

Kognition und Verstehen

Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE

Im Allgemeinen verstehen Zuschauer die Filme, die sie sehen. Sie sind imstande, Fragen über die Handlung eines Films zu beantworten, sich alternative Szenen vorzustellen (Was wäre, wenn das Monster das Pärchen nicht gefunden hätte...?) und den Film mit anderen zu diskutieren, die ihn ebenfalls gesehen haben. Auf dieser elementaren Tatsache des Verstehens ließe sich, so behauptete Metz Mitte der sechziger Jahre, die semiotische Filmtheorie begründen. "Was es zu verstehen gilt, ist, daß Filme verstanden werden" (Metz 1972, 197).

Mit der Ausdehnung semiotischer Forschung in Frankreich, Großbritannien und den USA stießen die Wissenschaftler bei ihrer Suche nach Erklärungen filmischen Verstehens auf Vergleiche mit der Sprache, auf Analogien zu linguistischen Untersuchungen und zu anderen Disziplinen. Doch wurde im Laufe dieser Entwicklungen die Suche nach den Gesetzen, die dem Verstehensprozeß zugrunde liegen, zunehmend verdrängt. Man wandte seine Aufmerksamkeit den Ursachen filmischer Lust zu, indem man insbesondere den Begriff des *spectatorship* im Rahmen von Ideologie- und psychoanalytischen Theorien zu definieren suchte. Deren konzeptionelle Schwächen und empirische Mängel aber sind in den letzten Jahren immer offenkundiger hervorgetreten. Fairerweise sollte man sagen, daß das Interesse an ihnen deutlich nachgelassen hat und verschiedene französische Parteigänger der Psychoanalyse zur "klassischen" strukturalistischen Semiotik der 60er und frühen 70er Jahre zurückgekehrt sind.¹

Der gegenwärtige "kognitivistische" Trend in der Filmwissenschaft ist mit der Frage, was das Verstehen von Filmen - zumindest von narrativen Filmen - ermöglicht, an Metz' Ausgangspunkt zurückgekehrt. Doch die Thesen, die nun diskutiert werden, unterscheiden sich deutlich von denen der semiotischen Forschung. Im sich abzeichnenden kognitivistischen Paradigma gilt es

¹ Die umfassendste und übersichtlichste Kritik der poststrukturalistischen Filmtheorie ist Carroll (1988). Odin (1991) behauptet die Rückkehr der Filmtheorie zu den Themen, die Metz in den sechziger Jahren verfolgt hatte.

als unwahrscheinlich, daß die Zuschauer eine Reihe von "Codes" anwenden, um den Sinn eines Films zu erschließen. Vielmehr beteiligen sich die Zuschauer an einem komplexen Prozeß der aktiven Ausarbeitung dessen, was der Film vorgibt. Sie gehen, wie Jerome Bruner es formuliert, "über die gegebene Information hinaus" (vgl. Bruner 1973). Das bedeutet aber nicht, daß jeder Zuschauer ein völlig idiosynkratisches Filmverständnis entwickelt, denn es gibt Grund zur Annahme, daß viele Zuschauer bei dieser Ausarbeitung nach ähnlichen Mustern verfahren.²

Ein Beispiel: Sie fahren auf der Landstraße und sehen ein Auto mit einem platten Reifen; ein Mann öffnet gerade den Kofferraum des Autos. Ohne jede bewußte Überlegung nehmen Sie an, daß er der Fahrer ist und daß er Werkzeug oder einen Ersatzreifen oder beides aus dem Kofferraum herausnehmen wird. Wie wir eine solch prosaische Handlung verstehen, bleibt in vieler Hinsicht nach wie vor ein Rätsel, aber es scheint doch recht unwahrscheinlich, daß dieses Verstehen mittels eines Codes erreicht wird. Streng genommen ist ein Code ein arbiträres System von Alternativen, das von Sukzessions- oder Substitutionsregeln bestimmt ist und mehr oder weniger explizit erlernt wird. Daß es einen Code zum Verstehen des Verhaltens beim Reifenwechseln gibt, scheint unwahrscheinlich. Stellen Sie sich nun vor, Sie würden den gleichen Vorgang im Film sehen. In Ermangelung besonderer Vorinformationen (sagen wir einer vorangegangenen Szene, die den Fahrer beim Verstauen einer Leiche im Kofferraum zeigt) würden Sie dieselbe Erwartungshaltung entwickeln. Wie in dem Beispiel aus dem wirklichen Leben scheint kein Rückgriff auf einen Code notwendig zu sein.

Dieses Beispiel legt nahe, daß wir uns beim Verstehen vieler filmischer Ereignisse eher gewöhnlicher, informaler Denkmuster bedienen. Im Gegensatz zu einem Großteil der Filmtheorie aus den 70er und 80er Jahren brauchen wir diesen Vorgang nicht im Freudschen oder Lacanschen Unbewußten zu verorten. Wie Sie keinen Code zum Reifenwechseln erlernt haben, so gibt es auch keinen Grund, ihre Erwartungshaltung auf verdrängte Kindheitserinnerungen zurückzuführen, die angeblich in ihrem Unbewußten angesiedelt sind. Konfrontiert man Sie mit einer Folge von Sachverhalten (platter Reifen, Fahrer öffnet Kofferraum), werden Sie diese kategorisieren (Fahrer wechselt platten Reifen) und einen informalen, probabilistischen Schluß ziehen, der auf strukturiertem Wissen darüber basiert, was normalerweise zu einem Reifenwechsel gehört.

Das soll aber nicht heißen, daß nur wirklichkeitsgebundenes Wissen für das Verstehen von Filmen relevant ist. Natürlich wäre es im wirklichen Leben

² Ich gebe einen Abriss des immer zentraler werdenden Paradigmas in Bordwell (1989b); vgl. dazu auch Bordwell (1990).

offenkundig unwahrscheinlich, daß einem ein Außerirdischer aus dem Kofferraum entgegen springt. Wenn der Film aber nun einem bestimmten Genre zugehört, könnte das eine durchaus wahrscheinliche Alternative darstellen, die der Zuschauer in Betracht ziehen müßte. Auch bestimmte technische Gestaltungselemente wie Zeitlupe oder fragmentarische Montage erfordern vom Zuschauer Erfahrungen mit Filmen, um verstanden zu werden. Entscheidend aber ist, daß selbst stilistische oder genrespezifische Konventionen immer noch mittels alltäglicher Denkmuster erlernt und angewendet werden. Es bedarf keiner besonderen Schulung, die dem Erlernen eines Codes wie der Sprache oder gar einer Signalsprache entspräche, um die Konventionen von Horrorfilmen oder Gewalt in Zeitlupe zu erkennen.

Aus der kognitiven Perspektive kann das Verstehen narrativer Filme grob als eine Frage des "Kognizierens" [*cognizing*] gesehen werden. Wo wir über die gegebenen Informationen hinausgehen, ordnen wir nach Kategorien, bedienen uns unseres Vorwissens, ziehen wir informale, provisorische Schlüsse, und wir entwickeln Hypothesen darüber, was als nächstes passieren könnte. Ein geschulter Zuschauer zu sein heißt soviel wie die Fähigkeit zu haben, diese zwar unterschwellig, doch bestimmenden Handlungen auszuführen. Deren Ziel ist, wie Untersuchungen zum Verstehen von Geschichten gezeigt haben, zumindest teilweise das Herausfiltern eines "Substrats" [*gist*³] (vgl. Feldman/Bruner/Renderer/Spitzer 1990). Werden Rezipienten mit einer Erzählung konfrontiert, so versuchen sie, die Pointe oder grundlegende Züge des Ereignisses zu erfassen. Das Umwandeln einer Szene in ihr 'Substrat' - in die Grundzüge der Handlung, deren Konsequenzen für die Personen und den Handlungsfortgang - wird zur Grundlage von komplexeren Reaktionen auf einem höheren Niveau.

