

Aus:

UWE CHRISTIAN DECH

Der Weg in den Film

Stufen und Perspektiven der Illusionsbildung

Februar 2011, 302 Seiten, kart., zahlr. Abb., 29,80 €, ISBN 978-3-8376-1716-0

Wie und warum vermögen uns Spielfilme mit ihren Bildern zu fesseln? Der ›Weg in den Film‹ gründet, so die Hauptthese dieses Buchs, in bestimmten Mustern unserer Kindheits- und Alltagserfahrung.

Uwe Christian Dechs Modell des Filmverstehens überschreitet bewusst die Grenzen existierender filmwissenschaftlicher Schulen und Forschungsansätze und wendet sich auch an Kinobegeisterte, die den Geheimnissen cineastischer Illusionsbildung auf die Spur kommen möchten.

Zahlreiche Fotografien aus berühmten Spielfilmen veranschaulichen die Argumentation und laden zu eigenen Betrachtungen ein.

Uwe Christian Dech (Dr. phil., Dipl.-Psych., Dipl.-Päd., Dipl.-Soz., M.A.) ist in Gießen als Körper- und Psychotherapeut in eigener Praxis tätig.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1716/ts1716.php

Inhalt

Vorwort | 9

Einleitung | 13

1. Konzeptionelle Vorannahmen | 17

**2. Der theoretische Weg zu den Einstellungen
in der filmischen Erzählung** | 21

Einstellungen | 21

Perspektiven | 23

Gewichtungen von Einstellungen in den Perspektiven | 26

Die drei Pole des Filmverstehens: Kindheit, Alltagsleben

Erwachsener und filmische Erzählung | 28

Die Stufentexte in den Einstellungen | 29

I. Raumperspektive | 30

II. Körperperspektive | 34

III. Ereignisperspektive | 37

IV. Symbolperspektive | 40

V. Verlaufsperspektive | 43

Das Entstehen von Wirkung | 47

Filmwahrnehmung | 49

Überblick: Die Einstellungen in der Narration des Films | 52

**3. Eine kleine Philosophie der Bewegung
in den Film** | 57

Fragmente | 57

Bewegungen | 62

Feld der Möglichkeiten | 67

Schemata | 71

Wirklichkeiten | 75

4. Empirische Analyse ausgewählter Filmbeispiele | 81

Sichtung des Materials | 81

Leitfragen | 87

Auswertungsverfahren | 89

Ergebnisse | 91

Beispielfilm 1: „Citizen Kane“ | 91

Beispielfilm 2: „Das doppelte Lottchen“ | 101

Beispielfilm 3: „Nosferatu“ | 109

Beispielfilm 4: „Der Leopard“ | 117

Resümée | 123

1. Das Vorkommen der filmischen Einstellungen | 123
2. Reihenfolge der filmischen Einstellungen und ihre Wirkfaktoren | 125
3. Filmische Einstellungen und Zeitpunkt ihres erstmaligen Auftretens | 126
4. Filmische Einstellungen in den Intervallen | 127
5. Filmische Einstellungen und ihre Wirkfaktoren | 127

5. Die Wirkungen der filmischen Einstellungen auf das Bild der Leinwand, das Selbst des Zuschauers und den Moment der Zeit | 129

