dem Bereich der *blue box*-Handhabung:

Ein im rechten Winkel angespannter und überdurchschnittlich muskulöser Arm mit geballter Faust, schräg darunter ein Gewehr (Zeichnungen). Dazu die Legende "Vigilance". Dies ist der erste Wahrnehmungskontakt mit einem Beitrag der Nachrichten von Antenne 2 vom 30. Juli 1988. Die Anmoderation des Sprechers und der anschließende Bildbeitrag knüpfen an die Ereignisse während der Bestreikung der Imprimerie Didier am 25. Juli 1988 an. Zur Durchsetzung eines *lock-out* hatte der Druckereibesitzer Jean Didier private

Wachmannschaften eingesetzt. Diese waren mit Schrotflinten bewaffnet und setzten Gummigeschosse ein. Es kam zu heftigen Auseinandersetzungen um die Herrschaft über die Betriebsgebäude. Fünf Tage später problematisiert der Nachrichtenbeitrag das Phänomen der Wachgesellschaften und untersucht, inwieweit diese zum Führen von Schußwaffen berechtigt sind. Da die Anmoderation eines Beitrags immer erst kurz nach dem Erscheinen des *blue box*-Bildes erfolgt, ist davon auszugehen, daß die *blue box* zur kognitiven Vororientierung des Zuschauers eingesetzt wird. Es kann angenommen werden, daß die Legende "Vigilance" lexikalisch zunächst einmal als *Wachsamkeit* gelesen wird. Der Versuch einer ersten Sinnkonstruktion könnte dann zu der Interpretation führen, daß hinsichtlich einer vom Bild ausgedrückten *force musclée* Wachsamkeit geboten ist. Der Umstand, daß der Ärmel am gezeigten Arm bis über das Oberarmgelenk hochgekrempelt ist, um der Muskulatur mehr Ausdruck zu verleihen, könnte dann dazu beitragen, die Bedrohung im Milieu von Schlägertrupps, Motorradbanden o.ä. anzusiedeln. Aber schon der Beginn der Anmoderation zerstört diese Sinnkonstruktion: "Une semaine après les affrontements entre vigiles et syndicalistes à l'imprimerie Didier..." Jetzt wird klar, daß *vigilance* sowohl morphologisch als auch inhaltlich etwas mit *vigiles*, den Angestellten privater Wachmannschaften, zu tun hat. Die dem Bild und der Legende abgewonnene Aussage müßte dann dahingehend modifiziert werden, daß es jene *vigiles* sind, denen gegenüber *vigilance* zu walten hat. Dem Suffix *-ence*, das in seiner Semantik im Deutschen mit *-heit*, *-keit*, *-erei* o.ä. zu vergleichen ist, könnte dann sprachspielbildende Funktion zugeschrieben werden. Wie im Demonstrationsdeutsch aus *Polizei* die *Bullen* und daraus dann die *Bullerei* geworden ist, hätte man es hier mit der *vigilance* als sicherlich nicht neutrale Sammelbezeichnung für *vigiles* zu tun. Spätestens aber in dem Augenblick, in dem in unserer hypothetischen Rekonstruktion des Interpretationsprozesses dem Zuschauer bewußt wird, daß hier mit dem Substantiv *vigile* und dem Suffix *-ence* gespielt wird, ändert womöglich eine banale Entdeckung die Sinnkonstruktion einiger Zuschauer: *vigilance* gehört nicht zum Lexikon der französischen Sprache! Es gibt dort nur die homophone Form *vigilance*. Angesichts der häufig ausgeprägten Elaboriertheit der Sprachspiele von Antenne 2 scheint ein einfacher Orthographiefehler wenig wahrscheinlich. Es liegt hier vielmehr eine bewußte Kontamination zwischen *vigilance* und *violence* vor. Die Annahme von *violence* als Kontaminationselement wird durch das *blue box*-Bild mit dem angespannten Arm und der geballten Faust gestützt.

Die ludische Handhabung von Zeichen stellt für den Rezipienten ein Beteiligungssignal dar, das ihn zu einem geistigen Spiel auffordert. Im Nachrichtenkontext wird so zwischen Sender und Empfänger eine referenzabstrakte Verbindung hergestellt, die mit Malinowskis Begriff der *phatic community* als "a type of speech in which ties of union are created by a mere exchange of

words" (Malinowski 1960, 315) beschreibbar ist. Angesichts des ausgeprägten Stellenwertes, den der spielerische Umgang mit Sprache im französischen Kulturraum innehat, fungiert die bloße Verwendung von Sprachspielen als phatisches, besser: als *ethno-phatisches* Signal. Diese Ethnophatik wird zusätzlich dadurch verstärkt, daß viele Sprachspiele auf der Grundlage kulturspezifischer Wissens Elemente funktionieren (etwa das *Croix de Lorraine* im ersten Beispiel). Es soll hier nun nicht der Eindruck geweckt werden, als ob französische Nachrichtensendungen eine durchgängige Perlenkette aus Sprach- und im weitesten Sinne Zeichenspielen seien, jedoch strahlen die tatsächlich vollzogenen spielerischen Zeichenakte über sich hinausweisend auf die Rezeption der gesamten Sendung aus. Als an den Zuschauer gerichtete *kulturelle Rückbindungsgesten* stehen sie in Zusammenhang mit anderen ethno-phatischen Nachrichtenpraktiken, zu denen ich im folgenden einige Beispiele anführen will.

Am 6. September 1989, dem Todestag von Georges Simenon, zeigten die Spätnachrichten von Antenne 2 einen recht eigenwilligen Umgang mit dem *blue box*-Verfahren. Während sämtlicher *on*-Passagen des Nachrichtensprechers wurde links oben im Studiohintergrund ein Buchdeckel eingeblendet, an dessen linker oberer Ecke ein Trauerband befestigt war. Im unteren Viertel war die Pfeife des Kommissar Maigret zu sehen. Bei jedem Themenwechsel wurde ein themenbezogenes Bild innerhalb des Buchdeckels eingeblendet. Durch diese "hommage discret à Georges Simenon", wie der Sprecher das Ausnahmeverfahren qualifizierte, verwies die gesamte Nachrichtensendung auf das Ableben des bekannten Schriftstellers: ein berühmter Gallier ist tot; der Stamm hat Trauer.

Am 29. Juli 1988 berichteten sowohl Antenne 2 als auch TF1 in ihren Hauptnachrichten, daß dem damals 67jährigen Yves Montand Vaterfreuden ins Haus stünden. Eine derartige Meldung ist nicht einfach unter der Spalte *social gossip* zu verbuchen. Auch hier ist der Topos der kulturellen Gemeinschaft präsent. Es findet ein Teilen von Kultur über Anteilnahme an Kulturträgern statt. Im Vordergrund steht weniger die Gewichtigkeit von Ereignissen als vielmehr die über personale Ereignisträger vollzogene Evokation eines inter-individuell verbindenden kulturellen Raumes. (Übrigens vermeldeten die Nachrichten von Antenne 2 vom 16. Oktober 1989 sogar, daß Yves Montand mit einer Grippe ins Krankenhaus eingeliefert wurde.) Interessant ist die Einführung von Yves Montand in der Meldung von TF1: Diese beginnt überschriftartig mit dem Sprachspiel "Le Papet est papa". Es geht hier nicht um den ohnehin bekannten Yves Montand, sondern - viel voraussetzungsreicher - um den Yves Montand, der vor damals kurzer Zeit in den Filmen *Jean de Florette* und *Manon des sources* als "Le Papet" zu sehen war. Als Gegenbeispiel dazu die Anfänge der Meldungen von HEUTE und der

TAGESSCHAU zum Tod von Brigitte Horney: "Brigitte Horney, eine der größten deutschsprachigen Schauspielerinnen, ist heute in Hamburg gestorben..." (HEUTE, 27.07.1988) und "Im Alter von 77 Jahren ist heute in Hamburg die Schauspielerin Brigitte Horney gestorben..." (TAGESSCHAU, 27.07.1988). Hier sind keine kulturellen Präsuppositionen im Spiel, was die Welt, von der die Rede ist, als eine fremde Welt erscheinen läßt. Wird in französischen Fernsehnachrichten oft apriorisch von der Bekanntheit nationaler Persönlichkeiten ausgegangen, stellen HEUTE und die TAGESSCHAU diese Bekanntheit und damit die über sie unter den Zuschauern herstellbare Kohäsion alleine schon aufgrund der sprachlichen Oberfläche zunächst grundsätzlich in Frage. Insgesamt zeichnen sich HEUTE und die TAGESSCHAU selbst im Bereich der Personalien durch jene "mechanische Kühle" (Schmitz 1989, 279) aus, die auch bei anderen Beiträgen den Anschein der Objektivität erzeugen soll.

Star-Jockey Yves Saint-Martin nahm an einem Dromedar-Rennen teil. Das zeigten in einem kurzen Bildbeitrag die Hauptnachrichten von TF1 vom 30. Juli 1988. (Zur Vergegenwärtigung der interkulturellen Differenz zu Deutschland hinterfrage man die nachrichtliche Verwertbarkeit des folgenden fiktiven Ereignisses: Franz Beckenbauer ist Schiedsrichter bei einem Altherren-Turnier in Bochum.) Trotz seiner Kürze (18 Sekunden) ist der französische Beitrag symptomatisch für das ethno-phatische Gesamtklima französischer Fernsehnachrichten. Seine tiefenkulturelle Botschaft ließe sich auf Französisch in etwa so umschreiben: "Notre Yves Saint-Martin national nous a fait le grand plaisir de participer à une course de dromadaires apportant ainsi la preuve qu'en France, on a l'esprit large, et qu'on s'amuse bien entre nous."

Die Hauptnachrichten von Antenne 2 vom 17. November 1990 zeigten einen kurzen Bildbeitrag über Unruhen in Liberia. Stellungnahmen wurden von Flugzeugen und Hubschraubern beschossen. Zeit- und Ortsangaben sowie eine Spezifizierung der beteiligten Parteien verliehen dem Beitrag faktenbezogene Vollständigkeit. Darüber hinaus beinhaltete der Text aber auch einige unscheinbare Details: Es handelte sich nicht um irgendwelche Jagdflugzeuge, sondern um "chasseurs Jaguar", und auch nicht um irgendwelche Kampfhubschrauber, sondern um "hélicoptères Super Puma", beides Spitzenprodukte und Exportschlager französischer Waffentechnologie. Man stelle sich im Gegenzug etwa eine TAGESSCHAU-Meldung vor, in welcher von der Niederschlagung irgendwelcher Unruhen mittels des Einsatzes von Mercedes-Benz-Unimogs und Heckler & Koch-Maschinenpistolen die Rede wäre, ohne daß es dabei um deutsche Waffenexporte ginge. Im französischen Bildbericht ist der referentielle Bezug überlagert von einer für das berichtete Geschehen irrelevanten Rückbindungsgeste an Frankreich.

Während im vorausgehenden Beispiel ein in bezug auf Frankreich zentripetales Rückbindungsprinzip festzustellen ist, zeigt das nachfolgende Beispiel eine zentrifugale Variante, die Frankreich auf übergeordnete Entitäten projiziert: Die *blue box*-Einspielung zeigt eine stilisierte Europa-Karte, auf der alle Staaten der Europäischen Gemeinschaft in ihren Nationalfarben unterlegt sind, ohne daß ein bestimmtes Land hervorgehoben wäre; darunter ist die Legende "Bon Point" zu lesen (Antenne 2, 30. Juli 1988). Auf HEUTE oder die TAGESSCHAU übertragen, würde ein deutscher Zuschauer aus einer allgemeinen Rezeptionserfahrung heraus an dieser Stelle wohl einen Beitrag über Europa erwarten, das auf irgendeinem Terrain, vielleicht auf dem Weg zur transnationalen Einheit, irgendeinen Punkt errungen hat. Der französische Beitrag hingegen präsentiert ein mittelständisches französisches Unternehmen, welches Taschenrechner mit integriertem Terminkalender herstellt und trotz der fernöstlichen Konkurrenz beträchtliche Gewinne zu verzeichnen hat.

Als abschließender Beleg für kulturelle Rückbindungsgesten sei ein Nachrichtenbeispiel von Antenne 2 vom 26. Juli 1988 zitiert, in dem es um die Aushebung eines unterirdischen Drogenlagers an der Costa Brava geht. Der Nachrichtensprecher gibt folgende Anmoderation:

Les trafiquants de drogues sont-ils en train de créer le marché unique européen des stupéfiants calqué sur l'initiative des hommes politiques de la Communauté européenne? Sûrement, si on se réfère à la découverte que vient de faire la police espagnole sur la côte près de Barcelone...

Wir haben es hier mit einer in französischen Nachrichten häufig anzutreffenden Diskursfigur zu tun, die Geschehnisse, oft eher assoziativ als sachlogisch fundierbar, in übergeordnete Zusammenhänge integriert, um Nachrichtenwert zu erzeugen. Im obigen Beispiel bezieht diese relevanzschaffende Amplifikation (Aristoteles 1987, 133) ihre rhetorische Kraft aus einer konnotationsintensiven Analogie, welche die Europäisierung des Drogenhandels mit der geplanten Schaffung des europäischen Binnenmarktes assoziiert. Als konnotationskonstitutive Seme sind dabei /Furcht/, /Bedrohung/ o.ä. anzunehmen, denn gerade in Frankreich war und ist der geplante "marché unique européen" ein Reizthema, das u.a. geschichtlich motivierte Ängste vor deutscher (Wirtschafts-)Hegemonie aktiviert. Dieser verdeckte Appell an die nationale Identität des Zuschauers wird auf syntaktischer Ebene durch die Satzform der Frage realisiert. Derartig transparente Strategien der Aufmerksamkeitsgewinnung sind HEUTE und der TAGESSCHAU fremd; deren Berichterstattung gleicht weithin Antworten auf nie gestellte Fragen. Zur weiteren Analyse der kulturellen Rückbindungskraft der Diskursgestaltung hier noch der Beginn des auf die Anmoderation folgenden Bildberichts. Zum Vergleich schließe ich einen am gleichen Tag aufgezeichneten TAGESSCHAU-Text an, der ebenfalls den Drogenfund der spanischen Polizei thematisiert.

Jacques Antoine Canavaggio. Cet homme possède un restaurant. Il est aussi fermier. Lui et ses amis élèvent des angliers à quelques kilomètres de Barcelone. Voilà pour ses activités de surface. Car en sous-sol, la mélodie du gentleman-farmer est tout autre. Il stocke, entrepose 17 tonnes de drogues, soit 200 millions de Francs. Dans des centaines de sacs de café marqués au nom du café de Brésil, la résine de cannabis est chouchotée [es folgt eine detaillierte Beschreibung des unterirdischen Tunnel- und Kühlsystems]. Ici, Canavaggio n'est plus un fermier, c'est un industriel en stupéfiants. Son nom, d'ailleurs, devient El Grande Corso, le Grand Corse...

An der Costa Brava bei Lloret del Mar ist der spanischen Polizei ein großer Schlag gegen den internationalen Rauschgifthandel gelungen. Die Beamten spürten 17 Tonnen Haschisch auf. 15 Tonnen waren in einem Tunnelsystem verborgen. Es ist die wohl größte Menge Haschisch, die in Europa auf einen Schlag gefunden wurde. Das unterirdische Lager hatte Kühlgeräte, um das Rauschgift frisch zu halten. Ein zum Strand führendes Fließband sowie ein Schnellboot zum Transport der Drogen wurden ebenfalls entdeckt.

Hervorzuheben ist bei Antenne 2 die starke Personalisierung, die um so bemerkenswerter ist, als in der TAGESSCHAU überhaupt keine Eigennamen genannt werden. Die überschriftartige Nennung des Eigennamens zu Beginn des Bildberichts von Antenne 2 weist Canavaggio als das eigentliche Textthema aus. Die semantische Kohäsion des Textes wird wesentlich durch auf seine Person bezogene Rekurrenzen in Form von Renominalisierungen und Pronominalisierungen gewährleistet. In der starken Ausrichtung an Canavaggio ist neben der Personalisierung, die den rezeptionsbezogenen Vorteil der Konkretisierung bietet, auch eine Französisierung des Referenz-Ereignisses zu sehen. Diese Rückbindungsgeste wird durch die Aktivierung eines Stereotyps, das des verbrecherischen Korsen, verstärkt und bricht sich doppelt in Canavaggios Gangsternamen *Le Grand Corse*, der einerseits auf Napoleon verweist und andererseits ein im französischen Verbrechermilieu typisches Muster der Namensgebung aktualisiert, das sich der Herkunft eines Gangsters als distinktives Merkmal bedient: *Jojo le Ricain*, *Fredo le Rital*, *Francis le Belge* oder einfach nur *Le Toulousain*, *Le Marseillais* etc.

Was die bisher behandelten Beispiele auf unterschiedlichen Ebenen miteinander verbindet, ist die Tatsache, daß in ihnen neben dem extra-medialen Referenzbezug auch eine zeichengetragene Beziehung zum Zuschauer angestrebt wird, die auf der Zugehörigkeit zu einer gleichen Kulturgemeinschaft aufbaut. Weiter oben charakterisierte ich die entsprechenden Elemente als ethno-phatische Signale. Die ausgeprägte Ethno-Phatik französischer Fernsehnachrichten setzt bei den Rezipienten ein Bewußtsein um kulturelle Identität geradezu voraus. Indem genau diese Voraussetzung spürbar ist, wird kulturelle Identität im Rezeptionsakt auch bestätigt. Wie Roland Barthes in seinen *Mythologies* (1957, 77ff) das Essen eines *steak frites*, der klassische französische Mittagssimbiß, als ein Teilen von *francité* interpretiert, wird die

Rezeption von Fernsehnachrichten zu einem identitätsbestätigenden Gemeinschaftserlebnis, zu einem Miterleben einer Welt *à la française*.⁷

2.2 Der Nachrichtensprecher als Verkörperung kulturspezifischer Ideale

Mit einer Dauer von knapp 30 Minuten sind die französischen Hauptnachrichten ausgesprochene Studiosendungen, in denen der *présentateur* (Nachrichtenmoderator) neben der Anmoderation von Nachrichtenbeiträgen auch Schaltgespräche und Diskussionen mit ins Studio eingeladenen Gästen (Künstler, Politiker oder sonstige bekannte Persönlichkeiten) zu führen hat. Die dreidimensionale Räumlichkeit des Studios wird dabei als materieller Träger intra-medial inszenierter Ereignisse genutzt. Folgender Auszug aus einem Interview von Jacques Asline (Nachrichtenregisseur) mit Patrick Poivre d'Arvor (derzeitiger Top-Nachrichtensprecher von TF1), in dem auf den Live-Auftritt eines federgeschmückten amazonischen Indianerhäuptlings in den 20 Uhr-Nachrichten von TF1 Bezug genommen wird, vermag einen Eindruck von dem zu vermitteln, was man "intra-mediale Ereignishaftigkeit" nennen könnte:

Asline: Deuxième grand événement, la venue de Roani, chef indien de la tribu des Kayapos, sorti de sa brousse en plein 20 heures...

Poivre d'Arvor: Ce fut là aussi, pour nous, égoïstement, un grand moment d'émotion, et pour les téléspectateurs un moment formidable. Alors qu'ils sont en train de dîner, c'est l'irruption dans leur salle à manger d'un grand chef emplumé qui leur fait découvrir un monde, un drame, dont ils ignorent tout (Asline 1990, 216).

Ohne die Ausstattung des *présentateur* mit improvisatorischen Vollmachten wären derartige intra-mediale Ereignisse nicht vorstellbar. Der Facettenreichtum der Handlungskompetenz des *présentateur* sei anhand des nachfolgenden, ebenfalls nicht weiter zu kommentierenden Auszugs aus einem Interview von Jacques Asline mit Yves Mourousi⁸ angedeutet:

⁷ Neben ihrer qualitativen Facette hat die Ethnophatik französischer Fernsehnachrichten übrigens auch eine quantitative Dimension, die sich in Häufigkeit und Platzierung frankreichbezogener Beiträge zeigt. Im Untersuchungszeitraum des Jahres 1988 waren sowohl bei TF1 als auch bei Antenne 2 ca. 43% der Nachrichtenzeit nicht-politischen frankreichbezogenen Beiträgen gewidmet. Im gleichen Zeitraum machten nicht-politische deutschlandbezogene Beiträge nur etwa 27% der Sendezeit von HEUTE und der TAGESSCHAU aus. Dort wurde der erste auslandsbezogene Beitrag im Durchschnitt nach drei Minuten präsentiert, während bei den beiden französischen Nachrichtensendungen immerhin durchschnittlich neun Minuten bis zur Öffnung zum Ausland vergingen.

⁸ Mourousi war langjähriger Nachrichtenstar von TF1; mittlerweile ist er u.a. als "conseiller en communication" für verschiedene Politiker tätig.

Asline: Le jour de la privatisation de TF1, vous débutez le journal avec un casque de chantier.⁹

Mourousi: C'est le clin d'oeil, l'équivalent du dessin de première page des quotidiens, le Faizant du *Figaro* ou le Plantu du *Monde*. Lorsque Jaruzelski est venu à Paris, j'ai débuté le journal en portant des lunettes noires. Un jour, Giscard avait confié à Anne Saint-Clair [Journalistin bei TF1] qu'il était curieux qu'on ne mange jamais à la télévision, et lui avait proposé de prendre le thé. De sorte que le lendemain nous avons commencé le journal en buvant le thé, pour faire plaisir à Giscard! (Asline 1990, 136)

Der französische *présentateur* ist als ausgebildeter Journalist zugleich Autor seiner Texte und bestimmt wesentlich die Gestaltung der Nachrichtensendung. Der *présentateur* der 20 Uhr-Nachrichten ist "la figure emblématique de toute chaîne de télévision" (Ockrent 1989, 39). Stil und Beliebtheit französischer Nachrichtensprecher stehen immer wieder im Zentrum der durch die Programmzeitschrift *Télérama* von Zeit zu Zeit unter dem Titel "Les journaux télévisés au banc d'essai" vorgenommenen Bewertung von Fernsehnachrichten. Sowohl die einzelne Persönlichkeit als auch die Funktion des Nachrichtensprechers ist Gegenstand von populärem Interesse. So wäre z.B. kaum vorzustellen, daß in der Bundesrepublik ein Roman über den 'Fall' (Sturz, Absetzung) eines Nachrichtensprechers einen Verleger finden könnte (Drucker 1979). Noch viel weniger wäre anzunehmen, daß ein derartiger Roman zudem die Vorlage für einen vierteiligen Fernsehfilm abgeben würde (Faraldo 1988). So sehr sind französische Nachrichtensprecher, im Gegensatz zu ihren deutschen Kollegen, im gesellschaftlichen Diskurs präsent, daß einigen von ihnen sogar ein Kosenamen gewährt wird: la Reine Christine (Christine Ockrent), Yves le Terrible (Yves Mourousi), Bruno la Démonstration (Bruno Masure), PPDA (Patrick Poivre d'Arvor), Big Léon oder Zizi (Léon Zitrone). Wie Chansoniers, Schauspieler oder Modeschöpfer sind sie Stimmen im Chor der kulturellen *Voix de la France*.¹⁰ Die öffentlichkeitsbetonte Stellung von Nachrichtensprechern findet in Frankreich auch in einer ausgeprägten und teilweise auflagenstarken Publikationstätigkeit ihren Ausdruck, die neben Plaudereien aus der Berufswelt und gesellschaftspolitischen Themen auch einen erheblichen Anteil an Belletristik umfaßt. Auch die politischen Parteien haben die Öffentlichkeitswirksamkeit der Nachrichtensprecher für sich entdeckt: bei den Kommunalwahlen des Jahres 1988 standen drei "présentateurs" auf ersten Listenplätzen. Dominique Baudis, ehemals populärer

⁹ TF1 wurde 1987 vom Baumagnaten Francis Bouygues übernommen, daher Mourousi Bauarbeiterhelm.

¹⁰ So der Titel einer Interviewsammlung von Alain de Sédouy und Pierre Bouteiller, in der neben Interviews mit Coluche, Guy Bedos, Bernard Kouchner, Yves Montand, Jack Lang, Pierre Cardin u.a.m. auch ein Gespräch mit Ex-Nachrichtenstar Yves Mourousi zu finden ist.

Nachrichtensprecher des Regionalsenders FR3, wechselte sogar vom Nachrichtenstudio auf den Stuhl des Bürgermeisters von Toulouse.

Es stellt sich die Frage nach den Kulturspezifika, die die Popularität der Nachrichtensprecher ausmachen und deren Handlungskompetenz fundieren. Z.B. gelangt Patrick Poivre d'Arvor (damals noch bei Antenne 2) in einem eröffnenden Nachrichtenüberblick von einem politisch ereignisarmen Wochenende folgendermaßen zur Ankündigung einer Reportage über den Selbstmord eines 25jährigen:

Bonsoir. Un week-end politique plutôt calme, tant en France qu'à l'étranger. L'occasion pour nous de prendre ce soir le recul qui nous manque parfois pour analyser l'actualité. Il s'en dégage forcément une réflexion sur les droits de l'homme, ce soir. Nous aurons l'occasion de le voir tout à l'heure avec ce qui se passe en Pologne, au Salvador mais aussi en France puisque le Premier ministre a assisté aujourd'hui au Congrès des droits de l'homme à Lille. Mais les droits de l'homme c'est aussi, à bien y regarder, le droit pour l'individu de vivre normalement dans un monde à priori sans hostilité. Et en épluchant les dépêches, on découvre parfois des cas pathétiques. Ainsi cette histoire que va nous raconter François Cornet. L'histoire d'un adolescent de 25 ans [sic!] qu'on a retrouvé dans une petite cabane perdue du vignoble nantais et qui avait décidé de se laisser mourir tout seul, tout seul comme ses 25 ans d'existence (zit. nach Tristani-Potteaux 1983, 255).

Es ist offensichtlich, daß diese Anmoderation viel weniger von einer Aussageintention geprägt ist als von der Entscheidung, einen Text zu produzieren. Die Textkonstruktion beruht dabei wesentlich auf einer ans Beliebige grenzenden Interpretation des Konzepts 'Menschenrechte', das von seiner internationalen politischen Dimension einigermaßen willkürlich auf einen Selbstmord heruntergekürzt wird. Derartige Vertextungsleistungen erinnern an die Struktur von Casaubons Zettelkasten in Umberto Ecos *Das Foucaultsche Pendel*: "Ein bißchen wie jenes Spiel, bei dem man durch Assoziation in fünf Schritten von Würstchen zu Plato gelangen kann. Sehen wir mal: Würstchen, Schwein, Borste, Pinsel, Idee, Plato. Leicht" (1989, 264).

Beispiele dieser Art, die einen Willen zum Text ausdrücken, könnten für französische Fernsehnachrichten ins Beliebige fortgesetzt werden. Sie finden sich sowohl in Sprecherpassagen als auch in Reportagen. Es ist in diesem Zusammenhang wichtig zu betonen, daß der französische *présentateur* kein neutraler Übermittler ist, nicht wie die Sprecher von HEUTE oder der TAGES-SCHAU ein mehr oder weniger beliebiges Medium von Texten, sondern ein *énonciateur*, d.h. ein in einer konkreten Kommunikationssituation agierendes linguistisches und körperliches *ego*. Formulierungen wie "je vous le disais tout à l'heure", "nous allons y revenir après le reportage" etc. weisen ihn als ein in einem aktuellen Kommunikationsprozeß befindliches Subjekt aus. Subjektivität im Sinne einer persönlichen Bewertung von Kommunikationsinhalten manifestiert sich auch auf der lexikalischen Ebene. Aus dem

Mund des *présentateur* werden Ereignisse "étonnant", "abjecte", "incroyable" etc. Der *présentateur* verliert nicht Information, er bereitet sie zuschauergerecht auf. Auf ihn gerichtete Identifikationsprozesse dürften ihn weniger als den Wissenden denn als den Könnenden modellieren: Er ist derjenige, der es magistral versteht, Information in Sprache zu kleiden. Insofern ist er die alltägliche Verkörperung der in Frankreich gepflegten Ideale der *éloquence* und des *bien parler*.¹¹ Im Streben nach Rhetorizität und Eloquenz ist sein Verbalverhalten ein ethno-phatisches Signal.¹²

Das Phänomen *présentateur* ist aber auch noch auf andere Weise im französischen Kulturraum festzumachen. Französischer Journalismus generell zeichnet sich durch das Fehlen einer stringenten Trennung von Meinung und Faktendarstellung aus. In ihrer diesbezüglichen Eigenwilligkeit wird die französische Informationsstilistik auch von in Frankreich tätigen Auslandskorrespondenten wahrgenommen (Padioleau 1983). Das Verschwimmen von Kommentar und Meinung ist nun keineswegs auf irgendeine im- oder explizite journalistische Konvention zurückzuführen. Das Gegenteil ist der Fall. Rieffel (1987) und Guillebaud (1990) vertreten die Auffassung, daß das anfängliche Fehlen sozialer Anerkennung im 19. Jahrhundert Journalisten sich verstärkt dem Ideal des Intellektuellen annähern ließ. Was Nachrichtenjournalismus betrifft, findet diese These Bestätigung in der bereits erwähnten regen Publikationstätigkeit von Nachrichtensprechern oder etwa in der Tatsache, daß Nachrichtenstar Poivre d'Arvor eine eigene Literatursendung (EX LIBRIS) moderiert. Für diesen journalistischen Hybridzustand nur die Journalisten selbst verantwortlich zu machen, wäre jedoch zu kurz gegriffen. Damit diese so handeln können, wie sie es tun, muß eine Gesellschaft vorhanden sein, die das toleriert, vielleicht sogar als Verkörperung eines der sie tragenden Ideale erachtet. Dieses Ideal könnte man *personale Polyvalenz* nennen; Hall und Reed Hall (1984, 56) charakterisieren Franzosen im Gegensatz zu Deutschen als *polychron*, womit die Befähigung zur simultanen Ausübung unterschiedlicher Tätigkeiten gemeint ist. Personale Polyvalenz, Polychronie oder vielleicht einfach nur das ausgeprägte Bestreben danach, nicht als einseitig verbildet zu erscheinen, sind nicht nur für französische Journalisten kennzeichnend. So steht auch außer Zweifel, daß eine Liste der Buchpublikationen französischer Spitzenpolitiker, hierunter fällt auch

¹¹ In diesem Zusammenhang ist auf die weit zurückreichende schulische Tradition der Rhetorik in Frankreich (in Verbindung mit Philosophie und teilweise mit dieser konfundiert) zu verweisen (vgl. Zeldin 1980, Kapitel "Logique et verbalisme").

¹² Zur Bedeutung der *éloquence* als kulturkonstitutives Verhalten verweise ich auf Jean Starobinskis Artikel "La chaire, la tribune, le barreau" (1986), der in einem dreibändigen Sammelwerk von Pierre Nora (1984/86) mit dem bezeichnenden Titel *Les lieux de mémoire* zu finden ist. Eloquenz - und damit Rhetorik - wird dort, bezogen auf Frankreich, als ein aus dem kollektiven Gedächtnis abrufbarer *locus* betrachtet.

kationen französischer Spitzenpolitiker, hierunter fällt auch Belletristik, um einiges länger ausfallen dürfe als ihr bundesrepublikanisches Gegenstück.

3. Schluß

Ohne daß damit der Anspruch auf eine stringente und lückenlose Beweisführung verbunden gewesen wäre, konnte in den vorausgehenden Ausführungen ein bedenkenswertes Maß an Evidenz für die These von französischen Fernsehnachrichten als Funktionsnachfolger der didaktisch-volksbildnerisch ausgerichteten Almanache des 18. und 19. Jahrhunderts erzeugt werden. Deren Anliegen bestand u.a. darin, die sich mit der Französischen Revolution konkretisierende republikanische Idee zu popularisieren und zu festigen. Dies geschah - und geschieht noch heute in französischen Fernsehnachrichten - durch gemeinschafts betonende Rückgriffe auf den republikanischen Bildervorrat. Ausgehend von Analysen ludischer Zeichenverwendung konnten französische Fernsehnachrichten als ethno-phatische Instanz charakterisiert werden: Sie verfügen über ein ganzes Repertoire an kulturellen Rückbindungsgesten, durch welche die Zuschauer im Rezeptionsakt als kulturelle Gemeinschaft angesprochen werden. Als Verkörperung kulturtragender Ideale ist auch der französische Nachrichtensprecher eine ethno-phatische Instanz.¹³

Auf übergeordneter Ebene fordern die für die kulturelle Spezifität französischer Fernsehnachrichten angeführten Beispiele und Überlegungen zur Integration einer kulturellen Dimension in den meta-medialen Diskurs auf. Sind GLÜCKSRAD, WHEEL OF FORTUNE oder ROUE DE LA FORTUNE in ihrem jeweiligen Kontext wirklich das Gleiche? Liegt eine identische Paradigmatik der Fragen vor? Was macht die SCHWARZWALDKLINIK trotz Exporterfolg typisch deutsch? Warum haben Ärzte nur sehr mäßigen Erfolg in französischen Serien? Warum müssen die TAGESTHEMEN so spät ausgestrahlt werden? Ist der enorme Erfolg von DERRICK in Italien der Erfolg eines Krimis oder der eines deutschen Krimis?

¹³ Zur ethno-phatischen Narrativität, zu Ästhetizität und Rhetorizität sowie zum ethno-phatischen Umgang mit Stereotypen in französischen Fernsehnachrichten vgl. meine ausführliche Untersuchung (Batz 1992).

