

**Peter Ohler: Kognitive Filmpsychologie.
Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme**

Münster: MAKS-Publikationen 1994, 410 S., DM 65,-, ISBN 3-88811-562-0

Filme, insbesondere erzählende Filme, sind kulturelle Gebilde. Sie haben ihren Platz im Kosmos der Kommunikationsformen von Gesellschaften. Wie Romane, Novellen, Märchen, Fabeln, Sagen usw. sind sie narrative Großformen, die ihren kommunikativen Status durch ganze Sets von Wissen, Einstellungen und Erwartungen gewinnen; dies aber weder historisch konstant noch soziologisch einheitlich.

Nun ist es auffallend, schon fast merkwürdig, einem so durch und durch kulturellen Phänomen wie dem Film mit einer 100jährigen narrativen Entwicklung und Prägung und dementsprechender Repräsentanz im kommunikativen Gedächtnis der Gesellschaft als „filmische Stimulationskonfiguration“ (S.43) zu begegnen, „die in einem wohl definierten Zeitraum präsentiert wird“ (ebd.). Die Reflexion über Film von einer derart elementaren Position aus zu beginnen, wäre nur dann notwendig, wenn noch keine brauchbaren Filmtheorien vorlägen, auf die man kognitionspsychologisch aufbauen könnte oder wenn ein am kognitionspsychologischen Paradigma gegenwärtiger Forschung vorbeiführender Weg eingeschlagen wäre, der zu ganz neuen Ergebnissen geführt hätte. Beides ist allerdings nicht der Fall.

Die Zielvorstellung des Buches bezieht sich, als Perspektive zumindest, auf zweierlei: Zum einen sollen die schemageleiteten Prozesse deutlich werden, die bei der Filmrezeption verständnisstiftend wirken, zum anderen soll der Film als Ergebnis eines Prozesses aufgefaßt werden, in dem die realisierten Erzählstrategien als Wahlen aus einem Repertoire narrativer Möglichkeiten deutlich werden. Als Ideal schwebt dem Autor vor, den Entstehungsprozeß von Filmen vom ersten Treatment an bis zu „dieser und genau dieser Ausprägung des Kommunikats“ Film (S.310) zu verfolgen. Er geht dabei von der – m.E. kaum wahrscheinlichen – Hypothese aus, daß für „die am Herstellungsprozeß von Filmen Beteiligten [...] der *Rezipient eine implizite Kategorie* [sei], die sie auf allen Stufen des Herstellungsprozesses bei ihren Herstellungsentscheidungen mitbedenken“ (S.312). Viele Aussagen von Regisseuren, Filmmusikmachern oder Editoren sprechen dagegen.

Bei der Reflexion auf den eigenen Standpunkt macht es sich das Buch nicht leicht. Der Rekurs auf die elementarsten Prozesse des Filmsehens, die Deformierung des Films zur „Stimuluskonfiguration“, hat den methodischen Sinn, Beiträge der Kognitionspsychologie bzw. der Psychologie schemageleiteter Prozesse auf ihren Beitrag zu einer Theorie des Filmverstehens generell zu überprüfen. Der Autor favorisiert dabei schließlich einen Ansatz, der für die Filmverarbeitung „Image-Schemata eines generellen Niveaus zugrundelegt“ (S.104). Verallgemeinernd läßt sich das so beschreiben: „Bei der Enkodierung von nar-

rativen Filmen richtet sich das Informationsverarbeitungssystem in einem Prozeß der sukzessiven diskontinuierlichen Informationsintegration an hierarchisch differenzierbaren Segmenten der narrativen Tiefenstruktur audiovisueller Texte aus.“ (S.308) Es ist bedauerlich, daß der Autor das, was sich hinter diesem Zitat verbirgt, nicht an einem eigenen, weit konkreteren Modell des Filmsehens expliziert, welches er selbst in die Diskussion bringt, aber im Buch nicht weiter entfaltet.

