

I. Film als zentrale Form des Holocaust-Gedenkens

I.1 Mimesis versus Bilderverbot: Positionen und Tendenzen in der Auseinandersetzung mit dem Holocaust von der Entnazifizierung bis heute¹

»Outre les témoignages oraux,
les documents écrits et ce qui reste des camps,
ce sont aujourd'hui avant tout
les images photographiques ou cinématographiques
qui façonnent nos représentations de ces événements.«
(Gisinger 2001: 183)

Während die Nachkriegszeit eher von Sprachlosigkeit gekennzeichnet war, ist der Holocaust und das Gedenken an ihn gerade in jüngerer Zeit als Thema omnipräsent. Wie läßt sich diese »Diskurswucherung« (Kramer 1999: 2) erklären? Jan und Aleida Assmann sprechen in diesem Zusammenhang vom Übergang des kommunikativen in das kulturelle Gedächtnis einer Gemeinschaft (vgl. Assmann/Assmann 1994: 119ff.).² Das altersbedingte Sterben der ehemaligen Lagerinsassen steht unmittelbar bevor und damit auch die Möglichkeit, Zeitzeugen befragen zu können. Dieser zeitlichen Begrenzung des kommunikativen Gedächtnisses versuchen Kollektive durch eine verstärkte Erinnerungsarbeit zu begegnen. Primärerfahrungen, d.h. lebendige Erinnerungen, werden durch vielfältige mediale Speicherung in das kulturelle Gedächtnis überführt, so daß sie auch nachfolgenden Generationen zur Verfügung stehen. Diese gesteigerte Aufbewahrungsarbeit erleben wir heute; ein Blick in Zeitungen, Fernseh- und Kinoprogramme und das Verfolgen zahlreicher öffentlicher Diskussionen zeigt, daß der Holocaust in unterschiedlicher Form allgegenwärtig ist und die Erinnerung an ihn zu äußerst kontroversen Stellungnahmen führt.³

Mit dem Übergang vom kommunikativen Kurzzeit-Gedächtnis zum kulturellen Langzeit-Gedächtnis verstärkt sich die Diskussion über die »richtige bzw. angemessene« Erinnerungsform (Levy/Sznajder 2001: 33; Assmann in ders./Hölscher 1988: 15).⁴ »Seit den achtziger Jahren ist die Frage nicht mehr »ob«, sondern »wie« der Holocaust in Forschung und Literatur, Film und Kunst darzustellen ist.« (Huysen in Köppen/Scherpe 1997: 171, H.i.O.) Norbert Frei drängt sich sogar der Eindruck auf, »als lege sich dieses Interesse an den Verarbeitungsformen über die Aufmerksamkeit für das historische Geschehen selbst« (Frei in ders./Steinbacher 2001: 7).

Das grundsätzliche Problem der »Darstellung des Undarstellbaren« verschärft sich im Bereich der visuellen Künste. Im Unterschied zur Literatur schränkt die visuelle Konkretion die ästhetische Freiheit des Adressaten tendenziell ein. Angesichts einer Thematik wie dem Holocaust werden die Chancen und Grenzen visueller Medien notwendigerweise äußerst kontrovers diskutiert.

5. »Si la chambre à gaz se situe à l'épicentre de l'extermination, il semble logique que son image soit également la représentation la plus appropriée de l'entreprise génocidaire. Ainsi, cette image intégrale et radicale serait probablement celle qui montrerait les déportés dans la chambre à gaz au moment de leur agonie.« (Chéroux 213)

6. Ihren Ursprung hat diese Debatte im jüdischen (auch islamischen und radikal-christlichen) Streit um das Bild allgemein und seine Tabuisierung.

Das Problem verschärft sich, wenn die Bilder von Tätern aufgenommen wurden. Vgl. hierzu das berühmte Foto des Jungen mit erhobenen Händen bei der Liquidierung des Warschauer Ghettos (s.u.), an dem gezeigt wurde, »wie ein klassisches »Täterbild« durch entsprechende Kontextualisierung und Betextung zu einem quasi überzeitlichen »Opferbild« – und damit zu einem allgemein gültigen Identifikationsobjekt – gemacht wurde« (Gisinger 1998: 475, H.i.O.).

7. Levy/Sznajder bspw. stellen eine allgemeine Visualisierung der Kultur durch Ausstellungen, Filme und Gedenkstätten fest und zeigen, wie sich der Holocaust in den vergangenen Jahren durch seine massenmediale Verarbeitung – v.a. durch die amerikanische TV-Serie HOLOCAUST (1978) oder auch Spielbergs Spielfilm SCHINDLERS LISTE (1993) – aus dem »nationalstaatlichen »Container« herauslöste (2001: 30, H.i.O.).

8. In bezug auf HOLOCAUST vgl. Märthesheimer/Frenzel 1979; Knilli/Zielinski, Siegfried 1982; Siedler 1984; hinsichtlich SCHINDLERS LISTE vgl. Weiß 1995; Loshitzky 1997; Noack 1998.

9. »Si le point de départ de notre réflexion est ici le film, c'est parce que le cinéma est le médium qui, dans le domaine du visuel, a probablement eu le plus d'impact sur les débats publics; mais aussi parce que la photographie n'a pas jusqu'à présent donné lieu à une discussion d'une telle ampleur.« (Gisinger 179) Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß die Repräsentation im Sinne einer Reproduktion oder gar Widerspiegelung, Abbildung etc. als Ausgangspunkt unhinterfragt angenommen wird. Mimesis als a) nachahmendes Tun (und damit eigene »Aufführung« kommt nicht ins Blickfeld, ebenso wenig wird sie gesehen als b) Versuch einer Modellierung, welche, dem Anspruch gemäß, je nach Relevanzgesichtspunkten ganz unterschiedlich ausfallen muß und – so schon bei Aristoteles – durch die Art der Beteiligung »philosophisch« sein kann (Poetik 6).

10. Siehe hierzu insbesondere den Exkurs zur unterschiedlichen Inszenierung der Gaskammern in Holocaust-Spielfilmen in II.3.2.6.

11. Auch und gerade in bezug auf Lanzmanns SHOAH formulierte Lyotard seine Bedenken: »Zu befürchten ist, daß Wort- (Bücher und Interviews) und Sachvorstellungen (Filme, Fotografien) von der Ausrottung der Juden [...] durch die Nazis gerade das, wogegen sich jene leidenschaftlich wehrten, in den Umkreis der sekundären Verdrängung ziehen, anstatt es, jenseits allen Status, als ein Vergessenes im »Inneren« zu belassen. Daß es, durch seine Darstellung, zu einem gewöhnlich »Verdrängten« wird.« (1988: 37f., H.i.O.)

A.

Während Ikonophile und Fotohistoriker wie Clément Chéroux Aufnahmen aus den Gaskammern für das ultimative Dokument des Holocaust halten⁵, gehen Bilderkritiker, wie Claude Lanzmann, davon aus, daß die visuelle Darstellung des Ungeheuerlichen unstatthaft ist und entsprechende Dokumente der Vernichtung zu vernichten seien:

»Wäre mir ein unbekanntes Dokument in die Hände gefallen, ein Film, der – heimlich, da Filmen streng verboten war – von einem SS-Mann gedreht worden wäre, und der gezeigt hätte, wie dreitausend Juden, Männer, Frauen und Kinder, gemeinsam starben, erstickt in einer Gaskammer der Krematorien Auschwitz II – hätte ich so einen Film gefunden, ich hätte ihn nicht nur nicht gezeigt, ich hätte ihn zerstört. Ich bin unfähig zu sagen, warum. Das versteht sich von selbst.« (Lanzmann zit.n. Gisinger 1998: 473)

Die angeführte Meinungsverschiedenheit ist Ausdruck einer seit 1945 geführten Debatte über Mimesis und Bilderverbot.⁶

Die weltweite Diskussion um Steven Spielbergs Holocaust-Spielfilm *SCHINDLERS LISTE* (*SCHINDLER'S LIST*, USA 1993) – mit der Frage nach Aufklärung oder Ausnutzung durch Hollywood – mit Entlastungsfunktion der ehemaligen nationalsozialistisch regierten Länder, Deutschland und Österreich (Weiß 1995) –, muß geführt werden im Hinblick auf die grundlegenden Implikationen von Film und Fotografie. »Dans l'approche visuelle de l'Histoire, aucun autre sujet ne semble autant opposer la croyance en un pouvoir didactique de l'image et la conviction de l'impossibilité de représenter le passé à l'aide de documents iconographiques.« (Gisinger 181) Verglichen mit anderen medialen Umgangsformen, wie beispielsweise der Literatur, erfreuen sich visuelle Künste, wie die Foto- und die Kinematographie, großer Beliebtheit und prägen im wesentlichen unsere Vorstellungen vom Holocaust.⁷ Man erinnere sich in diesem Zusammenhang an die kontroverse Diskussion um die amerikanische TV-Serie *HOLOCAUST* (1978/79) und Spielbergs *SCHINDLERS LISTE* (1993; s. II.3.2).⁸ Erst das Medium Film erzwang aufgrund seines weltweiten Erfolgs eine intensive, nationen-übergreifende Auseinandersetzung mit der Frage nach der Darstellung bzw. Darstellbarkeit sowie der ästhetischen Transformation des Holocaust.⁹

Darf man ein Zentrum der systematischen Vernichtung als Überraschungselement einsetzen (vgl. II.3.2.6 zu Spielbergs Sequenz in der vermeintlichen Gaskammer in *SCHINDLERS LISTE*)?¹⁰ Ist Schindlers Pseudorealismus und dieser ästhetische Mißbrauch nicht Beweis für die oben zitierte These Lanzmanns? Ist es »besser«, wenn dieser einen seiner Protagonisten dieses Zentrum der Vernichtung detailliert beschreiben läßt (s. II.2.2.4)? Ist das Psychodrama, in der theoretischen Nachfolge von Sartre, geeignet für eine »Vorstellung vom Unvorstellbaren«?

Die Kontroverse zwischen häufig tiefenpsychologisch orientierten Verweigerern der Mimesis und ihren Kritikern, welche behaupten, die »Verweigerung der Mimesis [leiste] der Mystifizierung Vorschub« (Gisinger 181), ist Anfang des neuen Jahrtausends noch im Gange. Sind nicht alle medialen Repräsentationen der Vernichtung – so Lyotard überspitzend – Mittel der Verdrängung (zit.n. Gisinger 181)?¹¹

Unter der Oberfläche dieser scheinbar unlösbaren Problematik scheint sich in jüngerer Zeit das Interesse vom historischen Geschehen zur Art und Weise des Umgangs mit dem Holocaust zu verlagern (s.o.). Für die neuere Holocaust-Literatur konstatieren

12. »Merkwürdig bleibt die Leidenschaftlichkeit, mit der wir plötzlich mit dem ›alttestamentarischen Bilderverbot‹ konfrontiert werden, denn darauf läuft des Bildermachers Lanzmann Kritik im Grunde hinaus und schließt somit an das ›Musikverbot des Musiktheoretikers Adorno‹ an, als dieser sich schön klingende Worte nach oder über Auschwitz verbat. So wie einmal der Name und das Antlitz Gottes ›unaussprechlich‹ und ›unvorstellbar‹ waren, so heute angeblich der Holocaust, obwohl sich doch Gewalttätigkeiten deutlich aussprechen und vorstellen lassen. Eine gutgehende Schreib- und Filmindustrie lebt ja von diesen Aussprech- und Vorstellbarkeiten. Die Vokabel ›dürfen‹ besagt, es gäbe eine anerkannte geistige Autorität, die über erlaubtes und unerlaubtes Erinnern bestimmt. Die negative Kritik setzt Maßstäbe an, ohne diese Maßstäbe selbst der Kritik auszusetzen. Die Voraussetzung ist jedoch notwendigerweise, daß es einen ›reinen‹, ›richtigen‹ Umgang mit der SHOAH gäbe, also mit einem Thema, vor dem wir doch zugegebenermaßen nach einem halben Jahrhundert noch ziemlich ratlos stehen, so daß uns jedes neue Experiment willkommen sein sollte, solange es nicht als der Weisheit letzter Schluß auftritt. Was aber die Beurteilung einzelner Werke betrifft, so ist der wohlbekannte Unterschied zwischen Kitsch und Kunst auch bei diesem heiklen Thema dienlich.« (Klüger 1995: B4, H.i.O.)

13. »Man denke an Lanzmanns Verachtung für Spielbergs SCHINDLERS LISTE, vergleichbar mit der Reaktion des eifersüchtigen Gottes des Alten Testaments. Ist es nicht so, daß SHOAH, dieses Paradox eines Dokumentarfilms mit der selbstauferlegten Beschränkung, kein dokumentarisches Filmmaterial zu verwenden, auf diese Weise alle Paradoxa des bilderstürmerischen Verbots verordnet, auf denen das Judentum basiert? ›Du sollst Dir kein Bild machen ... denn Ich bin der Herr, dein Gott, ein eifersüchtiger Gott‹ – Du sollst keine fiktionale Erzählung verfilmen oder anschauen oder irgendwelches dokumentarisches Filmmaterial über den Holocaust verwenden, denn Ich, Lanzmann, bin ein eifersüchtiger Autor. Und wird diese Anmaßung nicht von der Tatsache untergraben, daß eine Hollywood-Produktion wie die Serie HOLOCAUST, obwohl oder gerade weil sie kommerziell und melodramatisch ist, zweifellos mehr als SHOAH dafür getan hat, das Bewußtsein für den Holocaust in weiten Kreisen der Bevölkerung zu erhöhen, vor allem in Deutschland? Eine nähere Untersuchung von SHOAH müßte daran erinnern, daß sich die meisten Kritiker auf einige Szenen konzentrieren, etwa auf das Interview mit den alten Polen bei Auschwitz, die ihre antisemitische Einstellung heute noch offen zeigen. Das Problem dieses Interviews ist die Prämisse, die Ursachen, die zum Holocaust geführt haben, seien noch heute lebendig. Aber bahnt diese Prämisse nicht der Gefahr den Weg, populäre antisemitische Ressentiments mit der unvergleichlich schrecklicheren, staatlich organisierten ›Endlösung‹ der Nazis gleichzusetzen?« (Žižek 2000: 15, H.i.O.)

14. »L'intérêt particulier porté depuis les années 1980 au national-socialisme, à la guerre et au génocide, qui s'exprime dans les formes de la mémoire et du souvenir les plus diverses (images, musées, monuments etc.), en est une illustration particulièrement frappante [de la mobilisation de la mémoire collective].« (Gisinger 183)

15. Vgl. die Kritik des französischen Theaterregisseurs und Lager-Überlebenden Armand Gatti: »Mich stört nicht nur, daß es sich um ein fälschlich typisiertes Bild von der Vernichtung handelt, weil [...] die Wahrheit der Vernichtung gerade in der Nicht-Existenz solcher Bilder besteht. In der Logik des nationalsozialistischen Vernichtungsprozesses mußten alle Spuren verwischt werden. Alles verlief ordentlich und streng geregelt. Die Bilder, die Resnais verwendet, drücken einen – zwar realen – Aspekt der Grausamkeit des Lagers aus, einen Aspekt, der jedoch nicht im Zentrum des Vernichtungsprozesses steht. Das eigentlich Inakzeptable an diesen Bulldozern ist, daß sie allen Opfern



01 in: Chéroux 15

Köppen/ Scherpe, daß es dort inzwischen weniger »um Bildersegen oder Bilderverbot« geht; die Herausforderung, die in diesem Bereich mobilisierend wirkt, sei nicht mehr das »angeblich Nicht-Darstellbare«, sondern das »angeblich Nicht-Erfahrbare« (1997: 6) – *Erfahrbarmachung* gilt als zentrale Schwierigkeit und Ziel künstlerischer Formen des Umgangs und bildet das Zentrum der vorliegenden Arbeit. Selbst von Seiten der Überlebenden¹² wird die Kritik an dogmatischen Verboten zunehmend lauter.¹³

B.