Literatur

- Andries, L. (1989) Almanachs: Revolutionizing a traditional genre. In: *Revolution in print. The press in France 1775-1800*. Ed. by R. Darnton & D. Roche. Berkeley, Cal.: University of California Press, S. 203-222.
- Aristoteles (1982) *Poetik*. Stuttgart: Reclam.
- (1987) *Rhetorik*. 2. Aufl. München: UTB.
- Asline, J. (1990) *La bataille du 20 heures*. Paris: Acropole.
- Barthes, R. (1957) *Mythologies*. Paris: Seuil.
- (1964) Structure du fait divers. In: *Essais critiques*. Paris: Seuil, S. 188-197.
- Batz, R. (1992) *Französische Fernsehnachrichten als kultureller Text*. Tübingen: Niemeyer.
- Baudrillard, J. (1981) *Simulacres et simulations*. Paris: Galilée.
- Bayle, P. (1684-1687) *Nouvelles de la République des Lettres*. Amsterdam.
- Beaumarchais, J.-P. et al. (1984) *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris: Bordas.
- Bollème, G. (1969) *Livre et société II: Les almanachs populaires aux XVII^e et XVIII^e siècles. Essai d'histoire sociale*. Paris: Mouton.
- (1971) *La Bibliothèque bleue. La littérature populaire en France du XVI^e au XIX^e siècle*. Paris: Julliard.
- Dijk, T.A. van (1988a) *News as discourse*. Hillsdale, N.J.: Erlbaum.
- (1988b) *News analysis. Case studies of national and international news in the press*. Hillsdale, N.J.: Erlbaum.
- Doelker, C. (1989) *Kulturtechnik Fernsehen. Analyse eines Mediums*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Drucker, M. (1979) *La chaîne*. Paris: J'ai lu.
- Eco, U. (1988) *Das Foucaultsche Pendel*. München/Wien: Hanser.
- Faraldo, F. (1988) *La chaîne. Téléfilm d'après le roman de Michel Drucker* (Antenne 2).
- Fiske, J. / Hartley, J. (1978) *Reading television*. London: Methuen.
- Gaspard, C. (1989) Les almanachs révolutionnaire et la façonnement d'une conscience historique. In: *Colloque Internationale de Rouen (13, 14, 15 octobre 1988): La Révolution française et les processus de socialisation de l'homme moderne*. Paris: Messidor, S. 327-335.
- Genette, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Guedj, D. (1989) *La révolution des savants*. Paris: Gallimard.
- Guillebaud, J.-C. (1990) Les médis et le journalisme. In: *le débat*, 60, S. 149-152.
- Hall, E.T. / Reed Hall, M. (1984) *Les différences cachées. Comment communiquer avec les Allemands*. Hamburg: Gruner & Jahr.
- Herdling, K. / Reichardt R. (1989) *Die Bildpublizistik der Französischen Revolution*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Kristeva, J. (1969) *Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.

- Landbeck, H. (1991) *Medienkultur im nationalen Vergleich. Inszenierungsstrategien von Fernsehnachrichten am Beispiel der Bundesrepublik Deutschland und Frankreichs*. Tübingen: Niemeyer.
- Leach, E. (1978) *Kultur und Kommunikation. Zur Logik symbolischer Zusammenhänge*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Lotman, Y. / Uspensky, B. (1978) On the semiotic mechanism of culture. In: *New Literary History* 9,2, S. 211-232.
- Malinowski, B. (1960) The problem of meaning in primitive languages. In: *The meaning of meaning. A study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism*. Ed. by C.K. Ogden & I.A. Richards. 10th ed. London: Routledge & Kegan Paul, S. 296-336.
- Muldworf, B. (1990) Le fait divers: entre réel et imaginaire. In: *la pensée*, 273, S. 33-39.
- Nora, P. (éd.) (1984/86) *Les lieux de mémoire*. (4 Bde.). Paris: Gallimard.
- Ockrent, C. (1989) Le grand journal du soir. In: *Pouvoirs*, 51, S. 37-49.
- Padioleau, J. (1983) Le journalisme politique à la française. Regards étrangers. In: *Esprit* 2, S. 147-155.
- Poecke, L. van (1988) The myths and rites of news making: Hard news versus soft news. In: *The European Journal of Communications* 14,1, S. 23-47.
- Poulle, F. / Bautier, R. (1986) Les journaux télévisés de 20 heures sont-ils des journaux? In: *Le JT. Mise en scène l'actualité à la télévision*. Ed. par B. Miège. Paris: INA/Documentation française, S. 95-109.
- Rieffel, R. (1987) *L'élite des journalistes*. Paris: PUF.
- Rousseau, J.-J. (1964) Discours sur les sciences et les arts. In: *Oeuvres complètes III*. Ed. par M. Gagnebin & M. Raymond. Paris: nrf/Pléiade, S. 1-30.
- Schenda, R. (1961) *Die französische Prodigienliteratur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. München: Hueber.
- (1970) *Volk ohne Buch. Studien zur Soziologie der populären Lesestoffe*. Frankfurt/M.: Klostermann.
- Schmitz, U. (1989) *Postmoderne Concierge: Die TAGESSCHAU. Wortwelt und Weltbild der Fernsehnachrichten*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Sédouy, A. de / Bouteiller, P. (1987) *Voix de la France*. Paris: Calmann-Lévy.
- Starobinski, J. (1986) La chaire, la tribune, le barreau. In: *Les lieux de mémoire (II)*. Ed. par P. Nora. Paris: Gallimard, S. 425- 485.
- Stoll, A. (1974) *Asterix. Das Trivialepos Frankreichs. Bild- und Sprachartistik eines Best-sellers*. Köln: Dumont.
- Tristani-Potteau, F. (1983) *L'information malade de ses stars. Comment la personnalisation de l'information se fait instrument du pouvoir*. Paris: Pauvert-Garnier.
- Zeldin, T. (1980) *Histoire des passions françaises (1848-1945) (I): Orgueil et intelligence*. Paris: Seuil.

Projektor und Pinsel

Zum Verhältnis von Malerei und Film¹

Der Film - damit meine ich: der Film als Kunst - hat seit seinem Entstehen Beziehungen zu anderen Künsten unterhalten, mit bestimmten Künsten geflirtet und hat sich mit einigen von ihnen eingelassen. Mit Blick auf das Theater, seinen Bruder und Gegner, ist dies nur allzu offensichtlich; oder ebenfalls mit Blick auf die Literatur. Aber auch mit Blick auf die Musik oder die Poesie, worauf eine Vielzahl von Avantgarden, von der impressionistischen französischen Schule bis zum amerikanischen *Underground* Wert gelegt haben. Darüber hinaus fand sich das Kino als Institution im Konflikt mit anderen Institutionen oder bildete vorübergehende Allianzen mit ihnen, dies vor allem mit dem Schauspiel. Man konnte zum Beispiel nachweisen, daß der Western der Stummfilmzeit in einer engen Verbindung mit dem *Vaudeville* (Leutrat 1985) existierte oder daß die historische Funktion des italienischen Kinos der 30er Jahre auf dem Einsatz von Strategien der vokalen Präsenz gründete, von Strategien, die denjenigen des Vorkriegs-Mediums, des *Radios* glichen. Kurzum, der Film als Kunst, der Film/das Kino als Institution (und als *Dispositiv*)² hat seinen Platz und seine Existenz in Relation zu anderen Künsten und anderen Institutionen - seien diese nun konkurrierend oder befreundet - immer wieder aufs neue definiert.

Es ist vermutlich deutlich geworden, in welche Richtung meine Argumentation zielt. Bei diesen institutionellen Allianzen und bei dieser Suche nach künstlerischer Filiation (oder bei deren Leugnen) fehlt eine der Künste: die Malerei. Die Suche nach den Wurzeln des Films verläuft, als ob dieser - als visuelle Kunst *par excellence* und allgemein als solche anerkannt - keinerlei Anleihen bei der Malerei einzugestehen hätte und als ob einen Film zu sehen,

¹ Der folgende Artikel stellt eine Zusammenfassung einiger zentraler Thesen von Jacques Aumont *L'Oeil interminable. Cinéma et peinture* dar; AdÜ.

² Der Begriff "Dispositiv" wird von Jacques Aumont in Anlehnung an die Vorschläge von Jean-Louis Baudry verwendet. Das Dispositiv bezeichnet den kinematographischen Apparat in seiner Relevanz für die Illusionsbildung durch den Zuschauer. Vgl. dazu Baudry 1986; Metz 1991, S. 85ff (deutschsprachige Ausgabe demnächst bei Nodus-Publikationen); vgl. auch den Beitrag von Lowry in diesem Heft.

nichts mit den Erfahrungen zu tun hätte, die wir machen, wenn wir ein Bild betrachten. Der Film hat die Malerei ignoriert, oder vielleicht hatte er Angst vor ihr, so sehr, daß er sie als möglichen Ursprung abgelehnt hat. (Diese Ablehnung fand auch ihren Niederschlag in Form von filmischen Fehlleistungen, z.B. in den piktoralen Pastiches, die zu produzieren sich der Film zu allen Zeiten berufen fühlte und deren kanonisiertes Beispiel etwa die faden und langweiligen 'Zitate' der flämischen Malerei in Feyders *KERMESSE HEROIQUE* bilden.) Was die Theorie des Films betrifft, so scheint sie den Film und die Malerei - so selten dies auch der Fall gewesen sein mag - einzig und allein miteinander verbunden zu haben, um sie besser *gegeneinander stellen* und *voneinander unterscheiden* zu können. Selbst ein Bazin, der leidenschaftlich das verteidigt, was man von der Kontamination des Films durch die Kunst der Worte weiß, widmet dem Vergleich des Films mit der Malerei nur einen kurzen Artikel, um beide wechselseitig in ihrem Gegensatz zu beleuchten. Der Film ist keine Malerei, so hat man es wiederholt geäußert (oder jahrzehntelang mit Blick auf diese Frage geschwiegen). So ist es dann auch nur konsequent, daß der Zeichentrickfilm, dieser unentschlossene Zwitter und Bastard, zusammen mit all den anderen 'Störenfriedern', etwa den experimentellen Filmen, immer an den Rand der Filmgeschichten und -theorien gedrängt wird.

Seit einigen Jahren allerdings, man könnte behaupten, in dem Maße, wie sich das Kino zunehmend seines bevorstehenden Ablebens bewußt wird, nimmt der Diskurs eine umgekehrte Richtung: Kritiker, Cinéasten und Theoretiker scheinen sich (zumindest in Europa) einig, daß ganz im Gegenteil der Film oder Bereiche des Films, gewisse Momente des kinematographischen Handelns oder gewisse Merkmale bestimmter Filme, sehr wohl etwas mit der Malerei zu tun haben, wenn sie nicht schon gleich als *Malerei* etikettiert werden. Dies ist auf eine ebenso symptomatische wie unabgestimmte Art und Weise der Fall. Der neue Trend ist übrigens viel zu disparat, um durch einen einzigen Faktor hinlänglich erklärbar zu werden, und noch schwieriger wäre es, seinen Ursprungsort exakt zu bestimmen. Jean-Luc Godards Film *PASSION* hat sicherlich mit seiner beeindruckenden Arbeit über die *mise en scène* der großen darstellenden Malerei des Westens sehr viel dazu beigetragen, Spekulationen zu nähren. Godard hat den Spielball - eher in seiner Rolle als Kritiker und Theoretiker denn als Cinéast - selbst auch sogleich wieder aufgenommen, und sein Videofilm *SCENARIO DU FILM PASSION*, den er ein Jahr nach dem Film produzierte, ist unter anderem eine der erhellendsten Äußerungen, die je zu dieser Frage gemacht wurden und die sich mit dem so ein-gängigen Gleichnis und der so einleuchtenden Gleichsetzung von der *Filmleinwand* und der *Leinwand des Gemäldes* befassen. Dennoch kann nicht allein Godard die Vaterschaft und die Entdeckung dieser Fragestellung zugeschrieben werden. Es gibt selbstverständlich eine Reihe von Malern

(z.B. Jacques Monory), von Historikern (etwa Bouvier/Leutrat 1981 über NOSFERATU), von Kritikern (insbesondere in den *Cahiers du cinéma*³), von Kunsthistorikern (wie Hubert Damisch), von Journalisten, die sich mit unserem Thema in einer Weise beschäftigt haben, als ob dies geradezu auf der Hand läge.

Welche Beziehungstypen sind nun für das Verhältnis von Film und Malerei denkbar? Ich werde mich natürlich vor der Anmaßung hüten, in einem kurzen Artikel bessere Antworten formulieren zu können, als sie in all den Unternehmungen, die ich bereits erwähnt habe, zu finden sind. Überdies ist es nur allzu wahrscheinlich und naheliegend, daß die Konturen des Problems, so wie ich es artikuliert habe, nur äußerst vage erscheinen können. Der Film und die Malerei sind viel zu offene Begriffe - immer in Gefahr, substantiellistisch definiert und verstanden, anstelle historisch spezifiziert zu werden.

Ein Sachverhalt ist jedoch klar: Der Film (oder besser gesagt, der Typus künstlerischer Praxis, den man gemeinhin als "Film" bezeichnet) war niemals ein wirklicher *Zeitgenosse* der Malerei (unseres 20. Jahrhunderts). Mit der bemerkenswerten, aber in ihrer Erscheinung dennoch sehr begrenzten Ausnahme des sogenannten *Expressionismus*, befanden sich die einzigen Berührungspunkte zwischen dem Film und der zeitgenössischen Malerei in Institutionen, die im Kontext des Filmbetriebs minoritär waren. Damit müssen diese Minderheiten natürlich nicht sogleich als uninteressant erscheinen, allerdings können sie nicht als wirklich repräsentativ für die Kunst des Films betrachtet werden. Wenn nun Film und Malerei in Beziehung zueinander oder vielmehr in einem Verwandtschaftsverhältnis stehen, so impliziert dies weder ein Plagiat der einen Kunst durch die andere noch ein paralleles Arbeiten über gemeinsame Problemstellungen, sondern einzig die Wiederaufnahme von Fragen, Konzepten, Prinzipien, die im Laufe der Geschichte der repräsentativen abendländischen Malerei (zum größten Teil vor der Erfindung des Kinos) entwickelt wurden, durch den Film oder vielmehr durch die Kunst des Films als visueller und narrativer Kunst.

Ich werde auf diese *Ungleichzeitigkeit*, die von großer Bedeutung für eine korrekte Annäherung an unsere Fragestellung ist, zurückkommen. Sie bildet den Rahmen meiner Reflexionen. Den Film aus der Perspektive der Malerei und mittels deren Kategorien zu betrachten, heißt drei Gruppen von Fragen, die miteinander verbunden sind, zu stellen: Zunächst die grundlegende Frage nach der *Geschichte* oder genauer gesagt die Frage nach der einzigen historischen Ebene, wo sich beide treffen können, der Ebene des *Sichtbaren*. Das

³ Vgl. insbesondere in der Nummer 370 vom April 1985 dieser Zeitschrift die interessante Debatte über die möglichen Parallelen zwischen dem pikturalen und dem kinematographischen *Manierismus*.

Sichtbare und Wahrgenommene wird in der Tat historisch definiert, und das, was ich (mit Michael Baxandall 1972) das *Auge* des 19. Jahrhunderts nennen werde, ist sowohl das Produkt der Funktionsgeschichte der Malerei als auch die ideologische Grundbedingung der Erfindung des *Kinos*. Dann stellt sich die Frage der *mise en scène*, der Dramatizität (wenn dieser Neologismus gestattet ist) und damit letztendlich auch die der Fiktion. Wenn die offensichtlich plastischsten Formen des Films marginal bleiben, dann unter anderem deshalb, weil sich der Film nahezu gänzlich und mit Vehemenz dem Erzählen zugewandt hat. Davon ausgehend, müssen wir das, was in der Malerei zum Narrativen gehört, d.h. zum Drama und zum Theater, neu in Augenschein nehmen. Schließlich sind wir noch mit der Frage nach den Beziehungen zwischen Pikturalem und Filmischem, auf der Ebene des Materials und der Figuration (der bildlichen Darstellung), konfrontiert - eine konkretere Frage, die aber nur dann gewinnbringend gestellt werden kann, wenn der 'Um-Weg' über die ersten beiden gegangen wurde und wenn so vermieden wird, in die gewohnten Banalitäten und in die Sackgasse aller Reflexionen über den Film als *belebte Malerei* zurückzufallen.

* * *

Das Auge in der Epoche des Kinos, das Auge des 19. Jahrhunderts (oder wenn man so will, das *moderne* Auge in dem Sinne, den ihm Baudelaire gab) könnte in einem synthetisierenden Schluß als *variables* Auge bezeichnet werden. Im Jahrhundert vor dem Erscheinen des Films taucht ein doppeltes und teilweise paradoxes Phänomen der Mobilisierung und der Demultiplikation bzw. Reduktion des Blicks auf, während gleichzeitig neue Modalitäten entwickelt werden, um mit den alten pikturalen Problemen umzugehen, zum Beispiel in Form des Augenblicks, der Distanz und der Perspektive. Wir wissen, daß sich in der Malerei um das Jahr 1800 eine Reihe von einschneidenden Veränderungen ergaben. Heute steht außer Zweifel, daß die eigentliche Revolution der Malkunst, die sich in den Jahren 1780-1820 ereignet, im Bereich der Naturskizze stattfindet: es ist nun *nicht* mehr so sehr ihre *Exaktheit*, die zählt (diese hatte sie schon seit langem erreicht, wie sich etwa am Beispiel Canalettos und seiner *camera ottica* ersehen läßt), sondern vielmehr ihre *Flüchtigkeit* und *Lebendigkeit* sowie die Tatsache, daß sie nun dazu bestimmt ist, den ersten Eindruck einzufangen und diesen als genuin künstlerischen zu fixieren, ohne jemals retuschiert zu werden. In dieser Entwicklung sieht man *den* Schlüssel für das Entstehen einer photographischen Ideologie der Repräsentation, die auf der aktiven Beweglichkeit der visuellen Pyramide gründet (Galassi 1981). Auf einer Konzeption der Welt als ununterbrochenes Feld potentieller Gemälde, das vom Blick des Künstlers

gestreift wird, von einem Blick, der es durchläuft, durchforscht, der oft verweilt und der Ausschnitte des Feldes *rahmt*.

Die Umwälzung, welche dieser neue Typus pikturaler Werke mit sich bringt, ist von großer Tragweite. Es handelt sich nicht allein, obwohl auch dies der Fall ist, um einen spezifischen Augenblick in der Geschichte der Konstitution des Raumes (den Augenblick seiner visuellen Konzeption, den Augenblick des Ablösens, der Emanzipation und der Objektivität); es handelt sich nicht allein um eine Veränderung des Status' der repräsentierten *Natur* (obgleich es nichtsdestoweniger wichtig ist festzuhalten, daß dies der entscheidende Augenblick ist, wo die Natur von der *les-* zur *sicht-*baren wird). Es handelt sich in der Tat um nichts Geringeres als um die Konstitution eines *Sehens*, um eine neue Zuversicht, die sich auf das Sehen als Instrument der Erkenntnis (und damit fast schon der Wissenschaft, *sehen lernen, sehend lernen*) stützt.⁴ "Nach der Wirklichkeit fiebern", sagt Peter Galassi, gewiß; es ist aber auch ein Fieber nach *Vision(en)*, ein Dürsten nach Erscheinungen, nach Sichtbarem und Flüchtigem. In der Schule dieser Maler, die unablässig ihren Blick über die Welt schweifen lassen, erlernt das Auge Beweglichkeit. Die Welt ist ein unablässiges Schau-Spiel, das Pittoreske ist überall und entsprechend faßt sich der Blick als *variabler* auf; er schreibt sich in die Zeit und in den Weg ein.

Andererseits ist das variable Auge offensichtlich in dieses Surrogat-Auge, welches kurz darauf die Kamera bildete, eingebettet. Die strikte Definition dieser Beweglichkeit *in der Zeit* und entsprechend das neue Problem der Lenkung und Handhabung eines *verlängerten Blickes* sind das, was der Film hinzufügt und was ihn grundsätzlich kennzeichnet.

Der Film ist heute immer noch *das* experimentelle Spiel mit der Verlängerung des Blicks und des Blickens. Aber auch und in besonderem Maße - ausgehend vom selben ideologischen Ursprung - ein experimentelles Spiel mit der Variation des Blickpunktes. Die Cinéasten waren es z.B. in einer außergewöhnlich reichen Periode des Films, in den zwanziger Jahren, offensichtlich niemals überdrüssig, die extremsten Möglichkeiten der neuen Technik zu testen, dieser Technik, die es erlaubt, "mit göttlicher Leichtigkeit" (Foulon 1924, 17) den Blickpunkt und die eingenommene Distanz zum repräsentierten Objekt zu verändern. Wir wissen nicht mehr ganz genau, wer die berühmte *entfesselte Kamera* des Jahres 1925 erfunden hat, aber von größerer Bedeutung als die Suche nach dem Erfinder ist die Entfesselung selbst, das Phantasma einer Kamera, die nicht nur *alles* sehen, sondern dies

⁴ Der aufmerksame Leser wird hier das für Gombrich wichtige Thema der *Entdeckung des Visuellen durch das Mittel der Kunst* und der Nähe zwischen *sehen* und *verstehen* erkennen.

aus allen möglichen Blickwinkeln tun könnte. Zur selben Zeit entstehen symptomatische Bewegungen, wie z.B. die *Großstadt-Symphonien* à la Ruttman, Vigo oder Vertov, in denen sich unablässig die alte anthropomorphe Metapher des Herzens, des Kopfes und der Glieder dezentriert. Dies ist vor allem auch die Epoche der Regentschaft des Kameramanns, dessen Fähigkeiten überall geschätzt, hervorgehoben und mit einem Starrummel umgeben werden.

Unter den Einstellungstypen, die erprobt werden, sind zwei besonders auffallend: das sehr große Ensemble, d.h. das sehr weite Panorama, das benutzt wird, um Landschaften zu filmen, und die besonders nahe Detail Einstellung, die benutzt wird, um alles (insbesondere das Gesicht) zu filmen. Beim großen Stummfilm und bei seinen herausragenden Theoretikern, Balázs und Eisenstein, sind die beiden genannten Einstellungstypen Beweis für diese Freiheit der Distanznahme - bis hin zu dem Punkt, exzessiv und monströs zu werden, wie es bei der Detailaufnahme von Objekten der Fall ist, die Jean Epstein poetisiert hat. Diese Freiheit hat sich der Film vom Abenteuer der Malerei bewahrt. Der Film erweist sich als Erbe der Malerei, aber als perverser und exzessiver Erbe. Der Maler und der Photograph, sein feindlicher Bruder, hatten sich das Recht erkämpft, ihr Auge in der Natur schweifen zu lassen, aber dies immer unter Beibehaltung einer geziemenden und vernünftigen *Distanz*. Die Kamera besteht auf diesem Recht bis in seine letzte Konsequenz, sie mißbraucht es (ist es das Schicksal des Films, die Malerei zu mißbrauchen?). Sie geht sogar so weit, die Humanität, die bislang immer die von der Malerei oder vom Photo eingenommene Distanz kennzeichnete, aufzugeben, um bis zur Obszönität in *inhumane* Distanzen einzudringen.

Mit Blick auf dieses Phänomen erscheint auch der alte Gemeinplatz von der *Ablösung der Malerei durch den Film* in einem neuen Licht: der Film vollendet in Perfektion die Handhabung des *point of view*, wie er von der Malerei entwickelt wurde. Es wäre sehr hilfreich, wenn es den englischen Begriff des *vantage point* in der deutschsprachigen Filmtheorie gäbe, den *vantage point* als *guten* und *vorteilhaften* Blickpunkt, der die visuelle Situation meisterlich konstituiert, sie befreit und vermittelt. Während eines jeden Augenblicks im Film gilt es, *Vorzugsperspektiven* zu produzieren - so vorteilhafte Blickpunkte, daß sie keinen einzigen Rivalen dulden. Genau aus diesem Grund war der Zuschauer des Films (des ambitionierten, künstlerischen Films) zur Unbeweglichkeit verurteilt, wie der Betrachter eines Panoramas oder der Reisende am Fenster seines Zugabteils.

Wir können an dieser Stelle als erste These formulieren: Malerei und Film partizipieren an ein- und derselben ideologischen (oder, wenn wir einen anderen Begriff vorziehen, mythologischen) Konfiguration, der des variablen Auges. Sie sind zwei institutionell beständige Dreh- und Angelpunkte dieser Konfiguration. Als Konsequenz unserer ersten These ergibt sich die Variabilität als Mobilität, d.h. das, was wir mit dem paradoxen Resultat der Erfindung des beweglichen Blickpunktes als *Zwangs-Blickpunkt* bezeichnet haben. Aber das variable Auge impliziert auch einen zweiten Sachverhalt, der in direkter Beziehung zur Zeitlichkeit steht: in Beziehung zur Repräsentation der Zeit und zur Zeit der Repräsentation.

Malerei und Zeit: altbekannter Fallstrick im Dickicht der Theorien, über den die Forscher in periodischen Abständen stolpern und dessen Koordinaten gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit dem berühmten Lessingschen Diktum vom *schöpferischen Augenblick* deutlich markiert wurden. Lessings These ist es, so bekannt sie auch sein mag, immer noch wert, wiederholt zu werden. Die Malerei habe die Fähigkeit, ja die Aufgabe, das Ganze eines Ereignisses, einschließlich seiner fundamentalen Bedeutung, so zu repräsentieren, daß dies mit Hilfe der Repräsentation eines - d.h. eines *einzigsten* - gezielt und sorgfältig ausgewählten *Augenblicks* des Ereignisses geschehen könne, eines Augenblicks, der bedeutender sei, als all die anderen. (Es ist sicherlich kein Zufall, wenn das Englische aus der lateinischen Wurzel des französischen Adjektivs *prégnant*, das Wort *pregnancy*, *Schwangerschaft*, herausgebildet hat: der schöpferische Augenblick [*l'instant prégnant*] trägt bereits jedes Ereignis als Keim in sich.)

Doch kehren wir zu dem zurück, was ich das *variable Auge* genannt habe. Die mit dem variablen Auge einhergehende zentrale Neuerung liegt in der Einführung eines *Maximums von Augenblicken und Umständen* und von fundamental verzeitlichten Formen in die pikturale Repräsentation. Eine ganze Tradition der Reflexion über das photographische Bild hat uns die quasi magische Kraft des Photos suggerieren wollen, dessen Konsubstantialität mit der Wirklichkeit so weit ging, diese mehr oder weniger, einschließlich ihrer zeitlichen Dimension, 'eingefangen' zu haben. Dies ist der Sinn von Barthes berühmter Formel über das *cela a été - dies/es war einmal*. Es ist ein Leitmotiv von Kracauer, von Bazin, sogar von Vertov, daß das Photo den vergänglichen Augenblick *mumifiziert* (Bazin) und ihn der verlängerten Kontemplation anheim stellt. Es ist nicht zu leugnen: das Photo ist diese Mumifizierung des Augenblicks und als solche ist es durch und durch von den jeweils beliebigen Umständen abhängig. Es hält das Unbedeutende, das Atmosphärische, das kaum zu fassende und zu fühlende fest; aber gleichzeitig arbeitet der Photograph (oder arbeiten die meisten Photographen) daran, diesen beliebigen Augenblick in einen einzigartigen zu verwandeln. Darauf

zielt sein Streben (sein *studium*, um Roland Barthes' [1989] Wort aufzugreifen), sein Wunsch nach Meisterschaft und seine Identität. Sogar der Schnappschuß (der übrigens kaum länger als ein Jahrhundert existiert), der nur einen kurzen Moment aus der Wirklichkeit schneidet und der dennoch von - wenn auch minimaler - Dauer ist (das Verwackeln der Bilder verweist auf diese Dauer), ist notwendigerweise immer mit einem *Mehr* von Wirklichkeit aufgeladen und nimmt seinen Ausgangspunkt von einem *Mehr* an Sinn als die einfache *Wiedergabe* eines beliebigen Augenblicks. Er ist immer überfrachtet mit einem Anstrich von *Pose*, und Barthes hatte sehr wohl recht, wenn er dem *Betrachter* - und ihm allein - das *punctum* und somit eine mögliche Erhellung der Wirklichkeit durch das Medium der Photographie vorbehielt.

Ich habe diese Prozesse vielleicht ein wenig überzeichnet, indem ich einseitig das betont habe, was beim Schnappschuß immer noch berechnet und 'gemeistert' werden kann und was einem *Sinn* und damit der Referenz zu einem Urheber des 'Photo-Textes' - sei er auch noch so implizit hinter dem Text verborgen - zugeschrieben werden kann. (Dies ist z.B. bei Cartier-Bresson der Fall, der in der Photographie *Geometrie und Augenblick* aufeinander treffen lassen wollte. Und diese *Geometrie* ist alles andere als unmittelbar und unschuldig.) Das zentrale Problem bildhafter Repräsentation im 19. Jahrhundert bestünde demzufolge darin, daß das nunmehr mobilisierte Auge, nach immer wieder neuen Begegnungen mit der Welt der Natur dürstend, ins Flakkern gerät und stolpert, wenn es darum geht, diese Begegnung in der zeitlichen Folge zu realisieren, um sie als *Begegnung*, ohne eine zuvor festgelegte Bedeutung, zu realisieren. In der Tat finden sich Photographie und Malerei in dieser Zwickmühle, zwischen der visuellen 'Treue' zur Wirklichkeit (bis zur Fixierung des Augenblicks als solchem) und der Unmöglichkeit, dem 'authentischen' Augenblick nicht auch einen *Sinn* und eine *Bedeutung* zuzuschreiben.

Der Film ist keine Kunst des Schnappschusses. Er ist die erste Technik der Repräsentation, die erste Kunst, die ausschließlich und von ihrer Anlage (ihrem *Dispositiv*) her nur ein Mittel der *Enthüllung* und der *Bild-Entwicklung* sein kann. Wenn Malerei und Photographie in sich (die) Zeit einschließen, dann nur in metaphorischer Art und Weise (die Zeit informiert diese Repräsentationen). Die Einstellung, die kinematographische Ansicht, ist im wörtlichen Sinne von der Zeit modelliert, sie ist eine *Form der Zeit* - und dies manifestiert sich auch in den augenfällig banalsten Details, wie etwa der Geschwindigkeit, mit der die Handkurbel des Projektors gedreht wird, und der starken Deformation, welche die alten Filme auf modernen Apparaten erfahren, mit dem bekannten Resultat ihrer De-Rhythmisierung.

Der Film hat sich also sehr bald daran gemacht, als Konsequenz eines ganz logisch scheinenden Umkehrschlusses - oder eines zumindest unter den histo-

rischen Bedingungen logisch scheinenden Umkehrschlusses -, eine Synthese zu suchen, indem er das Erbe einer pikturalen Problematik antrat. Ich möchte hier nur kurz auf einen besonders aussagekräftigen, ja fast schon karikativen, Augenblick dieses filmischen Bemühens hinweisen. Als Eisenstein sich vorgenommen hatte, Marxens *Kapital* zu verfilmen, und als er die unüberwindbare Schwierigkeit erkannt hatte, in direkter Weise Konzepte auf die Leinwand zu bannen, stieß er genau auf dieses Problem: Wie kann ich die Kraft der Enthüllung, der direkten und unmittelbaren Evokation der gefilmten Sache und den *Hauch von Authentizität* der Orte, in Einklang bringen mit der zeitlichen/ideellen Synthese, mit der Zuschreibung einer Bedeutung und mit einer Interpretation des Gezeigten? Die Lösung des Problems ist bekannt: Es ist die Montage.

Man kann sehr viel zur Montage sagen (drei Viertel aller Filmtheorien kreisen um dieses Konzept), aber aus unserer Perspektive vor allem folgendes: Zunächst ist die Montage - man sollte dies in einem Artikel, der sich mit den Beziehungen zwischen Film und Malerei beschäftigt, nicht vergessen - eine kleine visuelle Monstrosität. Wir haben uns heute daran gewöhnt (auch wenn die visuelle Neo-Kultur, die Werbung und der Clip bisweilen das Auge von Menschen meiner Generation ein wenig verwirren), aber die ersten Zuschauer des Films haben die Veränderung von Einstellungen oftmals als wirkliche Aggression, als ein immer wiederkehrendes Trauma empfunden. Nichts ähnelt visuell der kinematographischen Montage; nichts verändert in unserem Alltag alle seine Charakteristika so gänzlich und brutal, wie das filmische Bild (und nichts produzierte diesen Effekt in den Spektakeln, die die Vorläufer des Kinos waren, selbst nicht in denen, die sich die Veränderung des Bildes zunutze machten).

Auf einer anderen Ebene indes, der intellektuellen, war die Montage immer anerkannt. Selbst wenn man bisweilen das Urteil über sie sprach "sie schädige und verderbe die Augen", wurde sie schon sehr bald nicht nur als Repräsentation einer visuellen, sondern auch geistigen Aktivität verstanden. Einer Bewußtseinstätigkeit, die wahrscheinlich kognitiver Art sein mußte, wie es heute fast alle Modelle visueller Wahrnehmung suggerieren. Montage als Diskurs, das ist das Thema, welches von den sowjetischen Cinéasten der heroischen Epoche immer wieder aufgegriffen wird und welches im Zentrum der Reflexion über die Frage der Montage steht (und welches in der Verlängerung dieser Metapher in die theoretische Sackgasse der sogenannten *Film-Sprache*⁵ geführt hat); aber Montage auch als *Eklipse*, als Verdunkelung des

⁵ Im Original heißt es *ciné-langue*. Der Begriff bezieht sich auf die Überlegungen sowjetischer Regisseure zu den filmischen Ausdrucksmöglichkeiten in Analogie zur verbalen Sprache während der zwanziger Jahre. Es geht also nicht um *langage cinématographique*, d.h. Filmsprache als Gegenstand der Filmsemiotik; AdÜ.