Diese Perspektive hat auch Auswirkungen darauf, wie wir Filme sehen. Anstatt nach einer "Sprache" des Films zu forschen, sollten wir danach suchen, wie Filme derart gestaltet werden, daß sie diejenigen Handlungen des 'Kognizierens' hervorrufen, die zum Verstehen führen. Anders ausgedrückt: Nicht alle Zuschauer sind Filmemacher, aber alle Filmemacher sind Zuschauer. Insofern wäre die Behauptung nicht unplausibel, daß Filmemacher ein intuitives praktisches Wissen darüber entwickelt haben, wie diejenigen mentalen Handlungen hervorzurufen sind, die beim Zuschauer das vom Filmemacher erwünschte Erlebnis wecken. Ein solcher Versuch mag zugegebenermaßen fehlschlagen, oder die Zuschauer mögen sich dazu entscheiden, alternative Strategien der Sinngebung zu verfolgen. Aber als erster Schritt in einem Forschungsprojekt ist es sinnvoll, von der Behauptung auszugehen, daß Filmemacher - Drehbuchautoren, Produzenten, Regisseure,

³ Der englische Begriff *gist* ist allerdings vager als seine möglichen deutschen Übersetzungen, die alle einen Begriff des "Wesentlichen" ins Spiel bringen; AdÜ.

Cutter und andere Filmschaffende - ihre Filme in einer Art und Weise konzipieren, die die meisten ihrer Zuschauer auf ähnliche Verarbeitungswege locken.

Die folgenden Ausführungen widmen sich nun dem Versuch zu zeigen, wie die kognitive Perspektive uns bei der Untersuchung der narrativen Gestaltung eines Films helfen kann. Bevor ich aber ein bestimmtes Beispiel angehe, ist es nötig, meinen theoretischen Bezugsrahmen etwas weiter auszuführen.

1.

Lassen Sie uns einen Film als ein komplexes System verstehen, das aus Subsystemen zusammengesetzt ist: aus narrativen Prozessen, thematischen Beziehungen, stilistischen Mustern und vielleicht noch anderen. Die Subsysteme des Films können mit Bezug auf einen weiteren Rahmen gewohnheitsmäßiger Praktiken, die ich *Normen* nenne, historisch verortet werden. Um ein einfaches Beispiel zu nehmen: seit Mitte der zehner Jahre gilt es als eine Norm des Hollywood-Studiosystems, daß eine dramatische Handlung in einem kohärent einheitlichen Raum stattzufinden hat. Dieser wird durch Hilfsmittel wie *continuity editing*, gleichbleibende Orientierungspunkte und andere dargestellt.

Wir können uns das Funktionieren normgesteuerter Subsysteme als die Übermittlung von 'Hinweisen' [*cues*] an den Zuschauer vorstellen. Diese geben den Anstoß zum Verarbeitungsprozeß, der letzten Endes zur Bildung von Schlußfolgerungen und Hypothesen führt. Der Zuschauer begegnet den *cues* mit relevantem Wissen aus verschiedenen Bereichen, insbesondere mit dem, das von Kognitionstheoretikern als schema-fundiertes Wissen bezeichnet wird. Ein Schema ist eine Wissensstruktur, die es dem Rezipienten ermöglicht, über die gegebene Information hinauszudenken.⁴ Unser Schema für Autopannen ermöglicht es uns, das auszufüllen, was in der oben geschilderten Szene der Wahrnehmung nicht zugänglich ist.

Das Verstehen eines Films verlangt ständig nach *cues* und Schemata. So dient eine Sequenz, welche die Personen in bestimmten Positionen und Rahmen zeigt, dem Zuschauer zum Beispiel für gewöhnlich als Hinweis darauf, daß diese Personen sich an einem bestimmten Ort befinden. Eine Szene, die mit der Nahaufnahme einer Tischlampe beginnt, mag den Zuschauer zur Annahme veranlassen, daß die Szene in einem Wohnzimmer oder in einem

⁴ Der klassische Text zur Schematheorie ist Bartlett (1932). Nützliche Orientierungen über gegenwärtige Konzeptionen von Schemata finden sich in Hastie (1981) und Casson (1983).

Salon stattfindet. Ohne Schemata würden diese Schlußfolgerungen und Annahmen nicht gefaßt werden können. Dem Zuschauer eines Hollywood-Films ist es möglich, die Kohärenz eines Raumes zu verstehen, weil er auf einer bestimmten Stufe geistiger Aktivität für typische Schauplätze, wie z.B. ein Wohnzimmer, ein Schema besitzt. Ähnlich muß der Zuschauer bei seiner Suche nach einem 'Substrat' rudimentäre Vorstellungen narrativer Strukturen besitzen, die es ihm erlauben, bestimmte Informationen als gesichert anzunehmen und andere Informationen zum Beispiel als 'Exposition' oder 'wichtige Enthüllung' zu verstehen.

Schließlich gehe ich davon aus, daß alle diese Aspekte historisch und kulturell variabel sind. Es steht zu erwarten, daß unterschiedliche Traditionen des Filmemachens zu verschiedenen Zeiten und Orten eigenständige Normen, Schemata und *cues* entwickeln. Entsprechend werden sich auch die Schlußfolgerungen und Hypothesen unterscheiden, die für die Zuschauer verfügbar sind.

Da mein bisheriger Abriß sehr skizzenhaft ist, möchte ich versuchen, diese theoretischen Annahmen an einem konkreten Fall zu veranschaulichen. Mein Probestück ist *MILDRED PIERCE* (Michael Curtiz, USA 1945), eine Verkörperung jenes umfassenden Systems von Normen, das als klassisches Hollywood-Kino bekannt geworden ist.⁵ Ich werde mich auf das narrative System des Films konzentrieren, das nicht nur die Konstruktion des Plots und einer diegetischen Welt beinhaltet, sondern auch eine besondere Verwendung von filmischen Techniken umfaßt.

Zuerst möchte ich versuchen zu zeigen, daß der Film narrative Normen mit der Absicht verwendet, nicht einen, sondern zwei Ansätze für die Entwicklung von Schlußfolgerungen und die Verifizierung von Thesen zu eröffnen. Es scheint, als seien beide Ansätze dem zeitgenössischen Publikum zugänglich gewesen. Zweitens möchte ich zeigen, daß der Film annimmt, daß der Zuschauer im Bemühen, das 'Substrat' zu finden, bestimmte *stilistische* Normen außer Acht lassen oder vergessen wird. Hollywoods Normen arbeiten mit einer Bedeutungshierarchie, bei der das narrative 'Substrat' an der Spitze steht, während vereinzelt stilistische Manipulationen ihm untergeordnet bleiben. Diese Hierarchie erlaubt es dem Filmemacher, entscheidende narrative Täuschungen zu verdecken.

⁵ Zum Film vgl. LaValley (1980) - der Sammelband enthält auch ein Protokoll des Films; Informationen zum Produktionshintergrund finden sich in Behlmer (1985, 254-264).

2.

Da MILDRED PIERCE mit einem Mord beginnt, bietet es sich an, unsere Untersuchung mit einer normbezogenen Frage zu beginnen: Was für Möglichkeiten standen Filmemachern der 40er Jahre zur Verfügung, die ihren Plot mit einer solchen Szene eröffnen wollten?

