

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 32 (1990)
Heft: 172

Artikel: Sehen und hören lernen in der Filmwissenschaft
Autor: Brinckmann, Christine N.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866913>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Sehen und hören lernen in der

Von den vielen Facetten der Filmwissenschaft steht die ästhetische Analyse für mich im Zentrum dessen, was es in Lehrveranstaltungen zu vermitteln gilt: die intensive wahrnehmungs- und wirkungsorientierte Betrachtung des einzelnen Werks, seiner einzelnen Augenblicke. Denn ohne die Fähigkeit, das je Besondere einer Stelle zu erläutern, aufzuzeigen, welche Alternativen das Medium Film angeboten hätte und wie sie zu bewerten wären, können FilmwissenschaftlerInnen ihrem Handwerk nicht gerecht werden. Auch wenn ihr Schwerpunkt anders gelagert sein mag – sich zum Beispiel auf historisch-ökonomische Zusammenhänge oder die Erforschung ideologischer Implikationen richtet –, müssen sie stilistische Phänomene beurteilen und inhaltliche Befunde auf ihre formalen Komponenten zurückführen können. Allerdings sperrt sich der Film scheinbar stärker gegen die Analyse als vergleichbare Künste wie Musik oder Malerei. Mehr als anderen Medien ist es dem Film eigen, als ganzheitliches, Augen und Ohren, Intellekt und Emotionen gleichermassen beanspruchendes Werk wahrgenommen zu werden. Die Zuschauer sitzen im Dunkeln, ganz der Rezeption überlassen. Der Film bewegt sich dynamisch, ohne Aufenthalt für die reflektierende Betrachtung, und er bewegt sich auf zahlreichen Ebenen, zahlreichen formalen Parametern gleichzeitig. Licht, Farbe, Hell-Dunkel-Kontraste, Musik, Geräusche, Sprache, Objektbewegung, Kamerabewegung, veränderbare Distanzen, Tiefenschärfe, Blickwinkel, Bildkomposition, Montage, Tempo, um nur die wichtigsten zu nennen, tragen zur Gesamtwirkung bei.

Und diese Parameter greifen – jedenfalls im Normalfall des illusionären Spielfilms – so dicht ineinander, dass das Ergebnis wie aus einem Guss erscheint, ähnlich der Realität.

Insbesondere das klassische Hollywood pflegt bewusst den «unsichtbaren» Schnitt, die «unhörbare» musikalische Untermalung, die unmerkliche zeitliche Dynamisierung. Wenn man von der «Transparenz» des Illusionskinos spricht, so ist damit eine Darstellungsform gemeint, die keine formalen Hürden errichtet, sondern sich selbsttätig zu entfalten scheint, als gäbe es keine Vermittlungsinstanz und man könnte wie durch ein Fenster auf das Geschehen blicken. Elemente, die den realistischen Eindruck eigentlich brechen müssten – wie die Hintergrundmusik –, sind so konsequent konventionalisiert, dass sie reibungslos mit der Gesamtillusion verschmelzen. Auch die meisten Innovationen gliedern sich rasch ein. In den vierziger Jahren hätte es zum Beispiel gegen die Norm verstossen, den Dialogton einer anschliessenden Szene schon in der vorhergehenden beginnen zu lassen. Das Publikum hätte eine solche Stelle wohl gar nicht verstanden, hätte den Ton falsch zugeordnet, weil es sich auf die realistische Simultaneität von Bild- und Tonspur verliess. In den Siebzigern dagegen kamen solche Tonbrücken sehr in Mode; nach ersten Augenblicken der Verfremdung griff die Konvention, so dass sich niemand mehr wunderte, wenn der Dialog zu früh zu hören war.

