

Der Rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewußten Komponenten

Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata
- drei Ebenen filmischer Narration

Das folgende Modell sucht den Roten Faden der Filmgeschichten mit seinen bewußten und unbewußten Komponenten aus kognitionspsychologischer Sicht zu erfassen, indem es den narrativen Strukturen unterschiedlichster Art eine differenzierte mentale Schemabildung zuordnet. Varianten von Erzählformen werden über das Zusammenwirken von Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata darstellbar, die verschiedenen Phasen von Informationsverarbeitung entsprechen.

Der innere Zusammenhang einer filmischen Erzählung stellt sich nicht nur über evidente Beziehungen her, die der Zuschauer bewußt erlebt, sondern auch über solche kaum bemerkbaren, die bei der Rezeption im Bereich des Vorbewußten verbleiben oder auf Grund von Gewöhnung eher beiläufig und wieder nahezu unbewußt wahrgenommen werden. Um zu einer Analysestrategie zu gelangen, die den verschiedenen Erzählweisen oder Fabeltypen in gleichem Maße gerecht zu werden vermag, gilt es zunächst, jene unterschiedlichen kompositorischen Strukturen, die narrativ wirksam werden können, von einer einheitlichen Deskriptionsbasis aus zu beschreiben.

Die filmische Erzählung wird dabei in ihrem *Rezeptionsprozeß* gesehen und im Rahmen kognitionspsychologischer Vorstellungen als *schemageleitete Informationsverarbeitung* dargestellt. Künstlerische Abstraktionsleistungen unterschiedlichen Grades sind in der Formgestalt des Werks als verschiedene Stufen von Chunking fixiert und organisieren den Erzählvorgang, indem sie sich in die Schemabildung des Rezipienten einschalten. Neben der Logik des "Stoffs", die den Abläufen der realen oder erfundenen Vorgängen der Filmgeschichten folgt, geht damit auch deren jeweilige kognitive Bewältigung in die Narration ein.

Für eine Erzählung ist von substantieller Bedeutung, daß der Rezipient durch sie etwas Neues erfährt; ohne dieses Moment von Innovation scheint Erzählen sinnlos. Im Prozeß der Aneignung neuer Informationen wird aber stets an

das Vorwissen des Zuschauers angeknüpft. Jede Filmgeschichte nutzt ein Erwartungsmuster statistischer Art beim Rezipienten, das Antizipationen ermöglicht, Hypothesen über das mehr oder weniger wahrscheinliche Eintreffen der kommenden Ereignisse. Sie ist damit schemageleitet. Rumelhart, der Schema treffend definiert als "data structure for representing the generic concepts stored in memory" (1980, 34), gibt den Hinweis: "Schemata represent knowledge at all levels of abstraction" (Rumelhart/Ortony 1977, 40). George Mandler schreibt ebenfalls, Schemata seien sowohl für die Wahrnehmungselemente eines Ereignisses als auch für die abstrakte Repräsentation seiner Bedeutung möglich (1985, 117). Aus epistemologischer Sicht besteht "die unmittelbare Aufgabe unseres Erkenntnisapparates [...] in der Bildung von Invarianten, und zwar von Invarianten der Wahrnehmung, des Denkens und der Motive", die über ihre jeweilige Spezifik verfügen (Klaus 1966, 65).

Bei der Analyse filmischer Erzählungen kann an einen derart differenzierten Schemabegriff angeknüpft werden, denn der Film bietet auf Grund seines technischen Abbildungsverfahrens die ungewöhnliche Chance, das mentale Geschehen objektivierbar zu machen, so daß die Phasen der Schemabildung voneinander abgrenzbar werden. Abhängig vom gewählten Abstraktionsniveau fixieren die konkreten Teilstrukturen einer Komposition nämlich die verschiedenen Stadien der Schemabildung bzw. Invarianzleistung, die die Sicht des Autors und Regisseurs auf die dargestellten Ereignisse bestimmt haben. Je nachdem, ob eine vom Film erfaßte externe Struktur gerade erst im Zuge perceptiver Invariantenbildung vom internen Modell des Zuschauer angeeignet werden soll, oder ob sie schon eine hinreichende mentale Repräsentation erfahren hat, so daß sie sich bereits dem Denken stellt, oder aber ob ihre Formgestalt längst durch vielfachen kommunikativen Gebrauch zu einem Stereotyp geworden ist, verläuft die Informationsverarbeitung bei der Filmrezeption ganz unterschiedlich.