Sowohl für Befürworter als auch für Verweigerer mimetischer Darstellung gilt: Archivbilder sind fundamentaler Bezugspunkt für die Tatsächlichkeit der Geschichte und haben eine, dem Medium zugemutete und ihm zugeschriebene, Authentizitätsfunktion (s. II.1). Lanzmann versucht z.B. über die Berichte Überlebender und unter bewußtem Verzicht auf Archivbilder, den Zuschauer zu involvieren. Es stellt sich jedoch die Frage, ob wir anhand dieser Schilderungen und Landschaftsaufnahmen in der Lage sind, Vorstellungen – über die »gewohnten« Archivbilder hinaus – zu entwickeln? Ist *NACHT UND NEBEL* (*NUIT ET BROUILLARD*) nicht zuletzt deshalb ein Klassiker, weil Resnais mittels Bildmontage (Schwarzweiß-Archivbilder versus nachträgliche Farbaufnahmen) versuchte, das kollektive ikonische Wissen des Zuschauers in Erinnerung zu rufen (s. II.2.1)?

In welcher Relation stehen solche Filme zum kollektiven Gedächtnis an diese Ereignisse, welches sich in den Nachkriegsjahren und -jahrzehnten durch mediale Erinnerungsformen angesichts seiner Unterentwicklung bzw. seiner Auslöschung durch die »pédagogie par l'horreur« (Chéroux 13) erst einmal hätte aufbauen müssen?¹⁴ Nicht einmal auf europäischer Ebene konnte sich also »natürlicherweise« ein kollektives Gedächtnis aufbauen – ein häufig übersehenes Problem im Umgang mit und dem Gedenken an den Holocaust.

Die Kritik an der Bilderflut unmittelbar nach dem Krieg geht davon aus,

- daß die Bildermassen durch Reproduktion an Informationswert verloren haben,
- daß die Kontexte der Bilder fehlen und sie daher als Dokumente an Tauglichkeit verloren haben,
- daß nicht ihr Informationswert, sondern das »Horrorpotential« gesucht war,
- daß gerade durch das »Spektakuläre« die Substanz verloren ging (Chéroux 13ff.).

Die »infamie visuelle« (Chéroux 15) war nur darauf ausgerichtet, an wenigen »Fakten«, welche visuell »authentifiziert« waren, das Ausmaß an Nazi-Greueln symbolisch zu ballen. Ein aus dieser Zeit stammendes, sehr bekanntes Foto zeigt einen Bulldozer, der leblose Körper vor sich her schiebt – zentral in *NACHT UND NEBEL* (s. II.2.2) und heftig kritisiert.¹⁵ Wie sind solche Aufnahmen zu bewerten, wenn diese Maßnahme,

aufgrund von Seuchengefahr, der möglichst raschen und effizienten Beseitigung der Leichen diene und es unklar ist, ob dies auf Veranlassung der Nazis oder der britischen Armee geschah (Chéroux 15, Gisinger 1998: 475) – Überlegungen, die das Problem der sogenannten Beweisfotos verschärfen.¹⁶

Waren diese Aufnahmen tatsächlich Teil einer »débauche des moyens médiatiques« (Chéroux 127)? Wurde damit erstmals ein Tabu gebrochen, das vorher eingehalten wurde – »celui de la représentation de la mort de masse« (ebd.; vgl. auch Kramer 2003: 230ff.)? Drücken diese Bilder nun den Schock der Befreier und damit den unsrigen aus (Gisinger 1998: 475) oder verliert sich alles »in der Uniformität und Anonymität des Grauens« (Gatti zit.n. ebd. 474)?

»Die entscheidende Frage ist hier also eine ethisch-moralische, nämlich wie die Bilder des Grauens, auch und gerade angesichts ihrer Aktualität, heute auf uns wirken und was wir in Zukunft mit ihnen machen werden.« (Gisinger 1998: 474)¹⁷ Ermöglichen sie uns die Vorstellung des Grauenhaften – zumindest im Ansatz? Im komplexen Vorgang des Sehens spielt demnach nicht nur das Bild selbst, mit all seinen Entstehungskonstituenten, eine entscheidende Rolle, »sondern auch das betrachtende Subjekt. Dies gilt auch und gerade für die Betrachtung und Analyse von bildmechanisch hergestellten Artefakten, also den vermeintlichen »Abbildern der Realität.« (Ebd. 475, H.i.O.)

So bedauert Chéroux, daß die Bilder nicht genutzt wurden, um ein kollektives Gedächtnis in den deutsch-, englisch- oder französischsprachigen Ländern aufzubauen (Chéroux 19). Dazu wäre nötig gewesen, weniger auf das »Symbolisch-Spektakuläre«, als auf das Dokumentarische zu achten, was für diejenigen nützlich sein kann, die gerade nicht den »Mördern des Gedächtnisses« folgen wollen (Vidal-Naquet zit.n. ebd.): Indem sie Fotos von Verhungerten mit dem bürokratischen Eintrag »natürlicher Tod« versahen, betrieben die Nazis eine systematische Legalisierung des Genozids. Die »Flucht« eines Gefangenen bedeutete, daß er bis zur Lagergrenze geprügelt und dort niedergeschossen wurde (Chéroux 32ff.). Beide signifikanten Beispiele des Mißbrauchs verdeutlichen die generelle Ambivalenz von Bildern.

genau das verweigern, was ihnen auch die Nazis nicht gewähren wollten, nämlich eine Bestattung [vgl. Kramer 2003, eigene Anm.]. Sie sind nur noch Körper, »Figuren«. Welche Erinnerung kann es für die Nachkommen jener so übereinandergeschichteten Männer und Frauen geben? Alles verliert sich in der Uniformität und Anonymität des Grauens.« (Gatti zit.n. Gisinger 1998: 474, H.i.O.)

16. Gemäß der Leitthese meiner Arbeit ist diese Abbildung bewußt klein gehalten, damit der Leser selbst entscheiden kann, in welchem Umfang er die Details erkennen möchte.

17. »Man denke etwa an manche Fernsehbilder oder Pressefotografien aus Ruanda und Ex-Jugoslawien, die eindeutige ikonographische Anleihen bei bekannten Bildern des Zweiten Weltkrieges nahmen.« (Gisinger 1998: 477)

18. »Es gab für alliierte Kameramänner die Anweisung der Militärregierung, beim Filmen der befreiten Konzentrationslager darauf zu achten, daß immer auch die Umgebung zu sehen ist. Empfohlen wurde, viel zu schwenken, damit auf keinen Fall gesagt werden könne, die Aufnahmen seien gefälscht.« (Bernstorff 2002: 16)

19. »[...] il semble bien que la mise en scène intervienne dans tous les stades de l'acte photographique. Le choix du cadrage, de la focale ou plus particulièrement du point de vue, dont on sait combien il modifie la physionomie d'un visage, combien il peut le rendre hiératique ou grotesque, n'est-il pas déjà une forme de mise en scène?« (Chéroux 116)

Die Informationen über die Konzentrationslager waren zunächst – nach der Befreiung der Lager – nicht für die französische oder amerikanische Öffentlichkeit zugänglich, wurden dann aber zur Aufklärung, zur Umerziehung, für die Nürnberger Prozesse bzw. die »auto-promotion« des Militärs eingesetzt (Chéroux 114). Es ist wichtig, in diesem Zusammenhang hervorzuheben, daß nicht nur die Pressefotografen (ebd. 108), sondern auch die militärischen Fachleute – neben der Dokumentation der »Wahrheit« –, Inszenierungsabsichten bis zur Nachstellung von Lagerbefreiungen hatten (ebd. 114ff.).¹⁸ So stellt sich schon hier die Frage, ab welchem Zeitpunkt die mediale Aufbereitung eigentlich beginnt.¹⁹

Aufgrund des Beschriebenen ist es zentral, die frühen Dokumente mit ihren Implikationen zu erkennen – und zwar für das jeweilige aufzubauende kollektive Gedächtnis (ebd. 117) sowie für die »pédagogie de l'horreur« (Matard-Bonucci zit.n. ebd. 117). In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß sich die Presse wiederholt weigerte, die »Bildberichte« oder Auszüge zu veröffentlichen. Es gab eine Diskussion »To Print or Not To Print« und Versuche, den grauenhaften Bildern mit moralischer Verantwortung zu begegnen (ebd. 119f.).

Diese Einstellung wurde jedoch bald aufgegeben, selbst Kindern sollten sich diese Aufnahmen einprägen (ebd. 119). Als Teil der Hypothese von der Kollektivschuld (Morgenthau-Plan) wurden systematisch Filme und Fotos für eine umfassende Medienstrategie hergestellt. Wenn ein SS-Wächter für die Presse gezwungen wurde, einen Toten zu einem »Massengrab(en)« zu tragen (ebd. 122f.), dann nicht nur zur Information, sondern zur Erzeugung von Schuldgefühlen auf Seiten des »Tätervolks«. Dieses Ziel wurde jedoch nicht erreicht (Brink zit.n. Gisinger: 124; s. II.1). Es ist hierbei wichtig, daß selbst das britische bzw. amerikanische Publikum davon ausging, daß die Berichte »übertrieben« seien (Chéroux 124) – vielleicht, weil bereits im Ersten Weltkrieg von der englischen Propaganda behauptet wurde, die Deutschen machten aus den Toten Seife. Auf Ingmar Bergmann beispielsweise wirkten die Bilder der befreiten Lager »comme des mensonges orchestrés par la propagande« (zit.n. ebd. 125).

Die Reaktion dauerhafter Be- bzw. Getroffenheit auf die, so Susan Sontag, »negative Epiphanie« (zit.n. ebd. 126) ist in vielerlei Hinsicht wichtig, insbesondere, wenn sie – im Unterschied zu ihrer jüngeren Publikation »Das Leiden anderer betrachten« (2003) – schreibt:

»Nichts, was ich damals gesehen habe – ob auf Fotos oder in der Realität –, hat mich so jäh, so tief und unmittelbar getroffen. Und seither erschien es mir ganz selbstverständlich, mein Leben in zwei Abschnitte einzuteilen: in die Zeit, bevor ich diese Fotos sah (ich war damals zwölf Jahre alt) und die Zeit danach [...].« (Sontag zit.n. Kramer 2003: 228)

»[...] il me fallût encore plusieurs années avant de pouvoir comprendre complètement leur signification. À quoi bon les avoir vues? Ce n'étaient que des photos: photos d'un événement dont j'avais à peine entendu parler et auquel je ne pouvais rien changer, d'une souffrance que je pouvais à peine imaginer et que je ne pouvais en rien soulager. Quand j'ai regardé ces photos, quelque chose s'est brisé. Une limite avait été atteinte, et qui n'était pas seulement celle de l'horreur; je me sentis irrémédiablement endeuillée, blessée, mais une partie de mes sentiments commença à se raidir; ce fut la fin de quelque chose; ce fut le début de larmes que je n'ai pas fini de verser.« (Sontag zit.n. Chéroux 126)

»Als ich diese Fotos betrachtete, zerbrach etwas in mir. [...] etwas starb; etwas weint noch immer.« (Sontag zit.n. Kramer 2003: 228)

Die zentrale Frage lautet in diesem Zusammenhang: Unter welchen pragmatischen Bedingungen ist Schock überhaupt gerechtfertigt (s. II.1.1 u.a. zu Erich Kästners Reaktion auf *DIE TODESMÜHLEN*)? Kann man durch ihn umerziehen, Verstockung lösen, kollektiven Unglauben brechen – oder sind die »Kollateralschäden« nicht größer durch die Brutalität der Vermittlung, welche den Betrachtern jedes Maß an Freiheit nimmt, sich so einzulassen, daß die eigene Psyche nicht beschädigt wird (s. Sontag)?

20. »Es gab auch Bilder aus Buchenwald, die ich wiedererkannte. Oder vielmehr: von denen ich mit Bestimmtheit wußte, daß sie aus Buchenwald stammten, ohne sicher zu sein, sie wiederzuerkennen. Oder vielmehr: ohne mit Sicherheit zu wissen, daß ich sie selbst gesehen hatte. Dennoch hatte ich sie gesehen. Oder vielmehr: ich hatte sie erlebt. Verwirrend war der Unterschied zwischen dem Gesehenen und dem Erlebten. [...] Bilder [...], an die meine Erinnerungen nicht heranreichten.« (Semprún 1995: 237f.)

21. Gleichzeitig weist Brumlik auf die Schwierigkeit echten Trauerns hin: »Ich bin überzeugt, daß die industrielle Vernichtung und gewerbliche Verwertung der Leichen von mehreren Millionen Juden in den Vernichtungslagern der Nationalsozialisten unser Vermögen zu echter Trauer in jeder Hinsicht übersteigt.« (Brumlik 1993: 199)

22. »[Die schrecklichen Verbrechen] kann man nicht dokumentieren. Um es begreiflich zu machen, was geschah, braucht es eben die literarische und dramatische Form.« (Benz 1995: 147)

Im übrigen laufen ästhetische Auseinandersetzungen mit dieser Geschichte »weniger Gefahr, der Täuschung zu unterliegen, man habe begriffen, als die ihrem Wesen nach totalitären wissenschaftlichen« oder dokumentarischen Zugänge, »die von der prinzipiellen Begreifbarkeit jedes Phänomens ausgehen müssen.« (Welzer 1995: 189) Vgl. Marcel Ophuls: »Mais surtout, [...] les documentaires (ou ce que leurs auteurs appellent de ce nom) ne sont pas ma forme favorite de cinéma: pour être tout à fait franc, je n'ai pas une grande confiance dans ces produits douteux. Je me méfie beaucoup de toutes les raisons parfois avancées pour les proclamer supérieurs aux films de fiction, de leur prétention à occuper le marché de la vérité, de cet incroyable statut de respectabilité bourgeoise dont il se parent, et qu'ils ne méritent nullement.« (1990: 177)

23. Vgl. auch Ruth Klüger, ebenfalls Befürworterin eines fiktionalen Umgangs mit dem Thema; sie verteidigt denselben aufs heftigste, wobei sie auf ihre eigenen Erfahrungen als unmittelbar Betroffene rekurriert: »So gut reden hab ich wie die anderen, Adorno vorweg, ich meine die Experten in Sachen Ethik, Literatur und Wirklichkeit, die fordern, man möge über, vor und nach Auschwitz keine Gedichte schreiben. Die Forderung muß von solchen stammen, die die gebundene Sprache entbehren können, weil sie diese nie gebraucht, verwendet haben, um sich seelisch über Wasser zu halten.« (Klüger 2001: 127) Hinsichtlich der ebenso regelmäßig wie hart kritisierten Ästhetisierung verweist Ruth Klüger auf eine notwendige Unterscheidung: »Es gibt aber zwei Arten des Ästhetisierens, die eine ist Wahrheitssuche durch Phantasie und Einfühlung, also Interpretation des Geschehens, die zum Nachdenken reizt, die andere, die Verkitschung, ist eine problemvermeidende Anbiederung an die vermeintliche Beschränktheit des Publikums.« (Klüger 1996: 38) »Aus diesem Dilemma [der Erinnerungsrituale] gibt es keinen Ausweg. Aber vielleicht vermag letzten Endes doch die Kunst, als Form eines reflexiven, eines skeptischen, sich seiner Ausdrucksmittel bewußten Rituals, noch am ehesten sowohl unserer Skepsis und Distanz zu allen Ritualen, aber zugleich unserem Bedürfnis nach starken expressiven Ausdrucksformen zu genügen.« (Brumlik 1993: 203)

Man kann wohl keinem Menschen etwas gegen dessen Willen in »Herz und Hirn« hämmern und dann erwarten, daß bei ihm »aus tiefster Scham [...] Läuterung« einsetzt (anonymer »Times«-Reporter zit.n. Brink 1998: 52).

