

Winkler, Hartmut: Der Zuschauer und die filmische Technik.

Apparatus – Theorien, Frankreich 1969 – 75.

In: Kurt Hickethier; Hartmut Winkler (Hg.): Filmwahrnehmung.

Dokumentation der GFF-Tagung 1989, S. 19-25.

Hartmut Winkler

Der Zuschauer und die filmische Technik

Apparatus – Theorien, Frankreich 1969 – 75

Ich möchte meinen Beitrag mit der Frage beginnen, welches Verhältnis den Zuschauer mit der filmischen Technik verbindet. Reagierte man spontan, würde die Antwort wahrscheinlich: 'gar keines' lauten. Der Zuschauer liebt den Film und er liebt das Kino als eine Institution; er schlüpft in das Dunkel des Kinos hinein und setzt sich den Bildern aus, träumt, zweifelt, beurteilt oder läßt seine Phantasie spielen – über die filmische Technik wird er sich bei all dem kaum Gedanken machen. Wir, die geschulten Zuschauer, die Cineasten, werden beim Hinausgehen zusätzlich davon sprechen, der Film sei 'schön geschnitten', die Lichtführung ungewöhnlich, oder die Kamerafahrt zu Beginn sei ganz einzigartig gewesen. "Unglaublich, wie dieser Mann (der Regisseur) das gemacht hat."

Schnitt-, Licht- und Kameratechnik fallen auf die Seite der Macher, und der Zuschauer hat es zunächst nur mit den Wirkungen dieser Techniken zu tun. Der Zuschauer kann versuchen, seinen Blick zu schulen, so daß er irgendwann in der Lage ist, die eingesetzten Mittel zu dechiffrieren, er kann sich für Filmtheorie interessieren und er kann in den einschlägigen Standardwerken nachlesen, welche Apparatur wann zum ersten Mal eingesetzt worden ist und welcher Regisseur in Zusammenarbeit mit welchem Tüftler-Ingenieur diesen oder jenen entscheidenden Fortschritt der filmischen Technik bewirkt hat.

Wir sind es gewohnt, die filmische Technik als ein riesiges Reservoir von 'Mitteln' zu denken. Als ein Arsenal, das die Macher der Filme mehr oder minder souverän beherrschen und das sie entlang ästhetischer Kriterien zum Einsatz bringen. Und ebenso selbstverständlich sind wir der Meinung, daß der Fortschritt der technischen Möglichkeiten dieses Arsenal im Verlauf der Filmgeschichte Schritt für Schritt vervollkommnet hat. Bis eben hin zu jenem Höchststand, den der gegenwärtige Film repräsentiert.

Die Polemik deutet es an: es gibt gute Gründe, die so skizzierte Sicht der Dinge für naiv zu halten. Bevor aber auf Gegenentwürfe einzugehen sein wird – Gegenentwürfe, die die filmische Technik mit den Zuschauern tatsächlich in eine unmittelbare Beziehung setzen – wird man sich klarmachen müssen, daß es gewichtige Traditionen der Theoriebildung sind, die der beschriebene naive Blick in dieser Frage auf seine Seite rechnen darf. So vor allem all diejenigen Modelle, die die Massenkommunikation nach dem Muster der individuellen Kommunikation, des Gesprächs oder, wählt man eine Einweg-Kommunikation, der einzelnen Äußerung gedacht haben.

Das klassische Kommunikationsmodell ist bekanntlich der Telegrafie entlehnt worden; in der Dreiecksbeziehung von Sender, Empfänger und Botschaft glaubte man so etwas wie das Grundelement jeder kommunikativen oder medialen Struktur aufgefunden zu haben, die Grundbeziehung zweier Aktanten, die auch auf die komplexen Netze der modernen Medien und das Verhältnis zwischen Autor und Leser applizierbar schien; der Sprachwissenschaftler Bühler baute in den dreißiger Jahren dasselbe Dreieck zu einem universellen Modell des sprachlichen Zeichens aus (Bühler 1934, 24ff.).

