

C) Exkurse

C1) EXKURS ZU PEIRCE' KONZEPT DER SEMIOSE UND SEINER UNTERSCHIEDUNG DER DREI INTERPRETANTEN-TYPEN⁵

Entgegen der semiologischen Tradition nach de Saussure, die einen dyadischen 1:1-Zusammenhang zwischen »Signifikant« und »Signifikat« annimmt⁶, entwickelt Charles Sanders Peirce ein Konzept der Semiose, das den prozessualen Charakter des Zeichens betont und sich auf die potentiell immer weiter verweisende Zeichenbildung einläßt. Bei diesem triadischen Zeichenmodell erzeugt der Zeichenträger (Repräsentanten) in Verbindung mit dem Zeichenobjekt eine Modifikation, den sog. Interpretanten (Zeichenwirkung im Bewußtsein des Interpretierenden).

Künste – insbesondere narrative – kompensieren die Trennung der Kommunikationspartner durch Integration von Kontextbedingungen – u.a. »Norm und Wert« bei Mukařovský – 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 1986 zum »Kontexttheorem«). Die triadische Relation (Zeichenkörper – modifiziertes Bewußtsein – Objekt) gibt es nur als Einheit, als Funktionsrelation und in Abhängigkeit vom jeweiligen Kontext.

Um den Semioseprozeß zu strukturieren, formuliert Peirce drei Interpretantentypen. Er erkennt bereits den Eindruck des Zeichens als Interpretanten und nennt ihn den emotionalen Interpretanten, der eine innere Gestalt erweckt. »The first proper significant effect of a sign is a feeling« (Peirce 1965, V: 475). Es kann beispielsweise in einer Musiksequenz eine bestimmte Bezogenheit spürbar sein. Ist der Eindruck nicht konkret, so zwingt er zur Füllung. Dies übernimmt der energetische Interpretant, indem er die Bezogenheit durch Anstrengung des Bewußtseins erfüllt, »an exertion upon the Inner World, a mental effort.« (Ebd.) Schließlich führt Peirce den logischen Interpretanten ein und definiert »The deliberately formed, self-analyzing habit [...] is the living definition, the veritable and final logical interpretant.« (1965: 491) Er schafft eine Bewußtseinsgestalt, die sich in der permanenten Auseinandersetzung mit der Interpretationsgemeinschaft verfestigt. Ein Begriff ist in einem Spannungszustand zwischen seiner Bildung in der Vergangenheit und seiner Zukunftsbezogenheit, da er, sobald ein Zeichenkörper an ihn erinnert, wieder auf bzw. abgerufen werden muß. Dieser dreistufige Prozeß findet stets von neuem statt.

C2) EXKURS ZUM DIALOG ZWISCHEN SENDER UND EMPFÄNGER UND DER DAMIT EINHERGEHENDE SYMPRAKTISCHEN DIMENSION IN KÜNSTLERISCHEN WERKEN NACH KLOEPFER

Unter Bezugnahme auf den Philosophen Martin Buber, den Russischen Formalisten Bachtin und den Prager Strukturalisten Mukařovský arbeitet Kloepfer die Grundlagen des »dialogischen Prinzips« des »Dialogs zwischen Autor und Leser« zunächst für literarische (Kloepfer 1982: 358), später für filmische Texte heraus (Kloepfer⁷).

Das Konzept des Dialogs in künstlerischer Kommunikation impliziert »die steile Einbeziehung des Gesagten und der expliziten Voraussetzungen«, wobei der Prozeßcharakter hierbei von entscheidender Bedeutung ist (Kloepfer nach Mukařovský 1982: 361). Dies versucht Kloepfer, am Beispiel der alltäglichen Kommunikation zu erläutern: »Manchmal greifen wir auf vergangene Gespräche zurück und vertiefen Argumente, als wenn nichts gewesen wäre«, was jedoch nur aufgrund eines gewissen gemeinsamen Wegs möglich ist (ebd.: 362). Neben der Erinnerung zeichnet sich ein Dialog gleichermaßen bzw. insbesondere durch die Erwartung von etwas Zukünftigem aus⁸. Diese doppelte Ausrichtung beschreibt Kloepfer, wie folgt: »In die perspektivlose Momentaneität kommt durch Gedächtnisleistung die gelernte Erfahrung (das Vorangegangene) und mit der Phantasie der prospektive Zugriff auf die Zukunft: ›Die Erwartung, daß was geschieht, ist das wahre Wesen des Dialogs.‹« (Ebd.: 373, H.i.O.)