Der Buchenwald-Überlebende Jorge Semprún sprach zwar ebenfalls von einer »Dimension maßloser, erschütternder Realität«, betonte jedoch in krassem Gegensatz zu Sontag, daß es sich dennoch um »stumme« (1995: 239) Bilder handele, daß sie

»bis zur Verbitterung die Schwierigkeit [verschärften], sie zu vermitteln, und wenn nicht transparent, so doch mitteilbar zu machen. [...] Denn die Bilder, auch wenn sie das blanke Entsetzen, den körperlichen Verfall, die Arbeit des Todes zeigten, waren stumm. Nicht nur weil sie, gemäß den damaligen Mitteln, ohne Ton gedreht worden waren. Stumm vor allem deshalb, weil sie nichts Genaueres über die gezeigte Wirklichkeit sagten, weil sie nur wenige Splitter davon mitteilten, wirre Botschaften.« (Ebd. 239)

Wenn die Bilder der befreiten Lager selbst für Überlebende, wie Semprún, »stumm« waren bzw. deren Erinnerung gar übertrafen²⁰, wie sollten sie dann für die deutsche Bevölkerung »sprechend« sein und wie sollte die internationale Völkergemeinschaft sie bewerten?

Im Zusammenhang mit dieser komplexen Thematik muß auch der Begriff »Trauerarbeit« aufgegriffen werden, den der Erziehungswissenschaftler Micha Brumlik Mitscherlichs »Unfähigkeit zu Trauern« gegenüberstellt.²¹ Bei dieser »Aufnahme-Arbeit« und diesem Lernen von Menschlichkeit ex negativo bedarf es angemessener Hilfsmittel.

Nicht die Historiker, sondern die Künstler sind für diese Aufgabe zuständig – diese Unterscheidung erinnert an Aristoteles und wird auch von führenden Historikern bzw. Holocaustforschern gefordert.²² »Barbarisch wäre es, nach Auschwitz ›kein‹ Gedicht zu schreiben«, faßt Marcel Reich-Ranicki diese Position zusammen (2002: 35, H.i.O.). »Wer wäre berufen und auch imstande, das Unvorstellbare zu zeigen oder anzudeuten und äußersten Schrecken zu vergegenwärtigen oder ahnen zu lassen, wenn nicht die Literatur und die Kunst, wenn nicht der Film?« (Ebd.) Stellvertretend für alle Befürworter von Kunst angesichts des Holocaust sei hier erneut Semprún zitiert, der eine fiktionale Herangehensweise in bezug auf Vergegenwärtigung befürwortet:

»Wie soll man eine so wenig glaubwürdige Wahrheit erzählen, wie eine Vorstellung von dem Unvorstellbaren wecken, wenn nicht dadurch, daß man an der Wirklichkeit arbeitet, ihr eine Perspektive gibt? Also mit ein paar Kunstgriffen.« (1995: 151)

»Zu dieser Substanz, dieser transparenten Dichte werden nur diejenigen vordringen, die es verstehen, ihr Zeugnis in ein Kunstwerk, einen Raum der Schöpfung zu verwandeln. Oder der Neuschöpfung. Nur die Kunstfertigkeit eines gebändigten Berichts vermag die Wahrheit des Zeugnisses teilweise zu übermitteln.« (Ebd. 23)²³

Kunst und Fiktion als Mittel, Chance, Möglichkeit, den damals Überlebenden sowie heute Lebenden eine zunächst individuelle, dann kollektive Auf- und Annahme der Schrecken des Holocaust zu ermöglichen, in *Freiheit und nach eigenem Maß*.

Bereits im Zusammenhang mit den »stummen« Bildern der befreiten Lager hatte Semprún für einen künstlerischen Umgang mit dem »Rohmaterial« plädiert:

»Es wäre nötig gewesen, den Film im Ganzen, in seinem filmischen Material selbst zu bearbeiten, in seinem Ablauf mitunter anzuhalten: das Bild zu fixieren, um bestimmte Einzelheiten zu vergrößern; in einigen Fällen die Projektion in Zeitlupe wieder aufzunehmen, andere Male ihren Rhythmus zu beschleunigen. Vor allem hätte man die Bilder kommentieren müssen, um sie zu entschlüsseln, sie nicht nur in einen historischen Kontext, sondern in eine Kontinuität von Gefühlen und Erregungen einzufügen. Und damit dieser Kommentar so nahe wie möglich an die erlebte Wahrheit herankäme, hätte er von den Überlebenden selbst gesprochen werden müssen: den Wiedergängern dieser langen Abwesenheit, den Lazarussen dieses langen Todes. Man hätte die dokumentarische Wirklichkeit letztlich wie einen fiktiven Stoff behandeln müssen.« (Ebd. 239)

»Fiktion« bedeutet in diesem Zusammenhang, reale Grausamkeiten so zu vermitteln, daß die Chance einer tatsächlichen Integration ins soziale Gedächtnis besteht. Damit würde auch der Gegensatz von Dokument versus Kunstwerk aufgehoben. Kracauer wird von Gisinger als Autorität dafür zitiert, daß die Aufgabe der Medien keine Spiegelung dessen sein kann, was wirklich war (weil das verfehrend sein muß), sondern ein wirksames Mittel, in die tiefe Wirklichkeit ein wenig mehr einzudringen, indem man dem »Rohmaterial« Form gibt (Gisinger 187).²⁴

Im Unterschied zu Kunstwerken können Geschichtsbücher den Leser aufgrund ihrer tendenziellen Universalisierung überfordern (Hannig 1998: 11ff.). Wenn selbst Historiker den Dokumentcharakter der Medien bezweifeln und werden diese – wie im Fall des be-

24. »[...] tout comme le photographe, l'historien n'entend pas négliger son devoir de constatation des faits en dépit de ses connaissances préalables, ni absorber totalement le matériau brut auquel il cherche à donner forme.« (Kracauer zit.n. Gisinger 185) »Cette conception envisagerait plutôt la photographie comme un réservoir de mémoire culturelle; cela supposerait d'analyser toutes les photographies se rapportant à un sujet donné comme des formes d'expressions visuelles autonomes s'inscrivant dans un discours tenu par l'ensemble de la société sur le passé et la mémoire.« (Gisinger 185)

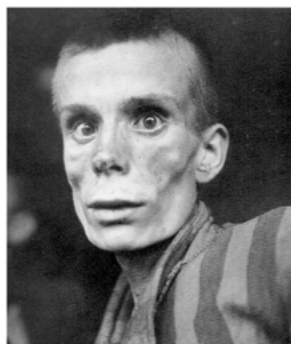
25. »Welche Rolle spielt ein Bild als spezifischer Erinnerungsspeicher innerhalb eines breiten sozialen Gedächtnisses in bezug auf eine bestimmte historische Epoche?« [...] Die eigentliche Aufgabe der Historikerinnen und Historiker wäre dann die Untersuchung der kulturellen Funktionalisierung von Bildern im Rahmen einer etwa von Peter Burke bereits Ende der achtziger Jahre geforderten »Sozialgeschichte des Erinnerns«, die das Phänomen des kollektiven Gedächtnisses als eine geschichtliche Erscheinung begreift (Gisinger 1998: 476, H.i.O.).

26. U.a. Kracauer hat darauf hingewiesen, daß weder die Geschichtswissenschaft noch die Fotografie objektiv neutral seien (und daß darin eine fundamentale Analogie beider Disziplinen bestehe): »[...] tout comme le photographe, l'historien n'entend pas négliger son devoir de constatation des faits en dépit de ses connaissances préalables, ni absorber totalement le matériau brut auquel il cherche à donner forme.« (Kracauer zit.n. Gisinger 185) »Der ›Gedenk-Raum‹ zwischen Denkmal und Betrachter ist wichtiger als das monumentale Denkmal [...].« (Young zit.n. Köppen/Scherpe 1997: 7, H.i.O.)

27. Vgl. Semprún's Beschreibung der Auswirkung seines Blicks, welcher sich in dem der Befreier spiegelt: »In ihren Augen lese ich blankes Entsetzen. Es bleibt also nur mein Blick, schließe ich daraus, der sie derart beunruhigen kann. Es ist das Grauen meines Blicks, das der ihre offenbart, von Grauen erfüllt. Wenn ihre Blicke ein Spiegel sind, dann muß ich einen irren, verwüsteten Blick haben.« (1995: 12)



02 0:03:55 h
(NACHT UND NEBEL)



03 in: Chéroux 147



04 in: Chéroux 159

kannten fotografischen Ikons, des Warschauer Jungen mit erhobenen Händen während der Ghettoräumung – kontextfrei veröffentlicht, dann ist deren Funktion zumindest fraglich. »Il ne s'agit plus, en effet, de se demander si telle image est l'expression de la réalité d'un fait historique donné [dans le sens d'une vérité photographique], mais plutôt de s'interroger sur le rôle que joue cette image dans le réservoir de mémoire de la collectivité, à une époque précise.« (Gisinger 184) »Realitätsabbildung« ist also kein denkbare Ziel, wohl aber »Nahrung für das kollektive Gedächtnis«: statt mechanischer, vergewaltigender Einprägung, das Angebot zur eigenen An- und Aufnahme, welche durch das individuelle kommunikative Gedächtnis im freiheitlichen Maß der eigenen Möglichkeiten wachsen kann (dynamische Konzeption bei Burke; s. I.2.2 zum Sich-Einlassen).²⁵ Nicht nur produktionsästhetische Betrachtung des Mediums, sondern vor allem rezeptionsorientierte – mit Blickrichtung auf die Kreativität des Adressaten (»Was will der Fotograf, Informationsspezialist, Volkserzieher ...?«; Gisinger 184f.; s. I.2.2).²⁶

Auch der Aspekt Hoffnung sollte in diesem Zusammenhang Beachtung finden, da er Schutz und Ausgleich bedeuten sowie Voraussetzung für das Einlassen sein kann. Dies gelingt beispielsweise dem Fotografen Eric Schwab, der im Mai 1945, mit dem Bild eines jungen russischen Überlebenden, ein »Gegen-Bild« zur Schockästhetik der Lagerfotografien zeigte. Indem er dem Zuschauer das Zu-Ende-Denken überläßt (Chéroux 144ff.; s. I.2.2 zu Klopfers Sympraxis-Begriff), kann sich dieser zumindest auch einen glücklichen Ausgang für den jungen Mann vorstellen. Gleichzeitig läßt der Blick des jungen Russen den Betrachter jedoch erahnen, was er gesehen und durchgemacht hat.²⁷

In bezug auf das Wirkungsangebot gibt auch die damalige Fotografin Germaine Krull den Handlungen ihrer Gestalten die Möglichkeit der Hoffnung: Obwohl er sich nur am Zaun Halt suchend fortbewegen kann, geht der Mann auf die Befreier zu – auch er gehört zu den wenigen, die überlebt haben (ebd.).

C.

Insbesondere zeitgenössische Fotografen versuchen, sich dem Holocaust über unterschiedliche künstlerische Wege zu nähern, wobei es einer gewissen »Produktivität« seitens des Künstlers wie seitens des Betrachters bedarf (s. I.2.2 zur Sympraxis nach Kloepper). Der Künstler kann »den vergangenen Dingen ein neues Präsenz geben, [...] sie zu neuem Leben [erwecken], zu einem ›sekundären‹ Leben, dessen Ort unser Bewußtsein ist.« (Schörken 1995: 12f., H.i.O.) Der Betrachter kann durch das Gezeigte zu Eigenleistung aufgefordert werden, indem er Erinnerungen und Vorstellungen nach seinem individuellen Vermögen aktiviert.

Die Fotografin Naomi Tereza Salmon beispielsweise beschäftigt sich mit der »*mémoire des choses*« (Salmon zit.n. Gisinger 188), den Dingen als *Pars pro toto*. Aus einer Auftragsarbeit – sie sollte ursprünglich nur die Relikte der Naziverbrechen, wie Brillen, Schuhe etc. zu Archivierungszwecken aufnehmen – wurde eine künstlerische Herausforderung und Entdeckung (Gisinger 188):

»La technicité de ce travail destiné aux archives m’a permis de voir les choses, c’est-à-dire d’entendre leur silence. Ces choses se sont alors animées, chacune d’entre elles représentait une personne à qui on avait refusé le statut d’être humain, le droit à la vie et le droit d’être sujet de commémoration. Il ne restait rien de cette personne, sinon un objet qui était à la fois l’emblème horrible de son assassinat et l’emblème horrible de son destin. Plus j’ai pris conscience de ce caractère des choses, plus j’ai tenté de me rendre invisible en tant que photographe« (Salmon zit.n. Gisinger 188).

Der Versuch, als Künstler hinter die Dinge zurückzutreten, ist jedoch nur bedingt möglich, eine gewisse Ästhetisierung, allein durch die Position der Kamera, ist unvermeidlich. Die Beispiele experimentieren mit dem Indizcharakter von Dingen (s. I.2.2), die – wenn richtig aufgenommen – im Wahrnehmungsprozeß eine Schlußfolgerung ermöglichen. Salmon macht sich nahezu unsichtbar und ist reine Dienerin des Phänomenalen, das unserem Vorstellungsvermögen die nötige »Nahrung« gibt. In Holocaustfilmen kommt das *Pars-pro-toto*-Prinzip häufig zum Tragen (s. II)28: in *DIE TODESMÜHLEN* (s. II.1.1.4), *NACHT UND NEBEL* (s. II.2.1.7), *SHOAH* (s. II.2.1.7, Exkurs) und *SCHINDLERS LISTE* (s. II.2.1.7, Exkurs) direkt, in *DAS LEBEN IST SCHÖN* (s. II.4.1.4.ba) sowie *BIRKENAU UND ROSENFELD* (s. II.5.6.b) indirekt. Außer *DIE TODESMÜHLEN* sowie *NACHT UND NEBEL* setzen die zitierten Filme ganz auf die Aufnahmen und verzichten auf verbale Erklärungen – die Gegenstände allein sollen die Vorstellung anregen.