Blicks - und dies wurde sehr viel weniger untersucht. Der visuelle Sprung, der eine andere brutale Manifestation des *variablen Auges* ist, fordert und provoziert eine besondere Herrschaft des Blicks. Auf einer Diskontinuität im Innern einer Kontinuität aufruhend (was sie wieder einmal zur gänzlich neuen Erscheinung macht) wurde diese Herrschaft des Blicks in Ermangelung einer wirklichen Theoretisierung z.B. mit dem von Vertov vorgeschlagenen Begriff des *Intervalls* bezeichnet. Ein Begriff, der ein wenig schwammig ist, der als recht mysteriöse Metapher der Musiksprache entlehnt wurde, der aber dennoch in treffender Weise auf die Distanz, auf den Abstand zwischen zwei sukzessiven Filmbildern verweist. Das Intervall ist gleichzeitig ein schwarzes Loch (ein Nichts, ein Mangel, eine Lücke zwischen aufeinanderfolgenden Aufnahmen) und ein Abstand (eine signifikante Differenz). Für Vertov ist das Verknüpfen von Einstellungen immer gleichzeitig die Konstruktion eines Parcours des Bewußtseins und eines visuellen Parcours, wobei letzterer das möglichst exakte *Mittel* zur Erlangung des ersteren darstellt. Wenn mir nun das Vertovsche Intervallmodell suggestiver zu sein scheint als die rationaleren und elaborierteren Vorschläge zum Problem der Montage (von Eisenstein bis zur 'klassischen' Semiologie), so gibt es dafür zwei Begründungszusammenhänge. Der erste liegt im Insistieren dieses Modells auf der Notwendigkeit eines stillschweigenden Einvernehmens zwischen der Reproduktion einer Welt, die unseren Sinnen zugänglich ist, und ihrem Verständnis und ihrer Interpretation. Der zweite liegt im Insistieren auf den Sprüngen, den *Lücken* der Wahrnehmung (dort, wo Eisenstein auf der *Fülle*, auf der positiven Konstruktion des Sinns und der Bedeutung insistiert).

Die Malerei (oder die Photographie) treffen in der Tat quasi automatisch auf die genannte Modalität des Intervalls, wenn sie die Repräsentation der Veränderung in der Zeit frontal angehen wollen. Erstaunlicherweise tauchen die pikturalen 'Sequenzen' genau zur selben Zeit auf wie das Phänomen, von dem wir gerade sprachen. (Ich meine hier natürlich nicht Sequenzen einer ganz anderen Art, etwa der Gattung *Kreuzgangmalerei*, bei welcher der zeitliche Abstand zwischen zwei Bildern alles andere als meß- oder fühlbar ist.) Dies ist übrigens ganz logisch, da der Zweck der Übung ja darin besteht, nicht allein den visuellen Aspekt des Motivs zu fixieren, sondern vor allem die atmosphärischen und in gewisser Weise zeitlichen Begleitumstände der Repräsentation. Was ereignet sich *zwischen* zwei Zuständen desselben Gegenstandes/Subjekts? Z.B. zwischen zwei Ansichten des *Monte Cavo in den Wolken*, die erklärtermaßen kurz nacheinander am selben Tag gemalt wurden? Abgesehen von der Mikro-Narration, die sich zum Teil einstellt, ist der entscheidende Effekt gerade jener des Zwischen-den-Bereichen-Liegens, des *Intervalls*. Ein Effekt, der zugleich kognitiver (es findet eine mentale Leerstellenfüllung mit Blick auf die Repräsentation statt) als auch visueller

Art ist. Dies ist ein Effekt, den ich an anderer Stelle *Eklipse* oder Verdunkelung des Blickes genannt habe.⁶

Wir wissen, daß die Malerei noch andere Modalitäten des multiplen Bildes kennt, dies gilt insbesondere für das *zusammengesetzte* Bild und für den Einschluß verschiedener Repräsentationen in einem einzigen Bild. Die wohl bekanntesten historischen Beispiele für dieses Verfahren finden sich im 'analytischen' Kubismus oder im Futurismus mit ihren Gemälden, in denen das Objekt in eine Vielzahl von Blickwinkeln de-konstruiert wird, um dann als Collage (sei sie nun real oder imaginär) re-konstruiert zu werden. Diese Gemälde - oder ebenso gut die photographischen Collagen und Montagen, z.B. die unlängst erschienenen von David Hockney - bieten dem Auge ein einzigartiges und komplexes Bild. Ein Bild, das nichts mehr mit dem Schnappschuß gemein hat; das Auge ist in Netzwerken, in zahlreichen und variablen Kreis-Bewegungen gefangen, und das Werk selbst liefert dem Betrachter weder Schlüssel noch vorgezeichnete Wegstrecken.

Bei all diesen Formen der Malerei (einschließlich derer, die mittels Photographien realisiert werden) bildet sich auf der Basis des Intervalls ein variabler Blick des Typs *Film* heraus. Die Kunst- und Mediengeschichte kann hier als in sich perfekt abgerundet betrachtet werden: Die Befreiung des Blicks, seine Mobilisierung, die von der Malerei am Rande des 19. Jahrhunderts eingeleitet wurde, kehrt zu ihr zurück, sie kehrt um diese weitere *Befreiung* (nämlich die Eklipse des Blicks im Intervall) bereichert zurück. Wenn sich die Futuristen noch damit bescheiden, Mareys chronophotographische Dekompositionen platt zu imitieren, so versucht der Kubismus offen, sich die Montage einzuverleiben und sie zu transponieren. Beide und all die Nachfolger, die sie immer noch haben, versuchen in das pikturale Werk etwas von der *Zeit* seiner Kontemplation einzubringen. Wie ich eingangs bemerkt habe, sehen wir hier, daß es sich bei diesem Phänomen weder um ein Plagiat, noch um Einflußnahmen handelt, sondern vielmehr um die verschiedenartige Manifestation gemeinsamer Probleme oder besser *eines* großen gemeinsamen Problems, nämlich der raum-zeitlichen Variabilität des Blicks auf das, was unserer Sicht zugänglich ist.

* * *

Ich formulierte zu Beginn dieses Artikels: Es ist paradox, daß sich der Film piktural geben möchte, wenn dieser Anspruch nur auf das Feld der plastischen Erscheinungen zielt. Bild für Bild ist der Film dem *photographischen* Bild nahe - nicht aufgrund irgendeiner Ontologie, sondern weil es die Film-

⁶ Vgl. dazu die Bemerkungen von Jacques Aumont (1989); AdÜ.

geschichte so beschlossen hat. Wenn der Film eine Beziehung zur Malerei hat, dann nicht als simple Übersetzungs-Relation, welche die Kamera mit dem Pinsel gleichsetzt, den Film mit dem Gemälde, sondern vielmehr im verborgensten und implizitesten Bereich der Kunst, welcher es notwendig macht, der gemeinsamen und differenten Geschichte künstlerischer Praxis Rechnung zu tragen. Wenn ich den größten Teil dieser Seiten einer (immer noch zu kurz greifenden) Erörterung von Erscheinungsformen und Prinzipien gewidmet habe, die bei weitem über den Rahmen rein film- oder malereispezifischer Probleme hinausgehen, dann geschah dies im Bewußtsein, daß es nicht mehr möglich ist, die Beziehung zwischen diesen beiden Künsten in der Art der klassischen Ästhetiken abzuhandeln, nämlich als Suche nach 'Korrespondenzen' oder Filiationen.

Gewiß, der Film als *Kunst* weckt das Interesse der Malerei - aber als autonome, als *Film-Kunst* (und sei es in Farbe oder maniert). Nichts ist unangebrachter als die Idee einer siebten Kunst, zumindest wenn wir darunter die Summe und Synthese aller anderen Künste verstehen und nicht über das simple Verfahren einer reinen Aufzählung hinausgehen, wie es etwa Canudo und andere vorschlugen. Das, was uns die Untersuchung des Verhältnisses von Malerei und Film lehrt, ist unter anderem gerade der Sachverhalt, daß die Malerei *nicht* als konstituierte Kunst in den Film eingeschlossen ist, sondern daß sie in ihre Konstituenten aufgespalten wurde, und daß der Film keine Synthese wovon auch immer ist.

Eine letzte Bemerkung. Die Cinéasten von heute (und ich meine jene, die außer rein ökonomischen Zielen noch bewußt andere Ziele im Auge haben) fragen sich, wie ihr sozialer und institutioneller Status zu begreifen ist. Sind sie *Autoren*? Doch heute, wo beinahe jeder ein *Autor* ist, scheint es nicht unbedingt vielversprechend, diesen Anspruch zu erheben. Sind sie *Künstler*? Noch nicht; dazu müßten sehr viele Ambiguitäten, auch innerhalb der Institution "Kino", aufgelöst werden. (Wie soll man sich als *Cinéast* definieren, wenn das Wort "Film" ohne Unterschied die Produktion von Godard und Duras und die von Spielberg oder Schlimmeres umreißt?) Aber diese Cinéasten zitieren am häufigsten den *Maler* mit seinem Status als ihr Modell; dieser gilt als 'Künstler' par excellence. In einem Augenblick, wo sich der Film (eine Kunst, die auf der technischen Reproduzierbarkeit gründet) als Beute einer 'Reproduktion' und einer Vulgarisierung im Video und Fernsehen sieht, kann es da überraschen, daß er sich angesichts dieser Bedrohung daran erinnert, was aus der Malerei in der Ära ihrer vermehrten und vulgarisierenden Reproduktion wurde, und daß einige seiner Protagonisten, stärker als jemals zuvor, das Bedürfnis verspüren und auch offen den Wunsch äußern, als *Künstler* anerkannt zu werden?

Aus dem Französischen von Jürgen E. Müller

Literatur

- Aumont, Jacques (1989) *L'Oeil interminable. Cinéma et peinture*. Paris: Séguier.
- Barthes, Roland (1989) *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Baudry, Jean-Louis (1986) Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. In: *Narrative, apparatus, ideology. A film theory reader*. Ed. by Philip Rosen. New York: Columbia University Press, S. 286-298.
- Baxandall, Michael (1972) *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M.: Syndikat.
- Bouvier, Michel / Leutrat, Jean-Louis (1981) *Nosferatu*. Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard.
- Foulon, Otto (1924) *Die Kunst des Lichtspiels*. Aachen: Verlag "Die Kuppel".
- Galassi, Peter (1981) *Before photography*. New York: Museum of Modern Art.
- Leutrat, Jean-Louis (1985) *L'alliance brisée*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Metz, Christian (1991) *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck.

Raum und Handlung

Zur Analyse textueller Funktionen des Raums
am Beispiel von Griffiths *A WOMAN SCORNED*¹

Wenn genealogisch vom "frühen Film" gesprochen wird, liegt es nahe, die Formenwelt des frühen Films als eine gegenüber der späteren Entwicklung *weniger entwickelte Ausprägung* der filmischen Artikulation bzw. der filmischen Rede anzusehen. Gegen diese, einen Prozeß kontinuierlicher Ausdifferenzierung der Formenwelt des Films unterstellende Auffassung ist in den letzten Jahren mehrfach die Auffassung geltend gemacht worden, daß man es nicht mit einem weniger entwickelten, sondern vielmehr mit einem *anderen Modus filmischen Repräsentation* zu tun hat. Ich will im folgenden am Umgang mit "Raum" in einem der Biograph-Filme Griffiths zu zeigen versuchen, wie geschlossen die Raumkonzeption darin ist, in welchen textuellen und narrativen Strategien sie auftritt, wie mögliche Beschreibungen davon aussehen können. Es wird mir darum gehen, Raum als Element einer besonderen signifikativen und stilistischen Strategie für die filmische Exponierung einer Erzählung vorzustellen.

A WOMAN SCORNED - der Film, an dem ich diese Überlegung exemplifizieren werde - eignet sich für eine Untersuchung der frühen kinematographischen Repräsentation des Raums auch deshalb so gut, weil er zwei verschiedene Raumschemata gleichzeitig benutzt: In den Innenaufnahmen stehen sich Handlung und Kamera noch deutlich gegenüber, diagonale Bewegungen (bezogen auf die Kameraachse) der Protagonisten im Handlungsraum sind äußerst selten; in den Außenaufnahmen dagegen steht die Kamera im Handlungsraum, was durch Bewegungen der Akteure nicht nur genutzt, sondern auch noch akzentuiert und ausgestellt wird.

Ich werde dabei das Raumkonzept des Spielfilms in vier verschiedenen Bezugsrahmen vorzustellen und zu interpretieren versuchen:

¹ Ich habe die Überlegungen zu diesem Film mehrfach in verschiedenen Fassungen vorgestellt - zuletzt auf dem Workshop "Kognitionspsychologie des Film-Raums" in Berlin und als Vortrag vor der "Gesellschaft für Filmtheorie" in Wien. Ich bin Teilnehmern dieser Veranstaltungen für ihre Hinweise und Korrekturen dankbar.

- (1) Ich werde im ersten Schritt das sehr einfache *Koordinationsmodell von Kameraraum und Handlungsraum* skizzieren. Da die beiden Bereiche noch sehr deutlich einander gegenüberstehen und die Raumauflösung noch sehr unentwickelt ist, wird es neben der Grundbestimmung der "Locus-Einstellung" vor allem um die Skizzierung der Motivationen des "Heransprungs" gehen.
- (2) Ich werde einige Bemerkungen zur *relativen Lage von Räumen zueinander* machen; es geht dabei um eine Art "kognitiver Landkarte", die ein Film in der Rezeption bewirkt und organisiert.
- (3) Im dritten Schritt werde ich zu zeigen versuchen, wie die *Integration des oben beschriebenen Materials in und durch die Handlungsstruktur* beschaffen ist; da die Raumauflösung der einzelnen Szene noch ganz grob ist, ist die kohärenz- und zusammenhangstiftende Kraft von Handlungsmustern und -strukturen um so höher.
- (4) Am Ende werde ich schließlich noch einige Bemerkungen dazu machen, wie die *Inszenierung der Räume mit einer tiefensemantischen Bedeutung* zusammenhängt. Es geht mir hier darum zu zeigen, daß die Strategie, mit der die Geschichte in Szene gesetzt ist, mit einer Vorstellung von "Familie", "Intimsphäre", "Wohnung als geschützter Bereich" usw. koordiniert ist.

A WOMAN SCORNE entstand 1911 unter der Regie von D.W. Griffith bei der Biograph. Der Film erzählt in 117 Einstellungen und 13 Minuten die folgende Geschichte: (1) In der Wohnung von zwei Verbrechern kommt es zu einem Streit zwischen einem der Gauner und seiner Geliebten, die ihn dabei ertappt hat, daß er mit einer anderen Frau ein Verhältnis hat. Im Streit läuft man auseinander. (2) Auf der Straße beobachten die Gangster einen Arzt, der die Bank geschlossen vorfindet und mit seinem Geld nach Hause geht. Sie verfolgen ihn und können beobachten, daß er das Bündel Banknoten in eine Schreibtischschublade verschließt. (3) Mit einem Telefonanruf locken sie den Arzt in ihre Wohnung, überwältigen ihn dort, fesseln und knebeln ihn und machen sich auf den Weg zum Haus des Arztes, um das Geld zu holen. Was die beiden nicht ahnen können: der Arzt hat das Geld seiner Frau gegeben, die es in einem Krug in einer Glasvitrine versteckt hat. (4) Die Gauner dringen in das Haus ein. Sie öffnen die Schublade, in der sie das Geld wähen. Dann beginnen sie, das Haus zu durchsuchen. Die Frau des Arztes versteckt sich, bevor sie sich am Ende in das Kinderzimmer rettet, in der das Kind der Arztfamilie schläft. Sie verbarrikadiert die Tür. Bald haben die Verbrecher ihr Versteck gefunden, sie beginnen, die Tür einzutreten. (5) Zur gleichen Zeit findet die Geliebte des Verbrechers den Arzt - sie war zurückgekommen, um ihren untreuen Liebhaber zu erdolchen. Die beiden eilen zur Polizei und kommen in letzter Minute zur Rettung der Arztfrau und ihres Kindes.

1. Innenräume: Loci

Die Einstellungen in den Innenräumen stimmen häufig überein mit der Präsentation des Handlungsortes (heute würde man "Raumtotale" dazu sagen). Man könnte derartige Einstellungen vielleicht unter dem Rubrum *Locus-Einstellung* typifizieren und zusammenfassen: Es wird ein *Locus*, ein Handlungsort vorgestellt. Loci sind oft Räume, in denen "Szenen" spielen, dramatische Einheiten von Raum, Zeit und Handlung. Die Verwandtschaft der Locus-Einstellung zum theaterhaften Bühnenaufbau ist nicht zu übersehen.

Jesionowski nennt derartige Einstellungen in ihrem Griffith-Buch *Thinking in pictures* mit einem ganz ähnlichen Interesse "locales". Dazu heißt es:

Shots related in a stable chain define "locales". They give the audience a concrete sense of place, the experience of which leads to the narrative nuances of the story (1987, 101).

In ähnlichem Sinne spricht Stephen Heath von "tableaux"²:

Early film space tends simply [sic!] to be tableauxesque, the set of fixed-camera frontal scenes linked as a story (1981, 26).

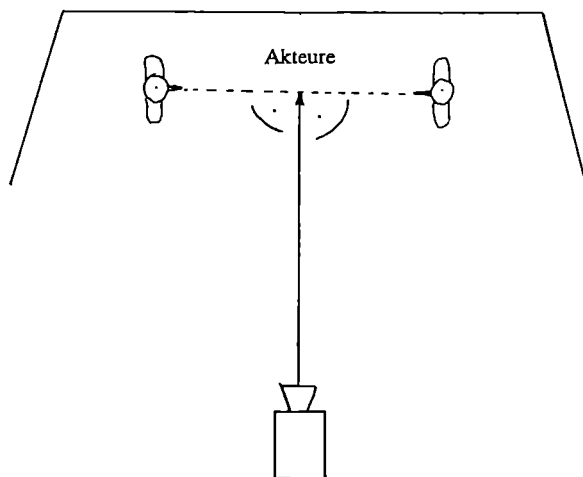
Für Heath ist das "tableau" allerdings, das sei hier bemerkt, eine noch unperfekte, ganz unfilmische Vorform der eigentlichen Raumrepräsentation im Film (z.B. 1981, 39): der Raum wird sich seiner Meinung nach erst später ganz der Repräsentation der Handlung unterordnen, ganz als Funktion der Erzählung ausentwickeln und mit der "Bewegung" von Protagonisten und Erzählung koordiniert werden (1981, 26f, 39f). Ich werde mich - wie oben schon angedeutet - hier der Heathschen Redeweise und Kritik nicht anschließen, werde "Locus" als rein deskriptiven Begriff verwenden und später zu zeigen versuchen, wie Loci in eine Erzählstrategie integriert werden (so daß man der Behauptung Heaths zumindest mit Skepsis gegenüberstehen sollte).

1.1 Kamerastandort

Die einzelne Locus-Einstellung ist immer wie ein Bühnenszenarium zum Zuschauer hin geöffnet, und die Aktionen sind entsprechend auf die Sichtbarkeit für die Kamera angelegt. Das starre Gegenüber von Handlungsraum und Kamerastandort läßt an die Metapher des "Puppenhauses" denken und wurde in der neueren Griffith-Literatur als Charakteristik der "Frontalität" terminologisch gefaßt (vgl. zusammenfassend Elsaesser 1990, 294). Kamerabewegungen sind unüblich.

² Ähnlich spricht auch Gunning (1983, 358) von "stage-like tableaux".

Abb. 1: Charakteristik der Locus-Einstellung



Die Kamera steht in rechtem Winkel zu diesem Szenarium. Man könnte ihren Ort den *kanonischen Kamerastandort* nennen. Heransprünge erfolgen im Prinzip auf der direkten Achse vom kanonischen Standort zum hervorgehobenen Objekt hin. Die Rede vom "kanonischen Standort" umfaßt einerseits seine Rolle als Blickpunkt des "master shots", weist aber zugleich auf das festgelegte Dispositiv hin, das die Kamera in einem Winkel von 90 Grad auf die Raum- und meist auch Handlungsachse bestimmt. Darum sind auch Diagonalbewegungen, bei denen die Kamera "im Handlungsraum" steht, selten (und in *A WOMAN SCORNE*d nur in den Straßenszenen nachweisbar, die aber wie schon angemerkt einem anderen Raumschema unterliegen).

Die Kanonisierung umfaßt auch einen festliegenden Abstand zwischen Kamera und Akteuren; Griffith bediente sich, wie viele seiner Zeitgenossen, der "twelve-foot line" als fester Distanz zu den Schauspielern (Salt 1983, 106). Die kanonische Kamerahöhe ist die Kopfhöhe.³

Die Kanonisierung des Abbildungsmusters ist aber nicht als zu starr und unflexibel anzusehen, sondern umfaßt eine gewisse Anpassungsfähigkeit und läßt eine gewisse Variabilität zu. Ein Beispiel für eine nur ganz leichte, aber ausgesprochen raffinierte Veränderung der Kameradistanz findet sich in der Differenz zwischen den Einstellungen 15 und 17:

³ Vgl. zur abweichenden Höhe der Vitagraph-Produktionen Salt (1983, 106).

- #15 Der Arzt ist nach Hause gekommen; das Bild zeigt die Eingangshalle bzw. den Büroraum, in dem auch das Telefon steht und in den später die Diebe einsteigen werden.
- #16 Im Garten. Einer der Diebe schleicht sich an das Haus heran und beobachtet durch das Fenster, was drinnen geschieht.
- #17 Wieder der Büroraum. Wie #15, aber etwas näher. Der Arzt zeigt seiner Frau das Geld und legt es in die Schublade des Schreibtisches, den er anschließend sorgfältig verschließt.

Gerhard Schumm schrieb mir zu dieser Szene:

Für eine bloß intuitive spontane Kamerakorrektur ist die Differenz [zwischen den beiden Einstellungen ##15 und 17] zu groß. Für einen direkten Schnitt von Einstellung zu Einstellung wäre die Differenz zu klein. Griffith muß sehr genau gewußt haben, daß er diese zu große - zu kleine Einstellungsgrößen-Differenz, die kein Heransprung sein soll und kann, nur durch eine dazwischengeschaltete Einstellung getrennt darbieten kann. Das frappiert mich. Die Differenz: er verlagert das Bildzentrum. Und er öffnet den Kameraraum des gleichen vorfilmischen, filmarchitektonischen Raums von anfangs links jetzt nach rechts und gewinnt dadurch einen neu und anders ausgerichteten Handlungsraum.

Derartige Veränderungen sind oft ausgerichtet auf die directionale "Offenheit" des Raums. Eine Veränderung des Kamerastandortes wie in den Einstellungen 15 und 17 hängt zusammen mit der Organisation des Handlungsraumes, mit dem spatialen Gefüge, in das Handlungen eingebunden sind: So hängt Einstellung 15 zusammen mit der Tatsache, daß die Gangster das Geschehen beobachten; Einstellung 17 dagegen ist in die andere Richtung orientiert, schon bezogen auf die folgende Szene im benachbarten Zimmer, auf das gemeinsame Abendessen.

Trotz derartiger Manipulationen und Modulationen, die in diesem schematisierten Verhältnis von Handlungs- und Kameraraum möglich sind, bleibt in allen Varianten und Variationen eines aber erhalten: *Handlungsraum und Kameraraum sind separiert und unabhängig voneinander.*

Dieses von Kamera, Ort der Handlung und Akteuren stereotyp immer wieder reproduzierte Szenario macht für sich allein genommen den Eindruck von Starre und Bewegungslosigkeit. Yvette Biro spielt wohl auf diese Steifheit an, wenn sie über den Raum im frühen Kino schreibt:

On the screen only as much movement was perceived as the spontaneous action of the actors and moving objects produced. The camera did not follow their lives. At best it attempted to record movement in several consecutive time sequences from various distances, which meant only closer or from a more unusual angle (1982, 52).

Dies ist nun allerdings eine Behauptung, die allzusehr die Bewegung der Kamera als Prinzip der Dynamisierung des Raums hervorhebt. Es wird später

zu zeigen sein, daß Griffith *Raum als Funktion von Handlung syntaktisiert*, die Kamera selbst aber unbewegt läßt.⁴ Dabei bedient er sich zweier formaler Muster: (1) der Technik des *Heransprungs* und (2) der Integration von Einstellungen in einem *Handlungsplan*, oft als eine Alternation realisiert.⁵

1.2 Heransprung

Innerhalb dieser Locus-Einstellungen gibt es relativ wenige mit "Raum" zusammenhängende Operationen der Kamera. Die einzige regelmäßig auftretende Form ist der *Heransprung* an das Geschehen. Jesionowski nennt diese Operation - wie im Amerikanischen üblich - das *cut-in* bzw. *cut-out on the axis*: "that is, cutting straight out of or straight into the basic space" (1987, 34). Auf der Achse, die die beiden Räume verbindet, kann nun der Heransprung vollzogen werden.

In unserem Beispielfilm handelt es sich aber in jedem Fall um *motivierte Heransprünge*. Die Motivation wird gewonnen aus der Handlung und aus der narrativen Gewichtigkeit des durch den Heransprung herausgehobenen Handlungssegments. Es ist, wenn diese Annahme richtig ist, die narrative Struktur, in der die Veränderung des Einstellungsausschnitts begründet ist. Es gilt aber immer noch die Regel, daß zunächst die Locus-Einstellung als *establishing shot* mit dem gesamten Handlungsraum⁶ bekannt gemacht haben muß, bevor in diesen Raum hineingegangen werden kann. Ein Raum, der nicht als Ganz-Raum zuvor präsentiert worden wäre, ist in *A WOMAN SCORNED* nicht enthalten.

Tatsächlich hat man es mit *Insertionen* zu tun: nach dem Heransprung wird zur Raumtotalen zurückgekehrt. Der Heransprung ist rein formal in die Raumtotale eingebettet. Zwar gilt diese syntaktische Regel nun für alle

⁴ Zu den wenigen Kamerabewegungen vgl. Jesionowski 1987, 32f. Zu der These, die ich hier vorstelle, vgl. auch Aumont (1983, bes. 8f), der die Dynamisierung des Raums generell als Dynamisierung des Point-of-View zu fassen versucht.

⁵ Nach Noël Burch gibt es drei Arten von Raumbeziehungen zwischen zwei benachbarten Einstellungen: Die erste nennt er *alterity* und meint damit "the movement from one location to an entirely different one" (oft als Element von Alternationen); die zweite nennt er *proximity* und versteht darunter "an edit from one space to a space very near yet different from it"; der dritte Typ ist der Heransprung, der von Burch *overlap* genannt wird (Gunning 1990, 340).

⁶ Die Bezeichnung *establishing shot* referiert genau auf dieses funktionale Moment, den Handlungsraum in synoptischer Gesamtansicht so zu präsentieren, daß dem Zuschauer die Orientierung leicht gemacht ist. Dieses Funktionsmoment, das sich schon sehr früh nachweisen läßt, erhält sich durch verschiedene Raum-Schemata hindurch und ist ja bis in den Hollywood-Film der Studio-Ära einer der konventionellen Typen der Eröffnung von Handlungs-Sequenzen geblieben.

Heransprünge, die der Beispielfilm enthält, doch ist die Motivation des Heransprungs aber wiederum an ganz verschiedene Elemente der narrativen Struktur angebunden. Grob lassen sich zwei Motivationstypen für den Heransprung unterscheiden:

- (1) Er dient der *Charakterisierung* der Personen - wenn sich z.B. am Ende die Belagerung von Mutter und Kind dramatisch zuspitzt und auf das kleine Mädchen umgeschnitten wird, dann akzentuiert man damit die Hilflosigkeit der Opfer, die Größe der Gefahr, operiert also mit eher atmosphärischen Momenten der Handlung;
- (2) er dient dazu, *Bedingungen* von Handlungen oder die *Durchführung* von Handlungen hervorzuheben - wenn die Frau z.B. das Geld von ihrem Mann entgegennimmt und es in der Kanne im Porzellanschrank versteckt und letztere Aktion mit einem Heransprung herausgehoben wird, gilt die Operation dem "narrativen Anlaß", ist direkt auf das Motiv für den Überfall zu beziehen; wenn dagegen die Einbrecher die Telefondrähte kappen, bevor sie in das Haus eindringen, akzentuiert der Heransprung eine Durchführungsbedingung der folgenden Handlung: die Frau wird keine Hilfe herbeiholen können, sie ist von der Welt "der anderen" isoliert.

Alle Beispiele belegen, daß der Heransprung *motiviert* ist und daß die Narration der umfassende Rahmen für diese Motivation ist.

2. Raum-Schemata

Die Locus-Einstellung kann als ein einfaches *Raum-Schema* aufgefaßt werden, das "Raum" in einem - hier sehr simplen - Verhältnis von Kamera und Aktionsraum repräsentiert. *Raum-Schemata regulieren die Repräsentation räumlicher Verhältnisse.*

A WOMAN SCORNED ist nun insofern interessant, als der Film mit zwei verschiedenen Raum-Schemata operiert. Sind die Innenaufnahmen alle als Locus-Einstellungen realisiert, befindet sich in allen Außenaufnahmen die Kamera *im Handlungsraum*. Ist in allen Innenaufnahmen die Handlungsachse der Akteure annähernd im rechten Winkel auf die Kameraachse ausgerichtet, handeln die Personen in den Außenaufnahmen diagonal zur Kameraachse "in den Raum hinein" bzw. "auf die Kamera zu". Besitzt der Raum in den Innenaufnahmen keine nennenswerte Tiefe⁷, sind die Außenaufnahmen gerade der Tiefenstaffelung gewidmet.

⁷ In anderen Filmen aus dieser Periode seines Schaffens dynamisiert Griffith den starren szenischen Raum der Locus-Einstellung oft dadurch, daß er das Geschehen auf

Es findet sich sogar eine Aufnahme (die Verbrecher beobachten den Arzt, der die Bank geschlossen vorfindet), in der die Tiefe des Raums dramatisch benutzt ist und an der man zeigen kann, daß aus der Aufhebung der Grenze zwischen Kamera- und Handlungsraum auch neue Techniken der Narration entstehen können: Gemeint ist ein gewisser Typ der *Subjektivierung* von Einstellungen.

Besonders deutlich eingesetzt ist sie an der erwähnten zentralen Szene, die die eigentliche Handlung in Gang bringt (am "plot point" sozusagen): Man sieht im Vordergrund die Verbrecher, hinter einer Hausecke versteckt; sie beobachten den Arzt im Hintergrund vor der Bank, der die Bank geschlossen findet und sich notgedrungen entschließt, das Geld, das er deponieren wollte, mit nach Hause zu nehmen. Der folgende Heransprung ähnelt wieder der Technik des Heransprungs, wie er für die Locus-Einstellung beschrieben wurde, ist aber natürlich markiert als "subjektive Einstellung" bzw. als "point of view shot".⁸ Diese Verbindung mit narrativen Instanzen ist für die Locus-Einstellung ganz und gar unüblich und auch unmöglich. Man kann den Heransprung dort als eine Manifestation des *Zeigens*, als *demonstrativen Akt* auffassen und ihn insofern in Verbindung bringen mit den Instanzen der Erzählung; aber um eine *Subjektivierung-im-Raum* an einem Bild vornehmen zu können, muß die Grenze zwischen Kamera- und Handlungsraum aufgehoben werden: weil erst dann ein Einstellungswechsel möglich ist, in dem die Kamera "an den Platz" eines der Beteiligten springt.

Nun ist die "subjektive Aufnahme" fast so alt wie der Film selbst: Jemand sieht oder beobachtet etwas⁹ - und das folgende Bild zeigt, was er sieht. Allerdings ist hier zu trennen zwischen solchen Aufnahmen, die als Aufnahmen aus dem Blickpunkt einer beteiligten Person *markiert* sind und solchen, die *unmarkiert* sind und für die nur aus dem Kontext erschlossen werden kann, daß es sich um eine "subjektive Aufnahme" im beschriebenen Sinne

mehreren Ebenen der Bühne anordnet (meist Vorder-, Mittel- und Hintergrund). In *A WOMAN SCORNED* verzichtet er fast ganz auf diese Strategie der *mise-en-scène*.

⁸ Vgl. dazu die Bemerkungen in Heath 1981, 47. Vgl. dazu auch Salts Hinweise auf die Entwicklung des "point of view shots" in der Zeit zwischen 1907 und 1913 (1983, 103, 126).

⁹ Die Tiefenstaffelung von Räumen ist eine andere - topographische - Technik gewesen, mit der repräsentiert werden konnte, daß jemand ein Geschehen beobachtet; man sieht dabei jemanden in einem vorderen Raum, der das Geschehen im hinteren Raum beobachtet, oder man sieht umgekehrt jemanden, der in einem "hinteren Raum" versteckt das Geschehen im vorderen verfolgt; vgl. dazu Barry Salts Bemerkungen zum "space behind" (1983, 113, 116). Diese Technik hat mit der "Subjektivierung" einer Einstellung aber natürlich nichts zu tun, sondern zeigt den kompletten Akt des Beobachtens in einem einzigen Szenario. Die "subjektive Aufnahme", um die es mir hier

handelt. Die markierte Form spielt in der Frühzeit eine wichtige Rolle: Oft wurde durch eine Maske (Schlüssellöcher und Ferngläser insbesondere) angezeigt, daß man es mit einer subjektiven Aufnahme zu tun habe - nicht nur das repräsentierend, was einer sieht, sondern auch noch die Tatsache, daß er sieht, mit-zeigend.¹⁰ Die unmarkierte Form ist gebunden an die Herausbildung der Konventionen der analytischen Montage, kann also dann auftreten, wenn es ein syntaktisches Pattern gibt, das Akte des Sehens nach dem Muster der "Blick-Montage" in eine Einstellungsfolge sequentialisiert.