Voraussetzung hierfür ist jedoch die Intensivierung der Kommunikation durch die dynamisierende Wirkung der ästhetischen Kommunikationsfunktion. Ist ein Text vom Autor künstlerisch, d.h. ästhetisch reich gestaltet, (so) kann er die Vermögen des Adressaten zur Entfaltung bringen, anstatt ihn Bekanntes nur wiedererkennen zu lassen:

»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.)

8. Sich auf M. Buber beziehend macht Kloepfer einschränkend auf die besondere Natur dieser Erwartung aufmerksam: »Nur die Erwartung, die nicht auf die Erfüllung eines Gewußten lautet, ist dialogisch wirkungsvoll, nur sie fördert im Wartenden die Bereitschaft, sich auf seine Möglichkeiten zu konzentrieren und sich für Neues zu öffnen, sich ›ansprechbar‹ zu halten.« (Kloepfer nach Buber 1982: 374, H.i.O.).

9. Vgl. in diesem Zusammenhang die Ausführungen des Existenzphilosophen F. Heinemann hinsichtlich der Besonderheit des Menschen: »Er definiert den Menschen als das Lebewesen mit den größten Resonanz- und Respons-Möglichkeiten. [...] Ein so komplexes Zeichen wie ein literarischer Text kann nacheinander und sogar gleichzeitig Verschiedenstes als Respons hervorrufen.« (Kloepfer nach Heinemann 1982: 370)

10. »Zeichen sind nämlich nicht nur bedeutend, sondern vor allem ›animierend‹: Nicht was über die Zeichenprozesse in mein Bewußtsein kommt, ist primär wichtig, sondern, daß ich innerlich angeregt werde.« (Kieser nach Kloepfer 1997: 20)

11. Vgl. hierzu 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 mitarbeitet [...].« (Sartre 1981: 39 ff.)

12. Entsprechend der Differenzierung der Interpretantentypen müssen beide Bewußtseinssebenen beansprucht werden, wenn mehr Welt erfahren werden soll (s.u. und I.2.3.).

13. Roloff versucht, dieses Ineinanderwirken mit der Definition der Intermedialität zu erfassen: »so kann man Intermedialität als Formel einerseits für die Präsenz und Produktivität

Diese 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.). 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 ›An-eignung.‹« (Ebd.: 366)

Das Maß, in dem ein Text auf den Adressaten einwirkt, hängt folglich nicht nur von seiner Qualität, sondern insbesondere vom Mithandeln des Kommunikationspartners ab.⁹ 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). Dieses Wechselverhältnis aus angelegter Aufforderung zum Sich-Einbringen¹⁰ und Annahme derselben durch Teilhabe am Erschaffen des Werks¹¹ belegt, daß ästhetisch hochwertige Kommunikation im Prinzip »alle Formen der Zwiesprache zu realisieren vermag« (Kloepfer 1982: 375).

Dem Ästhetischen wie dem Dialogischen liegt ein besonderes Spannungsverhältnis, eine dynamische Energie, zugrunde. Bezuglich der Komplexität mit dem Roman, als »der ausgeprägtesten dialogischen Gattungsform«, durchaus vergleichbar, bietet auch der künstlerische Spielfilm dem gewillten Zuschauer, unterschiedliche Ebenen des Mitspielens an (ebd.: 367f.): Erstens »kann das dialogische Alternieren in der einander zugeordneten ›Zeichensetzung‹ vielfältig sein, die Gegenrede des Zuschauers kann im Ausdenken unausgesprochener Sätze«, ungezeigter Bilder bestehen. Zweitens ist es »wichtig, daß das jeweils mit dem Text Gelernte wieder Teil der textinternen Interaktion wird«. Drittens kann es zu einer »Konfrontation verschiedener Welt-sichten« kommen, so »daß der Zuschauer nicht nur verschiedene Weltsichten einbringen kann, sondern ihre Inkompatibilität aushalten muß«; wobei er sich an den Spannungen zwischen den ideologischen und moralischen Systemen entfalten kann (Kloepfer 1982: 367f., H.i.O.).