Heute ist das Illusionskino weniger monolithisch als in der Ära des klassischen Hollywood. Gleichzeitig interes-

siert sich das Publikum mehr und mehr für das Technisch-Formale, registriert Spezialeffekte, Stunts oder virtuose Kamerabewegungen als Teil der filmischen Attraktion. Oft wird die Kameraposition bei der Rezeption mitgedacht, so dass die sogenannten «impossible shots» des klassischen Hollywood – aus dem Innern eines Kühlschranks, von aussen in die Kabine einer fliegenden Maschine – lächerlich wirken. Doch diese gewandelte Sensibilität hat das Illusionskino nicht prinzipiell in Frage gestellt, sondern lediglich punktuelle Aufmerksamkeitsverlagerungen mit sich gebracht. Die Wahrnehmung ist elastischer und vielseitiger geworden. Nach wie vor gilt jedoch, dass gerade «gute» RezipientInnen die Schnitte nicht sehen oder die Musik nicht hören, wenn der Stil der Filme nicht eigens dazu einlädt.

Der erste Schritt in die Analyse kann deshalb als destruktiv empfunden werden, als ein Sezieren des lebenden Objekts. Vor allem die Konzentration auf die Montage – das Zählen der Schnitte, die Beurteilung der Einstellungsgrössen – ist eine zunächst mühsame und schmerzhaft Aufgabe. Der Film zerfällt in kurze Impulse, und manchmal ist es nicht leicht, aus der zerstückelnden Beobachtung zum dynamischen Fluss der Rezeption zurückzufinden. Auch die Beleuchtung fordert eine bewusste Sehanstrengung. Sie wirkt nicht als gestaltetes Element, sondern als abhängig von der Situation und Tageszeit, so wie die Farbe als natürliche Eigenschaft der Objekte erscheint. Das erste Stadium filmanalytischer Praxis muss daher dem Bemühen gewidmet

Filmwissenschaft



sein, die zusammenwirkenden Elemente zu isolieren.

Im Prozess der Analyse hilft es, wenn zunächst ohne Handlungszusammenhang, nur mit kurzen Ausschnitten gearbeitet wird. Ausserdem hilft der Videorekorder als Arbeitsinstrument – schon durch die endlose Wiederholbarkeit einer Stelle und damit Vorläufigkeit der Betrachtung. Mit dem Videorekorder lässt sich, wie am Schneidetisch, ohne Bedauern sezieren. Gleichzeitig problematisiert er jedoch die Wahrnehmung, zwingt schon wegen seiner minderen Bildqualität zum genauen Hinsehen und legt die Frage nahe, wie die Stelle «eigentlich», auf der Leinwand, wirken würde. Paradoerweise kann sich die Verfälschung, der Mangel, erkenntnisfördernd auswirken, indem man besonders genau erfasst, was fehlt.

Nach und nach sollte die Analyse nuancierter vorgehen. Zum Beispiel könnte man fragen, wann die Kamera subjektivierend, aus dem Standpunkt einer fiktionalen Person verfährt, wann neutral und autonom jeweils die Position wählt, die den aufschlussreichsten Blick auf das Geschehen erlaubt? Doch diese Polarisierung greift noch zu kurz, denn die Kamera kann auch unentschieden-ambivalent bleiben, ebenso wie sie sich auch unabhängig von Subjektivierungen anthropomorph gebärden kann. Oder man wendet sich den Feinheiten der Montage zu: Wird innerhalb einer Bewegung geschnitten oder nach ihrem Abschluss, während die gezeigte Person noch spricht oder erst am Ende der Rede? Sehen wir die sprechende Person im Bild oder die

zuhörende, sind beide Dialogpartner aus der gleichen Distanz aufgenommen, sind sie in gleicher Weise beleuchtet – oder gibt es Unterschiede bei Männern und Frauen, Haupt- und Nebenfiguren? Hält sich der Film an die 33-Prozent-Regel, die besagt, dass ein Schnitt nur gerechtfertigt ist, wenn sich mindestens ein Drittel der Bildinformation dabei verändert? Durchbricht er die 180-Grad-Norm durch Achsensprünge, die das Raumgefühl der Zuschauer zu verwirren drohen? Legt er mehr Gewicht auf das Individuum (seine Mimik in Grossaufnahme) oder auf die Konfiguration der Personen (in Gruppen, halbnah) oder geht es um das Zusammenspiel von Menschen und Environment, so dass ganze Innenräume in der Totalen sichtbar werden und die Gegenstände mitspielen?