28. Siehe hierzu insbesondere den Exkurs zum Umgang mit der Verwertungsmaschinerie der Nazis in II.2.1.7.

29. »Depuis la libération des camps, et peut-être plus encore depuis les deux dernières décennies, les images des lieux constituent la composante majeure de l’iconographie du génocide nazi. [...] Les photographies fonctionnent donc comme les visites effectuées sur place [...]« (Gisinger 188)

30. Vgl. auch Hanno Loewys ironischen Kommentar zur Mehrzahl der heutigen Gedenkstätten, insbesondere Buchenwald: »Der Besuch des Mahnmals endet. Abgeschlossen die Therapie der kollektiven Erinnerung, in der die Identifikation mit den Tätern durch die Verschmelzung mit dem Widerstand aufgehoben wird. Heilung vom Tode, Sieg der Welt über das Böse. Sieg Deutschlands, das vom Torwächter des Hades zum Hüter des Paradieses reüssiert.« (1993: 29)



05 in: Gisinger 209



06 in: Gisinger 211



08 in: Gisinger 186



09 in: Gisinger 189



07 in: Gisinger 211

Ist dies die »angemessene« Ästhetik oder aber sind die Fotos »vor Ort« der richtige Weg (s. II.2 und II.5) – jedenfalls ist letzterer einer der meist beschrittenen.²⁹ Sind diese Lageraufnahmen Auslöser von Vorstellungsbildern oder rufen sie nur historisches Wissen ab und sind Projektionsanlaß fertiger Gedächtnisbilder? James E. Young konstatiert: »Fotografierte Schauplätze an sich vermitteln keine Erinnerung; sie schweigen, sind ohne Leben.« (1993: 17). Entsprechend fordert er eine Kontextualisierung, um die Aufnahmen für den Betrachter zum Sprechen bringen (ebd.). Kann damit wirklich vermieden werden, daß bestimmte Bilder die Vorstellungskraft des Betrachters nicht in gewünschter, sondern in u.U. kontraproduktiver Weise anregen – wie von Ruth Klüger und Claude Lanzmann provokativ für die einstigen Lager und die heutigen Gedenkstätten formuliert (s. II.2)?³⁰

Offensichtlich bedarf es einer besonderen künstlerischen Herangehensweise, um die Vorstellungskraft des Betrachters anzuregen (Gisinger 193). Der zeitgenössische Fotograf Michael Kenna beispielsweise wählt die bewußte Ästhetisierung (technische Perfektion der Bildkomposition und Präzision des Abzugs) – Bilder, die an Aufnahmen aus *DIE TODESMÜHLEN* (s. II.1.1.5) und *NACHT UND NEBEL* (s. II.2.1.3) erinnern und die, so Kenna, den Zuschauer »verführen« sollen: »[...] il m'est apparu que la nature séductrice de mon travail est le moyen de forcer les gens à le voir. Si les gens le regardent et le critiquent, ils sont finalement concernés et impliqués. Si les images sont séduisantes, elles vont rester dans leur esprits.« (Kenna zit.n. Gisinger 188)

Es sind nicht zufällig Fotografen der dritten Generation (wie im Film *BIRKENAU UND ROSENFELD*, s. II.5), die das »Denk mal!« über das visuelle Medium wagen und den Betrachter zum Sich-Vorstellen, Sich-Versetzen und Schlußfolgern einladen bzw. auffordern (Gisinger 193). Die Versuche des zeitgenössischen französischen Fotografen Gilles Cohen sind betont individueller Art. Sein Stilmittel ist nicht die Abstraktion und Verallgemeinerung, sondern die Konkretisierung und Individualisierung. So zei-

06
0708
09

10

gen seine Porträts Überlebende, deren tätowierte Körper gleichzeitig ihre Geschichte wiedergeben.

11

Andere Künstler, wie z.B. Christoph Dahlhausen, ermöglichen deautomatisierende Distanzierung, indem sie Verschwommenheit, Farbumkehrung, extreme Abstraktion einsetzen. »Une première observation de cette photo ne permet d'identifier que des abstractions et ce n'est qu'en se replaçant dans un certain contexte historique que l'on resitue dans l'ensemble de la série certaines données historiques visuelles.« (Gisinger 198) Verständlich sind diese Fotos demnach nur für Betrachter mit entsprechendem Vorwissen (ebd. 200).

12
13

Die bewußte Abkehr von Stereotypen – ikonographischen Leitmotiven (z.B. Wachtürme) – ist als ein Verfahren der »Brechung« abstrakt, intellektuell – wie der Titel »Mein Kampf« für die Serie des zeitgenössischen Fotografen zeigt. Sie birgt die Gefahr allegorischer Setzungen, die besonders deutlich werden bei der Behauptung: Die Verschwommenheit der Bilder entspreche dem langsamen Verschwinden aus dem kollektiven Gedächtnis.

Die beschriebene fotografische Erinnerungsarbeit läßt einen Zusammenhang erkennen zwischen dem Übergang von der – mit Kracauer gesprochen (zit.n. Gisinger 185) – »realistischen« zur »kreativen Tendenz« und dem Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis (s.o.).

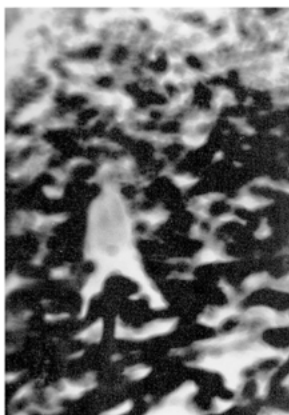
Daher ist die Schlußthese Gisingers auch für die vorliegende Arbeit zentral: *Die Fotografie – und andere mediale Werke wie der Film – sind für den Historiker v.a. Speicher, für den Künstler jedoch »Motor einer Entwicklung des kulturellen Gedächtnisses«* (Gisinger 200), und, so sei ergänzt, *eigener Einlassungs-/Annahme-/Vorstellungs- und Erinnerungsarbeit – in Freiheit, ohne Zwang.*³¹ Kunst kann den Menschen ganzheitlich, d.h. mit all seinen Vermögen – Kognitionen, Emotionen und insbesondere »Volitionen« (Kloepfer 2001a: 48; s. I.2.2) – erfassen und ihm auf diese Weise intensive Erfahrungen vermitteln:

»Gegenüber allen anderen Formen der Kommunikation hat die ästhetische den Vorteil, daß sie den ganzen Menschen in das gemeinsame Handeln einbeziehen kann. Wir kontrastieren diese Form, Wissen zu erwerben, mit anderen, indem wir hervorheben, daß gleichzeitig Erfahrung, Erleben, Erkennen ermöglicht wird, wobei die Vorsilbe Er- den Prozeßcharakter und die dynamische Einbeziehung der ganzen Person hervorhebt.« (Kloepfer 2005: 93)

31. »Denn »die moderne kritische Theorie gestattet uns«, so Hayden White, »zuversichtlicher denn je daran zu glauben, daß das »Poetisieren« kein Schweben über den Dingen, keine das Leben oder die Wirklichkeit transzendierende, von diesen abgespaltene Tätigkeit ist, sondern eine Form der Praxis darstellt, die als unvermittelbare Grundlage aller kulturellen Aktivität dient [...]« (White zit.n. Young 1992: 13, H.i.O.)



10 in: Gisinger 197



11 in: Gisinger 199



12 in: Gisinger 198



13 in: Gisinger 200

32. Vgl. Knilli, Friedrich/Zielinski, Siegfried (Hg.), *Betrifft: Holocaust. Zuschauer schreiben an den WDR*, 1983; Märthesheimer, Peter/Frenzel, Ivo (Hg.), *Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen*, Frankfurt a.M. (Fischer Taschenbuch Verlag) 1979; Weiß, Christoph (Hg.), »Der gute Deutsche«. *Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs SCHINDLERS LISTE in Deutschland*, St. Ingbert (Röhrig Universitätsverlag) 1995; Thiele, Martina, *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*, Münster (LIT) 2001.

33. Vgl. Avisar, *Screening the Holocaust. Cinema's image of the unimaginable*, Bloomington (Indiana University Press) 1988; Baron, Lawrence, *Projecting the Holocaust into the present. The changing focus of contemporary Holocaust cinema*, Lanham (Rowman & Littlefield Publishers) 2005; Doneson, Judith E., *The Holocaust in American film*, 2002; Insdorf, Annette, *Indelible shadows. Film and the Holocaust*, Cambridge (Cambridge University Press) 2003; Kramer, Sven, *Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah im Film, Philosophie und Literatur*, Wiesbaden (Deutscher Universitätsverlag) 1999.

34. Siehe die zahlreichen, nach Filmen aufgelisteten Titel in der Bibliographie im Anhang.

35. Vgl. Bannasch, Bettina/Hammer, Almuth (Hg.), *Gebot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationen der Schoah*, Frankfurt a.M. (Campus) 2004; Berghahn, Klaus L./Fohrmann, Jürgen/Schneider, Helmut J. (Hg.), *Kulturelle Repräsentationen des Holocaust in Deutschland und den Vereinigten Staaten*, New York/Washington D.C./Baltimore/Bern/Frankfurt a.M./Berlin/Brussels/Vienna/Oxford (Lan) 2002; Erler, Hans (Hg.), *Erinnern und Verstehen. Der Völkermord an den Juden im politischen Gedächtnis der Deutschen*, Frankfurt/New York (Campus) 2003; Giesenfeld, Günter/Koebner, Thomas (Hg.), *Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft*, Heft 36: »Kinematographie des Holocaust«, Dezember 2004; Haggith, Toby (Hg.), *Holocaust and the moving image. Representations in film and television since 1933*, London (Wallflower Press) 2005; Köppen, Manuel (Hg.), *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, Berlin (Erich Schmidt Verlag) 1993; Köppen, Manuel/Scherpe, Klaus R. (Hg.), *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*, 1997; Lange, Sigrid, *Authentisches Medium. Faschismus und Holocaust in ästhetischen Darstellungen der Gegenwart*, Bielefeld (Aisthesis Verlag) 1999, S. 142–148; Martínez, Martías (Hg.), *Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*, Bielefeld (Aisthesis) 2004; Reichel, Peter, *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*, München/Wien (Carl Hanser Verlag) 2004.

36. Cuau, Bernard (Hg.), *Au sujet de SHOAH*, Paris (Belin) 1990; Loshitzky, Yosefa (Hg.), *Spielberg's Holocaust. Critical perspectives on SCHINDLER'S LIST*, Bloomington/Indianapolis (Indiana University Press) 1997.

37. Vgl. Korte, Helmut, »3. Hollywoodästhetik und die deutsche Geschichte: Schindlers Liste (Spielberg 1993)«, in: ders., *Einführung in die systematische Filmanalyse*, Berlin (Erich Schmidt) 1999, S. 147–194; Noack, Johannes-Michael, *SCHINDLERS LISTE – Authentizität und Fiktion in Spielbergs Film. Eine Analyse*, Leipzig (Leipziger Universitätsverlag) 1998; Wuss, Peter, »Das Leben ist schön ... aber wie lassen sich die Emotionen des Films objektivieren?«, in: Sellmer, Jan/Wulff, Hans J. (Hg.), *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?*, Marburg (Schüren) 2002, S. 123–142.

I.2 Filmtheorie – zur filmischen Gestaltung als Wirkungsangebot

I.2.1 VERNACHLÄSSIGUNG DES SICH-EINLASSENS AUF DEN HOLOCAUST, MIMESIS-ORIENTIERUNG UND »EMOTIONALISIERUNG« ALS »BLACK BOX« – ZUM STAND DER FORSCHUNG

Filme über den Holocaust bewegen und erregen seit ihrem Erscheinen die Öffentlichkeit und führen zu unterschiedlichen Reaktionen und kontroversen Diskussionen. Dies belegen zahlreiche Rezensionen-Sammlungen, insbesondere zur TV-Serie HOLOCAUST (Chomsky, USA 1978) und dem Kinospielefilm SCHINDLER'S LISTE (SCHINDLER'S LIST, Spielberg, USA 1993).³² Abgesehen von wenigen Ausnahmen³³, besteht die filmwissenschaftliche und publizistische Literatur zum Thema »Holocaust im Film« aus Beiträgen zu einzelnen Filmen ohne übergreifende Fragestellung.³⁴ Diese liegen häufig als Artikel in Sammelbänden und in der Presse bzw. als Einzelkapitel in Monographien vor, teils zum allgemeinen Verhältnis zwischen Holocaust und Kunst³⁵, teils zu einzelnen Holocaustfilmen.³⁶

Neben den angesprochenen Publikationen konzentriert sich die Forschung überwiegend auf die Beschreibung der dargestellten Welt (Mimesis), zum geringeren Teil auf die filmische Gestaltungsweise (Diskurs). Fundierte Filmanalysen³⁷, Voraussetzung jeder seriösen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem flüchtigen Film-erleben (s. I.2.3), bilden jedoch eher die Ausnahme.

Die zentrale Frage, in welcher Form das jeweilige Werk eine Brücke zum Zuschauer zu schlagen versucht, um ihn zu einem Sich-Einlassen auf den Holocaust zu bewegen (s. I.2.2), wird oft vernachlässigt. Möglicherweise verbirgt sich dahinter die generelle Schwierigkeit, die jede wissenschaftliche Beschäftigung mit ästhetischen Werken mit sich bringt: Sie erfordert einerseits Nähe zum künstlerischen Gegenstand, den Willen zum Sich-Einlassen, andererseits Distanz als Voraussetzung für Analyse, Interpretation und Synthese. Der wichtige erste Schritt wird häufig nicht ausreichend beachtet; man scheint davon auszugehen, daß das Publikum automatisch von dem thematischen Hintergrund »abgeholt« wird. Aus diesem Grund wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit mit der Filmanalysesoftware »Akira« gearbeitet, die als Hilfsmittel, sowohl für die Intuition des Betrachters als auch für die systematische Analysetätigkeit, fungiert (s. I.2.3).

Lediglich als »black box« fungierende Ausdrücke wie »Emotionalisierung« bzw. »Erlebnispotential« oder auch »Identifikation« deuten auf die Existenz von Wirkungsangeboten hin. Selbst wenn – was eher selten der Fall ist – spezifische Zuschauerreaktionen angesprochen werden, handelt es sich meist:

- um auf Emotion reduzierte Reaktionen; anstatt die vielfältigen Wirkungsdimensionen zu untersuchen, die von der Aktivierung bis zur Verarbeitung im Gedächtnis eine Rolle spielen, beschränkt man sich vorwiegend auf augenfällige innere Bewegungen;
- um den – verglichen mit dem Anteil vorbewußter Wirkungspotentiale – geringen Anteil bewußter und somit verbalisierbarer Emotionen (s. I.2.2);
- um eindimensionale und statische Reaktionen; daß ein Film in seinem Verlauf und sogar zu einem bestimmten Zeitpunkt dem Zuschauer unterschiedliche semiotische Angebote zur Eigenleistung unterbreiten kann (s. I.2.2 zur Sympraxis

- nach Klopfer und I.2.3 zur Simultaneität und Sukzessivität von Filmen), wird weitgehend übergangen;
- um die automatische Gleichsetzung von vermuteter Wirkungsabsicht (aufgrund spezifischer Gestaltung) und Zuschauerreaktion während der Projektion bzw. nach dem Film;³⁸
 - um vom Regisseur geäußerte Wirkungsabsichten, die keinesfalls deckungsgleich mit den tatsächlichen Wirkungsangeboten seines Werks sein müssen, was oft übersehen wird.

Der bei dieser Thematik entscheidende »Dialog« (s. I.2.2 zur Dialogizität) zwischen Werk und Adressat – Zentrum der vorliegenden Arbeit – bleibt mit den aufgezählten Vorgehensweisen bislang unterbewertet. Die vorliegende Arbeit versucht in ihrem Ansatz, diese Lücken zu schließen.

I.2.2 FILMISCHE GESTALTUNG ALS WIRKUNGSANGEBOT IM PROZESS – ZUR METHODISCHEN TRADITION DER ARBEIT³⁹

Die Theorie zu den in I.1. vorgestellten zentralen Thesen meiner Arbeit gibt es ansatzweise seit längerer Zeit, sie ist jedoch nicht wissenschaftliches Gemeingut. Film-, Literatur- und allgemein Kunstwissenschaft sind selten ganzheitlich, d.h. auf den Einbezug der drei Vermögen des menschlichen Gemütes (Wille, Gefühl, Verstand) orientiert (Klopfer 2002: 275). Zwar wird inzwischen – neben der traditionellen Ausrichtung auf Kognition – auch den Emotionen mehr Beachtung geschenkt, doch beschränkt man sich häufig auf die augenfälligen inneren Bewegungen wie Sympathie/Antipathie, Freude/Schmerz, Spannung/Entspannung (s. I.2.1.).

Im Falle des Holocaust bedingen sich das Maß an Hoffnung und das Maß an Verzweiflung gegenseitig. Die Dimension der »Volition« (Klopfer 2001a: 48) – des Willens, »sich mehr oder weniger [...] einzulassen« (ebd. 49) bzw. neugierig, interessiert zu sein (Klopfer 1990: 140) – wird jedoch fast völlig ausgeklammert. Dieser mit dem »motivierenden Wertesystem« zusammenhängende Willens-Bereich kommt häufig vorbewußt zum Tragen und entzieht sich daher der Kontrolle bzw. der einfachen Verbalisierung (Klopfer 2001a: 54; s.u. sowie I.2.3 zum Vorbewußten). Gerade dieses Vermögen

38. Je künstlerisch anspruchsvoller das filmische Werk ist (s. II.2.2 zu Resnais' NACHT UND NEBEL und II.2.2 zu Lanzmanns SHOAH), desto automatischer wird den künstlerischen Verfahren ein »Funktionieren« zugeschrieben – ehrfurchtsvolle Verneigung vor dem deutlich intellektuellen Anspruch des jeweiligen Filmemachers.