Texte jeglicher Art sind, Kloepfer zufolge, dann sehr dialogisch angelegt, wenn sie in einer Wechselrede den Leser derart einbeziehen, daß dieser sich kraft seines vorbewußten und bewußten Vorwissens¹² und seines sympraktischen Verhaltens in das Kunstwerk sinnfüllend investieren kann. Dabei wird ein progressiver Lernprozeß aktiviert, in dessen Verlauf vergangene Kommunikation immer wieder in die Gegenwart einfließt. Todorov formuliert:

»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)

Es kommt im besten Fall zu einer reziproken Durchdringung von (Welt-)Bildern, die immer wieder ein-gesetzt werden, um Künftiges zu verstehen. Der Mensch erkennt in der Kunst nicht nur mit steigender Kompetenz immer mehr Bilder sprachlicher und nichtsprachlicher Art, sondern, durch die Teilhabe am ästhetischen Prozeß, die Vielfalt der Welt und der eigenen Vermögen.¹³ Intermedialität darf darüber nicht nur als

potentiell unendliches Verweisen von Zeichen auf andere Zeichen verstanden werden. Für die Theorie der Dialogizität ist vor allem wichtig, daß dies ein fortschreitender Prozeß ist; das Erlernen der »Sprache der Welt«, d.h. der Sprache des Anderen (hier: des spezifischen Texts), ermöglicht uns, hieraus die eigene neue Sprache zu formulieren.¹⁴ Diese ist wiederum eine kreative Basis für das Anknüpfen an neue Zeichengebräuche – ästhetisch-künstlerischer oder alltäglicher Gestaltung. Kunst erweitert damit nicht nur die kreativ-künstlerischen Vermögen, sondern kann für den Umgang mit der Alltagswelt genutzt werden. Wichtig ist der Transfer des künstlerisch Erlebten auf die eigene Lebenswelt. In diesem Zusammenhang verweist Kloepfer auf einen Film, der die angesprochenen Aspekte deutlich macht. Jaco van Dormaels *Toto der Held* »[...] gibt dem Zuschauer durch den autoreferenziellen Umgang die Gelegenheit, sich des eigenen Lernens bewußt zu werden und eine dem Helden analoge Täuschung zu erleben und Selbstaufklärung zu leisten« (Kloepfer 1999 c: 45).

Semiose ist jedoch kein Perpetuum mobile. Sie verlangt die Selbstinvestition in den Zeichengebrauch, damit das Mangelwesen Mensch aus der Fülle des Zeichen-Seins das Zeichen-Haben, nämlich semiotische Kompetenz, generiert.

von Bildern und Texten im literarischen Text, und andererseits von Texten und Bildern im Bild bezeichnen. Der Begriff Intermedialität entspricht der Erkenntnis, daß wir in einer Kultur der Einbildungen leben, nicht nur in dem Sinne, daß Bilder endlos Bilder widerspiegeln, sondern Bilder zugleich auch, im Sinne einer komplementären Phantasie, die verschiedenen Sinne aktivieren: Geschichten und Texte produzieren Bilder, genau so wie umgekehrt Texte eine komplementäre Bildphantasie, innere Filme hervorrufen.« (Roloff in Strosetzki/Stoll 1991: 1)

14. Diesen Prozeß illustriert Kloepfer mit der Analyse des Films »Toto der Held« von Jaco van Dormael. Sie ist veröffentlicht in *Kodikas/Code* 1994: 47–72 sowie in Auszügen in *Kino-/Ro/Mania I* 1999 c: 43ff.

15. Ich fasse nach Dewey, John, »Kunst als Erfahrung«, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1988 zusammen und gebe nachfolgend nur die jeweilige Seite an.

16. Vgl. u.a. Kaltenbrunner 1983 zum »Rhythmus des Lebens«, Winckelmann 1990 zur Chronobiologie, Seidel 1976 zum Rhythmus in der Musik.

