

Peter Riedel

Der Zuschauer als Begriffsperson. Über Synthese und Dissoziation im Neoformalismus

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14472>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Riedel, Peter: Der Zuschauer als Begriffsperson. Über Synthese und Dissoziation im Neoformalismus. In: Christian Hißnauer, Andreas Jahn-Sudmann (Hg.): *medien – zeit – zeichen*. Marburg: Schüren 2007 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 19), S. 159–165. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14472>.

Nutzungsbedingungen:

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

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

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

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

Der Zuschauer als Begriffsperson **Über Synthese und Dissoziation im Neoformalismus**

Peter Riedel

Zwei Prämissen neoformalistischer Tätigkeit sollen im Folgenden näher beachtet werden; sie geben ein rudimentäres Koordinatensystem vor, in dem sich prinzipiell jede Filmanalyse positionieren lässt. Die eine Prämisse betrifft das Verhältnis der Kunst im Allgemeinen wie des Films im Besonderen zur Wirklichkeit: Kunstwerke, so Kristin Thompson, seien „für unser Leben von größter Bedeutung“¹, da sie „unsere Wahrnehmungsfähigkeiten und andere mentale Prozesse“ erneuerten.² Nun lässt sich aber ein Kunstwerk nicht unabhängig von der kognitiven Tätigkeit des Rezipienten denken, und hier greift die zweite Prämisse, die die soziale Funktion der Filmanalyse bestimmt: Ihr Ziel sei eine Didaktik der Wahrnehmung; es gelte die *cues* eines Films herauszupräparieren und Vorschläge zu unterbreiten, wie der Zuschauer mit ihnen umgehen könnte.³ Die möglichen Reaktionen eines Publikums seien dem Film nicht als vorab definiertes Potenzial eingeschrieben, sondern stellten eine Praxis im engeren Wortsinn dar, eine Aktualisierung von Handlungsschemata, die sich der einzelne Zuschauer überhaupt erst aneignen müsse. Eben dies sei eine Frage der ästhetischen Erziehung.⁴ Die Wissenschaft arbeite daran, das „Repertoire an Sehfähigkeiten“ zu erweitern, die Sinnlichkeit der Menschen zu verfeinern. „Der Neoformalismus will den Film nicht erklären, sondern den Zuschauer an ihn und andere, ähnliche Filme mit besseren Sehfähigkeiten zurückverweisen.“⁵

Festzuhalten ist folgender Verweiszusammenhang: Während die Analyse den Leser auf den Film zurückführt, paust der Film seinerseits – im Zusammenspiel mit der Konstruktionsleistung des Zuschauers – auf die außerfilmische Realität ab, in die wir mit neuen Wahrnehmungsfähigkeiten eintauchen können. Die Arbeit an der Wahrnehmung ist also indirekt eine Arbeit an filmisch vermittelten Realitätsbezügen, auf welcher Ebene sie sich auch immer einstellen mögen: auf einer reflexiven, emotionalen, somatisch-taktilen...

Dieser Hinwendung zur filmischen Wahrnehmung scheint auf den ersten Blick ein Konzept gegenüberzustehen, das die sinnlichen Aspekte der Film Erfahrung zugunsten rein kognitiver Prozesse marginalisiert. Es muss jedoch möglich sein, das neoformalistische Modell ausgehend von seiner Akzentuierung der Wahrnehmung, der Sinnlichkeit und des ihr eingeschriebenen Realitätsbezugs zu befragen.

Das Zuschauerkonzept des Neoformalismus visiert keine real vorfindliche Größe an, setzt den Rezipienten vielmehr als dezidiert theoretisches Konstrukt. Eine Konzentration auf den empirischen Zuschauer scheint hinfällig, da sie, wenngleich in anderen Zusammenhängen sinnvoll, zur Aufschlüsselung der Formen, mittels derer Filme ihre kognitive Verarbeitung stimulieren, nichts beizutragen vermag.⁶ Zwar könnten die vielfältigen Wahrnehmungsweisen, die aus dem Wandel historischer Kontexte erwachsen, durch Einzelstudien exemplarisch belegt werden; ihr formaler Ermöglichungsgrund jedoch bliebe unverstanden. In Frage steht nicht, wie Zuschauer Filme realiter verstanden haben bzw. verstehen, sondern wie sie sie verstanden haben bzw. verstehen *könnten*: „Mit dem Konzept von Normen und Abweichungen können Annahmen darüber getroffen werden, wie ein gegebenes Verfahren von den Zuschauern *vermutlich* verstanden wird.“⁷ Der ‚Zuschauer‘ wird als Chiffre eines Syntheseprozesses gefasst, namentlich der Struktur bildenden Vermittlung zwischen den *cues* des einzelnen Films und einem historisch variablen Set von Normen und Schemata.