39. Die folgenden Ausführungen stützen sich insbesondere auf die zahlreichen Publikationen Klopfers zum Spielfilm und anderen narrativen Künsten (s. Bibliographie).

40. Künste – insbesondere narrative – kompensieren die Trennung der Kommunikationspartner durch Integration von Kontextbedingungen – u.a. »Norm und Wert« bei Mukařovskýs – dergestalt, daß die wechselseitige Steuerung der Versetzung in Zeiträume, Beziehungssysteme (z.B. empathetisch) und Konstruktionsbedingungen teilweise die Referenzfunktion überformen (vgl. Souriau 1954 zum filmischen (Diskurs-)Universum und Möller 1987 zum »Kontexttheorem«).

41. Siehe den Exkurs zu Peirce' Konzept der Semiose und seiner Unterscheidung der drei Interpretanten-Typen im Anhang.

des Menschen ist ausschlaggebend für seine Bereitschaft, sich mit Personen, Gegenständen und Sachverhalten – auch schwer zugänglichen – auseinanderzusetzen. Voraussetzung hierfür ist, daß dem Adressaten die Freiheit eingeräumt wird, das Maß des Sich-Einlassens selbst zu bestimmen, so daß er sich frei dem Kunstwerk öffnen kann.

Die vorliegende Arbeit steht in einer Forschungstradition, die den Zusammenhang zwischen ästhetischer Gestaltung und Wirkungspotential bzw. -angebot analysiert. Sie fokussiert den Rezeptionsprozeß und geht dabei von der Prämisse aus, daß die Werkstruktur eines Films dessen Wirkung zu lenken vermag.⁴⁰ Die Formulierung Wirkungs>angebot< deutet darauf hin, daß es sich bei dieser methodischen Herangehensweise nicht um empirisch belegte Wirkungen handelt, sondern um ein Potential, das vom Adressaten angenommen werden kann. Vor dem Hintergrund der schwierigen Thematik des Holocaust beruht die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit auf der pragmatisch-semiotischen Prämisse der ästhetischen Ausrichtung auf ganzheitliche Fragestellungen und dem Primat des Volitiven (s. I.1), der Motivation zum Sich-Einlassen auf ein Werk, hier einen Film. Das Maß an Wirksamkeit und an wirklicher Erfahrungsmöglichkeit über Kunst steigt, wenn »neben dem Verstand (Erkenntnisvermögen mit Antizipation und Erinnerung) auch das Gefühl (von Lust und Unlust, Zweifel und Beruhigung) und vor allem der Wille (Begehrungsvermögen: Neugier, Interesse, Lust auf Wissen) aktiviert werden« (Kloepfer 1990: 140).

Seit den 1980er Jahren widmet sich Kloepfer, alle narrativen Kunstformen umspannend, dieser Thematik unter dem Begriff Sympraxis, in Anlehnung an Kant und Novalis. Darunter versteht er »die ganze Breite dessen [...], was zeichengelenkte Gemütsregung im Sinne Kants sein kann« (Kloepfer 1990: 140), und zwar »während< des Verarbeitungsprozesses:

»Ein Text deutet an...wir denken aus; er behauptet...wir widersprechen; er bricht ab...wir führen fort; er nennt uns etwas unsagbar...wir versuchen, es zu erfassen; er suggeriert...wir formulieren aus; er verhält sich lügnerrisch...wie weisen dies nach; er übertreibt...wir reduzieren etc. Wichtig ist, daß dieses unser Tun selbst vom Text wieder genutzt werden kann, ja daß dies textinterne Wechselspiel eines der Mittel ist, den Leser an direkten Formen des Dialogs zu beteiligen« (Kloepfer 1982: 375).

Sympraxis als zeichengelenktes inneres Verhalten (wie z.B. Fühlen), spezifisches Wollen (wie z.B. in der Antizipation) und vor allem Schließen (wozu vor allem Indizsysteme einladen; s.u.) beruht demnach auf der künstlichen Steigerung bzw. Nutzung dessen, was Charles Sanders Peirce – Begründer des Pragmatismus sowie der modernen Semiotik – im Zusammenhang mit seinem Konzept der Semiose, den »emotionalen«, »energetischen« und »logischen« Interpretanten genannt hat (1983: 282 u.ö.).⁴¹

Die Entwicklung von Sinn bei Peirce beruht auf einem immer wieder vollzogenen Semioseprozeß, mit dem die Zeichen der Welt in immer komplexeren Bedeutungen generiert werden. Der Pragmatismus legt dabei einen prinzipiell unendlichen Lernprozeß zu Grunde, in dem sich der handelnde Mensch immer wieder einen »Begriff« von der Welt macht und befähigt ist, progressiv zu immer größerer Erkenntnis voranzuschreiten.

Ähnlich wie Peirce zielt Kloepfer weniger darauf ab, die Zunahme immer komplexer werdender Bedeutungen zu analysieren, als vielmehr der vielschichtigen Wirkung von Zeichen auf den Adressaten nachzugehen. Neben Mimesis und Diskurs setzt er

den Akzent vor allem auf die angesprochene Sympraxis, als durch Zeichen ermöglichtes Mithandeln.⁴² Hierdurch wird nicht nur ein Weltausschnitt modelliert und erfahrbar, sondern es wird das eigene Vermögen aufgeführt und entwickelt – Kognitionen im engeren Sinne, Emotionen und Volitionen (s.o.). Ganz nach aristotelischem Verständnis kann auf diese Weise Sinn und eine kathartische, heilende Wirkung entstehen.

Peirce aufgreifend, beschreibt Kloepfer die Entfaltung von Sinn als ein prozessuales, intersubjektives In-Spannung-Setzen von Bewußtsein und Welt – im besten Falle mit Hilfe der Kunst. Dabei sind das Zeichenangebot sowie das zeichengelenkte Mithandeln ästhetisch wirksam, indem sie ineinandergreifen und Wirklichkeitsausschnitte immer wieder neu modellieren. Dies setzt einerseits eine gewisse ästhetisch-poetische Qualität des Kunstwerks voraus, die das Potential des Adressaten zu stimulieren vermag, und andererseits die grundsätzliche Bereitschaft des Rezipienten, sich zunächst beeindrucken zu lassen, des weiteren in einem dynamischen Lernprozeß die mangelnde Sinnfülle des Wahrgenommenen zu empfinden sowie sinnstiftend mitzuhandeln. In einer prozeßhaften Wechselrede erfährt der Mensch die Welt, deren Teil er gleichzeitig ist. Das Potential eines Textes, im Leser sympraktisch einen Weltausschnitt aufzuführen und ihn zu einer Potenzierung seiner Vermögen anzuleiten, nennt der russische Formalist Michail M. Bachtin Dialogizität (Bachtin 1979: 168ff./232f./s.u.). Der bulgarische Sprach- und Literaturwissenschaftler Tzvetan Todorov formuliert in diesem Zusammenhang:

»Intentionnellement ou non, chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il pressent et prévient les réactions. La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes.« (Todorov 1981: 8)

Unter Bezugnahme auf Bachtin, auf den Prager Strukturalisten Jan Mukařovský sowie auf den Philosophen Martin Buber arbeitet Kloepfer die Grundlagen des »dialogischen

42. Kloepfers Sympraxis-Modell definiert das Ästhetische als Energie, die im Spannungsverhältnis der drei Dimensionen dargestellter Welt (»Diegesis« in der frz. Tradition, »Mimesis« in anderen), Diskurs (stilistische Verfahren in der Schule von Wisconsin) und Sympraxis entsteht (1990: 144).

43. Siehe den entsprechenden »Exkurs zum Dialog zwischen Sender und Empfänger und der damit einhergehenden sympraktischen Dimension in künstlerischen Werken nach Kloepfer« im Anhang. Vgl. u.a. die zahlreichen Artikel im ersten Abschnitt der Bibliographie.

In Betonung des gleichzeitig gesellschaftlichen und subjektiven Charakters von Kunst bzw. Literatur entsprachen die Prager Strukturalisten den Forderungen Bachtins, der Textstruktur als die Aufführungsform von Dia- bzw. Polylogizität zu sehen lehrte (= Volosinov 1930=1975: 83–7; 175f.). Es liegt hier ein gemeinsames romantisches Erbe vor (s.u. zu Schleiermacher und der Relation von Hermeneutik und Semiotik), nicht ein direkter Einfluß.

44. Vgl. hierzu auch Sartres Aussagen zur Ko-Autorschaft des Lesers: »Es ist also nicht wahr, daß man für sich selbst schreibt. [...] Aber der Vorgang des Schreibens schließt den des Lesers ein als sein dialektisches Korrelat, und diese beiden zusammenhängenden Handlungen erfordern zwei verschiedene Handelnde. Die gemeinsame Anstrengung von Autor und Leser wird jenen konkreten und imaginären Gegenstand auftauchen lassen, der das Werk des Geistes ist. Kunst gibt es nur für und durch andere. [...] So appelliert der Schriftsteller an die Freiheit des Lesers, daß sie an der Produktion seines Werks mitarbeite.« (Sartre 1981: 39 ff)

45. Vgl. Bühler 1927=1978: 42, 121, 130 zu Einstellung, vgl. Stichwort Kontakt.

Prinzips« des »Dialogs zwischen Autor und Leser« zunächst für literarische (Kloepfer 1982: 358), später für filmische Texte heraus (Kloepfer).⁴³

»Die angedeutete Auffassung vom dialogischen Prinzip beruht auf der Annahme, daß der dialogische Austausch mehr in dem »Wecken der Produktivität« des jeweils Anderen beruht, denn auf dem Hin und Her von Informationen. [...] daß gerade im Dialog »das Verstehen ganz auf der inneren Selbsttätigkeit beruht, und [daß] das Sprechen miteinander nur ein gegenseitiges Wecken des Vermögens des Hörenden« ist.« (Kloepfer nach Humboldt 1982: 368f., H.i.O.)

Die Möglichkeit der besonderen Nutzung der poetischen Funktion in der ästhetischen Kommunikation hat zur Folge, daß der Autor mehr der Inspirierende als der Inspirierte ist (ebd. 367f.).⁴⁴ Demnach geht es beim Dialog zwischen Autor und Leser »auch um eine besondere Zeichensetzung, die mehr oder weniger die ganze Person der Beteiligten mit ihrer Geschichte aktiviert, also um eine besondere Form der »Aneignung«.« (Ebd. 366 H.i.O.) Die Wichtigkeit dieser Eigenleistung entspringt der Auffassung, daß »Kunstwerke Aufforderungen sind, zeichengesteuert mitzuhandeln, mitzufühlen, mitzuverwirklichen wie – pointiert formuliert – ein dressierter Affe oder souverän in der (Ko-)Autorschaft.« (Kloepfer 2000: 374)

Entscheidende Prämisse für den Glauben an die Semiosefähigkeit ist, daß Menschen erst einmal in der sozialen Gewohnheit (»Lebenswelt«) mehr Zeichen »sind« als sie diese »haben« (Kloepfer 1975). Dies korrespondiert mit den Überlegungen von Anthropologen (Plessner 1982, Bateson s.u.) sowie dem amerikanischen Pragmatismus (Dewey, Mead), der in den wesentlichen Annahmen mit der östlichen Semiotik, insbesondere Eisenstein, übereinstimmt.

Unabdingbare Voraussetzung für das Gelingen des Dialogs zwischen Werk und Adressat ist dessen Bereitschaft, das Wirkungsangebot des künstlerischen Textes anzunehmen. Kloepfer umschreibt dieses Gewillt-Sein mit dem Begriff des Sich-Einlassens:

»Soll der Leser affiziert werden, muß er zeitweise »sein Ohr leihen«, d.h. Willen, Einbildungskraft und Konzentration anheimgaben und auf das Risiko des Mißbrauchs eingehen. Sich auf einen Text wirklich einzulassen, kann ein Wagnis sein. [...] Nur wenn die ganze Person involviert ist, kann es wirklich abenteuerlich werden.« (Kloepfer 1982: 377, H.i.O.)

Diesen Aspekt hatte, in den 1930er Jahren, bereits ein später, pragmatischer »Schüler« von Peirce hervorgehoben:

»Wer zu faul oder untätig oder wer zu sehr in Konventionen erstarrt ist, um diese Arbeit zu bewerkstelligen, der wird weder sehen noch hören. Seine »aner kennende Bewertung« wird ein Gemisch sein aus Resten von Angelerntem, Konformität, von Normen konventioneller Bewunderung und konfuser, wenn auch echter emotionaler Erregung.« (Dewey 1934=1980: 69, H.i.O.)

In der Tradition seit Hume heißt dies, den Kontakt – Jakobsons Grundfunktion (1979) – zuzulassen, mit Aufmerksamkeit auf den ästhetischen Gegenstand einzugehen und eine Einstellung zu entwickeln bzw. eine Haltung einzunehmen – eine Ausrichtung und Konzentration der eigenen Vermögen.⁴⁵

Wirkliche Wahrnehmung und somit Wirkung ästhetischer Filmkommunikation – so können wir u.a. mit Jakobson (1933+1967=1988) zusammenfassen – beruht, neben dem beschriebenen Sich-Einlassen, zunächst auf der Erzeugung eines Bedürfnisses, welches mittels Inszenierung und Komposition befriedigt oder stimuliert werden kann. Die Verweigerung wiedererkennbarer Referenz – Differenzqualität, Leerstelle, Ambiguität – dient nicht dem Selbstzweck, sondern ist ein Angebot, den Kognitionsprozeß eigenständig wahrzunehmen und zu vollziehen. Diese Einschätzung zieht sich von den Russischen Formalisten bis zu den Prager Strukturalisten und zu allen Arbeiten, welche die Brücke von der Semiotik zu den Kognitionswissenschaften seit Jakobson zu schlagen suchen: Die ästhetischen Werkeigenschaften sind nicht als »Dekoration«, sondern als Steuerungsbedingung der gesamten Informationsverarbeitung anzusehen.⁴⁶ Ästhetische Kommunikation, in diesem radikalen Sinn, definiert sich mit der systematisch erstellten Möglichkeit, etwas erneut als potentiell zeichenhaft wahrzunehmen – Dynamisierung des Bewußtseins mit dem Ziel neuer, tatsächlicher Wahrnehmung und Aufnahme. Insbesondere die Russischen Formalisten sahen darin Wesen und Chance von Kunst:

»Ziel der Kunst ist es danach, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ›Verfremdung‹ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden. [...] Dinge, die man mehrere Male wahrnimmt, beginnt man durch Wiedererkennen wahrzunehmen; der Gegenstand befindet sich vor uns, wir wissen davon, aber wir sehen ihn nicht. Deshalb können wir nichts über ihn sagen. – In der Kunst kann der Gegenstand durch verschiedene Mittel aus dem Automatismus der Wahrnehmung herausgelöst werden [...].« (Sklovskij 1969: 12ff., H.i.O.)

Im Sinne einer Öffnung des Adressaten für das künstlerische Angebot und gegen die Gefahr der Gewöhnung ist diese Forderung nach Deautomatisierung berechtigt.

46. Vgl. Lotman 1977, Bateson 1972=1981, Jakobson 1933, 1967 und 1973 in 1988, sowie 1981.

47. Subjektivität wird in dieser Tradition umfaßt von Intersubjektivität gesehen (und nicht als Gegensatz von »gesellschaftlich« oder »objektiv«).

