



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„*Ecological Theories* – Filmische Wahrnehmung
unter dem ökologischen Aspekt“

Verfasserin

Nora Spiluttini

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
1. Kognitive Wissenschaft und die Filmwissenschaft	5
1.1. Kognitive Psychologie als Teil der Kognitiven Wissenschaften	6
1.1.1. Wahrnehmung in der kognitiven Psychologie	8
1.2. Kognitive Filmpsychologie	10
1.2.1. Forschungsstand der Kognitiven Filmpsychologie:	11
1.2.2. Informationsverarbeitung narrativer Filme nach Ohler und Nieding	12
1.3. Kognitive Filmpsychologie versus Psychoanalytische Filmtheorie	16
2. Hugo Münsterberg – erster kognitiver Filmtheoretiker?	19
2.1. <i>The Photoplay. A Psychological Study.</i> von Hugo Münsterberg	21
2.2. Psychologie in <i>The Photoplay</i>	25
2.2.1. Aufmerksamkeit und Wahrnehmung	26
2.3. Philosophie bei Hugo Münsterberg und in <i>The Photoplay</i>	31
2.4. Isolation und Film als eigenständige Kunstform	33
2.5. Münsterbergs Analogie von Verstand und Kino und die Veräußerlichung der Gedanken	37
2.5.1. Die Nahaufnahme	38
2.5.2. Die Rück- und die Vorblende	39
2.5.3. Die Parallelmontage	40
2.5.4. Die Veräußerlichung von Emotionen	40
2.6. Münsterbergs Einfluss auf die Filmtheorie	42
2.7. Kognitivwissenschaftliche Elemente in Münsterbergs Filmtheorie	45
3. Ecological Considerations – der ökologische Ansatz in der Filmtheorie	50
3.1. „ecological“ - Übersetzungsschwierigkeiten eines Begriffes	51
3.1.1. Herkunft und Bedeutung des Begriffes	52
3.2. Der ökologische Ansatz nach James J. Gibson	55
3.2.1. Die Umwelt	57
3.2.2. Die Angebote	59
3.2.3. Die Umweltischen	61
3.2.4. Ereignisse	61
3.2.5. Invarianten	62
3.2.6. Verdeckung	64
3.2.7. Gibsons ökologische Theorie und das bewegte Bild	65
3.3. Joseph D. Andersons filmische Wahrnehmung mit Bezug auf die ökologische Wahrnehmungstheorie	69
3.3.1. Wahrnehmung als Produkt natürlicher Selektion	71
3.3.2. Angebote und die Selektion der Wahrnehmung	71
3.3.3. Menschliche Wahrnehmung bei Anderson	72
3.3.4. Filmische Elemente unter ökologischer Betrachtung	75
3.3.5. Probleme und Kritik an Joseph D. Andersons Theorie	85
4. Fazit	88
Quellenverzeichnis	93

Einleitung

1996 veröffentlicht Joseph D. Anderson das Buch *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*¹, in dem es ihm darum geht, die Wahrnehmung von Film unter dem Licht der kognitiven Wissenschaften zu erforschen. Seiner Meinung nach haben sich die Filmwissenschaften immer mehr von der Schnittstelle zwischen Film und ZuschauerIn entfernt², was er gleichzeitig bedauert. Darum versucht er, eine neue Richtung einzuschlagen, um sich mit dem zu befassen, was in seinen Augen das eigentliche Thema der Filmwissenschaft ist: die menschliche Wahrnehmung und Filmwahrnehmung. Er will weg von den filmwissenschaftlichen Bestrebungen des zwanzigsten Jahrhunderts um Semiotik, Feminismus, Politik und Psychoanalyse. Ihn interessiert viel Grundlegenderes: was macht Film zu einer wahrnehmbaren Erfahrung, was wird wie wahrgenommen, warum und was bewirkt es im Menschen. Sein Hauptargument lautet, dass sich das Wahrnehmungssystem beim Filmrezipieren genauso verhält wie in der natürlichen Welt. Durch die Evolution geformte Strategien für das Überleben haben unsere Wahrnehmung geprägt. So hat unsere Umwelt unser Wahrnehmen geprägt, es hat sich durch *ökologische* Prägung so entwickelt. Für das Filmsehen bedeutet das: Wahrnehmen passt sich nicht an das Kino an, das Kino passt sich an unsere Wahrnehmung an.

Was *ökologische* Wahrnehmung bedeutet, wird von James Gibson 1976 in seinem Buch *The Ecological Approach to Visual Perception*³ etabliert. Darin untersucht er hauptsächlich visuelle Wahrnehmung in der natürlichen Umgebung des Menschen und hebt die Wahrnehmungspsychologie damit aus der laborexperimentellen Forschung. Auf seine fundamentalen Erkenntnisse,

¹ vgl. Joseph D. Anderson: *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Southern Illinois University Press: Carbondale / Edwardsville, 1996.

² vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 3: „By strange progression of events, the longer scholars have studied film, the farther they have moved from the interface between the film and the viewer and, it might be argued, from an understanding of cinematic power.“

³James Jerome Gibson: *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

unter anderen bezüglich räumlicher Tiefen-, Oberflächen-, Raum- und Bewegungswahrnehmung, stößt man in Andersons Beschreibungen immer wieder. Aus diesem Grund werden Gibsons Erkenntnisse aus der ökologischen Wahrnehmungsforschung näher betrachtet, um die Grundlagen von Andersons Forschungen besser zu verstehen.

Andersons Untersuchungen verstehen sich der sogenannten *kognitiven Revolution*⁴ untergeordnet. Sie bezeichnet eine Bewegung von Wissenschaftlern aus unterschiedlichsten Disziplinen, die für ihre Forschungen zum menschlichen Verstand nicht mehr auf die Erkenntnisse aus anderen Disziplinen verzichten wollen. Anderson selbst bezeichnet, wie der Titel seines Buches impliziert, seine Theorie als ökologischen Ansatz zur kognitiven Filmtheorie. Dazu muss genauer verstanden werden, was diese sogenannte kognitive Filmtheorie ausmacht. Ihre Ursprünge und ihre Nähe zur kognitiven Psychologie werden in der vorliegenden Arbeit näher beleuchtet.

Bemerkenswert ist, dass sich mit den bei Anderson behandelten Aspekten der filmischen Wahrnehmung so wenige frühe Filmwissenschaftler auseinandergesetzt haben. Leider geriet Hugo Münsterberg, der sich relativ früh, auf einer wahrnehmungspsychologisch motivierten Analyse basierend, mit dem Kino beschäftigte, beinahe in Vergessenheit. Anderson bezieht sich ebenso auf ihn, beziehungsweise ist er der Ansicht, wären Münsterbergs Theorien weiter verfolgt worden, hätte sich früher eine kognitive Filmwissenschaft entwickeln können. Ob Münsterberg tatsächlich als ein früher kognitiver Wissenschaftler verstanden werden kann und welche Aspekte der Filmrezeption er untersuchte, soll folgend genauer dargestellt werden.

Diese Arbeit soll die Fragestellungen behandeln, wie Wahrnehmung und Filmrezeption sich unter dem *ökologischen* Wissenschaftsanspruch erklären lassen. Aufgrund dieser Untersuchungen soll in Folge ersichtlich werden, ob dieser ökologische Wissenschaftsanspruch, den Anderson auf die kognitive Filmtheorie überträgt, sich in Summe als eigenständige Theorie absetzen kann.

⁴ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 8

1. Kognitive Wissenschaft und die Filmwissenschaft

Kognitive Wissenschaft ist keine klar abgrenzbare Disziplin, sondern ein ungezwungenes Konsortium von Forschern aus verschiedenen Disziplinen, wie der kognitiven Psychologie, Philosophie, Linguistik, künstlicher Intelligenz oder der Neuropsychologie.⁵ Der publizierte Psychologe John R. Anderson⁶ bezeichnet die „Kognitionswissenschaft“ als eine „neue Teildisziplin“⁷. Es gibt laut Anderson eine steigende Anzahl von Filmtheoretikern, die für Fragen, betreffend die Filmproduktion und -Rezeption, die Forschungsergebnisse und Methoden aus der kognitiven Wissenschaft anwenden. Kognitive Wissenschaftler beschäftigen sich mit Lernen, Aufmerksamkeit, Erinnerung, logischem Denken und Problemlösung. Sie untersuchen, wie der Mensch sich neues Wissen aneignet und vergangene Erfahrungen wieder abrufen, und was es bedeutet, sich etwas *bewusst* zu sein. Filmtheoretiker haben erkannt, so Anderson, dass diese Fragestellungen ähnlich den ihren sind. Kognitive Wissenschaften befassen sich nicht mit Analysen von politischen, kulturellen oder historischen Einflüssen. Mit den Antworten aus der kognitiven Wissenschaft ist es in Joseph D. Andersons Meinung Filmwissenschaftlern gelungen, viele bislang unbeantwortete Fragen über das Filmsehen und -Verstehen zu beantworten.⁸

⁵ Joseph D. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 16; aus dem Englischen übers. von mir; vgl. auch John R. Anderson: *Kognitive Psychologie*. Deutsche Ausgabe hrsg. von Joachim Funke. 6. Auflage. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag, 2007. Seite 12

⁶ Es gilt zu beachten, dass in diesem Kapitel von zwei unterschiedlichen Wissenschaftlern mit dem Nachnamen Anderson die Rede ist. Joseph D. Anderson ist der Filmwissenschaftler und Wahrnehmungsforscher, auf den in dieser Arbeit wiederholt verwiesen werden wird. John R. Anderson ist ein (vorrangig Kognitions-) Psychologe, dessen in mehrfacher Auflage vorliegender Lehrband über Kognitionspsychologie sich für dieses Kapitel vornehmlich als Literaturquelle eignete. Die beiden Autoren sind laut John R. Anderson nicht verwandt und verweisen auch keine wissenschaftliche Zusammenarbeit miteinander. (vgl. persönliches Email von John R. Anderson, 10. März, 2014) Aus eben genannten Gründen muss auf die Erwähnung beider Andersons eingegangen werden.

⁷ John R. Anderson: *Kognitive Psychologie*. Deutsche Ausgabe hrsg. von Joachim Funke. 6. Auflage. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag, 2007. Seite 12

⁸ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 16

Joseph Anderson hebt in *The Reality of Illusion* hervor, dass Hugo Münsterberg das Kino mit seinen, auf wissenschaftlicher Psychologie basierenden Untersuchungen analysierte, und dies als erster Versuch einer kognitiven Filmtheorie zu verstehen sei⁹. Daher ist eine Vorstellung der aktuellen Kognitiven Filmpsychologie naheliegend, was in Kapitel 1.2. geschehen wird. Davor soll einleitend die kognitive Psychologie in für diese Arbeit relevanten Punkten dargestellt werden.

1.1. Kognitive Psychologie als Teil der Kognitiven Wissenschaften

Ein bekannter Autor von Veröffentlichungen über kognitionspsychologische Forschungen ist der bereits erwähnte US-amerikanische Kognitionspsychologe John R. Anderson, der 1980 in erster Auflage das Buch *Cognitive Sciences and its Implications*¹⁰ herausbrachte. Dieses Buch hat sich bis heute auch im deutschsprachigen Raum vorrangig als Lehrbuch¹¹ für das Psychologiestudium etabliert. Darin beschreibt er einleitend: „Die Kognitive Psychologie ist die Wissenschaft, die untersucht, wie der Geist und die Psyche organisiert sind und intelligentes Denken hervorbringen und wie die Prozesse des Denkens im Gehirn sichtbar werden.“¹² Die vorherrschende Methode der Kognitiven Psychologie wird *Informationsverarbeitungsansatz* genannt, mit der „versucht [wird], kognitive Prozesse als eine Reihe von Schritten zu betrachten, in denen eine abstrakte Einheit namens Information verarbeitet wird.“¹³

Erste Bemühungen, die in eine kognitive Richtung gingen, waren in John R. Andersons Augen bereits bei Wilhelm Wundt¹⁴ zu erkennen. Wundt gilt als erster wissenschaftlicher Psychologe, der die *Introspektion*, das heißt die

⁹ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 9 ff

¹⁰ John R. Anderson: *Cognitive Sciences and Its Implications*. San Francisco: Worth Publishers / W. H. Freeman and Company, 1980.

¹¹ Hier wird Bezug auf die 6. Auflage genommen: John R. Anderson: *Kognitive Psychologie*. Deutsche Ausgabe hrsg. von Joachim Funke. 6. Auflage. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag, 2007.

¹² John R. Anderson: *Kognitive Psychologie*. Deutsche Ausgabe hrsg. von Joachim Funke. 6. Auflage. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag, 2007. Seite 1

¹³ ebd. Seite 13

¹⁴ Wilhelm Maximilian Wundt (1832-1920) war ein deutscher Psychologe und Philosoph, der in Leipzig 1879 das weltweit erste Institut für experimentelle Psychologie gründete.

Selbstbeobachtung, als primäre Untersuchungsmethode anwandte.¹⁵ Dieser Ansatz wurde aber nach einiger Zeit als Methode verworfen, da er nur unzureichende Ergebnisse lieferte.¹⁶ Daraus entwickelte sich schließlich der Behaviorismus, der sich „ausschließlich mit dem äußeren, beobachtbaren Verhalten des Menschen“¹⁷ befasst. Mit dieser Wandlung wurden auch alle bis dahin erfolgten kognitiven Forschungsbemühungen in den Hintergrund gedrängt, vor allem in den USA, wo sich der Behaviorismus bereits maßgebend durchgesetzt hatte.¹⁸

„Die Kognitive Psychologie [...] nahm zwischen 1950 und 1970 in der kognitiven Wende Gestalt an, die den Behaviorismus zu Fall brachte.“¹⁹ Es ist nicht abzustreiten, dass die Linguistik nach Noam Chomsky großen Einfluss auf die Kognitive Psychologie hat, so John R. Anderson. Ulric Neissers Veröffentlichung von *Cognitive Psychology*²⁰ im Jahre 1967 erwies sich als großer Schritt vorwärts in der Entwicklung und Etablierung der Kognitiven Psychologie. John R. Anderson datiert den offiziellen Beginn der Kognitionswissenschaft mit dem ersten Erscheinen der Zeitschrift *Cognitive Science* auf das Jahr 1976 [sic!]²¹.

Eine wichtige Bewegung innerhalb der kognitiven Wissenschaft ist die kognitive Neurowissenschaft. Aufgrund ihrer zunehmenden Wichtigkeit, meint John R. Anderson die Kognitive Psychologie einer internen Wende unterliegen zu sehen.²² Tatsächlich sind die Errungenschaften neurokognitiver Forschungsergebnisse sehr wichtig für die Entwicklung der Kognitiven Psychologie und stellen einen großen Teil ihrer Theorien dar.²³

¹⁵ vgl. John R. Anderson: *Kognitive Psychologie*. Seite 7-8

¹⁶ ebd. Seite 8-9

¹⁷ ebd. Seite 9

¹⁸ vgl. ebd. Seite 9-11

¹⁹ ebd. Seite 11

²⁰ Ulric Neisser: *Cognitive Psychology*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1967.

²¹ John R. Anderson: *Kognitive Psychologie*. Seite 12; In Wirklichkeit erschien das Magazin *Cognitive Science: A Multidisciplinary Journal*. zum ersten Mal erst im Jänner 1977 – bis zur 20. Ausgabe 1996 unter dem Titel: *Cognitive Science: A Multidisciplinary Journal of artificial intelligence, linguistics, neuroscience, philosophy, psychology*. Das Magazin erscheint bis heute im Verlag Wiley-Blackwell in Hoboken, New Jersey.

²² vgl. John R. Anderson: *Kognitive Psychologie*. Seite 17

²³ vgl. ebd. Seite 16-18

1.1.1. Wahrnehmung in der kognitiven Psychologie

Ein wichtiger Teil der kognitiven Psychologie liegt in der Untersuchung der visuellen Wahrnehmung. Im folgenden Abschnitt werden die für diese Arbeit relevantesten Aspekte daraus beschrieben.

Laut Kognitiver Psychologie wird der Akt des Aufnehmens visueller Stimuli in „eine frühe Phase, in der Formen und Objekte [...] extrahiert werden, und eine späte Phase, in der Formen und Objekte erkannt werden“²⁴, unterteilt. Lichtinformationen werden über das Auge²⁵ in zwei unterschiedliche „Pfade“ zum Gehirn geleitet: ein Pfad ist für die „Verarbeitung räumlicher Informationen und die Koordination“ verantwortlich, der andere ist „für das Erkennen von Objekten zuständig“²⁶. Das „visuelle System [zerlegt] den Reiz [also] in viele unabhängige Merkmale“, es gibt unterschiedliche „Empfindlichkeiten für Farbe, Bewegung und Orientierung“²⁷.