Für eine so gedachte Historisierung (und Virtualisierung) des Filmverstehens ist das Konzept des „idealen Zuschauers“ in gleichem Maße ungenügend. Es würde eine konstante Beziehung zwischen Werk und Betrachter implizieren, da der Zuschauer, der den Text optimal ausschöpfen könnte, in diesen bereits struktural integriert und in seiner Konstruktionsarbeit vollständig determiniert wäre.⁸ Einer Verschiebung der Wahrnehmungshorizonte durch Veränderungen in der kulturellen Sozialisation könnte auf diesem Weg nicht Rechnung getragen werden. „Another social formation might have other contingencies, hence other conventions, and hence other meanings. There are no prior ‚givens‘, no ordinary data outside society’s symbolic processes.“⁹ Die Filmstruktur ist keine fixe Entität, sondern lediglich Kristallisationspunkt historisch-kontingenter Strukturierungsprozesse. Während der Film letztlich nur eine Abfolge singulärer Sinnesreize liefert, ist es die Leistung des Rezipienten, Beziehungen zwischen ihnen herzustellen. Der Zuschauer ist das Medium der Form.

Die den Rezipienten bestimmenden Wahrnehmungsdispositionen werden durch ästhetische und soziokulturelle Formationen geprägt, über deren analytische Rekonstruktion seine Modellierung als Reflexionsgegenstand erfolgt. Dabei lassen sich generell zwei Schichten identifizieren: Der kognitive Apparat in seiner allgemeinen, nicht für die Filmwahrnehmung spezifischen Funktionsweise einerseits, und die vom Zuschauer im Rahmen seiner kulturellen Sozialisation angeeigneten Schemata andererseits: Die historische Individu-

ierung des Rezipienten (das heißt der Rezeptionspotenziale eines Films) vollzieht sich – im Rahmen des neoformalistischen Diskurses – über seine analytische Ableitung aus einem kontingenten Dispositiv: „The theory I propose cannot predict any actual response; it can only construct distinctions and historical contexts which suggest the most logically coherent range of conventionally permissible responses.“¹⁰ Sowohl Bordwell als auch Thompson sprechen explizit vom Zuschauer als einer „hypothetical entity“¹¹.

Entsprechend fällt das Realitätskriterium für ihr Konstrukt aus: Wirklichkeit könne dem derart gefassten Rezipienten insofern zugesprochen werden, als dasselbe Beschreibungsmodell seine Anwendung finde, das man auch zur Beschreibung eines empirischen Zuschauers heranziehen würde.¹² Unverkennbar fokussiert Bordwell auf eine transzendente Dublette des Zuschauers.¹³ Wenngleich er dabei angeborene – und somit letztlich ahistorische, transkulturelle – Kognitionsvermögen zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen nimmt, gilt sein Hauptinteresse (entsprechend der Schichtung des Zuschauermodells) dennoch letztlich einem *historischen a priori*: Den Schematismen nämlich, die selbst erst im Zuschauer produziert werden müssen. „It is clear that the protocols which control this activity derive from the system of norms operating in the classical style. [...]; the viewer translates this form into a tacit strategy [...].“¹⁴

Nur scheinbar schließt sich das Konzept der „hypothetischen Entität“ gegen lebendige Erfahrung ab. Über die vor allem für Kristin Thompson bedeutenden Begriffe der „Verfremdung“ und des „Exzesses“ öffnet der neoformalistische Ansatz sein Konstrukt des Rezipienten auf das kreative Potenzial des einzelnen Zuschauers. Sie schaffen Öffnungen, durch die das sinnliche Unterscheidungsvermögen, sein Eigensinn, Einzug in die Analyse halten kann. Sie setzen die basale Schicht des kognitiven Apparats gegenüber den vorproduzierten Normen in ihr Recht, singularisieren die Wahrnehmung.