Beobachter in Räumen (*Raumperspektive*) | 129

Vergrößerung/Zentralperspektive

(„Zielstrebige Bewegung“) | 130

Belebung/Schärfentiefe („Gegebenheit“) | 135

Gegenstandsmagie/Schwenk

(„Positionsänderungen“) | 140

Déjà-vu-Erfahrungen/Kadrierung („Raumbild“) | 146

Sakralisierung des Raums/Kreisfahrt

(„Kreisbewegung“) | 151

Berührer von Körpern (*Körperperspektive*) | 156

Annäherung an die Aura/Vor der Großaufnahme

(„Aura“) | 156

Vertrautheit oder Erotik/Haptische Bilder („Haut“) | 162

Somatische Empathie/Motor Mimicry („Hände“) | 166

Das Gesicht: Spiegel der Seele/Spiegelneurone

(„Augen“, „Mund“) | 171

Teilnehmer an Ereignissen (*Ereignisperspektive*) | 178

Zur Konstruktion von Handlung und Ereignis/Geschlossene Dramaturgie („Geschehen“)	178
Die Figur und ihr Charakter/die teilnehmende Beobachtung („Figurenbeobachtung“)	183
Die Szene und die Rolle/Drehbuch („Spiel“)	188
Die Erinnerung als Fragment der Geschichte („Vorstellungsbilder“)	194
Rhythmus und Atmung/Montage („Rhythmus“)	199
Bedeutungsstifter mit Symbolen (<i>Symbolperspektive</i>)	205
Das Milieu („Ort“)	205
Die Lichtwesen/Führungslicht („Licht“)	211
Überzeugung: Illusionäre Wahrheit („Sprache“)	217
Der sichtbare Entwurf des Möglichen („Selbstbilder“)	221
Die „unsichtbaren Schauspieler“ („Musik“)	227
Integrierter im Verlauf (<i>Verlaufperspektive</i>)	232
Die unmögliche Aufgabe („Hoffnung“)	232
Der Kompetenzzuwachs („Glaube“)	237
Das Spektrum der Bedürfnisse („Offenheit“)	241
Bildgiganten als Hüter des Schlafs („Gerechtigkeit“)	245
Die temporäre Aufhebung der Fragmentiertheit („Liebe“)	250

Literaturverzeichnis | 255

Anhang | 271

Ergebnisse zu den Filmlisten	271
Liste 1: The American Film Institute	271
Liste 2: Der Deutsche Filmpreis	276
Liste 3: Empfehlungsliste für Filme (Fachbereich Medienwissenschaften der Universität Marburg)	281
Liste 4: „Cinemathek“ der Süddeutschen Zeitung	286
Gesamtliste	291
Liste der ausgewählten Filme und der Rechtsinhaber ihrer Bilder	296

Vorwort

Als Kind war ich fasziniert von einer amerikanischen Fernsehserie, die in Deutschland unter dem Titel „Kobra, übernehmen Sie!“ lief. Jahrzehnte später entdeckte ich, daß Spuren dieser Begeisterung immer noch vorhanden waren, und als ich dann ab dem Wintersemester 2005/2006 eine Reihe filmtheoretischer Seminare an der Philipps-Universität Marburg besuchte, war die Idee zu diesem Buch entstanden.

Dankbar bin ich meiner Frau Heike, mit der zusammen ich im hiesigen Programmokino viele Filme gesehen habe. In der „Kammer“ am Steinweg hatte ich auch mehrmals die Möglichkeit, anlässlich der Verleihung des Marburger Kamerapreises an der Diskussion zwischen Praktikern der Bildgestaltung und Filmtheoretikern teilzunehmen. Dem Dank, der Prof. Karl Prümm für die Initiierung dieser Marburger Kameragespräche vielfach ausgesprochen wurde, schließe ich mich hiermit gerne an. In der Fachbereichsbibliothek Germanistik/Medienwissenschaft war mir Sigrid Hartmann mit außerordentlicher Freundlichkeit und aufmunternden Worten behilflich. Für die Diskussion des Manuskriptes, vor allem auch für sprachliche Anregungen, fühle ich mich Franz Siepe verpflichtet. Matthias Michel, Kameramann, Cutter und Mitarbeiter des Fachgebiets Medienwissenschaften der Philipps-Universität, war so freundlich, die vorläufige Endfassung des Manuskriptes zu lesen und die Arbeit mit manchem wertvollen Hinweis zu bereichern. Besonders danke ich Matthias Michel für seine ermunternden, mir Mut machenden Worte. Anregend und instruktiv waren auch die Gespräche mit dem Filmkomponisten und Toningenieur Michael Witzel in Rauschenberg sowie, am Nil, mit dem Kameramann Tilman Schwamberg. Die Diplom-Psychologin Eva Winkler unterstützte die

Fertigstellung des Projekts mit dem Erstellen der Graphiken für den empirischen Teil und mit dem Korrekturlesen des Textes.