Drei Typen filmischer Strukturen lassen sich voneinander abgrenzen:

1. Perzeptionsgeleitete Strukturen
2. Konzeptgeleitete Strukturen
3. Stereotypengeleitete Strukturen.

Diese variieren hinsichtlich ihres *Evidenz- und Bewußtheitsgrades*, ihres *Lernverhaltens* bei der Rezeption, ihrer *semantischen Stabilität*, der *Speicherung im Gedächtnis* u.a.m. Ein Merkmal macht ihre Unterscheidung empirisch besonders zuverlässig: die *Häufigkeit ihres Auftretens*, die sich an das *Wiederholungsprinzip* bindet. Perzeptionsgeleitete Strukturen müssen sich *mehrfach innerhalb eines Films* wiederholen, um wirken zu können, für konzeptuell geleitete reicht *einmaliges* Auftreten aus, und Stereotype bilden sich

erst auf Grund wiederholter Verwendung innerhalb *mehrerer Filmwerke* eines kulturellen Repertoires; sie basieren auf einer intertextuellen Invariante.

An der Exposition von Aki Kaurismäkis ARIEL sei diese Typologie veranschaulicht: Eine Reihe *perceptionsgeleiteter Strukturen* wird hier wirksam, denn die Anfangssequenz des Films konfrontiert den Zuschauer mit wenig evidenten Geschehnissen unterschiedlicher Art, die alle etwas gemeinsam haben: Sie bezeichnen das Ende einer Sache, markieren deren endgültiges Aus. Bergleute, die aus dem Schacht kommen, schalten die Beleuchtung ab. Sie nehmen die Sicherung heraus. Sie zünden die Sprengladung für die Stilllegung der Grube, schmeißen ihr Werkzeug in den Mülleimer, räumen die Zeche, verschließen das Tor. Später klappt einer den Koffer mit seinen Habseligkeiten zu, löst sein Konto bei der Bank auf, verläßt mit einem verkommenen Straßenkreuzer die Gegend auf immer. Hinter allen Ereignissen waltet dieselbe "semantische Geste" (Mukařovský 1974, 49), so daß der Zuschauer sie immer intensiver wahrnimmt, ohne sie sich dabei jedoch voll bewußt machen zu können.

Perceptionsgeleitete filmische Strukturen sind *wenig evident* und *semantisch instabil*, denn der Zuschauer muß die *Invariante der Wahrnehmung* erst in einem Prozeß von *Wahrscheinlichkeitslernen* (Cube 1965, 129) aus dem Stimulusangebot der Komposition herausfinden, was dort eine *mehrfache intratextuelle Wiederholung* ähnlicher Reizkonfigurationen voraussetzt. Die Reihen invarianter Strukturen werden eher *unbewußt* aufgenommen und vermutlich nur im *Arbeitsgedächtnis*, das etwa die Vorfürhdauer eines Films umfaßt, gespeichert, doch führt das Orientierungs-Verhalten gegenüber jenen Informationsanbietungen, auf die die Aufmerksamkeit zu lenken ist (Gibson 1966, 270; 1982, 295), durchaus zu einer psychischen Aktivierung des Rezipienten, der sich um Sinnerschließung bemüht.

Konzeptgeleitete Strukturen sind es, die in der gleichen Sequenz eine Kausalkette evidenter Vorgänge aufbauen. Die Sequenz setzt mit der Schließung der Zeche ein und wird mit der Reaktion der betroffenen Bergleute fortgeführt: Einer begeht Selbstmord, der andere flüchtet in die Großstadt.