In den frühen 40ern gab es im wesentlichen zwei Optionen. Für die eine dient die zweite Szene aus THE MALTESE FALCON (John Huston, USA 1941) als Beispiel. Hier wird der Mord an Miles Archer, dem Partner von Sam Spade, so dargestellt, daß die Identität des Mörders verdeckt bleibt. In diesem Fall wurde ein Gegenschnitt auf den Mörder unterlassen. Der Film wirft folglich die Frage auf, wer Archer umgebracht hat, was wiederum einen Handlungsstrang innerhalb der übergreifenden Kriminalgeschichte eröffnet.

Eine zweite normative Option wird in THE LETTER (William Wyler, USA 1940) gezeigt. Hier wird der anfängliche Mord an einem Kolonialisten eindeutig von der von Betty Davis gespielten Frau begangen. Die Frage, die sich nun stellt, ist, warum sie ihn umgebracht hat. Gibt es irgendwelche Umstände, und wenn ja welche, die das Verbrechen rechtfertigen?

Die ersten beiden Szenen in MILDRED PIERCE aber bieten ein komplexeres Bild. In einem einsamen Strandhaus bei Nacht, vor dem mit laufendem Motor ein Wagen steht, wird ein Mann von einem ungesesehenen Angreifer erschossen. Im Sterben flüstert er: "Mildred." Für einen kurzen Moment erblicken wir eine Frau, die mit dem Wagen davonfährt. In der nächsten Szene ist unsere Protagonistin Mildred Pierce zu sehen, wie sie an einem verlassenen Kai entlang irrt.

Wollte man eine einfache Veranschaulichung für die inferentielle Grundlage des Kinos finden, so bietet die Untersuchung dieser knappen Eröffnungsszene nicht den schlechtesten Ausgangspunkt. In einer bemerkenswert kurzen Zeit - die Mordszene dauert lediglich 40 Sekunden - hat die Zuschauerin bzw. der Zuschauer eine ganze Menge geleistet. Sie haben mittels ihres Wahrnehmungsvermögens eine diegetische Welt konstruiert - ein Strandhaus bei Nacht, in dem sich zwei Personen befinden. So weit so gut, doch verstehen wir deshalb noch lange nicht, wie dies funktioniert. Auf jeden Fall erschließen die Zuschauer, daß ein Mord stattgefunden hat; dieses 'Substrat' scheint für das Verstehen dieser Geschichte zentral zu sein. Beinahe ebenso wahrscheinlich ist die Schlußfolgerung, daß der Mörder mit dem Wagen geflüchtet sei. Und der Zuschauer mag außerdem gefolgert haben, daß der Mörder jene Frau ist, die im Filmtitel benannt wird.

Doch entstehen solche Schlußfolgerungen nicht nur einmal. Sie bilden die Grundlagen für Hypothesen, die wiederum zur Bildung weiterer Schlüsse

führen. Wie Meir Sternberg (1978, 45-55) festgestellt hat, führen uns Erzählungen unausweichlich zur Formulierung von Hypothesen über die Vergangenheit (sogenannte 'Neugierde'-Hypothesen [*"curiosity" hypotheses*]) und über die Zukunft (sogenannte 'Spannungs'-Hypothesen [*"suspense" hypotheses*]). In unserem Beispiel wird der Zuschauer erwarten, daß es länger zurückliegende Gründe für den Mord an Monty gibt und daß der Film sie mit der Zeit offenlegen wird. Als Krimi wird MILDRED PIERCE sozusagen Spannungs-Hypothesen darüber hervorrufen, wie Neugierde-Hypothesen bestätigt werden.

Wir können zwei vorrangige Schlußfolgerungs-Ketten benennen, die dieser Anfang nahelegt. Eine davon bestimmt Mildred als die Mörderin. Die meisten Kritiker sind davon ausgegangen, daß der durchschnittliche Zuschauer zu diesem Schluß kommt, und charakteristischerweise nehmen sie an, daß gerade die Eröffnung uns vorsichtig zu dieser Schlußfolgerung lenkt. Erstens zeigt die Szene genau wie diejenige in *THE MALTESE FALCON* nicht, wer auf Monty schießt - das wirft die Frage nach der Identität des Mörders auf. Außerdem wird auf Grund von bestimmten *cues* angedeutet, daß Mildred die Mörderin sei: das Wort "Mildred", das Monty flüstert, bevor er stirbt, der reibungslose Übergang von der Mordszene zu Mildred, die am Kai entlang geht, die nächste Szene, in der sie versucht, Wally das Verbrechen anzuhängen, und die noch spätere Szene, in welcher die Polizei ihren Ex-Ehemann Bert des Mordes beschuldigt.

Auf dem Höhepunkt des Films werden wir erfahren, daß Mildred nicht die Mörderin ist. Die Narration des Filmanfangs hat uns irregeleitet. Indem sie die Identität des Mörders verheimlicht und nahtlose Verbindungen zwischen den Szenen herstellt⁶, verleitet die Narration den Zuschauer zu falschen Neugierde-Hypothesen. Ein Kritiker führt diesen Punkt so aus: Der Film verlagere sich von der Fragestellung: "Wer hat Monty umgebracht?" zu der Frage: "Warum hat Mildred ihn umgebracht?" (Nelson 1977, 67). Tatsächlich könnte uns der Film nicht irreleiten, wenn wir nicht in einen Prozeß der Hypothesenbildung und ihrer Revision verwickelt wären.

Doch ließe sich die Kette der Schlußfolgerungen auch auf einer anderen Ebene fortspinnen. Das offenkundige Zurückhalten der Identität des Mörders könnte den Zuschauer zu der Frage führen: Wenn es Mildred war, warum zeigt dann der Film nicht, wie sie es getan hat (so wie der Anfang von *THE LETTER* die Schuld seiner Heldin einbekennt)? Ein zeitgenössischer Kritiker hatte für die Zweideutigkeit des Films einen plausiblen Grund angeboten:

⁶ Im Original: *tight linkages between scenes*; AdÜ.

Wir sind versucht, die Frau auf der Brücke als Mörderin zu verdächtigen, besonders als wir erfahren, daß ihr Name Mildred ist. Da uns aber die Konventionen des Kriminalfilms vertraut sind, denen zufolge der Schein trügt und Indizienbeweise nur die halbe Wahrheit sind, sind wir natürlich argwöhnisch. Tatsächlich fühlen wir irgendwie, daß wir lieber nicht annehmen sollten, daß Mildred Pierce Berargon [sic!] gerade den Mann umgebracht hat, von dem wir rechtzeitig erfahren, daß er ihr zweiter Ehemann ist (Tyler 1947, 214f).

In dieser Auslegung werden die Momente, die den Eindruck des inneren Zusammenhangs stiften, sofort oder rückblickend als falsche Fährten verstanden, raffiniert aber "fair", etwa in der Weise, in der wir zum Beispiel in einem Agatha Christie-Roman in die Irre geführt werden.

Gewöhnlich glauben wir, daß nicht alle Zuschauer genau die gleichen Schlußfolgerungen ziehen, doch baut dieser Film solche Divergenzen dadurch in seine Struktur ein, daß er dem Zuschauer zwei verschiedene Alternativen anbietet. Der eine Weg ist für den "vertrauenden" Zuschauer ausgemaltes, der annimmt, daß Mildred die Mörderin ist, und der im Fortlauf nach Antworten darauf suchen wird, warum sie es getan hat. Andererseits gibt es den Weg für den "skeptischen" Zuschauer, der Mildreds Schuld nicht als erwiesen betrachtet. Dieser Zuschauer wird im nachfolgenden Film nach anderen Indizien suchen, die ihm die Mordumstände glaubhaft erklären könnten. Es versteht sich von selbst, daß ein empirischer Zuschauer die Möglichkeit hat, von einer dieser Annahmen zur anderen zu wechseln oder eine als wahrscheinlicher als die andere einzustufen. Wenn es das Ziel des Inferenzprozesses ist, das 'Substrat', das ich als "Geschichts-Konstruktion" [*story construction*] bezeichnet habe, herauszufiltern, dann stellen sich Filmemacher die Aufgabe, ein System von *cues* aufzubauen, das sowohl im "vertrauenden" wie auch im "skeptischen" Modus gleichermaßen verwendet werden kann.