"Subjektivierung" ist demzufolge auch in einem Film möglich, der gänzlich dem Locus-Prinzip untergeordnet ist. Der Unterschied zwischen den beiden Typen der Koordination von Handlungs- und Kameraraum ist denn auch eher im Detail aufzusuchen: Während im Locus-Typ die Kamera auch dem beobachteten Objekt gegenüber in das kanonische Gegenüber von Kamera und Aktion hineintritt (und der beobachtete Ort oft selbst ein "Locus" im Sinne von "szenischem Ort" ist), ist im anderen Falle - den ich oben nicht nur heuristisch "Subjektivierung-im-Raum" genannt hatte - die Kamera "winkelgetreu" auf das beobachtete Objekt ausgerichtet: Die Blickachse der Akteure wird in der Kameraachse wiederholt, so daß nicht nur die (syntaktosemantische) Blick-Konstruktion, sondern auch die raumgetreue Imitation von Blickwinkel und -richtung Indizien für die Subjektivierung sind. Blickwinkel, -höhe und -richtung sind Eigenschaften des Bildes, die in der "Verrechnung", die der Zuschauer vornehmen muß, in Verbindung mit dem Ort einer abgebildeten Person gebracht werden können - so daß aus der "Verrechnung" die Qualität der "Subjektivierung" abgeleitet wird.¹¹

In der linguistischen Theorie des Raums wird zwischen *deiktischer und intrinsischer Orientierung* unterschieden. Wählt der Sprecher seinen Körper oder seine eigene visuelle Orientierung als Perspektivpunkt, so benutzt er ein deiktisches Orientierungsmodell; wählt er dagegen das Objekt selbst als per-

geht, ist dagegen ein einzelnes Bild, das (a) etwas zeigt und (b) zudem bezogen ist auf jemanden, aus dessen Blickpunkt das Geschehen gezeigt-gesehen wird.

¹⁰ Vgl. dazu die wichtigen Bemerkungen in Möller 1985, insbes. 16ff.

¹¹ Diese Überlegung bezieht sich auf solche Modelle des Textverstehens, die die Arbeit des Rezipienten am Text als eine Tätigkeit der Hypothesenbildung und -prüfung zu beschreiben versuchen. Auf die Raum-Komponente sind derartige Modelle noch wenig angewendet worden; vgl. exemplarisch Branigan 1981, bes. 58ff, zur von ihm sogenannten "reading hypothesis' theory". Branigan definiert am gleichen Ort eine formale Bedingung, die Perspektivierungen der genannten Art möglich machen: "What is at stake at the minimum [...] is a four term relation among character, camera, object, and narrator/viewer (perceiver); logically speaking, these terms complete a quadratic predicate and at any given moment describe the point of view" (1981, 59). Ich folge dem hier weitestgehend, ohne den Vorschlag zu diskutieren oder zu problematisieren.

spektivischen Nullpunkt, entsprechend ein intrinsisches Modell. Das produziert manchmal Widersprüche; ein Gegenstand steht ebenso "links" (deiktisch) wie "rechts" (intrinsisch) vom Sofa (vgl. dazu Wunderlich 1982a, 14ff). Im Film steht die deiktische der intrinsischen Orientierung oftmals unmittelbar gegenüber. Die subjektive Einstellung nun zeichnet sich dadurch aus, daß das Bild als Darstellung der *intrinsischen* Orientierung eines abgebildeten Objekts oder Akteurs interpretiert werden kann.

Der Zuschauer ist zunächst deiktisch auf das Kinobild hin orientiert. Die deiktische Orientierung umfaßt aber natürlich ein großes Potential intrinsischer Orientierungen, die aus dem szenischen Ort "herausgerechnet" werden könnten. Manchmal ist es wichtig, eine intrinsische Simulation der Wahrnehmung eines Mitspielers durchzuspielen - etwa dann, wenn sich jemand versteckt hat und möglicherweise von einem anderen entdeckt werden könnte; oder dann, wenn der Mörder das Mädchen zu überraschen versucht. Im Regelfall aber wird dem Potential an intrinsischen Orientierungen nicht nachgegangen, obwohl davon ausgegangen werden darf, daß sie präsent sind.¹² Es unterscheidet nun die beiden Raum-Schemata, die in *A WOMAN SCORNE*D verwendet werden, daß die subjektive Einstellung im einen Falle als "Subjektivierung-im-Raum" problemlos durch Übernahme oder Imitation der intrinsischen Orientierung eines abgebildeten Akteurs repräsentiert werden kann, während eine Subjektivierung im Locus-Schema wiederum ein Gegenüber eines wahrnehmenden Subjekts und eines Locus-Bildes umfaßt, so daß die Subjektivierung in der Regel ausdrücklich durch Masken angezeigt wird.

Das bedeutet zum einen, daß sich mit dem Aufgeben des Locus-Prinzips das *Markierungssystem* für subjektive Aufnahmen grundlegend verändert.¹³ Das bedeutet zum anderen, daß sich die beiden Typen der Raum-Repräsentation in der Rezeption grundlegend unterscheiden - solche "Berechnungen", die zur Ableitung der "Subjektivität" einer Einstellung führen, sind gerichtet auf die Integration der verschiedenen Bilder in einem zusammenhängenden "inneren

¹² Dafür ließe sich allein das ökologische Argument ins Feld führen, daß es oft nötig ist, Objektbewegungen im Wahrnehmungsfeld aufmerksam zu verfolgen. - Verwiesen sei auch auf die Wahrnehmungssirritation, die der "Sprung über die Handlungsachse" auslöst und die als ein Widerspruch zwischen den Daten, die deiktischer und intrinsischer Orientierung zugrundeliegen, beschrieben werden kann.

¹³ Vgl. generell zur Markierung der "subjektiven" Kamera die Überlegungen von Vernet (1988, 33-35), der zwei Typen der Markierung unterscheidet: Im einen Fall ist das Bild als Ganzes betroffen (indem z.B. mit einer verzerrenden Optik fotografiert wird, nachdem der Held betrunken gemacht wurde); im anderen Falle wird die Präsenz eines Betrachters im Bild indiziert (durch einen Schatten, durch Objekte wie Gitter etc., die zwischen Kamera und zentralem Objekt stehen, und dergleichen mehr). Die ersteren Markierungstechniken nennt Vernet *exposants*, die letzteren *taxèmes*.

szenischen Raum", der wiederum ein Potential intrinsischer Orientierungen umfaßt. Dieser szenische Raum ist im Locus-Schema immer als Ganz-Raum gegeben, er bildet für die Rezeption selbst kein Problem.

A WOMAN SCORNE ist insofern interessant, als die beiden verwendeten Raum-Schemata nicht allein (a) die Innen- von den Außenaufnahmen unterscheiden, sondern (b) die beiden Raum-Schemata ganz verschiedene Repräsentationsmodi darstellen, denen (c) wiederum ganz verschiedene Verstehensoperationen zugeordnet sind. Diese mehrfache Differenz der beiden Schemata fällt dann besonders auf, wenn im einen Modus mit der Raumkomponente verbundene Operationen möglich sind (hier vor allem: Subjektivierung), die im anderen ganz und gar unmöglich sind oder nur in ganz anderer Art ausgedrückt oder ausgelöst werden könnten.

3. Geographie

Interessant für eine Raumanalyse ist die Frage, in welchem logischen und geographischen Verhältnis die einzelnen Räume zueinander sind, sprich welche *Nachbarschaften* und *Distanzen* zwischen Räumen bestehen. Insbesondere wäre zu fragen, wie "*Raumwissen*"¹⁴ in die Identifikation der relativen Lage von Räumen zueinander hineinreicht. Das Interesse geht dabei in zwei Richtungen: Zum einen wird danach gefragt, aus welchen Indizien in Bildern die relative Lage von Räumen erschlossen wird; zum anderen ist anzunehmen, daß auch aktuell nicht abgebildete Räume (als offener, aber nicht-leerer *off-screen-Raum* zu jeder Einstellung) in die Erwartungskonstruktionen des Rezipienten eingebaut sind.¹⁵

¹⁴ Der Begriff "Raumwissen" bedürfte eigener Erläuterung. Er umfaßt sowohl Wissen über die räumliche Ausdehntheit von Objekten wie Wissen darüber, wie Objekte räumlich in Handlungen einbezogen sein können. Zum Raumwissen gehört so auch ein *proxemisches* Wissen, "daß zu jedem Objekt eine *charakteristische Region* gehört, innerhalb derer man mit diesem Objekt interagieren kann. Man denke etwa an den Abstand, den Gesprächspartner zueinander einzunehmen suchen, oder an den Abstand, in dem ein Löwenbändiger erfolgreich zu hantieren vermag. Aber auch zu Möbelstücken, Bäumen, Gebäuden usw. gibt es relevante Regionen" (Wunderlich 1982a, 6; Hervorhebung H.J.W.). Ich werde hier keine Explikation von "Raumwissen" versuchen; vgl. als einen ersten Aufriß Wunderlich (1982a u. b).

¹⁵ Zur zunehmenden Bedeutung des *off-screen*-Raums vgl. zusammenfassend Elsaesser 1990, 299f. Auch Elsaesser akzentuiert die Bedeutung des *off-screen*-Raums für die Konstitution von Erwartungen und Hypothesen des Zuschauers: "in order to create inferential structures of sight and knowledge far in excess of and unparalleled by the kind of hierarchization of knowledge which we recognise as suspense and usually identify with classical cinema" (299).

Es können zwei Bezugssysteme unterschieden werden, die als oft miteinander verbundene bzw. miteinander interagierende Rahmen für den Entwurf des *off-screen-Raums* dienen.

(1) Der erste Typ entwirft den *akuten Handlungsraum*, meist als "Zimmer" begrenzt; es geht darum, ein Gefüge von physikalisch und kulturell wahrscheinlichen Objekten um den präsentierten Ausschnitt herum aufzubauen, wobei die "Wahrscheinlichkeit" entweder aus allgemeinem kulturellen Wissen abgeleitet oder aus vorherigen Szenenbildern des Films entwickelt wird (es sind also verschiedene Lernprozesse, die das Moment des "Wahrscheinlichen" hier fundieren). Wenn in *A WOMAN SCORNE*d an den Glasschrank herangesprungen wird, bleibt der Gesamttraum des Eßzimmers, aber auch das Nachbarschaftsverhältnis des Eßzimmers zu den anderen Räumen des Arzthauses als *Raum-Horizont* des Bildes auf der Leinwand präsent. Das gilt natürlich nicht nur für die Objektumgebung, sondern auch für die Personen, von denen man weiß, daß sie in besonderen Räumen sind: wenn also die Mutter im Treppenhaus gezeigt wird, wie sie die Diebe entdeckt und sich in einer Wäschtruhe verbirgt, dann bleibt im *Hintergrundbewußtsein der Szene* das Kind im Dachgeschoß präsent (was als Faktor in den erwartbaren Handlungen und Motivationen der Mutter wirksam wird).

Wenn diese Annahmen richtig sind, ist der Raum-Horizont für das Spiel mit Erwartungen und Hypothesen, in das der Film einen Zuschauer verstrickt, sehr zentral, zumal er eng mit den Handlungen und Handlungsmöglichkeiten der Akteure koordiniert ist. Die Inszenierung des Raums ist also ausgerichtet nicht nur auf Stimmigkeit, Kontinuität und ähnliche Eigenschaften, sondern unmittelbar bezogen auf die Prästrukturierung von Verstehens- und Aneignungsoperationen. Der Raum-Horizont bildet eine Bedingung gleich für mehrere verschiedene Formen von Zuschaueraktivität - (a) für die Orientierung des Zuschauers genauso wie (b) für seine Kalkulation von Handlungsmöglichkeiten oder auch Gefahren für die Handelnden wie aber darum auch (c) für das Maß und die Intensität seiner "Betroffenheit" (im Sinne des amerikanischen-psychologischen "Involvements").

(2) Ein anderer, abstrakterer Rahmen, der einen Zugriff auf das Gefüge und Verhältnis von Räumen gestattet, ist als Teil der narrativen oder der Handlungsbeschreibung zu verstehen: durch Handlungen wird oft auch ein *räumliches Verhältnis zwischen Akteuren und Handlungsobjekten* etabliert. "Schieben" impliziert nicht nur körperliche Aktivität eines Akteurs an einem Objekt oder an einem anderen Subjekt, sondern auch ein Verhältnis des "x/hinter/y" ("ziehen" bildet gewissermaßen das Komplement dazu und produziert ein Verhältnis des "x/vor/y"); eine Flucht bzw. eine Verfolgung impliziert ein Raumverhältnis des "Hintereinander" - oft in Sicht-, aber nicht in

Berührungsweite¹⁶; die Handlung des "Beobachtens" interreliert einen Beobachter und ein beobachtetes Subjekt oder Objekt - in Sichtweite; usw.

Es geht hier nicht um ein physikalisches, sondern um ein (handlungs-) logisches Verhältnis von Räumen zueinander. Das betrifft auch die Bewertung der "relativen Distanz" von Räumen zueinander. In A WOMAN SCORNE ist z.B. die Verbrechermansarde deutlich "entfernt zum Arzthaus" - in der Stadt gelegen, nicht in der Vorstadt (unterstrichen bzw. markiert durch den Straßenausgang der Wohnung). Und auch die zur Rettung herbeieilende Polizei am Schluß wird "in abnehmender, aber großer Entfernung" lokalisiert werden - es wäre absurd, wenn sie drei Häuserblocks weiter in dieser Art loseilen würde.¹⁷ Am Rande sei erwähnt, daß auch aus den Verhaltensweisen von Personen auf gewisse, für die jeweilige Handlung relevante Eigenschaften des Handlungsraums geschlossen werden kann; hier kann z.B. die große Hektik des Ehemanns und der Polizei als ein dramatisch gesetztes Indiz für eine relativ lange Anfahrt zum Arzthaus genommen werden.

Fragt man nach der "*Berechnung*" der relativen Lage von Räumen zueinander, ist wiederum nach ganz verschiedenen Gesichtspunkten zu differenzieren und man bekommt es mit ganz verschiedenen Raumkonzepten zu tun:

(1) Wenn wir es mit einer Alternation zu tun haben, in der der eine Strang die Fahrt der Polizei zum Haus des Arztes dokumentiert, muß dafür die abstrakte *Raumbeschreibung*:

<Auto, draußen, Straße, Nacht>

gewahrt sein. Es muß also keine besondere Straße sein. Zudem gilt die Forderung nach der *Diskontinuität der Orte* - die einzelnen Bilder, die die Fahrt der Polizei zeigen, sollten verschiedene Straßen zeigen; aus der Nichtübereinstimmung der Handlungsorte kann eine Ellipse erschlossen werden, die wiederum als Indikator der schnellen Bewegung der Akteure verstanden werden darf. Der Diskontinuität der Orte steht die *Kontinuität der Bewegungsrichtung* entgegen: Auffallend ist, daß die einzelnen Aufnahmen des Polizeiwagens so gestaltet sind, daß die Bewegungsrichtung in allen Aufnahmen gleich ist - würde man also nur die Bewegungsrichtung des Polizeiwagens registrieren, erhielte man das Bild einer direktional zusammenhängenden

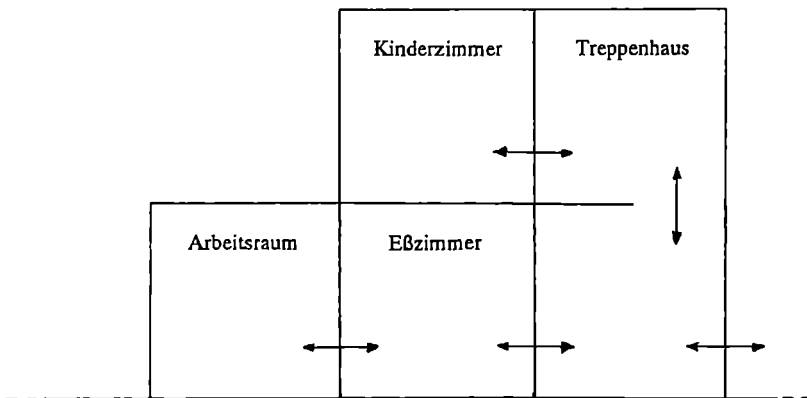
¹⁶ Wenn diese unterschritten ist, könnte man schlußfolgern, geht eine Flucht/Verfolgung über in den Showdown. Das Unterschreiten der Berührungsdistanz wäre dann die Bedingung dafür, daß ein anderes Handlungs- und Interaktionssegment einsetzt.

¹⁷ Genau dieses ist natürlich Grundlage für zahlreiche "Raum-Gags". Wenn z.B. jemand versucht, sich mit einer aufwendigen Apparatur in's Nebenzimmer zu "beamen" (in SPACEBALLS, Mel Brooks, USA 1987), dann ist die Unangemessenheit der Apparatur und das Mißverhältnis von Handlungsaufwand und -effekt Grundlage für einen Lacher.

Bewegung. (Auf die Dramaturgie der Bewegungsrichtungen werde ich unten noch einmal zurückkommen.)

(2) Wenn wir wissen, daß die Frau das kleine Kind "über die Treppe" ins Kinderzimmer gebracht hat, ist das Kinderzimmer natürlich als "im ersten Stock" gewußt. Das ist nichts Besonderes und kann verallgemeinert werden: Die relative Lage von Räumen in Häusern wird also *aus Operationen der Handelnden "herausgerechnet" und abgeleitet*. Dabei spielt natürlich auch die direktionale Qualität der Aktionen eine Rolle: Wenn die Frau "nach rechts" aus dem Kinderzimmer abgeht, ist ein Treppenabsatz erschließbar - bzw. zumindest die Lagebeschreibung des Kinderzimmers als "oben auf der Treppe links". Vermutlich ist es für derartige Berechnungen nötig, eine gewisse Grundannahme über das Nachbarverhältnis von Räumen überhaupt - das Kinderzimmer liegt also nicht am Ende eines Flurs o.ä. - sowie eines Grundplans für das berechnete Haus zu haben; in diesem Fall liegt es nahe, das Modell des Puppenhauses, dessen Räume nach vorne aufgeschnitten sind, grundzulegen.

Abb. 2: Aufrißzeichnung des Arzthauses



(3) Das handlungslogisch eigentlich äußerliche Verhältnis von
<draußen, drinnen>

scheint für die Raum-Dramaturgie und -Montage von großer Bedeutung zu sein. Immer wieder zeigt eine Aufnahme erst ein Außenbild des Handlungs-ortes, bevor die eigentliche Örtlichkeit ins Bild rückt und damit die eigentliche Handlung beginnen kann. Im Beispiel ist es

- die Polizeiwache, in die der Arzt eintritt und mit Polizisten wieder verläßt;
- die Wohnung der Einbrecher, die einen Straßeneingang hat;
- das Haus des Arztes, für das das Innen-Außen-Verhältnis ja sogar narrativ wirksam gemacht ist (in der Handlung des Beobachtens/Belauschens);
- von ähnlicher Qualität wie die anderen Beispiele ist die Szene vor dem Eingang zum Garten des Anwesens.

In nur einem Fall haben wir es mit einem narrativen Verhältnis zu tun, das Außen- und Innenraum miteinander verbindet. Alle anderen Fälle zeigen Außenaufnahmen, die für die Erzählung eigentlich gar nicht benötigt würden.

Es ist unklar, warum auf diese Außenszenen geschnitten wird, und man könnte sowohl eine topographische wie eine dramaturgische Hypothese darüber formulieren, warum sie gesetzt sind, obwohl sie offensichtlich so wenig für die Erzählung beitragen. (a) Eine erste Annahme könnte besagen, daß ein Ortsindikator nötig ist, der die "Globaltopographie" des Handlungsraumes anzeigt. (b) Eine zweite könnte als dramaturgische Regel formulieren, daß vor einer Interaktion in einem Innenraum eine Art von vorbereitender Handlung gegeben werden muß, die erst die folgende Szene möglich macht; die Annahme einer solchen Regel würde eine Art rhythmischer Struktur in derartigen Montagen annehmen, einen regelmäßig beachteten Wechsel von Aktions- und Ruhephasen der Handlung, wobei die Ruhephasen oft als Ortsübergänge markiert sind. Bei einer derartigen Beschreibung würde man die Außenaufnahmen in dem Sinne als "*Passagen*"¹⁸ zwischen zwei Aktionsphasen nehmen, wie Balázs sie schon in seinem "Sichtbaren Menschen" zu beschreiben versuchte. Man würde die Passagen-Einstellungen dann nicht nur als Ortsindikatoren, sondern auch als Indikatoren von (Handlungs-)Sequenzen auffassen und sie damit zu den Techniken der Sequenz-Eröffnung stellen können - und somit eher ein dramaturgisches als ein topographisches Moment als Begründung dafür annehmen, daß sie so regelmäßig auftreten.

(4) Ein Aspekt von alltäglichem und *nicht-filmspezifischem Raumwissen* ist die Kalkulation von Räumen aus Aussehen, Fensterdurchblicken etc. Im Beispiel etwa kann aus der Schräge in der Wohnung der Diebe erschlossen werden, daß es sich wohl um eine Dachmansarde handelt, was an keinem anderen Indiz festgemacht werden kann.

¹⁸ *Passagen* "sind jene überleitenden Bilder, in denen nichts weiter gezeigt wird, als daß eine Figur des Films von einem Ort der Handlung zu einem anderen geht" (Balázs 1982, 119).

4. Raum und Handlung

4.1 Direktionalität und Handlungskontinuität

Eines der spatialen Bindemittel zwischen Einstellungen ist, wie schon festgehalten, schon in diesem frühen Film die *direktionale Kontinuität* einer Bewegung: wird in der einen Einstellung nach rechts abgetreten, erfolgt der Neuauftritt in der folgenden von links.¹⁹ Diese Regel, die den Eindruck erwecken hilft, eine Bewegung sei kontinuierlich-durchgängig, ist in *A WOMAN SCORNED* sogar zwischen solchen Einstellungen beachtet, die nicht aneinander grenzen - etwa in dem Übergang von der Mansarde der Einbrecher zu ihrem Heraustritt auf die Straße, in dem es ja keinerlei Anzeichen dafür gibt, daß der Mansardenraum nach links an den Ausgang anschlosse - wie könnte er auch, liegt er doch sicherlich mehrere Stockwerke höher!

Kontinuität zwischen zwei Einstellungen wird im wesentlichen durch drei Techniken signalisiert (bzw. erschließbar gemacht):

(1) Eines der prominentesten Bindemittel, das Einstellungen zusammenhalten kann, ist - bei überspannender Handlung und Identität der Akteure - die *direktionale Organisation der Handlungs-, insbesondere Bewegungsfolgen* in aufeinander folgenden Einstellungen. Jesionowski hat völlig recht, wenn sie derartige Formen zu den Erscheinungsweisen "*filmischer Kohärenz*" stellt:

Action run down the diagonal toward the cut and matched to a similar line of action in the following shot gives at least a rudimentary sense of coherence to early films (1987, 101).

Die Bedingung für diesen Kohärenzeffekt ist aber eine übergreifende Handlungslinie (Jesionowski: "matched action", 1987, 101).²⁰

¹⁹ Eigene Aufmerksamkeit sollte die Frage genießen, daß Griffith "auf die prompte Entschlüsselung dieses bereits im Feld des Anschaulichen schlüssigen filmischen Binde-Trenn-Mittels" der Regeln der direktionalen Kontinuität noch nicht ganz zu vertrauen schien, was man an "absichernden Inserts" wie "In seinem etwas abgelegenen Haus..." sehen kann (den Hinweis verdanke ich Gerhard Schumm).

²⁰ Möglicherweise läßt sich diese Art der Kontinuitätsmontage zusammendenken mit den Techniken der Wohnungsbeschreibung, bei der in der Regel ein zusammenhängender Weg durch die Räume der Wohnung gewählt wird. Auf diese Art ist auch in der rein verbalen Wohnungsbeschreibung die Orientierung des Zuhörers gewährleistet; vgl. dazu Wunderlich 1982a, 8. Diese Annahme würde bedeuten, daß schon die direktionale Kontinuität der Bewegung eines Akteurs allein eine ausreichende Handlungslinie ergäbe. Jesionowski schreibt in diesem Sinne, daß die frühen Filmemacher "propelled activity from one shot to another to create screen 'geography'" (1987, 101). Diese Formulierung möchte ich so nicht unkommentiert übernehmen, denn ich denke, daß das "geographische Nachbarschaftsverhältnis" von Räumen wesentlich durch diese Technik des kontinuierlichen Übergangs von einem Locus zum nächsten her-

(2) Die zweite elementare Technik ist die Integration aufeinanderfolgender Einstellungen durch den *Akt des Sehens* - ausgehend von einer dreigliedrigen Koordination der Aufnahme eines Jemand, der sieht, einer Aufnahme des Gegenstandes oder der Person, die er sieht, und einer erneuten Aufnahme desjenigen, der sieht ("reaction shot").²¹ Im Beispielfilm kann man den beobachtenden Verbrecher und das Verstecken des Geldes im Schreibtisch als einen Fall der Integration von Einstellungen in ein Seh-Verhältnis ansehen.

(3) Ein drittes - aber der Struktur des Sehens als syntheseleitender Struktur verwandtes - Mittel, das Einstellungsfolgen binden kann und das auch ein abstraktes Raumverhältnis zwischen den zwei (oder mehr) involvierten Akteuren etabliert, ist die Nutzung von *Handlungen, die die Aktivitäten von zwei oder mehr Agenten koordinieren*. Ein Beispiel hier ist das Telefonat zwischen den Verbrechern und dem Arzt.²² Der Raum, der in derartigen Handlungsbeziehungen eine Rolle spielt, ist zwar diskontinuierlich, in keine "Geographie" auflösbar, aber in einem abstrakten Verhältnis von Handlungsrollen bestimmbar. Es geht um ein *topologisches Verhältnis von Orten*, nicht um ein geographisches!

Ob Griffith die Herstellung von Kontinuität als Inszenierungsziel vor Augen hatte, darf bezweifelt werden. Im vorliegenden Film scheint die Handlungsführung zwar an manchen Stellen dazu angelegt zu sein, einstellungsübergreifende Handlungslinien zu etablieren; auf der anderen Seite tendiert der Film aber deutlich auch dazu,

to use up spaces and then discard them, which emphasized the succession of spaces rather than the accumulation of dramatic effect (Jesionowski 1987, 101).

Jesionowski nimmt in ihrem Griffith-Buch gerade die Nicht-Kontinuität als eine spezifische Technik der Griffithschen Exponierung einer Erzählung, wonach gilt:

he very creatively and consciously manipulates the breaks between spaces rather than the continuity of a single shot (32).

vorgebracht wird, daß aber die von Locus zu Locus weitergegebene Aktivität von Akteuren auch eine Qualität der Handlungskontinuität und des Erzählrhythmus' ist, also auf mehreren verschiedenen Ebenen beschrieben werden sollte.

²¹ Dazu hat Karl-Dietmar Möller die m.E. definitiven Arbeiten vorgelegt; vgl. v.a. Möller 1979; vgl. dazu auch Jesionowski 1987, 111ff.

²² Die Raumbezüge, die das (filmische) Telefon eröffnet, sind außerordentlich interessant; zum einen dient es gerade im frühen Film oft dazu, Hilfe herbeizurufen und so eine dramatische Einkerkung zu sprengen; zum anderen gehört die räumliche Trennung der Telefonierenden zu den konstitutiven Eigenheiten des Telefonats; vgl. dazu Kessler 1991 sowie die anderen Beiträge in dem Sammelband "Das Telefon im Spielfilm".

Die Richtungs-Organisation muß nicht immer unidirektional-einsinnig erfolgen, sondern ist natürlich abgestimmt auf das interaktive Handlungsgeschehen; der ganze Schlußakt - der Showdown - ist z.B. antagonistisch an der Tür-Barriere ausgerichtet - die Frau im Kinderzimmer agiert nach rechts, die Verbrecher auf dem Treppenabsatz nach links.²³

Der Schnitt ist oft noch nicht direkt in der Aktion gesetzt, sondern erfolgt sozusagen "aktweise". Eine Ausnahme bildet im vorliegenden Film das Eindringen der Verbrecher in das Kinderzimmer: hier ist mitten in der Bewegung geschnitten. Das mag in dem besonderen Falle damit zu tun haben, daß die Aktion auf der Leinwand aus zwei Loci plötzlich einen einzigen macht. Im Normalfall ist der Rhythmus der Inszenierung einer Geschichte, die in Locus-Einstellungen erzählt ist, abgestimmt auf das Nacheinander von Loci - eine Aktion wird zu Ende geführt, mit einer nicht-dramatischen Transition (z.B. einem Gang ins Nebenzimmer) wird darauf der folgende Locus vorbereitet. Hier dagegen, im Showdown, erfolgt der Übergang der Akteure von einem Locus in den anderen gewalttätig und in einer Art von dramatischer Klimax.

4.2 Narrationslogisches Verhältnis von Handlungsräumen und Loci

Einer der wichtigsten Funktionskreise, in die Raum eingebunden ist, ist die Struktur der Erzählung bzw. der Handlung. Der Showdown aus *A WOMAN SCORNE*d vermag dieses hinreichend zu verdeutlichen. Es werden zwei Handlungslinien in einer Alternation vorgeführt:

- 1: <Befreiung des Mannes bis zur schließlichen Rettung der Frau durch die Helfer>,
- 2: <Belagerung der Frau und des Kindes durch die Verbrecher>.

Diese beiden Handlungslinien sind bis zum Schluß räumlich strikt getrennt - die eine spielt in der Verbrechermansarde, auf der Polizeiwache, auf nächtlichen Straßen; die andere im Haus des Arztes. Der zweite Handlungsstrang umfaßt wiederum zwei Handlungslinien:

- 2a: <Aktivitäten der Verbrecher>,
- 2b: <Aktivitäten der Frau und des Kindes>.

Auch diese beiden Handlungslinien sind auf der filmischen Oberfläche meist als eine Alternation realisiert. Offenbar ist auch hier der Aktionsraum in zwei einander komplementär zugeordnete Handlungsräume gegliedert - die aber

²³ Zur Dramaturgie der Bewegung der Akteure zwischen separaten Räumen sowie der Übergänge von einem Raum zum benachbarten (Auf- und Abgänge sozusagen) als Kategorien eines eigenen, vom *continuity system* des Hollywood-Films abweichenden Kontinuitätssystems vgl. Aumont 1990.

nicht unbedingt auch als Loci einander gegenübergestellt sein müssen, sondern *ko-realisiert* werden können. Stehen also normalerweise die Aktionen der Verbrecher auf der Jagd nach der Frau und die Aktionen der Frau, die sich und das Kind zu schützen versucht, als die beiden Handlungsräume der Alternation zwischen 2a und 2b einander gegenüber, so ist durchaus denkbar, daß die beiden Handlungsräume in einem Locus gleichermaßen realisiert werden - so, wenn die Frau sich im Treppenhaus versteckt und die Verbrecher weiter nach ihr suchen. Sie können aber auch - wie in der Schlußkonstellation des Beispielfilms - eindeutig verschiedenen Loci zugeordnet sein: hier also das - belagerte - Kinderzimmer und der Treppenabsatz, von dem aus die Einbrecher agieren.

Handlungsraum und *Locus* sind also strikt voneinander zu unterscheiden: Der erstere ist ein von einem Akteur besetzter und perspektivierter Raum, in dem dieser handeln und sich verhalten kann; der Handlungsraum umfaßt auch materiell abwesende oder entfernte Gegenstände und Ko-Akteure des Protagonisten (vermittelt z.B. durch das Telefon oder auch das Wissen, daß zu einer gewissen Zeit etwas eintreten wird) - umfaßt eben alles, was zur Handlungsplanung und -kontrolle wichtig ist. Der Locus dagegen ist ein bestimmter Typus der kinematographischen Repräsentation von Raum in einem viel äußerlicheren und materielleren Sinne. In den Kategorien der Hjelmslevschen Semiotik: Die Größe "Handlungsraum" gehört zur Inhalts-Beschreibung eines Filmes; die Größe "Locus" dagegen ist dem Ausdrucksbereich zuzuordnen. Wollte man terminologisch genau arbeiten, könnte man das, was die Locus-Einstellung zeigt, den *Ort* nennen, der "als Handlungsraum" interpretiert wird.

Sind nun zwei Handlungsräume in einem Locus ko-realisiert, so ist die Locus-Einstellung mit zwei Interpretationen gleichzeitig belegt. Wenn die Arztfrau sich in der Wäschetruhe am Fuß der Treppe versteckt hat und die Verbrecher sie zugleich intensiv suchen, so ist der gleiche szenische Ort Anlaß für zwei verschiedene, aufeinander bezogene und miteinander konkurrierende Situationsbestimmungen (so daß die Alternation der Handlungsmotive dennoch in Geltung bleiben kann).

Beide Alternationen nun - sowohl 1/2 wie 2a/2b - steuern auf einen Showdown hinaus. Es gehört zur Kunst der Inszenierung Griffiths, hier nicht eine simple *last minute's rescue* (auf Grund der Alternation 1/2) vorzuführen, sondern die immer direkter und körperlicher aufeinander bezogenen Handlungen der zweiten Alternation (2a/2b) als eine Intensivierung der schließlichen Rettung zu benutzen. Das Ende der Doppelalternation wiederum ist für die Untersuchung der Raumkonzepte in A WOMAN SCORNE D wichtig: Denn das Ende des Showdowns ist auch die Ko-Realisierung der drei Handlungsräume in einem einzigen Locus.