Die *konzeptuell geleiteten filmischen Strukturen* sind von *hohem Evidenzgrad* und werden vom Zuschauer *bewußt* aufgenommen. Er erkennt die dargestellten Erscheinungen sogleich, weil ihre Merkmale im *Langzeitgedächtnis* gespeichert sind. *Einmaliges* Auftreten der Reizkonfiguration innerhalb des Werkes reicht daher aus, um sie auf den Begriff zu bringen. Aufgrund ihrer *semantischen Stabilität* stellt die Struktur sich damit auch leicht dem *Denken*. Sie wird in einem Lernprozeß über *freie Kombination* bzw. *Reflexion* angeeignet, und der Zuschauer behält sie relativ mühelos in Erinnerung.

Auf der Ebene der *Stereotypenstrukturen* wird von ARIEL die semantische Funktion jener perzeptionsgeleiteten Strukturen, die ein abruptes Aus bezeichnen, fortgesetzt. Der Steiger erschießt sich, und dieser Vorgang ist so einsichtig und dem Zuschauer in seinem Ablauf voraussehbar, daß die Regie sogar darauf verzichten kann, den Toten zu zeigen. Fast schon im Genrestereotyp der Grotteske ist der Zusammenbruch des Autoschuppens gestaltet, der just geschieht, als der Wagen ihn verlassen hat. Und schließlich wird am Ende der Sequenz der Held von zwei Stadstreichern routinemäßig mit einer Flasche niedergeschlagen, was im gleichen Genre liegt. Wenn dann der Bergmann in dem Straßenkreuzer, den ihm sein Chef vor dem Selbstmord vermacht hat, die Gegend verläßt, wird das Handlungsklischee der Roadmovies aufgenommen, übrigens untermalt durch gleichfalls stereotype Schlagermusik.

Filmische Stereotypenstrukturen sind daran zu erkennen, daß ihre *evidente* Formgestalt längst zeichenhaft geworden ist und in vielen Filmen eines kulturellen Repertoires kommunikativ genutzt wird. An die kognitive *Invariante komplexer Motive*, die dabei eine *intertextuelle Wiederholung* erfährt, binden sich beim Zuschauer jeweils *normierte Unterprogramme psychischen Verhaltens* (etwa von Wahrnehmungsweisen, Emotionen, Wirkungen), die abgerufen werden, wenn ein Stereotyp erscheint. Im *Tertiärzeitgedächtnis* gespeichert, können diese Strukturen kaum vergessen werden. Auf Grund von Gewöhnung nimmt der Rezipient sie trotz *semantischer Stabilität* indes eher *beiläufig und unbewußt* wahr.

Jede filmische Komposition ist im Rahmen analoger Vorstellungen über ein Netz von Strukturen approximierbar, die den drei Typen zuzuordnen sind. Von Film zu Film gibt es freilich beträchtliche Unterschiede hinsichtlich *Ausprägung, Verteilung* und *Korrelation* der Strukturanteile, zu beobachten, was sich u.a. in variierenden *Dominanzverhältnissen* äußert. Die drei Typen treten jeweils in *Wechselbeziehung* zueinander und formieren zusammen den Sinngehalt des Ganzen. Daß sie alle eine *semantische Funktion* haben, zeigt sich sowohl an der einzelnen Szene wie an der gesamten Werkkomposition.

Ist eine Struktur von Anfang bis Schluß des Films - zumindest zeitweilig - präsent, wird sie *narrativ wirksam* und hilft bei der Formierung der *Fabel*. Durch die drei genannten Typen werden jeweils spezifische *Basisformen des filmischen Erzählens* fundiert.

- Perzeptionsgeleitete Strukturen führen zu *Topik-Reihen* der Narration.
- Konzeptuell geleitete Strukturen bilden die Grundlage für *Kausal-Ketten*,
- und Stereotypen schließlich formieren regelrechte *Story-Schemata*.

Filmgeschichten können sowohl alle drei Basisformen gleichmäßig nutzen als sich auch nur auf eine oder zwei davon stützen bzw. eine einzige zur

Dominanz bringen. Der Rote Faden der Filmgeschichten ist also nicht homogen, sondern umfaßt potentiell mehrere Komponenten, die auf spezifische Weise in den kognitiven Prozeß eingreifen und gemeinsam Sinngehalt und Kohärenz schaffen.