Bekanntlich meint Verfremdung, *Ostranenie*, die Einführung einer Differenz in das Vertraute, das auf diese Weise ‚fremd gemacht‘ wird und automatisierte Wahrnehmungsabläufe durchbricht. Wenngleich prinzipiell zurückführbar auf Differenzqualitäten des Films, handelt es sich wesentlich um eine kognitive Differenz. Dies zeigt die Abhängigkeit der Verfremdung von historischen und/oder kulturellen Kontexten (was in einem asiatischen Film Klischee ist, kann für einen Europäer verfremdend wirken); vor allem aber besteht die Möglichkeit, durch individuelle Verschiebung der Aufmerksamkeitsraster auch konventionellen Filmen Verfremdungspotenziale abzugewinnen: „Wenn

man jedoch einem gewöhnlichen Film dieselbe Aufmerksamkeit zuteil werden lässt, die sonst originelleren Werken vorbehalten bleibt, verlieren seine automatisierten Elemente womöglich ihre Vertrautheit und werden faszinierend.“¹⁵ Als ein explizites Ziel neoformalistischer Filmanalyse nennt Thompson das Bemühen, vertraute und sogar klischeehafte Filme „wieder zu verfremden“ [*to re-defamiliarize them*].¹⁶ Ostranenie meint dementsprechend einen Wahrnehmungsmodus, der vom Werk provoziert sein mag, sofern eine Differenzqualität hervorsteht, der jedoch auch durch intentionale Anstrengungen des Zuschauers bewusst herbeigeführt werden kann. Der Begriff bezeichnet die seiner kognitiven Vermittlungsarbeit entspringende ästhetische Differenz, beziehungsweise den Unterscheidungsprozess als solchen.

Der von Kristin Thompson in den Neoformalismus eingebrachte Begriff des Exzesses¹⁷, der bei David Bordwell nur am Rande Erwähnung findet¹⁸, stellt eine wesensverwandte Wahrnehmungskategorie dar. Er bezieht sich auf Verfahren, die Wahrnehmungsqualitäten jenseits ihrer funktionalen Bestimmung betont hervortreten lassen – zum Beispiel eine starke Farbintensität, die durch Überschreitung der symbolischen oder dramaturgischen Funktionen der Farbgebung einen Eigenwert gewinnt; eine ungewöhnliche Kameraoperation, manieristische Dekors, extrem lange Einstellungen usf.

Thompsons Interesse gilt der Idee einer Materialität, die als „counternarrative“ bzw. „counterunity“ erfahrbar werde.¹⁹ Wie im Fall der Ostranenie obliege es dabei dem Zuschauer, „Exzess“ als solchen zu realisieren, den filmischen Text mental bis an die Grenze eines Aggregatzustandes zu führen, in dem die strukturalen Bindungen idealiter aufgehoben sind: „Excessive elements do not form relationships, beyond those of coexistence.“²⁰ Exzess wahrzunehmen sei eine Frage von Training und Background²¹, wenngleich der Film wiederum eine Tendenz vorgeben könne: „Strong realistic or compositional motivation will tend to make excessive elements less noticeable; the perception of the narratively and stylistically significant will dominate. But at other times, a lack of these kinds of motivations may direct our attention to excess.“²² Erneut stoßen wir – wie schon beim Verfremdungsbegriff – auf eine Doppeldeutigkeit, auf zwei Perspektivierungen des Begriffs: Die eine ist primär am ästhetischen Material und die andere stärker an den kognitiven Leistungen orientiert.

Vielleicht liegt hier, denkt man das Konzept zu Ende, die Wahrheit des Neoformalismus, seine eigentliche Pointe. Es handelt sich um die radikalste Ausformulierung der Potenziale des Zuschauers. Wenn dieser die Struktur generiert, generieren kann, so deshalb, weil die Relationen ihren Gliedern äußer-

lich sind. Aufgrund bestimmter Sehgewohnheiten, das heißt der in einem konkreten historischen und gesellschaftlichen Kontext wirksamen Normen, sind gewisse Auffassungen der Verfahren als *cues* zumindest wahrscheinlich; zum Beispiel ihre Auslegung vermittelt des ‚canonical‘ *story format*.²³ Doch ihre Funktionen sind keine Eigenschaften des filmischen Textes. Exzess, als Wahrnehmungsmodus, bedeutet die Realisierung der äußersten Möglichkeit des Zuschauers, die Überschreitung aller Normen zugunsten der Freisetzung der Verfahren als Singularitäten. Die audiovisuellen Stimuli werden in den Zustand einer Mannigfaltigkeit überführt, in dem das Kunstwerk in der Tat nur noch die „Summe seiner Verfahren“²⁴ wäre, nicht ihr System. Was den Film zusammenhält, ist die Syntheseleistung des Zuschauers. In der exzessiven Wahrnehmung wird sie konterkariert, um eine Dissoziationsleistung, ein Dissoziationsvermögen ergänzt.