Ich will dem hier nicht weiter nachgehen²⁴, sondern noch einige abschließende Bemerkungen zum ideologischen Umgang mit Raum in *A WOMAN SCORNED* machen.

5. Raum und Ideologie

Die Handlungsräume in *A WOMAN SCORNED* lassen sich als soziale Räume grob in drei Kategorien einteilen:

1. der Raum der Verbrecher;
2. der öffentliche Raum der Straße;
3. das Haus des Arztes.

Die Straßenseite des Gartens des Arzthauses sowie die Außenanlagen des Hauses gehören einerseits zum öffentlichen Raum, andererseits schon zur Privat- bzw. Intimsphäre.

Eine derartige Gliederung der Handlungssphären steht offensichtlich in enger Beziehung zur Bestimmung der *narrativen Funktionen der einzelnen Räume*: Ist das Arzthaus Ziel und Ort des Verbrechens und besteht das erste Verbrechen in dem Einbruch, ist die Verbrechermansarde auf der anderen Seite ein beliebiger Unterschlupf und möglicherweise ein "dunkler" oder "böser" Ort, an dem der Arzt überwältigt wird. Der öffentliche Raum ist derjenige, den die Verbrecher auf der Jagd nach Beute durchstreifen.

Die Räume sind durch ihre verschiedene *Zugänglichkeit* unterschieden: während Haus und Wohnung geschützte Orte sind - auf den Einbruch kann eine Sanktion erfolgen -, ist die Straße "öffentlich"; dies macht gerade die Ambivalenz der "Ränder" der intimen Orte aus, von Fluren, öffentlichen Treppenhäusern, Vorgärten und ähnlichem: einer, der an einer Pforte lehnt, die sich zur Straße hin öffnet, besetzt genau jene Grenzlinie, an der der verbrecherische Akt beginnt.

Die einzelnen Räume im Arzthaus können wiederum auf einer Skala "steigender Intimität"²⁵ angeordnet werden: Die Außenanlagen sind weniger

²⁴ Zur Beschreibung und Struktur der Alternation im frühen Film vgl. Möller 1985 und Gunning 1990, 341ff.

²⁵ Vgl. zur Sozialgeschichte der "Intimität" Sennett 1986, bes. 29ff. Verwiesen sei auch auf Aumonts Überlegung, daß Griffiths "lieux sont assez régulièrement *disjoints*: ville/campagne (*A CHILD'S IMPULSE*), bureau/usine (*A CORNER IN WHEAT*), famille/travail (*AS IT IS IN LIFE*), etc." (1984, 242; Hervorhebung im Original). Dem folgend ließe sich auch *A WOMAN SCORNED* einer derartigen Opposition von Raumsphären eingliedern. Allerdings müßte man die Handlungs- und Raumsphären, die in *A WOMAN SCORNED* einander gegenübergestellt sind, als eine Kombination ver-

intim als der Empfangsraum oder das Eßzimmer. Höchste Intimität genießt in dieser Anordnung das Kinderzimmer, es ist der geschütteste und behütteste Raum des Hauses. Wollte man das Arzthaus in der Art, wie es von Griffith eingeführt wird - von der Pforte an der Straße in immer tiefere *Zonen der Intimität* hineinführend -, wie eine Höhle beschreiben, ist das Kinderzimmer der "innerste Raum" des Höhlenbaus, eine Art "letzter Schutzkammer".

Eine Ausnahme bilden scheinbar das Treppenhaus und der obere Treppenabsatz, auf dem sich später die Gangster verschanzen; man könnte beide als "Funktionsräume" ansehen, zumal der Arzt ja nach rechts abgeht, dort also ein - ungesehener/ungezeigter - Ausgang sein muß. Man kann aber auch die Treppe als eine Art von "Schikane" ansehen, durch die die Abgeschrämtheit des hintersten Raums nur noch mehr unterstrichen wird.

Es verdient sicherlich Aufmerksamkeit, daß nicht das elterliche Schlafzimmer der letzte Raum ist, sondern das Kinderzimmer; wenn man die Gliederung der Räume als ein Abbild der Vorstellung davon nimmt, was den Kern, das Innerste von "Familie" ist: dann ist greifbar, wie eine ideologische Vorstellung mit der Inszenierung von Räumen wiederum koordiniert ist. Die Fluchtbewegung (oder, anders perspektiviert: das Eindringen der Verbrecher in das Haus) führt nun aus eher peripheren Zonen der Intimität in jenes hinterste Zimmer. Daß hier Belagerung und Kampf stattfinden, daß das Kind den Raum besitzt und als wichtigster Indikator der Angst auch vom Film benutzt wird, bildet sicher einen Zusammenhang: denn die Anlage des Hauses und die Bewegungen darin kann man durchaus als *metaphorische Darstellung der (Klein-)Familien-Ideologie* nehmen: die Verbrecher gefährden eine Lebensform; auf der Suche nach Geld dringen sie in zentrale Bereiche bürgerlichen Lebens ein, in die Schutzsphären des Kindes.

Die Räume, die nach dem Muster der Locus-Einstellungen vorgestellt werden, sind nicht notwendig Teil einer solchen metaphorisch-symbolischen Konstruktion. Das hängt damit zusammen, daß die vier Aspekte der Raumstruktur, die ich hier vorzustellen versuchte, vier verschiedenen und *weitgehend voneinander unabhängigen Funktionskreisen der filmischen Signifikation* zugehören: (1) Das Locus-Schema bildet einen eigenständigen Repräsentationsmodus räumlicher Verhältnisse aus; (2) der Film entwirft ein geographisches Verhältnis von Räumen, das dem Zuschauer die Orientierung im Geschehen ermöglicht; (3) Struktur und Verhältnis von Räumen im Film ist unmittelbar koordiniert mit bzw. abgeleitet aus Strukturen des Handelns und der Narration; (4) räumliche Verhältnisse können symbolisch interpretiert

schiedener Kategorien beschreiben: Stadt vs. Vorstadt; Öffentlichkeit vs. Privatheit; Nicht-Bürgerliches vs. Bürgerliches. Die Gliederung der Raumsphären erweist sich so als Repräsentation eines sehr einfachen Gesellschaftsmodells.

sein und auf diese Weise tiefensemantische ideologische Bedeutungen realisieren.

Literatur

- Aumont, Jacques (1983) Le point de vue. In: *Communications*, 38, 1983, S. 3-29. Ersch. dt. in: *Cinéma: Analyses und Theorien aus Frankreich*. Hrsg. v. Dominique Blüher, Frank Kessler & Margrit Tröhler. Tübingen: Narr 1992.
- (1984) L'écriture Griffith-Biograph. In: *David Wark Griffith*. Ed. par Jean Mottet. Paris: Publication de la Sorbonne/Eds. L'Harmattan, S. 233-247.
- (1990) Griffith: The frame, the figure. In: Elsaesser / Barker 1990, S. 348-359.
- Balázs, Béla (1982) Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films [1924]. In: *Schriften zum Film. 1*. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch & Magda Nagy. Berlin: Henschelverlag, S. 43-143.
- Biro, Yvette (1982) *Profane mythology: The savage mind of the cinema*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Branigan, Edward (1981) The spectator and film space: Two theories. In: *Screen* 22,1, 1981, S. 55-78.
- Elsaesser, Thomas (1990) The continuity system: Griffith and beyond. Introduction. In: Elsaesser/Barker 1990, S. 293-317.
- Elsaesser, Thomas / Barker, Adam (eds.) (1990) *Early cinema: Space, frame, narrative*. London: BFI Publishing.
- Gunning, Tom (1983) An unseen energy swallows space: The space in early film and its relation to American avant-garde film. In: *Film before Griffith*. Ed. by John L. Fell. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 355-366.
- (1990) Weaving a narrative: Style and economic background in Griffith's Biograph films. In: Elsaesser/Barker 1990, S. 336-347.
- Heath, Stephen (1981) *Questions of cinema*. London: Macmillan.
- Jesionowski, Joyce E. (1987) *Thinking in pictures: Dramatic structure in D.W. Griffith's Biograph films*. Berkeley, Cal. u.a.: University of California Press.
- Kessler, Frank (1991) Bei Anruf Rettung. In: *Telefon und Kultur: Das Telefon im Spielfilm*. Hrsg. v. Bernhard Debatin & Hans J. Wulff. Berlin: Spiess, S. 167-173.
- Möller, Karl-Dietmar (1979) Diagrammatische Syntagmen und einfache Formen. In: *Untersuchungen zur Syntax des Films. 1*. Münster: MAkS Publikationen, S. 69-117.
- (1985) Aspekte der Parallelmontage (1): Entwicklung, Form, Funktionen. In: *Untersuchungen zur Syntax des Films. 2. Alternation / Parallelmontage*. Hrsg. v. Elmar Elling & Karl-Dietmar Möller. Münster: MAkS Publikationen, S. 7-28.
- Salt, Barry (1983) *Film style and technology: History and analysis*. London: Starword.
- Sennett, Richard (1986) *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt: Fischer.
- Vernet, Marc (1988) *Figures de l'absence*. Paris: Eds. de l'Etoile.
- Wunderlich, Dieter (1982a,b) Sprache und Raum. In: *Studium Linguistik*, (a:) 12, S. 1-19; (b:) 13, S.37-59.

Film - Wahrnehmung - Subjekt

Theorien des Filmzuschauers

1. Zwei Richtungen der neueren Filmtheorie

Zwei Richtungen der Filmtheorie - die neoformalistische, kognitive Theorie einerseits und die poststrukturalistisch-psychoanalytische Theorie andererseits - bieten zwei stark divergierende Beschreibungen des Filmzuschauers. In den letzten Jahren sind diese Ansätze als Kontrahenten in oft recht polemischen Auseinandersetzungen aufgetreten. Ich denke hier vor allem an Noël Carrolls Attacken in *Mystifying Movies* (Carroll 1988) und die Debatte zwischen Barry King (1986, 1988) und David Bordwell (1988), Kristin Thompson (1988) und Janet Staiger (1988) in der Zeitschrift *Screen*. In diesem Artikel werde ich versuchen, die Reichweiten und Grenzen dieser Modelle zu skizzieren und zu überlegen, wie beide Richtungen gemeinsam zum Verständnis der Filmrezeption beitragen können. Dabei geht es mir vor allem darum, die Wirkung eines Films sowie die interpretative Arbeit der Zuschauer und Zuschauerinnen im historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Kontext zu verstehen.

Die beiden Ansätze konzipieren das Film-Zuschauer-Verhältnis auf sehr unterschiedliche Weise. Von bewußten, rationalen Operationen eines denkenden Ichs ausgehend, fragt die kognitive Theorie, was der Zuschauer mit dem Film macht, um ihn zu verstehen, bzw. wie der Film strukturiert ist, damit er verstanden werden kann. Die poststrukturalistischen Theorien hingegen betrachten das zuschauende Subjekt in erster Linie als durch unbewußte Faktoren determiniert. Entsprechend wird gefragt, was der Film mit dem Zuschauer macht. So liegt der Schwerpunkt auf den psychischen, ideologischen oder geschlechtsspezifischen Effekten des Films.

Trotz all ihrer Unterschiede in Fragestellungen, Methoden und Zielen halte ich diese Modelle nicht für unverträglich. Jeder Ansatz erfaßt einen anderen, unvollständigen Teilaspekt des Gesamtproblems der Interaktion zwischen

Zuschauern und Filmen. Filme-Sehen besteht aus Verstehen *und* Miterleben, Nachvollziehen *und* Identifizieren und geschieht vor einem Horizont aus verschiedenen Diskursen - intrafilmischen, intertextuellen und extrafilmischen. In diesem Rahmen schließen sich aktives Verstehen seitens des Subjekts und ideologische Effekte des Films keineswegs aus. Daraus ergibt sich die Möglichkeit, daß die beiden Ansätze sich gegenseitig ergänzen können. Das wird aber nicht durch eine einfache additive Synthese möglich sein, sondern durch eine Einordnung in einem umfassenderen Rahmen.

Einen solchen Rahmen hat bisher weder die eine noch die andere Richtung der Filmtheorie geliefert. Die kognitive Perspektive bleibt tendenziell auf deskriptive Modelle der Zuschauertätigkeit und des Filmstils beschränkt, während die poststrukturalistische Theorie zwar weitergehende Fragen anschnidet, aber oft einseitige, abstrakte und universalisierte Antworten darauf gibt. Mein Interesse zielt hier auf eine umfassendere hermeneutische Fragestellung, die versucht, verschiedene Aspekte des Verhältnisses zwischen Zuschauer und Film als eine besondere Form des Verhältnisses zwischen Subjekt und Kultur zu begreifen. Dabei ist Hermeneutik nicht als Annäherung an einen ursprünglichen Sinn zu verstehen, sondern als Interpretation der sozialen Konstruktion von kulturellen Bedeutungen. Eine solche Fragestellung kann sich weder mit einem Modell des einfachen Verstehens eines Films noch mit einem Modell der einseitigen Determinierung des Zuschauers durch den Film bzw. das Kino zufriedengeben. Vielmehr geht es um eine dialektische Vorstellung des Subjekts im Verhältnis zum kulturellen Text. Meine These ist, daß diese beiden theoretischen Ansätze zur weiteren Entwicklung verschiedener Aspekte dieser Fragestellung beitragen können. Ich betone, daß es hierbei um eine *Fragestellung* und nicht eine fertige Theorie geht, auch wenn ich zum Schluß einige Hinweise geben werde, welche Richtungen eine kulturelle Hermeneutik des Films einschlagen könnte.

2. Kognitive und neoformalistische Theorien

Unter der Rubrik kognitiv-neoformalistischer Theorien könnte man verschiedene Arbeiten einordnen; ich orientiere mich hier vor allem an der Richtung, die Bordwell und seine Mitarbeiterinnen vorgegeben haben (Bordwell 1985, Bordwell/Thompson 1979, Bordwell/Staiger/Thompson 1985). Insbesondere der Bezug zu historischen Fragen der Filmform scheint mir wichtig bei diesen Arbeiten. Dadurch ergeben sich Anknüpfungspunkte, die z.B. bei experimentell ausgerichteten kognitiven Untersuchungen fehlen. Die Arbeit von Peter Wuss bringt, wenn auch aus einer etwas anderen Richtung, eine interessante Erweiterung der kognitiven Theoriebildung in Hinblick auf den Film

und öffnet sich - insbesondere durch die Kategorie der filmischen "Stereotypenstruktur" - für semantische und hermeneutische Fragestellungen (Wuss 1990a, 1990b).¹

Der neoformalistische Ansatz untersucht, wie Zuschauer und Zuschauerinnen verschiedene kognitive Tätigkeiten ausführen, um die Erzählung eines Films zu verstehen. Sie filtern die wesentlichen Informationen aus der Vielzahl von Bildern, Handlungen und Dingen, die gezeigt werden. Aufgrund dieser Informationen ziehen sie induktive Schlüsse, stellen Hypothesen auf und überprüfen sie. An der Film-Form ist entscheidend, wie sie die Interpretation der Erzählung steuert. Institutionalisiert und konventionalisiert, z.B. im *classical Hollywood style*, können nicht nur Handlungsmuster, sondern alle Formelemente - Licht, Ton, Musik, Schnitt etc. - zum Verständnis des Films beitragen. Diese sind aber offene Strukturen - eben Konventionen und nicht Codes -, daher können auch Innovationen und Abweichungen vor diesem Hintergrund verstanden werden.² Wuss zeigt, daß auch innerhalb eines Films kognitive Strukturen - in seiner Terminologie "perzeptiv geleitete Tiefen-Strukturen" - aufgebaut werden, die sinnbildend für die Erzählung wirken (Wuss 1990b, 13).³

Ein typisches Muster der Filmrezeption verläuft so: In der Expositionsphase werden Figuren und ein Handlungskern etabliert. Die Zuschauer stellen Hypothesen über die weitere Entwicklung und den eventuellen Ausgang auf, die sie bei jeder neuen Information revidieren oder bestätigt sehen. Bei der Mikrostruktur - also innerhalb einer Sequenz oder Einstellung - verhält es sich ähnlich. Bei einer Schuß-Gegenschuß-Sequenz z.B. formt die Konvention unsere Erwartung, nach einer ersten Nah-Einstellung den Gegenschuß zu sehen, insbesondere wenn ein Anschluß über Blickrichtungen ihn angekündigt hat. Diese Erwartung kann auch enttäuscht werden, in einem solchen Fall werden wir aber auch das zu deuten wissen. So *konstruieren* die Zuschauer eine Geschichte ("Fabel" in der formalistischen Terminologie) aus dem Rohmaterial des "Sujets" (Bordwell 1985, 49ff).

Diese Erklärung ist einleuchtend und logisch; sachliche Einwände scheinen kaum möglich. Allerdings sind die Grenzen dieses Ansatzes relativ eng: Erstens müssen kognitive Theorien auf das Vorwissen des Zuschauers verweisen, das aber außerhalb der Erklärungsmöglichkeit der Theorie steht; zweitens werden affektive Wirkungen oft vernachlässigt oder aus methodischen Überlegungen explizit ausgeklammert (z.B. Bordwell 1985, 30; Ohler

¹ Vgl. zur vielfältigen Tradition des Formalismus in Literatur- und Filmtheorie als einführende Überblicke Jameson (1972) und Eagle (1981), als Textsammlung Beilenhoff (1974).

² Vgl. dazu auch den Beitrag von Bordwell in diesem Heft.

³ Vgl. dazu auch den Beitrag von Wuss in diesem Heft.

1990, 44). Die kognitive Psychologie befaßt sich zwar mit Emotionen, aber die Frage der emotionalen Wirkung ist in den Filmtheorien noch weitgehend offen (Bordwell 1989, 32).

In ihren neoformalistischen Varianten tendiert die kognitive Filmtheorie dazu, Vorwissen vor allem im Sinne verinnerlichter Muster der Filmform zu berücksichtigen. Diese Muster werden als automatisierte und im Gedächtnis internalisierte Datenstrukturen oder "Schemata" aufgefaßt, welche die Informationsverarbeitung organisieren (Ohler 1990). Formelemente, Genres, Stereotypen etc. können als Schemata fungieren, die Zuschauer nutzen, um Filme zu verstehen. Die kognitive Theorie weist aber auch darauf hin, daß solche spezifisch filmbezogenen Elemente nur einen Teil des gesamten Vorwissens (neben "generellem Weltwissen" und "narrativem Wissen") bilden, das zur Konstruktion des Sinns eines Films herangezogen wird (Ohler 1990, 47). An dieser Stelle muß sich die kognitive Perspektive zu Fragen der intersubjektiven (gesellschaftlichen, kulturellen und gruppenspezifischen) Vermittlung von Sinn und Wissen öffnen (Bordwell 1989, 28-32), wie dies zum Teil in der Schematheorie geschieht (Arbib/Hesse 1986). Es bleibt aber zu fragen, ob der kognitive Ansatz in der Filmtheorie nicht durch seine Voraussetzungen eine unnötig enge Eingrenzung der Fragestellung vornimmt. Insbesondere der Hang zu naturalistischen Erklärungen, die Tendenz, sich gegen eine hermeneutische Herangehensweise abzugrenzen, und die Konzentration auf rationalistische Modelle schränken die Reichweite des kognitiven Ansatzes in bezug auf breitere kulturelle Fragen ein.

Die grundsätzliche Frage dreht sich um die Definition des Subjekts: es steht zur Debatte, ob das Subjekt tendenziell ein relativ neutrales, zweckgerichtetes, rationales Wesen ist, das Schemata und Vorwissen benutzt, um Information zu verarbeiten und einen Text zu verstehen, oder ob das Subjekt nicht viel enger in den kulturellen und sozialen Systemen von Signifikation verstrickt und auch durch sie definiert ist. Wenn, wie ich meine, das Zweite der Fall ist, kann die kognitive Perspektive Teilerklärungen liefern, die aber in einem größeren Kontext situiert werden müssen, wenn sie in Zusammenhang mit historischen, kulturellen und gesellschaftlichen Fragen relevant sein sollen. Sie kann zur Erklärung beitragen, wie Zuschauer Filme interpretieren, aber die Interpretation selbst - ob in Form alltäglichen Verstehens oder mit wissenschaftlichem Anspruch - findet in einem wesentlichen größeren Rahmen statt, in dem kulturelle und ideologische Vorgänge genauso eine Rolle spielen wie kognitive. Damit wird aber die kognitive Fragestellung wieder zu einem Teilbereich eines größeren - letztlich hermeneutischen - Umfeldes.

Die Ausklammerung der affektiven Komponenten des Zuschauens ist problematisch, insbesondere, wenn die Theorie gegenüber anderen zu einem

exklusiven Erklärungsmodell erhoben wird.⁴ Eine Definition und heuristische Eingrenzung des theoretischen Gegenstandes ist natürlich notwendig, nur folgt daraus oft auch eine Einschränkung der Tragweite und Anschlußfähigkeit. Der kognitive Ansatz kann vielleicht erklären, *wie* ich einen Film verstehe, nicht aber, *warum* ich ihn überhaupt anschau. Daß ich Hypothesen über die weitere Handlung aufstelle, läßt sich kognitiv erklären, aber nicht, warum ich mich für den Ausgang interessiere, was ich dabei fühle oder was für ein Ende ich mir wünsche. Wesentlich schwieriger ist die Frage, ob sich die Trennung kognitiv/affektiv überhaupt so scharf ziehen läßt, ob nicht emotionale Faktoren, Wunschvorstellungen und Identifikation bereits von vornherein die kognitive Aufnahme des Films beeinflussen. Eine umfassendere Theorie der rezeptiven Zuschauer-Tätigkeit müßte Modelle für die *Interaktion* kognitiver und affektiver Faktoren entwickeln.

3. Post-Strukturalistische Theorien

Auf diese sehr breitgefächerte Theorierichtung, die sich zudem auf verschiedene Basistheorien der Psychoanalyse, der Semiotik und des Marxismus beruft, werde ich hier nur punktuell eingehen. Der Deutlichkeit halber wähle ich als Beispiele vor allem frühe Formulierungen, die dazu neigen, ihren Standpunkt krasser zu formulieren. So treten die Konturen der Theorieansätze schärfer hervor, wenn auch die Gegensätze zur kognitiven Richtung stärker erscheinen als es dem heutigen Stand der Entwicklung entspricht.

3.1 Grundlagen

Die post-strukturalistische Theorierichtung ist aus semiotischen Ansätzen entwickelt worden, die Zeichen und Syntax des Films zu klassifizieren versucht hatten und die gewissermaßen in Metz' "grande syntagmatique" einen Endpunkt fanden. Die Hinwendung zu einer Theorie des Zuschauers erfolgte durch die Integration der Psychoanalyse Lacans und insbesondere durch die Übernahme der Ideologietheorie Althusser's.

Lacan wandte sich gegen die Ich-Psychologie und den Begriff eines souveränen, selbst-identischen Subjekts, indem er die *konstitutive* Rolle des Unbewußten in der Entwicklung des Ichs betonte. Schon die erste Formation einer Identität beim Baby sei eine Identifikation mit etwas Anderem - mit dem eigenen Spiegelbild oder der Gestalt eines anderen Menschen. Lacan nennt

⁴ Das ist z.B. bei Carroll (1988) tendenziell der Fall; anders als etwa bei Wuss, der für eine integrationsfähige Theoriebildung plädiert.

diese Phase das "Spiegelstadium", in dem das Subjekt sich dadurch konstituiert, daß es sich mit dem Bild einer Ganzheit identifiziert, die es selbst nicht hat (Lacan 1973, 63-70). Diese Identifikation ist *imaginär* - im doppelten Sinne als Idealbild (*image*) und Illusion. Zugleich ist sie Voraussetzung dafür, daß das Subjekt sich als Einheit, als Ich begreifen kann. Diese Struktur der notwendigen Selbstverkenntung bleibt laut Lacan grundlegend für die weitere "Identitäts"-Bildung, da diese immer wieder durch Identifikationen - als Introjektion von Außen - geschieht.

Eine zweite Phase der Entwicklung beginnt mit dem Eintritt in die "Symbolische Ordnung". Damit meint Lacan einerseits die Sprache, andererseits die Regeln aller sozialen Beziehungen. Beispielsweise ist die Annahme einer Geschlechtsrolle in der ödipalen Situation zentral für die symbolische Definition des Individuums. Die symbolische Ordnung ermöglicht erst die Formulierung des Begehrens und damit eine Äußerung des Subjekts; dadurch ist das Subjekt aber auch dem Diskurs unterworfen. Das Baby wird benannt, bevor es selber sprechen kann; sein Platz in familiären und symbolischen Beziehungen ist vorgegeben, bevor es ihn aktiv einnehmen kann.

Althusser's Definition der Ideologie stützt sich vor allem auf den Begriff des Imaginären. Nach Althusser ist Ideologie nicht im Sinne von "falschem Bewußtsein" zu verstehen, sondern ihre primäre Funktion liegt darin, die soziale Identität der Menschen zu bestimmen: "Jede Ideologie hat als Funktion (die sie definiert), konkrete Individuen als Subjekte zu konstituieren" (Althusser 1976, 110; Übersetzung S.L.). Kulturelle Strukturen und soziale Institutionen "interpellieren" (im Sinne von adressieren oder ansprechen) Individuen als Subjekte in bestimmten sozialen Rollen. Sie weisen ihnen eine Identität zu und vermitteln ein ideologisches, "imaginäres Verhältnis der Individuen zu ihren realen Existenzbedingungen" (ebd., 101). Dieser Begriff der Zuweisung einer "Subjekt-Position" wurde zum zentralen Bestandteil der poststrukturalistischen Filmtheorie.

3.2 Apparat-Theorien

Eine frühe Formulierung, wie Filme Zuschauern eine Subjekt-Position zuweisen, fand sich in der sogenannten Apparat-Theorie, z.B. bei Jean-Louis Baudry. Er geht von der These aus, daß bereits die technische Grundlage des Kinos "spezifische ideologische Effekte" produziere (Baudry 1974/75, 41). Diese Effekte bestehen darin, daß der Zuschauer im Verhältnis zum Gesehenen eine Mittelpunkt-position einnehme, aus der die Welt zentriert und zusammenhängend erscheine. Baudry vergleicht die Kino-Projektion mit Platons Höhlengleichnis, mit dem Traum und mit der von Lacan beschriebenen imaginären Identifikation. Der Film erscheine einheitlich und

kohärent und unterstütze die Illusion, die Welt so begreifen zu können. Dadurch habe der Film den ideologischen Effekt, den Zuschauer als ein "transzendentes Subjekt" im Sinne des Cartesianischen "Cogito" zu konstituieren (Baudry 1974/75, 46).

Daß "eine Argumentation, die 2000 Jahre [also von Platon bis heute] souverän überbrückt, [...] sich leicht dem Vorwurf aus[setzt], die geschichtliche Situiertheit der untersuchten Gegenstände zu vernachlässigen", hat Hartmut Winkler festgestellt (1990, 23). Auch ist verschiedentlich bemerkt worden, daß die Theorie auf einem fragwürdigen Verfahren der Analogiebildung beruhe, wobei ein abstraktes Konzept des Zuschauers entwickelt werde, das empirisch und argumentativ nicht begründet sei.

Ich will hier an einem anderen Punkt ansetzen und fragen, was diese Theorie mit einem konkreten Film zu tun hat. Um es kurz zu machen, die Antwort lautet: so gut wie nichts. Baudry schreibt selbst: "die benutzten Formen der Erzählung, die 'Inhalte' der Bilder sind unwichtig, so lange die Identifikation möglich bleibt" (Baudry 1974/75, 46). Die Theorie stellt eine *strukturelle* Ideologie fest, die prinzipiell bei jedem Film gleich sei. Die "Kino-Apparatur" wird aber so zum ontologischen Konstrukt. Daß auf dieser Ebene der Abstraktion kaum etwas über die konkrete Rezeption eines Films gesagt werden kann, liegt auf der Hand. Fairerweise muß man bemerken, daß es nicht die Intention der Theorie war, einzelne Filme oder deren Rezeption zu analysieren. Allerdings setzt sich eine solche Theorie des Kinos und des Zuschauens dem Vorwurf des Idealismus aus, wenn sie die konkreten Zuschauer und ihre sehr unterschiedlichen und differenzierten Kinoerlebnisse unter einem abstrakten Modell subsumiert. Dennoch ist dieser Ansatz wichtig gewesen, da er die Frage nach Ideologie im Sinne von Strukturen einer Kommunikationsform überhaupt erst gestellt hat.

3.3 Imaginäre Identifikation, "Sutur"

Christian Metz hat eine Theorie der filmischen Identifikation entwickelt, die in mancher Hinsicht der Position von Baudry nahe kommt. Auch Metz (1977) stellt fest, daß die primäre Form der Identifikation im Kino eine Identifikation mit dem eigenen Blick, mit einer "allwissenden" Position im Verhältnis zur filmischen Signifikation sei. *Psychologisch* sei diese Identifikation sekundär, da dem Zuschauer bewußt ist, daß er im Kino sitzt und schaut. Eine strukturelle Ähnlichkeit zur ersten Identifikation mit dem Spiegelbild bestehe aber doch, denn die Kino-Identifikation "mit sich selbst als reinem Akt der Wahrnehmung" sei auch eine *imaginäre*. Die Identifikation mit dem eigenen Blick hänge mit der Identifikation mit der Kamera zusammen, die wiederum

mit weiteren sekundären bzw. tertiären Identifikationen - mit den Blicken der Figuren usw. - verknüpft sein kann.

So wird dem Zuschauer eine illusionäre Perspektive auf eine fiktionale Realität vorgegeben. "Die Kamera schreibt also weitgehend vor, wie der Blick des Zuschauers ausgerichtet wird, welche Bewegung er einschlägt, wohin er sich wendet [...]" (Koch 1989, 17). Die Identifikation mit der Kamera erlaube dem Zuschauer, sich als Subjekt des Films zu fühlen; sie produziere eine Illusion der Selbstsicherheit, des Wissens, der Macht über das Gesehene.

Aufgegriffen und erweitert wurde dieser Ansatz in Theorien der "Sutur". Dieser Begriff wurde zunächst von Jacques-Alain Miller im Seminar von Lacan formuliert (Miller 1977/78). Wörtlich bezeichnet "Sutur" eine chirurgische Naht; im System der Lacanschen Theorie ist die Verknüpfung vom Subjekt mit dem Symbolischen, mit der Kette der Signifikation, gemeint. Dieser komplizierte Begriff wurde von Jean-Pierre Oudart angewandt, um den Prozeß der Artikulation der Beziehung zwischen dem Zuschauer und der filmischen Signifikation zu beschreiben (Oudart 1977/78). Waren bereits bei Oudart gewisse Verschiebungen zu vermerken (Heath 1977/78), wurde der Begriff im bekannten und einflußreichen Aufsatz von Daniel Dayan "The Tutor-Code of Classical Cinema" (1976) weiter vereinfacht. Um seine These hier noch weiter zu vergrößern: "Sutur" ist die Operation im Film - vor allem in Schuß-Gegenschuß-Einstellungen - bei der der Zuschauer in das System der filmischen Blicke "eingenäht" oder "verschweißt" wird. Er stehe zunächst in einer imaginären Position der Souveränität dem Bild gegenüber. Da das Bild jedoch nur einen Ausschnitt zeigt und aus einer bestimmten Perspektive aufgenommen ist, könnte dies störend bewußt werden. Dagegen wirke aber der Gegenschuß, der diese Perspektive einer Figur oder zumindest einer Position im Film zuschreibe. Auf diese Art werde der Zuschauer in die Erzählung hineingezogen, und gleichzeitig werde die Qualität des Films als Gemachtes, als Repräsentation maskiert. Die Illusion der Realität werde verstärkt und der Zuschauer so auf eine ideologische Position "interpelliert".

By means of the suture, the film-discourse presents itself as a product without a producer, a discourse without an origin. It speaks. Who speaks? Things speak for themselves and of course, they tell the truth. Classical cinema establishes itself as the ventriloquist of ideology (Dayan 1976, 451).

Es ist evident, daß die Theorie in dieser Form empirisch nicht haltbar ist. Weder ist das Schuß-Gegenschuß-Muster überall zu finden, noch besteht es immer aus *POV-shots*, noch läßt sich daraus eine globale ideologische Funktion herleiten (Rothman 1976, 451-459). Dennoch gehört der Begriff "Sutur" nicht unbedingt auf den theoretischen Schrotthaufen geworfen. Andere - vor allem Stephen Heath - haben ihn differenzierter, aber zugleich weitaus kom-

plizierter angewendet, um das Verhältnis zwischen Zuschauer und Film zu bezeichnen (Heath 1981, 119-120; vgl. auch Lapsley/Westlake 1988). Der Zuschauer übernimmt nicht unbedingt die Sicht der Kamera, sondern jongliert mit verschiedenen Sichtweisen, um den Film nachzuvollziehen, zu beurteilen und mitzufühlen (Browne 1985). So müßte nicht nur das Verstehen des Films, sondern auch die Identifikation als aktiver Prozeß verstanden werden, nicht als einfacher Reflex des Apparates oder der "Sutur".