Den ganzen Film hindurch wird das Bilden und Überprüfen von Hypothesen durch *cues* unterschiedlichster Art geleitet und den verschiedensten Sorten von Schemata untergeordnet sein. Im Sinne einer ersten Annäherung wollen wir zwei hauptsächliche Varianten von Schemata unterscheiden. Einige Schemata werden den Zuschauer in die Lage versetzen, *cues* aufgrund von Handlungsmustern wahrzunehmen und zu ordnen; lassen Sie uns diese als *handlungsbezogene Schemata* [*action-based schemata*] bezeichnen. Die Fachliteratur zum Verstehen von Geschichten bietet dazu viele Einzeluntersuchungen; die kanonische Makrostruktur, wie sie von Jean Mandler und ihren Kollegen vorgeschlagen wurde, ist ein herausragendes Beispiel. Hier überprüfen sowohl der vertrauende als auch der skeptische Zuschauer ihre Hypothesen je nachdem, wie Ereignisse verschiedenen Koordinaten der Makrostruktur entsprechen: Die Definition des 'Ausgangszustandes'

["*setting*"] oder expositorische Informationen, das Setzen von Zielen, das Entstehen komplexer Reaktionen usw. (vgl. Mandler 1984).

In MILDRED PIERCE ließe sich zum Beispiel vom Zuschauer sagen, daß er die Szene, die dem Mord folgt, als Mildreds komplexe Reaktion auf ihr eigenes Verbrechen versteht: Sie versucht, Selbstmord zu begehen. Da sie daran gehindert wird, setzt sie sich ein neues Ziel: den schmierigen Wally in das Verbrechen zu verwickeln. Die Tatsache, daß Mildred ihn in das Strandhaus lockt und darin einsperrt, läßt sich folglich als Ziel verstehen, das der Teilerfüllung dieses übergreifenden Zweckes dient. Jede Episode wird einer Reaktion auf vorhergehende Ereignisse entspringen und zur Setzung untergeordneter Ziele führen, die wiederum weitere Handlungen veranlassen; und jede dieser Episoden wird für die vertrauende Herleitung weitere Beweise liefern, ohne die skeptische endgültig zu entkräften. Derart wird die potentielle Ungewißheit über den Mörder - die Grundlage für die Neugierde-Hypothesen des skeptischen Zuschauers - über die ganze Länge des Films aufrechterhalten.

Eine weitere Gruppe von Schemata - wir können sie als im *Handlungsträger* begründet bezeichnen [*agent-based schemata*] - ist ebenfalls relevant. Es ist bezeichnend, denke ich, daß Mandlers kanonische Geschichte die Identität und Aktivität der Figuren auf Funktionen des Plots (Reaktion, Ziel-Entwicklung usw.) reduziert. In dieser Hinsicht ähnelt ihr Ansatz einigen strukturalistischen Arbeiten auf dem Feld der Narratologie wie zum Beispiel den Studien von Propp, Greimas und Barthes. Doch kann man Figuren als Konstrukte erkennen, ohne einzuräumen, daß sie auf fundamentalere strukturelle Züge reduzierbar sind. Dieser Schritt scheint für Untersuchungen zum Kino von besonderer Wichtigkeit, da die Figuren hier im Gegensatz zur Literatur für gewöhnlich auf spezifische Art und Weise verkörpert sind. Sie sind Teil des filmischen Wahrnehmungsprozesses. Eine Reaktion oder ein Ziel sind fast immer einem Gesicht und einem Filmbild zugeordnet. Barthes mag sich damit zufrieden geben, in einer Romanfigur nicht mehr als eine Gruppe von Semen oder semantischen Zügen zu sehen, die unter einem Eigennamen versammelt sind (1976, 71f u. 189f), im Kino aber hat die Figur eine sinnliche Autonomie, die jegliche Handlung ihrer vorangehenden Existenz untergeordnet erscheinen läßt. So muß die Tatsache, das Monty nicht nur das Opfer in der Mordszene, sondern auch ein spezifisches Individuum ist, welches für den weiteren Verlauf der Erzählung zweifellos noch von Bedeutung sein wird, einiges Gewicht haben, wenn wir den Prozeß der Schlußfolgerungen und der Hypothesenbildung verfolgen wollen. Ebenso ist es nicht gleichgültig, daß Mildred Pierce sich ausgerechnet in Joan Crawford verkörpert und nicht z.B. in Lucille Ball oder gar Bette Davis.

Wie Zuschauer Figuren konstruieren, bleibt für uns natürlich ziemlich rätselhaft. Ohne das hier näher ausführen zu wollen, möchte ich bloß behaupten, daß, ganz gleich in welcher Narration, in welchem Medium auch immer, die Figuren vom Rezipienten auf Grund von zwei verschiedenen vom Handlungsträger ausgehenden Schemata zusammengesetzt werden. Das eine umfaßt eine Reihe institutioneller *Rollen* (z.B. Lehrer, Vater, Chef etc.). Ein weiteres Schema, das zu dieser Gruppe gehört, leitet sich aus dem Begriff der *Person* her, eines Prototyps, der aus einem Cluster von verschiedenen 'Grundzügen' [*default features*] besteht: einen menschlichen Körper, Wahrnehmungsaktivität, Gedanken, Gefühle, Gesichtszüge und die Fähigkeit, Handlungen zu planen und auszuführen.⁷ Grob gesagt besteht eine Figur also aus einigen personengemäßen Eigenschaften plus den sozialen Rollen, die sie einnimmt. Diese Konstellation scheint sich durch alle Kulturen hindurchzuziehen, selbst wenn sich die inhaltlichen Konzeptionen von Handlungsträger und Rolle unterscheiden können.⁸

Mit Hilfe von Rollen-Schemata und dem Personen-Schema kann der Zuschauer die Handlungsträger der Erzählung auf unterschiedlichen Individualisierungsstufen entwickeln. So können wir Mildred in unserem Film ebenso für eine "über die Maßen sich aufopfernde Mutter", wie für eine "leichtsinnige Ehefrau", eine "rachsüchtige Geschäftsfrau" usw. halten. Jede dieser Auslegungen kann mit der vertrauenden Zurechtlegung (mögliche Gründe für Mildreds Mord an Monty liegen in ihrer Persönlichkeit und ihren Motiven) ebenso wie mit der skeptischen Auslegung (selbst wenn solche Charakterisierungen zutreffen, müssen sie nicht notwendig zu dem Mord führen, den wir mehr oder minder mitverfolgen) koexistieren. Und wir sollten beachten, daß diese Konstruktion von Mildred als Figur - Person plus Rollen - genauso ein Bemühen um das 'Substrat' bedeutet wie die Auslegung der Mordszene. Der Betrachter spielt konkrete Details des Verhaltens der Figur herunter oder läßt sie weg, um eine psychische Identität und ein Handeln von umfassender Bedeutung konstruieren zu können, die in die Hypothesen über die folgende oder vergangene Handlung integrierbar sind.

Solche Hypothesen finden natürlich im Gesamtverlauf des Films ihre Grenzen. Nachdem Mildred Wally in die Falle gelockt hat, so daß er am Tatort gefunden wird, bringt man sie zum Verhör. Während sie der Polizei ihre

⁷ Sehr vielfältige Überlegungen zu diesen Kategorien finden sich in den Aufsätzen in Carrithers/Collins/Lukes (1985). In D'Andrade (1985 u. 1987) liegen Untersuchungen vor, die diese Forschungshypothesen ergänzen und konkretisieren.