Thompson freilich relativiert diese zersetzende Tendenz, um sich von der bloß genießenden Haltung einer *l'art pour l'art*, eines „leeren Formalismus“, zu distanzieren²⁵; sie setzt die dissoziierten Verfahren in ihrer Gesamtheit in Beziehung zum narrativen System: „An awareness of excess may help change the status of narrative in general for the viewer. [...] The viewer is not longer caught in the bind of mistaking the causal structure of the narrative for some sort of inevitable, true, or natural set of events which is beyond questioning or criticism [...]“²⁶ Ziel ist nicht eine kognitive ‚Atomisierung‘ des filmischen Textes, die vollständige Singularisierung der Verfahren, sondern das Austragen des Spannungsverhältnisses zwischen Materie und Form, des „struggle of opposing forces“.²⁷ Ein Element ist immer *zugleich* systemisch gebunden und potenziell exzessiv²⁸; damit aber hält Thompson an der Schwelle zu jenem anderen Aggregatzustand inne. Es bleibt bei seiner Erkennbarkeit, seinem Phantom.

Die Differenzempfindung stellt die subjektive Seite von Ostranenie und Exzess dar – im einen Fall (Verfremdung) als Empfindung einer Normabweichung, im anderen Fall (Exzess) als Empfindung der Differenz zwischen Funktionalität und Materialität ein und desselben Elements. Genau hier, in der Faszination, die ein Film aufgrund seines differenziellen Werts ausübt, sieht Thompson das eigentliche *Movens* der Analyse. Sie gehe davon aus, „dass man normalerweise einen Film analysiert, weil er fasziniert. [...] Der Film kann sozusagen auf solch ein genaues Hinsehen dringen, wenn nämlich zwischen unseren Sehgewohnheiten und der wahrgenommenen Filmstruktur irgendeine Diskrepanz entsteht und wir auf etwas Unerwartetes stoßen.“²⁹

Die Reflexion auf diesen subjektiven Faktor tritt jedoch gegenüber der Rekonstruktion intersubjektiver Dispositionen in den Hintergrund.³⁰ Der Emphase des Zuschauers als aktiver wie auch (in der Differenzempfindung) affizierter Instanz steht seine Reduktion auf ein hypothetisches Konstrukt gegenüber, das Sinnlichkeit in ihrem Eigensinn weitgehend ignoriert. Formen des produktiven Missverstehens werden von Bordwell zwar als Möglichkeit der Filmrezeption benannt³¹, aber in Hinblick auf ihre lebensweltliche Relevanz entweder gar nicht reflektiert oder, in ihren institutionalisierten Varianten, pauschal verworfen.³²

Durch den Ostranenie- und Exzessbegriff aber werden Potenziale des Zuschauers in den neoformalistischen Ansatz einbezogen, die durch eine aktive Umproduktion des filmischen Materials jede Normprojektion von innen her aufzubrechen vermögen. Die Sinne sind hier (utopisch zwar, da zunächst nur auf Kunst bezogen) „unmittelbar in ihrer Praxis Theoretiker geworden“³³. Sie verhalten sich kritisch. Die Tätigkeit des Zuschauers kann gerade in ihrem dissoziierenden Potenzial in einer Weise perspektiviert werden, die die Frage nach einer möglichen empirischen Relevanz nicht auf dem Level der Objektivierung stellt, sondern auf jenem der Praktiken, in die ein Film (wie auch seine Analyse) Eingang zu finden vermag. „In jedem Fall [...] ist das aktive Element meine Auflösungsarbeit, in mir liegt das Kreative, das sich entwickelt, so wie ich, wenn ich einen Text *lese, übersetze*.“ Die Zuschauer sind „Mitautoren jener notwendigen Missverständnisse, die den Umgang mit Kunstwerken brauchbar machen.“³⁴