Es handelt sich um ein kognitives Prozeßmodell, das im zweiten Kapitel vorgestellt wird. Kern dieses Prozeßmodells ist die neue und sehr plausible Annahme eines „Situationsmodells“, das während des Filmsehens aufgebaut wird. Filminformationen einerseits und Weltwissen, narratives Wissen und „Wissen um filmische Darbietungsformen“ (S.33) andererseits generieren Situationsvorstellungen, die, zugleich konturiert und potentiell, konstitutive Bedeutung für das Filmverstehen haben. Wie die Prozesse dabei im einzelnen ablaufen, wie die räumlichen, zeitlichen und kausalen Dimensionen auf- und umgebaut werden, das zu erfahren wäre – in bezug auf dieses Modell – spannend gewesen.

Eine solche Reflexion hätte auch gut an zwei Ansätzen anknüpfen können, die im Paradigma gegenwärtiger kognitionspsychologischer Film-Versteh-Theorien einen dominanten Stellenwert besitzen. Ich meine die Entwürfe von David Bordwell und Peter Wuss. Eigentümlich schon, wie kurz und irritierend verengt auf das, was Bordwell „film-style“ nennt, dieses große Konzept von 1985 referiert wird ohne Sinn für den theoretischen Status der zentralen Begriffe „fabula“ und „sujet“ im Bordwell'schen Modell. Zentral ist für Bordwell, daß der Film die Bereitschaft des Zuschauers, Informationen unausgesetzt in Konzepte umzusetzen, exzessiv ausbeutet. Zentrale Tätigkeit dabei ist das „cueing“: Laufend werden Informationen der „sujet“-Ebene für die Konstruktion der „fabula“ aufgrund von Vermutungen und Hypothesen komponiert, umgeordnet oder ignoriert. Konstitutiv dabei sind Schemata aller Art. Wie Peter Ohler reflektiert auch Bordwell nahezu nur über den Hollywood-Film. Warum dann keine weitere Auseinandersetzung mit diesem (fast kann man sagen: Standard-) Modell?

Ausführlicher wird Peter Wuss referiert. Weiterführend bei Wuss ist die Theoretisierung der Verarbeitungsebene der Wahrnehmung. Seine Überlegungen zur rezeptionsgeleiteten Strukturebene des Filmsehens bzw. des Filmverstehens im Zusammenspiel mit den intellektuellen und den Kulturmuster-geleiteten Verstehensleistungen führen eindeutig über Bordwell hinaus. Von hier aus eröffnen sich deutliche Forschungsdefizite und Forschungswege in Richtung der emotionalen Prozesse beim Filmsehen, gerade auch für die kindliche Filmwahrnehmung. Ohler sieht Wuss' Modell als „eine Beschreibung der *Extension* der bei der Rezeption potentiell relevanten Strukturen im Bereich von Wahrnehmung, Kognition, Denken und Emotionen, die eine strukturelle Entsprechung im Werk besitzen. Als Rezeptionsmodell verstanden, bedarf es allerdings der empirischen Überprüfung, welche Strukturen, bei welchem Typ von Werk, bei

welchem Typ von Rezipienten, in welcher Rezeptionssituation auch faktisch wirksam werden“ (S.170f.). Angenommen, das Modell würde all diese Überprüfungsprozeduren überstehen und nicht an Überkomplexität zerbrechen, warum kommt der Autor dann nach seinen eigenen Experimenten zum Verstehensprozeß, die im Buch vorgestellt werden, nicht wieder zu diesem Modell zurück, verifizierend oder verwerfend?

Ich will deutlich machen, daß in diesem Buch außerordentlich viel Material und ein beachtliches Potential für eine kognitive Theorie (und Empirie) des Filmverstehens stecken, daß allerdings die Einzelheiten noch zu sehr in der Prüfphase und im Stand der Abklärungsdiskussion sind, um zu einem eigenen konsistenten Modell zu führen. Vor allem die empirischen Teile des Buches, für den nicht mit quantitativ-sozialwissenschaftlichen Methoden vertrauten Leser ohnehin übersetzungsbedürftig, stehen für sich. Ihr theoretischer Status wird nicht deutlich. So bietet das Buch passagenweise eher Widerstände als Aufschlüsse. Eine Fortsetzung sollte unbedingt folgen.

Hans Dieter Erlinger (Siegen)