Das Modell aber hat zwei entscheidende Defekte: Der erste, vielfach kritisiert, besteht darin, daß die *Sprache*, und damit die entscheidende Voraussetzung der Kommunikation, aus dem Modell vollständig herausfällt. Die gemeinsame Teilhabe an einem präexistenten Code wird schlicht vorausgesetzt, was lange Zeit den Blick auf die vordefinierende Kraft des Signifikanten ebenso verstellt hat wie die Einsicht, daß der Code selbst als veränderbar und von den einzelnen konkreten Sprachereignissen abhängig wird gedacht werden müssen. Ebenso wenig aber, und dies wird im hier verfolgten Zusammenhang zentral, berücksichtigt das skizzierte Modell die *Technologie*, die den Akt der medienvermittelten Kommunikation natürlich ebenfalls determiniert. Code und Medientechnologie also drohen immer dann aus dem Blick zu geraten, wenn der Überlegung das Sender/Empfängerverhältnis oder das Autormodell zugrundegelegt werden.

Code und Technologie aber unterscheiden sich in einem wesentlichen Punkt: So sprachmächtig ein literarischer Autor seinem Leser gegenüber treten mag, so wenig kann er sein Instrument, die Sprache, als seinen persönlichen Besitz beanspruchen; und eben dies ist im Fall der filmischen Technik anders. Der Zuschauer ist objektiv von den Mitteln abgeschnitten, die für die Produktion von Filmen notwendig sind, ja, das ganze Medium zielt darauf ab, den Prozeß der Herstellung und die eingesetzte Technik in wenigen Händen zusammenzuziehen. Das kommunikative Dreieck also

hat sich unter der Hand verschoben; die Senderseite hat materiell aufgerüstet und wie im Fall der übrigen Warenwelt bleibt dem Publikum übrig, über dem Glanz der Produkte den Prozeß ihrer Herstellung zu vergessen.

Bekanntlich aber schließen das Vergessen und der Mangel an bewußtem Zugang intensive Beziehungen nicht aus. Die Theorien, die hier zu referieren sind und die eine Relation zwischen dem Publikum und der filmischen Apparatur behaupten, gehen entsprechend von vornherein von nicht-bewußten Strukturen und Korrespondenzen aus.

Ich will die Art, in der die Apparatus-Theoretiker argumentieren, und den heuristischen Wert, den diese Theorien gerade für eine Kritik an der traditionellen Sparteneinteilung der Filmtheorie haben, an einigen herausgegriffenen Punkten vorführen.

Im Jahre 1975 schrieb Jean Louis Baudry einen Artikel in der Zeitschrift *Communications* (Baudry 1986), in dem er die Kinosituation mit Platons Höhlengleichnis parallelisiert.

Platos bekannter Text, der 374 vor Chr. entstand, beschreibt eine quasi maschinelle Anordnung; eine Gruppe von Menschen, die, in einer dunklen Erdhöhle gefesselt, sich weder bewegen noch den Blick wenden können, sieht von frühester Kindheit an nichts als die Schattenbilder von Gegenständen, die in ihrem Rücken und vor einem Feuer vorbeigetragen werden. Die Schattenbilder fallen auf die Stirnwand der Höhle, die auch die Töne, die zu den Gegenständen gehören, reflektiert (Platon 1961, 268-274). Die Anordnung selbst entspricht der Situation im Kinosaal in frappanter Weise; Baudry aber interessiert die Parallele vor allem auf dem Hintergrund einer dritten 'Topologie', der quasi-räumlichen Vorstellung, die Freud in der Traumdeutung vom *Unbewußten* entwirft.