48. Dies ist genau der Terminus – »afford«/»affordance«, leider nicht mit »Aufforderung«, sondern mit »Angebot« übersetzt –, den James Gibson in der Tradition der Gestaltpsychologie wählt (Koffka 1935: 7), um jene Verlockungen zu beschreiben, welche im Wahrnehmbaren gegeben sind (Höhlen zum Hineinkriechen, Berge zu Ersteigen, Duft zum Riechen, Briefkästen, um etwas Hineinzuwerfen etc.). Peirce spricht in ähnlichen Kontexten von »Trächtigkeit«: Gegenstände sind für Beobachtungen »fruchtbar«, weil sie den »schlußfolgernden Instinkt« anregen, sich immer weiter »ratend« zu entfalten (3: 489f.). Genau in diesem Sinne entwickelt Eisenstein aus einem zuerst »behavioristisch« erscheinenden Ansatz die »Attraktion« als Grundelement wirkungsorientierten Filmschaffens (Wuss 1993, Klopfer 2000a und b).

49. Vgl. Klopfer 1975 zu dem, was er das »autodidaktische Prinzip« von Kunst nannte, 1988, 2000b.

50. Siehe unten zu Batesons Überlegungen zum Unbewußten im Unterschied zur verengten Vorstellung im Sinne Freuds.

Grundlage für die umfassende Beteiligung sind zunächst der beschriebene Wille zum Sich-Einlassen (s.o.), sodann die Emotionen: man erschrickt, ist überrascht oder ange-regt und entwickelt Aufmerksamkeit. Wenn man die Emotionen zulässt, folgen dieser vorausgehenden Affizierung komplexe innere Handlungsmuster: man vermutet, er-innert sich an Vergangenes und schließt auf Künftiges, d.h. man versucht, das Wahr-genommene intuitiv zu strukturieren (s.u.). Die Wirkungen dieser Handlungen sind entweder bestätigend oder verändernd, d.h. sie modifizieren das Bewußtsein derart, daß entweder eine Einstellung beibehalten oder geändert wird. Spricht die zeichenge-lenkte Führung möglichst viele Sinne an und knüpft im günstigsten Fall an das Vor-wissen des Zuschauers an, verstärkt sich ihre Wirkung. Es erfolgt eine Eigenleistung, in scheinbar größter Freiheit – aufgrund semiotischer Lenkung.

Kunst- und Filmtheorien, welche die Relation zwischen Werkgestaltung und Wirkungs-angebot ins Zentrum stellen, gehen i.a.R. von folgender energetischer Prämisse aus: Das Werk ist eine Organisation – der Terminus wird von der Gestaltpsychologie und in den 1930er Jahren von so unterschiedlichen Denkern wie Dewey, Eisenstein und Merleau-Ponty gebraucht –, welche in sich Energie speichert, und zwar für die Subjek-tivität dessen, der sich darauf einläßt (s.o.).⁴⁷ Das Werk entspricht damit der Semiose-fähigkeit des Menschen (gemäß Peirce), welche als Prinzip der Selbstorganisation dar-auf angelegt ist, hervorgerufen zu werden.⁴⁸

Wahrnehmen als Informationsentnahme (Gibson) bzw. als unbewußtes Schließen (Peirce' Abduktionstheorie) wird bei Kunst-Werken vor allem durch eine Formung wirkungsvoll, welche den Aufforderungscharakter der Dinge, Geschehnisse, Personen etc. hebt bzw. potenziert (vgl. »photogénie« in der französischen Theorie). Daher be-ruht (Film-)Kunst wesentlich auf der Herstellung von Kontexten, die diesen »Hunger« erzeugen (Möller-Naß 1986).

Die angesprochene Tradition ästhetischer Theorie erklärt demnach, wozu die auf-wendige Gestaltung des filmischen Diskurses jenseits tatsächlicher Wahrnehmung und Illusionsbildung dienen kann und soll: der Einbeziehung und Aktivierung der vielfältigen Vermögen des Adressaten. Diese ist dann besonders wirkungsvoll, wenn das eigene Lernen hierbei lustvoll ist (Souriau 1951 und 1954). Die Entdeckung des Er-kennbaren beginnt bei der individuellen Entwicklung des Sinns für Wahrnehmbares – ein romantisches Theorem, das Nietzsche in viele Richtungen vertieft hat (Kloepfer 1979) und das als »Funktionslust« (Bühler 1929) bzw., spezifiziert, als »ästhetische Zeichenfunktion« im Prager Strukturalismus den angemessenen zentralen Stellenwert bekommen hat.⁴⁹

Bereits den russischen und tschechischen Forschern in den 1930er Jahren war klar, daß Semiose zwar im Bewußtsein stattfindet, deshalb jedoch nicht unbedingt dem bewußten Zugriff zur Verfügung steht (Wygotski 1964: 304)⁵⁰ – die Gestaltpsychologie nennt dies »Anmutungen«, die Semiotik im Sinne von Peirce »Abduktion«, die Prager Strukturalisten »semantische Geste« (Mukařovský 1943=1977: 49 u.ö.).

Abduktion als »Imagination der möglichen Gesetzmäßigkeit« und als »kreativer instinkt-geleiteter Prozeß« bezieht sich auch auf die Zeichenhaftigkeit von Welt, die – insbesondere durch Kontiguität und Ikonizität – sich selbst dem Ratenden verrät (Nöth 1999: 68f.). Künstlerische Werke, insbesondere der Film, nutzen diesen »In-stinkt« systematisch. Entscheidend für alle relevanten Autoren dieser Zeit, allen voran

Eisenstein, ist die pragmatische Evidenz, »daß vieles semiotisch funktioniert, auch wenn – und teilweise zuerst einmal weil ... – wir nicht wissen, was mit uns geschieht.« (Kloepfer 2001b: 5) Da diese Formen der Kommunikation mit den in einer Gesellschaft selbstverständlichsten Werten verbunden sind (ebd. 200), sind sie besonders wirkungsvoll und daher zentral für die Analyse (s. I.2.3).⁵¹

Der Diskurs der Erzählung und seine oftmals sehr vielschichtige Struktur in Literatur und Film erscheint im Lichte der Theoreme von Jakobson (1960=1979) als komplexe Form der Steuerung der semiotischen Vermögen, die sich primär der linken Gehirnhälfte und damit der leicht verbalisierbaren Kontrolle entziehen. Weil diese Eigenleistung jedoch nicht reflexiv-bewußt und unmittelbar zugänglich ist, nennt man sie »Intuition«.⁵²

Es geht gerade nicht – wie auch Freud annahm – um ein »Wortbewußtsein« (1985: 199), sondern um motivierte – d.h. indizielle und ikonische⁵³ – Semiosen verschiedenster Art, die nur unter besonderen Bedingungen verbalisiert werden können. Dies betrifft unterschiedliche Bereiche, die man in Nachfolge von Baumgartners Ästhetik »sinnliches Denken« genannt hat. Sie finden nicht nur in und zwischen linker und rechter Hemisphä-

51. Dies ist eine These, die sich in der östlichen Semiotik von Bachtin und Eisenstein, Jakobson und Mukařovský bis zu Lotman und Ivanov zieht.

52. Intuition gründet auf einem wertenden Grundverhalten, das den Menschen zwischen Möglichkeiten auswählen läßt: »Das komplexe Wertungssystem des Menschen [...] ist [...] »schöpferisch«: Es (er-)findet günstige Wahlmöglichkeiten, welche durch das Denken geprüft und verwirklicht werden können.« (Kloepfer 1999b: 7, H.i.O.)

53. Siehe den entsprechenden Exkurs zu Peirce im Anhang.

54. Siehe die Darstellung des gesicherten Forschungsstandes in Birbaumer/Schmidt 1996, Kapitel 22–27. Das Gedächtnis als eine erworbene Gewohnheit umfaßt mehrere Dimensionen: vom sensorischen Gedächtnis zum Kurzzeitgedächtnis oder vom prozeduralen zum deklarativen Langzeit-gedächtnis und alle in ihrer unterschiedlichen Ökonomie, verschiedenen Aufbauformen und Zugänglichkeit für bewußte Erinnerung.

55. Vgl. die einschlägigen Artikel in »medien-av« u.a. Filmzeitschriften sowie Bateson: Bewußtsein, »muß aus offensichtlichen mechanischen Gründen immer auf einen ziemlich kleinen Ausschnitt des geistigen Prozesses begrenzt sein« (1967=1983a: 192f.), denn kein Organismus könne es sich leisten, »sich der Dinge bewußt zu sein, mit denen er auf unbewußten Ebenen umgehen könnte« (ebd. 201).

56. Insofern erscheint es sinnvoll, auf solche Überlegungen von Filmpraktikern zurückzugreifen, auf Gedanken in der Traditionslinie von Gad (1919: 1920), Delluc (1920), Dulac (1927), Kuleschow (1929:1979), Eisenstein (1964–71), Pudowkin (1983) bis hin zu Hitchcock (1966:1986), Truffaut (1991) oder Tarkowskij (1989) (alle aufgearbeitet in Wuss 1990a).

57. Erinnert sei an die Traditionslinie, die mit Canudo (1911:1966) und dem jungen Lukács (1913), Lindsay (1915), Balázs (1924), Moussinac (1925) einsetzt und später von der russischen formalen Schule (in Beilenhoff 1974) – Sklovskij (1927), Eichenbaum (1927), Tynjanov (1927) –, von Richter (1929), Arnheim (1932), Benjamin (1936/1984), Spottiswoode (1935), Iros (1938), Bazin (1958–62) und Kracauer (1960) bis in die 1960er Jahre weitergeführt wurde.

58. Siehe die Vertiefung von Eisensteins Rhythmus- und Pathos-Theorie in II.4.1.2. sowie im entsprechenden Exkurs zum Phänomen des Rhythmus im Anhang.

59. Ihr Epizentrum dürfte vor allem im Umkreis des sog. Wisconsin-Projekts (vgl. Wulff 1991) liegen (getragen von Bordwell, Carroll, Thompson, Branigan, Plantinga), wichtige Versuche

re geistiger Verarbeitung statt⁵⁴, sondern darüber hinaus »frontal«, d.h. in der Region, wo Wertintuitionen gebildet, gespeichert und verändert werden (Damasio 1994).

»Nur ein Bruchteil dessen, was mental vor sich geht, ist wirklich klar und deutlich genug, um bemerkt zu werden, und doch ist es vorhanden, gar nicht so weit entfernt und vielleicht verfügbar, wenn Sie es versuchen.« (Damasio zit.n. Kloepper 2001a: 53)

Die großen filmwissenschaftlichen Schulen – wie die von Wisconsin (um Bordwell) oder Paris (in der Nachfolge von Metz) – lassen jedoch an Wirkung tendenziell nur das gelten, was Zuschauer auch verbalisieren können.⁵⁵

Frühe Ansätze zur Filmwirkungsforschung seitens der Praktiker, Kritiker und Filmtheoretiker erkannten die Dialektik von Gestaltung und Wirkung als zentral. Oft bruchstückhaft und verstreut, aber auch in einer großen inneren Kontinuität wie bei Eisenstein (s.u. sowie II.4.1.2), finden sich in den Aussagen der Filmemacher Angaben zu gesetzmäßigen Zusammenhängen zwischen gestalterischen Entscheidungen und psychologischen Wirkungen des Films beim Zuschauer, die für die Filmanalyse fruchtbar gemacht werden können.⁵⁶

Ansätze der Filmtheorie im engeren Sinne haben noch manchen Beitrag für die heutige Theoriebildung anzubieten.⁵⁷ Diese, von Peter Wuss (1990a) analysierten, Theorieansätze waren wegweisend für die Dramaturgie und Gestaltungslehre des Films, für die Morphologie, die Theorien der Kunstgattung Film, für Genres und Stile.

Filmpsychologische Ansätze im engen Sinne setzten bereits 1916 mit Münsterbergs »The Photoplay« (»Das Lichtspiel«, 1996) ein, wurden später von Malraux (1939), Merleau-Ponty (1945), den Mitstreitern der französischen Zeitschrift »Filmologie« – Cohen-Seat (1947), Wallon (1953), Michotte van den Berck (1948) und Souriau (1951, 1954) – weitergeführt, bis sie im Werk von Mitry, »Esthétique et psychologie du cinéma« (1963/65), ihren einstweiligen Höhepunkt erreichten, der zugleich einen Endpunkt tradierter psychologischer Methoden und Verfahrensweisen markierte (Lewis 1984; Wuss 1990a: 435–448).

Für die vergleichsweise junge Filmwissenschaft wurde die Frage nach der Relation von Werkorganisation und Wirkungspotential vielleicht am radikalsten von Eisenstein gestellt. Ganz im Sinne des Peirceanischen Semiose-Konzepts (s.o.), sieht er den Zeichenkörper als Mittel zur Bewegung des Zuschauer-Bewußtseins, zur Erzeugung von »Einwirkungen, Erregungen [und] Effekten« (Eisenstein 1988: 72ff.). Was die Komposition eines Kunstwerks betrifft, kann die Art und Weise der Gestaltung die Haltung zu dem Sachverhalt wiedergeben (Eisenstein 1960: 72). Dabei geht es Eisenstein nicht primär um die Haltung des Protagonisten zur Tatsache, sondern vielmehr um die Einstellung des Autors und dessen Wunsch, wie »der Zuschauer die dargestellte Tatsache aufnehmen, empfinde und auf sie reagiere« (ebd.). Zentrales Verfahren für eine wirkungsvolle Komposition ist, so Eisenstein in Übereinstimmung mit Dewey, die Verwirklichung des rhythmischen Prinzips.⁵⁸

Die heutige Wiederentdeckung der Zeichen- und der entsprechenden Sprach- und Literaturtheorien der 1930er Jahre, die zugleich auch Bewußtseinstheorien waren, beruht auf der pragmatischen Wende, die inzwischen zumindest Teile der Filmwissenschaft erreicht hat. Die Öffnung hin zu den Kognitionswissenschaften, die im Bereich der Filmwissenschaft die Cognitive Film Theory vollzogen hat⁵⁹, kann an den

Diskussionsstand dieser zitierten Forschungs- und Denkschulen anknüpfen, weil dort zentrale Theoreme formuliert wurden, welche inzwischen auch empirisch von Neurowissenschaftlern erprobt werden.

Der methodische Ausgangspunkt dieser eher filmästhetisch orientierten Kognitiven Filmtheorie besteht darin, daß sich die ästhetisch orientierte Untersuchung auf die Relation Werk–Rezipient stützt und diesen Zusammenhang über einen kognitiven Prozeß zu approximieren sucht. Das sehr weit gefaßte kognitive Geschehen wird dabei als Informationsverarbeitungsprozeß interpretiert, und die Bestrebungen gehen dahin, diesen Prozeß als phasische Erscheinung zu analysieren. Neben bewußten Rezeptionsbeziehungen können auch relativ unbewußte in die Analyse einbezogen werden. Immer deutlicher wird außerdem die Tendenz, eine Brücke zwischen Kognition und Emotion zu schlagen; auch bahnt sich ein Übergang zur Theorie der Vorstellungen und Phantasie an.

Zentrale Forschungsergebnisse im Bereich der Kognitiven Filmwissenschaft sind Peter Wuss zu verdanken, der in seinem Buch »Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß« (1993,²1999) unter dem Einfluß von Eisenstein Filmkompositionen seit den 1980er Jahren auch als Rezeptionsvorgaben betrachtet.⁶⁰ Diese skizzieren, so Wuss, »in ihrem Strukturangebot bestimmte Erlebnisweisen, bestimmte filmische Wahrnehmungsprozesse beim Zuschauer vor« (Wuss 1990: 68). Der praktische Wert dieses sog. PKS-Modells besteht darin, daß neben den auffälligen und relativ bewußt rezipierten filmischen Strukturen, auf welche die Filmanalyse traditionellerweise rekurriert (wenn sie klassische Narration beschreibt), nun auch solche einbezogen werden, die sich bisher erfolgreich einem analytischen Zugriff entzogen hatten, weil sie relativ unbewußt rezipiert wurden (etwa im Rahmen offener Erzählformen). Letztere nennt Wuss im Unterschied zur bewußten Oberflächenstruktur Tiefenstruktur.