Für das **Erkennen von Objekten** haben kognitive Psychologen die „Theorie der komponentialen Erkennung“²⁸ entwickelt. Sie gliedert sich in drei Stufen der Erkennung eines Objekts: 1. Das wahrgenommene Objekt wird in Teilobjekte beziehungsweise in leicht erkennbare Formkomponenten aufgeteilt, 2. jedes Teilobjekt wird in eine „Kategorie klassifiziert“²⁹ und 3. die Teile werden in ihrer „Konfiguration“³⁰, sprich Zusammensetzung bestimmt und als Muster erkannt. Das Objekt wird durch seine zugrundeliegenden Komponenten erkannt.³¹

²⁴ John R. Anderson: *Kognitive Psychologie*. Seite 49

²⁵ Im Auge wird Lichtenergie vorerst durch Photorezeptoren aufgenommen. Die Zapfen sind hauptsächlich für das Aufnehmen von Farbe zuständig, die Stäbchen benötigen weniger Lichtenergie, weswegen sie bei schlechten Lichtverhältnissen auch ein Sehen ermöglichen. In einem bestimmten „kleinen Bereich der Netzhaut, der Fovea“ befinden sich besonders viele Stäbchen. Wenn wir etwas fixieren, dann wird das Auge so darauf eingerichtet, dass die Fovea auf das fixierte Objekt fällt. Die visuelle Peripherie „ist für die Erfassung eher globaler Information einschließlich des Erkennens von Bewegung verantwortlich.“ Vgl. John R. Anderson: *Kognitive Psychologie*. Seite 51

²⁶ ebd. Seite 51ff

²⁷ ebd. Seite 55 - 56

²⁸ ebd. Seite 65

²⁹ ebd.

³⁰ ebd. Seite 67

³¹ vgl. ebd. Seite 68

Weiters haben für die menschliche **Wahrnehmung von Objekten** in der Kognitiven Psychologie folgende Axiome Wichtigkeit: Neben den Gestaltprinzipien der Nähe und der Ähnlichkeit gibt es auch die „Prinzipien der Geschlossenheit und der guten Gestalt“³². Diese besagen, dass wir als Wahrnehmende sich ähnelnde Formen und „einen glatteren Verlauf“³³ bevorzugen, was sich zum Beispiel bei Verdeckung von Objekten abzeichnet: wir gehen davon aus, dass das Verdeckte der Form des Unverdeckten ähnelt und sich Linien in Verdeckung miteinander verbinden und zu Einheiten werden.³⁴ Diese Prinzipien haben ihren Ursprung in der Gestaltpsychologie.³⁵ Diese, dem Erkennen von Objekten zugrundeliegenden Fähigkeiten, sind laut Erkenntnissen der kognitiven Psychologie angeboren.³⁶

Für die **Wahrnehmung von Tiefe** müssen wir Menschen laut der kognitiven Psychologie eine „dreidimensionale Repräsentation der Welt erstellen“, während unsere Netzhaut nur mit zweidimensionalen Informationen von außen gefüttert wird.³⁷ Dieser Vorgang benötigt also bestimmte „Hinweisreize, um auf Entfernungen zu schließen“³⁸. Einer dieser wird als *Texturgradient* bezeichnet und findet bereits beim Wahrnehmungsforscher James Gibson³⁹ Verwendung. Texturgradient bezeichnet das Phänomen, dass eine Oberflächenstruktur in der Entfernung als dichter erscheint; je weiter entfernt, desto dichter und enger nehmen wir die Struktur wahr. Weitere wichtige Hinweisreize sind die *Stereopsis*⁴⁰ und die *Bewegungsparallaxe* („Entfernte Objekte wandern [bei Bewegung des Subjekts] langsamer über die Netzhaut, als näher gelegene Objekte dies tun“⁴¹). Kognitive Psychologie beschäftigt sich des weiteren auch

³² John R. Anderson: *Kognitive Psychologie*. Seite 59

³³ vgl. das *Prinzip des glatten Verlaufs*: ebd. Seite 58 ff

³⁴ vgl. ebd. Seite 59

³⁵ vgl. ebd. Seite 58 ff

³⁶ vgl. ebd. Seite 60

³⁷ ebd. Seite 56

³⁸ ebd.

³⁹ Mehr zu James J. Gibson im Kapitel 3.2.

⁴⁰ Das Sehen mit beiden Augen ermöglicht den Eindruck von Dreidimensionalität

⁴¹ vgl. John R. Anderson: *Kognitive Psychologie*. Seite 56

damit, „wie das Gehirn diese Informationen“⁴² der Hinweisreize verarbeitet und enkodiert.⁴³

1.2. Kognitive Filmpsychologie

Die allgemeine Kognitionswissenschaft bevorzugt logische Analysen als Untersuchungsmethode; die kognitive Psychologie beruft sich hingegen mehrheitlich auf „experimentelle Verfahren zur Untersuchung des menschlichen Verhaltens“⁴⁴. Gibt es innerhalb der kognitiven Psychologie Forschungen und Ergebnisse zum Wahrnehmen von Film und wie sehen sie aus?

Peter Ohler und Gerhild Nieding veröffentlichen mit „Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2000“⁴⁵ eine Zusammenfassung der Ziele und Errungenschaften in den betitelten Jahren. In diesem Kapitel wird vorrangig auf diesen Text Bezug genommen. Niedings und Ohlers Schwerpunkte liegen in Medienpsychologie und Kognitiver Psychologie; Ohler ist Autor des Buches *Kognitive Filmpsychologie*⁴⁶. Gemeinsam begannen sie nach eigenen Angaben im Jahr 1987 „mit laborexperimentellen Arbeiten, die in einem theoretischen Rahmen angesiedelt waren [und nannten diese] kognitive Filmpsychologie“⁴⁷. Kognitive Filmpsychologie erforscht in ihren Worten die „kognitive Verarbeitung von narrativen oder explikativen Filmen“⁴⁸. Auch hier kommen – wie in der allgemeinen kognitiven Psychologie – die Prinzipien des sogenannten *Informationsverarbeitungsansatzes*⁴⁹ zum Tragen, die sich laut Ohler und Nieding „mit der Aufnahme von Informationen aus der Umwelt, der Abspeicherung im Gedächtnis und ihrem Wiederabruf“⁵⁰ beschäftigen.

⁴² John R. Anderson: *Kognitive Psychologie*. Seite 57

⁴³ vgl. ebd. Seite 52 ff

⁴⁴ ebd. Seite 12

⁴⁵ Peter Ohler / Gerhild Nieding: *Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2001*. Passau / Münster; in: Jan Sellmer / Hans J. Wulff (Hg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Schüren Verlag, Marburg 2002. Seite 9 bis 40

⁴⁶ Peter Ohler: *Kognitive Filmpsychologie*. MakS Publikationen, Münster 1994

⁴⁷ John R. Anderson: *Kognitive Psychologie*. Seite 9

⁴⁸ ebd. Seite 34

⁴⁹ vgl. Kapitel 1.1., oder: John R. Anderson: *Kognitive Psychologie*. Seite 13

⁵⁰ Ohler / Nieding: *Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2001*. Seite 9

Für die „Prozesse“ Informationsaufnahme, Abspeicherung und Wiederabruf wird ein „Konzept eines kognitiven Systems“ angenommen. Dieses System kann „die Aspekte [seiner] Umwelt repräsentieren“ und „natürlicher oder künstlicher“⁵¹ Art sein. Das heißt für Ohler und Nieding auch, dass solche „Systeme“ fähig sind, „in Interaktion mit [ihrer] Umwelt“⁵² gemachte Erfahrungen wieder zu nutzen. Sie sind dynamisch, das heißt, sich stetig verändernd oder ausweitend. In Bezug auf Filmrezeption werden also die „Rezipienten als solche kognitiven Systeme“⁵³ verstanden, für die Film als Input betrachtet wird.⁵⁴ Ob in der natürlichen Welt die Umwelt dann als Input gilt, wird hier nicht genauer beschrieben, ist aber anzunehmen.

Anzumerken ist, dass Ohler und Nieding auch die am „Produktionsprozess von Filmen beteiligten Personen“ als „kognitive Systeme“⁵⁵ verstehen. Film ist demzufolge also „Input“ (bei den Filmschaffenden) und „Output“ (bei den RezipientInnen) zugleich.⁵⁶ Nach ihnen wird Film nicht als Repräsentation der natürlichen Umwelt betrachtet, sondern „als ein multiples Zeichensystem zum Zweck des Erzählens von Geschichten“.⁵⁷

1.2.1.Forschungsstand der Kognitiven Filmpsychologie:

Ohler und Nieding über die Dynamik der Forschung in der Kognitiven Filmpsychologie:

„Ansätze zu einer Kognitiven Filmpsychologie lehnen sich an den jeweils aktuellen Stand der psychologischen Diskussion an, und werden auf Grund dessen, auch in Unkenntnis der Vorläufer, des öfteren wieder neu erfunden“⁵⁸.

⁵¹ Ohler / Nieding: Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2001. Seite 9

⁵² ebd. Seite 9

⁵³ ebd. Seite 9

⁵⁴ vgl. ebd. Seite 9 ff

⁵⁵ ebd. Seite 10

⁵⁶ vgl. ebd. Seite 10

⁵⁷ ebd. Seite 11

⁵⁸ ebd. Seite 34

Den Grund dieser für sie nicht zufriedenstellenden Entwicklung sehen sie darin, „dass in diesem Feld der Psychologie keine Tradition wie in anderen Forschungsfeldern existiert“⁵⁹ und kritisieren generell eine Nachlässigkeit dem Thema gegenüber besonders im „deutschsprachigen Raum“⁶⁰, aber auch international.⁶¹ Auch „von Seiten der Filmwissenschaft“⁶² fehlten ihrer Meinung nach bis in die 1990er Jahre entsprechende Bemühungen.⁶³

Für Ohler und Nieding steht fest, dass die „kognitive Phase der Filmtheorie und der Filmpsychologie“ auf interdisziplinärer Ebene „gerade erst richtig begonnen“⁶⁴ hat. Einige von Ohler und Nieding entwickelten und erforschten Konzepte sollen nun genauer erläutert werden.

1.2.2. Informationsverarbeitung narrativer Filme nach Ohler und Nieding

Ohler und Nieding beschäftigten sich – von zahlreichen laborexperimentellen Studien begleitet – mit den verschiedenen „Phasen des rezipientenseitigen Informationsverarbeitungsprozesses“⁶⁵ mit folgenden Schwerpunkten:

- a.) der „Prozess der Informationsaufnahme“⁶⁶ und
- b.) die „Enkodierung filmischer Stimulusmaterialien“⁶⁷.

Hierfür benützen sie laut eigenen Angaben teilweise „etablierte Methoden aus

⁵⁹ Ohler / Nieding: Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2001. Seite 34

⁶⁰ ebd. Seite 34

⁶¹ Gründe dafür glauben sie zum Beispiel in der Aufwendigkeit der Materialerstellung und der notwendigen Methodenadaption zu wissen.

⁶² ebd. Seite 35

⁶³ Ab den 1990ern scheint für Ohler und Nieding ein höheres Interesse an der kognitiven Wissenschaft auch seitens der Filmwissenschaft aufzutreten. Sie erwähnen Beispiele an Arbeiten wie zum Beispiel Andersons 1996 erschienenes *The Reality of Illusion*.

⁶⁴ Ohler / Nieding: Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2001. Seite 35

⁶⁵ ebd. Seite 11

⁶⁶ ebd.

⁶⁷ ebd.

dem Bereich der Textverarbeitungsforschung⁶⁸⁶⁹ und weitere eigens für ihre Forschungszwecke entwickelte Systeme. Anfang der 1990er wurde von Ohler und Nieding das „allgemeine Prozessmodell der Informationsverarbeitung narrativer Filme“ entwickelt.⁷⁰ Kurz zusammengefasst beschreibt dieses Konzept die Informationsverarbeitung folgendermaßen: zunächst „gelangt filmische Information [...] in konzeptionell unverarbeiteter sensorischer Form in modalitätsspezifische sensorische Kurzzeitspeicher“⁷¹. Diese Information wird „dann in einer zentralen Verarbeitungsinstanz (de[m] zentralen Prozessor) aufgenommen“⁷². Hier kommt das sogenannte *Situationsmodell* ins Spiel: es

„ist diejenige kognitive Instanz, in der die mentale Repräsentation der erzählten Geschichte und ihre Entwicklung bis zum aktuellen Zeitpunkt, zumindest in ihren handlungstragenden Zügen, stattfindet.“⁷³

„Zwischen dem Situationsmodell und dem zentralen Prozessor findet ein permanenter Informationsaustausch statt“⁷⁴. Hier passiert das sogenannte *Updating*: das bedeutet, dass „das Situationsmodell auf den neuesten Stand im Hinblick auf die aus dem Stimulusmaterial gewonnene Informationen“⁷⁵ gebracht wird. Das Gesamtkonzept von Ohler und Nieding lehnt sich an die Paradigmen der allgemeinen Kognitionspsychologie.

Hier gilt hervorzuheben, dass in diesem Modell enthaltene Instanzen, nach dem Verständnis von Ohler und Nieding, unter anderem „im Langzeitgedächtnis

⁶⁸ im online-Lexikon der Filmbegriffe der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel wird von Hans Jürgen Wulff erklärt: „Unter dem ursprünglich von Götz Wienold vorgeschlagenen Rubrum Textverarbeitung werden alle Prozesse zusammengefasst, die die Wahrnehmung, Speicherung, Integration, Modifikation, Umformung, Spezifikation usw. von Texten betreffen. Kurz: alle Operationen, die auf Texte angewendet werden können, von der Produktion bis zur Rezeption, von der Kritik bis zur Adaption.“ <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1900>

⁶⁹ Ohler / Nieding: Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2001. Seite 11

⁷⁰ vgl. ebd.

⁷¹ ebd.

⁷² ebd.

⁷³ ebd.

⁷⁴ ebd. Seite 13

⁷⁵ ebd.

gespeicherte Wissensbestände [sind, die] durch Filmrezeption und andere Erfahrungen erweitert und modifiziert werden“⁷⁶. Sie „postulieren [...] drei analytisch unterscheidbare Wissensbestände“, die wie folgt lauten:

- a.) „narratives Wissen“
- b.) „generelles Wissen“ und
- c.) „das Wissen über filmische Darbietungsformen“⁷⁷.

Diese Wissensbestände beeinflussen die Erwartung und den „Verstehensprozess“ der/des Wahrnehmenden. Wobei vor allem das Wissen über filmische Darbietungsformen eine vorausgehende Filmrezeption voraussetzt.⁷⁸ Ohler und Nieding verstehen diese als der/m Rezipientin/en bekannte „Hinweisreize“⁷⁹. Der Begriff *Hinweisreize* wurde schon zuvor in Bezug auf die Wahrnehmung von Objekten und räumlicher Tiefe in der kognitiven Psychologie erwähnt.⁸⁰ Es ist allerdings fraglich, ob man der Biologie des Menschen angeborene Erkennung von Hinweisreizen, wie die der Tiefenwahrnehmung, wirklich mit dem angelernten Verständnis von filmischen Mitteln vergleichen kann, weswegen die Terminuswahl hier problematisch ist.

Ohler und Nieding verstehen die Einhaltung von gängigen (hier: Kontinuitäts-) Regeln als unbewusste Erwartung von RezipientInnen, die eben über einen „Wissensbestand über filmische Darbietungsformen“⁸¹ verfügen. Anhand eines von ihnen da angeführten Experiments widersprechen sie sich allerdings selbst. Da lautet das von ihnen erlangte Ergebnis: „Das formale filmische Mittel ‚Kameraperspektive‘ transportiert keine kontextübergreifende konnotative Bedeutung.“⁸² Dennoch sind sie der Meinung, dass der „Wissensbestand über filmische Darbietungsformen [...] über konzeptionell gesteuerte Prozesse die Enkodierung filmischer Information“⁸³ beeinflusst. Diese beiden Aussagen

⁷⁶ Ohler / Nieding: Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2001. Seite 13

⁷⁷ ebd.

⁷⁸ vgl. ebd.

⁷⁹ ebd.

⁸⁰ vgl. Kapitel 1.1.1.

⁸¹ Ohler / Nieding: Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2001. Seite 14

⁸² ebd.

⁸³ ebd.

stimmen nicht überein, denn laut den angeführten Experimenten⁸⁴ lässt sich lediglich nachweisen, dass die gängigen filmischen „Darbietungsformen“ zwar zur reibungsloseren Rezeption beitragen, diese aber nicht vom Zuschauer wegen ihres Vorwissens über ebendiese in ihrer Bedeutung wahrgenommen werden. Dieser Widerspruch bestätigt die oben erwähnte Problematik mit der Terminuswahl der Hinweisreize für ihre Studien.

Dennoch kommen Ohler und Nieding durch ihre Studien zu dem Schluss, dass die/der ZuschauerIn während der Rezeption bestimmte, von mehreren Faktoren abhängige⁸⁵, Schlussfolgerungen bildet – auch „Inferenzen“⁸⁶ genannt – und infolgedessen bestimmte Erwartungen an die Narration hat. Diese Erwartungen sind für Ohler und Nieding unter anderem also von dem Vorwissen über Film und seine jeweilige Offenheit abhängig.⁸⁷

In dieser Arbeit wird die Wahrnehmung und Aufnahme von Narration und Charakteren in Filmen in keinem Kapitel genauer behandelt, weswegen auf dieses Thema an dieser Stelle nicht genauer eingegangen werden soll – auch wenn diese Aspekte einen großen Anteil der von Ohler und Nieding entwickelten kognitiven Filmpsychologie ausmachen. Stattdessen soll zur Einhaltung einer gewissen wissenschaftlichen Linearität noch erklärt werden, wo die Unterschiede zwischen kognitiver Filmpsychologie und psychoanalytischer Filmtheorie, von der sich vor allem die später genauer beschriebenen ökologische Filmtheorien distanziert halten, liegen.