Dem Träumenden, der durch den Schlaf immobilisiert und von der Außenwahrnehmung abgeschnitten ist, eröffnet sich die 'andere Szene' seiner psychischen Repräsentationen; der Kinozuschauer begibt sich aus seiner Alltagsrealität ins Dunkel des Kinoraums, um Bilder auf sich wirken zu lassen, denen zu allererst 'the impression of reality' zugutegehalten wird. Und auch in Platons Gleichnis gibt es eine ähnliche Aufteilung in zwei Orte, insofern einer der Gefangenen die Höhle verläßt und - bei Plato das Bild für die Schau der Ideen - die Dinge nun direkt und im vollen Sonnenlicht betrachten kann. Bei Freud wie bei Platon steht der 'Wechsel der Szene' für eine Überwindung dessen, was bis dahin für Realität zu gelten hatte, und damit für ein 'more-than-real', das dem Gültigkeitsbereich des Sichtbaren eine deutliche Grenze setzt.

Zwischen dem Gefangenen bei Platon, der in die Helle der Ideenwelt hinauf-, und dem Träumenden, der in die innere Welt seiner Repräsentationen hinabsteigt, liegt sicher viel; aber

"ist es nicht eigenartig," sagt Baudry, "daß Platon, um den Übergang, den Wechsel von einem Ort zum anderen zu erklären, und zu zeigen (...), welcher Illusion unser direkter Kontakt mit der Realität unterliegt, sich einen Apparat vorstellt, der an die Kinoapparatur nicht bloß erinnert, sondern sie in ihrer Funktionsweise präzise beschreibt, sie und den Ort des Zuschauers im Verhältnis zu ihr?" (Baudry 1986, 302)¹

Baudry ist tatsächlich der Meinung, daß die Konstruktion des Höhlen- gleichnisses und die 'Erfindung' des Kinos auf eine gemeinsame Basis in der psychischen Grundkonstitution und in der Architektur der Wünsche zurückgehen.

"Höhle, Grotte, 'eine Art tiefer, unterirdischer Kammer', man ging nicht fehl, darin eine Repräsentation des mütterlichen Leibs zu sehen, in den wir vermutlich wünschen zurückzukehren." (ebd., 306)

Das Zitat verkürzt die Argumentation; aber zweifellos ist es eine regressive Situation, in die der Kinozuschauer sich begibt; seine Bewegungshemmung und seine Reduzierung aufs Schauen erinnern an eine frühkindlich-hilflose Situation, und daß er, wie die Gefangenen der Höhle, dennoch nicht flieht, provoziert die Frage nach den Wünschen, auf die das Kino, seiner sadistischen Anordnung zum Trotz, eine Antwort ist. Baudry beantwortet diese Frage mit der Rekonstruktion der spezifischen Wahrnehmungssituation im Kino. Hatte Freud den Traum vom Wachzustand u.a. dadurch unterschieden, daß der 'regressive Pfad' der inneren Wahrnehmungen die Perzeption äußerer Reize überwiegt, sodaß die psychischen Repräsentationen aufsteigen und den Wahrnehmungsapparat des Träumenden halluzinatorisch affizieren, so ist die saubere Trennung der inneren von den äußeren Reizen, die die Voraussetzung für unserer Wachleben und unsere Realwahrnehmung ist, dem Kleinkind zunächst noch nicht möglich. Im Kino nun, das ist die These, wiederholt sich die selbe Situation lustvoller Auflösung, in der das Perzipierte und der von innen kommende Strom der Repräsentationen sich zu einem untrennbaren Amalgam vermischen.

"Der halluzinatorische Faktor, der Mangel an Unterscheidung zwischen Repräsentation und Wahrnehmung, der für unseren Glauben an die Wirklichkeit des Traumes verantwortlich ist, würde dem Mangel an Unterscheidung zwischen aktiv und passiv entsprechen, zwischen handeln und erleiden, der mangelnden

¹ Hier und im folgenden: eigene Übersetzung der engl. Fassung.