Die drei Basisformen der Narration sind von der Wissenschaft zwar durchaus bemerkt, bisher jedoch nicht systematisch im Zusammenhang dargestellt worden. Man hat sie auch nicht in gleichem Maße berücksichtigt. Konzeptualisierte Kausal-Ketten etwa besitzen eine uralte Forschungstradition, die bis zum Fabelverständnis des Aristoteles zurückreicht. Die perzeptiv geleiteten Topik-Reihen haben hingegen eher geringe Aufmerksamkeit erfahren. Da Filmleben generell auf Geschehenswahrnehmung beruht und sich auf Zeigehandlungen stützt, ist es aber legitim, bei der Darstellung mit der perzeptiven Ebene des Erzählens zu beginnen.

Die ständige Wiederkehr analoger Reizmuster komplexer Art innerhalb einer Filmhandlung schafft eine *Reihe von Topiks*, von verdichteten Sinnbeziehungen, die auch narrativ wirksam sind. Trotz der geringen semantischen Stabilität der Strukturen, bauen sich doch latente Erwartungen inhaltlicher Art beim Zuschauer auf. Antizipationen entstehen, die dafür sorgen, daß sich über die homologen Formen eine Bindung zwischen den Ereignissen einstellt und im Falle ihrer Dominanz sogar ein Fabelzusammenhang. In den "*Filmen der Verhaltensweisen*" (Wuss 1986, 148, 298) wie Antonionis L'AVENTURA, Zanussis STRUKTURA KRYSZTAŁU, Formans CZERNY PETER wird an den Figuren in immer neuen Variationen ein gleiches widersprüchliches Moment des Verhaltens beobachtet und in scheinbar zufälliger Abfolge offeriert, so z.B. im Antonioni-Film Momente von Erotismus, die als Symptom für eine Krankheit der Gefühle stehen. Eco sagt über Filmwerke wie L'AVENTURA, daß "sie entschlossen mit den traditionellen Erzählstrukturen brachen, um eine Reihe von Ereignissen zu zeigen, zwischen denen kein dramatischer Zusammenhang im konventionellen Sinn besteht, eine Erzählung, bei der nichts geschieht oder Dinge geschehen, die nicht mehr das Aussehen eines Erzählten, sondern nur mehr eines zufällig Geschehenen haben" (1977, 202). Bei den gelungeneren Beispielen erweist sich, daß hinter der anscheinenden Zufälligkeit meist wohlorganisierte Topik-Reihen stehen. Der Rote Faden der Geschichte wird dann gleichsam über eine Folge von einzelnen Rasterpunkten erzeugt. Der Topik-Begriff, der aus der "Rhetorik" des Aristoteles stammt und unlängst durch Barthes (1988, 66) und Eco (1987, 108) für die Literaturtheorie reaktiviert wurde, ist dabei für den Film zu modifizieren. Er wird dadurch anwendbar auf viele *offene Erzählformen*, etwa *sujetlose Filme* und solche mit *episodischem Bau*.

Nach Lotman sind sujetlose Texte ihrem Wesen nach statisch und zeigen eine Regelmäßigkeit, auf Grund derer funktional typengleiche Elemente zu Ketten

miteinander verbunden werden, die unbegrenzt sind und keine Kulminationspunkte suchen (1977, 108). Neben den sujetlosen Filmen der Verhaltensweisen, die meist wenig konturierte Alltagsvorgänge ähnlicher Art offerieren, können auch epische Filmfabeln, die markante Geschehnisse zeigen, wie Tarkowskis *ANDREJ RUBLOW* oder Bertoluccis *NOVOCENTO* ihr inneres Bindungsgesetz über die Topik-Reihe erhalten, die der Zuschauer aus den chronologisch geordneten, doch kaum kausal verknüpften Vorgängen herausfiltert (Wuss 1986). Auch reine Episodenfilme wie Rossellinis *PAISA* oder Kurosawas *DREAMS* schaffen in dem Maße eine Verknüpfung der autonomen Teile, wie sie konsequent das Invarianzprinzip nutzen. In *PAISA* z.B. macht Rossellini über eine Folge separater Situationen erlebbar, wie die Haltungen seiner italienischen Landsleute sich im Kraftfeld der Kriegsergebnisse verändert haben.