⁸⁴ vgl. Ohler / Nieding: Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2001. Seite 14-17

⁸⁵ vgl. ebd. Seite 24-30

⁸⁶ vgl. ebd. Seite 24

⁸⁷ vgl. ebd. Seite 29

1.3. Kognitive Filmpsychologie versus Psychoanalytische Filmtheorie

Nach dem Filmwissenschaftler Vinzenz Hedinger⁸⁸ gilt es hervorzuheben, dass die psychoanalytische Filmtheorie nicht mit der kognitiven zu verwechseln sei. Dennoch gibt es Gemeinsamkeiten: die Beschäftigung mit „Problemen wie Bewusstsein, mentale Repräsentation, Bedeutung oder Informationsspeicherung und Erinnerung“⁸⁹ sind von beiden Richtungen behandelte Themen. Hedinger spricht nichtsdestotrotz von einem „Paradigmenkrieg“ der beiden in den USA, wobei in seiner Meinung die kognitive Theorie nie so einflussreich auf die Filmtheorie war wie die psychoanalytische.⁹⁰ „Theoriehistorisch [...] folgt die kognitive Filmtheorie auf die psychoanalytische, und sie versteht sich als Reaktion auf diese“⁹¹, was auch die rivalisierende Konkurrenz zwischen den zwei unterschiedlichen Richtungen erklärt.

Zur Abgrenzung zwischen der psychoanalytischen und der kognitiven Filmtheorie führt Hedinger für ihn bezeichnende „Streitpunkte“⁹² zwischen den beiden auf: „Der zentrale systematische Unterschied“ zwischen den beiden betrifft die „Modulierung des Verhältnisses von Film und ZuschauerIn.“⁹³ Die psychoanalytische geht von einer/m passiven ZuschauerIn aus, die kognitive Filmtheorie hingegen von einer/m aktiven.⁹⁴

Nach der psychoanalytischen Theorie konstruiert Film die/den ZuschauerIn, in der kognitiven jedoch geht man davon aus, dass die/der ZuschauerIn den Film konstruiert. Dies geht vor allem bei Laura Mulvey⁹⁵ hervor, nach deren

⁸⁸ Vinzenz Hedinger ist Filmwissenschaftsprofessor an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main und kann zahlreiche Veröffentlichungen zum Thema der Filmphilosophie und der Geschichte der Film- und Medientheorie vorweisen.

⁸⁹ vgl. Hedinger: Des einen Fetisch ist des andern Cue.; in: Jan Sellmer / Hans J. Wulff (Hg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Schüren Verlag, Marburg 2002. Seite 42; vgl. auch Matthew Erdelyi: *Psychoanalysis. Freud's Cognitive Psychology*. New York: W. H. Freedman, 1984.

⁹⁰ vgl. Hedinger: Des einen Fetisch ist des andern Cue. Seite 45

⁹¹ ebd. Seite 42

⁹² ebd. Seite 45

⁹³ ebd.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Laura Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema. in: Laura Mulvey: *Visual and Other Pleasures*. Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis 1989. Seite 14-27

Auffassung der Blick des Mainstreamkinos immer männlich ist, also die/der ZuschauerIn vom Film „konstruiert“ wird.⁹⁶ Nach Christian Metz, so Hedinger, hat das „Filmbild die Struktur eines Fetisches“⁹⁷: der Zuschauer ist in der Position des Voyeurs. Zusammengefasst gilt für Hedinger, dass in der psychoanalytischen Theorie das Kino

„eine Maschine [ist], die Subjektivität produziert [...]; Die FilmzuschauerIn und das Kino bilden [...] eine Konstellation von Mensch und Maschine, die das Menschsein im Durchgang durch apparative Vorgaben bestimmt“⁹⁸.

Die kognitive Filmtheorie hingegen fasst die/den RezipientIn als Maschine auf, nicht den „Film oder das Dispositiv des Kinos“⁹⁹. Gegenstand der Forschung werden hier also „die spezifischen mentalen Operationen, die zur Verarbeitung des filmischen Stimulusmaterials in Gang gesetzt werden“¹⁰⁰. Das Filmbild wird als Träger von Hinweisreizen gehandelt, also „von Schlüsselreizen, die den Prozess der Informationsverarbeitung speisen und Aktivitäten wie Hypothesenbildung, Antizipation und die Konstruktion von Situationsmodellen steuern“¹⁰¹.

Ein weiterer zentraler Unterscheidungspunkt zwischen psychoanalytischer und kognitiver Theorie ist die anders bewertete Motivation der Rezipierenden: nach ersterer handelt es sich um das „Begehren, das die Aufmerksamkeit [...] an den Film“¹⁰² bindet, bei der kognitiven Theorie ist es das „Bedürfnis nach Gestaltschließung“¹⁰³. Daraus lässt sich ableiten, dass die psychoanalytische Theorie die/den ZuschauerIn als Opfer des filmischen Textes behandelt, die

⁹⁶ vgl. Hedinger: Des einen Fetisch ist des andern Cue. Seite 45-46

⁹⁷ ebd. Seite 46

⁹⁸ ebd. Seite 47

⁹⁹ ebd.

¹⁰⁰ ebd.

¹⁰¹ ebd.

¹⁰² ebd. Seite 48

¹⁰³ ebd. Seite 49

kognitive versteht sie/ihn jedoch „als rational frei handelnde Person“¹⁰⁴, nicht als VoyeurIn, sondern als kognitiv und emotiv kompetent.¹⁰⁵

Laut Hedinger ist die kognitive Psychologie eine „Psychologie der Informationsverarbeitungsprozesse“, die davon ausgeht, „dass Mitteilungen bereits Bedeutungen tragen“¹⁰⁶. „Bedeutung“ ist also - im Gegensatz zur Psychoanalyse – „streng genommen kein Produkt des Informationsverarbeitungsprozesses und in diesem Sinne nicht von Interesse“¹⁰⁷. Er betont, dass die Ausdehnung der psychoanalytischen Technik nach Freud auf die Filmanalyse problematisch ist, da man bei der Handhabung von „Spielfilm als Fallgeschichte [...] Gefahr [läuft], den Kunst- und Artefaktcharakter des Gegenstands zu negieren“¹⁰⁸. So würde ein Film symptom analysiert und totalisiert zum „freudianischen Kollektivsubjekt“¹⁰⁹, kritisiert er.

„Der Gegensatz von psychoanalytischer und kognitiver Filmtheorie ist nicht zuletzt der Gegensatz einer hermeneutischen und einer stärker naturwissenschaftlich ausgerichteten Reflexion“¹¹⁰, bringt es Hedinger auf den Punkt. Denn aus dem Bezug zur Naturwissenschaft ergibt sich die Verbindung *ökologischer* Anhaltspunkte zur kognitiven Theorie.

¹⁰⁴ Hedinger: Des einen Fetisch ist des andern Cue. Seite 49

¹⁰⁵ vgl. ebd.

¹⁰⁶ ebd. Seite 52

¹⁰⁷ ebd.

¹⁰⁸ ebd. Seite 53

¹⁰⁹ ebd. Seite 54

¹¹⁰ ebd. Seite 52

2. Hugo Münsterberg – erster kognitiver Filmtheoretiker?

Immer wieder wird Hugo Münsterberg in Werken zu kognitiver Wissenschaft als erster oder früher Theoretiker genannt, der sich in kognitivwissenschaftlicher Manier, vor allem mit Bezug auf psychologische Aspekte, mit Kino auseinandergesetzt hat.¹¹¹ Aber wer ist Hugo Münsterberg, und wie sieht sein wissenschaftliches Werk aus? Da er zwar in einschlägiger Literatur immer öfter in Bezug auf früheste Filmtheorie erwähnt wird, aber real nicht als Teil der Filmtheoriegeschichte gehandelt wird, soll dieses Kapitel sich ausführlicher mit dem Wissenschaftler und seinem Werk beschäftigen. Besondere Aufmerksamkeit soll natürlich seine Filmtheorie erhalten. Später sollen mögliche ökologische oder kognitive Ansätze darin aufgespürt werden.

Hugo Münsterberg (1863-1916) war Psychologieprofessor, Autor und Philosoph. In Deutschland geboren, wo er sich in Freiburg habilitierte, wurde er 1897 in die Vereinigten Staaten von Amerika berufen, um an der Harvard University das Institut der experimentellen Psychologie aufzubauen. Dort schrieb er unter anderem eine Reihe über angewandte Psychologie für das Magazin *Harper's*^{112, 113} Münsterberg verfasste auch zahlreiche philosophische Werke. Als sein Hauptwerk gilt *Philosophie der Werte*.¹¹⁴

1915 entdeckte Hugo Münsterberg das von ihm persönlich zuvor verschmähte Kino seiner Zeit und fand an ihm sowohl privates als auch wissenschaftliches

¹¹¹ vgl. Hedinger: Des einen Fetisch ist des andern Cue. Seite 41; auch in Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 3-4 und 10

¹¹² Das *Harper's Magazine* ist das zweitälteste Magazin der Vereinigten Staaten und wird seit 1850 durchgehend bis heute herausgegeben.

¹¹³ vgl. Donald Laurence Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. (Doktorarbeit College of the University of Iowa, Julia 1973). New York: Arno Press, 1977. Seite 17

¹¹⁴ 1908 wurde Münsterbergs systematisch philosophisches Werk *Philosophie der Werte* in Deutschland, ein Jahr später eine revidierte englische Ausgabe unter dem Titel *The Eternal Values* in den Vereinigten Staaten herausgegeben. Vgl. hierzu auch Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. Seite 18

Interesse.¹¹⁵ Zwar hatte er davor selbst schon, eigens für seine psychologischen Studien generierte, bewegte Bilder verwendet, doch das Kino hatte noch nicht den Durchbruch als anerkannte Kunstform geschafft.¹¹⁶ Mit *The Photoplay. A Psychological Study*¹¹⁷ widmete er dem Kino eine der ersten theoretischen Arbeiten überhaupt, die er zwischen 1915 und 1916 verfasste und in letzterem veröffentlicht wurde.¹¹⁸ Im selben Jahr wirkte er für Paramount Pictures bei einem Leinwandmagazin namens *Paramount Pictographs*¹¹⁹ mit. Seine Beiträge setzten, so wie in seinen psychologischen Studien, stets die aktive Beteiligung des Zuschauers voraus.

Donald Laurence Fredericksen, Professor für Film an der Cornell Universität, der 1973 seine Doktorarbeit über die Ästhetik der Isolation in Münsterbergs Filmtheorie verfasste, bezeichnet ihn als den „Vater der angewandten Psychologie“¹²⁰, da sich sein Hauptschaffen mit ebendiesem Feld beschäftigte und er es maßgeblich beeinflusste.¹²¹

¹¹⁵ vgl. Jörg Schweinitz in: Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie*[1916], Hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Jörg Schweinitz, Wien: SYNEMA-Gesellschaft für Film und Medien, 1996. Seite 9-11; 13

¹¹⁶ vgl. Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory*. Seite 21

¹¹⁷erste Ausgabe: Hugo Münsterberg: *The Photoplay. A Psychological Study*. Appleton, New York & London 1916.

¹¹⁸ vgl. Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory*. Seite 24

¹¹⁹ vgl. ebd.

¹²⁰ Die Angewandte Psychologie basierte zunächst auf der experimentellen Grundlagenpsychologie und ist als wissenschaftliche Zusammenführung mehrerer psychologischer Disziplinen für die Praxis zu verstehen. Heute gibt es die allgemeine angewandte Psychologie nicht mehr, da sich zu viele verschiedene Richtungen und Spezialisierungen entwickelt haben.

¹²¹ vgl. Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory*. Seite 17

2.1. *The Photoplay. A Psychological Study*. von Hugo Münsterberg

In einem 1915 veröffentlichten Beitrag für den *Cosmopolitan*¹²² gibt Münsterberg bereits einen Vorgeschmack auf sein im darauffolgenden Jahr erscheinendes Buch über das Kino. Hier skizziert er in Grundzügen seine Meinung über das Kino und gibt Einblicke in später genauer ausgeführte Theorien. Darunter konstatiert er bereits folgendes: des Kinos „Hauptaufgabe“ neben der Erziehung und der Belehrung liegt darin, „den Massen Unterhaltung, Genuß und Freude zu bringen.“¹²³ Mit der stetigen Weiterentwicklung des Kinos, hier noch „Lichtspiel“¹²⁴ genannt, wird für Münsterberg auch klar, dass es sich zu einer neuen und eigenständigen Kunstform entwickeln und sich vom Theater fortwährend distanzieren muss.¹²⁵ Die Differenzierung und die Etablierung des Kinos als selbstständige Kunstgattung bleibt durchgehend ein zentrales Thema in *The Photoplay*.

Die „wahre Bedeutung“ des Kinos liegt bei Münsterberg, nach der anfänglichen Belustigung an „überraschenden Tricks einer [neuen] Technik“, der es – verglichen mit dem Theater – noch an Farbe, Raumtiefe und gesprochenem Wort fehlt,¹²⁶ in noch unergründetem Terrain.¹²⁷ Der „offensichtlichste Gewinn“ ist die „Kostensenkung“ und die Fähigkeit, die „Begrenzungen des Raumes“ zu überwinden, ebenso wie die hohe „Geschwindigkeit des Szenenwechsels“¹²⁸. Vor allem mit der Großaufnahme offenbart sich eine vollkommen neue Möglichkeit, das Innere anzusprechen, was Münsterberg als einen „Wendepunkt

¹²² Hugo Münsterberg: Why We Go to the „Movies“. in: *Cosmopolitan*, [New York], LX/I, 1915, Seite 22-32.

¹²³ Hugo Münsterberg: Warum wir ins Kino gehen. in: *Hugo Münsterberg, Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*, hg. v. Jörg Schweinitz, Wien, 1996, Seite 107

¹²⁴ Photoplay, wie im Titel des Buches, wird bei Schweinitz mit Lichtspiel übersetzt. Eine englischsprachige Neuausgabe von 1970 benennt den Titel um in *The Film. A Psychological Study*. Schweinitzs Übersetzung ins Deutsche geht aber von der Originalen Ausgabe von 1916 aus.

¹²⁵ Münsterberg: Warum wir ins Kino gehen. Seite 108

¹²⁶ ebd.

¹²⁷ Vorwegnehmend gilt zu betonen, dass zum Verfassungszeitpunkt von *The Photoplay* der Tonfilm noch nicht erfunden, beziehungsweise Einzug in die Kinos gefunden hat und sich demnach Münsterbergs Überlegungen immer auf den Stummfilm beziehen.

¹²⁸ Münsterberg: *Warum wir ins Kino gehen*. Seite 109

für unsere Aufmerksamkeit“¹²⁹ bezeichnet. „Das Lichtspiel ist eine Kunst, in der nicht nur die äußeren Ereignisse, sondern auch unsere eigenen inneren Handlungen zum Tragen kommen.“¹³⁰ Doch auch andere neue Darstellungsverfahren kommen als „neue Methoden mentaler Interpretation“ zum Tragen, wie etwa die Parallelmontage, die auf unser Gedächtnis angewiesen ist: „Die Ordnung der Bilder auf der Leinwand entspricht nicht mehr der Ereignisordnung in der Natur, sondern folgt eher unserem eigenen seelischen Spiel.“¹³¹ Verschiedenste technische Effekte ermöglichen auch beim Publikum „Veränderungen der inneren Erregung“¹³². Dementsprechend ergibt sich für Münsterberg das legitime Argument, das *Lichtspiel* als eigenständige Kunst zu deklarieren, denn: „Harmonisieren künstlerische Mittel mit unserer inneren Sicht einer Erfahrung, so sind sie in der Kunstwelt willkommen.“¹³³

Für die bestmögliche Weiterentwicklung und Ausreifung des Kinos im ästhetischen Sinne ist es für Münsterberg unumgänglich, die neue Kunstform mit Erkenntnissen der Psychologie zu bereichern.¹³⁴ Auf theoretischer Ebene vollzieht er dieses Anliegen alsbald selbst mit seiner Abhandlung *The Photoplay. A Psychological Study*.

Hugo Münsterberg betont in *The Photoplay* vorweg, dass der Erfolg der bewegten fotografierten Bilder für ihn nicht allein dem technischen Fortschritt zu verdanken sei, sondern dieser Fortschritt erst ein „innerer“¹³⁵ gewesen ist: die „ästhetische Idee“¹³⁶. Weiters befindet er es als wichtig, zu betonen, dass „der Film nicht nur die Phantasie anspricht, sondern daß er sich [...] auch an den Intellekt wendet. Er strebt nach Belehrung und Information.“¹³⁷ Der wichtigste Aspekt des Kinos ist für ihn der ästhetische, verbunden mit Fiktion und

¹²⁹ Münsterberg: *Warum wir ins Kino gehen*. Seite 110

¹³⁰ ebd.

¹³¹ ebd. Seite 111

¹³² ebd. Seite 113

¹³³ ebd. Seite 111

¹³⁴ ebd. Seite 114

¹³⁵ Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 35

¹³⁶ ebd.

¹³⁷ ebd.

kommerzieller Unterhaltung. Des Kinos zweite Verantwortung ist die Verbreitung von Wissen und Information:¹³⁸

„Doch ist das Vermögen des Films, das Klassenzimmer, die Zeitung und die Bibliothek durch die Verbreitung von Information und Wissen zu ergänzen, im Grunde sekundär gegenüber der Hauptaufgabe, den Massen Unterhaltung und Vergnügen zu bringen.“¹³⁹

Als Münsterberg *The Photoplay* verfasst, ist er der Ansicht, dass das Kino mittlerweile durchaus seinen Status als Unterhaltungsmedium auch für höher gestellte und gebildete Schichten erreicht hat, da es sich von seinem vermeintlichen Vorbild Theater längst distanziert und als eigenständige Kunst etabliert war.¹⁴⁰ Für ihn ist die Symbiose von hoher Kunst und ihrer Massentauglichkeit durchaus möglich.¹⁴¹ Münsterberg gilt eher als ein Befürworter Meliés denn der Lumières, was in etwa bedeutet, dass er narrative, in sich geschlossene Werke bevorzugte, im Gegensatz zur schlichten Aufzeichnung von realen Ereignissen: „creation over observation“¹⁴².