17. Siehe unten (b).

18. Seidel bemerkt hinsichtlich umfangreicher und mannigfaltiger Ereignisse wie beispielsweise einem Sonatensatz, »daß sie ihr Dasein der bewußten Erinnerung des Vergangenen und der gespannten Erwartung des Kommenden verdanken.« (1976: 2) »Aristides [...] weiß, daß daran [am Rhythmus] mehr Geisteskräfte beteiligt sind als die im Moment verhaftete Wahrnehmung, das bloße Hören, Fühlen und Sehen: das Gedächtnis des Vergangenen nämlich und die davon geprägte Erwartung des Kommenden. Es tritt der Geist also den Bewegungen aktiv gegenüber; er versucht, sie zu erfassen in ihren Abmessungen, in ihrem Auf und Ab.« (Ebd. 21)

C3) EXKURS ZUM RHYTHMUS IN KÜNSTLERISCHEN WERKEN UND DESSEN AUSWIRKUNGEN AUF DAS MENSCHLICHE BEWUSSTSEIN

a) Die Allgegenwart von Rhythmus in der Kunst und die variierte Wiederkehr von Elementen als Kompositionsprinzip nach John Dewey¹⁵

Ausgangspunkt der Überlegungen des amerikanischen Philosophen und Psychologen John Dewey zum Rhythmus in künstlerischen Werken ist dessen Allgegenwart in der Natur. Ausdrücklich weist er auf die enge Verknüpfung zwischen den breiteren Rhythmen in der Natur und den elementaren Daseinsbedingungen des Menschen hin (171).¹⁶ Nach Dewey ist Rhythmus als Wesensmerkmal der Umwelt überhaupt Voraussetzung für die Existenz künstlerischer Form.

»Weil Rhythmus ein allgemeingültiges Daseinsschema darstellt, das einer jeglichen Verwirklichung von Ordnung innerhalb des Wandels zugrunde liegt, durchzieht er sämtliche Gattungen der Kunst: Literatur, Musik, Bildhauerei, Architektur ebenso wie den Tanz. [...] Dem Rhythmus einer jeden Kunst und eines jeden Kunstwerks liegt, gleichsam als Substrat in den Tiefen des Unbewußten, das Schema der Beziehungen des Lebewesens zu seiner Umwelt zugrunde.« (174)

Aufbauend auf diesen Beobachtungen – die Eisenstein unter dem Begriff des organischen Prinzips zusammenfaßt¹⁷ – definiert Dewey Rhythmus im angesprochenen Sinne der Bedingung für Form folgendermaßen: »Er ist die geordnete Variation des Wandels«, wobei er betont, daß dieser Wandel am rechten Ort, d.h. an einer bestimmten Stelle innerhalb des Ganzen stattfinden müsse (179).

Dabei macht Dewey darauf aufmerksam, daß die sich rhythmisch abwechselnden Teile in enger Beziehung zueinander stehen: »Indem ein jeder Taktschlag einen Teil innerhalb des Ganzen hervorhebt, trägt er zur Stärke des Vorangegangenen bei, wobei er eine Spannung erzeugt, die zugleich die Forderung nach etwas Nachfolgendem ist.« (179)¹⁸ Demnach zeichnet sich Rhythmus durch »natürlich einander Widerstand leistende Energien« aus (180). Das Entstehungsschema des rhythmischen Wandels antagonistischer Kräfte skizziert Dewey wie folgt:

»Eine jede gewinnt während einer bestimmten Dauer an Intensität, drängt jedoch dadurch eine gegensätzliche Energie zurück, bis diese andere, die sich gerade entspannt, während sie sich ausdehnt, überwältigen kann. Dann kehrt sich der Vorgang um, nicht unbedingt im gleichen Zeitabstand, aber doch in einem Verhältnis, das als geordnet empfunden wird. Widerstand staut Energie. Er wirkt so lange aufhaltend, bis Lockerung und Expansion folgen.« (180)

Die trotz klarer Abgrenzung zwischen den sich abwechselnden Energien bestehende Beziehung läßt sich schematisch wie folgt darstellen:

Jede Wiederkehr einer der antagonistischen Kräfte trägt sowohl den Charakter der Erinnerung im Sinne einer Anknüpfung an vorhergehende Manifestationen dieser Energie, als auch den Charakter der Innovation im Sinne einer Fortführung dieses Energiestranges, jedoch in Variation. Dem Aspekt der modifizierten Wiederkehr wird insofern Rechnung getragen, als die beiden Energien durchgehend in Abwandlung auftreten und sich somit nie identische Szenen wiederholen. Diese Tatsache – so Dewey – unterscheidet eine ästhetische, lebendige Wiederkehr von einer statischen, identischen Wiederholung ohne Rhythmuscharakter.