Die *konzeptualisierte Kausalkette* hat schon seit der Antike ihre Berücksichtigung in der theoretischen Reflexion gefunden. Aristoteles verstand unter der Fabel die Darstellung einer Handlung mit ihren Begebenheiten und deren Verknüpfungen (1979, 25), wobei er unter den Begebenheiten die signifikanten und unter den Verknüpfungen die linear-kausalen favorisierte. Lessing sprach über "Ketten von Ursachen und Wirkungen" (1954, 165). Die Kausalkette der Ereignisse kann bewußt rezipiert und leicht objektiviert werden. Wo sie in einer Filmgeschichte auftaucht, liegt der Rote Faden gleichsam offen auf der Hand. Kausalität bzw. Finalität konstruiert den *Plot* oder das *Sujet* eines Films. Nach Lotman enthalten Sujets "stets einen 'Fall', ein Ereignis, also das, was es bisher nicht gegeben hatte oder nicht geben sollte" (1977, 101), etwa die Überschreitung einer Verbotsgrenze durch den Helden einer Geschichte. Die Filmkunst ist reich an Beispielen für diese Form, die in der Literatur ihr Pendant in der Novelle finden dürfte. Titel wie *DER LETZTE MANN*, *DER BLAUE ENGEL*, *BEŽIN LUG*, *EHE IM SCHATTEN*, *HITLERJUNGE SALOMON* sollen für diese Erzählweise stehen, die vielfach als Idealtyp filmischer Narration angesehen wird.

An literarischen Texten und Filmen sind in den letzten Jahren auch experimentalpsychologische Untersuchungen zur Wirkung von Kausalketten vorgenommen worden, in den USA etwa durch Trabasso und seine Mitarbeiter (z.B. Trabasso/Sperry 1985), in Deutschland durch Böhm (1990). Der Nachteil bisheriger Analysen besteht freilich darin, daß die Kausalkette als einziges Bindungsgesetz für die Filmgeschichten in Rechnung gestellt wird, obwohl sie meist zusammen mit Topik-Reihen und/oder Story-Schemata die Narration organisiert. Allerdings enthalten die bisherigen Theorieansätze zur Filmnarration auch nicht die notwendigen Anleitungen, wie die unterschiedlichen Basisformen in die Untersuchung einzubeziehen sind. Am weitesten gediehen scheint mir eine Ausdifferenzierung der entsprechenden Vorstel-

lungen im sogenannten neoformalistischen Ansatz zu sein, den Kristin Thompson (1988, 29) treffend mit den Worten charakterisiert:

Neoformalism posits that viewers are active - that they perform operations. Contrary to psychoanalytic criticism, I assume that film viewing is composed mostly of nonconscious, preconscious, and conscious activities. Indeed, we may definite the viewer as hypothetical entity who responds actively to cues within the film on the basis of automatic perceptual processes and on the basis of experience. Since historical contexts make the protocols of these responses inter-subjective, we may analyze films without resorting to subjectivity. David Bordwell has argued that recent Constructivist theories of psychological activity offer the most viable model of spectatorship for an approach derived from Russian Formalism. (Constructivist theories have been the dominant view in cognitive and perceptual psychology since the 1960s.) In such a theory, perceiving and thinking are active, goal-oriented processes. According to Bordwell, "The organism constructs a perceptual judgement on the basis of nonconscious inferences" [1985, 31].

Mein Modellansatz knüpft an diese Überlegungen an und sucht auch die vorbewußten und unbewußten Momente im Erzählprozeß explizit schematheoretisch zu erfassen.