Nicht zuletzt gilt mein Dank Dr. Nadja Cholidis und Ulrike Dubiel, M. A., die mir als Mitarbeiterinnen des Pergamonmuseums zu Berlin ihre Arbeitsweise erläuterten: Inmitten von Paletten, auf denen um die 25000 Steinfragmente gelagert waren, berichteten sie mir in einer Werkhalle am Stadtrand, wie es ihnen über Jahre hinweg gelingen konnte, die im Zweiten Weltkrieg zerstörten Skulpturen in mühevoller Kleinarbeit wieder zusammensetzen. Damals hatte ich das Gefühl, mit meinem Buch vor einer ähnlichen Aufgabe zu stehen: aus einer hohen Anzahl zerstreuter filmtheoretischer Texte ein Konzept zu konstruieren. Allerdings hatte ich, anders als die Archäologinnen, kein Bild des Endzustandes vor Augen.

Mein Buch ist im Gedenken an den Filmtheoretiker und Filmmacher Béla Balász (1884-1949) entstanden, dem es auch gewidmet ist. Balász' assoziativ-poetische Sprache ist für mich von vorbildlicher Anschaulichkeit und ausdrucksstarker Schönheit.

Marburg, im September 2010

U. C. Dech

Einleitung

Der Regisseur Fred Zinnemann äußerte einmal, es sei ihm bei seinen Dreharbeiten zu „High Noon“ daran gelegen gewesen, daß „das Publikum in die Leinwand hineingezogen wird“¹. Er fügte sogleich hinzu: „Das ist natürlich sehr schwierig“; doch gelang es ihm und vielen Filmemachern vor und nach „12 Uhr mittags“, diese Intention zu verwirklichen. Schon umgangssprachlich bestätigen wir, daß es beim Kinobesuch darum geht, „in die Leinwand hineingezogen“ zu werden, indem wir sagen, wenn wir „in einen Film gehen“. Und jeder passionierte Kinogänger hat gewiß schon einmal sagen können: „Ich war mittendrin“.

Das vorliegende Buch fragt nach den Konstitutionsbedingungen der geheimnisvollen Tatsache, daß das Geschehen auf der Leinwand mit der Wahrnehmungswelt des Zuschauers im Projektionsraum verschmilzt. Viele Filmtheoretiker haben in den letzten hundert Jahren die Frage nach dem „Realitätseindruck“ des Kinos gestellt und ganz unterschiedliche Antworten gefunden. Der filmwissenschaftliche Diskurs behandelt die unterschiedlichsten Teilaspekte, so daß schon aufgrund der Vielfalt divergierender Ansätze kein einheitliches Bild dieses Fachgebietes existiert. Vor allem aber bereitete die – in mancher Hinsicht durchaus fruchtbare – Konkurrenz zwischen verschiedenen Schulen Sprach- und Verständnisschwierigkeiten, wie das ja auch in anderen Disziplinen häufig der Fall ist. Angesichts dessen scheint es gerechtfertigt, wenn nicht gar notwendig, einen nicht schulgebundenen, „integrativen“ Ansatz zu wählen. Eine solche Herangehensweise, wie sie etwa von Jens Eder (2005, 2006, 2008) gewählt wird, möchte Kommunikation innerhalb dieser Forschungsrichtung vorantreiben,

1 S. „Starinfos als Film: Fred Zinnemann“ in „12 Uhr mittags“ (DVD, Timecode 02:06:40).

und von einer solchen Absicht ist auch mein „Der Weg in den Film“ getragen.