In welchem Maße Klopfers Sympraxis-Modell komplementär zu Wuss' PKS-Modell ist, läßt sich dann erfassen, wenn man sich vor Augen führt: Das Organische in der Kunst bezeichnet das Wechselverhältnis von besonderer Organisation des Werkes und der organischen Entfaltung der Vermögen in der Subjektivität der Adressaten.⁶¹

finden sich aber auch an der Universität von Atlanta (J.D. & Barbara Anderson), in England (Smith) und Kopenhagen (Grodal); in der BRD wurden sie durch einen informellen Zirkel um Wulff, Ohler, Niding, Schumm und Wuss befördert, zu dem in neuester Zeit Klopfer gestoßen ist.

60. Siehe auch den Exkurs zu den perzeptions-, konzept- und stereotypengeleiteten Filmstrukturen nach Wuss im Anhang.

61. Der Mensch ist leibhaftig organisierter Austausch mit Welt (vgl. Merleau-Ponty 1945=1966 bzw. in 1969 ganz spezifisch zum Film und seiner Art, besondere Angebote zu realisieren; vgl. Panofsky 1967 und den Überblick in Klopfer 2000a). In diesem Zusammenhang hat Eisenstein bahnbrechende Theoreme vorgelegt, die er nach den jeweiligen Filmen formulierte (2: 150–196, vgl. Klopfer 1985, 2000a, b, c, Ivanov 1985 zu Re- und Progression bei Eisenstein).

62. Die gewisse historische Unabhängigkeit ästhetischer Wirkungsangebote ermöglicht eine Beschäftigung mit der pragmatischen Dimension von Filmen, ohne auf die mit empirischer Filmwirkungsforschung zusammenhängenden Schwierigkeiten eingehen zu müssen (vgl. bspw. Suckfüll 1997). Zudem wird vermieden, Wirkung hauptsächlich über den Erfolg, etwa über die Laufzeiten eines Films im Kino, und/oder Auszeichnungen, darstellen zu wollen.

Die vorliegende Arbeit fragt nach einer zentralen Komponente der Wirkung von Filmen: der Werkorganisation, und zwar in ihrer Relation zu nachweisbaren kurz- und mittelfristigen Effekten, wobei die komplexen sozio-historischen Bedingungen weitgehend ausgeklammert werden. Ausgangspunkt hierfür ist die Prämisse, daß dem Adressaten Wirkungsangebote unterbreitet werden, die – aufgrund der besonderen künstlerischen Formung – historisch bis zu einem gewissen Grad unabhängig sind, d.h.

»[...] daß die Um›wege‹, die Ver›fahren‹, die ›Figuren‹, die ›Anordnungen‹, die ›Kompositionen‹ – oder wie die Bewegungsmetaphern sonst noch heißen mögen – von Texten der einzige Weg sind, um dauerhaft und das heißt: unabhängig von der chronologischen Zeit ein Bewußtsein in einer bestimmten Fülle aufzuführen, zu entfalten, zu verwirklichen.« (Kloepfer 1999: 38, H.i.O.)

»Indem der ursprüngliche Autor – beispielsweise – nicht nur die Antwort des Adressaten auf seine Frage antizipiert, sondern im Text darauf seine möglichen Entgegnungen niederlegt für das ko-autorhafte Gegenüber, das sich seinerseits in den Autor versetzt, ist tatsächlicher Dialog über Raum und Zeit möglich. So sah Sokrates die einzig positive Möglichkeit dauerhafter Zeichen (Phaidros 276d sqq.).« (Kloepfer 1994: 269)

Auf mögliche Einwände gegenüber dieser Herangehensweise wird ebenfalls mit Kloepfer geantwortet:

»Ich werde nicht explizit auf Einwände eingehen, welche das ›Fiktive‹ des Films, die ›Beliebigkeit‹ der Rezeption und die ›Relativität‹ meiner Wertungen des Kunstwerks betreffen, weil es keinerlei Argumentation gegen die These gibt, daß bei entsprechender Anstrengung mit einem Zeichen alles Mögliche – auch gegen alle Intentionalität, Struktur des Zeichens und Sicherung von Kodes – gemacht werden kann. Die These ist so schlicht wie richtig. Ganz im Gegenteil sei nachgewiesen, daß es gerade diese ›Manipulierbarkeit‹ ist, welche den Film und die Kunst auszeichnet. Sie können allerdings nur wirken, wenn sich der Adressat auf den besonderen kommunikativen Pakt einläßt, was sich auf ganz elementare Weise plausibel machen läßt.« (Kloepfer 1994: 49, H.i.O.)⁶²

Die Formulierung Wirkungs›angebot‹ deutet an, daß es sich bei dieser methodischen Herangehensweise an Filmwirkung um ein Potential handelt, das vom Adressaten angenommen werden ›kann‹, nicht jedoch angenommen werden ›muß‹. Entscheidend ist hierbei, ob sich der Zuschauer während des Betrachtens auf das Werk einlassen kann und ob der Künstler dies durch besondere Gestaltung ermöglicht, vielleicht sogar nahelegt (s.o.).

Ziel der vorliegenden Dissertation ist:

- die unterschiedlichen Wirkungsdimensionen zu erhellen, die von der Aktivierung bzw. der Erregung hin zu den Verarbeitungen im Gedächtnis eine Rolle spielen, d.h. Wirkung komplex zu betrachten – denn diese wird meist auf Emotion reduziert, wobei a) nur die größten inneren Bewegungen mit ihrer vielfältigen Wirkung erfaßt werden und b) die komplexen, widersprüchlichen Zustände übergangen werden (s. I.2.1);

- die Dialektik von relativ bewußtem und un- bzw. vorbewußtem Wissen anzugehen und gegenüberzustellen;
- die Zusammenhänge zwischen zeichenbedingter Kognition im engeren Sinne, Emotion und Volition herauszuarbeiten;
- den Prozeßcharakter der Verarbeitung filmischer Kommunikation insbesondere im Hinblick auf die immanent dialogische Anreicherung zu verdeutlichen;
- die unterschiedlichen Strategien offenzulegen, mit denen Künstler versuchen, den Adressaten für die schwer zugängliche und schwer vermittelbare Holocaust-Thematik zu gewinnen.

I.2.3 AUFDECKUNG SIMULTANER UND SUKZESSIVER WIRKUNGSANGEBOTE DURCH COMPUTERGESTÜTZTE FILMANALYSE – ZUR METHODISCHEN VORGEHENSWEISE UND ZUM AUFBAU DER FILMKAPITEL

»Da der Film [...] die Möglichkeit besitzt, alle anderen vorfilmischen Kunstformen direkt oder übersetzt aufzunehmen und im Licht- und Tonspiel des Kinoereignisses zu potenzieren, wird er zur mächtigsten Zeichenmöglichkeit seiner Zeit.« (Kloepfer 1994: 50)⁶³ – auch zu einer der komplexesten⁶⁴, gesteigert durch das Miteinander von Simultaneität (Raum- oder Körperkunst) und Sukzessivität (Zeit- und Dauerkunst).

Das daraus resultierende »Symphonische der Bewußtseinsmodifikationen« (Kloepfer 2001a: 53) auf Seiten des Adressaten faßt Antonio R. Damasio, einer der führenden neurologisch kognitionswissenschaftlichen Forscher, in ein musikalisches Bild:

»Man kann sich das, was ganz vage einmal als innere »Verhaltenspartitur« bezeichnet werden soll, wie die Aufführung eines Orchesterstücks vorstellen. Es gibt unterschiedliche Instrumente, die gleichzeitig und sich durchdringend Tönungen, Harmonien, Melodien etc. erzeugen und sich zu umfassenden Gestalten zusammenfügen. Das gilt in gleicher Weise für die umfassende »kognitive Partitur.« (Damasio zit.n. Kloepfer 2001a: 53, H.i.O.)

63. Für den Film wurde komplementär zu seiner besonderen Unmittelbarkeit der »synkretische Charakter« von Erzähl- und Filmkunst betont: Die Aufnahme und Verarbeitung aller möglichen vorgegebenen Zeichensysteme und Künste (Mukařovský 1932 und 1938=1967: 34–54). Lotman bezeichnet dies als das »Aufsaugen« der verschiedensten Typen von Semiosen in einem einzigen System (1977: 145).

64. »Der Film macht Gebrauch von anderen Zeichensystemen (Sprache, Gesten, Architektur usw. mit ihren Semiotiken) und anderen Künsten, weshalb Literatur-, Theater- oder Kunstsemiotik zu integrieren wären.« (Kloepfer 1999: 2)

65. Ein Index (Anzeichen, Hinweis) verweist auf sein Objekt durch eine tatsächliche (räumliche, kausale u.a.) Verbindung. Von Ikon(izität) spricht Peirce, wenn ein Zeichen als Körper der Gestalt ähnlich ist, die unsere Wahrnehmungsgewohnheit dem Objekt zuschreibt. Symbole im semiotischen Sinne nach Peirce sind Zeichen, bei denen die Relationen zwischen Zeichenkörper und Objekt konventionell und willkürlich (geworden) sind. Siehe auch den Exkurs zu Peirce im Anhang.

66. Vgl. Lorenz 2003: 289 zu den »Reality-Bedürfnissen in der Medienwelt der Neunzigerjahre«.

Hierbei ist zentral, daß die Bewußtseinsmodifikationen, Kognitionen im weiteren Sinn, sehr unterschiedliche Aspekte haben – »Wachsein, Vorstellungserzeugung, Aufmerksamkeit, Arbeitsgedächtnis, konventionelles Gedächtnis, Sprache, Intelligenz« (Damasio 1999: 151) – und bei aller heuristischen Trennung stets zusammenwirken.

Mit Lotman stellt sich die Frage, wie die »semiotische Komplexität des Kinematographen mit Zugänglichkeit und Verständlichkeit für ein breites, unterschiedliches Publikum vereinbar« ist (1973=1977: 145f.).

Panofskys »Prinzip des kombinierten Ausdrucks« aufgreifend (1934=1967: 347), erklärt Klopfer die Parallelität von Film und primärer Kommunikation von Angesicht zu Angesicht an der Relation zwischen Zeichenkörper und Objekt, den drei Zeichentypen nach Peirce: »Der Film geht – wie wir es auch im Alltag tun – von komplexen Gestalten aus, die gleichzeitig indizieren, ikonisieren und konventionell-symbolisch funktionieren.« (Klopfer 1999: 8)⁶⁵ Aufgrund dieser synästhetischen Komposition und Wirkung kommt das Medium Film den alltäglichen Wahrnehmungsgewohnheiten am nächsten und kann so vergleichsweise leicht – oft jedoch vorbewußt (s. I.2.2) – verstanden werden; Film ist gerade kein Reflexionsmedium. Nur so ist zu erklären:

- weshalb Monaco zur zunächst absurd anmutenden Schlußfolgerung kommt: »Der Film ist schwer zu erklären, weil er leicht zu verstehen ist« (Monaco 1995: 175);
- weshalb der Zuschauer gewisse bewußt so gestaltete Filme als besonders authentisch bzw. realistisch empfindet (s. II.3, insbesondere SCHINDLERS LISTE in II.3.2);⁶⁶
- weshalb Zuschauer unterschiedlichen Alters und unterschiedlicher kultureller Bildung bzw. Prägung gewisse Filme übereinstimmend schätzen können.

Entscheidend ist beim angesprochenen Übergang von gegenwärtiger zu audiovisueller Kommunikation, daß das, was in der kommunikativen Dyade funktional angelegt ist, durch die technischen Medien »erweitert, entfaltet, entwickelt und keineswegs reduziert oder gar vernichtet« wird (Klopfer 1995: 9f.). Dies wird an Balázs' Beschreibung der filmischen Großaufnahme im Stummfilm, die – im Prinzip – jedoch auch für den Tonfilm gilt, besonders deutlich:

»Die Großaufnahme ist das eigenste Gebiet des Films [...] und die Kunst der Betonung. [...] So nahe muß uns ein Gesicht gerückt sein, so isoliert von aller Umgebung, welche uns ablenken könnte, so lange müssen wir bei seinem Anblick verweilen dürfen, um darin wirklich lesen zu können. Der Film fordert eine Feinheit und Sicherheit des Mienenspiels [...]. Denn in der Großaufnahme wird jedes Fältchen des Gesichtes zum entscheidenden Charakterzug, und jedes flüchtige Zucken eines Muskels hat ein frappantes Pathos, das große innere Ereignisse anzeigt. Die Großaufnahme eines Gesichtes [...] muß ein lyrischer Extrakt des ganzen Dramas sein.« (Balázs 1924=2001: 48ff.)

Die Darbietung von bewegten Bildern und das gleichzeitige Ansprechen der beiden dominanten Wahrnehmungssinne – Seh- und Hörsinn – binden den Zuschauer ganzheitlich für einen bestimmten Zeitraum in einen Wahrnehmungs- und Rezeptionsprozeß ein. Bereits Eisenstein wies in diesem Zusammenhang auf die verstärkte Nutzung der rechten – konkreten, analogen, intuitiven, synthetischen, in der ursprüng-

lichen Bedeutung emotionalen – Gehirnhälfte des Adressaten hin.⁶⁷ Da der Film dem grundlegend ganzheitlich orientierten Menschen auf diese Weise eine Alternative zur abendländischen analytischen Dominanz bieten könne, sagte er ihm eine große Zukunft voraus. Neben Eisenstein haben Münsterberg (1916), Canudo (1927), Dulac (1927), Arnheim (1932) und viele andere das Wirkpotential des Films mit der Tatsache verbunden, daß er erfahrbar macht, »was nicht in der Sprache – ja nicht einmal in der Literatur als Sprachkunst – artikulierbar ist« (Kloepfer 1999: 5).

Zentraler Grund für die »Attraktivität« des filmischen Mediums ist demnach die besondere, auf der potentiellen Integration aller Kunstformen basierende, »Sinnenfreudigkeit der ›moving pictures‹, deren Spezifikum u.a. ist, daß sie etwas vor den Sinnen und für sie bewegt« (Kloepfer 1999). Bereits von den Theoretikern des Stummfilms wurde der Film als Medium der »absoluten Gegenwart« bezeichnet, in dem die sinnliche Präsenz der Filmbilder nur das Tempus des Präsens kennt, – und weder das distanzierende, erkennbar auktoriale epische Präteritum des Romans noch die Annalistik des Historikers:

»[Der Film als Medium] hat die fixierte Distanz des Zuschauers aufgehoben: jene Distanz, die bisher zum Wesen der sichtbaren Künste gehört hat. [...] Die Kamera nimmt mein Auge mit. Mitten ins Bild hinein. Ich sehe die Dinge aus dem Raum des Films. Ich bin umzingelt von den Gestalten des Films und verwickelt in seine Handlung, die ich von allen Seiten sehe. [...] Mein Blick und mit ihm mein Bewußtsein »identifiziert« sich mit den Personen des Films. Ich sehe das, was sie von ihrem Standpunkt aus sehen.« (Balázs 1924=2001: 15, H.i.O.)