3.4 Mulveys Kritik der männlichen Schaulust

Eine kritische Wendung erfuhr die psychoanalytische Zuschauertheorie, als Laura Mulvey ihr eine feministische Umdeutung in ihrem inzwischen vielzitierten Artikel "Visuelle Lust und narratives Kino" gab (Mulvey 1980). Ihr entscheidender Schritt war, die subjektiven Effekte des Kinos als geschlechtsspezifisch differenzierte zu sehen. Ihre These lautet, daß die Blickinszenierung im Film die Zuschauer in männlichen Sehweisen und Perspektiven situiert. Die Lust am Kino entstehe in erster Linie aus "der geschickten und befriedigenden Manipulation der visuellen Lust" (Mulvey 1980, 32). Diese habe zwei Komponenten: die objektbezogene Schaulust und die narzißtische Lust an der Identifikation. Die gesellschaftliche Teilung der Geschlechterrollen bestimme auch eine Spaltung der Schaulust in "aktiv/männlich und passiv/weiblich": "Die Frau als Bild, der Mann als Träger des Blickes" (Mulvey 1980, 36). Die Frau fungiere im Film als Objekt des erotischen Blickes, sowohl des Blickes der männlichen Hauptfigur wie auch des Zuschauers, der die Perspektive des Protagonisten übernehme. Die Kinoästhetik organisiere den Blick des Zuschauers als voyeuristischen Blick auf die Frau. Dadurch entstehen aber Komplikationen, denn das Bild der Frau rufe nicht nur Lust hervor, sondern es konnotiere zugleich "die Abwesenheit eines Penis, die die Kastrationsdrohung und, folglich, Unbehagen einschließt" (Mulvey 1980, 39). Als Abwehr gegen diese Drohung gebe es zwei psychische Mechanismen, derer sich das Kino bediene: ein sadistischer Voyeurismus, der die Kastrationsangst kompensiere, und der Fetischismus, der die Kastration verleugne, indem er den abwesenden Phallus durch den Fetisch ersetze. Nach Mulvey bleibe im konventionellen Film keine Möglichkeit einer weiblichen Subjektivität. Der Film zwingt den Zuschauerinnen die eingebaute männliche Sehweise und eine "transsexuelle Identifikation" auf (Mulvey 1981).

Mulveys Beschreibung der Fixierung des Blicks auf eine voyeuristische oder fetischistische Sehweise ist nach wie vor einflußreich. Sie wirft aber insbesondere in Hinblick auf das weibliche Publikum Fragen auf, für die sie keine befriedigenden Antworten liefern kann. Das Modell einer Fixierung auf "männliche" Schauweisen macht es schwer zu erklären, "warum Frauen ins

Männerkino gehen", wie Gertrud Koch das Problem formulierte (Koch 1989, 125-136). Es stellt sich die Frage, ob nicht auch Elemente in den Filmen vorhanden sind, die eine andere, "weibliche" Rezeptionsweise zulassen. Die bisherigen Antworten sind vielfältig und eher provisorisch. Modelle des weiblichen Zuschauers basieren u.a. auf narzißtischer Identifikation mit weiblichen Figuren, "hermaphroditischer" Identifikation mit männlichen Figuren und Blicken (Doane 1988), Versionen der "Maskerade"⁵, vor-ödpaler Schaulust (Koch 1989, 125-136), einer komplexen, gleichzeitigen "doppelten Identifikation" (de Lauretis 1984) oder einer masochistischen Identifikation (Doane 1988, 17-19).

Diese Vielfalt der Begriffe deutet nicht nur auf den noch offenen Stand der Theorieentwicklung, sondern, wie Mary Ann Doane bemerkt, auch auf reale Widersprüche, die sich auf kein einfaches Modell reduzieren lassen (Doane 1988, 7). Am Beispiel der *women's films* der vierziger Jahre zeigt sie, daß auch diese besonders für Frauen produzierten Filme die Widersprüche der kulturellen Bestimmung der Weiblichkeit reproduzieren. Ihr Fazit: ein solcher Film, der insbesondere Frauen anspreche, funktioniere aber so, daß er ihnen den Weg zu einer aktiven Subjektivität versperre: "It functions quite precisely to immobilize [...]" (Doane 1988, 19). Dabei spiele gerade die geschlechtsspezifische Inszenierung der Blicke eine große Rolle. Identifizierung funktioniere aber dabei nicht als automatische Folge der Kameraführung, sondern sei durch Figuren, Erzählung, Pathos und vor allem durch die Phantasie der Zuschauerinnen vermittelt (Doane 1988, 176-178). Die neuere feministische Filmtheorie entwickelt also mehrdimensionale, zunehmend differenzierte Modelle der Wirkung von Filmen. Ausgehend von der Frage der geschlechtsspezifischen Bestimmung der Identität, untersuchen sie verschiedene Elemente der Filme - von der Mikrostruktur der Bildgestaltung bis zur Makrostruktur der Erzählung oder eines Genres. Die Hinwendung zur Analyse konkreter Filme hat viel zur Überwindung der abstrakten Einseitigkeit der ersten psychoanalytisch basierten Modelle beigetragen.

4. Kulturelle Diskurse

Sowohl elaborierte Theorien der Identifikation als auch neuere Entwicklungen der feministischen Theorie versuchen, die Aporien der frühen Apparatus- und Ideologietheorie zu überwinden, indem sie *aktive* Komponenten des Zuschauens betonen. Dazu gehören insbesondere die Phantasie und eine kon-

⁵ Dieser Begriff von Joan Riviere findet Anwendung auf den Film u.a. bei Doane (1985) und bei Heath (1981).

struktive, sinnbildende Tätigkeit (z.B. Heath 1981, Ellis 1982). In dieser Hinsicht nähern sie sich teilweise den Modellen der kognitiven Theorie. Die Arbeit von John Fiske über das Fernsehen bringt weitere wichtige Anregungen in diese Richtung (Fiske 1987). Im folgenden werde ich versuchen zu skizzieren, wie eine Theorie kultureller Diskurse Anregungen für die Zusammenführung und weitere Entwicklung der filmtheoretischen Ansätze geben kann.

Die Wirkung eines Films kann man als ein Angebot an Bedeutungen, Zeichen, Gefühlsanregungen und Identifikationsmöglichkeiten begreifen, aus dem die Zuschauer und Zuschauerinnen ihr Filmenerlebnis zusammensetzen und die sie zur Deutung ihrer Lebenswelt nutzen. Im Rahmen einer Diskurstheorie wird es vielleicht möglich sein, dies so zu konzipieren, daß man nicht gleich wieder beim selbstherrlichen *ego cogitans* landet, sondern eine dialektische Beziehung zwischen aktiven Subjekten und deren Bestimmung durch den Diskurs vorstellen kann.

Eine fertige Diskurstheorie, die auf den Film anzuwenden wäre, gibt es nicht. Es geht hier vielmehr um eine umfassendere Fragestellung, die die Grenzen der bisherigen Diskussion und vielleicht eine Richtung für weitere Arbeit andeuten kann. Genauso wenig wie die Psychoanalyse oder kognitive Theorien kann eine Diskurstheorie eine "Big Theory of Everything" (Bordwell 1989, 11) bieten. Sie kann vielleicht aber dazu dienen, Fragen zu stellen, die über die - zunächst oft notwendigen - partikularen Grenzen der Teilmodelle hinausgehen. Der Begriff "Diskurs", verstanden als Schnittstelle zwischen dem Individuellen und dem Allgemeinen (Kultur, Gesellschaft, Macht), ist schwer zu fassen. Bislang bezeichnet er eher ein theoretisches Problem als dessen Lösung. Wenn man weder eine mechanische Determination des einzelnen noch die Vorstellung eines souveränen, abgeschlossenen Subjekts ohne weiteres akzeptieren kann, wie läßt sich die Beziehung zwischen Subjekt und Gesellschaft oder Kultur begreifen? Der Begriff Diskurs kennzeichnet eine Vermittlung dieser Sphären, indem er sowohl intersubjektive Faktoren (Regelsysteme, historische Entwicklungen, Tradition, Machtstrukturen etc.) beinhaltet, die das Individuum mit determinieren, als auch die Ebene der Realisierung in Äußerungen und Handlungen der Subjekte umfaßt. Diskurse sind als Systeme und Subsysteme von Signifikation zu verstehen, die Bedeutungen formen und regulieren. Sie bieten Rohmaterial für die Produktion von Bedeutung (Begriffe, Stereotypen, Formen der Subjektivität etc.), aber sie grenzen auch die Möglichkeiten des Wissens und der Äußerung ein. Der Diskurs ist kein transparentes Mittel der Verständigung (etwa im Habermasschen Sinn eines idealen Diskurses), sondern beinhaltet immer auch die Möglichkeiten des Mißverständnisses, der Verkennung, der Macht und des Unbewußten.

Ein Film, sofern er für Zuschauer bedeutsam wird, partizipiert in verschiedenen Diskursen. Die Konventionen der Filmform bilden ein solches Diskursystem, dessen Regeln von der neoformalistischen Filmtheorie herausgearbeitet worden sind. Darüberhinaus besteht das Vorwissen der Zuschauer aus Elementen verschiedener Diskurse. Der Terminus "Diskurs", anstelle von "Code", betont, daß diese Systeme historisch, im ständigen Wandel und kontextbezogen sind und daß sie in Wechselwirkungen mit den konkreten Äußerungen stehen. Einen Film zu verstehen, kann nicht im Sinne der traditionellen Hermeneutik Zurückführung auf eine ursprüngliche Bedeutung heißen, sondern meint die *Konstruktion* der Bedeutung im Diskurs. Die kognitive Theorie liefert Modelle für das Verständnis solcher Bedeutungskonstruktion. Durch die Konzentration auf intentionale und rationale Prozesse sind diese Modelle aber eingeschränkt. Die Psychoanalyse bietet ein Modell für die Interpretation offener, dynamischer, aber zugleich strukturierter Prozesse. Sie stellt aber Sinn, Subjekt und deren gegenseitiges Verhältnis in Frage, anstatt von abgeschlossenen, konstanten Einheiten auszugehen (Brenkman 1987).⁶

So muß die Identifikation weder als einseitige, imaginäre Bestimmung des Zuschauers durch das Kino noch als rein subjektiver Umgang mit dem Film konzipiert werden, sondern als mehr-dimensionaler Prozeß - oder vielmehr als vielfache gleichzeitige Prozesse, die an verschiedene symbolische Diskurse anknüpfen. Weil die Apparatus-Theorie und Althusser's Definition der Ideologie sich völlig auf die *imaginäre* Identifikation konzentrierten, blockierten sie die Analyse der *symbolischen* Ausarbeitung der Subjektivität.

Bei einem konkreten Film könnte man mehrere Ebenen der Identifikation feststellen. Zum Beispiel wäre die Identifikation mit einer impliziten Zuschauer-Position zu nennen. In einem konventionellen Film ist die Montage so konstruiert, daß man als Zuschauer die Erzählung kognitiv nachvollzieht, in die Handlung involviert wird, an den Emotionen der Figuren teilnimmt und dies aus wechselnden Perspektiven innerhalb des Handlungsraums sieht. Die Organisation der Blicke zwischen Figuren und die Einbeziehung der Zuschauer und Zuschauerinnen spielt hier keine geringe Rolle.

Zugleich fördert das System der Blicke auch die Identifikation mit den Figuren. Diese Identifikation wird unterstützt durch Teilhabe an den Blicken der Figuren. *Erzeugt* wird sie aber auch durch die gesamte Erzählung. Die Identifikation ist von unseren Wünschen, von unserer vorgeformten Identität, von der Steigerung der Gefühle durch Pathos oder Musik und von der gesamten Kino-Situation abhängig. Identifikation mit Figuren geschieht in Interaktion mit außerfilmischen Diskursen, die die Figuren, ihre Situationen und ihre

⁶ Vgl. auch Manfred Franks (1984) Umarbeitung der Hermeneutik im Dialog mit dem Poststrukturalismus.

Handlungen definieren und ihnen Bedeutung geben, z.B. im Diskurs der Geschlechterdefinition, der in fast jedem Film mobilisiert und bestätigt wird. Denken wir an irgendeinen Hollywoodklassiker, z.B. CASABLANCA (Michael Curtiz, USA 1942): Dieser Film liefert ein gutes Beispiel für die von Mary Ann Doane konstatierte Immobilisierung der Frau. Am Schluß ist die Ingrid Bergmann-Figur zu einem völlig passiven Objekt der Männer geworden. Dies wird in der Handlung realisiert, aber auch in der Komposition der Bilder und in der Kameraführung, die sie zum weichgezeichneten Objekt der Blicke reduziert. Zugleich knüpft der Film an Stereotype eines Diskurses der romantischen Liebe an, der sich historisch langfristig entwickelt hat. Auf einer anderen Ebene der Bedeutung gewinnt die Männerrolle Bogarts zusätzliche Bedeutung in einem politischen Diskurs (gegen *isolationism*) sowie in der Definition des existentiellen Helden, die wiederum an den historischen Diskurs des (amerikanischen) Individualismus anknüpft. Die Auflistung verschiedener Bedeutungskomplexe ließe sich fortsetzen.

Die Elemente des Films bilden auf diese Weise interdiskursive Knotenpunkte der Bedeutung. Über die Figuren und die erzählte Handlung als Relais werden die Zuschauer eingeladen, verschiedene partielle Identifikationen mit Figuren bzw. ihren Eigenschaften, Haltungen etc. einzugehen. Diese Identifikationen gewinnen ihre Bedeutung aus dem Zusammenhang kultureller Diskurse. Dies passiert nicht automatisch, sondern ist davon abhängig, daß die Identifikationsangebote schon existente Wünsche der Zuschauer und Zuschauerinnen ansprechen. Aus dem Geflecht der möglichen Bedeutungen *konstruieren* die Zuschauer - bewußt und unbewußt - ihr Verständnis des Films und ihr emotionales Filmenerlebnis. Dies können sie aber nur innerhalb der Grenzen, die von den symbolischen, gesellschaftlichen und kulturellen Diskursen vorgeben sind - im Film wie im restlichen Leben. So kann man Ideologie als Prozesse der strukturellen Eingrenzung und der Umleitung von Wünschen und Vorstellungen auf vorgegebene Objekte und Äußerungsformen begreifen. Solche Prozesse schlagen sich in "textuellen Strategien" nieder, die eine Art Kompromißbildung repräsentieren (Jameson 1982, Brenkman 1979). Ideologie ist durchaus als ein Verhältnis zwischen Subjekten und (filmischen) Diskursen zu sehen, jedoch nicht als mechanische Determinierung durch den "Apparatus", sondern als Wechselwirkung zwischen subjektiven Wünschen und Vorstellungen und deren kultureller Regelung, die sich in textuellen und intertextuellen Strukturen niederschlagen. Diese Bestimmung der Funktionsweise von Ideologie bezieht sich auf diverse, teilweise sehr unterschiedliche Impulse der marxistischen und (post-)strukturalistischen Theoriebildung - "Frankfurter Schule", Althusser, Foucault, Lacan u.a. - und findet ihre dezidierteste Formulierung in den Arbeiten von Brenkman und Jameson. Diese Theorie habe ich in der Unter-

suchung ideologischer Mechanismen in Filmen des Nationalsozialismus angewendet (Lowry 1991).

Zum Verständnis der Rezeption und Verarbeitung eines Films können sowohl kognitive als auch strukturalistisch-psychoanalytische und diskurs-orientierte Modelle beitragen. Diese Modelle werden sich aber nicht ohne weiteres vereinbaren lassen. Als Streitpunkt bleibt z.B. die Frage, ob und wie unbewußte und emotionale Faktoren konstitutiv für das Subjekt sind und wie sie in Hinsicht auf die Filmrezeption zu konzipieren sind. Wieweit sich poststrukturalistische Theorien, die z.B. bei Althusser und Foucault lange bemüht waren, das Subjekt zu einer Funktion des Diskurses zu reduzieren, sich in Richtung eines dialektischen, konstruktivistischen Modells öffnen lassen, muß sich noch zeigen. Ob die Konzepte der Schematheorie und der Begriff des Diskurses sich gegenseitig erweitern und konkretisieren, wird sich auch erst in der weiteren Theoriebildung erweisen. Wofür ich plädieren möchte ist, daß sich ein produktiver Dialog zwischen den Vertretern dieser Richtungen entwickelt, damit wir die Rezeption von Film und Fernsehen besser zu verstehen lernen. Allerdings dürfen wir uns nicht der Illusion hingeben, daß diese Theorien letztlich einen archimedischen Punkt ergeben könnten, von wo aus sich die "Wahrheit" des Films und des Zuschauens feststellen ließe. Wie jede Theorie werden auch diese Ansätze in der konkreten Anwendung nur zu *Interpretationen* führen können, die kontingent, individuell und historisch bleiben.

Literatur

- Althusser, Louis (1976) *Positions*. Paris: Editions sociales.
- Arbib, Michael A. / Hesse, Mary B. (1986) *The construction of reality*. Cambridge usw.: Cambridge University Press.
- Baudry, Jean-Louis (1974/75) Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. In: *Film Quarterly* 28,2, S. 39-47.
- Beilenhoff, Wolfgang (Hrsg.) (1974) *Poetik des Films. Deutsche Erstausgabe der film-theoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen*. München: Fink.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- (1988) Adventures in the highlands of theory. In: *Screen* 29,1, S. 72-97.
- (1989) A case for cognitivism. In: *Iris* 5,2 (Nr. 9), S. 11-40.
- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The classical Hollywood cinema. Film style and mode of production to 1960*. London/Melbourne/Henley: Routledge & Kegan Paul.

- Bordwell, David / Thompson, Kristin (1979) *Film art. An introduction*. Reading, Mass. usw.: Addison-Wesley.
- Brenkman, John (1979) Mass media: From collective experience to the culture of privatization. In: *Social Text*, 1, S. 94-109.
- (1987) *Culture and domination*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Browne, Nick (1985) The spectator-in-the-text: The rhetoric of STAGECOACH. In: Nichols 1985, S. 458-475.
- Carroll, Noël (1988) *Mystifying movies. Fads and fallacies in contemporary film theory*. New York: Columbia University Press.
- Dayan, Daniel (1976) The tutor-code of classical cinema. In: Nichols 1976, S. 438-451.
- De Lauretis, Teresa (1984) *Alice doesn't. Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Doane, Mary Ann (1985) Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers. In: *Frauen und Film*, 38, S. 4-19.
- (1988) *The desire to desire. The woman's film of the 1940s*. Basingstoke/London: MacMillan Press.
- Eagle, Herbert (1981) Russian formalist film theory: An introduction. In: *Russian formalist film theory*. Ed. by Herbert Eagle. Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Slavic Publications, S. 1-54.
- Ellis, John (1982) *Visible fictions. Cinema - television - video*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Fiske, John (1987) *Television culture*. London/New York: Methuen.
- Frank, Manfred (1984) *Was ist Neostukturalismus?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Heath, Stephen (1977/78) Notes on suture. In: *Screen* 18,4, S. 48-76.
- (1981) *Questions of cinema*. London/Basingstoke: MacMillan Press.
- Hickethier, Knut / Winkler, Hartmut (Hrsg.) (1990) *Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989*. Berlin: Edition Sigma.
- Jameson, Fredric (1972) *The prison-house of language. A critical account of structuralism and russian formalism*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- (1982) Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur. In: *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Hrsg. v. Christa Bürger, Peter Bürger & Jochen Schulte-Sasse. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 108-141.
- King, Barry (1986) "The classical Hollywood cinema". In: *Screen* 27,6, S. 74-88.
- (1988) A reply to Bordwell, Staiger and Thompson. In: *Screen* 29,1, S. 98-118.
- Koch, Gertrud (1989) *"Was ich erbeute, sind Bilder". Zum Diskurs der Geschlechter im Film*. Basel/Frankfurt a.M.: Siroemfeld/Roter Stern.
- Lacan, Jacques (1973) Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: Ders.: *Schriften I*. Olten/Freiburg i.Br.: Walter-Verlag, S. 63-70.
- Lapsley, Robert / Westlake, Michael (1988) *Film theory: An introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Lowry, Stephen (1991) *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

- Metz, Christian (1977) *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- Miller, Jacques-Alain (1977/78) Suture (Elements of the logic of the signifier). In: *Screen* 18,4, S. 24-34.
- Mulvey, Laura (1980) Visuelle Lust und narratives Kino. In: *Frauen in der Kunst, Bd. 1*. Hrsg. v. Gisliind Nabakowski u.a. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 30-46.
- (1981) Afterthoughts on "Visual pleasure and the narrative cinema" inspired by DUEL IN THE SUN (King Vidor, 1946). In: *Framework*, 15/16/17, S. 12-15.
- Nichols, Bill (Hrsg.) (1976) *Movies and methods. Vol. I*. Berkeley usw.: University of California Press.
- (Hrsg.) (1985) *Movies and methods. Vol. II*. Berkeley usw.: University of California Press.
- Ohler, Peter (1990) Kognitive Theorie der Filmwahrnehmung: der Informationsverarbeitungsansatz. In: Hickethier/Winkler 1990, S. 43-57.
- Oudart, Jean-Pierre (1977/78) Cinema and suture. In: *Screen* 18,4, S. 35-47.
- Rothman, William (1976) Against "The system of the suture". In: Nichols 1976, S. 451-459.
- Staiger, Janet (1988) Reading King's reading. In: *Screen* 29,1, S. 54-70.
- Thompson, Kristin (1988) Wisconsin project or King's projection? In: *Screen* 29,1, S. 48-53.
- Winkler, Hartmut (1990) Der Zuschauer und die filmische Technik. Apparatus-Theorien, Frankreich 1969-75. In: Hickethier/Winkler 1990, S. 19-25.
- Wuss, Peter (1990a) Filmische Wahrnehmung und Vorwissen des Zuschauers. Zur Nutzung eines Modells kognitiver Invariantenbildung bei der Filmanalyse. In: Hickethier/Winkler 1990, S. 67-81.
- (1990b) Modellierung dreier Stufen kognitiver Invariantenbildung bei der Filmrezeption als möglicher Zugang für psychologische Forschungen. In: *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, Berlin '89*. Hrsg. v. Hans J. Wulff. Münster: MAKs Publikationen, S. 9-29.

Filmwissenschaftliche Einführungsliteratur aus Frankreich

Aumont, Jacques (1990) *L'Image*. Paris: Nathan, 256 S., ill.

Aumont, Jacques / Marie, Michel (1988) *L'Analyse des films*. Paris: Nathan, 232 S., ill.

Aumont, Jacques / Bergala, Alain / Marie, Michel / Vernet, Marc (1983) *Esthétique du film*. Paris: Nathan, 224 S., ill.

Gaudreault, André / Jost, François (1990) *Le Récit cinématographique (Cinéma et récit II)*. Paris: Nathan, 160 S., ill.

Odin, Roger (1990) *Cinéma et production du sens*. Paris: Armand Colin, 288 S., ill.

Vanoye, Francis (1989) *Récit écrit, récit filmique (Cinéma et récit I)*. Paris: Nathan, 224 S., ill.

Wer Studenten der Filmwissenschaft in Deutschland Hinweise auf einführende Literatur zur Filmtheorie und -geschichte geben will, hat wenig Alternativen. Neben den verdienstvollen, von Albersmeier, Denk, Kaes, Witte und anderen herausgegebenen Textsammlungen wird man immer wieder auf die deutsche Übersetzung von James Monacos *How to read a film* (New York: Oxford University Press 1977; dt.: *Film verstehen*. Reinbek: Rowohlt 1980) zurückgreifen müssen. Kann man den Studenten auch englischsprachige Literatur zumuten, so wird man wohl das inzwischen in einer dritten, erweiterten und überarbeiteten Auflage vorliegende Standardwerk *Film art. An intro-*

duction (New York: McGraw-Hill 1990) von David Bordwell and Kristin Thompson empfehlen.

In Ländern, in denen die Filmwissenschaft institutionell besser verankert ist als in Deutschland, also z.B. in den USA, in Großbritannien oder in Frankreich, ist das Angebot weitaus reichhaltiger. Doch auch anderswo scheint man auf diesem Feld einen Markt zu entdecken. An dieser Stelle sei nur auf die kürzlich in Italien und den Niederlanden erschienenen Bände von Francesco Casetti / Federico di Chio: *Analisi del film* (Milano: Bompiani 1990) und Peter Bosma (Hg.): *Filmkunde. Een inleiding* (Nijmegen: SUN/Ou 1991) hingewiesen. Zwar dürften diese Arbeiten den meisten deutschen Lesern weniger leicht zugänglich sein, sie zeigen jedoch deutlich, daß hierzulande auf diesem Gebiet einiges aufzuholen wäre.

Daß die Situation auf dem französischen Buchmarkt besonders fortgeschritten erscheint, hat wohl vor allem infrastrukturelle Gründe. Die Film- und Medienwissenschaften sind aus den französischen Universitäten schon seit vielen Jahren nicht mehr wegzudenken. Doch darüber hinaus findet Filmunterricht nun auch in einer Reihe von Gymnasien statt. Zu den potentiellen Lesern zählen aber nicht nur Schüler und Studenten, sondern auch Gymnasiallehrer, die ja in den meisten Fällen keine genuin film- und medienwissenschaftliche Ausbildung haben.

Nur vor diesem Hintergrund wird man die erstaunliche Tatsache verstehen können, daß heute gleich zwei große französische Verlage (die beide Erfahrungen auf dem Gebiet didaktisch aufbereiteter wissenschaftlicher Literatur haben), nämlich Nathan und Armand Colin, Buchreihen mit filmwissenschaftlicher Einführungsliteratur anbieten. Die Reihe bei Nathan wird von Michel Marie herausgegeben, die bei Armand Colin von Roger Odin. Beide lehren seit vielen Jahren an dem heute vielleicht wichtigsten universitären Institut für Film und Medien, dem IRCAV an der Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris. Somit ist es nicht verwunderlich, daß man auch unter den Autoren beider Reihen einige Mitarbeiter des IRCAV findet.

Vorläufer und gewissermaßen Wegbereiter dieser beiden Buchreihen ist die 1983 bei Nathan erschienene Gemeinschaftsarbeit *Esthétique du film* von Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie und Marc Vernet. Im ersten Kapitel dieses Bandes werden grundlegende Probleme der filmischen Darstellung behandelt. Die verschiedenen Aspekte von Filmbild und Einstellung sowie die Dimension des Tones werden hier erörtert. Es folgt ein Kapitel über die Reihung von Einstellungen, also über die Montage. Im nächsten Schritt werden dann Probleme und Prinzipien des filmischen Erzählens diskutiert. Der Begriff der "Filmsprache" und die Problematik des Filmzuschauers sind schließlich Gegenstand der beiden abschließenden Kapitel.

Theoretischer Bezugsrahmen der Autoren ist vor allem die Semiotik, einschließlich der eher psychoanalytisch orientierten Auffassung grundlegender Prozesse der Filmwahrnehmung, doch arbeiten sie selbstverständlich auch mit dem ganzen Spektrum klassischer Filmtheorien. *Esthétique du film* ist eine klare, übersichtlich strukturierte Einführung in die Filmwissenschaft, die allerdings deutlich im Kontext der französischen Theoriediskussionen verankert ist und eine gewisse Vertrautheit mit ihr, sei es auch nur im Hinblick auf die hier verwandte Terminologie, voraussetzt.

Der beachtliche Erfolg von *Esthétique du film* hat dem Verleger wohl die Entscheidung leicht gemacht, eine ganze Buchreihe mit ähnlich ausgerichteten Bänden ins Leben zu rufen. Jacques Aumont und Michel Marie sind die Autoren von *L'Analyse des films*. Ziel des Buches ist dabei nicht, ein bestimmtes Analysemodell anzubieten, sondern das Phänomen der Filmanalyse selbst historisch, theoretisch und methodisch zu beleuchten. Von Eisensteins berühmten Detailanalysen seiner eigenen Filme über Bazins Vorträge im Rahmen der französischen Filmclub-Bewegung bis hin zu den verschiedenen Formen der semiotisch-psychoanalytisch inspirierten Textanalyse präsentieren Aumont und Marie ein ganzes Panorama historischer Formen der analytischen Auseinandersetzung mit Filmen. Die verschiedenen Techniken, Werkzeuge und Fragestellungen sind ihnen dabei wichtiger als eine - letztlich doch wenig fruchtbare - Diskussion über die normative Gültigkeit von Analysen und Interpretationen. Immer wieder werden exemplarische Arbeiten herangezogen und in ihrem historischen und theoretischen Kontext dargestellt. Damit erhält der Leser nicht nur einen genauen Überblick über die reichhaltige Literatur auf diesem Gebiet, auch der Einstieg in die jeweiligen Texte wird ihm dadurch erleichtert.

Gleich zwei Bände der Reihe bei Nathan sind dem Thema "*Cinéma et Récit*" gewidmet, befassen sich also mit narratologischen Problemen. Die Narratologie ist zweifellos einer der Bereiche, aus denen in den letzten Jahren die wohl wichtigsten Impulse für die Filmtheorie kamen. Bei dem Buch *Récit écrit, récit filmique* von Francis Vanoye handelt es sich um die überarbeitete Wiederveröffentlichung einer bereits 1979 (Paris: CEDIC) erschienenen Arbeit. Vanoyes Ansatz ist weitgehend komparatistisch und stützt sich vor allem auf die mittlerweile klassischen narratologischen Untersuchungen von Autoren wie beispielsweise Vladimir Propp und Claude Bremond. Die medienunabhängigen Strukturprinzipien von Erzählungen, aber auch die jeweils spezifischen narrativen Formen von Literatur und Film werden von Vanoye herausgearbeitet.

Im einleitenden Kapitel diskutiert er die allgemeinen Bedingungen der Rezeption literarischer und filmischer Erzählungen. Im zweiten Teil werden dann einige spezielle Probleme behandelt: Erzählung und Beschreibung, der

Status der Charaktere, narrative Perspektivierung sowie die jeweils spezifische Temporalität von Film und Roman. Abschließend wird dann noch kurz auf die besondere Erzählform moderner Filme eingegangen, die Vanoye "dys-narrativ" nennt. Diesen Begriff übernimmt er aus einer Untersuchung der Filme Alain Robbe-Grilletts durch François Jost und Dominique Chateau.

Vanoye illustriert seine Ausführungen durch viele Beispiele, wobei er interessanterweise nur gelegentlich mit der Gegenüberstellung von Romanen und deren filmischer Version arbeitet. Auch in solchen Fällen geht es ihm dann nicht um "Werktreue" und ähnliche Fragestellungen, sondern um die Darstellung der medial bedingten Unterschiede in den Ausdrucksmitteln. Bedauerlich ist allerdings, daß in diese Wiederveröffentlichung nicht konsequent die doch beachtlichen Ergebnisse der narratologischen Forschung seit 1979 mit eingearbeitet wurden. Das ist wohl das grundlegende Problem einer solchen Neuauflage: In manchen Punkten wäre eine so einschneidende Überarbeitung nötig gewesen, daß man das Buch auch gleich ganz neu hätte schreiben können. Ein dritter Band der Serie "*Cinéma et Récit*" ist jedoch bereits angekündigt: Vanoye wird sich darin vor allem mit dem Problem des Drehbuchs und der Dialoge beschäftigen.

Mit *Le Récit cinématographique* legen André Gaudreault und François Jost eine Arbeit vor, die auch den vielfältigen Entwicklungen der filmischen Erzählforschung in den 80er Jahren Rechnung trägt. Doch natürlich stützen sich die beiden Autoren vor allem auf ihre eigenen Arbeiten, auch wenn Gaudreault und Jost im Grunde durchaus verschiedene Ansätze vertreten. Diese sind allerdings geradezu komplementär: Während Gaudreault die filmische Narration *top-down* analysiert, arbeitet Jost nach dem Prinzip des *bottom-up*.

Gaudreault stützt sich dabei auf seine profunde Kenntnis des frühen Films. Indem er die historische Entwicklung des filmischen Erzählens als Ausgangspunkt wählt, kommt er zu einem ausdifferenzierten System von verschiedenen Instanzen, die die filmische Narration organisieren. Dabei lassen sich übrigens einige Parallelen zu der von Boris Kazanskij, einem der russischen Formalisten, in *Poetika kino* entwickelten Ideen zur "Natur des Films" feststellen.

Jost hingegen konzentriert sich auf bestimmte Konfigurationen im filmischen Text selbst, anhand deren er spezifische Merkmale der kinematographischen Narration studiert. Die Problematik des *point of view* nimmt dabei eine wichtige Stelle ein. Ausgehend von Gérard Genettes Überlegungen zur *focalisation* in literarischen Texten differenziert er zwischen der Erzählperspektive (d.h. dem jeweiligen "Wissen" einer Figur im Verhältnis zum "Wissen" des Zuschauers) und den verschiedenen Möglichkeiten des Films, die Wahrnehmung einer Figur darzustellen. Dabei unterscheidet er noch zwischen

ocularisation (d.h. dem, was man gemeinhin als "subjektive Kamera" bezeichnet) und derer akustischem Äquivalent, der *auricularisation*. So kommt er zu einem recht trennscharfen Beschreibungsmodell der verschiedenen narrativen Strategien, deren sich das Kino bedient.

In weiteren Kapiteln analysieren Gaudreault und Jost schließlich die Art und Weise, wie die filmische Erzählung Raum und Zeit artikulieren kann. Trotz - oder gerade wegen - ihrer unterschiedlichen Ansätze gelingt es den beiden Autoren, ein abgerundetes Bild von den wichtigsten narratologischen Fragestellungen zu entwerfen. Zu bedauern ist allenfalls, daß die Auseinandersetzung mit anderen theoretischen Modellen (wie beispielsweise dem von David Bordwell in *Narration in the fiction film* vorgeschlagenen) zu kurz kommt. Doch dies ist wohl auch nicht die Aufgabe eines solchen einführenden Buches.

Mit *L'Image* legt Jacques Aumont eine bestechend klare Studie zum Phänomen des Bildes vor. Diese Arbeit unterscheidet sich von den oben genannten unter anderem dadurch, daß sie sich nicht auf den Bereich des Kinos beschränkt, sondern allgemeine Probleme bildlicher Darstellungen behandelt. In fünf Kapiteln beleuchtet Aumont verschiedene Aspekte, die für die Rezeption von Bildern eine wichtige Rolle spielen. Schritt für Schritt erschließt er dem Leser den Anteil, den das Auge, der Betrachter, das Dispositiv, das Bild und die künstlerischen Ausdrucksmittel am Wahrnehmungsprozeß haben.