Wenn ähnliche Handlungsmuster in mehreren Filmen Verwendung finden, werden *Story-Schemata* formiert, Stereotype der Narration. Bei der Rezeption bilden dieselben eine informationelle Einheit, die den kognitiven Zugriff auf das Geschehen erleichtert und Kohärenz stiftet. Schon in den Tragödien der Antike dienten bekannte Mythen als Story-Schemata. Dürrenmatt sagt über sie: "Das Publikum wußte, worum es ging, es war nicht so sehr auf den Stoff neugierig, als auf die Behandlung des Stoffes" (1956, 13). Ähnlich wirken Archetypen wie "Die unglückliche Liebe", "Das Dreiecksverhältnis", "Die geglückte Flucht". Der Zuschauer hat gleichsam normierte Erwartungen, wenn er solch einem Formengut aus zweiter Hand wiederbegegnet. Stabile Handlungsmuster sind auch deutlich in Genre-Filmen ausgeprägt. Bachtin (1972, 179) nannte darum das Genre "Repräsentant des schöpferischen Gedächtnisses" in der künstlerischen Entwicklung und machte auf das feste und wenig plastische Skelett von Genrebeziehungen aufmerksam. Die Filmkultur der Gegenwart zeichnet sich durch Erzählformen aus, in denen solche Story-Schemata sehr häufig vorkommen. Dazu gehören vor allem die unzähligen Beispiele des Unterhaltungskinos und der Television, die serielle Techniken verwenden (Eco 1989, 301). In den letzten Jahrzehnten haben Erzählweisen an Bedeutung gewonnen, die die Schemata der populären Genres nutzen, um künstlerisch und philosophisch anspruchsvolle Inhalte zu formulieren. Erinnert sei an Antonionis *BLOW UP*, Tarkowskis *STALKER*, Kaurismäkis *I HIRED A CONTRACT KILLER*, die Strukturen des Detektivfilms, der Science Fiction oder einer angelsächsischen Grotteske aufgreifen. Regisseure der Postmoderne wie Greenaway haben Handlungstereotype verschiedener Art

zu ganzen Clustern zusammengeschoben, in denen der Zuschauer dauernd auf bekannte Muster stößt.

Die Forschungstradition für Story-Schemata ist heterogen. Die normativen Dramaturgien des 19. Jahrhunderts, etwa die Gustav Freytags zum pyramidalen Aufbau des Dramas (1965, 102), gehören ebenso dazu wie die strukturelle Poetik Vladimir Propps (1975), die narrativ wirksame Funktionen für das Genre des Zaubermärchens formelhaft faßte, sowie die Story-Grammatiken (z.B. Rumelhart 1975; J. Mandler 1984), die heute zur Untersuchung literarischer Texte hinzugezogen werden. Im analytischen Umgang mit diesen Forschungsansätzen wird jedoch zumeist vernachlässigt, daß sich die Beschreibung jeweils nur auf eine mögliche Komponente der Erzählung bezieht, eben auf die stereotypengeleitete Basisform der Handlung. Diese darf aber weder isoliert betrachtet noch verabsolutiert und zum Ausgangspunkt für Normen des Fabel-Baus gemacht werden. Unterschiedlich geglückte Versuche, das Beschreibungsverfahren Propps an einem Genre-Film von Hitchcock (Wollen 1975) und, kombiniert mit einem Modell von Lévi-Strauss, am Western zu praktizieren (Wright 1975), haben dies bestätigt. Nur in Ausnahmefällen besteht der Rote Faden der Filmstories allein aus dem rigiden Schema eines kulturellen Stereotyps.

In der Regel bestimmen Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata gemeinsam die Erzählstruktur. Das Modell erlaubt es, eine separate Beschreibung der narrativen Basis-Formen vorzunehmen, dringt aber auch auf eine Untersuchung ihres Zusammenwirkens. Dies ist sehr wichtig, weil die drei Basisformen der Narration fast nirgendwo "rein" vorkommen. Es sind gerade die Mischungen und Kombinationen, die zum Reichtum der Erzählformen führen, und sie gilt es zu erfassen.

Was nun die Wechselwirkungen betrifft, so können sie unterschiedlich sein, und dies hat dann beträchtliche Konsequenzen für die Erzählstrategie. Drei *Grundvarianten von Korrelation* lassen sich immer wieder erkennen:

- semantische Kooperation,
- semantische Substitution,
- semantischer Konflikt.