⁸ Ein Anthropologe schreibt: "The existence of an office logically entails a distinction between the powers and responsibilities pertaining to it and their exercise by different incumbents. Hence some concept of the individual as distinct from the office is established" (La Fontaine 1985, 138).

Geschichte in einer Reihe von Rückblenden erzählt, zerfällt der Film in zwei größere Abschnitte, in denen jeweils sowohl handlungs- als auch handlungsträgerbezogene Schemata aktiviert werden.

Der erste Teil besteht aus einer längeren Rückblende, die uns Mildreds Aufstieg zum geschäftlichen Erfolg zeigt. Dabei wird unter anderem das Ziel verfolgt, Mildreds früherem Gatten Bert ein Motiv für den Mord an Monty zuzuschreiben. Diese erste Rückblende endet, als Bert Mildred die Scheidung bewilligt und auf beleidigende Weise Monty den Whiskey aus der Hand schlägt. In der Rahmenhandlung vertritt der Polizeiinspektor die Ansicht, daß Berts Schuld hierdurch bestätigt wird. In der Tat bestätigt Berts Bereitwilligkeit, die Schuld auf sich zu nehmen, anfänglich die Vermutung, daß er Mildred deckt. Hierdurch werden jedoch wiederum zwei verschiedene Lesarten der Handlung möglich. Unser vertrauender Zuschauer, der Mildred für schuldig hält, sieht sich hierdurch in seiner Überzeugung bekräftigt. Der eher mißtrauische Betrachter, der sich der Manipulationen von Genrekonventionen bewußt ist, wird vermutlich den Verdacht hegen, daß eine so offensichtliche Inschutznahme Mildreds tiefere Gründe haben muß. Denn ebenso, wie Mildred eine Ablenkung vom tatsächlichen Täter darstellt, erscheint Bert als Ablenkungsmanöver zweiten Grades, das die Entlarvung des wirklichen Mörders verzögert.

Am Ende dieser Rahmenhandlung auf der Polizeiwache gesteht Mildred das Verbrechen. Dadurch wendet sich die Aufmerksamkeit von Bert weg und zu ihr zurück. Aber ihr Geständnis löst ein Motivationsproblem aus. Das Ende der ersten Rückblende hatte Mildred als unsterblich verliebt in Monty gezeigt. Die Aufgabe der nächsten langen Rückblende ist es zu zeigen, wie sie zu seiner Mörderin werden konnte.

Die Rückblende folgt ihrer schrittweisen Erkenntnis, daß Monty zutiefst unmoralisch ist. Außerdem muß gezeigt werden, daß sie zu einem Mord fähig ist. Entscheidend ist hier die Szene, in der Mildred in ihrem heftigen Streit mit Veda dieser zu gehen befiehlt: "Raus mit dir, bevor ich dich umbringe!" Der Höhepunkt dieses Abschnitts ist erreicht, als Mildred erfährt, daß Monty ausgerechnet in der Nacht von Vedas Geburtstag ihr Geschäft zerstört hat. Mildred greift sich einen Revolver und fährt zu Montys Strandhaus. Dadurch ist sie eindeutig am Tatort des Verbrechens.

Die Bestätigung, daß Mildred den Mord begangen hat, würde dem vertrauenden Zuschauer als Beweis für seine langfristigen Hypothesen gelten, die er aufgrund von handlungsbezogenen Schemata gebildet hat. Ihr Mord an Monty wird Mildreds Mittel zum Zweck, ihre Tochter zu schützen, einem Ziel, an dem sie ihr ganzes Leben lang festgehalten hat. Diese Auflösung bediente sich auch der Schemata von Person-plus-Rollen: Mildred bleibt bis

bis zum Ende die selbstaufopfernde Mutter. Doch wird diese Auflösung einzig suggeriert, um sogleich wieder durchkreuzt zu werden.

Ein weiteres Mal kehren wir in die Gegenwart zurück. Der Inspektor verkündet, daß die Polizei den wahren Mörder gefangen hat. Veda wird hereingebracht, und in dem Glauben, von Mildred verraten worden zu sein, platzt sie mit einem Geständnis heraus. Und Mildreds Schilderung der Ereignisse führt zur letzten Rückblende, die wir mit dem Wissen um die Identität des Mörders verfolgen. Wie in *THE LETTER* schwenkt das Interesse nun auf die Frage um, welche Umstände den Mord ausgelöst haben und wie sich diese von unserem ursprünglichen Eindruck unterscheiden.

Mildred erzählt also eine weitere Rückblende. Diese zeigt ihre Ankunft im Strandhaus und ihre Entdeckung, daß Monty und Veda ein Liebespaar sind. Sie zieht die Pistole, doch Monty bringt sie davon ab, und Mildred läßt die Waffe fallen. Sie verläßt das Zimmer und geht nach draußen, während Veda von Monty erfährt, daß er sie nicht mehr liebt. Als Mildred gerade wegfahren will, erschießt Veda Monty. Mildred eilt ins Haus und entdeckt das Verbrechen, aber Veda überzeugt sie durch eine Mischung von Lügen und Überredungskünsten, nicht die Polizei zu rufen.

Diese Szene, der wirkliche Höhepunkt des Films, entspricht einer Bestätigung des skeptischen Bezugssystems, da wir nun den Grund dafür erfahren, warum uns die Identität des Mörders vorenthalten wurde. Darüberhinaus stimmen alle Aspekte von Mildreds Verhalten im folgenden mit der Tatsache überein, daß Veda Monty ermordet hat. Diese Handlung löst dieselbe mütterliche Aufopferung und dieselben Zielsetzungen aus, die Mildred als Handlungsträgerin definiert haben. Alles, was wir zu Beginn des Films gesehen haben, ist rückblickend dadurch gerechtfertigt, daß Mildred als Vedas Komplizin gehandelt hat.

Wiederum gilt jedoch, daß es, um zu diesen endgültigen Schlußfolgerungen zu gelangen, unseres fortgesetzten Bemühens um ein 'Substrat' bedarf. An diesem Schluß stellt sich heraus, daß Filmemacher "praktische kognitive Psychologen" sind. Sie wissen zum Beispiel um die Bedeutung von 'Standardannahmen' [*default assumptions*]. Eine Absicht der Anfangsszene ist es, uns zu der Annahme zu führen, daß nur eine Person anwesend ist, als Monty ermordet wird. Denn obwohl uns nicht gezeigt wurde, wer den Abzug drückt, darf der Betrachter Veda um keinen Preis verdächtigen. Wenn ihre Anwesenheit auch nur angedeutet wäre, so würden die redundanten und offensichtlichen Indizien, die auf Mildred verweisen, sofort als die falschen Fährten erkannt werden, die sie in Wirklichkeit sind.

3.

Lesen heißt auch "Vergessen", schreibt Barthes in S/Z (1976, 15f). Das gleiche ließe sich auch vom Sehen sagen. Das Ende von MILDRED PIERCE ist zum Teil deswegen aufschlußreich, weil die Machart des Films unsere wahrscheinliche Unfähigkeit ausnutzt, uns an irgendetwas anderes zu erinnern als an das Material, das durch unsere fortwährenden Bemühungen um Schlußfolgerungen und um das Prüfen von Hypothesen Bedeutung gewonnen hat. Unsere Filmemacher sind praktische Psychologen und sie wissen, daß wir uns vor allem anhand von einzelnen Anhaltspunkten eine diegetische Welt konstruieren. Von Aspekten der Erscheinungsform und des Verhaltens werden wir rasch zu einer Charakterisierung übergehen. Vor allem werden wir wahrscheinlich unter Zeitdruck *stilistische* Merkmale übersehen. Letzteres ist in MILDRED PIERCE von besonderer Bedeutung.