Dank seiner beeindruckenden Belesenheit kann Aumont den Beitrag von Wahrnehmungspsychologie, Psychoanalyse, Semiotik und Ästhetik zur Theorie des Bildes darlegen, wobei er souverän von der Malerei zum Film, von der Fotografie zu den elektronischen Medien wechselt. Ohne dabei in einen methodologischen Relativismus zu verfallen, arbeitet Aumont eher die komplementären als die konkurrierenden Aspekte der verschiedenen theoretischen Ansätze heraus. Ihm geht es vor allem um die Fragen, die eine bestimmte Theorie zu stellen erlaubt, und um die Antworten, die sie geben kann. Was auch zu all den anderen hier besprochenen Büchern zu bemerken wäre, gilt ganz besonders für diesen Band: Auch der fortgeschrittene Leser kann aus *L'Image* noch sehr viel lernen.

Bei Armand Colin sind 1990 drei Bände erschienen. Neben *Le Débat télévisé* von Noël Nel und *Les Cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique: le western* von Jean-Louis Leutrat und Suzanne Liandrat-Guigues (bei Nathan wurde schon 1988 *Géographies du western* von J. Mauduy und G. Henriet veröffentlicht) ist dabei vor allem *Cinéma et production du sens* von Roger Odin zu nennen. Weitere Arbeiten, unter anderem von Marc Vernet zur Narratologie oder von Michèle Lagny zum Thema Film und Geschichte, sind in Vorbereitung.

Hier soll nur auf das Buch von Roger Odin eingegangen werden, das in gewisser Weise auch eine Bilanz der "semio-linguistischen" (wie der Autor sie nennt) Filmtheorie darstellt. Odin beginnt damit, die methodologisch-theoretischen Voraussetzungen dieses Ansatzes herauszuarbeiten, bevor er dann aufzeigt, wie man auf dieser Basis den Film als wissenschaftliches Objekt konstruieren kann. Odin legt dabei großen Wert auf die Feststellung, daß der Forschungsgegenstand Film nicht allein auf den Bereich des Spielfilms beschränkt bleiben darf.

Im folgenden erläutert er einige der linguistisch inspirierten, konzeptionellen Werkzeuge, die für die Filmtheorie wichtig sind: die Frage nach elementaren Einheiten, syntagmatische und paradigmatische Beziehungen, Denotation und Konnotation sowie den Begriff des Codes. Im abschließenden Teil des Buches werden dann drei konkrete Probleme behandelt, nämlich das der analogen Darstellung, das der Bild-Ton-Beziehungen und das der filmischen Syntagmatik. Dabei zeigt Odin auf, wie diese Fragestellungen seit den grundlegenden Arbeiten von Metz aus den 60er und 70er Jahren diskutiert wurden und skizziert somit auch einige wichtige Entwicklungslinien der französischen Filmsemiotik aus den letzten 15-20 Jahren, die in Deutschland weitgehend unbekannt sind.

Alle hier besprochenen Arbeiten können außer als intelligente, sachkundige Einführungen in zentrale Fragestellungen der Filmwissenschaft auch noch als Panorama der neueren französischen Filmtheorie gelesen werden. Dabei wird deutlich, wie wichtig das Werk von Christian Metz für die Konstituierung eines vielfältigen und reichen theoretischen Diskurses in Frankreich gewesen ist. Metz hat nicht nur viele wichtige Fragen gestellt und Wege zu ihrer Beantwortung aufgezeigt, er hat vor allem auch einen intellektuellen Standard gesetzt, der die Voraussetzung für theoretische Arbeit auf hohem Niveau ist. Metz hat, im besten Sinn des Wortes, "Schule gemacht", vielleicht gerade, weil er seine Schüler (und dazu kann man nahezu alle hier genannten Autoren rechnen) immer wieder ermutigt hat, sich ihren eigenen Weg zu suchen. Deshalb sei zum Schluß die schöne Widmung zitiert, die Jacques Aumont seinem Buch voranstellt: "Dem, der mich gelehrt hat zu lernen, Christian Metz."

Parasoziale Interaktion

Bericht und Bibliographie

1. Zur Theorie der parasozialen Interaktion

1956 veröffentlichten Donald Horton und R. Richard Wohl in der Zeitschrift *Psychiatry* eine Arbeit mit dem Titel *Mass communication and para-social interaction. Observations on intimacy at a distance*. Sie schlugen darin vor, die Aktivitäten von Zuschauern bei der Nutzung von Massenmedien (insbesondere des Fernsehens) im Zusammenhang mit sozialer Interaktion zu verstehen. Eine der wichtigsten Eigenschaften der Massenmedien sei, so die These von Horton und Wohl¹, die Erzeugung einer Illusion von "face-to-face" Beziehungen zwischen Zuschauern und Darstellern (1956, 215). Besonders dem Fernsehen gelinge es, derartige Beziehungen zu ermöglichen, da es Größen abbildet, auf die soziale Wahrnehmung normalerweise gerichtet ist, wie z.B. Aussehen und Verhalten von Personen. Diese Beziehung der Zuschauer zu den im Medium Auftretenden wird "parasozial" genannt.

Eine besondere Rolle bei der Erzeugung parasozialer Beziehungen fällt nach der These Horton und Wohls der direkten Adressierung des Publikums zu. Die passive Rolle eines nur Zusehenden werde überlagert, indem er in das Beziehungsgefüge hineingezogen werde, das das Programm anbiete. Anders ausgedrückt, er wird selbst Teil des Beziehungsgefüges.

The more the performer seems to adjust his performance to the supposed response of the audience, the more the audience tends to make the response

¹ Dem Aufsatz von 1956 folgte 1957 eine Arbeit von Horton/Strauss. Der Einfachheit halber ist im folgenden nur von "Horton und Wohl" die Rede, wenn die Urheber der Theorie der parasozialen Interaktion bezeichnet werden. Dem Nachruf auf R. Richard Wohl (Strauss 1957) ist zu entnehmen, daß von den drei Autoren anscheinend Wohl federführend bei der Entwicklung der Theorie gewesen ist - sein früher Tod ist wohl auch die Ursache für das Fehlen weiterer Arbeiten zu diesem Thema.

anticipated. This simulacrum of conversational give and take may be called *para-social interaction* (1956, 215).

Was unterscheidet nun diese parasoziale von der gewöhnlichen Interaktion? Einerseits natürlich die Tatsache, daß ein Gefühl der Verantwortlichkeit für die Beziehung beim Zuschauer weniger ausgeprägt sein muß als in sozialen Beziehungen. Der Zuschauer kann sich jederzeit aus der Interaktion zurückziehen, und er ist auch nicht zuständig für das "Weiterentwickeln" der Beziehung. Dies ist aber, so Horton und Wohl, nur ein gradueller Unterschied zur sozialen Interaktion. Die entscheidende Differenz ist das Fehlen einer tatsächlichen Gegenseitigkeit der Beziehung. Das Publikum kann zwar wählen zwischen den angebotenen Beziehungen, jedoch nicht neue herstellen oder bestehende beeinflussen. Die im Fernsehen Auftretenden wiederum haben keine Informationen über die Reaktion der Zuschauer und müssen das fehlende Feedback durch Annahmen über das Verhalten des Publikums ausgleichen.

Eine exakte Bestimmung des Verhältnisses von para- und orthosozialer Interaktion bei Horton und Wohl ist allerdings schwierig. Angelegt sind in ihrer Arbeit nämlich zwei unterschiedliche Fassungen dieses Verhältnisses - einerseits die These, daß parasoziale Beziehungen von den Zuschauern in derselben Weise erfahren werden wie aktuelle soziale Beziehungen (1956, 228), andererseits eine strikte Trennung von beiden Phänomenen durch je unterschiedliche definierende Eigenschaften.² Unabhängig von dieser Schwierigkeit sind jedoch einige andere Aspekte der Theorie der parasozialen Interaktion bei Horton und Wohl klar definiert - sie sollen hier hervorgehoben werden, weil sie in der Rezeption der Theorie sehr häufig mißachtet wurden:

1. Parasoziale Interaktion ist eindeutig zu unterscheiden von *Identifikation*. Die eigenständige Rolle des Zuschauers als eigene Partei im Interaktionsprozeß erlaubt Identifikation nur in dem Sinne, daß "the very act of entering into any interaction with another involves *some* adaptation of the other's perspective" (1956, 219), d.h. Identifikation findet innerhalb der parasozialen Interaktion nur in der Form des wechselseitigen "role taking" statt, ebenso wie in "normalen" sozialen Interaktionen auch. Identifikation im Sinne einer *Übernahme* der fremden Position ist innerhalb der parasozialen Interaktion wenn nicht ausgeschlossen, so doch zu einem "hardly [be] more than intermittent" (1956, 218) Phänomen reduziert. Diese Sicht Horton und Wohls schließt eine Reihe von späteren Verarbeitungen ihres Konzepts aus (s.u.).

² Eine ausführliche Darstellung und Diskussion der Theorie erscheint in einem der folgenden Hefte von montage/av.

2. Die Theorie der parasozialen Interaktion ist ein *Beitrag zu einer interaktionistischen Fernsehtheorie*. Sie geht davon aus, daß durch - imaginäre - Interaktionen von Zuschauer und Medien-Person Beziehungsgefüge aufgebaut werden. Ihr Gegenstand ist demnach nicht das bloße Vorliegen von Bindungen einzelner Zuschauer an Stars oder *personalities*, die auch durch Identifikation, Fan-Kulturen etc. erzeugt werden können, entscheidend sind vielmehr die Herstellung, Weiterentwicklung und Aufrechterhaltung sowie die spezifischen Eigenschaften solcher Beziehungen.
3. Parasoziale Beziehungen sind ein "normales", durch die Struktur der Medien angelegtes Phänomen und *keine pathologische Nutzungsform* der Medien: Gewöhnlich sind parasoziale Beziehungen eine Ergänzung zu sozialen. Im Extremfall können zwar parasoziale Beziehungen die ortho-sozialen ersetzen, oder eine Unterscheidung zwischen beiden findet nicht mehr statt, aber solche Fälle sind nicht der zentrale Gegenstand der Theorie. Die Möglichkeit der Nutzung von parasozialen Beziehungen als Ersatz für soziale impliziert nicht, daß diese Nutzungsform der Regelfall wäre. Während die Einschätzung der parasozialen Interaktion als mehr oder weniger defiziente Form in der Wirkungsgeschichte der Theorie vorherrscht, wird einer der entscheidenden Punkte meistens übersehen, nämlich die Vorteile, die parasoziale Interaktion gegenüber "normalen" Formen aufweist: Zu nennen wäre z.B. die Tatsache, daß der Zuschauer Rollen "unter der Bedingung der Entlastung von der Selbstpräsentation" (Neumann/Charlton 1988, 9) übernehmen kann. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen sind nicht bloßes Derivat "normaler" Interaktionen und Beziehungen, sondern eröffnen dem Zuschauer Beziehungs- und Interaktionsmöglichkeiten, die in sozialen Begegnungen nicht bestehen.

2. Zur Rezeptionsgeschichte

Im Rahmen der Geschichte der Massenkommunikationsforschung nimmt das Konzept der "parasozialen Interaktion", wie es Horton/Wohl (1956) bzw. Horton/Strauss (1957) entwickelt haben, eine einsame Position ein, und dies in zweierlei Hinsicht: Einerseits deswegen, weil "der Begriff der para-sozialen Interaktion doch meist sehr eng und moralisch verwässert verwendet" (Mikos 1992a, 121) wird. Andererseits aufgrund der theoretischen Position, die es darstellt: Als interaktionistische Theorie läßt es sich gegen die Annahmen eines behavioristischen "Wirkungsansatzes" lesen, sofern dieser mit der These eines passiven Publikums verbunden ist, steht aber gleichzeitig eher unverbunden neben dem seit vielen Jahren vorherrschenden "uses-and-grati-

fications-approach". Zwar wurde von manchen Vertretern des letzteren Ansatzes versucht, die Theorie der parasozialen Interaktion einzubinden³, dies geschah jedoch auf eine Weise, die vom ursprünglichen Konzept wenig übrigließ. Ihre theoretische "Heimat" hat die parasoziale Interaktion am ehesten im symbolischen Interaktionismus⁴ - mit ihm wird versucht "to demonstrate the usefulness of a symbolic-interactional framework for the analysis of one type of television performance" (Horton/Strauss 1957, 587).

Über die Tatsache, daß die Beachtung für Horton und Wohls Arbeit eher gering geblieben ist, sollte die Anzahl der bibliographischen Verweise, die die folgende Bibliographie versammelt, nicht hinwegtäuschen. Häufig wird dort eben nur der griffige Terminus der parasozialen Interaktion aufgenommen, das dahinterstehende Konzept aber nicht berücksichtigt oder verkürzt oder falsch dargestellt. Eine ganze Reihe von Aufsätzen legt auch den Schluß nahe, daß Horton und Wohls Arbeit überhaupt nur aus Sekundärquellen bekannt ist - so behaupten etwa Kaplan et al. (1977), Horton/Wohl hätten "suggested that a candidate's media 'image' will dominate in the viewer's evaluation of his suitability for office" (968). Davon ist bei Horton und Wohl nicht die Rede, dafür aber bei Weiss (1969, 174). Kohli (1977) übernimmt den Begriff der parasozialen Interaktion von Teichert (1973), ohne die Urheber des Konzepts auch nur zu erwähnen. Eine dritte Traditionslinie scheint von Noble (1975) auszugehen (vgl. Dorr 1980; Livingstone 1990) - er setzt parasoziale Interaktion gegen Identifikation. Bezeichnend für die marginale Rezeption des Ansatzes ist jedoch auch schon allein die Tatsache, daß nur in sehr wenigen Arbeiten der Aufsatz von Horton/Strauss (1957) erwähnt wird, obwohl dieser Text einige Aspekte klarer faßt als Horton/Wohl (1956).⁵

Neben eher kuriosen Irrtümern - Horton und Wohl erscheinen als "psychoanalysts" (Noble 1975, 43) oder als "psychiatrists" (Mancini 1988, 153), parasoziale Interaktion als Ersatzbegriff für Massenkommunikation (Merten 1978; Winterhoff-Spurk 1985) - treten vor allem zwei falsche Lesarten von Horton und Wohl auf. Die eine setzt parasoziale Interaktion mit Identifikation gleich (z.B. Gutman 1973; Zukin 1977; Gans 1980; Morley/Silverstone 1990), die andere, einflußreichere, beschränkt parasoziale Interaktion von vornherein auf das, was bei Horton und Wohl extreme Fälle der parasozialen Interaktion sind: So erscheint parasoziale Interaktion als Substitut für

³ Oder sogar als Bestandteil des Ansatzes zu verstehen: "Since the parasocial notion is derived from the uses and gratifications research [...]" (Miller 1983, 44).

⁴ Renckstorff (1973, 188) geht davon aus, daß der "Nutzenansatz" sich im Konzept des symbolischen Interaktionismus zusammenfassen lasse. Dies scheint jedoch eher eine Operation mit dem "uses-and-gratifications-approach" zu sein als eine in diesem angelegte Eigenschaft (vgl. Renckstorffs eigene Anmerkung zu diesem Thema).

"reguläre" Interaktion (Kunczik 1977; Cathcart/Gumpert 1983; Miller 1983; Austin 1985), eine Interpretation, die vor allem innerhalb des "uses-and-gratifications-approach" vorherrscht. Während die Gleichsetzung von parasozialer Interaktion und Identifikation ganz offenbar mit Horton und Wohl nicht vereinbar ist, ist die Betonung der extremen Fälle von Parasozialität zwar problematisch, aber nicht unbedingt falsch. Unvereinbar mit Horton und Wohl ist diese Lesart allerdings dann, wenn der Begriff der parasozialen Interaktion per definitionem auf solche Fälle beschränkt wird.⁶

2.1 "Uses-and-gratifications-approach"

Die häufigste Verwendung findet der Begriff der parasozialen Interaktion innerhalb des "uses-and-gratifications-approach". Parasoziale Interaktionen bzw. Beziehungen erscheinen hier als eine der möglichen "Gratifikationen" innerhalb der Theorie. Zu dieser Leseweise des Konzepts gehören nicht nur die meisten Arbeiten, sondern auch der wohl einflußreichste Aufsatz, nämlich Rosengren/Windahls Arbeit über parasoziale Interaktion als "functional alternative" (Rosengren/Windahl 1972). Insbesondere in der deutschen Rezeption wird dieser Ansatz anscheinend als Weiterentwicklung oder Präzisierung von Horton und Wohl aufgefaßt (vgl. Teichert 1973; Renckstorf 1974; Nordlund 1978b; Bonfadelli 1981; Dehm 1984a; Levy/Windahl 1984).⁷

Die Interpretation der Theorie der parasozialen Interaktion bei Rosengren/Windahl (1972) ist allerdings problematisch. Ihr Modell der "functional alternative" geht davon aus, daß mit parasozialer Interaktion dasselbe Bedürfnis (oder dieselbe Art von Bedürfnis) befriedigt werden solle wie mit sozialer Interaktion. Diese These verfehlt zumindest einen Teil des Konzepts bei Horton/Wohl, denn parasoziale Interaktion bietet dort Möglichkeiten, die in sozialer Interaktion nicht bestehen (das Übernehmen "idealer" Rollen, die Unverbindlichkeit der Rollenübernahme, den Rückzug aus der Interaktion zu jeder Zeit etc.). Daneben läuft das Konzept der "functional alternative"

⁵ Eine Besonderheit stellt Maletzke (1972) dar - er erwähnt nur die Arbeit von Horton/Strauss, nicht aber den grundlegenden Aufsatz von Horton/Wohl.

⁶ Fragwürdig sind auch Interpretationen, die parasoziale Interaktion ohne weiteres in Verbindung bringen mit Sendungen mit direkter Hörerbeteiligung, etwa durch Telefonanrufe (z.B. Cathcart/Gumpert 1983; Perse/Rubin 1988), oder die, wie Lemish (1982), solche Beispiele als parasozial verstehen, in denen Zuschauer dem "performer" antworten, also tatsächlich zum Fernsehen gewandt sprechen.

⁷ Dies gilt auch für Rubin/Rubin (1985), die das Konzept der "functional alternative" zwar kritisieren, aber Horton/Wohls Ansatz als Bestandteil eben dieses Konzepts verstehen (1985, 38).

Gefahr, als schlechtere Möglichkeit verstanden zu werden.⁸ Schließlich sehen Rosengren/Windahl (1972) parasoziale Interaktion in Verbindung mit Identifikation⁹: Sie schließen zwar gemäß Horton/Wohl Identifikation innerhalb von parasozialer Interaktion aus, fassen dann jedoch Identifikation und Interaktion als Kriterium für das Maß der Involviertheit von Zuschauern in das Geschehen, wobei diese Involviertheit am größten sei, wenn gleichzeitig Identifikation und Interaktion vorliegen. Schon mit dieser Fassung entspricht das Modell Rosengren/Windahls nicht mehr der These Horton/Wohls, denn dort sind Interaktion und Identifikation einander ausschließende Begriffe.¹⁰ Darüber hinaus betonen auch Rosengren/Windahl einseitig extreme Fälle der parasozialen Interaktion: Ein mittleres Maß an Involviertheit, so Rosengren/Windahl, liege bei der parasozialen Interaktion ohne Identifikation vor, und diese Nutzungsweise sei verbunden mit dem Wunsch "to obtain compensation for or escape from a societal or individual situation characterized by certain, sometimes mild, sometimes strong, deficiencies" (1972, 182). Diese Beschränkung herrscht insgesamt im "uses-and-gratifications-approach" vor. Auch wenn zuweilen darauf hingewiesen wird, daß "for most members of audience, para-social interaction is considered complementary to social communication" (Levy 1979, 70) oder daß "parasocial interaction is a normal consequence of television viewing" (Perse/Rubin 1989, 61), wird dennoch angenommen, daß "the more opportunities an individual has for social interaction, the less likely it is that he or she will engage in a para-social relationship" (Levy 1979, 70).¹¹

Das wichtigste Problem der Betrachtung von parasozialer Interaktion innerhalb des "uses-and-gratifications-approach" besteht jedoch darin, daß bisher keine plausible Möglichkeit gefunden wurde, parasoziale Interaktionen empirisch zu untersuchen.¹² Das liegt vor allem daran, daß das Konzept von Para-

⁸ Zu Beginn ihrer Arbeit betonen Rosengren/Windahl noch, daß ihr Konzept gültig bleibe, wenn der Begriff der "functional alternative" in dem Sinne verstanden wird, daß die "Alternativen" äquivalent sind (1972, 167), daß es also keine "natürlichere", primäre Form der Interaktion gebe - diesen Gedanken haben sie allerdings nicht weiter verfolgt.

⁹ Nicht alle Autoren des Uses-and-Gratifications-Approach' sehen einen Zusammenhang zwischen parasozialer Interaktion und Identifikation - so verstehen Katz/Foulkes (1962) parasoziale Interaktion als eigenständige Nutzungsweise von Fernsehen und setzten es gegen die Annahme von Identifikation.

¹⁰ Daß Rosengren/Windahl nicht den schwachen Identifikationsbegriff des Symbolischen Interaktionismus verwenden, zeigt sich schon allein darin, daß bei ihnen Interaktion ohne Identifikation möglich ist (vgl. 1972, 173).

¹¹ Dieser These ist allerdings auch von Seiten des "uses-and-gratifications-approach" widersprochen worden; vgl. Rubin et al. (1985).

¹² Horton/Wohl selbst haben keine empirischen Untersuchungen durchgeführt - ihre Beispiele dienen der Illustration und sind keine statistischen Erhebungen.

sozialität innerhalb dieser Ansätze unklar ist.¹³ Am deutlichsten wird dies, wenn man einige der Aussagen betrachtet, die als Hinweis auf das Vorliegen von parasozialer Interaktion gelten sollen. Den ausführlichsten Katalog haben Rubin et al. (1985, 167), er möge als Beispiel dienen: Neben üblichen (vgl. z.B. Levy 1979; Palmgreen et al. 1980) Statements wie "I like to compare my ideas with what my favorite newscasters say" oder "When the newscasters joke around with one another it makes the news easier to watch", bei denen unklar ist, wieso sie als Beleg für *Interaktion* zwischen Publikum und "performer" dienen sollen, gibt es solche, die schon auf extreme Fälle zielen ("I sometimes make remarks to my favorite newscaster..."). Geradezu fatal sind Fragen wie "I would like to meet my favorite newscaster in person", die die Besonderheit von parasozialer Interaktion von vornherein ausschließen, indem sie den Wunsch nach sozialer Interaktion thematisieren (ganz zu schweigen davon, daß sie den Unterschied von Fan-von-jemandem-Sein und parasozialer Interaktion mit ihm nicht berücksichtigen). Viele Fragen werden von vornherein so gestellt, daß parasoziale Interaktion als *Ersatz* für Interaktion erscheint. Damit werden die definierenden Eigenschaften der parasozialen Interaktion außer acht gelassen - sie erscheint nicht als besondere Interaktionsweise, sondern als nur eingeschränkte, defiziente Interaktion.¹⁴ Bestenfalls können einige der bisher vorgeschlagenen erhobenen Aussagen als hinreichende Bedingungen für das Vorhandensein extremer oder pathologischer Nutzungsformen (im Sinne Horton und Wohls) dienen, keinesfalls aber als notwendige Bedingungen für das Vorliegen von parasozialer Interaktion gelten.

2.2 Interaktionistische Rezeption

Die Nähe einer interaktionistischen Fernsehtheorie, wie sie bei Horton und Wohl impliziert ist, zu Überlegungen des symbolischen Interaktionismus und zu den Arbeiten Erving Goffmans liegt auf der Hand. So versteht etwa Beniger (1987) Horton und Wohls Arbeit als "extending Mead's ideas to mass media effects" (364) und stellt sie in einen Zusammenhang mit verschiedenen Arbeiten Goffmans. Unter anderem anhand ihrer Überlegungen versucht er eine Neubestimmung des Verhältnisses von Massen- und interpersoneller Kommunikation.

-
- ¹³ Häufig wird nicht einmal unterschieden zwischen "interaction" und "relationship" - so z.B. bei Grant et al.: "as parasocial interaction is a relationship..." (1991, 782).
- ¹⁴ Allerdings ist die Interpretation von parasozialer Interaktion als Ersatz nicht unbedingt verbunden mit einer (moralischen) Geringschätzung; so gehen jüngst Cerulo et al. davon aus, daß parasoziale Interaktion zwar "substitute for personal contact" (1992, 109) sei, aber die entstehenden "media-generated primary groups may not be aberrations of the traditional as much as they are prototypes of the future" (129).

Ganz von Seiten des symbolischen Interaktionismus argumentieren Ellis et al. (1983; vgl. auch Peterson/Peters 1983). Sie betonen die Rolle von *vicarious interaction*, bei der "viewers may [...] evaluate the behavior of one television 'other' from the imagined perspective of a second" (367) und betrachten diese Möglichkeit als "training ground" (ebd.) für "role-taking". Im Unterschied zu Horton und Wohl sind sie der Meinung, daß es des Konzepts der "vicarious interaction" bedürfe, um das Problem des fehlenden Feedbacks innerhalb der Interaktion zwischen "performer" und Zuschauer zu lösen.

2.3 Das Konzept der "imaginären sozialen Welten"

Versteht man parasoziale Interaktion als eine besondere Form der Interaktion, so wird die Frage nach ihrem Verhältnis zu sozialen Interaktionen zentral. Sie ist dann nicht, wie in vielen Arbeiten, defizienter Ersatz, sondern ein eigenständig zu definierendes Phänomen. Einen der wichtigsten Versuche, parasoziale Interaktion in ein System verschiedener Interaktionsformen einzubinden, dürften die Arbeiten Caugheys (1978; 1984) darstellen. Caughey überträgt anthropologische Forschungen, nach denen in zahlreichen sozialen Systemen Interaktionen nicht nur mit "realen", sondern auch mit über- bzw. nicht-natürlichen Wesen möglich sind, auf die amerikanische Gesellschaft und geht davon aus, daß in diesen "artifizialen" Interaktionen Medien-Figuren eine wichtige Rolle spielen. Caughey stellt explizit die Frage nach dem Verhältnis von sozialen Beziehungen in "artificial worlds" und "worlds of actual experience" (1978, 74), natürlich ohne diese abschließend klären zu können. In der Einschätzung extremer Fälle geht er noch weit über Horton/Wohl hinaus: Das Vorliegen von so extremen Bindungen an *personalities*, die von Seiten des Zuschauers als Liebesbeziehungen erscheinen, hält er für "an important, powerful, and pervasive aspect of contemporary American life" (1984, 7). Das, was bei Horton/Wohl als extrem erscheint, gehört bei ihm noch zu den durchaus gewöhnlichen Beziehungen.

In Anlehnung an Caugheys Arbeiten untersucht Alperstein (1991) "imaginary social relationships". Dabei ist ihm das empirische Problem einer solchen Untersuchung bewußt: "The study of viewer's imaginary social relationships [...] does not lend itself to direct observation. The experiences to be examined are private" (1991, 45). Alperstein verwendet daher "self-reflective reports" (ebd.) und "ethnographic interviews" (1991, 46) zur Erhebung von Daten. Auch er untersucht dabei allerdings Beziehungen, ohne zu berücksichtigen, ob diese durch Interaktionen hergestellt werden.

2.4 Handlungstheoretische Rezeption

Die deutsche Rezeption der Arbeiten von Horton/Wohl steht im wesentlichen im Zusammenhang mit handlungstheoretischen Ansätzen und hat ihren Ursprung offenbar in Teichert's (1973) Aufsatz über "Fernsehen als soziales Handeln (II)". Dabei muß betont werden, daß Teichert das ursprüngliche Konzept "zu erweitern sucht in einer spezifisch soziologischen Interpretation des Zuschauerhandelns als einer Partizipation an (Verstehen und Reflektieren von) gesellschaftlich objektivierten Rollenhandlungen" (Neumann/Charlton 1988, 10). Dagegen erscheint bei Kohli (1977, 74) Teichert's Fassung als Definition der parasozialen Interaktion. Auch wenn man die handlungstheoretische Rezeption als spezifische Weiterentwicklung des ursprünglichen Konzepts versteht, bleiben jedoch einige Probleme bestehen:

1. Das In-Verbindung-Setzen der ursprünglichen Theorie mit Rosengren/Windahl (1972) wurde schon kurz erwähnt. Damit entsteht die Gefahr, die bei Horton/Wohl angelegte Nutzungsmöglichkeit der parasozialen Interaktion als "funktionale Alternative" mißzuverstehen, als definierendes Kriterium für Parasozialität, als einen "Anspruch, ein funktionales Äquivalent darzustellen" (Huth 1981, 292).
2. Wie Rosengren/Windahl (1972) bringt auch die handlungstheoretische Rezeption Identifikation und Interaktion zusammen. Damit verbunden ist ein vom Konzept Horton/Wohls abweichendes Verständnis der Zuschauerrolle: Für Horton/Wohl ist die Rolle des Zuschauers "some variant of the role or roles normally played in the spectator's primary social groups" (Horton/Wohl 1956, 228). Teichert dagegen versteht das Rollenhandeln des Zuschauers anscheinend als vom alltäglichen unterschieden: "Der Zuschauer muß neben der mehr oder weniger intensiven Teilnahme am Handlungsgeschehen gleichzeitig *auch* den eigenen Standpunkt, die eigene Perspektive realisieren" (1973, 371, Hervorhebung K.H.). Kohli verschärft diese Position noch mit seinem Begriff der Vermittlung: "Von 'Vermittlung' ist deshalb die Rede, weil es um die Gegenüberstellung grundsätzlicher Wirklichkeitsaspekte geht, deren Widerspruch in einer übergreifenden (kognitiven) Strukturierung aufgelöst wird" (1977, 73). Eine solche grundsätzliche Differenz zwischen Alltagswelt und Fernsehen ist bei Horton/Wohl nicht angelegt.
3. Eine grundsätzliche Differenz zwischen Alltagswelt und Fernsehen wird jedoch nicht nur konstatiert. Teichert jedenfalls nimmt in einem späteren Aufsatz eine Wertung vor, indem er "unangemessene bzw. unechte Rollenmodelle" (1979, 83) innerhalb der parasozialen Interaktion annimmt und behauptet: "Wenn die Illusion der intimen, unmittelbaren Beziehung zur 'Fernseh-Persönlichkeit' zum vollständigen Ersatz autonomer sozialer

Interaktion führt, dann muß die *Sendung als gefährlich* und das Zuschauerverhalten als pathologisch bezeichnet werden" (ebd., Hervorhebung K.H.).¹⁵ Hier wird nicht nur, wie häufig im "uses-and-gratifications-approach", eine bestimmte Nutzungsmöglichkeit als ausschließliche Nutzungsform interpretiert, sondern eine schädliche Wirkung des Mediums bzw. des Medieninhalts behauptet.

3. Schlußbemerkung

Der überwiegende Teil der Verarbeitung der Arbeit Horton und Wohls bestand bisher in dem Versuch, den Begriff der parasozialen Interaktion für empirische Untersuchungen zu verwenden. Dabei wurde übersehen, daß es Horton und Wohl nicht darum ging, Aussagen über das Verhalten oder die Einstellungen von Zuschauern zu machen - sie betonten vielmehr, daß der "response" von Zuschauern "may be entirely in imagination" (Horton/Strauss 1957, 579). Ihre Arbeiten stellen eher "eine theoretische Grundlegung der Fernsehkommunikation" (Wulff 1992) dar, wobei eine Präzisierung dieses Modells bisher noch fehlt. Gerade im Zusammenhang mit phänomenologisch, handlungstheoretisch bzw. interaktionistisch orientierter Massenkommunikationsforschung wäre zu wünschen, daß Horton/Wohls "prophetic paper" (Naremore 1988, 265f) in Zukunft die Beachtung geschenkt würde, die ihm gebührt.

4. Bibliographie

Zur Bibliographie: Aufgenommen sind alle Veröffentlichungen, die im SSCI oder A&HCI bis 1991 als Quellen für Zitierungen der Aufsätze Horton/Wohl (1956) und Horton/Strauss (1957) nachgewiesen sind, sowie alle anderen mir vorliegenden Arbeiten, die diese Aufsätze bzw. das Konzept der parasozialen Interaktion erwähnen. Aufgrund dieses Verfahrens erscheinen einige Arbeiten, die Horton und Wohls Aufsatz lediglich am Rande erwähnen oder auch gar nicht der Kommunikationsforschung angehören. Leider werden deutschsprachige Zeitschriften bibliographisch kaum ausgewertet, so daß man für die Erfassung der deutschen Rezeption auf Querverweise und Zufallsfunde angewiesen ist.

¹⁵ Eine ähnliche Einschätzung findet sich bei Cathcart/Gumpert (1983, 272), und auch Dehm (1984a, 53-54) scheint Teicherts Einschätzung zuzustimmen.