Die meistverbreitete Variante dürfte die der *Kooperation* sein. Dabei verstärken sich die narrativen Basisformen gegenseitig in ihrer inhaltlichen Tendenz. Eine Ebene führt die Intentionen der anderen weiter. (In der Exposition von ARIEL etwa die Stereotypenebene die Topik der Perzeption.)

Für das Verständnis der *Substitution* ist wichtig, daß bei der Sinnerschließung einer Filmgeschichte der Weg von der Stereotypenebene über die der Konzeptualisierung zum Niveau der Perzeption zu verlaufen scheint. Man fängt also mit dem Story-Schema an, geht dann zu den Kausalketten usw. Wie

Bordwell (1989, 27) im Anschluß an J. Mandler (1984) schreibt, sind Story-Schemata mit heuristischen Strategien verbunden, und wenn diese in Gestalt von 'canonical stories' dem Rezipienten etwa keine rechte Hilfe leisten, sucht er sich andere. Fehlt die semantisch stärkere Struktur, wird m.E. wohl generell deren heuristische Leitfunktion durch die nächstschwächere ersetzt. Darum kann man vielleicht von einem *Substitutionsgesetz der narrativen Basisformen* sprechen. Deutlich wird dies an den sujetlosen Filmen der Verhaltensweisen, die weder über durchgehende Story-Schemata noch über die Kausalkette der klassischen Fabel verfügen. Die Sinnerschließung beginnt dort für den Rezipienten erst bei den Topik-Reihen, die eine gewisse Orientierungshilfe leisten, wie das Geschehen zu fokussieren ist.

Der semantische Konflikt zwischen den Ebenen fordert vom Zuschauer ein hohes Maß an eigener Aktivität. In Filmen wie Fellinis OTTO E MEZZO tritt dieser Konflikt in der Schlußlösung zutage, die bewußt zweideutig gehalten ist. Auf der Ebene des Sujets kapituliert der Held, ein Filmregisseur, vor seinem neuen Projekt und bricht die Dreharbeiten dazu ab. Doch die rigorose Absage an das Werk wird durch einen zweiten Schluß gekontert, der Vorstellungen des Protagonisten zum Ausdruck bringt, die voller Vitalität und Euphorie sind und auf das reine Gegenteil einer Kapitulation deuten. Aufgenommen werden dabei die Impulse einer bereits vorher im Film konsequent formierten Kette ausdrucksstarker Topiks. Die letztere dominiert und bestimmt damit den Sinn des Ganzen.

Für die filmpsychologische Untersuchung ist es notwendig, zunächst ein *Werkmodell der Komposition* herzustellen, um Hypothesen darüber zu gewinnen, welche narrativen Basisformen vorhanden sind und wie sie zusammenwirken. Der Erzählprozeß geschieht für den Zuschauer *handlungsbezogen*, also zielorientiert. Die Zielstellungen der meist dramatischen Abläufe leiten sich dabei aus dem Problemlösungsprozeß her, zu dem der Zuschauer eingeladen ist, indem er mit den Konfliktsituationen der Helden konfrontiert wird. Innerhalb der Problemlösung ergeben sich Teilziele (sub-goals), also Phasen, die einen deutlichen Schritt in Richtung des Resultats erkennen lassen. Die klassische Dramaturgie spricht von Drehpunkten der Handlung, bezieht sich dabei jedoch allein auf die Stationen der Sujetentwicklung. Meine Hypothese dazu lautet, daß es in unmittelbarer Umgebung dieser 'plot points' zu einer Veränderung der Informationsverarbeitung kommt, die sich etwa in einer Aktivierung des Rezipienten äußert und vermutlich verhältnismäßig leicht experimentell erschlossen werden kann. Es ist jedoch unabdingbar, daneben die Topik-Reihen im Perzeptionsbereich zu verfolgen und die Story-Schemata zu erfassen, die ihrerseits mit Veränderungen und regelrechten Zäsuren des kognitiven Prozesses einhergehen. Erst die

Wechselwirkungen zwischen den Basisformen der Narration geben ja zuverlässige Aufschlüsse über die Erzählstrukturen und ihre Funktion.