Betrachtet man die Filmtheorie in den Vereinigten Staaten von Amerika bis 1916, so lässt sich feststellen, dass Münsterberg mit seiner Auffassung im guten Mittelfeld lag. Mehrere Gebildete und Intellektuelle traten der Debatte über Natur und Funktion des Filmes seiner Zeit bei, was sich am Erscheinen mehrerer Artikel in verschiedenen Magazinen zum Thema bemerkbar macht.¹⁴³ Abseits von Theoretikern waren zu dieser Zeit die Meinungen zum Kino relativ streng aufgeteilt. Einerseits gab es die Befürworter, die im Kino unter anderem das Potential sahen, die Horizonte der Arbeiterklasse zu erweitern; manche sahen im Kino den möglichen Einstieg für die Massen, Gefallen am Drama und

¹³⁸ vgl. Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. Seite 109

¹³⁹ Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 37

¹⁴⁰ vgl. Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. Seite 27

¹⁴¹ ebd. Seite 32

¹⁴² ebd. Seite 110

¹⁴³ vgl. ebd.

somit zu den höheren Künsten zu finden.¹⁴⁴ Andererseits diejenigen, die im Kino nichts anderes als eine weitere schmutzige Unterhaltung in Manier der Jahrmärkte für sozial niedrig gestellte Klassen sahen.¹⁴⁵

Zeitgenössische Vertreter ähnlicher Meinung wie Münsterberg waren unter anderem Frank Wood und Louis Reeves Harrison. Frank Wood, der Drehbuchautor Griffiths, verstand das Kino als demokratische Kunst, wobei seiner Meinung nach nur fiktive Filme das massentaugliche Interesse behalten können würden. Er war aber vom fotografischen Realismus des Kinos überzeugt, Münsterberg hingegen betonte immer die Unwirklichkeit des Films. Harrison befand ebenfalls die soziale Wirkung als wichtigen Aufklärungspunkt, und spielte beispielsweise dem Kino die Aufgabe zu, die Rassenfrage zu thematisieren. Was bei Münsterberg aber primär war, war bei Harrison nur sekundär: die Kultivierung des Schönheitssinnes der breiten Masse.¹⁴⁶

Münsterbergs Anstrengungen, das Kino auf wissenschaftlicher Basis als autonome Kunst zu manifestieren, waren aber bis dato einzigartig. Um das zu erreichen, instrumentalisierte er sein Spezialgebiet, die Psychologie, als Forschungsbasis. Er beteuerte, dass es essentiell wäre, vorher eine psychologische Untersuchung zu unternehmen, da eine ästhetische Analyse des Kinos sonst sinnentleert wäre.¹⁴⁷ Andererseits war er auch der Ansicht, FilmemacherInnen sollten in Zukunft mit PsychologInnen zusammen arbeiten, um nicht nur den Fortschritt der Technologie, sondern auch den auf ästhetischer und künstlerischer Ebene voranzutreiben.¹⁴⁸

¹⁴⁴ vgl. Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. Seite 112

¹⁴⁵ vgl. ebd. Seite 111

¹⁴⁶ vgl. ebd.

¹⁴⁷ vgl. ebd. Seite 112

¹⁴⁸ vgl. ebd. Seite 31

2.2. Psychologie in *The Photoplay*

Münsterberg selbst stellt in *The Photoplay* vorwegnehmend klar, dass es nicht in seinem Interesse läge, sich den schon existierenden Büchern über die „technischen, physikalischen oder ökonomischen Aspekt[e]“¹⁴⁹ des Films anzuschließen, sondern die Mittel, „mit denen das Lichtspiel auf die Psyche des Zuschauers einwirkt“¹⁵⁰ zu untersuchen. Außerdem betont er, sich von einem Vergleich mit dem Theater fernzuhalten, und den Film als eigenständige Kunst behandeln zu wollen.¹⁵¹ Tatsächlich aber kommt er stets auf das Theater zurück, um seine Thesen durch Vergleiche zu unterstützen. Das war scheinbar seinerzeit notwendig, da die vorherrschende Meinung das Kino als Abklatsch des Dramas und als ihm nicht ebenbürtig verstand.

Warum sich Münsterberg gerade für den psychologischen Aspekt interessierte, erklärt Fredericksen so: die Ästhetik beschäftigt sich mit dem Wahrnehmbaren. Wenn man sich also daran machen möchte, ästhetische Objekte und Erfahrungen zu unterscheiden, bleiben alle anderen Aspekte irrelevant. Psychologie, die sich mit Wahrnehmung, WahrnehmerIn und Wahrgenommenem beschäftigt, ist also automatisch Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen.¹⁵² Solange man nicht erwartet, mithilfe der Psychologie ästhetischen Wert per se zu definieren. Außerdem liegt das Feld der Psychologie nahe, da es Münsterbergs hauptsächliche Profession war.

Für Münsterberg ist das Ziel der Psychologie, die Eingliederung der mentalen Welt in das kausale System der Natur zu ergründen.¹⁵³ Die mentale Welt ist bei Münsterberg, wie die physikalische Welt, ein System von Regeln unterworfenen Elementen. Die Grundelemente der mentalen Welt sind Empfindungen, Sinneseindrücke, Vorstellungen und Neigungen.¹⁵⁴ Diese Ideen weisen eine

¹⁴⁹ Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 41

¹⁵⁰ ebd.

¹⁵¹ vgl. ebd.

¹⁵² vgl. Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. Seite 115

¹⁵³ vgl. ebd. Seite 73

¹⁵⁴ vgl. ebd. Seite 74

Nähe zu denen der experimentellen Psychologie in Deutschland auf: die experimentellen Psychologen unterteilen mentale Vorgänge in unterschiedliche Elemente, die durch statistische Analysen genauer definiert, und auch in Kombinationen mit anderen Elementen untersucht werden.¹⁵⁵

Münsterberg unterscheidet zwischen kausaler und zweckorientierter Psychologie des Menschen.¹⁵⁶ Rudolf Arnheim beschreibt diese bei Münsterberg erwähnten Grundbegriffe wie folgt: „Kausalverhalten, das deterministisch und wissenschaftlich aus seinen Ursachen abzuleiten ist, und Willensakte, mittels derer der Mensch freiheitlich seinen Zwecken und Wünschen dient“¹⁵⁷. In der im Kino innewohnenden „Verkettung von Ursache und Wirkung“¹⁵⁸, meint er auch das Interesse von Münsterberg am noch jungen Medium begründet zu erkennen.

Die von Münsterberg konstatierte psychologische Einzigartigkeit der filmischen Wahrnehmung wird zum Hauptargument der ästhetischen Frage und demnach der Unabhängigkeit des Kinos als Kunstform.¹⁵⁹

2.2.1. Aufmerksamkeit und Wahrnehmung

Aufmerksamkeit ist für Münsterberg das, was im „Chaos“¹⁶⁰ der Sinneseindrücke Ordnung schafft. Selektierung der Wahrnehmung macht es möglich, überhaupt etwas wahrzunehmen. In der natürlichen Welt unterscheidet Münsterberg „zwischen willkürlicher und unwillkürlicher Aufmerksamkeit“¹⁶¹. Willkürlich wird das aufgenommen, was im Vorhinein

¹⁵⁵ vgl. Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. Seite 76

¹⁵⁶ vgl. ebd

¹⁵⁷ Rudolf Arnheim: Zum Geleit [für Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel*], in: *montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 9/2/2000, Schüren, 2000, Seite 56

¹⁵⁸ ebd

¹⁵⁹ vgl. Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. Seite 120

¹⁶⁰ Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 51

¹⁶¹ ebd.

schon ausgewählt wurde; die „selektive Kraft“¹⁶² richtet sich darauf und alles andere wird als unwichtig ausgeblendet. Die unwillkürliche Aufmerksamkeit jedoch wird von äußeren Einflüssen gesteuert, so wie in etwa besonders auffällige Ereignisse Vorzug der Wahrnehmung erhalten: lautes, explodierendes oder leuchtendes.¹⁶³ Dies funktioniert nur, weil diese Auffälligkeiten „an unsere natürlichen Instinkte appellier[en]“¹⁶⁴, der Vorgang wird aber trotzdem als unwillkürlich bezeichnet. Beide Arten der Aufmerksamkeit sind immer miteinander verbunden.

Hier beschäftigt sich Münsterberg mit den verschiedensten Faktoren, die entweder im Theater, im Film oder in beiden die Aufmerksamkeit des Publikums an sich ziehen können. Auch hier bleibt für ihn immer im Vordergrund, dass das Theater in seinen Mitteln sehr beschränkt ist, der Film wiederum dem Theater einiges voraus hat.¹⁶⁵

„Alle lenkenden Einflüsse“¹⁶⁶ des Theaters, bis auf das gesprochene Wort, sind ebenso dem Kino eigen, befindet Münsterberg und konzentriert sich nun auf die Aufzählung der Punkte, die die Überlegenheit des Kinos ausmachen. Zum einen, nicht unwesentlich, durch die „Abwesenheit der Sprache“¹⁶⁷, ist das Tempo der Erzählzeit im *Lichtspiel* schneller, „wodurch die Akzente schärfer hervortreten und die Signale für die Aufmerksamkeit machtvoller werden.“¹⁶⁸ Ein weiteres Vorteil ist die durch die Kameralinse herbeigeführte Raumtiefe der „Filmbühne“¹⁶⁹, die es ermöglicht, weiter in die Ferne zu sehen, und gleichzeitig Objekte im Vordergrund noch mehr in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu stellen: „Was auch in den Vordergrund kommt, gewinnt folglich gegenüber seiner Umgebung stark an relativer Bedeutung.“¹⁷⁰ Zur Raumtiefe beziehungsweise der scheinbaren Dreidimensionalität des Bildes attestiert er:

¹⁶² Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 51

¹⁶³ vgl. ebd.

¹⁶⁴ ebd.

¹⁶⁵ ebd. Seite 53

¹⁶⁶ ebd.

¹⁶⁷ ebd.

¹⁶⁸ ebd.

¹⁶⁹ ebd.

¹⁷⁰ ebd.

wenn wir ein flaches Bild auf der Leinwand als dreidimensional wahrnehmen, aber wissen, dass es zweidimensional ist, tritt der Unterschied „zwischen einem Objekt unseres Wissens und einem Objekt unseres Eindrucks“¹⁷¹ zu Tage.

2.2.1.1. Raumtiefe

Für die Wahrnehmung der realen Raumtiefe, die auch mit einem einzigen Auge funktioniert, macht Münsterberg folgende Faktoren ausschlaggebend: „augenscheinliche Größenunterschiede, [...] perspektivische Beziehungen, [...] Schatten und [...] im Raum ausgeführte Handlungen“¹⁷². Er vermutet, läge man beispielsweise vor eine Theaterbühne eine Glasscheibe und ließe das Publikum nicht wissen, ob es eine Projektion sei oder es tatsächlich nur durch eine Scheibe sehe, müsste das selbe Raumtiefenwahrnehmen auftreten.¹⁷³ Diese Aussage scheint heutzutage naiv und man kann nicht nachvollziehen, wie sich Münsterberg das vorstellen konnte. Denn auch im Jahre 1916 müssen sich Wissenschaftler schon bewusst gewesen sein, dass das Auge umschärft und durch das Umherschweifen im Raum selbstständig verschiedene Distanzen scharf sehen kann, und dies selbst bei „scharfer“ Projektion eines Filmes nicht möglich ist, da der Fokus vom aufnehmenden Apparat lange vor der Projektion festgelegt wird. Aber Münsterberg ist schwer beeindruckt und fasziniert von der filmischen Tiefendarstellung: „Die Tiefenwirkung ist so unleugbar, daß einige Geister sie als die Hauptkraft in den Leinwandeindrücken ausmachten.“¹⁷⁴ Diese kräftige Meinung bringt zum Ausdruck, dass auch noch im Jahre 1916, zwanzig Jahre, nachdem ein einfahrender Zug auf Leinwand das unwissende Publikum erschreckt hat,¹⁷⁵ das bewegte Bild noch nichts von seiner faszinierenden scheinbaren Plastizität verloren hat.

¹⁷¹ Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 42

¹⁷² ebd.

¹⁷³ ebd. Seite 43

¹⁷⁴ ebd. Seite 44

¹⁷⁵ Louis Lumière, Auguste Lumière: *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT*. Lumière, Frankreich, 1896; es ist bekannt, dass dieses Ereignis so nie stattgefunden hat, sondern lediglich ein Werbegag war. Trotzdem spiegelt diese Legende die Faszination des jungen Kinos und seine scheinbare Realität wieder.

2.2.1.2. Bewegung

„Während das Problem der Tiefe im Filmbild leicht zu ignorieren ist, nötigt sich das Problem der Bewegung jedem Betrachter auf.“¹⁷⁶, meint Münsterberg und befindet folglich die „Erklärung der Bewegung“ als „Hauptaufgabe (...), der der Psychologe gerecht werden muß.“¹⁷⁷ Dazu erklärt er beispielhaft den Effekt des „positiven Nachbildes“¹⁷⁸, welcher ermöglicht, dass ein Bild, dem schnell ein weiteres folgt, im Auge nachwirkt und die scheinbare Überlagerung dieser beiden Bilder veranlasst.¹⁷⁹

Münsterberg beschreibt, wie wir etwas sich bewegendes in einer starren Umgebung schneller wahrnehmen, egal wo es sich im Blickfeld befindet, da unsere Aufmerksamkeit stets durch Bewegung angezogen wird.¹⁸⁰ Ebenfalls beschreibt er, wie wir ein fehlerhaftes Bild, beispielweise ein falsch geschriebenes Wort, automatisch durch ein uns bekanntes ersetzen.¹⁸¹ Beide Phänomene können laut Münsterberg der Kraft der unwillkürlichen Wahrnehmung zugeschrieben werden.

Resümierend ist sich Münsterberg sicher, dass die menschliche Psyche, beziehungsweise unsere Vorstellungskraft es uns ermöglicht, Bewegung und Raumtiefe wahrzunehmen: während die im Theater real existierende Tiefe und kontinuierliche Bewegung natürlich von uns als solche wahrgenommen werden, werden diese beim Betrachten des Lichtspiels vom „eigenen Bewußtsein erzeugt“¹⁸², sie benötigen also psychische „subjektive Hilfe“¹⁸³ der/des Betrachtenden, um zu existieren.¹⁸⁴

„Tiefe und Bewegung gleichen sich darin, daß sie in der Welt des Films nicht als harte Fakten, sondern als Mischung von Fakt und

¹⁷⁶ Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 45

¹⁷⁷ ebd.

¹⁷⁸ ebd. Seite 46

¹⁷⁹ Konträr dazu gibt es den Begriff des Negativen Nachbildes, das einen länger angeblickten dunklen Fleck beim Wegsehen als hellen Fleck im Auge zurück lässt.

¹⁸⁰ Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 48

¹⁸¹ ebd.

¹⁸² ebd. Seite 49

¹⁸³ ebd. Seite 50

¹⁸⁴ vgl. ebd. Seite 49ff

Symbol zu uns kommen. Sie sind anwesend, und doch sind sie nicht in den Dingen. Wir staten die Eindrücke mit ihnen aus.“¹⁸⁵

2.2.1.3. Schnitt

Auch der Schnitt beziehungsweise die Schnittreihenfolge vermag es, die Aufmerksamkeit zu lenken. Noch ein Vorteil gegenüber dem Theater besteht darin, dass der Blickwinkel im Kino für jeden im Publikum der gleiche, und nicht vom Standpunkt des Sitzes abhängig ist.¹⁸⁶ Schnitte zwischen verschiedenen Kameraeinstellungen ermöglichen nicht nur ein detaillierteres Bild für das Filmpublikum, der Schnitt lenkt zusätzlich die Aufmerksamkeit.

Münsterberg versucht zu erläutern, was Aufmerksamkeit überhaupt ist und fasst hierfür vier zusammenhängende Faktoren zusammen.¹⁸⁷ Der erste nennenswerte Aspekt ist seiner Meinung nach die Tatsache, dass das, was unsere Aufmerksamkeit erhält, auch zugleich „für unser Bewußtsein deutlicher und klarer“¹⁸⁸ wird. Während also diese jeweiligen Objekte der Aufmerksamkeit „an Deutlichkeit gewinnen“¹⁸⁹, „verblassen“¹⁹⁰ die anderen Dinge, Geräusche und anderes in der Umgebung. Laut Münsterberg „verschwinden“ sie sogar gänzlich im Bewusstsein.¹⁹¹ Bei diesem Prozess kommt der dritte Aspekt ins Spiel: alle dafür benötigten Sinne und Organe unseres Körpers richten sich nach der jeweiligen Aufmerksamkeit, um deren Erhöhung und Aufnahmeoptimierung willen.¹⁹² Alle vorherigen Aspekte folgen dann in dem letzten Faktor der Aufmerksamkeit: das betroffene Objekt beherrscht für die Dauer des Interesses „unsere Handlungen“¹⁹³. Münsterberg meint hier die mentale Beschäftigung mit ebendiesem: „Unsere Ideen, Gefühle und Antriebe kreisen um den beachteten

¹⁸⁵ Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 50

¹⁸⁶ vgl. ebd. Seite 54

¹⁸⁷ vgl. ebd. Seite 54 ff

¹⁸⁸ ebd. Seite 54

¹⁸⁹ ebd. Seite 55

¹⁹⁰ ebd.