Dazu möchte ich allerdings hervorheben, daß ich mich nicht als Insider der *scientific community* verstehe, sondern eher als ein Liebhaber des Spielfilms, der sich gelegentlich gern von den großen farbigen Illusionslandschaften der Leinwand faszinieren und unterhalten läßt. Als Körper- und Psychotherapeut habe ich vor einigen Jahren den „Übergangskreis“ entworfen, der als Frucht meiner beruflichen Arbeit entstanden war und sich als einigermaßen transferfähig erwies, insofern seine stufenförmig angelegte Architektur als ein Erklärungsmodell auch für Phänomene außerhalb der therapeutischen Praxis dient, wie ich es beispielsweise in „Sehenlernen im Museum“ (transcript-Verlag 2003) erprobt habe. Mit jener Publikation wollte ich dazu anleiten, die Aussagekraft musealer Gegenstände mit meinem Konzept zu erkunden. Im vorliegenden Buch nun stütze ich mich erneut auf dieses Stufenmodell, und wieder geht es mir um die visuelle Wahrnehmung, die in meinen Überlegungen immer ein eminent körperbezogenes Geschehen ist.

Zum Aufbau des Buches: Nachdem ich im ersten Kapitel („Konzeptionelle Vorannahmen“) in knapper Form etwas zu meiner Sicht über den Menschen im Alltag genauer, im Medienalltag, vermerkt habe, rufe ich im zweiten Kapitel („Der theoretische Weg zu den Einstellungen in der filmischen Erzählung“) noch einmal das Stufenkonzept des „Übergangskreises“ in Erinnerung und modifiziere das Konzept so, daß es für die Hauptabsicht: die Beschreibung des „Weges in den Film“, Tauglichkeit gewinnt. Weil ich Kindheit und Alltag für die beiden entscheidenden Momente halte, die uns für die Rezeption einer filmischen Geschichte prädisponieren, sind diese beiden Lebenssphären jeweils stufenspezifisch beschrieben, und zwar in der Weise, daß sie mit der von mir konstruierten Stufenspezifik der Filmwahrnehmung analog sind. Die „Stufentexte“ sollen diese Analogie zwischen den Lebenssphären und der Filmwahrnehmung möglichst sinnfällig demonstrieren. Das dritte Kapitel („Eine kleine Philosophie der Bewegung in den Film“) möchte anhand von fünf Begriffen („Fragmente“, „Bewegungen“, „Feld der Möglichkeiten“, „Schemata“ und „Wirklichkeiten“) ein terminologisches Instrumentarium für einen Dialog zwischen den Vertretern der verschiedenen filmwissenschaftlichen Schulen vorschlagen, indem ein Ansatz zu einer Theorie zur Interdependenz von Bewegung im Film und Bewegung im Alltagsleben formuliert wird. Das vierte Kapitel („Empirische Analyse ausgewählter Filmbeispiele“) möchte belegen, daß die mit den Stufentexten theore-

tisch postulierten „Einstellungen“² in der Filmbetrachtung tatsächlich nachweisbar sind. Schließlich begründet das fünfte und abschließende Kapitel („Die Wirkungen der filmischen Einstellungen auf das Bild der Leinwand, das Selbst des Zuschauers und den Moment der Zeit“) die Entstehungszusammenhänge filmischer Effekte auf „stufenbezogener“ Ebene: Meine Überlegungen zu jeder einzelnen filmischen Einstellung werden in den Kontext von Stellungnahmen und Einschätzungen renommierter Filmtheoretiker und -praktiker gestellt. So ist es gut möglich, daß sich einem Leser, der Fragen der Filmwahrnehmung aus filmtheoretischer Perspektive anzugehen gewohnt ist, die Hauptintention der vorherigen Kapitel erst hier, quasi retrospektiv, erschließt. Im Anhang finden sich statistische Auswertungen zu den Ergebnissen meiner Filmanalysen.