Ausdifferenzierung der Körpergrenzen (Körper/Brust), zwischen essen und gegessen werden, usw., den Charakteristika der oralen Phase." (ebd., 311)

"In jedem Fall kann der Weg durch die 'metapsychologische Fiktion' des Traumes uns den spezifischen Effekt des Kinos deutlich machen, den 'Realitätseindruck', der sich bekanntermaßen von dem Eindruck unterscheidet, den wir von der (äußeren, tatsächlichen) Realität empfangen, der aber exakt die Eigenschaft jenes 'more than real' hat, die wir am Traum gezeigt haben." (ebd., 312; Erg.: H.W.)

Folgt man Baudry also, ist die Lust im Kino vor allem anderen das Wiedererkennen einer älteren Lust, und das Kino als Maschine der technische Nachbau einer psychischen Konstellation, in der Innen und Außen, Lust und Befriedigung, Trieb und Realität noch nicht in antagonistische Positionen übergegangen waren.

"Wenn das Kino wirklich die Antwort auf einen Wunsch darstellt, der zu unserer psychischen Struktur gehört, wie sind dann seine ersten Anfänge zu datieren? Wäre es zu riskant zu behaupten, daß die Malerei wie das Theater mißlungene Annäherungen waren, weil die notwendigen technischen und ökonomischen Voraussetzungen fehlten; mißlungene Annäherungen nicht allein in der Welt der Repräsentationstechniken, sondern auch bezogen auf ihre mögliche Wirkung, die allein das Kino in diesem Maße haben kann?" (ebd., 307)

Bevor die Kinomaschine also Realität simuliert, simuliert sie das Subjekt, das Lacan seinerseits einen 'apparat' nannte. Zumindest aber schließt die Kinomaschinerie die Subjektivität des Zuschauers ein, insofern Kinolust und 'impression of reality' nur auf dem Hintergrund eines Subjekteffekts, des Wiedererkennens einer zurückliegenden Realität zusammenzubringen sind.

Eine Argumentation, die 2000 Jahre souverän überbrückt, setzt sich leicht dem Vorwurf aus, die geschichtliche Situiertheit der untersuchten Gegenstände zu vernachlässigen und, in diesem Fall konkret, die Psychoanalyse in eine Art Ersatz-Anthropologie umzudeuten. Es ist deshalb wichtig festzustellen, daß andere Beiträge zur Apparatus-Debatte, auch wenn sie ebenfalls auf psychoanalytische Modelle zurückgreifen, ihren Gegenstand jeweils historisch genau verorten.

So war der Ursprung der Debatte ein explizit politischer: Marcelin Pleynet hatte 1969 in einem Gespräch mit der Zeitschrift Cinématique die These vertreten, es genüge nicht, die jeweiligen Filme, wie damals üblicher als heute, auf ihre ideologischen Gehalte hin zu befragen. Bereits die Technologie des Kinos sei ein Produkt der bürgerlichen Gesellschaftskonstellation und bereits in seiner konkreten maschinellen Anordnung distribiere das Kino bürgerliche Ideologie. Pleynet konkretisierte diese These am Beispiel der zentralperspektivischen Flächenprojektion, die die Film-

kamera als ein kaum noch bewußtes Erbe von der Renaissance – Malerei und der camera obscura übernommen hat. Die Zentralperspektive, ein historisch relativer Code, unterwerfe die gefilmten Inhalte einer Rektifizierung und Distanzierung, d.h. einer Semantik, die in einer beschreibbaren kulturellen Konstellation ihren Ort habe. Entsprechend käme es für die Filmtheorie darauf an, die Kamera selbst zu dekonstruieren, um latente Inhalte wie diesen überhaupt erst freizulegen (Pleynet 1969).

Ein Jahr später griff Baudry diesen Gedanken auf (Baudry 1970). Er buchstabierte aus, was Pleynet nur angedeutet hatte, und zeigte das Paradox auf, daß dieselben optischen Maschinen, die bei Galileo zu einer Dezentrierung des menschlichen Universums geführt hatten, in Gestalt der Camera obscura eine Re-Zentrierung des Blickes und damit eine Stärkung der Subjektposition bewirkten. Baudry geht es von vornherein um die Position, in die die filmische Technik den Zuschauer bringt.