Solche Fragen, die sich immer weiter ausdifferenzieren lassen, schärfen Blick und Ohr für formale Ausdrucksmittel und technische Möglichkeiten. Mit steigender Geläufigkeit wird auch die ganzheitliche Filmwahrnehmung zurückgewonnen. Ziel der Übung ist es, den Film auch unwillkürlich, ohne den Gesamteindruck zu verstellen, in seiner formalen Arbeit wahrzunehmen, ihn als *Text* zu begreifen: als ein aus diversen Elementen bewusst artikuliertes Werk, dessen technisch-ästhetische Beschaffenheit nicht mehr unter der illusionären Oberfläche verschwindet.

Um eine höhere Differenzierung der Phänomene zu erreichen, ist es hilfreich, ähnlich dem «vergleichenden Sehen» in der Kunstwissen-

schaft, zwei verwandte und doch unterschiedliche Filmsequenzen nebeneinander zu halten. Ein solches Verfahren hat zunächst heuristischen Wert, das heisst es eröffnet den Blick auf Alternativen und Fragestellungen, die sich aus der Betrachtung eines einzigen Werkes nicht ergeben hätten. Es mobilisiert sozusagen die Beobachtung. Zum andern führt es zur filmwissenschaftlichen Anwendung der Befunde, leitet aus der analytischen Schulung zur ästhetischen Einschätzung über.

Je nach Auswahl der Beispiele fließen stilistische oder Genre-Unterschiede oder aber die historische Distanz zweier Filme in die Betrachtung ein. Ohnehin ist Filmanalyse ohne Platzierung der Werke in der Filmgeschichte nicht denkbar. Denn die Frage danach, warum ein Werk so oder so beschaffen ist, diese oder jene Wirkung anstrebt und erreicht, lässt sich nur auf dem Hintergrund einer Tradition erfassen. In der vergleichenden Analyse liegt daher sowohl ein besonderes didaktisches Potential als auch die Möglichkeit, analytische Befunde mit stilgeschichtlichen Beobachtungen zu verschränken und sie aus dem jeweiligen ökonomischen Hintergrund und technischen Entwicklungsstadium zu erläutern.

Schon auf der Ebene eines Proseminars können dabei Fragestellungen auftauchen, die in der Filmwissenschaft noch nicht bündig beantwortet sind. Zum Beispiel könnte sich aus einem Vergleich zwischen Filmen der vierziger und der fünfziger Jahre die Hypothese ergeben, dass

der Breitwandfilm weniger mit subjektiver Kamera arbeitet als der Film im Standardformat: möglicherweise weil der breite Streifen nicht mit einem Blick erfasst werden kann oder weil man – aus dem gleichen Grund – die Einstellungen länger stehen lässt; vielleicht aber auch, weil der subjektive Blick zum Zeitpunkt, als das Breitwandformat aufkam, weniger interessierte als zu anderen historischen Augenblicken. Man müsste nun eine Querschnittsuntersuchung anstellen, um die Hypothese erst einmal zu erhärten, dann gegebenenfalls das Ergebnis zu deuten.

Oder es könnte Seminar TeilnehmerInnen auffallen, dass manche Stummfilme die Dialogtitel einschneiden, bevor die sprechenden Personen gezeigt werden, andere in Mittelstellung, von den Redenden umrahmt, während wieder andere sie post factum nachschieben. Es wäre zu untersuchen, worin sich die Wirkung unterscheidet und woraus sich die jeweilige Praxis erklärt – dem Bedürfnis, den Inhalt vorzuschicken, damit die ZuschauerInnen die Mimik der Schauspieler besser würdigen können, oder um ihnen den mühsamen Versuch, von den Lippen zu lesen, zu ersparen. Oder dem Bedürfnis, die Spannung über die Gesprächsinhalte möglichst lange aufrechtzuerhalten, die Dialogtafeln nicht nachträglich mit einer Szene zu illustrieren, sondern umgekehrt, der Szene eine bestätigende oder klärende schriftliche Information anzufügen. In jedem Fall müsste erforscht werden, mit welcher Konstanz oder Flexibilität ein bestimmtes Muster innerhalb eines Films, Œuvres, einer Gattung oder Tradition verwendet wird.