Insgesamt habe ich versucht, gerade auch jenem Kinogänger verständlich zu bleiben, der nicht durch filmtheoretische Seminare vorgebildet ist. Meine „Stufentexte“ möchten den Leser ermuntern, meine Gedanken mit eigenen Lebens- und Seherfahrungen zu vergleichen. Hierzu sollen die Filmbilder im fünften Kapitel einen zusätzlichen Anreiz geben. Im Übrigen weiß ich, daß ich dem Leser mitunter viel Geduld und wohlwollende Einfühlung abverlange. Doch ist das Buch auch so geschrieben, daß man nicht unbedingt kontinuierlich von Seite zu Seite lesen muß; man kann – je nach Orientierungsbedürfnis – ruhig auch einmal etwas überblättern oder von vorne nach hinten springen und umgekehrt.

2 Das Wort „Einstellung“ gebrauche ich hier und später – abweichend von der üblichen filmtechnischen Verwendung – als innertheoretischen Begriff meines Konzepts und nicht im üblichen filmtechnischen Sinne. Zur Vermeidung von semantischen Überschneidungen habe ich „Einstellung“ im herkömmlichen, filmtechnischen Verständnis kursiv gesetzt.

1. Konzeptionelle Vorannahmen

Im Fachdiskurs über Filmtheorie sind die Vorstellungen darüber, wie das gezeigte Bildmaterial für den Zuschauer Wirklichkeitsstatus erlangt, unterschiedlich. Die Differenz hängt von den Schwerpunktsetzungen der Theoretiker bzw. Richtungen ab, die sich mit der Frage „Was wird wirklich?“ beschäftigen. Die Annahmen, welche dabei den Ausgangspunkt für ihre verschiedenen Konstruktionen bilden, werden jedoch oft nicht artikuliert. So möchte ich zu Beginn meiner Arbeit kurz die grundsätzlichen Voraussetzungen offenlegen, die den Menschen im Medienalltag und seinen Weg in den Film a priori bestimmen. Es sind insgesamt vier Bereiche zu nennen:

Der Mensch im Leben

Es sind fünf Aspekte, die ich zur Beschreibung dessen, was den Menschen im Leben ausmacht, für wesentlich halte:

- Der Mensch braucht Ziele, um sein Handeln planvoll gestalten zu können. Zum planvollen Handeln wiederum ist Selbstwahrnehmung notwendig. So verrichtet der Mensch in der Auseinandersetzung mit der inneren und äußeren Natur Arbeit und schafft sich so eine Lebensgrundlage. Sein Lebenselement sind die Aufgaben in der räumlichen Umgebung seines Alltags.
- Uns ist die Fähigkeit zur Selbstwahrnehmung gegeben. Sie ist die Bedingung dafür, daß wir unsere Kräfte gezielt einzusetzen können, und darüber hinaus ist sie für das individuelle Wohlbefinden entscheidend. Sie wurzelt in der Jeweiligkeit und der unumgänglichen Allgegenwärtigkeit des Körpers.
- Das Handeln in der Welt eröffnet dem Menschen Möglichkeiten, sein Handlungsrepertoire erfinderisch zu nutzen. Die Interaktion

zwischen Mensch und Welt ist ein dynamisches Verhältnis, aus dem Ereignisse entstehen, auf die der Mensch erneut reagiert, ihre Bedeutung erkennt und wiederum in die Welt eingreift.

- Der Mensch begrenzt die Fülle der Ereignisse und stiftet somit Ordnung. Grenzen zu setzen und Grenzen einzuhalten ist eine Bedingung des Lebens. Die sprachlichen und figürlichen Symbole, mit dem der Mensch sich umgibt, verweisen darauf, daß auf diesem Wege des Ordnen Bedeutungen entstanden sind.
- Der menschlichen Erkenntnisfähigkeit sind Grenzen gesetzt. Es läßt sich somit nicht alles fassen und alles sagen, was sich beobachten und spüren läßt. Das größte Geheimnis ist die Liebe.