Und diese Position ist ohne Zweifel prächtig; Bezugspunkt eines konstruierten, homogenen und zentrierten Bildraumes, der die Tatsache, daß er ein Konstrukt ist, unter dem Mantel wissenschaftlicher 'Richtigkeit' und subjektiver Evidenz verbirgt, wird ein 'transzendenter', vorentworfener Zuschauer zum organisierenden Zentrum der Abbildung; einer Abbildung, die den Blick zum Maßstab des jeweils Abgebildeten erhebt.

Es ist bekannt, daß die Zentralperspektive die Kunstgeschichte nur wenige Jahrhunderte lang dominiert hat und von der modernen Kunst fast vollständig aufgegeben worden ist; in Fortsetzung der Argumentation Baudrys also wäre zu fragen, ob das Massenmedium Film nicht eine reaktionäre, oder zumindest überholte Weltansicht mit technischen Mitteln künstlich aufrecht erhält...

Baudry bringt die Frage nach dem Zuschauer in den doppelten Bezugsrahmen der philosophischen Subjektproblematik und der psychoanalytischen Frage nach Ichkonstitution und Identität ein – seine diesbezügliche Argumentation nachzuzeichnen, würde den hier gesteckten Rahmen sprengen. Wichtig aber ist ein Punkt, der bei Baudry und dann bei Jean-Louis Comolli eine Rolle spielt, der 1971/72 eine Artikelserie unter dem Titel 'Technique et idéologie' veröffentlichte (Comolli 1971).

Sowohl Baudry als auch Comolli nämlich heben als eines der Kennzeichen des Kinos die Tatsache hervor, daß die eingesetzte Technik für den Zuschauer *unsichtbar* bleibt. Es ist bekannt, daß bereits ein ins Bild hängender Mikrophonegalgen die Illusion eines fiktionalen Films zu zerstören vermag, der Ausschluß der Technik aus dem Bild aber gilt allgemeiner und in allgemeinerem Sinn: Denn sowohl der Realitätseindruck des Films, als auch die Kinolust scheinen von der Verdrängung der

Maschinerie und der zur Produktion der Bilder eingesetzten Arbeit abzu-
hängen.

In die Apparatusdebatte ist dieses Spezifikum des Films unter dem
Stichwort der 'Transparenz' eingegangen. Der Zuschauer weiß, daß er im
Kino sitzt; gleichzeitig aber ist es konstitutiv für sein Erlebnis, daß er
durch die Gesamtmaschinerie des Films glaubt 'hindurchsehen' zu können,
dem gefilmten Gegenstand in gewisser Weise also 'unvermittelt' zu
begegnen. Der scheinbare Widerspruch ist in verschiedene Richtung aus-
buchstabiert worden: psychologisch als eine double - knowledge - Struktur,
zeichentheoretisch als Verleugnung des Signifikanten und, speziell bei
Comolli, als eine Achse der Spannung, entlang derer der Film und seine
Wahrnehmung sich steigern.

Kehrt man zur Frage zurück, warum Technik und Zuschauerverhältnis
in der Theorie so scheinbar unvermittelte Sparten der Untersuchung dar-
stellen, so stellt das Transparenzproblem eine erstaunlich simple Erklärung
dar.

Ich habe Ihnen in fast unzulässiger Kürze drei sehr heterogene Argu-
mentationen der Apparatus - debatte vorgeführt, die, so weit sie aus-
einanderliegen, dennoch eines gemeinsam haben: Alle drei zielen darauf
ab, die Technik von dem Schein zu entkleiden, sie sei ein semantisch
neutrales 'Mittel', das, bestimmten Zwecken unterworfen, so, aber eben
auch anders eingesetzt werden könne. Die filmische Apparatur ist von
vornherein sowohl mit der Bedürfnisstruktur der jeweils Einzelnen ver-
bunden, aus denen sich das Publikum aufaddiert, als auch mit der
'Bedürfniskonstellation' einer Gesellschaft, die die objektiv Machtlosen für
das, was sie ihnen antut, zumindest auf psychischer Ebene entschädigen
muß. Zwischen der filmischen Technik und der Subjektivität der
Zuschauer besteht ein direkter Konnex, der weder über die Macherseite
noch über die varianten Inhalte der Filme vermittelt ist. Solche Verbin-
dungen Schritt für Schritt offenzulegen, ist die Aufgabe einer Technik-
geschichtsschreibung, die zu den Modellen der filmischen Wahrnehmung
Kontakt aufzunehmen beginnt.