Ästhetische Wiederkehr ist somit eine Frage von Beziehungen, wobei diese wiederkehrenden Energien einerseits der Festlegung und Abgrenzung der einzelnen Teile dienen, andererseits jedoch auch verbinden und auf diese Weise von entscheidender Bedeutung für die Kompositionsstruktur sind: »[...] die individuellen Gebilde, die sie abgrenzen, erfordern gerade wegen der Beziehung Assoziation und Interaktion mit anderen individuellen Einheiten. Insofern dienen die einzelnen Teile in lebenswichtiger Weise der Konstruktion eines ausgebreiteten Ganzen.« (193) Seine Definition von Rhythmus aufgreifend, unterstreicht Dewey die Wichtigkeit der Variation und gerade nicht die »buchstäblichen Wiederkehr mit regelmäßiger Wiederholung identischer Elemente«, welche er als statische »Tick-Tack-Theorie« bezeichnet (189).¹⁹ Ihm geht es bei der Wesensbestimmung von Rhythmus vielmehr um eine funktionale Wiederkehr von Elementen, die jedoch beständigen Modifikationen als Voraussetzung für Wachstum unterliegen:

»Nach der Definition von Rhythmus als geordneter Variation einer Manifestation von Energie ist die Variation nicht nur ebenso wichtig wie die Ordnung; sie ist vielmehr ein unerlässlicher Koeffizient einer ästhetischen Ordnung. Je größer die Variation, desto interessanter der Effekt, vorausgesetzt, die festgesetzte Ordnung wird beibehalten.« (190)

Sein Verständnis von ästhetischer Wiederkehr präzisiert Dewey wie folgt, wobei er den Aspekt der Mannigfaltigkeit versus Ordnung als Verlangen eines jeden Organismus abschließend auf den Punkt bringt:

»Ästhetische Wiederkehr ist lebendig, physiologisch und funktional. Es handelt sich dabei eigentlich um Beziehungen und nicht um Elemente, die wiederkehren, und zwar wiederholen sie sich in verschiedenen Zusammenhängen und mit verschiedenen Konsequenzen, so daß jede Wiederkehr den Charakter einer Innovation wie auch den einer Erinnerung trägt. Während sie noch eine erweckte erfüllt, erregt sie gleichzeitig ein neues Verlangen, ruft eine ungesättigte Neugierde wach und begründet eine veränderte Spannung.« (196)

Hinsichtlich der Gegenüberstellung von Kunst und Wissenschaft leistet Dewey einen wichtigen Beitrag. Obgleich beide das Interesse an Rhythmus in gewisser Weise verbindet, besteht ein zentraler Unterschied im Hinblick auf die Form und Tiefe der Erkenntnis des Adressaten. Während die Naturwissenschaften die Naturgesetze dem Denken zugänglich machen wollen, versucht die Kunst, verschiedene Rhythmen der »Wahrnehmung in der unmittelbaren Erfahrung« anzubieten (174). Um von einer ästhetischen Erfahrung sprechen zu können, müssen die Rhythmen des künstlerischen Werks – so Dewey – zu einem Rhythmus in der Erfahrung selber werden, einem »Rhythmus im Erfahrungsinhalt« (188). Ein ästhetischer Rhythmus basiert demnach auf Perzeption und schließt folglich all das ein, was durch das Subjekt im Akt der Wahrnehmung eingebracht wird:

19. »Rhythmus ist also Wiederkehr von Ähnlichem in ähnlichen Abständen [...]. Der Rhythmus gestattet im Gegensatz zum Takt sehr wohl einen Wechsel der Zeiteinheit wie des Tempos. [...] Das Metrum ist rational, der Rhythmus irrational. Der irrationale Rhythmus ist lebendige Bewegung und als solche sinnlich faßbar.« (Jost 1983: 15)

20. »Der Mensch erfreut sich an rhythmischer Darstellung und Verkörperung, denn solches ist beispielhaft für die Beziehungen, die – ob auf natürlichem Wege oder künstlich herbeigeführt – den Lauf des Lebens bestimmen.« (1988: 174). Siehe oben (a).