Ich habe den Film bislang in seiner Verwendung von falschen Fährten mit einer Kriminalgeschichte verglichen, aber der Film zwingt uns zu der Einsicht, daß bestimmte Eigenschaften des filmischen Mediums die Berechnungen des Filmemachers in Bezug auf unsere Schlußfolgerungstätigkeit bestimmen. Denn obwohl vielleicht nur wenige Leser pflichtbewußt zurückblättern, um ein Detail zu überprüfen oder um sich selbst Klarheit darüber zu verschaffen, wie sie in die Irre geleitet worden sind, steht diese Möglichkeit doch jedem Leser offen. Ein Buch ist immer vollständig zur Hand, und man kann ganz nach Belieben nach einzelnen Passagen suchen, den Text überfliegen oder zurückspringen. Diese Option gibt es für den normalen Filmzuschauer nicht (oder gab es zumindest nicht bis zur Videokassette). Das Hollywood-Kino entwickelt seine Erzählung am Maß der höchstmöglichen Lesbarkeit; Filmemacher haben gelernt, daß Zuschauer, die nicht innehalten und zurückblättern können, stark redundante *cues* benötigen. Aber indem sie dies gelernt haben, haben Filmemacher auch gelernt, wie man Fehl-Erinnern veranlaßt. Ausgehend von unserem Bemühen, das 'Substrat' des Films zu finden, und unserer Unfähigkeit, in der Lektüre ein Stück zurückzugehen, um eine Aussage zu überprüfen (besonders eine, die schon neunzig Minuten früher gemacht wurde), kann der Film sowohl redundante, als auch hochgradig nicht-redundante und sogar widersprüchliche *cues* einführen.

Die folgende Tabelle parallelisiert die beiden Sequenzen: den anfänglichen Mord ("A") und dessen Wiederholung am Höhepunkt des Films ("B").

MILDRED PIERCE: Die Eröffnungsszene und ihre Wiederholung

Eröffnung (A)

#1. 5 sec: (Extreme Totale) Strandhaus nachts, davor ein parkendes Auto. Überblendung zu

#2. 4 sec: (Totale) Haus und Auto. Zwei Schüsse sind zu hören.

#3. 8 sec: (Halbtotale) Montys Gesicht ist der Kamera zugewandt, Blick nach links aus dem Bild. Der dritte und der vierte Schuß treffen den Spiegel.

Monty ist getroffen, taumelt nach vorne und fällt zu Boden. Eine Pistole wird ins Bild geworfen.

#4. 13 sec: (Halbnah) Monty hebt seinen Kopf an, öffnet die Augen und flüstert: "Mildred..."

Schwenk zum Spiegel, man hört eine Tür zuschlagen.

#5. 1 sec: Leerer Salon, mit Montys totem Körper im Feuerschein. Der Eingang zum Salon ist leer.

#6. 1 sec. Draußen fährt ein Auto weg.

Wiederholung (B)

#1. 12 sec: (Halbnah) Mildred im Auto. Sie versucht, den Motor zu starten.

#2. 4 sec: (Halbnah) Mildred über das Steuer gebeugt. Zwei Schüsse sind zu hören.

#3. 5 sec: (Halbnah) Veda schießt viermal.

#4. 6 sec: (Halbnah) Monty taumelt nach vorne und fällt zu Boden. Eine Pistole wird ins Bild geworfen.

Monty hebt seinen Kopf, die Augen sind geöffnet, flüstert "Mildred..."

#5. 1 sec: Schwenk mit Mildred, die hereinkommt. Man hört eine Tür zuschlagen.

Mildred trifft Veda im Eingang zum Salon.

##6-9. Im Salon. Die beiden Frauen sprechen über die Verschleierung des Verbrechens.

Die offensichtliche Redundanz der Darstellung dient dazu, uns zu versichern, daß wir eine direkte Wiederholung der Szene sehen. Man könnte sagen, daß die beiden Darstellungen des Mordes einander "im wesentlichen" ähneln. Die Szene bekräftigt diese Feststellung einer exakten Wiederholung in noch detaillierterer Weise. In der Eröffnung hören wir bei der zweiten Totale des Strandhauses (#A2) zwei Revolvergeschüsse. Der Schnitt nach innen, wo Monty seinem Mörder gegenübersteht, erfolgt genau mit dem dritten Schuß. In der Rückblende-Version kommt der Schnitt von Mildred im Auto exakt an derselben Stelle; nach dem dritten Schuß (#B3) wird Veda beim Abfeuern der Pistole gezeigt. Man kann nicht sagen, daß hier irgendein Moment ausgelassen wird. Subtilerweise ist die dargestellte Zeit, die zwischen dem dritten Schuß und Montys letztem Wort verstreicht, in beiden Versionen praktisch

identisch (9 Sekunden bzw. 10 Sekunden). Wiederum wird keine nennenswerte Zeitspanne ausgelassen. Schließlich zeigt es sich, daß die Tür, die wir in der Eröffnungsszene (#A4) haben zuschlagen hören, sich nicht, wie wir zuerst angenommen hatten, hinter dem fliehenden Mörder, sondern hinter Mildred schließt, die bei ihrem Eintritt ins Wohnzimmer Veda vorfindet (#B5). Solch ein Vorgehen könnte ein Krimiautor als "erlaubtes Irreleiten" der Aufmerksamkeit des Zuschauers bezeichnen. Es unterstellt, daß die zweite Version mit der ersten identisch ist, abgesehen davon, daß die spätere bestimmte verschlüsselte Details der ersten erklärt.

Die Narration scheint jedoch von so viel Redundanz zu profitieren, um einige bedeutsame Inkongruenzen einfließen zu lassen. Von diesen sind einige zugegebenermaßen nur nebensächlich. In der Anfangsszene (##A1-2) fehlt das Zündgeräusch des Wagens, als Mildred versucht, ihn zu starten (vielleicht wird es aber auch von Max Steiners Partitur erstickt). Außerdem gibt es kein Anzeichen dafür, daß Mildred sich in der ersten Szene im Auto befindet (zwar ist sie über das Lenkrad gebeugt, aber bei genauerem Hinsehen zeigt es sich, daß der Fahrersitz leer ist).⁹ Diese "trivialen" Beispiele zeigen wieder die herausragende Bedeutung kausaler und ereignisorientierter Informationen für unsere Wahrnehmung, besonders wenn sie sich aus unserem Vorwissen herleiten. Beim ersten Betrachten dieser Szene legt das scheinbar leere Auto die Vermutung nahe, daß die wesentliche Handlung im Inneren des Hauses stattfindet. Für den Fall, daß irgendjemand sich 100 Minuten später an diese Szene erinnern sollte, reicht die spätere Einstellung von Mildred, wie sie über das Lenkrad gebeugt ist (#B2), als ungefähre Erklärung dafür, daß das Auto leer zu sein schien. Ohne die Möglichkeit, zurückzugehen und zu vergleichen, kann der Zuschauer die erste Szene für übereinstimmend mit der späteren halten.

Andere Unterschiede in der Behandlung der beiden Szenen machen deutlich, daß die Filmemacher die Unfähigkeit des Zuschauers, sich an bestimmte Details zu erinnern, ausnutzen. Als Monty in der ersten Szene erschossen wird (#A3), fällt er zu Boden und rollt, während die Pistole ins Bild geworfen wird, auf den Rücken. Es gibt eine Pause. Schnitt zu einer näheren Einstellung seines Gesichts (#A4). Als er seinen Kopf bewegt, öffnet er die Augen, flüstert mit Blick nach links "Mildred" und stirbt. Die Nahaufnahme hebt seinen Gesichtsausdruck und das Wort, das er spricht, hervor und markiert so diesen Moment, damit wir ihn bemerken und uns an ihn erinnern. Die Einstellung mag zudem suggerieren, daß er im Sterben auf seine Mörderin blickt und ihren Namen ausspricht.