Die Senderseite schien bisher ebenso analysierbar, wie die konkreten
Produkte, die das Kino distribuiert; vielleicht machen die Schwierigkeiten,
die eine Beschreibung der filmischen Wahrnehmung aufwirft, klar, wie
wenig wir auch über jene in Wirklichkeit wissen.

Knut Hickethier
Hartmut Winkler (Hg.)

Filmwahrnehmung

Dokumentation der GFF-Tagung 1989

Knut Hicethier
Hartmut Winkler (Hg.)

Filmwahrnehmung

Dokumentation der GFF-Tagung 1989



CIP – Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Filmwahrnehmung : Dokumentation der GFF – Tagung 1989 / Knut Hickethier ; Hartmut Winkler (Hg.) – Berlin: Ed. Sigma Bohn, 1990

(Schriften der Gesellschaft für Film – und Fernsehwissenschaft ; Bd. 3)

(Sigma – Medienwissenschaft ; Bd. 6)

ISBN 3 – 89404 – 900 – 6

NE: Hickethier, Knut [Hrsg.]; Gesellschaft für Film – und Fernsehwissenschaft: Schriften der Gesellschaft ...; 2. GT

Copyright 1990 by edition sigma rainer bohn verlag, Berlin.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Mikroverfilmungen, Übersetzungen und die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Druck: WZB

Printed in Germany

Inhalt

<i>Knut Hickethier, Hartmut Winkler</i> Einleitung	7
<i>Joachim Schmitt – Sasse</i> "Run it again, Phil!" Panoramaschwenk über eine Theorienlandschaft	13
<i>Hartmut Winkler</i> Der Zuschauer und die filmische Technik Apparatus – Theorien, Frankreich 1969 – 75	19
<i>Annette Brauerhoch</i> Alice in Wonderland Feministische Filmtheorie – der Blick, die Schaulust und die weibliche Zuschauerin	26
<i>Heide Schlüpmann</i> Schaulust und Ästhetik Reflexionen zwischen Apparatusdebatte und feministischer Filmtheorie	35
<i>Peter Ohler</i> Kognitive Theorie der Filmwahrnehmung: der Informationsverarbeitungsansatz	43
<i>Wolfram Karl Köck</i> Die kognitionstheoretische Perspektive Am Beispiel von Untersuchungen zur Verständlichkeit von Wissenschaftsendungen des deutschen Fernsehens	58
<i>Peter Wuss</i> Filmische Wahrnehmung und Vorwissen des Zuschauers Zur Nutzung eines Modells kognitiver Invariantenbildung bei der Filmanalyse	67

<i>Christian Mikunda</i> Kino spüren	83
<i>Reinhold Rauh</i> Sprache und filmische Wahrnehmung	95
<i>Bernhard Riff</i> Das Auge sieht nichts	107
<i>Tilo Rudolf Knops</i> Wahrnehmung oder Projektion? Die Legende der autonomen Ursprünge des Films aus komparativer Sicht	113
<i>Claus – Dieter Rath</i> Fernsehprogramme als Schaubühne der Lebensführung	123
<i>Hartmut Winkler</i> Switching, ein Verfahren gegen den Kontext	137
<i>Peter Hoff</i> Zur Rezeption von Fernsehserien aus der eigenen Produktion in der DDR	143
Bibliographie	159
Zu den Autor/inn/en	170