Ein besonderes Problem der Filmanalyse ergibt sich aus der Aufgabe, die beobachteten Befunde adäquat zu benennen. Noch ist die filmwissenschaftliche Terminologie nicht ausreichend entwickelt, um jeder Nuance gerecht zu werden. Sehen und hören lernen fällt jedoch leichter, wenn die Phänomene einen Namen haben, die man unterscheiden will; und sowohl der Diskurs darüber wie die Speicherung im Gedächtnis hängen davon ab, dass sprachliche Fixpunkte bereitstehen. Dabei ist manches im Englischen schon benannt, anderes vielleicht im Chinesischen – abhängig vom dortigen Stand der Filmwissenschaft, aber auch von kulturellen Prioritäten oder Besonderheiten der filmischen Tradition. Hollywood legt auf andere ästhetische Unterscheidungen Wert als der europäische oder asiatische Film.

Die sogenannte «amerikanische» Einstellung zum Beispiel, die eine Person bis etwa zu den Knien zeigt, wird auf die Wichtigkeit des Revolvers im Western oder Gangsterfilm zurückgeführt; aber sie fügt sich auch besonders flüssig in das System des unsichtbaren Schnitts, mit dem Hollywood arbeitet (weil die amerikanische Einstellung der natürlichen Seherfahrung entspricht und weil man aus dieser mittleren Distanz ebenso leicht zur Grossaufnahme wie zur Totalen übergehen kann). In den USA heisst diese Einstellungsgrösse «medium shot» und ist das Normale; in Europa fällt (oder fiel) sie als amerikanische Besonderheit auf.

Manche terminologischen Lücken lassen sich durch Anleihen bei anderen Wissenschaften füllen. Wenn man von «Auftakt» oder «Reim» bei Bildfolgen

spricht, vom «Chiaroscuro» der Beleuchtung oder den «Obertönen» in der Montage, so verfährt man selektiv und nach Angebot, teils analog, teils metaphorisch, und man übernimmt mit der Begrifflichkeit Assoziationen und Unterscheidungen aus dem Umfeld ihrer Herkunft.

Kategorischer geht die Filmsemiotik vor, die versucht, die formalen Möglichkeiten des Mediums systematisch zu erfassen, ganz unabhängig davon, ob sie in der Artikulation oder Rezeption eines Werkes als Phänomene bedeutsam sind – Kategorien also auch dort ernstnimmt, wo die Filmgeschichte (noch) keine Beispiele dafür bietet. Primär geht es der Filmsemiotik nicht um das ästhetische Erfassen einzelner Werke; typischerweise fragt sie nicht danach, wie Effekte zustandekommen oder zusammenwirken – hier ist sie anders ausgerichtet als die werk- und wirkungszentrierte Filmanalyse. Dennoch hat sie die Kategorien der ästhetischen Analyse sehr bereichert, obwohl auch ihre Terminologie in einem spezifischen wissenschaftlichen System verankert ist und damit vorgeprägt und oftmals unhandlich.

Nach wie vor fehlt es also noch an Vokabular, um filmästhetische Unterschiede nuanciert und griffig zu benennen. In der Praxis einer Seminarveranstaltung geht es daher oft um beides: das Herauspräparieren eines formalen Phänomens und seine adäquate Bezeichnung. Beides erfordert Phantasie und Präzision, erweitert die Wahrnehmung und die Denkstrukturen. ■