Selbstverständlich benötigt das filmpsychologische Experiment außer den Werkmodellen auch *Rezipientenmodelle*. Für manche Zuschauer ist ja der Rote Faden der Filmgeschichten im Bereich der Topik-Reihen selbst dann nicht faßbar, wenn diese grandios formiert sind, andere nehmen die Stereotypen nicht an. Mir ging es aber zunächst um ein differenziertes Beschreibungsmodell des Werks, das neue Hypothesen über die Funktion filmischer Erzählformen gestattet.

Literatur

- Aristoteles (1979) *Poetik*. Leipzig: Reclam.
- Barthes, Roland (1988) *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bachtin, Michail (1972) *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva: Chud. Lit.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- (1989) A case for cognitivism. In: *Iris* 5,2 (Nr. 9), S. 11-40.
- Böhm, Christian (1990) Die psychologische Realität der Tiefenstruktur filmischer Narrationen: Inferenzbildung und Protagonistenrepräsentation. In: *Film und Psychologie. I. Kognition - Rezeption - Perception*. Hrsg. v. Gerhard Schumm & Hans J. Wulff. Münster: MAKS Publikationen, S. 143-178.
- Cube, Felix v. (1965) *Kybernetische Grundlagen des Lernens und Lehrens*. Stuttgart: Klett.
- Dürrenmatt, Friedrich (1955) *Theaterprobleme*. Zürich: Arche.
- Eco, Umberto (1977) *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1984) *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- (1987) *Lector in fabula*. München/Wien: Hanser.
- (1989) *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Leipzig: Reclam.
- Freytag, Gustav (1965) *Die Technik des Dramas*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Gibson, James J. (1973) *Die Sinne und der Prozeß der Wahrnehmung*. Bern/Stuttgart/Wien: Huber.
- (1982) *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. München/Wien/Baltimore: Urban & Schwarzenberg.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1954) *Gesammelte Werke*. 6. Berlin: Aufbauverlag.
- Lotman, Juri M. (1977) *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*. Frankfurt: Syndikat.
- Klaus, Georg (1966) *Kybernetik und Erkenntnistheorie*. Berlin: Dt. Verlag d. Wissenschaften.

- Mandler, George (1986) Aufbau und Grenzen des Bewußtseins. In: *Die Zukunft der experimentellen Psychologie*. Hrsg. v. Viktor Sarris & Allen Parducci. Berlin: Dt. Verl. d. Wissenschaften. S. 115-130.
- Mandler, Jean (1984) *Stories, scripts, and scenes: Aspects of schema theory*. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum.
- Mukařovský, Jan (1974) Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst. In: *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. München: Hanser, S. 31-65.
- Propp, Vladimir (1975) *Morphologie des Märchens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rumelhart, David E. (1975) Notes on a schema for stories. In: *Representation and understanding. Studies in cognitive science*. Ed. by Daniel G. Bobrow & Allan Collins. New York/San Francisco/London: Academic Press, S. 211-236.
- (1980) Schemata: The building blocks of cognition. In: *Theoretical issues in reading comprehension*. Ed. by Rand J. Spiro et alii. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum.
- Rumelhart, David E. / Ortony, Andrew (1977) The representation of knowledge in memory. In: *Schooling and the acquisition of knowledge*. Ed. by Richard C. Anderson, Rand J. Spiro & William Montague. Hillsdale, N.J.: Erlbaum, S. 99-135.
- Thompson, Kristin (1988) *Breaking the glass armor: Neoformalist film analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Trabasso, Tom / Sperry, Linda L. (1985) Causal relatedness and importance of story events. In: *Journal of Memory and Language* 24, S. 595-611.
- Wollen, Peter (1976) NORTH BY NORTHWEST: a morphological analysis. In: *Film Form* 1,1, S. 19-34.
- Wright, William (1975) *Six guns and society. A structural study of the Western*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Wuss, Peter (1986) *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks*. Berlin: Henschelverlag.
- (1990) Narration and the film structures for three learning phases. In: *Poetics* 19, S. 549-570.