Der Alltag

Der Alltag ist der „Handlungsbiotop“ (Boesch 1976: 15) des Menschen. Alle Aufgaben sind dem Menschen hier gestellt. Der Alltag bietet ihm an, sie anzunehmen, ihre Chance zu ergreifen und mit ihnen eine Ordnung im Leben zu finden. Dazu ist es notwendig, an den Aufgaben zu wachsen und zu reifen.

Wenn an jedem Morgen die Aufgaben des Alltags ihr Recht fordern, kann der Mensch sich an ihnen bewähren. Die praktische Lebensführung steht im Vordergrund des Alltagslebens. Alltag ohne Verantwortung gibt es nicht. Er ist die Herausforderung zum Handeln und die „Wirklichkeit par excellence“ (Berger/Luckmann 1984: 24), das schlechthin Dauerhafte im Leben des Menschen.

Die Bedeutung der Phantasie

Jedem von uns ist eine Vorstellungswelt gegeben, die nicht immer den Gesetzen der Logik gehorcht. Zumeist erscheint die Abfolge der Bilder als eine Reihe von nicht zusammenhängenden, ungeordneten Phantasiefragmenten.

Die Fähigkeit, solche Vorstellungsbilder hervorzubringen, ist uns in die Wiege gelegt. Im Spiel reift die Fähigkeit zu phantasieren und weitet sich aus. Und im Spiel individualisiert sich auch der Fundus der Bilder, insofern wie die jeweils im einzelnen Menschen angelegten Begabungen wachsen. Ob diese Anlagen in Erscheinung treten und inwieweit sie sich entfalten, hängt im Wesentlichen von den Umständen ab, in denen das Kind sich entwickelt.

Spielen und Phantasieren sind Angelegenheiten aber nicht nur für Kinder. Auch Erwachsene können sich im Spiel entfalten und ihr Po-

tential zum Entwerfen von Bildern und Vorstellungswelten nutzen. Wenn ihnen das aus äußeren Gründen, wie beispielsweise durch einen ungeliebten Beruf, versagt ist, der den eigenen Begabungen nicht entspricht, werden Menschen verstärkt dazu neigen, vorgefertigte Phantasien anderer zu konsumieren. Mit derartigen Kompensationsangeboten verdienen sich die Verkäufer industriell gefertigter visueller Massensware ihr Geld. Auf der einen Seite stehen die professionellen Anbieter, auf der anderen die Laien.

Der Einfluß der Massenmedien

Die Tatsache, daß die Massenmedien großen Einfluß auf unser Bewußtsein ausüben, ist unbestritten. Ob nun Bücher, Zeitschriften oder Medien der visuellen Kultur: „Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien“, sagt der Soziologe Niklas Luhmann (1996: 9). Dabei ist die Prägung durch Bilder möglicherweise viel wirkungsvoller und nachhaltiger als die durch Worte oder Schrift. Denn ein Bild sagt eben mehr als tausend Worte.

Überall begegnen wir industriell gefertigten Bildern, die unseren Wahrnehmungsapparat durchlaufen und die in das Innere unseres psychischen Haushalts gelangen. Wir kommen nicht umhin sie zu sehen, auch wenn wir sie im Alltag nicht immer bewußt wahrnehmen. Viele von ihnen verkünden eine „message“, vor allem die, auf sich selbst aufmerksam machen zu wollen.

Wir gehen niemals ohne Vorprägung in einen Film: Schon bevor wir den verdunkelten Vorführungsraum betreten, hat uns die Filmwerbung in der Regel in Form von Plakaten in unserer Wahrnehmung vorherbestimmt. Solche visuellen Leitmotive bilden den ersten Einfluß, der den Zuschauer auf seinen „Weg in den Film“ erfaßt.