⁹ Es ist merkwürdig, daß man in #A2 eine Person flüchtig zu sehen bekommt, die sich auf dem Beifahrersitz zu verbergen versucht. Diese Beobachtung ist ein gutes Beispiel dafür, was man unter normalen Umständen der Filmrezeption nicht wahrnimmt.

In der zweiten Version wird der Vorfall jedoch anders dargestellt, bzw. *es handelt sich nicht mehr um dasselbe Ereignis*. Monty wird erschossen und fällt zu Boden (#B4), doch spricht er nun Mildreds Namen genau in dem Moment, in dem er auf den Rücken zu rollen beginnt. Es gibt keine Naheinstellung und auch keine Pause. Er sagt *nichts*, als er in der Position ist, die er in der früheren Szene eingenommen hatte (so wie er dort nichts gesagt hatte, als er auf den Rücken gerollt war). Die zweite Version produziert eine andere Wirkung: Dadurch, daß er in einem Moment spricht, in dem er *nicht* seinen Mörder anblickt, scheint er nicht mehr den Täter beim Namen zu nennen, sondern sich vielmehr an Mildred zu *erinnern*. Die Narration bezieht zwei völlig unterschiedliche *cues* aus den beiden Versionen. Das ist möglich, weil darauf gezählt werden kann, daß wir uns nur daran erinnern, daß Monty "Mildred" gesagt hat, nicht aber daran, wann und wie er es genau gesagt hat. Wir erinnern uns an herausragende Elemente, die vorher für uns markiert wurden, aber nicht an die Details einer jeden Situation.

Noch frappierender als die Rekonstruktion von Montys letztem Wort ist die unterschiedliche Behandlung der Szenen nach dem Mord. In der ersten Szene (#A4) führt uns eine Kamerabewegung von Montys Gesicht zu dem von Kugeln getroffenen Spiegel, in dem eine Tür zum Gang zu sehen ist. Wir hören Schritte und eine Tür, die zuschlägt. Schnitt zu einer Totalen (#A5) von Monty, der in dem leeren Salon liegt. Schnitt nach draußen zu dem weg-fahrenden Auto, der Fahrer ist in Umrissen erkennbar (#A6). In der zweiten Version aber folgt auf Montys Tod und die zuschlagende Tür Mildreds lange und intensive Konfrontation mit Veda (##B5-9). Und diese Auseinandersetzung spielt genau in der Tür, die in der fünften Einstellung der ersten Version auf den verlassenen Salon als *leerstehend* gezeigt wurde! Da die zweite Version die Szene zwischen Mildred und Veda nicht zuende führt, zeigt sie uns darüberhinaus auch nicht, wie eine von ihnen nach der Auseinandersetzung davonfährt. (Tatsächlich erfahren wir zu keinem Zeitpunkt etwas über die Art und Weise, wie sie das Haus verlassen hat, oder darüber, wie Mildred zum Kai gekommen ist, falls Veda das Auto genommen hat.)

Wenn wir versuchen, die beiden Versionen miteinander in Einklang zu bringen, müssen wir davon ausgehen, daß es in der ersten Version zwischen dem Ende der Spiegeleinstellung (#A4) und dem Anfang von #A5, wo Monty, vermutlich nachdem Mildred und Veda ihrer Wege gegangen sind, tot im Raum liegt, einen Sprung von mehreren Minuten gibt. Eine solche Ellipse ist natürlich durch nichts markiert. Nun besteht eine prinzipielle Grundannahme des klassischen Films darin, daß ein Schnitt *innerhalb* einer ortsgebundenen Szene einem zeitlichen Kontinuum entspricht, sofern keine technischen oder kontextuellen Anzeichen für das Gegenteil vorliegen (z.B. eine Überblendung oder ein extremer Wechsel der Kostüme oder der Ausstattung).

Rückblickend ist es andererseits auch möglich, die Einstellung #A5, die Totale von Montys ausgestreckter Leiche, schlicht und einfach als falsches Bild zu deuten, das einzig dazu dient, uns irrezuleiten. In beiden Fällen hat die Narration der Eröffnungsszene den springenden Punkt verdeckt, daß zwei Frauen anwesend waren, und hat so den Zuschauer darauf verwiesen, das 'Substrat' der Situation - ein Mann wurde ermordet und eine Frau ist vom Tatort geflüchtet - in einer Weise zu konstruieren, daß Details nicht mehr erinnert werden können.

Auf diese Gedächtnislücke können wir uns mit einiger Sicherheit verlassen. Ungeschulte Zuschauer, die den Film zum ersten Mal sehen, scheinen die Unterschiede zwischen den beiden Versionen nicht zu bemerken, und Kritiker, die über den Film geschrieben haben, haben sie nicht erwähnt. Ausgerechnet die Kritiker sind dem Erinnern der Kernaussage und dem Vergessen von Details in besonderer Weise erlegen. Eine Autorin, die die erste Szene Einstellung für Einstellung beschreibt, läßt die entscheidende in die Irre führende Einstellung von Montys Leiche am Feuer aus (#A5) (Cook 1978, 78). Eine andere behauptet, daß die Einstellung, in der Veda die Schüsse abfeuert, in der zweiten Version der Einstellung von Monty folge (Nelson 1977, 65). Tatsächlich weiß ich von keinem Kritiker, der die Unterschiede zwischen den beiden Versionen diskutiert hat. Wenn Filmwissenschaftler, die den Luxus des "Zurückblätterns" durch den Film genießen, sich derart irren können, sollte es uns dann überraschen, wenn ein Autor 1947, auf nichts als sein Gedächtnis vertrauend, zusammenfaßt, was er gesehen hat: Er zitiert "die Sequenz von Kameraeinstellungen, in denen wir das Haus von außen sehen, die Silhouette der Frau (oder waren es zwei unterschiedliche Figuren?), die das Haus verläßt, ihre Fahrt im Auto [...]" (Tyler 1947, 214). Und wenn Sie es für nötig halten, meine Behauptungen zu überprüfen, um ihre eigenen Erinnerungen zu bestätigen, wird Ihnen klar sein, daß ich diese Kritiker nicht verurteile. Sie tun lediglich das, was wir alle tun - sie "geben Sinn" -, und das aufgrund der Vorgaben eines außerordentlich einflußreichen Systems von Normen. Es geht nicht nur darum, daß der Film dazu Anlaß gibt, uns selber zu täuschen; er täuscht uns ganz unverhohlen, aber hilft uns, seine eigenen Operationen zu vergessen. Und das gelingt ihm durch sein stillschweigendes Wissen darum, wie narratives Verstehen über die gegebenen Informationen hinausgeht und zu voreiligen Schlußfolgerungen kommt - kurz, wie Schlußfolgerungen und Hypothesen gebildet werden.

4.

Ein einzelnes Beispiel kann noch keine Regel beweisen, aber ich hoffe, daß diese Analyse von MILDRED PIERCE gezeigt hat, wie eine Version der kognitiven Perspektive Annahmen über Zuschauerverständnis mit konkreten Beobachtungen über Struktur und Stil eines Films verbinden kann. Das Ergebnis ist ein wesentlich neues Bild des Films und seiner Zuschauer.