»Die gegenseitige Erhellung von Teilen und einem Ganzen, die [...] ein Objekt zu einem Kunstwerk macht, wird erreicht, wenn alle Konstituenten eines Werks in rhythmischer Verbindung stehen mit allen anderen Teilen derselben Art [...] und wenn alle diese besonderen Faktoren ihrerseits einander wechselseitig verstärkt als Variationen zur Geltung bringen, die eine integrierte und komplexe Erfahrung aufbauen.« (198f.)

b) Rhythmus als zentrales Struktur- und Steuerungselement in der filmischen Komposition nach Eisenstein

Vor Dewey weist bereits der russische Filmregisseur und -theoretiker Sergej Eisenstein auf die grundlegende Verknüpfung zwischen den Naturgesetzmäßigkeiten bzw. -rhythmen und dem menschlichen Organismus hin, wobei er diese Erkenntnis in erster Linie auf die filmische Komposition und deren spezifisches Wirkpotential anwendet.

Im Rahmen seiner Ausführungen zur Komposition eines Kunstwerks spricht Eisenstein von der Möglichkeit, eine Haltung zu einer dargestellten Tatsache durch die Art und Weise darzustellen, in welcher diese wiedergegeben wird: »Eines der wirksamsten Mittel, diese Haltung wiederzugeben, liegt in der Komposition.« (1960: 72) Dabei geht es, gemäß Eisenstein, nicht so sehr um die Haltung des Protagonisten zur Tatsache, sondern vielmehr um die Einstellung des Autors und dessen Wunsch, wie »der Zuschauer die dargestellte Tatsache aufnehme, empfinde und auf sie reagiere.« (1960: 72) »Die Komposition ist – so Eisensteins wiederholte These – wie ein großer Gestus, über den der Autor sein Verhältnis zu den Phänomenen entwickelt und dem Publikum ein entsprechendes Verhalten anbietet.« (Kloepfer nach Eisenstein 2000: 377)

Komposition als »ein Grundgesetz für die Gestaltung einer Darstellung« erreicht besondere Wirkmacht durch die künstlerische Montage des aufgenommenen Filmmaterials im Rahmen der Post-Produktion (1960: 72). Diese spezifische Form der Montage bezeichnet Eisenstein als »das stärkste Kompositionsmittel für die künstlerische Realisierung eines Sujets, als die Syntax des richtigen Aufbaus aller Einzelfragmente eines künstlerischen Films.« (1973: 142) Dem Prinzip der ästhetischen Montage versucht er durch die Untersuchung der japanischen Hieroglyphik auf die Spur zu kommen. Am Beispiel kurzer poetischer Texte beobachtet Eisenstein, wie die Kombination zweier materieller Bildzeichen eine »transzendentale Resultante, einen Begriff entstehen lassen« (1975: 206). Die Einzel-Hieroglyphen »zünden zum – Ideogramm« (1963: 265f.); das Bildzeichen für Wasser verbunden mit dem eines Auges bedeutet beispielsweise weinen. Die Entstehung des Begriffs hängt jedoch unabdingbar vom Leser ab, welcher die Aneinanderreihung zur Vollendung bringen muß (1963: 268). Das prinzipielle Funktionieren der japanischen Begriffsbildung versucht Eisenstein wie folgt in die filmische Syntax zu übertragen: »Meiner Ansicht nach ist aber Montage nicht ein aus aufeinanderfolgenden Stücken zusammengesetzter Gedanke, sondern ein Gedanke, der im Zusammenprall zweier voneinander unabhängiger Stücke >entsteht.<« (1975: 206, H.i.O.) Hierbei wird die Spannung wiederum durch den Grad der Nicht-Übereinstimmung bestimmt. Im Zusammenhang mit dem darauf folgendem Element wird sie – so Eisenstein – zum wirklichen Element des Werkrhythmus.

Aufgrund der Tatsache, daß der Mensch an Rhythmen gebunden ist, die seinem Bewußtsein zwar nicht unmittelbar zugänglich sind, gleichwohl sein Sehen und Erleben der Welt bestimmen, legt Eisenstein – in Analogie zu Dewey²⁰ – besonderes Augenmerk auf die Korrespondenz »des Rhythmus im Aufbau der filmischen Proportionen