¹⁹¹ ebd.

¹⁹² ebd.

¹⁹³ ebd.

Gegenstand. [...] Er wird zum Mittelpunkt unseres gesamten emotionalen Reagierens“¹⁹⁴.

2.3. Philosophie bei Hugo Münsterberg und in *The Photoplay*

Zunächst muss der philosophische Hintergrund Münsterbergs beleuchtet werden, um den Ursprung seiner Filmtheorie zu verstehen.¹⁹⁵ Fredericksens Meinung nach ist Münsterbergs philosophischer Ansatz ohne Zweifel in der Blüte des Neukantianismus zu finden, der in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in Deutschland Einzug hielt.¹⁹⁶ Von den in Deutschland etwa sieben bekannten Neukantianismusschulen war Münsterberg ideell der von Wilhelm Windelband angeführten „Schule von Baden“ am nächsten.¹⁹⁷ Für Fredericksen sind Münsterbergs ästhetische Ideen klar direkt auf Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) zurückzuführen, welcher sich wiederum an die britischen Ästhetiker des achtzehnten Jahrhunderts anlehnte.¹⁹⁸ „After Kant the idea of a distinct realm for art and the aesthetics was quite influential“¹⁹⁹, erklärt Fredericksen den hier gemeinten Grundkern, der sich auch in Münsterbergs Überzeugung widerspiegelt. Für Lord Shaftsbury, einer der Denker aus dem achtzehnten Jahrhundert, und seine Nachfolger ist die ästhetische Wahrnehmung autonom: der Akt des Kunstbewunderns ist unabhängig von der tatsächlichen Beziehung des Betrachters mit dem Objekt oder des Objektes mit anderen Objekten. Die Schönheit eines Objektes kann allerdings mit dem Gemütszustand des Betrachters zusammenhängen, womit Münsterberg allerdings nur teilweise übereinstimmen würde.²⁰⁰ Kant und die

¹⁹⁴ Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 55

¹⁹⁵ vgl. Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. Seite 46

¹⁹⁶ vgl. ebd. Seite 47

¹⁹⁷ Die „Schule von Baden“, auch bekannt als „Südwestdeutsche Schule“, konzentrierte sich vor allem auf die Philosophie von Werten und die Kulturwissenschaften. Ihre Methode war die sogenannte „transzendente Methode“, die direkt an Immanuel Kants Lehren anknüpft. Vgl. Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. Seite 47-48

¹⁹⁸ vgl. Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. Seite 53

¹⁹⁹ ebd.

²⁰⁰ Dass Münsterberg anderer Meinung ist, lässt sich aus dem nächsten Kapitel über die von ihm geforderte Isolation von Kunst herauslesen.

Ästhetik Englands des achtzehnten Jahrhunderts glaubten an eine Ästhetik, deren Werte unabhängig von religiösen, moralischen, logischen oder praktischen Ansichten sind.²⁰¹

Hauptaugenmerk in Kants *Kritik der Urteilskraft* liegt im Aufzeigen der Autonomie von Kunst und dem *Schönen*. Für Kant ist die ästhetische Erfahrung eine uneigennützige Befriedigung, sie ist nicht beabsichtigt. Auch die Kunst selbst wirkt zwar beabsichtigt hergestellt, hat aber tatsächlich keine Absicht.²⁰² Fredericksen gelangt zu dem Schluss, dass Kant und Münsterberg vor allem in einem Punkt gleicher Ansicht sind: „they agree on the universal, imperative character of judgement of beauty; unless aesthetic judgements are universal, they are inconceivable.“²⁰³ Für beide, Kant und Münsterberg, ist die Isolation des künstlerischen Objektes von praktischen und kognitiven Absichten also essentiell. In seinen philosophischen Abhandlungen hat sich Münsterberg auf die Isolation und die Uneigennützigkeit des ästhetischen Objektes konzentriert, was sich auch in seiner Filmtheorie manifestiert.²⁰⁴

*„Verleitet uns ein Kunstwerk dazu, es als ein Stück Wirklichkeit zu nehmen, so wird es in die Sphäre unseres praktischen Handelns hineingezogen, was nichts anderes bedeutet, als es unserem Verlangen zu unterwerfen, uns mit ihm in Verbindung zu bringen. Seine innere Vollendung ist dann verloren und sein Vermögen, unserem ästhetischen Genuß zu dienen, verschwunden.“*²⁰⁵

Noël Carroll bezeichnet Münsterbergs Position zur Kunst als „entplatonisierte Variante von Schopenhauer“²⁰⁶; insbesondere bezieht er dies auf seine Unterscheidung zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Denkweise: „Science is general, art particular“.²⁰⁷ Diese Art, das Kino zu verteidigen findet

²⁰¹ vgl. Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. Seite 59

²⁰² vgl. ebd. Seite 56 ff

²⁰³ ebd. Seite 58

²⁰⁴ ebd. Seite 58 ff

²⁰⁵ vgl. Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 80

²⁰⁶ „de-Platonized variant of Schopenhauer“ in: Noël Carroll: *Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Münsterberg*. In: Marc Furstenau [Hrsg.]: *The Film Theory Reader. Debates and Arguments*. London u.a.: Routledge, 2010. Seite 61

²⁰⁷ mehr dazu im nächsten Kapitel

Carroll erstaunlich im Hinblick auf die Filmtheoriegeschichte, da auch Kracauer später einen ähnlichen Gedanken verfolgte. Den Grundgedanken dahinter meint Carroll angelehnt an die rationale Ästhetik zu erkennen.²⁰⁸ Und auch Carroll verweist auf Kant, dessen Ideen er bei Münsterberg wiedererkennt: das Schöne wird in einem Objekt erkannt, obwohl es kein direktes Interesse daran gibt.²⁰⁹

Münsterberg selbst nannte seinen eigenen philosophischen Ansatz „ethical realism“²¹⁰, er verstand sich selbst als Realist. Zum Zeitpunkt dessen Ausformulierung war er überzeugt, die Welt stünde am Beginn einer idealistischen Periode. Er war der Ansicht, Idealisten wollten die Welt nicht erklären - dafür gäbe es schließlich die moderne Wissenschaft - sondern sie durch ihre Ideale interpretieren.²¹¹

2.4. Isolation und Film als eigenständige Kunstform

Essentiell bei Münsterberg ist sein Verständnis von Wissenschaft im Zusammenhang mit ästhetischen Fragen. Für Münsterberg beschäftigen sich wissenschaftliche Untersuchungen mit den Beziehungen von Dingen untereinander, nicht damit, was die Dinge (in Isolation) sind.²¹² Aber die Dinge „valued for what they can do, rather for what they are“²¹³. Die Dinge haben mehr Bedeutung, als nur ihre Verbindungen und kausalen Effekte zueinander und miteinander. Hier tritt Münsterbergs Idee der Ästhetik auf: Insbesondere die Künste schöpfen ihren Existenzwert aus ihrer Isolation von anderen Dingen²¹⁴: „connection is science, but the work of art is isolation [...] is

²⁰⁸ vgl. Carroll: *Film/Mind Analogies*. Seite 61

²⁰⁹ vgl. ebd. Seite 61 ff

²¹⁰ Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. Seite 60

²¹¹ vgl. ebd.

²¹² vgl. Hugo Münsterberg: *The Principles of Art Education. A Philosophical, Aesthetical and Psychological Discussion of Art Education*. The Prang Educational Co., New York u.a., 1905. Seite 17ff

²¹³ Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. Seite 77

²¹⁴ vgl. ebd.

beauty“²¹⁵ und: „It is precisely the function of art to effect this isolation, and exhibit things in their immediate truth.“²¹⁶

Aus diesem Grund wählte Münsterberg neben der psychologischen Analyse in *The Photoplay* auch die ästhetische.²¹⁷ Obwohl das Kino von vielen Regeln, die im Theater vorherrschen, befreit ist, muss es sich seiner Meinung nach gerade deswegen umso strenger an „ästhetische Forderungen“²¹⁸ halten, um seine „ästhetische Einheit“²¹⁹ nicht zu gefährden. Hier führt Münsterberg folgende Forderungen auf: Die „Einheit der Handlung“²²⁰: nichts hat ein „Existenzrecht [...], was für die Entfaltung der Handlungseinheit nicht innerlich gebraucht wird.“²²¹ Weiters darf die kunsteigene Schönheit nicht durch praktische äußere Interessen des Zuschauers zerstört werden, was zum Beispiel durch platzierte Werbung²²² geschehen würde.²²³ Dies entspricht auf eine unorthodoxe Weise auch dem kantischen Sinne von Schönheit und ihrer Uneigennützigkeit. „Alles dient dem Hauptzweck, das angebotene Erlebnis vom Hintergrund unseres wirklichen Lebens abzulösen“²²⁴, was als Isolation verstanden werden kann.

Münsterbergs ästhetische Philosophie mit Schwerpunkt auf Isolation und die kantianische Uneigennützigkeit des ästhetischen Objekts manifestiert sich also eindeutig auch in seiner Filmtheorie.²²⁵

²¹⁵ Münsterberg: *The Principles of Art Education*. Seite 21

²¹⁶ ebd. Seite 17ff

²¹⁷ vgl. Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. Seite 77-79: Fredericksen betont, dass sich Münsterberg aber stets bemühte, in seinen Studien über ästhetische Werke die ästhetische Erfahrung von jeglicher subjektorientierter Psychologie zu differenzieren.

²¹⁸ Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 88

²¹⁹ ebd.

²²⁰ hier meint Münsterberg allerdings weniger zum Beispiel mehrere Parallelhandlungen, als vielmehr das Einfügen von handlungsirrelevanter Propaganda oder Lehrmaterial in eine dramatische Handlung. Vgl. dazu Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 88

²²¹ Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 88

²²² Der Begriff *Product Placement* ist zum Zeitpunkt des Verfassens noch nicht gebräuchlich und das Prinzip noch kein geläufiges. Münsterberg formuliert eine Idee.

²²³ vgl. Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 88 ff

²²⁴ Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 80

²²⁵ vgl. Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. Seite 100

„If you really want the thing itself [...] you must separate it from everything else; you must disconnect it from causes and effects. [...] for the object it means complete isolation; for the subject, it means complete repose in the object, and that is complete satisfaction with the object.“²²⁶

Für Münsterberg ist Isolation also die Voraussetzung, um etwas als wahre und pure Kunst anzuerkennen: Die ästhetische Erfahrung muss von allem logischen Existenzrecht losgelöst sein.²²⁷ Denn nur die *Unrealität* eliminiert jede externe Beziehung und macht jede praktische Geisteshaltung bedeutungslos.²²⁸ Er geht so weit, das Ziel der Kunst darin zu beschreiben,

„einen bedeutsamen Ausschnitt unserer Erfahrung auf solche Weise zu isolieren, daß er von unserem praktischen Leben abgelöst wird und zu selbstvollendetem Einklang gelangt. Aus solch innerem Einklang und solcher Harmonie ergibt sich unsere ästhetische Befriedigung; [...] Die Mittel der verschiedenen Künste [...] sind die Formen und Methoden, mit deren Hilfe dieses Ziel verwirklicht wird.“²²⁹

Fredericksen fasst Münsterbergs Forderung in etwa zusammen: Kunst bietet unwirkliches Leben. Das reale Subjekt wird so transformiert, dass Erwartungen und Reaktionen nicht einsetzen.²³⁰ Wendet man diese Forderung allerdings auf das Kino an, wird es schwierig, sie einzuhalten, da der Film schon dramaturgisch darauf angewiesen ist Erwartungen und Reaktionen zu erzeugen. Demnach erweist sich Münsterbergs Konzept der ästhetischen Isolation hinblicklich des Kinos als problematisch.

Durch seine vorangegangene psychologische Erörterung versteht Münsterberg die Wirkung des Kinos hauptsächlich durch unser Bewusstsein geformt, das uns davon abhält, beispielsweise die objektive Realität von einer flachen Leinwand

²²⁶ Münsterberg: *The Principles of Art Education*. Seite 20

²²⁷ vgl. Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. Seite 88

²²⁸ vgl. ebd.

²²⁹ Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 83

²³⁰ vgl. Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. Seite 89

wahrzunehmen, auf die das bewegte Bild projiziert wird.²³¹ Durch die Einbindung der Psychologie in seine Filmtheorie wird die reine Philosophierung der Kunst weitgehend überwunden.

In dem Kapitel „Die Mittel des Lichtspiels“²³² fügt Münsterberg die vorangegangenen Erkenntnisse der „ästhetischen“ und „psychologischen“²³³ Untersuchungen zusammen und bringt sie in Verbindung miteinander:

*„Das Lichtspiel erzählt uns die Geschichte vom Menschen, indem es die Formen der Außenwelt, nämlich Raum, Zeit und Kausalität überwindet und das Geschehen den Formen der Innenwelt, nämlich Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Phantasie und Emotion anpaßt.“*²³⁴

Arnheim befindet diese „Feststellung, daß der Film [...] die Weltschau subjektiviert, d.h. die Darstellung einer objektiv-physischen Welt durch die eines seelischen Erlebnisses ersetzt“²³⁵, bemerkenswert. Womit wir bei der von Münsterberg konstatierten Analogie von Kino zum Geist beziehungsweise zum Verstand angelangt wären, die sowohl filmtheoriegeschichtlich, als auch für diese Arbeit interessant ist.

²³¹ vgl. Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 83

²³² ebd. Seite 83-90

²³³ ebd. Seite 84

²³⁴ ebd. Seite 84

²³⁵ Arnheim: *Zum Geleit*. Seite 57

2.5. Münsterbergs Analogie von Verstand und Kino und die Veräußerlichung der Gedanken

Neben der Tendenz, Film als Abbild von Realität zu verstehen, gibt es auch eine Gruppierung von Theoretikern, die Kino als vergleichbar zum menschlichen Verstand selbst verstehen. Hugo Münsterberg ist in Noël Carrolls Augen der einzige, der eine vollständige Analyse im Sinne der „film/mind analogy“ mit Hinblick auf das Kognitiv-Rationale vollzog.²³⁶ Carroll beschreibt in einem Aufsatz über die von Münsterberg konstatierte Analogie von Kino und Verstand, dass er seine ästhetischen Theorien ebenso auf seine Filmanalyse anwendet: „Film, that is, in virtue of constructing its structures as mental analogs, is an instance of art as theorized by Münsterberg.“²³⁷

Für Carroll liegt in Münsterbergs *The Photoplay* ein Beispiel von historischem Wert vor, da er es schafft, die dem Stummfilm zugrundeliegende ästhetische Problematik mit einer Klarheit zu analysieren, die für diese Zeit sehr ungewöhnlich war. Ebenso sei Münsterbergs Analogie eine Vorstufe zu jüngeren psychoanalytischen Untersuchungen in der Filmtheorie, wie wir sie etwa bei Christian Metz und Jean-Louis Baudry finden. Allerdings sei zu beachten, dass Münsterberg das Kino mit rationalen mentalen Prozessen vergleicht, spätere Filmtheoretiker es aber in Verbindung mit irrationalen stellen.²³⁸ Von Arnheim selbst gibt es darüber einen Kommentar mit Selbstbezug:

„Gewiß ging es auch uns Späteren darum, den Unterscheid zwischen Filmbild und Wirklichkeit zu betonen, doch waren wir vom Realismus der photographischen Abbildung schon zu sehr beeindruckt, um die Filmmittel der Perspektive, des Ausschnitts und der Montage als eine Form des modernen Psychologismus zu diagnostizieren.“²³⁹

²³⁶ vgl. Carroll: Film/Mind Analogies. Seite 57

²³⁷ ebd. Seite 62

²³⁸ vgl. ebd. Seite 58

²³⁹ Arnheim: *Zum Geleit*. Seite 57

Um Film als selbstständige Kunstform zu deklarieren, musste Münsterberg darstellen, dass das Kino weder nur eine Kopiermaschine der Realität, noch eine rein mechanische Reproduktion des Theaters ist.²⁴⁰ Für ihn kopiert Film nicht die reale Welt, sondern konstruiert eine Welt, wie es die menschliche Vorstellungskraft tun würde.²⁴¹

Zum Zwecke der Kunstformdeklarierung hinterfragte und analysierte er spezifische filmische Darbietungsformen, wie die seinerzeit schon gebräuchliche Nahaufnahme und Parallelmontage, oder Rück- und Vorblenden, die damals als technische Innovationen galten.²⁴² Seine Ergebnisse werden nachstehend dargestellt.

2.5.1. Die Nahaufnahme

„The film close-up is somehow equivalent to the psychological process of attention“, beschreibt Carroll Münsterbergs Hypothese. Wo im Theater ein Charakter hinzeigen und das Auge des Publikums folgen würde, macht das im Kino die Kamera(-einstellung). Dies gilt als Beispiel für Objektifizierung von mentalen Prozessen durch kinematografische Verfahren, das laut Carroll bei Münsterberg ein zentrales Argument für die Etablierung von Film als Kunst ist.²⁴³ „Die äußeren Ereignisse beginnen, den Forderungen unseres Bewußtseins zu gehorchen“²⁴⁴, beschreibt Münsterberg hier die Funktion und Etablierung der Großaufnahme. Die Großaufnahme selbst beschreibt er wie folgt: „Das Detail, das beobachtet wird, ist plötzlich zum ganzen Inhalt der Darstellung geworden.“²⁴⁵ Dies ist sozusagen die natürliche Folge unseres Wunsches, ein die Aufmerksamkeit auf sich ziehendes Objekt besser sehen zu wollen. Außerdem verfolge sie das Ziel, eine Erklärung zu liefern und vertritt somit auch das gesprochene Wort²⁴⁶ – komplementär zum Theater.²⁴⁷

²⁴⁰ Die Distinguierung des Kinos vom Theater ist in *The Photoplay* zentrales Thema, soll hier aber im Hintergrund bleiben, da dies heutzutage nicht mehr notwendig ist, und wird lediglich in einzelnen Fällen zur Argumentunterstützung übernommen.