Zeichenerklärung:

* die Quelle ist nicht verifiziert und lag nur als bibliographischer Nachweis vor

- Alperstein, Neil M. (1991) Imaginary social relationships with celebrities appearing in television commercials. In: *Journal of Broadcasting and Electronic Media* 35,1, S. 43-58.
- Austin, Bruce A. (1985) Loneliness and use of six massmedia among college-students. In: *Psychological Reports* 56,1, S. 323-327.
- Balon, Robert E. (1978) TV viewing preferences as correlates of adult dysfunctional behavior. In: *Journalism Quarterly* 55,2, S. 288-294.
- Beniger, James R. (1987) Personalization of mass media and the growth of pseudo-community (Review). In: *Communication Research* 14,3, S. 352-371.
- Bonfadelli, Heinz (1981) *Die Sozialisationsperspektive in der Massenkommunikationsforschung. Neue Ansätze, Methoden und Resultate zur Stellung der Massenmedien im Leben der Kinder und Jugendlichen*. Berlin: Spiess, 427 S. (Beiträge zur Medientheorie und Kommunikationsforschung. 20.).
- Brown, W.J. / Cody, M.J. (*1991) Effects of a prosocial television soap opera in promoting women's status. In: *Human Communication Research* 18,1, S. 114-142.
- Bruns, Inga / Langhoff, Thomas (1989) Ein halb Zukunft: Die Geschwindigkeit der Bilder. In: 2. *Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium / Berlin '89*. Hrsg. von Hans J. Wulff. Münster: MAkS Publikationen, S. 383-395.
- Carsch, Henry (1968) The protestant ethic and the popular idol in America. A case study. In: *Social Compass* 15,1, S. 45-69.
- Carveth, Rodney / Alexander, Alison (1985) Soap opera viewing motivations and the cultivation process. In: *Journal of Broadcasting and Electronic Media* 29,3, S. 259-273.
- Cathcart, Robert / Gumpert, Gary (1983) Mediated interpersonal communication: Toward a new typology. In: *Quarterly Journal of Speech* 69,3, S. 267-277.
- Caughey, John L. (1978) Artificial social relations in modern America. In: *American Quarterly* 30,1, S. 70-89.
- (1984) *Imaginary social worlds: A cultural approach*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Cerulo, Karen A. / Ruane, Janet M. / Chayko, Mary (1992) Technological ties that bind. Media-generated primary groups. In: *Communication Research* 19,1, S. 109-129.
- Comer, John (1979) "Mass" in communication research. In: *Journal of Communication* 29,1, S. 26-32.
- Dehm, Ursula (1984a) *Fernsehunterhaltung. Zeitvertreib, Flucht oder Zwang? Eine sozialpsychologische Studie zum Fernseh-Erleben*. Mainz: von Hase/Koehler Verlag (Kommunikationswissenschaftliche Bibliothek. 10.).
- Dehm, Ursula (1984b) Fernseh-Unterhaltung aus der Sicht der Zuschauer. In: *Media Perspektiven* 21,8, S. 630-643.
- Diekema, D.A. (*1991) Televangelism and the mediated charismatic relationship. In: *Social Science Journal* 28,2, S. 143-162.
- Dorr, Aimée (1980) When I was a child, I thought as a child. In: Withey 1980, S. 191-230.
- Downing, Mildred H. (1980) American television drama - men, women, sex, and love. In: *Progress in communication sciences*. 2. Ed. by B. Dervin / M.J. Voigt. Norwood: Ablex, S. 299-341.
- Eastman, Susan Tyler (1979) Uses of television viewing and consumer life styles: A multivariate analysis. In: *Journal of Broadcasting* 23,4, S. 491-500.

- Ellis, Godfrey J. / Streeter, Sandra Kay / Engelbrecht, JoAnn Dale (1983) Television characters as significant others and the process of vicarious role taking. In: *Journal of Family Issues* 4,2, S. 367-384.
- Etzkorn, K.P. (*1964) Leisure and camping: the social meaning of a form of public recreation. In: *Sociology and Social Research* 49,1, S. 76-89.
- Felix, Jürgen / Heller, Heinz-B. (Hrsg.) (1993) 3. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium / Marburg '90. Münster: MAKS Publikationen [i.Dr.].
- Fogle, D.O. (*1981) Counseling in mass-mediated culture. In: *Counseling Psychology* 9,4, S. 79-85.
- Fritz, Angela (1991) Handeln in Kommunikationssituationen. Versuch einer induktiven Modellbildung. In: *Publizistik* 36,1, S. 5-21.
- Gans, Herbert J. (1980) The audience for television and in television research. In: *Withey* 1980, S. 55-81.
- Geissler, Rainer (1981) The effects of the film "Hitler - eine Karriere" on the knowledge of and attitudes towards national socialism. An example of historical-political socialization through mass-media. In: *International Journal of Political Education* 4,3 S. 263-282.
- Gortner, Ernst (1985) *Fernsehen als Vermittlung. Über das Entstehen von Wirklichkeit beim Fern-Sehen*. Moosinning: Selbstverlag [Klaus Kirschner] (Erlanger Beiträge zur Medientheorie und -praxis. 7).
- Grant, August E. / Guthrie, K. Kendall / Ball-Rokeach, Sandra J. (1991) Television shopping. A media system dependency perspective. In: *Communication Research* 18,6, S. 773-798.
- Gregg, Philipp Wallace (*1971) *Television-viewing as para-social interaction for persons aged 60 years and older*. Unpubl. Masters Thesis. Eugene: University of Oregon.
- Gutman, Jonathan (1973) Self-concepts and television viewing among women. In: *Public Opinion Quarterly* 37,3, S. 389-397.
- Hakansson, P.A. (*1975) *Parasoziale Interaktion und Identifikation*. Magisterarbeit Lund: Universität Lund.
- Haraldsen, G. (*1981) (No) mass-media and the aged. In: *Tidskrift for Samfunnsforskning* 22,6, S. 503-525.
- Harry, Bruce (1983) Obsessive videogame users. In: *JAMA - Journal of the American Medical Association* 249,4, S. 473.
- Hess, Robert D. (1963) The socialization of attitudes toward political authority: some cross-national comparisons. In: *International Social Science Journal* 15,4, S. 542-559.
- Hickethier, Knut / Schneider, Irmela; (Hrsg.) (1992) *Fernsehtheorien*. Dokumentation der GFF-Tagung 1990. Berlin: Ed. Sigma (Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft. 4.) / (Sigma-Medienwissenschaft. 8.).
- Hippel, Klemens (1992) *Das Konzept der "parasozialen Interaktion" als Entwurf einer interaktionistischen Fernsehtheorie*. Magisterarbeit Berlin: Freie Universität Berlin, Institut für Semiotik und Kommunikationstheorie.
- (1993) Parasoziale Interaktion und Spieltheorie. Versuch einer Kombination. In: Felix / Heller 1993.
- Hoffmann, Ludger (1984) Mehrfachadressierung und Verständlichkeit. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 55, S. 71-85.
- Horton, Donald / Strauss, Anselm (1957) Interaction in audience-participation shows. In: *The American Journal of Sociology* 62,6, S. 579-587.

Horton, Donald / Wohl, R. Richard (1956) Mass communication and para-social interaction: Observations on intimacy at a distance. In: *Psychiatry* 19,3, S. 215-229.

* Repr. in: *Inter / media: Interpersonal communication in a media world*. Ed. by Gary Gumpert & R. Cathcart. New York: Oxford University Press 1979, S. 188-211. Repr. 1982.

* Repr. in: *Drama in life*. Ed. by W. Combs & M.W. Mansfield. New York 1976.

Houlberg, Rick (1984) Local television news audience and the para-social interaction. In: *Journal of Broadcasting* 28,4, S. 423-429.

Huth, Lutz (1980) Fiktionalisierung interpersonaler Beziehungen in der Fernsehunterhaltung. In: *Medien und Deutschunterricht*. Vorträge des Germanistentages Saarbrücken 1980. Hrsg. von Eduard Schaefer. Tübingen: Niemeyer, S. 101-120.

--- (1981) Das Fernsehen als Dialogpartner. In: *Zeichenkonstitution II*. Akten des 2. semiotischen Kolloquiums. Hrsg. von Annemarie Lange-Seidl. Berlin: de Gruyter, S. 286-294.

--- (1985) Bilder als Elemente kommunikativen Handelns. In: *Zeitschrift für Semiotik*, 7, S. 203-234.

Jarvie, Ian Charles (*1991) Pornography and as degradation. In: *International Journal of Law and Psychiatry* 14,1-2, S. 13-27.

Kaplan, Robert M. / Adams, Marka / Singer, Robert D. (1977) Effects of medium and presentation style on evaluation of a communicator. In: *Perceptual and Motor Skills* 45,3, S. 967-979.

Katz, Elihu (1988) Communications research since Lazarsfeld. In: *Public Opinion Quarterly* 51,4, S. 25-45.

Katz, Elihu / Foulkes, David (1962) On the use of the mass-media as "escape" -

clarification of a concept. In: *Public Opinion Quarterly* 26,3, S. 377-388.

Keating, John P. / Latané, Bibb (1976) Politicians on TV: The image is the message. In: *Journal of Social Issues* 32,4, S. 116-132.

Klein, D.M. / Wolfson, K. (*1983) Paraproxemic attributions - utilization of information processing concepts across consumer-behavior events. In: *Advances in Consumer-Research* 10, S. 215-220.

Koenig, Frederick / Lessan, Gloria (1985) Viewers' relationship to television personalities. In: *Psychological Reports* 57, S. 263-266.

Kohli, Martin (1977) Fernsehen und Alltagswelt. Ein Modell des Rezeptionsprozesses. In: *Rundfunk und Fernsehen* 25,1-2, S. 71-85.

Kunczik, Michael. (1977) *Massenkommunikation. Eine Einführung*. Köln/Wien: Böhlau Verlag.

Lemish, Dafna (1982) The rules of viewing television in public places. *Journal of Broadcasting* 26, S. 757-781.

Levinson, Paul (*1979) *Human replay: A theory of the evolution of media*. Ph.D. Thesis, New York: New York University.

Levy, Mark R. (1977) *The uses-and-gratifications of television news*. Ph.D. Thesis, New York: Columbia University.

--- (1978) *The audience experience with television news*. Lexington: Association for Education in Journalism (Journalism Monographs. 55.).

--- (1979) Watching TV news as para-social interaction. In: *Journal of Broadcasting* 23,1, S. 69-80.

--- (1983) Conceptualizing and measuring aspects of audience "activity". In: *Journalism Quarterly* 60,1, S. 109-115.

Levy, Mark R. / Windahl, Sven (1984) Audience activity and gratifications. A

conceptual clarification and exploration. In: *Communication Research* 11, S. 51-84.

--- / --- (*1985) The concept of audience activity. In: *Media gratifications research. A current perspective*. Ed. by Karl Erik Rosengren, Lawrence Wenner & Philip Palmgreen. Beverly Hills/London/New Delhi: Sage, S. 109-122.

Lindlof, Thomas R. (1982) A fantasy construct of television viewing. In: *Communication Research* 9, S. 67-112.

Livingstone, Sonia M. (1990) Interpreting a television narrative: How different viewers see a story. In: *Journal of Communication* 40, S. 72-85.

Lull, James (1982) A rules approach to the study of television and society. In: *Human Communication Research* 9,1, S. 3-16.

Maletzke, Gerhard (1972) Massenkommunikation. In: *Handbuch der Psychologie in 12 Bänden. 7. Bd.: Sozialpsychologie. 2. Hbhd.: Forschungsbereiche*. Hrsg. von Carl F. Graumann. Göttingen: Verlag für Psychologie Hogrefe, S. 1511-1536.

Mancini, Paolo (1988) Simulated interaction: How the television journalist speaks. In: *European Journal of Communication* 3, S. 151-166.

McQuail, Denis (1987) *Mass communication theory. An introduction*. London: Sage.

Mendelssohn, Harold (1966) *Mass entertainment*. New Haven: College and University Press.

Merten, Klaus (1978) Kommunikationsmodell und Gesellschaftstheorie. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie* 30,2, S. 572-595.

Meyrowitz, Joshua (1986) *No sense of place: The impact of electronic media on social behavior*. London: Oxford University Press.

* Dt. als: *Die Fernsehgesellschaft. Wirklichkeit und Identität im Medienzeitalter*. Weinheim/Basel: Beltz 1987.

Mikos, Lothar (1992a) Ist das Fernsehen eine Black Box? Über Skinner, Schrödingers Katze und das Verhalten von Fernsehforschern. In: Hickethier / Schneider 1992, S. 109-124.

--- (1992b) *"Es wird dein Leben!". Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer. Eine qualitative Studie zur Bedeutung von Fernsehserien im lebensweltlichen Kontext am Beispiel von: DALLAS, DENVER-CLAN, LINDENSTRASSE und SCHWARZWALDKLINIK*. Phil.Diss., Universität Dortmund.

Miller, Robert Vaughan (1983) *A descriptive study of television usage among older Americans: Refining the para-social concept*. Unpubl. Ph.D. Thesis, Pennsylvania State University.

Morley, David / Silverstone, Roger (1990) Domestic communication - technologies and meaning. In: *Media, Culture and Society* 12, S. 31-55.

Naremore, James (1988) *Acting in the cinema*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Neumann, Klaus / Charlton, Michael (1988) Massenkommunikation als Dialog. Zum aktuellen Diskussionsstand der handlungstheoretisch orientierten Rezeptionsforschung. In: *Communications* 14,3, S. 7-37.

Newton, Barbara / Buck, Elizabeth B. (1985) Television as significant other. Its relationship to self-descriptors in five countries. In: *Journal of Cross-Cultural Psychology* 16,3, S. 289-312.

Nimmo, Dan (1981) Mass communication and politics. In: *Handbook of political behaviour*. 4. Ed. by Samuel L. Long. New York: Plenum Press, S. 241-288.

Noble, Grant (1975) *Children in front of the small screen*. London: Constable.

- Noble, Grant / Osmond, Craig (1981) HOLOCAUST in Australia. In: *International Journal of Political Education* 4,1-2, S. 139-150.
- Nordlund, Jan-Erik (*1978a) Mass media flow and social differentiation [in schwedischer Sprache]. In: *Sociologisk Forskning* 15,4, S. 61-70.
- (1978b) Media interaction. In: *Communication Research* 5,2, S. 150-175.
- Palmgreen, Philip / Wenner, Lawrence A. / Rayburn II, J.D. (1980) Relations between gratifications sought and obtained. A study of television news. In: *Communication Research* 7,2, S. 162-192.
- Perse, Elizabeth M. (1990) Media involvement and local news effects. In: *Journal of Broadcasting and Electronic Media* 34,1, S. 17-36.
- Perse, Elizabeth M. / Rubin, Alan M. (1988) Audience activity and satisfaction with favorite television soap opera. In: *Journalism Quarterly* 65,2, S. 368-375.
- Perse, Elizabeth M. / Rubin, Rebecca B. (1989) Attribution in social and parasocial relationships. In: *Communication Research* 16, S. 59-77.
- Peterson, Gary W. / Peters, David F. (1983) Adolescents' construction of social reality. The impact of TV and peers. In: *Youth and Society* 15,1, S. 67-85.
- Pfau, Michael (1990) A channel approach to television influence. In: *Journal of Broadcasting and Electronic Media* 34, S. 195-214.
- Piccirillo, M.S. (1986) On the authenticity of televisual experience: A critical exploration of para-social closure. In: *Critical Studies in Mass Communication* 3, 1986, S. 337-355.
- Posner, Roland (1985) Terminologiediskussion: Nonverbale Zeichen in öffentlicher Kommunikation. In: *Zeitschrift für Semiotik*, 7, S. 235-271.
- Renckstorff, Karsten (1973) Alternative Ansätze der Massenkommunikationsforschung: Wirkungs- vs. Nutzenansatz. In: *Rundfunk und Fernsehen* 21,2-3, S. 183-197. [Enthält keinen Hinweis auf Horton / Wohl.]
- (1974) Massenkommunikation, Gesellschaft und sozialwissenschaftliche Massenkommunikationsforschung. In: *Neue Perspektiven in der Massenkommunikationsforschung*. Beiträge eines alternativen Forschungsansatzes. Berlin: Spiess, S. 61-95 (Beiträge zur Medientheorie und Kommunikationsforschung. 16.).
- (1984) Massenmedien, Gesellschaft und sozialwissenschaftliche Massenkommunikationsforschung. In: *Internationales Handbuch für Rundfunk und Fernsehen 1984/85*. Hamburg: Hans-Bredow-Institut, S. A1-A36.
- Riesmann, David (*1957) The suburban dislocation. In: *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 314, S. 123-146.
- Riesmann, David / Potter, Robert J. / Watson, Jeanne (1960) Sociability, permissiveness, and equality. A preliminary formulation. In: *Psychiatry* 23,4, S. 323-340.
- Rosengren, Karl Erik / Windahl, Swen (1972) Mass media consumption as a functional alternative. In: *Sociology of mass communication*. Ed. by Denis McQuail. Harmondsworth: Penguin, S. 166-194.
- Rosengren, Karl Erik / Windahl, Swen / Hakansson, Per-Arne / Johnsson-Smaragdi, Ulla (1976) Adolescents' TV relations. Three scales. In: *Communication Research* 3,4, S. 347-366.
- Rubin, Alan M. (1977) Television usage, attitudes and viewing behaviors of children and adolescents. In: *Journal of Broadcasting* 21, S. 355-369.

--- (1981) An examination of television viewing motivations. In: *Communication Research* 8,2, S. 141-165.

--- (1983) Television uses and gratifications: The interactions of viewing patterns and motivations. In: *Journal of Broadcasting* 27,1, S. 37-51.

Rubin, Alan M. / Perse, Elisabeth M. (1987) Audience activity and soap opera involvement. A uses and effects investigation. In: *Human Communication Research* 14,2, S. 246-268.

Rubin, Alan M. / Perse, Elisabeth M. / Powell, Robert A. (1985) Loneliness, parasocial interaction, and local television news viewing. In: *Human Communication Research* 12,2, S. 155-180.

Rubin, Alan M. / Rubin, Rebecca B. (1985) Interface of mediated and interpersonal communication: A research agenda. In: *Critical Studies in Mass Communication* 2, S. 36-53.

Rubin, Rebecca B. / McHugh, Michael P. (1987) Development of parasocial interaction relationships. In: *Journal of Broadcasting and Electronic Media* 31,3, S. 279-292.

Rucinski, Dianne (1992) Personal bias in news. The potency of the particular? (Review) In: *Communication Research* 19,1, S. 91-108.

Schenk, Michael (1987) *Medienwirkungsforschung*. Tübingen: Mohr.

Spangenberg, Peter M. (1992) Fernsehen als Wahrnehmungstechnologie. Überlegungen zum Aufbau medial vermittelter Wirklichkeit. In: Hickethier / Schneider 1992, S. 79-89.

Steuer, Gayle S. (1991) The celebrity appeal questionnaire. In: *Psychological Reports* 68,3, S. 859-866.

Strauss, Anselm (1957/1958) In memoriam: R. Richard Wohl. In: *The American Journal of Sociology* 63, S. 533-534.

Teichert, Will (1973) "Fernsehen" als soziales Handeln (II). Entwürfe und Modelle zur dialogischen Kommunikation zwischen Publikum und Massenmedien. In: *Rundfunk und Fernsehen* 21,4, S. 356-382.

--- (1975) Bedürfnisstruktur und Mediennutzung. Fragestellung und Problematik des "Uses and Gratifications Approach". In: *Rundfunk und Fernsehen* 23,3-4, S. 269-283.

--- (1979) Die Sehgewohnheiten der Zuschauer oder Was erwartet das Publikum von den Unterhaltungsangeboten des Fernsehens? In: *Unterhaltungsmedium Fernsehen*. Hrsg. v. Peter von Rüdén. München: Fink, S. 73-84.

Weiss, Walter (1969) Effects of the mass media of communication. In: *The handbook of social psychology*. 5. Ed. by Gardner Lindzey and Elliot Aronson. Reading, Mass.: Addison-Wesley, S. 77-195.

Wenner, Lawrence (1976) Functional analysis of TV viewing for older adults. In: *Journal of Broadcasting* 20,1, S. 77-88.

Winterhoff-Spurk, Peter (1985) Die Mimik in Aufforderung und Bericht. In: *Zeitschrift für Semiotik*, 7, S. 155-173.

Withey, Stephen B. / Abeles, Ronald P.; Eds. (1980) *Television and social behavior: Beyond violence and children*. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum.

Wulff, Hans J. (1992) Fernsehkommunikation als parasoziale Interaktion: Notizen zu einer interaktionistischen Fernsehtheorie. In: *Semiotische Berichte* 16,3-4, [i.Dr.].

* Gekürzt in: Felix / Heller 1993.

Zukin, Cliff (1977) Reconsideration of effects of information on partisan stability. In: *Public Opinion Quarterly* 41,2, S. 244-254.

Das russische Kino vor der Revolution

Eine Tagung und neuere Veröffentlichungen

Silent witnesses. Russian films 1908-1919. / Testimoni silenziosi. Film russi 1908-1919. Research and co-ordination by Yuri Tsivian, edited by Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli, Carlo Montanaro & David Robinson. Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto/Edizioni Biblioteca dell' Immagine/ British Film Institute 1989, 621 S., ill.

Griffithiana Nr. 35/36, ottobre 1989 (Rivista della Cineteca del Friuli), 183 S., ill.

Tsivian, Yuri: *Istoričeskaja recepcija kino. Kinematograf v Rossii, 1895 - 1930. / Historical Reception of Cinema. Cinema in Russia, 1896-1930.* Riga: "Zinatne" Publishers 1991, 495 S., ill.

Martin, Léona Béatrice / Martin, François: *Ladislav Starewitch. Filmographie illustrée et commentée / Illustrated Filmography and Commentary.* Annecy: L.B. et M. Martin/Centre International du Cinéma d'Animation d'Annecy 1991, 79 S., ill.

Le cinéma russe avant la révolution. Paris: Eds. de la Réunion des musées internationaux, Eds. Ramsay 1989, 128 S., ill.

1989 fand in Pordenone (Italien) während der Giornate del Cinema Muto eine Retrospektive zum russischen Film statt. Die Veranstalter versuchten, ein möglichst breites, repräsentatives Spektrum vorrevolutionärer und präkommunistischer Filme aus den Beständen des Gosfilmofond in Moskau zu zeigen. Ein aus Anlaß des Festivals herausgegebener Katalog (*Testimoni silenziosi. Film russi 1908-1919*), der die im Moskauer Archiv aufbewahrte

Sammlung mit filmographischen Angaben, Photos und Texten zeitgenössischer Cineasten dokumentiert, liefert einen guten Überblick über die Reichhaltigkeit der im Westen bisher fast unbekannten Periode des russischen Films.

Im Begleitkatalog findet sich zu Beginn eine Bestandsaufnahme filmhistorischer Werke, die von westlichen Autoren zu diesem Thema bisher veröffentlicht wurden. Außer den Klassikern Sadoul und Mitry (wobei Toeplitz leider unerwähnt bleibt), tauchen auch das Buch von Richard Taylor und Ian Christie (*The film factory. Russian and Soviet cinema in documents 1896-1939*, London: Routledge & Kegan Paul 1988) und das bekannte Standardwerk Jay Leydas (*Kino. A history of the Russian and Soviet film*, London: George Allan & Unwin 1960; repr. 1983) auf. Leydas wertvolle Erkenntnisse über Arbeitsweise und Stil der bekannteren Regisseure sowie über die zeitlichen Umstände ihrer Tätigkeit prägen seit dreißig Jahren die westliche Vorstellung von der russischen Kinematographie der ersten zwei Jahrzehnte.

Leydas Verdienste auf dem Gebiet der Filmgeschichte sollen hier nicht geschmälert werden. Doch seine recht selektive Filmliste vermittelt im Grunde nur einen groben Eindruck von der großen Aktivität der frühen Produktionsfirmen. Dies wird anhand des Katalogs deutlich: Man erfährt dank der Arbeit der Pordenoner Festivalleitung und ihrer russischen Kollegen, daß von den 1716 in der Filmographie von Venjamin Višnevskij (*Chudožestvennyye fil'my dorevoljucionnoj Rossii*, Moskau: Goskinoizdat 1945) aufgeführten Titeln im Gosfilmofond 286 Filme aufbewahrt werden. Dies ist für jene Periode der Kinematographie beeindruckend viel. Die *Testimoni silenziosi* sind eine wahre Fundgrube für Forscher. Obgleich auf die Auflistung der in anderen Museen und Kinematheken archivierten Titel verzichtet wurde, bildet die Dokumentation ein bislang konkurrenzloses Arbeitsinstrument für denjenigen, der sich mit den Vorgängern der großen sowjetischen Regisseure auseinandersetzen will.

Ergänzt werden die Filmdaten durch einen ausgezeichneten Artikel von Yuri Tsivian (es wurde hier die von ihm selbst für Publikationen im Ausland verwendete Schreibweise gewählt; transkribiert aus dem Kyrrillischen müßte es heißen: Jurij Civjan). Er untersucht die spezifische Ästhetik, die die russischen von den Filmen anderer europäischer Nationen unterscheidet. Vor allem fällt auf, daß es hier immer wieder zu einem 'unhappy ending' kommt, d.h. traurige Schicksale enden fast durchwegs tragisch, oft durch Selbstmord. Dies läßt sich mit der Tradition des russischen Melodramas erklären, die das Filmdrama einfach übernommen hat. Desgleichen findet man eine Überfülle an Zwischentiteln. Im Gegensatz zum westlichen Europa, wo sich Kritiker häufig über zuviel Text im Film beschwerten und manchmal sogar von einem rein auf visuellen Effekten beruhenden Spielfilm träumten, waren sie im

Osten willkommen. Text- und Bildteile wurden vom russischen Zuschauer als gleichwertig angesehen. Schließlich muß der betont langsame Erzählrhythmus erwähnt werden, der dem psychologisch ausgerichteten Spiel der Darsteller Raum läßt, sich zu entfalten. Dies entsprach dem Stil des Moskauer Künstlertheaters, der bewußt Pausen setzte und mit einer minimalen Gestik maximalen Ausdruck erreichen wollte. Alle drei von Yuri Tsivian angeführten Besonderheiten konnten während der Retrospektive nachvollzogen werden.

Der aus Riga stammende Filmhistoriker Yuri Tsivian arbeitet bereits seit längerem über die frühe Kinogeschichte des zaristischen Rußland. Sein vor einiger Zeit veröffentlichtes Buch zur Geschichte des Kinematographen in Rußland umfaßt zwar die Periode von 1896 bis 1930, doch liegt sein Schwerpunkt auf der Zeit der vorrevolutionären Filmproduktion. Es beschäftigt sich anhand zeitgenössischer Quellen mit dem praktischen Kinoalltag bis 1916/17, mit der Entstehung einer filmischen Syntax, mit Veränderungen in der ästhetischen und narrativen Gestaltung der Filme. Leider existiert dieses Buch bisher nur auf Russisch (eine mehrseitige Zusammenfassung der Ergebnisse in Englisch wurde jedoch angefügt). Es wäre zu wünschen, daß es bald eine Übersetzung ins Englische oder Französische erfährt. (Auf eine deutsche Ausgabe wagt man kaum zu hoffen.)

Beschränkt sich der Giornate-Katalog ansonsten größtenteils auf filmographische Angaben (im Anhang ergänzt durch Kurzbiographien bedeutender Filmschaffender aus der Pionierzeit), liefert der parallel erschienene Band 35/36 der Zeitschrift *Griffithiana* einige filmhistorische und -stilistische Ergänzungen. Er enthält Artikel und Bildmaterial zur Arbeit russischer Emigranten wie Alexandr Uralski oder Tatjana Pavlova in Italien (Autor: Vittorio Martinelli) oder aber Iosif Jermoljev, Jakov Protazanov und Ivan Mosžuchin in Paris (Lenny Borger sowie Kristin Thompson). Erfährt man bei Martinelli auch ästhetische Details, konzentriert sich Borger allein auf die historischen Fakten. Dafür fügt er seinen Ausführungen eine Filmographie der russischen Produktionsgesellschaften in Frankreich an. Kristin Thompson interessiert sich gleichfalls für das Schicksal der Truppe Jermoljevs in Paris, ihre Analyse hingegen ist werkbezogener. Auch unternimmt sie kurze Abstecher nach Deutschland, wo sie die Karriere u.a. von Mosžuchin verfolgt. Ein letzter Artikel von David Godin ist Leben und Werk des Regisseurs Fedor Ozep gewidmet, der durch seine hervorragende Verfilmung von Tolstois *Der lebende Leichnam* (*Zivoj Trup*), einer deutsch-sowjetischen Koproduktion aus dem Jahre 1928, bekannt ist.

Einem in Pordenone ebenfalls präsentierten russischen Filmemacher, dem Trickspezialisten Ladislav Starevič, wurde einige Monate später im Rahmen des Festival International du Cinéma d'Animation 1991 in Annecy eine

eigene Retrospektive gewidmet. Aus diesem Anlaß erschien eine mit vielen Photos und Zeichnungen illustrierte Filmographie, verfaßt von seiner Enkelin Léona Béatrice Martin und deren Mann.

Die zweisprachig (englisch und französisch) herausgegebene Sammlung der Filmdata ist recht detailliert und sorgfältig angelegt, wobei auch auf Probleme bei der genauen Bestimmung der Angaben hingewiesen wird. Zudem geben die Autoren den Herkunftsort der Kopie an, die als Quelle benutzt wurde. Leider ist die Filmographie nicht erschöpfend, da einige (wenige) frühe Arbeiten des Regisseurs nicht aufgeführt wurden. Des weiteren hätte man sich eine kurze Inhaltsangabe der Werke als Identifikationshilfe gewünscht. Ergänzt werden die Filmbeschreibungen durch einige Artikel aus den zwanziger und dreißiger Jahren, die seiner Arbeit bzw. seiner Person gewidmet sind.

Um einem größeren Interessentenkreis einen Eindruck vom russischen Kino zu vermitteln - Pordenone ist weitgehend den Spezialisten vorbehalten -, organisierte das Musée du Louvre im Anschluß an die Giornate del Cinema Muto 1989 eine zweite Retrospektive in Paris. Die (damals noch) sowjetische Forschergruppe, die unter der Leitung von Yuri Tsivian und Naum Klejman bereits bei der italienischen Filmschau mitgewirkt hatte, stellte eine Auswahl Filme vor, die zum Teil in Pordenone nicht gezeigt worden waren.

Als theoretischer Beitrag erschien hierzu der Band *Le Cinéma russe avant la révolution*. Ein Teil der Arbeiten ergänzt die biographischen Ausführungen von *Testimoni silenziosi* zu den wichtigsten Pionieren des russischen Kinos. So berichtet Yuri Tsivian über den Produzenten Alexandr Drankov und den wohl ersten Film aus nationaler Produktion, den unvollendet aufgeführten BORIS GODUNOV (1907). Warum Tsivian allerdings ausdrücklich darauf hinweist, es sei Tradition, STENKA RAZIN (Regie: V. Romachov, Prod.: Drankov 1908) als ersten russischen Film zu bezeichnen, ist nicht ganz verständlich. Nicht nur Historiker wie Georges Sadoul, auch weniger bekannte Arbeiten wie Luda und Jean Schnitzers Geschichte des Sowjetkinos weisen auf die Bedeutung von BORIS GODUNOV hin (vgl. Jean und Luda Schnitzer. *Histoire du cinéma soviétique 1919-1940*. Paris: Pygmalion Gérard Watelet 1979).

Der im gleichen Band enthaltene Text Rachit Jangirovs über den Filmpionier Vasilis Michajlovič Gončarov fällt leider etwas mager aus, was vermutlich auf eine knappe Dokumentenlage zurückzuführen ist. Neja Zorkajas Ausführungen über die ersten Kinostars beschränken sich hauptsächlich auf die bekannten Namen Ivan Mosžuchin und Vera Cholodna, doch finden sich auch Angaben zu Vitold Polonskij und Vladimir Maximov, beide Filmpartner der Cholodna. Dabei hätte man sich auch Informationen zu Leben und Werk beispielsweise von Natalja Lissenko oder Vera Karalli gewünscht.

Auch Zorkajas Beitrag über Evgenij Bauer liefert nur knappe Hinweise auf die spezifische Ästhetik dieses wirklich herausragenden Regisseurs. (Eine detaillierte Analyse des Bauerschen Werks verspricht ein Buch zu werden, das Yuri Tsivian und Paolo Cherchi Usai hoffentlich demnächst veröffentlichen werden.) Gleiches gilt für die Artikel zu Jakov Protazanov (Autor: Maryline Fellous) und den Trickfilmer Ladislav Starevič (Lenny Borger). Es ist daher anzunehmen, daß *Le Cinéma russe avant la révolution* vor allem für ein breiteres Publikum gedacht ist und sich weniger an die Fachleute richtet.

Auch scheint das Buch etwas zu schnell zusammengestellt worden zu sein, was man an der recht schlampigen und zum Teil fehlerhaften Übersetzung des hervorragenden Yuri Tsivian-Textes über die Eigenheiten des russischen Films erkennen kann, der zuvor bereits (in erweiterter Form) in den *Testimoni silenziosi* erschien. Muß man daraus schließen, daß die Qualität der anderen Beiträge ebenfalls darunter gelitten hat?

Trotz seiner Schwächen ist angesichts der wenigen Arbeiten zum frühen russischen Kino dieses Buch mit seinem gutgewählten Photomaterial zu begrüßen. Ergänzt durch die Pordenone-Publikationen erhält auch derjenige, der die Retrospektiven nicht sehen konnte, eine Ahnung von der Vielfalt des russischen Kinos vor 1919. Vor allem aber wird dem Leser klar, daß die Standardbehauptung Jerzy Toeplitz' (in seiner *Geschichte des Films 1895-1933*. München: Rogner & Bernhardt bei Zweitausendeins 1987), die zaristische Produktion sei allein geprägt vom Hang zum Makaberen, Abseitigen, Dekadenten, von der Neigung zum Mystizismus, Sadismus und zur Perversität, doch wohl nicht ganz stimmen kann.