mit dem Rhythmus der Gesetzmäßigkeiten in den Erscheinungen in der Natur« hinsichtlich der Verwirklichung einer organischen Filmstruktur (1973: 158). Das kompositorisch spannende Phänomen des Rhythmus stellt für Eisenstein somit ein zentrales Strukturelement im Hinblick auf das Filmganze dar und hat darüber hinaus eine entscheidende Steuerungsfunktion für die Eigenleistung des Zuschauers: »Die Zeitdauer dieser Abschnitte, das Tempo und ihre Reihenfolge vermittelt dem Zuschauer mit Hilfe dieses rein physiologischen Prozesses den Rhythmus und die Schnelligkeit der Assoziationen. Und genau dies ruft im Publikum eine echte Gemütsbewegung hervor.« (1973: 192) Die direkte Aus- bzw. Einwirkung des kompositorischen Rhythmus, der »Spannungs-Phasen«, auf den Zuschauer beschreibt Eisenstein mit einem In-Bewegung-Setzen desselben (1975: 203): »Der [...] Rhythmus erfaßt den Zuschauer, ›nimmt ihn gefangen und setzt ihn in Bewegung.‹« (1984: 225, H.i.O.)

Die – bereits mit Dewey analysierte – rhythmisch-funktionale Wiederkehr als Kompositionsprinzip ermöglicht dem geneigten Zuschauer eine genußvolle Vermögensentfaltung in der Ekstase. Diesen Zustand des Außer-Sich-Seins beschreibt Eisenstein folgendermaßen:

»Das Pathos tut seine Wirkung – wenn der Zuschauer gezwungen wird, von seinem Sitz aufzuspringen. Wenn er gezwungen wird, auf der Stelle zusammenzubrechen, wenn er gezwungen wird, zu klatschen, zu schreien. Wenn seine Augen gezwungen werden, vor Begeisterung zu leuchten, bevor sie Tränen der Begeisterung vergießen... Kurz, wenn der Zuschauer gezwungen wird, ›aus sich herauszugehen. [...] ex-tasis – wörtlich ›ausserhalb seiner selbst stehen‹, was besagen will, [...] ›sich aus seinem gewohnten Zustand entfernen.‹« (1960: 88)

Die Wirkung des Pathos besteht für Eisenstein also in allem, was den Adressaten in den beschriebenen »Extremzustand« versetzt, wobei er den besagten Qualitätssprung als Voraussetzung für die Verwirklichung einer pathetischen Kompositionssstruktur ansieht (1984: 218). Dieser kompositorisch ermöglichte Sprung aus sich heraus bewirkt »le passage à quelque chose d'autre, à quelque chose d'une qualité différente, quelque chose de contraire à ce qui précède« (Kloepfer nach Eisenstein 1998: 7), »einen Sprung in eine neue Qualität, und erreicht meistens den Umfang eines Sprunges in den Gegensatz« (1960: 93f.). Eine pathetische Struktur muß demnach in all ihren Merkmalen diesen Übergang in eine andere Dimension anbieten. Nur in diesem Fall kann man – so Eisenstein – von einem wahrhaftigen Kunstwerk sprechen, welches seine Adressaten mittels kalkulierter Steuerung einzubeziehen, zu ergreifen vermag (160: 89).

»Une véritable œuvre d'art est une organisation par laquelle à la fois l'auteur – par toutes ses facultés, toutes ses compétences, tout son travail – et le spectateur – par toutes ses énergies appliquées – arrivent » à la forme la plus haute de l'organique: le pathétique ». Une œuvre est vivante proportionnellement à la participation du spectateur au processus de la création.« (Kloepfer nach Eisenstein 1998: 8f.)

21. Vgl. Norman/Rumelhart 1978, Mandler 1985, Ohler 1990.

C4) EXKURS ZU DEN PERZEPTIONS-, KONZEPT- UND STEREOTYPEGELEITETEN FILMSTRUKTUREN NACH WUSS

Auf Basis des in den Kognitionswissenschaften damals verbreiteten Schema-Ansatzes²¹ arbeitete Wuss systematisch ein Modell aus, wonach innerhalb der filmischen Gestaltung drei unterschiedliche Strukturangebote zu unterscheiden sind, die jeweils verschiedene Rezeptionsstrategien nutzen. Der Regisseur steuert demnach das Semioseverhalten der Adressaten, indem er perzeptive, konzeptuelle und stereotype Leistungen einfordert. Zentral ist hierbei die systematische Verbindung dieser drei Dimensionen der Verarbeitung.