²⁴¹ vgl. Carroll: *Film/Mind Analogies*. Seite 61ff

²⁴² vgl. ebd. Seite 58

²⁴³ vgl. ebd. Seite 59

²⁴⁴ Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 56

²⁴⁵ ebd. Seite 56

²⁴⁶ Münsterberg verfasst seine Filmtheorie zur Zeit des Stummfilmes.

Über die Wirkung der Großaufnahme schreibt Münsterberg: Es

*„erscheint uns die Figur selbst nicht vergrößert. Durch eine typische psychische Substitution bedingt, haben wir vielmehr das Gefühl, daß wir ihr lediglich näher gekommen sind, und daß die Größe des visuellen Bildes durch die Verringerung der Entfernung gewachsen ist.“*²⁴⁸

2.5.2. Die Rück- und die Vorblende

Im Theater ist ein späterer Verweis auf etwas zuvor Geschehenes angewiesen auf das Erinnerungsvermögen des Zuschauers. Im Film kann laut Münsterberg die Rückblende die Erinnerung mehr oder weniger ersetzen und kann deshalb als Analogie oder funktionales Äquivalent zur Erinnerung verstanden werden.²⁴⁹ Sie ist ein Ausdruck unseres Bewusstseins²⁵⁰ und ein Erklärungsmittel, das im Theater durch das gesprochene Wort ersetzt wird. Die Rückblende ist für Münsterberg jedoch viel wirkungs- und effektvoller. Diese Entsprechungen können natürlich nur angewendet werden, wenn im Film tatsächlich etwas vorher oder nachher gezeigt wird, da die Rückblende im Kino auch ohne eine doppelte Darstellung existieren kann,²⁵¹ was von Münsterberg allerdings nicht berücksichtigt wird. Dementsprechend muss auch das spezifische filmische Mittel Rückblende als Veräußerlichungen des Verstandes verstanden werden. Es kann als Analogie zur Vorstellungskraft, Aufmerksamkeit oder Erinnerung verstanden werden.²⁵² Dasselbe gilt für Zukunftsvisionen und -vorstellungen oder ähnliches: „das Lichtspiel kann [...]

²⁴⁷ vgl. Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 56

²⁴⁸ ebd. Seite 96

²⁴⁹ vgl. auch Carroll: *Film/Mind Analogies*. Seite 60

²⁵⁰ „Das Lichtspiel folgt den Gesetzen des Bewusstseins mehr als denen der Außenwelt“, beschreibt er hier ähnlich wie bei der Großaufnahme die Existenz der Rück- oder Vorschau, als seien diese vom Film selbst entbunden ohne Zugabe oder Manipulationswille der Filmemacher, und einfach logischste Wunscherfüllung des Rezeptionsmechanismus. Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 59

²⁵¹ Carroll unterscheidet hier zwischen zwei Arten der Rückblende, vgl. Carroll: *Film/Mind Analogies*. Seite 66

²⁵² vgl. Carroll: *Film/Mind Analogies*. Seite 60

die Distanz zum Zukünftigen ebenso überwinden wie die Distanz zur Vergangenheit.“²⁵³

2.5.3. Die Parallelmontage

Auch die Parallelmontage - bei Münsterberg noch namenlos - gilt als Bewusstseinswunscherfüllung, mehrere, vor allem zusammenhängende, Handlungsstränge gleichzeitig sehen zu wollen.²⁵⁴

*„Die Seele sehnt sich nach diesem ganzen Wechselspiel, und je reicher es an Kontrasten ist, umsomehr Befriedigung kann aus unserer gleichzeitigen Präsenz an vielen Orten bezogen werden.“*²⁵⁵

Für Münsterberg ist klar, dass wir durch Aufmerksamkeitsspaltung in unseren Gedanken durchaus an über zwei verschiedenen Orten sein können, was für ihn so nur im Kino wiedergegeben werden kann und in keiner anderen Kunstform.²⁵⁶

Im Kino befindet sich das Publikum in einem „Zustand gesteigerter Suggestibilität, ist also bereit, Suggestionen zu empfangen“²⁵⁷, wobei er vermerkt, dass „eine suggerierte Vorstellung, die in unserem Bewußtsein erwacht, aus demselben Material wie Erinnerungen oder Phantasien aufgebaut ist.“²⁵⁸ Sprich, was wir als subjektive Beifügung empfinden, ist in Wahrheit aufgezwungen.²⁵⁹

2.5.4. Die Veräußerlichung von Emotionen

Münsterberg spekuliert darüber, ob das Kino auch Emotionen veräußerlichen könnte, zum Beispiel durch Weichzeichner, gewisse Schnittfolgen oder Kamerabewegung, kann diesen Gedanken aber nicht zu Ende führen, da die

²⁵³ Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 59

²⁵⁴ vgl. ebd. Seite 61 ff

²⁵⁵ ebd. Seite 62

²⁵⁶ vgl. ebd. Seite 62 ff

²⁵⁷ ebd. Seite 63

²⁵⁸ ebd.

²⁵⁹ ebd.

dazu gehörenden filmischen Darstellungsmittel 1915 noch nicht ausgereift sind.²⁶⁰ Einige Überlegungen dazu kann er aber vorweisen. In einem eigens dafür vorgesehenen Kapitel²⁶¹ befasst sich Münsterberg mit der Frage, welche Möglichkeiten FilmemacherInnen haben, „die Gefühle [der handelnden Charaktere] überzeugend zum Ausdruck“²⁶² zu bringen, basierend auf der Annahme, dass „die Personen im Lichtspiel in erster Linie Subjekte unserer emotionalen Erfahrungen“²⁶³ sind, was wieder eine Analogie Film und Verstand beziehungsweise Bewusstsein darstellt. Die Aufnahme von suggerierten Emotionen kann für Münsterberg auch durch die Anwendung des passenden Bühnenbildes beziehungsweise Szenenbildes beeinflusst werden.²⁶⁴

Münsterberg untersucht die Emotionen der ZuschauerInnen, welche er hierzu in „zwei verschiedene Fallgruppen“²⁶⁵ unterteilt:

„Auf der einen Seite haben wir Emotionen, die sich aus der Übertragung von Gefühlen der Figuren des Spiels in unsere Seele herleiten [1]. Auf der anderen Seite finden wir Gefühle, mit denen wir auf die Szenen des Spiels reagieren, Gefühle, die ganz verschieden von denen sein können, die die Figuren des Spiels ausdrücken, vielleicht gerade entgegengesetzt [2].“²⁶⁶

Erstere Gruppe ist die größere: hauptsächlich verschmelzen unsere Emotionen mit denen der Charaktere, wir fühlen uns ihnen verbunden und sind ihnen gegenüber empathisch.²⁶⁷ Dies bezieht sich indes hauptsächlich auf die uns schon sympathischen Hauptcharaktere, was Münsterberg allerdings noch nicht genauer behandelt. Die zweite Gruppe von suggerierten Emotionen bezieht sich auf die Handlung. Wir sympathisieren nicht mit jedem, sondern fühlen auch Spott oder Hohn, obwohl dies nicht direkt vermittelt wird, so Münsterberg.²⁶⁸ Hier gab es seiner Meinung nach auch reichlich an noch nicht

²⁶⁰ vgl. Carroll: Film/Mind Analogies. Seite 60

²⁶¹ Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 65-70

²⁶² ebd. Seite 65

²⁶³ ebd.

²⁶⁴ vgl. ebd. Seite 67

²⁶⁵ ebd. Seite 68

²⁶⁶ ebd

²⁶⁷ vgl. ebd. Seite 68 ff

²⁶⁸ vgl. ebd. Seite 69

wahrgenommenem Ausbaupotenzial. Seine These widerspricht aber dem heutigen Stand des Filmemachens, nachdem auch die Antipathie gegenüber den Antagonisten sorgfältig konstruiert wird.

Münsterberg unterscheidet den materiellen Aspekt vom formalen Aspekt der uns gezeigten Bilder. Der materielle bezieht sich lediglich auf den Inhalt des Bildes, der formale auf seine Präsentation, auf das Wie, womit die verwendete Aufnahmetechnik oder die Abspielart gemeint ist.²⁶⁹ Ein wackliges, unscharfes oder bebildertes Bild wirkt sich indirekt auf unser Empfinden aus. Jedoch betont Münsterberg: „Die Eindrücke, die an unser Auge gelangen, können selbstverständlich zuerst nur Empfindungen auslösen, und eine Empfindung ist keine Emotion“²⁷⁰. Wobei es anscheinend nach damaligem Stand der Psychologie anerkannt war, dass Emotionen durch Empfindungen „geprägt und markiert“²⁷¹ würden. Die Möglichkeit, Empfindungen (und Emotionen) durch die formale Bildausdrucksweise zu generieren nennt Münsterberg die „subtile Kunst der Kamera“²⁷².

2.6. Münsterbergs Einfluss auf die Filmtheorie

The Photoplay bekam seinerzeit überwiegend positive Rezensionen, obwohl fast alle an irgendeinem Punkt den Ansichten Münsterbergs widersprachen. Fredericksen meint herausgefunden zu haben, dass das Problem darin lag, dass sich die meisten KritikerInnen hauptsächlich auf die psychologischen Aspekte des Textes konzentrierten und den Rest bestenfalls überflogen.²⁷³ Seiner Meinung nach war den meisten LeserInnen nicht bewusst gewesen, dass Münsterberg durchaus auch der Philosophie, sich vorrangig mit ästhetischen Theorien befassend, verschrieben war.²⁷⁴ Hauptsächliches zeitgenössisches Interesse bestand laut Fredericksen also in den Passagen, die sich konkret mit

²⁶⁹ vgl. Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 69 ff

²⁷⁰ ebd. Seite 70

²⁷¹ ebd.

²⁷² ebd.

²⁷³ vgl. Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. Seite 33

²⁷⁴ vgl. ebd. Seite 33ff

dem Unterschied zwischen Kino und Theater befassten.²⁷⁵ Interesse am Werk gab es also durchaus. Vor allem Münsterbergs Zeitgenosse Vachel Lindsay²⁷⁶ war sehr erfreut über das Erscheinen und den Inhalt von Münsterbergs Werk, weswegen er umgehend Kontakt und Austausch mit dem anerkannten Psychologen suchte.²⁷⁷

Die dem Werk zustehende, aber fehlende öffentliche Anerkennung und sein geringer Bekanntheitsgrad wird heute überwiegend Münsterbergs Nationalität²⁷⁸ – der in den USA lebende Harvardprofessor legte seine deutsche Staatsbürgerschaft nie ab – und seiner allgemein bekannten, nicht nachlassenden Loyalität seiner Heimat gegenüber zugeschrieben.²⁷⁹ Das Erscheinen des Buches traf zeitlich ungelegen mit dem kürzlich zuvor ausgebrochenen ersten Weltkrieg und der daraus resultierenden Antipathie dem deutschen Reich gegenüber aufeinander.²⁸⁰ Lediglich die Studios waren sehr interessiert an Münsterbergs Arbeit und fanden früh Gelegenheiten, den noch anerkannten namhaften Psychologen zu ihren Zwecken zu instrumentalisieren.²⁸¹ Seine Nationalität, seine abermaligen diplomatischen Versuche, die deutsche Rüstungspolitik zu verteidigen, und sein Tod nur einige Monate nach Erscheinen von *The Photoplay* sind also die Hauptgründe, warum das Werk vor

²⁷⁵ vgl. Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. Seite 34

²⁷⁶ Das 1915 erstmals erschienene *The Art of the Moving Picture* des Schriftstellers und Lyrikers Vachel Lindsay zählt zu den Pionierwerken der amerikanischen Filmkunsttheorie. Lindsay allerdings untersuchte das neue Medium auf Parallelen zu Malerei, Bildhauerei und Architektur, und suchte nach Verschmelzungen dieser klassischen Künste mit der neuen Kunst. Im Gegensatz zu Münsterbergs Werk konnten sich Lindsays Theorien nachhaltig etablieren. Vgl. Vachel Nicholas Lindsay: *The Art of the Moving Picture*. Macmillan, New York, 1915.

²⁷⁷ vgl. Schweinitz in: Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 14

²⁷⁸ Schweinitz nach Phyllis Keller: *The State of Belonging. German-American Intellectuals and the First World War*. Harvard University Press, Cambridge, 1979. Seite 116

²⁷⁹ Schweinitz in Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 15

²⁸⁰ „The Photoplay“ erschien im Dezember 1916, im April 1917 traten die USA unter Wilson in den Krieg ein.

²⁸¹ So bat ihn beispielsweise der Publicity Director von *Paramount Pictures*, E.L. Fox, um Hilfe für eine Imagekampagne für das Studio, in dem er ein Interview zu Wirkung bestimmter Publicity-Aktionen auf das Publikum gab. Vgl. hierzu Schweinitz in Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 14

allem nach dem Krieg in scheinbar sofortige Vergessenheit geriet. Ebenso war der Titel als Terminus nach Kriegsende bereits vollkommen veraltet.²⁸²

In Europa liegt der nicht vorhandene Bekanntheitsgrad des Werkes nach den Kriegsjahren an der „Unterbrechung des kulturellen Austausches während der Kriegsjahre“²⁸³ zwischen den USA und dem deutschen Reich, so Arnheim.

Für Noël Carroll ist Münsterbergs logische Struktur der Argumentation wegweisend, da dieses Modell später in der Filmtheoriegeschichte wieder auftaucht.²⁸⁴ Da das Werk aber nicht bekannt und nie zur allgemeinen Lektüre werden konnte, war es zwar neuartig, aber fand nie eine direkte Fortführung. Demnach gibt es auch keine Ausbesserungen und Anpassungen an aktuellere oder spätere Forschungsstände.

Arnheim befindet 1981, dass die „Schriften von Pudowkin, [...] Eisenstein und [...] Béla Balász den Gedanken, die Münsterberg [...] vorweggenommen hatte“²⁸⁵ am nächsten kamen. Schweinitz, der die deutsche Übersetzung zu *The Photoplay* verfasst, ist der Ansicht, dass Münsterberg Kuleshov vorausseilende Theorien verfasste, und bestimmte Konzepte bereits sechs Jahre vor ihm entwickelte, von denen er manche sogar weiterführender behandelte als es Kuleshov vermochte.²⁸⁶ Erstaunlich ist für ihn auch, dass in dem Aufsatz „Why We Go to the Movies“ bereits zum erstem Mal visuelle, „montagegestützte Erzähltechnik in Abbildungen dargestellt“²⁸⁷ wurde. „Baute insbesondere Eisenstein später den Montagerhythmus als Wirkungsmittel theoretisch wie praktisch aus, so hatte Münsterberg dessen emotionalen Effekt schon beobachtet.“²⁸⁸ Schweinitz befindet die in *The Photoplay* vorgelegten Konzepte im Vergleich zur zeitgenössischen Filmtheorie als das „zweifelloso [...] Avancierteste, was bis dahin zur Gestaltungstheorie des Films geschrieben wurde“²⁸⁹. Für

²⁸² vgl. Schweinitz in: Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 15ff

²⁸³ Arnheim: *Zum Geleit*. Seite 56

²⁸⁴ vgl. Carroll: *Film/Mind Analogies*. Seite 63

²⁸⁵ Arnheim: *Zum Geleit*. Seite 56

²⁸⁶ Schweinitz in Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 18

²⁸⁷ ebd. Seite 19

²⁸⁸ ebd. Seite 20

²⁸⁹ ebd. Seite 20

Fredericksen ist das später erschienene *Film als Kunst*²⁹⁰ von Rudolf Arnheim sogar ein „deja-vu“ von *The Photoplay*.²⁹¹ Leider sind das alles nur theoretische Vergleiche, denn in Wirklichkeit hatte Münsterberg keinen direkten Einfluss auf frühe Werke der Filmtheorie.

Das nicht vorhandene Interesse an Münsterbergs Filmtheorie hielt bis in die 1960er an.²⁹² Erst in den 1970er Jahren wurde das Werk von der Wissenschaft neu entdeckt - es gab gleich zwei Neuauflagen in den USA.²⁹³ Von da an gibt es immer öfter Erwähnungen und Querverweise zu Münsterberg. Vorliegende Arbeit soll nicht zu letzt darstellen, dass die Richtung, die Münsterberg verfolgte, durchaus verfolgungswürdig gewesen wäre. Auch wenn sein Werk auf wissenschaftlicher Forschungsebene heute überholt ist, lassen sich viele Parallelen zu jüngeren Filmtheorien feststellen.

2.7. Kognitivwissenschaftliche Elemente in Münsterbergs Filmtheorie

Münsterbergs *The Photoplay* ist unter anderem als kognitiv wissenschaftlich zu verstehen, da sich es mehrerer verschiedener Disziplinen bedient, um seine Kinoanalyse darzustellen. Er lässt in seine Theorie Aspekte aus der Philosophie, der experimentellen Psychologie und der Ästhetik einfließen. Da er in diesen Fachrichtungen publizierter Autor war, kann seine Verschmelzung von Disziplinen durchaus ernst genommen werden. In *The Photoplay* beschäftigt er sich unter anderem mit Aufmerksamkeit, Erinnerung und Verständnis – Aspekte, die heute auch wesentliche Forschungsfragen der kognitiven Wissenschaften darstellen.²⁹⁴ Neuropsychologie als solche steckt bei Münsterberg noch in den Kinderschuhen. Mit seiner physiologischen Psychologie ist er in den

²⁹⁰ Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, 1932.