Im Unterschied zu literarischen Texten, die Vorstellungsbilder evozieren, zeichnet sich der audiovisuelle Film durch Wahrnehmungsbilder aus, deren unmittelbare sinnliche Macht dominiert. In diesem Zusammenhang sei erneut auf die für den Film – im Unterschied zu den konventionellen Sprachzeichen (»Symbol« bei Peirce) der Literatur – so wichtigen indiziellen und ikonischen Formen hingewiesen (Kloepfer 1999: 5f.). Auf der Basis von Peirce kann das Ikon mit Deleuze »als Möglichkeit des unmittelbaren Affektes« gesehen werden und das Indiz »als eine Spannung, die den Adressaten zur eigenen Tätigkeit verführt« (Kloepfer nach Deleuze 1999: 5f.).

Darüber hinaus bietet der Film, gerade angesichts der belastenden Thematik des Holocaust, eine »leichtgängigere« Auseinandersetzung (Blothner 1999: 38). Im Unterschied zum Fernsehen erleichtern dem Zuschauer insbesondere das Dunkel des Kinos und die geringe Ablenkung vom Geschehen auf der Leinwand ein Eintauchen in den Film (vgl. die filmophane Dimension bei Souriau 1951/1997: 140ff.).

67. Die linke menschliche Gehirnhälfte hingegen ist dominant auditiv und die ihr zugeordnete Sprache abstrakt, digital, (reflexiv-)mental, analytisch, rational.

68. Siehe den Exkurs zum Rhythmus-Phänomen im Anhang.

69. Vgl. Hickethier 1996, Kloepfer 1999, Korte 1999, Kuchenbuch 1978, Wulff 1998.

70. Vgl. Faulstich/Poggel 1988, Giesenfeld/Sanke 1988 mit einer Übersicht der Anforderungen, Rambott/Sauter 1988 und Weisse 1998.

71. Diese Software wurde seither in vielen Diplom- bzw. Magisterarbeiten in Mannheim sowie im CIP-Pool zur Lehre eingesetzt, von vielen Einzelforschern (darunter Peter Wuss) sowie der Filmhochschule Babelsberg erworben.

Aufgrund des angesprochenen symphonischen Charakters des Mediums Film intensiviert sich das Problem des Unbewußten (s. I.2.2) gegenüber vergleichbaren Formen ästhetischer Kommunikation, wie der literarischen. Die unbewußte Einprägung ins Gedächtnis – ohne die Hebung ins Explizite – kann jedoch besonders effizient sein und wird von Filmregisseuren gezielt angelegt. Für die sich mit »Zeit-Künsten« befassenden Wissenschaften ist daher besonders interessant, was u.a. Schacter das »implizite Gedächtnis« genannt hat, d.h. der »Umstand, daß Menschen von einem vergangenen Erlebnis beeinflusst werden, ohne sich im mindesten bewußt zu sein, daß sie sich erinnern.« (Schacter zit.n. Klopfer 2001a: 51) Dieses Rhythmus-Phänomen wurde insbesondere in den 1930er Jahren als zentrales Problem diskutiert⁶⁸, während es heute eher in den Hintergrund getreten ist. Rhythmen wurden von Eisenstein und Dewey nicht als Wiederholung verstanden, sondern als Variation von Semioseprozessen dergestalt, »daß wir zwischen den einzelnen Ergebnissen durch Schließen der Spannungsbögen zu jeweils ganz eigenen, privaten, subjektiven und doch – in der Gemeinschaft der Rezipienten – zu intersubjektiv geteilten oder zumindest teilbaren Vorstellungen kommen.« (Klopfer 2001a: 60)

Die Komplexität des Mediums Film sowie seine teilweise vorbewußte Wirkung erfordern daher eine detaillierte Analyse – aufzufassen als »Ausdruck einer Kompetenz und selbst [als] eine Kunst, sich auf das Exemplarische, das Besondere einzulassen, den Strategien nachzuspüren« (Wulff 1998: 19, H.i.O.). Filmanalyse in diesem Sinne dient der Fixierung des flüchtigen Filmelerlebnisses und ist daher Voraussetzung für jede wissenschaftliche Beschäftigung mit Film. Ihr Hauptanliegen ist die Veranschaulichung des Filmelerbens mit dem Ziel, dieses intersubjektiv nachprüfbar zu machen.⁶⁹

Die Zugänglichkeit und wiederholte »Lesbarkeit« von Filmen war jedoch lange Zeit eine zentrale Schwierigkeit der Filmwissenschaft. Nachdem mit der Entwicklung der Video-Rekorder das »minutiöse Eingehen auf filmische Eindrücke und eine bessere Aufmerksamkeitskontrolle« möglich geworden war (Kanzog 1991: 15f.), erweiterte computerunterstützte Filmanalyse diese Möglichkeiten in den 1980er Jahren.⁷⁰

Durch die Entwicklung von Technologien zur Digitalisierung von Filmen in den 1990er Jahren wurde die Erfassung von Simultaneität und Sukzessivität in ersten Schritten konkretisierbar. Eisensteins Forderung nach gleichzeitiger Abspielmöglichkeit, buchähnlicher Verfügbarkeit des Werks und partiturnähnlicher, paralleler Darstellung von Film wurde in Mannheim in den 1990er Jahren erprobt (»FilmAss«) und seit 1998 mit »Akira« – Arbeitsplatz kinematographischer Rundumanalyse – verwirklicht (Klopfer/Goetze 1998).⁷¹

Entsprechend bietet »Akira« die Möglichkeit, jene gleichzeitig bzw. im Nacheinander wirkenden Zeichenprozesse sichtbar zu machen, die man als Ursache für eine vermutete oder gegebene Wirkung annimmt (s.o.). Zunächst ist dieses Computerprogramm demnach ein Instrument, um – gemäß der Intuition als »Nachschöpfung« (Klopfer 1992: 476; s. I.2.2) – Stellen im Film für eine spätere Analyse zu markieren. Diese ersten, vagen Eindrücke dienen als Ausgangspunkt für eine vertiefte empirische Erfassung, indem aus ihnen Untersuchungskriterien für die Analyse abgeleitet werden



(s. die Eintragungen im Fenster links unten in folgender Abbildung). Mit »Akira« können auf diese Weise – ähnlich wie in der Musik – Filmpartituren individuell erstellt werden, welche dem für den jeweiligen Film charakteristischen Miteinander von Simultaneität und Sukzessivität gerecht werden. Sowohl für einen bestimmten Zeitpunkt als auch für den gesamten Filmverlauf können Auftreten und Anordnung der Untersuchungselemente nachvollzogen werden (s. das größere Fenster im unteren Bildbereich mit den unterschiedlichen Eintragungen). Zentral ist hierbei, daß durch die Gesamtschau der einzelnen Komponenten systematisch die Kompositionsstrukturen (»Cluster«, Bordwell 1997) hinsichtlich der Zuschauerreaktionen sichtbar gemacht und auf diese Weise verfolgt werden kann, wie sich der »ästhetische Gegenstand [...] in fortschreitender Erfahrung abspielt« (Dewey 1980: 210), zentrales Charakteristikum bei dominant räumlichen wie zeitlichen Kunstwerken.

Dabei reiht sich die vorliegende Arbeit in ein filmanalytisches Forschungsumfeld ein, das die Offenheit des Verfahrens je nach Erkenntnisinteresse fordert und der naiven Vorstellung einer Totalanalyse entgegensteht (Kloepfer 1999, Marie/Aumont 1988, Wulff 1998).

Insgesamt konzentriert sich die Analyse der in der vorliegenden Arbeit ausgewählten Filme auf die Wirkungsangebote, welche von einzelnen Stellen ausgehen, in denen sich typische Bündelungen nachweisen lassen, weil es Wendepunkte in der dargestellten Welt, der diskursiven Gestaltung und der Beteiligung des Adressaten sind – kurz: Schlüsselszenen.

»Apparatehandlungen und Inszenierung werden [...] vor allem an den Knotenpunkten des Werkes verdichtet. Narrativisch sind dies Stellen, wo sich verschiedene Handlungsstränge vereinen und sich zu einem (Problem- oder Konflikt-)»Knoten« zusammenziehen. Diese Stellen werden mit allen filmsemiotischen Mitteln aber auch deshalb besonders gestaltet, weil mit ihnen der Zuschauer gleichsam das für die gesamte Rezeptionszeit wichtige Verhalten beigebracht bekommt. Wir nennen das »Rezeptionsprägung«, denn der Zuschauer wird alle nachfolgenden Szenen – bis auf Widerruf oder Neuprägung – unter dieser Prämisse wahrnehmen, antizipieren, sich darauf einlassen etc. Wenn man dies mit der Novellentradition Wendepunkte nennt, dann betrifft das nicht nur den »Plot« in der Mimesis, sondern auch die Beteiligungsgeschichte in der Sympraxis. [...] Wendepunkte sind sympraktisch Stellen, wo das Schwanken der Bewertung komprimiert wird.« (Kloepfer 1995: 82, H.i.O.)

Bereits Eisenstein hatte auf den repräsentativen Charakter von Sequenzen hingewiesen, vorausgesetzt, daß das »Baugesetz eines jeden Kompositionselementes mit dem Baugesetz des grundlegenden Bestimmungsfaktors, des Inhalts« korrespondiert (1984: 220). Dabei ging es ihm, wie später Kloepfer, insbesondere um die Tatsache, daß »die Organik des Films, die in einer Zelle innerhalb des Films geboren wird, [sich] nicht nur durch den Film als Ganzes [verbreitet], sondern gleichsam jenseits seiner physikalischen Grenzen [erscheint] – im Publikum.« (1960: 86) An diesen »Eckpunkten« der Textverarbeitung – Bordwell bezeichnet diese sog. plot points als »portions most salient in comprehension« (1989: 189) – sind sowohl die Strategien der gezielten Informationsvergabe und damit die Zuschauerlenkung durch den Text als auch die Informationsverarbeitungsprozesse des Zuschauers der Beschreibung besonders gut zugänglich (Hartmann 1995: 103).

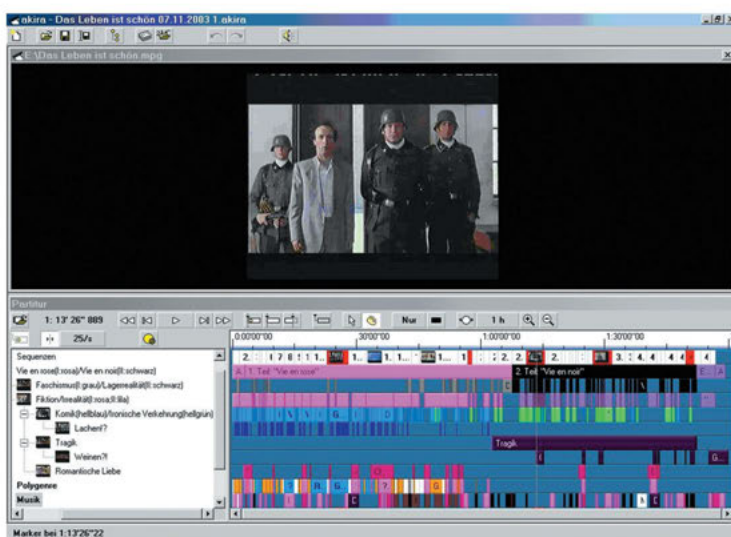


Abb. I.2.3.a

»Die Steuerung der interpretierenden, schemabildenden und -aktivierenden und Erwartungen produzierenden Tätigkeit des Rezipienten erfolgt an kaum einer Stelle des Textes so deutlich nachvollziehbar wie am Textanfang.« (Wulff 1990: 1030) Aufgrund dieser »Priming«-Funktion des Textanfangs wird die Exposition in der vorliegenden Arbeit stets detailliert analysiert (Bordwell 1985: 36, Hartmann 1995: 104ff./111ff.). Mit Klopfer sei in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, daß die Exposition nicht nur der Orientierung für die Mimesis dient, »sondern ebenso wichtig für die Einübung in die Bedingungen des Diskurses« ist (Klopfer 1995: 33). Insbesondere, wenn ein Filmanfang »auf neue Weise spricht«, gibt er die »neue ›Grammatik‹ zum Lernen vor« (Klopfer 1995: 33, H.i.O.), d.h. er liefert die Bedingungen seiner angemessenen Verarbeitung mit:

»Dies geschieht durch seine Selbstzuordnung zu einem Genre oder Subgenre, sei es durch paratextuelle Mittel vom Plakat bis zu den Dossiers, die bei seinem Marketing verteilt werden, sei es durch das, was man früher »immanente Poetik« genannt hat und was Genette den Architext nennt. [...] Bei signifikanter Abweichung von solchen durch filmische Sozialisation gelernten Gestalten gibt der Film normalerweise ähnlich wie moderne Literatur an hervorragenden Stellen »autodidaktisch« eine Einführung in das spezifische System und leitet durch einen Strang kontinuierlicher Zeichen zum Lernen an. In der Regel werden die drei Orientierungsweisen additiv, teilweise gleichzeitig, gemischt und je nach Stelle des Films unterschiedliche hierarchisch gebraucht.« (Klopfer 2002: 280, H.i.O.)

Angeichts der Holocaust-Thematik ist es für Filme mit diesem Hintergrund besonders wichtig, den Zuschauer in den ersten Minuten zu »gewinnen«. Die Analyse der Exposition vermittelt einen ersten Eindruck, wie der jeweilige Regisseur das Publikum zu dem zentralen Sich-Einlassen auf den Holocaust zu bewegen versucht (s. I.2.2).

Abschließend sei der Aufbau der – den Hauptteil der Arbeit bildenden – fünf Filmkapitel erläutert:

- (1) Die Einleitung jedes Filmkapitels i.w.S. besteht aus einer Darstellung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede der zu einer Gruppe zusammengefaßten Filme (s. II.1, II.2, II.3, II.4).
- (2) Die Einleitung jedes Filmkapitels i.e.S. (s. II.1.1, II.2.1, II.2.2, II.3.1, II.3.2, II.4.1, II.4.2, II.5) besteht aus zwei Unterkapiteln: (a) einer kurzen Analyse des Titels, da dieser – vergleichbar mit der Exposition, gleichwohl in komprimierter Form – die Haltung des Zuschauers beeinflusst, sowie einleitender Bemerkungen, Informationen und Hinweise zur aufgearbeiteten Literatur des jeweiligen Filmkapitels; (b) der Präsentation meiner übergreifenden Leitthesen in bezug auf das jeweilige Werk – synthetisiertes Ergebnis der umfangreichen Analyse.
- (3) Der Hauptteil jedes Filmkapitels i.e.S. besteht aus unterschiedlich vielen Detail-Analysen repräsentativer Schlüsselsequenzen bzw. -szenen, je nachdem, ob sich ein Film durch wenige repräsentative Sequenzen/Szenen fassen läßt (s. II.2.1, II.2.2, II.3.2, II.4.2) oder eher eine Entwicklung im zeitlichen Verlauf aufgezeigt werden muß (s. II.3.1, II.4.1). Generell wird hierbei (a) einleitend die besondere Bedeutung des jeweiligen Wendepunktes interpretierend zusammengefaßt sowie auf Gemeinsamkeiten und Differenzen im bezug auf andere Filme hingewiesen, bevor (b) die Sequenz/Szene mikrostrukturell analysiert wird⁷², d.h. im Detail das den Zuschauer lenkende, simultane und sukzessive Zusammenspiel filmischer Verfahren aufgedeckt wird. Die Einbindung zentraler Standbilder dient der Veranschaulichung des verbal Analysierten.
- (4) Ein Sequenzprotokoll des jeweiligen Films findet sich im Anhang der Arbeit.

72. »Mikrostrukturen« nennen wir alles, was zeichenvermittelt in unserem Arbeitsgedächtnis bis zu 3 Minuten oder etwas länger simultan verarbeitet wird.« (Kloepfer 2005 nach Birbaumer/Schmidt 1999: 110, H.i.O.)

1. Anonymer »Times«-Reporter zit.n. Brink 1998: 52.