Die drei filmischen Struktur-Typen unterscheiden sich nach Auffälligkeits- und Evidenzgrad, Bewußtheitsgrad bei der Rezeption, Lernverhalten im Rezeptionsprozeß, semantischer Stabilität, Speicherung im Gedächtnis, Zeichenhaftigkeit, Auftrittshäufigkeit und der Nutzung des Wiederholungsprinzips.

	Perzeptiv geleitete Filmstruktur	Konzeptuell geleitete Filmstruktur	Stereotypengeleitete Filmstruktur
Kognitive Invariantenbildung	Invarianten der Perzeption	Invarianten des Denkens	Invarianten der Motive
Evidenzgrad	Kaum evident	Evident	Stark evident
Lernverhalten	Wahrscheinlichkeitslernen	Lernen durch freie Kombination	Beide Formen
Bewußtheitsgrad	Un-/vorbewußt	Bewußt	Unbewußt (Gewöhnung)
Auffälligkeit	Gering	Maximal	Abnehmend
Semantische Stabilität	Instabil	Stabil	Stabil
Gedächtnistyp	Arbeitsgedächtnis	Langzeitgedächtnis	Tertiärgedächtnis
Zeichenhaftigkeit	Latent	Deutlich	Verblassend
Auftrittshäufigkeit	Intratextuelle Pluralität	Intratextuelle Singularität	Intertextuelle Pluralität
Wiederholung	Im Werk	Einmalig im Werk	In der Kultur

Abb. I.2.2.a: Drei Strukturtypen der ästhetischen Komposition (angelehnt an Wuss 1993: 64)

Wuss erlaubt mit diesem Modell, die semiotisch-ästhetische Struktur, in Verbindung mit der sympraktischen Herausforderung, als Ausgangspunkt für die Typologisierung von Filmen zu nehmen. Ist beispielsweise die Aufforderung, über Wahrscheinlichkeiten Neues zu erschließen, in einem Werk früh und vorbewußt angelegt, so kann das Bewußtsein mit Hilfe der latenten Zeichen perzeptive Invarianten ausbilden, d.h. auf Strukturen antworten, die das sinnliche Wahrnehmen als erste Stufe zur Erkenntnis ansprechen. Ist eher bewußte, gelenkte Kombinatorik dominant, kann vor allem das Langzeitgedächtnis die deutlich auffälligen und bewußten Zeichen verarbeiten und Invarianten des Denkens, d.h. Konzepte erkennen. Handelt es sich um stereotypengeleitete Strukturen, d.h. werden bestimmte Motive in einem Kulturreis wiederholt, wird der Adressat durch die Automatisierung (abnehmende Zeichenhaftigkeit) weniger gefordert.

Gleichzeitig werden mit der jeweils spezifischen Komposition unterschiedliche »Lernmodelle« (Wuss 1990, 1993 u.a.) bzw. sympraktische Anforderungen (Kloepfer 1985ff.) realisiert. Um von den das Kurzzeit- bzw. Arbeitsgedächtnis betreffenden perzeptionsgelenkten Strukturen zu den Konzepten zu gelangen, mit denen dann die darstellte Welt (Handlungen, Konstellationen, Chronotopoi) gemäß kognitiven Mustern längerfristig geordnet wird, müssen die Adressaten psychische Leistungen erbringen, die vielfach genutzt werden können.

Das Wiedererkennen konzeptgeleiteter Strukturen und das unbewußte Reagieren auf stereotypengelenkte »Anweisungen« können um so kreativer in ein Spannungsverhältnis zu den innovativen Strukturen gebracht werden, wenn mit der paratextuellen Ausstattung (Genette 1994) und der Exposition (als Initiation oder Priming; s. Hartmann 1995) eine große Sicherheit für den Adressaten aufgebaut wird.

Der praktische Wert dieses sog. PKS-Modells besteht darin, daß neben den auffälligen und relativ bewußt rezipierten filmischen Strukturen, auf welche die Filmanalyse traditionellerweise rekuriert (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. Dabei darf der Begriff der Oberflächenstruktur nicht etwa damit gleich gesetzt werden, daß der Film an der Oberfläche des Bewußtseins bleibe. Es kann durchaus, wirkmächtig, genüßvoll und lehrreich sein, bestimmte diegetische Strukturen wie Handlungen, Figurentypen oder konfliktgeladene Situationen wieder zu erkennen und damit ein schlußfolgerndes Handeln zu aktivieren.