²⁹¹ vgl. Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. Seite 121 ff

²⁹² Schweinitz führt auch hierzu einige mögliche Gründe an: vgl. Schweinitz in Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 16

²⁹³ vgl. Schweinitz in Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 16

²⁹⁴ vgl. dazu Kapitel 1

Grundzügen aber schon in der Neuroästhetik tätig, sagt Giuliana Bruno.²⁹⁵ Weitere kognitивwissenschaftliche Gesichtspunkte an Münsterbergs Ausformulierungen über das Kino sind, dass sie sich nicht in an politischen oder historischen Aspekten orientieren. Münsterberg versucht zwar die soziologische Wichtigkeit für die Anerkennung von Film als Kunst zu unterstreichen, er ist also um soziologische und politische Standpunkte des Kinos bemüht, dennoch liegt sein wissenschaftliches Interesse nicht daran, diese detaillierter zu untersuchen.

So wie die kognitive Psychologie versucht auch Münsterberg mentale Prozesse in einzelne Elemente aufgeteilt zu untersuchen.²⁹⁶ Für ihn ist die Information, das heißt in erster Instanz das Stimulusmaterial, nur ein Sinneseindruck²⁹⁷, der das Ohr oder das Auge erreicht, und dann erst Emotionen formt. Da Münsterberg, den Stummfilm erforschend, sich vorrangig mit optischen Sinneseindrücken beschäftigt²⁹⁸, kann man in seiner optischen Wahrnehmungsforschung einige Parallelen mit der aktuellen kognitiven Psychologie festmachen. Nach der kognitiven Psychologie gelangt das Stimulusmaterial auch erst in „unverarbeiteter [...] Form“²⁹⁹ ins Wahrnehmungssystem und wird erst dann weiterverarbeitet. Die kognitive Psychologie kann sich freilich an genauere Forschungsergebnisse der Neurowissenschaften anlehnen und diesen Ablauf exakter beschreiben.

Für Münsterberg und die kognitive Psychologie gleichermaßen ist jedes Stimulusmaterial in weiterer Instanz auf die Weiterverarbeitung des Gehirns angewiesen. Während laut der kognitiven Psychologie zum Beispiel für die Tiefenwahrnehmung gewisse Hinweisreize benötigt werden, damit unser

²⁹⁵ vgl. Giuliana Bruno: Film, Aesthetics, Science: Hugo Münsterberg's Laboratory of Moving Images. in *Grey Room*, 2009(36). Seite 92

²⁹⁶ vgl. Kapitel 1.3.

²⁹⁷ von Münsterberg als „Empfindung“ bezeichnet, vgl. Kapitel 2.5. oder Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 70

²⁹⁸ Münsterberg erforschte in seinem Psychologischen Laboratorium neben optischer Wahrnehmung und ihrer Affekte auch die auditive, aber für diese konnte zu seiner Zeit natürlich unmöglich filmisches Material als Stimulusquelle dienen. Respektive konnte er nicht den Stummfilm hinsichtlich seiner Akustik erforschen. Vgl. Bruno: Film, Aesthetics, Science: Hugo Münsterberg's Laboratory of Moving Images. Seite 98

²⁹⁹ Ohler / Nieding: Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2001. Seite 11

Gehirn von der wahrgenommenen quasi zweidimensionalen optischen Anordnung auf Dreidimensionalität schließen kann³⁰⁰, sind für Münsterbergs Tiefenwahrnehmungsverständnis ebenso gewisse Hinweise auf die Dreidimensionalität notwendig: „Größenunterschiede, [...] perspektivische Beziehungen, [...] Schatten“³⁰¹ und andere.³⁰² Wie bei der Wahrnehmung kontinuierlicher Bewegung im Film bedient sich die menschliche Psyche der Vorstellungskraft, die Münsterberg als „subjektive Hilfe“³⁰³ bezeichnet.³⁰⁴

Auf einige weitere Phänomene in der menschlichen Wahrnehmung war Hugo Münsterberg bereits gestoßen, die später erst von den kognitiven Psychologen genauer erforscht wurden. Zum Beispiel die von der kognitiven Psychologie ausformulierten Prinzipien der Ähnlichkeit, „Geschlossenheit und der guten Gestalt“³⁰⁵ kommen in ihren Grundzügen schon bei Münsterberg vor.³⁰⁶ Er erkannte unter anderem, dass der Mensch falsch geschriebene Wörter oder fehlerhafte Objekte automatisch durch ihm bekannte ersetzt.³⁰⁷

Die kognitive Psychologie beruft sich auf Laboruntersuchungen und deren Forschungsergebnisse. Münsterberg machte im von ihm geleiteten *Harvard Psychological Laboratory* nichts anderes, als verschiedenste Aspekte von mentalen Prozessen laborexperimentell zu untersuchen.³⁰⁸ Seine Hauptforschungsgebiete hinsichtlich der Benutzung von Filmmaterial waren Tiefe und Bewegung, Aufmerksamkeit, Gedächtnis und Fantasie, und Emotionen.³⁰⁹

³⁰⁰ vgl. Kapitel 1.2.

³⁰¹ Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 42

³⁰² vgl. Kapitel 2.2.1.

³⁰³ Münsterberg: *Das Lichtspiel*. Seite 50

³⁰⁴ vgl. Kapitel 2.2.1.

³⁰⁵ Anderson: *Kognitive Psychologie*. Seite 59

³⁰⁶ vgl. Kapitel 1.1.1.

³⁰⁷ vgl. Kapitel 2.2.2.

³⁰⁸ vgl. Bruno: *Film, Aesthetics, Science: Hugo Münsterberg's Laboratory of Moving Images*. Seite 88-113

³⁰⁹ Bruno macht darauf aufmerksam, dass sich diese Hauptthemen als Untertitel des Kapitels „Die Psychologie des Lichtspiels“ in *Das Lichtspiel* (Seite 41-70) wiederfinden. Vgl. Bruno: *Film, Aesthetics, Science: Hugo Münsterberg's Laboratory of Moving Images*. Seite 92

Ähnlich dem Konzept der „Rezipienten als [...] kognitive Systeme“³¹⁰ von Ohler und Nieding, ist Münsterbergs Theorie auch verwandt mit der kognitiven Filmpsychologie. Denn wenn Film als Input für dieses Konzept gilt, dann ist das definitiv auch bei Münsterberg so. Doch er spricht nicht von einem Zeichensystem Film, wie Ohler und Nieding es tun. Münsterberg benötigt keine Zeichen, da das Kino in seinen Darstellungsformen schon an sich das Äquivalent zum Verstand darstellt. Das Kino erfüllt den Wunsch des Verstandes, es handelt als sein Agent. Würde man Film als Zeichensystem verstehen, müssten diese von ihm ausgesendeten Zeichen erst interpretiert werden. In Münsterbergs Theorie ist das nicht notwendig. Mit dem weiterführenden sehr genauen Informationsverarbeitungsprozessmodell³¹¹ von Ohler und Nieding kann Münsterberg letzten Endes aus mangelndem Forschungsfortschritt nicht mehr mithalten. Ein grundlegender Unterschied zu Münsterberg liegt in Ohler und Niedings Voraussetzung eines „Wissensbestand[es] über filmische Darbietungsformen“³¹² für die Rezeption. Münsterbergs Theorie verlangt kein Vorwissen, aus dem eben genannten Grund: alle Formen sind direkte Antworten auf den Wunsch des Verstandes. Sie müssen nicht gedeutet oder gekannt werden, denn sie erklären sich aus ihrer Notwendigkeit selbst. Das erklärt sich unter anderem daraus, dass filmische Darbietungsformen für Münsterberg direkt als „Methoden mentaler Interpretation“³¹³ gelten.³¹⁴ Einzig in die Richtung von Ohler und Niedings Vorstellungen geht aber Münsterbergs Idee, dass die vom Kino suggerierten Vorstellungen in unseren Erinnerungen und Fantasien bereits in Grundzügen vorhanden sind.³¹⁵ Dies könnte als Vorhandensein im Vorwissen verstanden werden.

Auch nach Münsterberg ist es in gewisser Hinsicht die/der ZuschauerIn, die den Film konstruiert, so wie es die kognitive Filmpsychologie konstatiert. Ohne den aktiven Verstand wären das Filmsehen und –Verstehen nicht möglich.

³¹⁰ Ohler / Nieding: Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2001. Seite 9

³¹¹ vgl. Kapitel 1.2.1.

³¹² Ohler / Nieding: Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2001. Seite 14

³¹³ Münsterberg: Warum wir ins Kino gehen. Seite 111

³¹⁴ vgl. Kapitel 1.2.

³¹⁵ vgl. Kapitel 2.5.3.

Münsterberg kann abschließend also durchaus als früher kognitiver Filmpsychologe verstanden werden.

3. Ecological Considerations – der ökologische Ansatz in der Filmtheorie

Ökologische Filmtheorien beziehen sich auf das Konzept der evolutionären Biologie und versuchen aus der natürlichen Umgebung des Menschen und seinen Wahrnehmungsmöglichkeiten heraus, Film in seiner Gestalt und seiner Wirkung zu erklären. Dieses „ökologische Konzept“ geht unter anderem auf den Wahrnehmungspsychologen James Jerome Gibson zurück, der mit seinen Theorien die Prämissen der traditionellen Psychologie auf die Probe stellte. Nach Gibson bedeutet ökologische Perspektive einzunehmen, einen Organismus in seiner natürlichen Umgebung zu betrachten.³¹⁶

Als menschliche Wesen haben wir bestimmte Fähigkeiten und Veranlagungen entwickelt, die sich von unseren diffizilen Wahrnehmung bis hin zu unseren sozialen Fertigkeiten erstrecken. Wahrnehmungen sind biologische Mechanismen, die benötigt werden, um bestimmte Informationen aus der Welt, in der wir leben, zu erhalten. Soziale Fähigkeiten richten sich zum Beispiel darauf, mehr über andere Mitglieder unserer Spezies in Erfahrungen zu bringen, um zu lernen, sie zu verstehen oder Feinde von Freunden zu unterscheiden. Aus diesen Fähigkeiten konnte der Mensch kulturelle Praktiken entwickeln, wie eben das Kino. Das Kino, beziehungsweise der Film, fügt sich an die menschliche Art, wahrzunehmen und zu verstehen.³¹⁷

Weg von kulturellen, soziologischen oder politischen Ansichten, hin zu kognitiven, biologisch begründbaren Blickpunkten, versuchen eine Reihe von Wissenschaftlern, den Film einer distinktiven Art der Analyse zu unterziehen. Allen voran der Begründer der *Society for Cognitive Studies of the Moving Image*³¹⁸, Joseph D. Anderson, Doktor der Psychologie der visuellen

³¹⁶ vgl. James E. Cutting: Two ecological perspectives: Gibson vs Shaw and Turvey. In: *American Journal of Psychology*. 95/2. 1982. Seite 199

³¹⁷ vgl. David Bordwell in Joseph D. Anderson / Barbara Fisher Anderson (Hrsg.): *Moving Image Theory. Ecological Considerations*. Southern Illinois University Press, 2007. Seite IX

³¹⁸ siehe <http://scsmi-online.org/> „An interdisciplinary organization made up of scholars interested in cognitive, philosophical, aesthetic, neurophysiological, and

Kommunikation, der mit seiner Frau Barbara Fisher Anderson das Buch *Moving Image Theory. Ecological Considerations*³¹⁹ herausbrachte.

Um Andersons Anwendung der ökologischen Theorie auf die Filmwissenschaft zu erläutern, ist es notwendig den ökologischen Ansatz an sich und seine Herkunft zu erklären.

3.1. „ecological“ - Übersetzungsschwierigkeiten eines Begriffes

Der zumeist in Bezug auf Filmtheorie im Englischen angewandte Begriff *ecological* bedeutet dort sinngemäß übersetzt *umweltbedingt*. Der Einfachheit halber werde ich sowohl *umweltbedingt*, als auch die wörtliche Übersetzung *ökologisch* verwenden, mit der Begründung, dass auch die englischsprachigen Wissenschaftler sich wenig darum kümmern, ob der Begriff in ökologiebezogenen Lehren im ursprünglichen rein naturwissenschaftlichen Sinne verankert ist, oder nicht. Denn die „Ökologie“

„entstand [...] Mitte des [neunzehnten] Jahrhunderts ursprünglich als ein Teilgebiet der Biologie, das sich aus der Tradition der Naturgeschichte heraus entwickelt hatte und so im Gegensatz stand zu analytisch-experimentell-generalisierenden Richtungen innerhalb der Biologie.“³²⁰

Ein Artikel von Brian E. Butler in *Film Philosophy*³²¹ verdeutlicht diese Schwierigkeit. Butler versucht hier, zwei Werke zu den Themen Film und „ecological theory“ gegenüberzustellen und scheitert, da die von ihm

evolutionary-psychological approaches to the analysis of film and other moving-image media.“ Zugriff: 12. Dezember, 2013

³¹⁹ Joseph D. Anderson / Barbara Fisher Anderson (Hrsg.): *Moving Image Theory. Ecological Considerations*. Carbondale / Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2007.

³²⁰ Martin Stengel (Hrsg.): *Ökologische Psychologie*. München / Wien: Oldenbourg, 1999. Seite 30

³²¹ Brian E. Butler: Seeing Ecology and Seeing as Ecology: On Brereton's ‚Hollywood Utopia‘ and the Andersons' ‚Moving Image Theory‘, in: *Film Philosophy*, 11/1, 2007. Seite 61-69

untersuchten Werke völlig verschiedene Varianten des Begriffes behandeln. Der Sinn des Artikels ist fraglich, jedoch kann man folgende Conclusio daraus ziehen: *ecological*, respektive *ökologisch*, ist ein Terminus, der in meiste Verbreitung nicht mit filmischer Wahrnehmung assoziiert wird.³²² Ökologie beschäftigt sich in erster Linie mit den „Wechselbeziehungen zwischen Organismen und ihrer Umwelt“³²³.

3.1.1. Herkunft und Bedeutung des Begriffes

Anderson schreibt, dass der Terminus *ecological* eine Wechselbeziehung zwischen Elementen eines größeren Systems impliziert und führt dazu an, dass Gregory Bateson den Begriff 1971 in Bezug auf den Verstand so eingeführt hat:³²⁴

„The questions [...] are ecological: How do ideas interact? Is there some sort of natural selection which determines the survival of some ideas and the extinction or death of others? What sort of economics limits the multiplicity of ideas in a given region of mind? What are the necessary conditions for stability (or survival) of such a system or subsystem?“³²⁵

³²² Butler vergleicht hier Pat Breretons Werk *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*, das sich mit den zeitgenössischen und vergangenen Haltungen gegenüber Ökologien der Natur im Klassischen Hollywood Kino beschäftigt, diese hinterfragt und kritisiert, und Andersons *Moving Image Theory: Ecological Considerations*, welches sich in Essays mit ökologischen Theorien der menschlichen Wahrnehmung in Hinblick auf Filmtheorie beschäftigt. Diese beiden Veröffentlichungen haben außer einer Begriffähnlichkeit keine thematische Ähnlichkeit, sondern behandeln völlig unterschiedliche Bereiche der Filmtheorie. Butler selbst führt nur spärlich an: „both revolve around conceptions of ecology“, attestiert aber auch eine interessante für ihn allgemeingültige Beschreibung, dass Ökologie-Theorie immer eine Theorie des Systems ist; und eine Systemtheorie immer eine Metatheorie von Hierarchie, Platz und Werten ist. Vgl. Butler: *Seeing Ecology and Seeing as Ecology*. Seite 61 und 67

³²³ Carl-Friedrich Graumann / Lenelis Kruse / Ernst-Dieter Landermann (Hrsg.): *Ökologische Psychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*. München: Psychologische Verlags Union, 1990. Seite 17

³²⁴ Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 17

³²⁵ ebd., zitiert nach Gregory Bateson: *Steps to An Ecology of Mind*. New York: Ballantine Books, 1972, Seite XV-XVI

Bateson schreibt dies zwar in einem Buch über kulturellen Kontext von Ideen, doch Anderson betont, dass er sich hier - wie im filmtheoretisch ökologischen Sinne - der biologischen Basis aller menschlichen Anstrengungen bewusst war.³²⁶

Verbreitet gilt aber, dass James Jerome Gibson³²⁷, einer der ersten ökologischen Psychologen, es war, der die Idee der ökologischen Theorie zur Wahrnehmung ins Rollen brachte mit der Veröffentlichung seines Buches *The Ecological Approach to Visual Perception*³²⁸ im Jahre 1979. Für die Filmtheorie bedeutet dieses Werk einen maßgeblichen Schritt in Richtung einer wahrnehmungsorientierten Theorie, die im Gegensatz zur bis dahin anerkannten linguistischen oder politischen steht, behauptet Anderson.³²⁹ Für ihn besteht kein Zweifel an der Wichtigkeit Gibsons Arbeit:

„Gibson realized that all human capacities for perceiving our world are rooted in our unique biological evolution as a species. Each capacity is particularly tailored to fit our biological niche at the time of its development. [...] Gibson understood that perception was profoundly connected to one's relationship to one's environment.“³³⁰

Ökologietheorie-orientierte Psychologen gehen also davon aus, dass wir Menschen ein Teil der uns umgebenden Umwelt sind, welche uns im Sinne der Evolution geformt hat. Wir haben also die von uns benötigten Fähigkeiten entwickelt, die Umwelt - auf für unsere Zwecke relevante Weise - direkt wahrzunehmen.³³¹ „Die Umwelt besteht aus den *Umgebungen* von Lebewesen“³³², sie sind für alle sich darin befindlichen Lebewesen die gleichen,

³²⁶ Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 17

³²⁷ James Jerome Gibson (1904-1979), war ein Psychologe und Psychologieprofessor in den Vereinigten Staaten von Amerika, der sich hauptsächlich mit dem Thema Psychologie der Wahrnehmung beschäftigte und darüber forschte.