Anstelle eines "reinen" Textes, der "in sich selbst" verständlich wäre, haben wir es mit einem Text zu tun, der seine Wirkungen nur in Verbindung mit einem System von Normen, einer Anzahl von Schemata und den Prozessen, die der Zuschauer in Gang setzt, erzielt. Anstelle eines Kommunikationsmodells, welches Bedeutung als etwas versteht, das stromaufwärts zu Wasser gelassen wird, um vom Zuschauer herausgeangelt zu werden, haben wir ein konstruktives Modell vor uns, das Bedeutung als eine sich ausbreitende Verarbeitung von *cues* behandelt, die im Text verortet sind. Diese Verschiebung des Verständnisses von Bedeutung impliziert, daß der Zuschauer, mit gewissen Schemata und der Kenntnis bestimmter Normen ausgerüstet, auf eine Art und Weise über die "gegebene Information" hinausgehen könnte, die vom Filmemacher nicht vorauszusehen ist. Was einen Film verständlich macht, erschöpft sich nicht notwendig in dem, was die Filmemacher vorsätzlich zum Verständnis in ihn hineingelegt haben.

Indem sie das Verstehen als eine zentrale Handlung des Zuschauens isoliert, setzt sich die kognitive Perspektive dem Vorwurf aus, sie ignoriere andere Aspekte der Erfahrung und des Films selbst. Wo bleibt zum Beispiel die Emotion, die sicherlich ein Hauptbestandteil der Erfahrung des Kinobesuchs ist? Und was ist mit der Interpretation, die noch viel weiter über die gegebene Information hinausgehen scheint und Konstrukte auf sehr hohem Niveau ins Spiel bringt?

Das sind wichtige Fragen, und das kognitive Bezugssystem muß sich ihnen stellen. Bis zu einem gewissen Punkt ist es eine nützliche methodologische Idealisierung, Emotionen beiseite zu lassen: Im allgemeinen kann man einen Film verstehen, ohne eine erkennbare emotionale Reaktion darauf zu haben. Positiver ausgedrückt legen neuere Untersuchungen von Noël Carroll, Murray Smith und Ed Tan dar, daß eine kognitive Perspektive unser Verständnis gefühlsmäßiger und identifikatorischer Qualitäten bereichern kann (Carroll 1990, 59-96; Smith 1991; Tan 1991). Diese Forschungen wagen die Behauptung, daß viele emotionale Reaktionen auf kognitiven Urteilen beruhen.

Was die Interpretation angeht, habe ich an anderer Stelle zu zeigen versucht, daß sie als intuitive, aber prinzipiengeleitete Handlung einer kognitiven Erklärung in hohem Maße zugänglich ist. Wo ein Kritiker Mildred als die

kastrierende Mutter oder als ein Symbol für die Widersprüche des Kapitalismus bezeichnet, sucht er nach wie vor nach *cues*, kategorisiert, wendet er Schemata an und zieht Schlüsse, die innerhalb einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe von Bedeutung sind (Bordwell 1989a). Interpretieren bedeutet kognizieren.

Von der Art und Weise, wie Zuschauer Filme verstehen, bleibt vieles nach wie vor offen. Die Fragestellung, die hier skizziert wurde, gibt der Untersuchung einzelner Filme den Vorrang, die zu zeigen versucht, wie narrative und stilistische Prozesse derart gestaltet werden, daß sie beim Zuschauer bestimmte Wirkungen erzielen. In diesem Forschungsprogramm exemplifiziert MILDRED PIERCE Schlüsselaspekte des klassischen Hollywood-Films; wie ich anderweitig gezeigt habe, gibt es andere Traditionen, die andere Arten von *cues*, Schemata und Normen verwenden (Bordwell 1985). Solche Untersuchungen lassen sich sinnvollerweise als Teil eines umfangreicheren Forschungsprojekts auffassen, das ich als "Poetik" des Films bezeichnet habe (1989c). Indem sie unangebrachte Begriffe von Codes oder tückische Analogien zwischen Film und Sprache vermeidet, gestattet es uns die kognitive Perspektive, einer eng aufgefaßten Semiotik eine weitreichende, theoretisch begründete historische Poetik des Kinos entgegenzusetzen.

Aus dem Amerikanischen von Kerstin Barndt und Johannes von Moltke

Literatur

- Barthes, Roland (1976) *S/Z*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bartlett, Frederic C. (1932) *Remembering: A study in experimental and social psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Behlmer, Rudy (1985) *Inside Warner Bros. (1935-1951)*. New York: Viking Press.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- (1989a) *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- (1989b) A case for cognitivism. In: *Iris* 5,2 (Nr.9), S. 11-40.
- (1989c) Historical poetics of cinema. In: *The cinematic text: Methods and approaches*. Ed. by R. Barton Palmer. New York: AMS Press, S. 369-398.
- (1990) A case for cognitivism: Further reflections. In: *Iris* 6,2 (Nr. 11), S. 107-112.
- Bruner, Jerome S. (1973) *Beyond the information given: Studies in the psychology of knowing*. New York: Norton.

- Carrithers, Michael / Collins, Steven / Lukes, Steven (eds.) (1985) *The category of the person: Anthropology, philosophy, history*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carroll, Noël (1988) *Mystifying movies: Fads and fallacies in contemporary film theory*. New York: Columbia University Press.
- (1990) *The philosophy of horror, or paradoxes of the heart*. New York: Methuen.
- Casson, Ronald W. (1983) Schemata in cognitive anthropology. In: *Annual Review of Anthropology* 12, S. 429-462.
- Cook, Pam (1978) Duplicity in MILDRED PIERCE. In: *Women in film noir*. Ed. by E. Ann Kaplan. London: The British Film Institute, S. 68-82.
- D'Andrade, Roy G. (1985) Character terms and cultural models. In: *Directions in cognitive anthropology*. Ed. by Janet W.D. Dougherty. Urbana: University of Illinois Press, S. 321-343.
- (1987) A folk model of the mind. In: *Cultural models in language and thought*. Ed. by Dorothy Holland & Naomi Quinn. Cambridge: Cambridge University Press, S. 112-148.
- Feldman, Carol Fleisher / Bruner, Jerome S. / Renderer, Bobbi / Spitzer, Sally (1990) Narrative comprehension. In: *Narrative thought and narrative language*. Ed. by Bruce K. Britton & Anthony D. Pellegrini. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum, S. 1-78.
- Hastie, Reid (1981) Schematic principles in human memory. In: *Social cognition: The Ontario Symposium*. Vol. 1. Ed. by E. Tony Higgins, C. Peter Herman & Mark P. Zanna. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum, S. 39-88.
- La Fontaine, J.S. (1985) Person and individual: Some anthropological reflections. In: Carrithers/Collins/Lukes 1985.
- LaValley, Albert J. (1980) *MILDRED PIERCE*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Mandler, Jean M. (1984) *Stories, scripts, and scenes: Aspects of schema theory*. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum.
- Metz, Christian (1972) Probleme der Denotation im Spielfilm. In: Ders.: *Semiologie des Films*. München: Fink, S. 151-198.
- Nelson, Joyce (1977) MILDRED PIERCE reconsidered. In: *Film Reader*, 2, S. 65-70.
- Odin, Roger (1991) *Cinéma et production du sens*. Paris: Colin.
- Smith, Murray Stuart (1991) *Character engagement: Fiction, emotion and the cinema*. Ph.D. Thesis, University of Madison-Wisconsin.
- Sternberg, Meir (1978) *Expositional modes and temporal ordering in fiction*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Tan, Ed (1991) *Film als emotiemachine: De affectstructuur van de traditionele speelfilm. Een psychologische studie*. Phil. Diss., Universiteit van Amsterdam.
- Tyler, Parker (1947) *Magic and myth of the movies*. New York: Henry Holt.