Eine umfassende Zuschauertheorie, die die Aktivität der Rezipienten ohne Abstriche würdigt, wird solche realen Verhaltensweisen, die Funktionalisierung von Filmen in individuellen Lebenszusammenhängen (einschließlich der Selektivität der Wahrnehmung), nicht ausblenden; sie wird im Gegenteil dieser sozialen Praxis theoretisches Werkzeug zur Verfügung stellen, um auf diesem Weg, wie im Konzept der Verfremdung angedacht, der Beziehung zwischen Film und außerfilmischer Wirklichkeit zuzuarbeiten, das heißt den Realitätsbezug in der Sinnlichkeit, in der ästhetischen Empfindung verankern, im Dissoziations- wie Assoziationsvermögen der Menschen. Wie Thompson richtig formuliert, geht es darum, den Zuschauer an den Film mit verbesserten Wahrnehmungsfähigkeiten zurückzuverweisen. Der Film aber erweist sich als ein Nadelöhr ins Reale.

¹ Thompson, Kristin: Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden [1988]. In: *montage/av* 4, 1995, Heft 1, S. 23-62, hier: S. 29.

² Ebd., S. 28.

-
- ³ Ebd., S. 50.
- ⁴ Ebd., S. 51.
- ⁵ Ebd., S. 52.
- ⁶ Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge 1985, S. 49.
- ⁷ Thompson: Neoformalistische Filmanalyse, S. 45; Herv. P.R.
- ⁸ Ebd., S. 44f.
- ⁹ Bordwell, David: A case for cognitivism. In: *Iris* 9, 1989, S. 11-40, S. 19.
- ¹⁰ Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 49.
- ¹¹ Ebd., S.30; vgl. Thompson: Neoformalistische Filmanalyse, S. 48.
- ¹² Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 30.
- ¹³ Dass er im Kontext seines Schematismuskonzepts explizit und mehrfach auf Immanuel Kant verweist, spricht für sich. Siehe Bordwell: A case for cognitivism, S. 17; vgl. Ders.: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, London: Harvard University Press 1989, S. 137.
- ¹⁴ Bordwell, David et al.: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge 1985, S. 8.
- ¹⁵ Thompson: Neoformalistische Filmanalyse, S. 32.
- ¹⁶ Ebd., S. 51.
- ¹⁷ Thompson, Kristin: The Concept of Cinematic Excess [1981]. In: Rosen, Philip (ed.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press 1986, S. 130-142.
- ¹⁸ Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 53.
- ¹⁹ Thompson: The Concept of Cinematic Excess, S. 134.
- ²⁰ Ebd.
- ²¹ Ebd., S. 132; vgl. S. 134.
- ²² Ebd., S. 134.
- ²³ Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 35.
- ²⁴ Šklovskij, Viktor: Literatur ohne »Sujet«. In: Ders.: *Theorie der Prosa [1925]*. Frankfurt am Main: Fischer 1966, S. 163-185, hier: S. 165.
- ²⁵ Thompson: The Concept of Cinematic Excess, S. 134.
- ²⁶ Ebd., S. 140f.
- ²⁷ Ebd., S. 130.
- ²⁸ Ebd., S. 133: „Of course, no element in a work is strictly excessive to the degree that it has no connections to the other elements [...]“
- ²⁹ Thompson: Neoformalistische Filmanalyse, S. 25.
- ³⁰ Vgl. ebd., S. 48: „Da durch die Einwirkung historischer Kontexte die Rezeptionsvorgänge intersubjektiv werden, kann man Filme analysieren, ohne auf Subjektivität zu rekurrieren.“
- ³¹ Bordwell, David: Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE. In: *montage/av* 1, 1992, Heft 1, S. 5-24, hier: S. 7 und 22; vgl. *Narration in the Fiction Film*, S. 37.
- ³² Bordwell: *Making Meaning*.
- ³³ Marx, Karl: Nationalökonomie und Philosophie [1844]. In: Ders.: *Die Frühschriften*. Herausgegeben von Siegfried Landshut. Stuttgart: Kröner 1971, S. 225-316, hier: S. 241.
- ³⁴ Kluge, Alexander: Die Macht der Bewusstseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit [1985]. In: Ders.: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. Herausgegeben von Christian Schulte. Berlin: Vorwerk 8 1999, S. 165-221, hier: S. 206; Herv. i. O.