³²⁸ James Jerome Gibson: *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

³²⁹ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 17

³³⁰ ebd. Seite 17-18

³³¹ vgl. Anderson/Fisher Anderson: *Moving Image Theory*. Seite 1

³³² James Jerome Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung. Übers. und m. einem Vorw. vers. v. Gerhard Lücke / Ivo Kohler. München u.a.: Urban&Schwarzenberg, 1982. Seite 7

aber werden vom Individuum unterschiedlich wahrgenommen.³³³ Bei Gibson ist wichtig, dass „die Begriffe Lebewesen und Umwelt ein untrennbares Paar“ darstellen und sie sich gegenseitig „implizieren“³³⁴. Ebenso sind Wahrnehmen und Handeln zusammengehörig, da sich beide immer auf die relevante Umgebung der jeweiligen Lebewesen beziehen. Durch die Relevanz der Informationen für die jeweilige Spezies in ihrer Umgebung ergibt sich auch eine biologisch begründete Selektion in der Wahrnehmung. Eine Stubenfliege hat keine überlebenswichtigen Nutzen davon, den Gesichtsausdruck eines Menschen interpretieren zu können; ein Mensch hat nichts davon, so viel Bewegung in einer Millisekunde wie eine Fliege wahrzunehmen, wenn er mit seinen trägen Gliedern nicht darauf reagieren kann.

Essentiell für die filmtheoretische Anwendung der ökologischen Theorie ist der fortführende Gedanke, dass wir Menschen als RezipientInnen fähig sind, bewegte Bilder zu lesen, nicht weil wir uns an die Geschwindigkeit und die Diskontinuität des Schnittes gewöhnt haben, sondern weil diese Bilder von den MacherInnen auf unsere Lesebedürfnisse zugeschnitten wurden und unser spezifisch entwickeltes Aufnahmesystem direkt ansprechen.³³⁵ Das menschliche Wahrnehmungssystem ändert sich nicht, auch nicht, wenn sich die Art, wie Filme erzählt werden, weiterentwickelt.

Gibson hat zwar in seinem Werk von 1979 ein Kapitel den „motion pictures and visual awareness“³³⁶ gewidmet, sich allerdings – so beschreibt es auch Anderson - mit seiner ökologischen Psychologie nicht weiter mit dem bewegten Bild beschäftigt, da es nicht Teil der natürlichen Welt ist. Im Gegensatz zu Gibson hat Anderson mit Barbara Fisher Anderson ein Buch herausgegeben, das sich ausschließlich mit Film, Fernsehen, Videospielen und virtueller Realität in Hinblick auf ökologische Blickweisen beschäftigt, basierend auf der Grundlage Gibsons Psychologie.³³⁷ Da die Sichtweise Gibsons aber für ebendieses

³³³ vgl. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 7

³³⁴ ebd. Seite 8

³³⁵ vgl. Anderson/Fisher Anderson: *Moving Image Theory*. Seite 6

³³⁶ in der deutschen Übersetzung: „Visuelles Erfassen des bewegten Bildes“, Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 314-325

³³⁷ vgl. Anderson/Fisher Anderson: *Moving Image Theory*.

ausschlaggebende Prämissen vorbringt, wird vorerst sein Ansatz genauer beschrieben.

3.2. Der ökologische Ansatz nach James J. Gibson

In dieser Arbeit wird zum größten Teil auf das schon erwähnte Buch *The Ecological Approach to Visual Perception* des Wahrnehmungspsychologen James Jerome Gibson Bezug genommen. Grundsätzlich wird die deutsche Übersetzung von Ivo Kohler und Gerhard Lücke von 1982 herangezogen. Dazu muss allerdings erwähnt werden, dass die Übersetzer zwar schon zuvor ein Werk des Psychologen ins Deutsche übersetzt hatten, sich aber die Übertragung von *The Ecological Approach to Visual Perception* als schwieriger gestaltete, da der Originalautor nicht mehr am Leben und daher nicht mehr als Ansprechpartner bei Schwierigkeiten fungieren konnte. Ähnlich wie Münsterberg, starb auch Gibson kurz nach dem Erscheinen seines hier einflussreichen Werkes. Kohler und Lücke bemühten sich laut eigenen Angaben, sich so nah wie „möglich an das Original zu halten“, „eine Vorgehensweise, die natürlich nicht unbedingt zu einer stilistisch eleganten Übersetzung führen wird“³³⁸, wie sie zugeben. Außerdem betonen sie, einige Fachtermini, des besseren Verständnisses wegen, im Englischen belassen zu haben.³³⁹

Wie es auch für diese Arbeit ein Problem darstellt, sind für die Übersetzer vom Autor angewandte „Wortneuschöpfungen“³⁴⁰ schwierig in der Übertragung ins Deutsche.³⁴¹ Dass Gibson gerne neue Wörter erfand, erklärt sich daraus, dass er seine Theorien so selbstständig wie möglich gestalten wollte. Eine stilistische und womöglich selbstgerechte Einheit innerhalb der Theorie sollte

³³⁸ Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite X

³³⁹ vgl. ebd.

³⁴⁰ ebd.

³⁴¹ Sie benennen hier konkret folgende Termini: *layout*, *optic array*, *occlusion* und *affordance*. Ebendiese Begriffe werden auch hier zu späterem Punkt Verwendung finden.

gewährleistet werden, weswegen er es vermied, Wörter aus anderen Disziplinen zu entlehnen.³⁴²

Wissenschaftlich stand Gibson laut seinen Übersetzern

*„ebenso in der amerikanischen Tradition der Psychologie wie er durch seinen Lehrer Titchener in die europäische Entwicklung eingeführt wurde. Später gesellten sich starke Anregungen von seiten der Gestaltpsychologie dazu. In der eigenen Forschung [...] folgte er zunächst den traditionellen Geleisen, bis er auf Ungereimtheiten [...] stieß, die ihn nach verschiedenen Anläufen [...] zu dem hier nun erstmalig systematisch zusammengefaßten Ansatz führten.“*³⁴³

Seine so entwickelte ökologische Psychologie beruft sich auf Axiome des Darwinismus und Prinzipien aus der Gestalttheorie.³⁴⁴ Cutting betont, dass Gibson zwar eine neue Denkweise prägte, aber nicht als Innovator neuer Paradigmen gelten kann, weil dies voraussetzen würde, er hätte eine Gruppe Gleichgesinnter um sich gehabt.³⁴⁵ Tatsächlich aber waren seine Theorien zwar in vielen Kreisen diskutiert und durchaus beeinflussend, akzeptiert wurden sie jedoch nicht durchgängig. Doch sein Anhängerkreis wurde postum größer und eine Art selbstorganisierendes System („self-organising system“³⁴⁶) entwickelte sich rund um Gibsons Ideen. Dieser Kreis ist also eher als eine Form von Nachfolgern zu verstehen, wie unter anderem Robert E. Shaw³⁴⁷ und Michael Turvey, die sich weitergehend mit dem ökologischen Ansatz der Wahrnehmung beschäftigen. Wenn Gibson die ökologische Formulierung prägte, so nennt Cutting Shaws und Turveys Ansatz daher eine *Reformulierung*.³⁴⁸

³⁴² Vgl. Cutting: Two ecological perspectives. Seite 208-209: Cutting vergleicht in diesem Artikel die Theorien von Gibson mit denen seiner Nachfolger, wie Robert E. Shaw und Michael T. Turvey, die zum Beispiel kein Problem darin sahen, sich in verschiedensten Disziplinen an Termini zu bedienen, um ihre Formulierungen verständlicher auszuführen.

³⁴³ Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite IX

³⁴⁴ vgl. Harold J. Jenkins: Gibson's ‚Affordances‘: Evolution of a Pivotal Concept. In: *Journal of Scientific Psychology*. Online-Magazin. Dezember 2008. Seite 34

³⁴⁵ vgl. Cutting: Two Ecological Perspectives. Seite 201

³⁴⁶ ebd. Seite 200

³⁴⁷ Shaw ist neben Cutting auch Autor eines Beitrags in Andersons *The Reality of Illusion*.

³⁴⁸ vgl. Cutting: Two Ecological Perspectives. Seite 200

Reformulierung deswegen, weil sie sich in einigen Dingen auch widersprechen, was aber hier nicht Gegenstand der Untersuchung werden soll.³⁴⁹

Die wichtigsten von Gibson geprägten Begriffe und Konzepte sollen in den folgenden sieben Unterpunkten dargestellt werden.

3.2.1. Die Umwelt

Wichtig ist im Vorfeld klarzustellen, dass laut ökologischer Theorien durchgängig angenommen wird, dass Lebewesen spezifizierte Lebensanforderungen haben und sich daraus spezialisierte Wahrnehmungssysteme entwickelt haben.

Der ökologische Ansatz „bei der Erforschung der visuellen Wahrnehmung [...] beginnt bei der fließenden optischen Anordnung, der ein Betrachter ausgesetzt“³⁵⁰ ist, was den wesentlichsten Unterschied zur experimentellen Theorie des „Schnappschußsehens“³⁵¹ darstellt, in der ein momentaner Reiz als Anhaltspunkt zur Untersuchung des Sehens angenommen wird. Für die ökologische Theorie ist also die Umgebung, beziehungsweise die Umwelt eines wahrnehmenden Organismus, Ausgangspunkt zur Forschung.

„Die Umwelt von Menschen und Tieren besteht in dem, was sie wahrnehmen. Diese Umwelt ist nicht dieselbe, wie die physikalische Welt, wenn man darunter die von der Physik beschriebene Welt versteht“³⁵²,

betont Gibson. Aus den Notwendigkeiten des jeweiligen Organismus ergibt sich also seine jeweilige spezifische Betrachtung seiner Umwelt. Auch der Mensch hat über seine Evolution verschiedene, für ihn wichtige

³⁴⁹ vgl. Cutting: Two Ecological Perspectives. Seite 199-222

³⁵⁰ Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 326

³⁵¹ vgl. ebenda: Gibson kritisiert, dass die experimentelle Forschung die optische Wahrnehmung von einem Versuchsobjekt auf unbeweglicher Basis untersucht. Das Stimulusmaterial wird auf ein starres Auge, auf einem unbewegten Körper ausgesetzt, was in natürlicher Umgebung kaum so vorkommt.

³⁵² Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 15

Wahrnehmungsapparate entwickelt und verfeinert, um die Welt so wahrnehmen zu können, wie es für ihn überlebenswichtig ist. „Der Beobachter und seine Umwelt sind komplementär“³⁵³.

„In der gängigen Psychologie wird behauptet, daß wir [...] Objekte in dem Maße wahrnehmen, wie wir ihre Eigenschaften und Qualität unterscheiden“³⁵⁴, kritisiert Gibson und behauptet, „daß das, was wir beim Anschauen von Objekten wahrnehmen, nicht deren Qualitäten, sondern deren Angebote sind“³⁵⁵. Die Wahrnehmung von Merkmalen eines Objektes „geht ökonomisch vor“³⁵⁶: sie nimmt nur Eigenschaften wahr, die es von anderen Objekten unterscheiden, das Objekt wird also als invariante Einheit wahrgenommen. Dies ist einfacher wahrzunehmen als alle klassifizierenden Merkmale, die es darstellt.³⁵⁷ Die Umwelt bietet den sich in ihr aufhaltenden Lebewesen verschiedenes an: „Die Umwelt eines jeden Lebewesens enthält Substanzen, Oberflächen und deren Anordnung, Umschließungen, Objekte, Orte, Ereignisse sowie andere Lebewesen.“³⁵⁸ Hier sollen diese Punkte der einfacheren Verständlichkeit wegen als Objekte und Ereignisse zusammengefasst werden.³⁵⁹ Womit wir bei dem von Gibson geprägten Terminus *affordances* beziehungsweise *Angebote* angelangt wären.

³⁵³ Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 15

³⁵⁴ ebd. Seite 145

³⁵⁵ ebd.

³⁵⁶ ebd. Seite 146

³⁵⁷ vgl. ebd.

³⁵⁸ ebd. Seite 37

³⁵⁹ Bei Gibson ist das Objekt aber als „eine beständige Substanz mit geschlossener oder nahezu geschlossener Oberfläche, die abgesondert oder festverbunden sein kann“ definiert. Die genauere Definition von *Objekt* ist für Gibson unumgänglich, da so seine „übliche allgemeine Bedeutung“ in „Philosophie und Psychologie“ umgangen werden kann. Vgl. dazu Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 41 - 46

3.2.2. Die Angebote

Kohler und Lücke wählen in ihrer Übersetzung für das englische Wort „affordances“ den Begriff Angebot, der hier übernommen werden soll.

Zunächst wird in *Wahrnehmung und Umwelt* erörtert: die Erkenntnis, „daß die Bedeutung oder der Wert eines Dinges offenbar ebenso unmittelbar wahrgenommen wird, wie seine Farbe“³⁶⁰, tritt bereits bei den Gestaltpsychologen auf. Genauer bezieht sich Gibson hier auf Koffka³⁶¹, für den Dinge einen sogenannten *Forderungscharakter* haben, das heißt sie implizieren in ihrer Anwesenheit eine Aktion.³⁶² Der Begriff Aufforderungscharakter wurde hingegen von Kurt Lewin³⁶³ geprägt. In dessen Konzept wird angenommen, dass sich der Aufforderungscharakter eines Gegenstandes entsprechend der Bedürfnisse der Beobachtenden ändert.³⁶⁴ Nach Gibson drückt „die Umwelt eines Lebewesens diesem reziprok [aus], was sie ihm anbietet.“³⁶⁵

„Unter den Angeboten (affordances) der Umwelt soll das verstanden werden, was sie dem Lebewesen anbietet (offers), was sie zu Verfügung stellt (provides) oder gewährt (furnishes), sei es zum Guten oder zum Bösen.“³⁶⁶

Gibson erklärt das Konzept der Angebote folgendermaßen: „Das Medium, die Substanzen, die Oberflächen, die Objekte, die Orte und die anderen Lebewesen – sie alle haben Angebote für ein bestimmtes Lebewesen“³⁶⁷ – vorausgesetzt sie werden wahrgenommen. Das Angebot wird zuerst wahrgenommen, und zwar bevor die „Merkmale eines Objekts“³⁶⁸ distinktiv wahrgenommen werden. Ein

³⁶⁰ Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 149

³⁶¹ Kurt Koffka (1886-1941), neben Max Wertheimer und Wolfgang Köhler ein Mitbegründer der Gestaltpsychologie.

³⁶² Vgl. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 150

³⁶³ Kurt Tsadek Lewin (1890-1947), ebenfalls Gestaltpsychologe und Begründer der experimentellen Sozialpsychologie.

³⁶⁴ Vgl. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 150

³⁶⁵ Graumann u.a.: *Ökologische Psychologie*. Seite 140

³⁶⁶ Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 137

³⁶⁷ ebd. Seite 155

³⁶⁸ ebd. Seite 146

Angebot ist für Gibson „weder etwas Objektives noch etwas Subjektives; man könnte auch sagen, daß es beides zugleich ist“³⁶⁹. Es ist „zugleich ein Faktum der Umwelt als auch eines des Verhaltens“, es bezieht sich sowohl auf die Umwelt als auch auf den „Beobachter“³⁷⁰. Aber nicht nur das Angebot an sich „weist [...] zur Umwelt und zum Beobachter“, sondern auch die „Information, die ein Angebot kennzeichnet“³⁷¹. *Beobachter* scheint hier allerdings zu vereinfacht, da das Individuum ja nicht nur ein passives Mitglied, sondern auch aktiv an der Umwelt teilhaben kann. Im weiteren Sinne beziehen sich Angebote zwar auf den „Beobachter“, nicht aber auf dessen Erfahrungen mit dem Objekt, welches das Angebot stellt.³⁷²

Da Oberflächen auf das individuelle Lebewesen entweder ein bestimmtes, ein anderes oder kein Angebot darstellen, kann man hier im wahrnehmungsökologischen Sinne mit physikalischer Messung nicht viel erklären.³⁷³ Gibson ist wichtig, dass seine ökologischen Theorien und Erklärungen nichts mit Physik und messbaren Konzepten zu tun haben und betont dies immer wieder. Seine „Umwelt“ ist nicht gleich der physikalischen Welt:³⁷⁴ „Die Physik mag wertefrei sein, die Ökologie ist es nicht.“³⁷⁵

Wahrnehmungstheorien vor der Gestalttheorie gingen davon aus, dass Sinneseindrücke direkt wahrgenommen werden, und diese „mit Bedeutung bekleidet werden“³⁷⁶. „Mit der Angebotstheorie wird eine radikale Abkehr von den üblichen Wert- und Bedeutungstheorien vollzogen“³⁷⁷, behauptet Gibson. Er behauptet weiters, dass er das Wort „affordance“ aus dem Verb „to afford“, zu deutsch gewähren oder anbieten³⁷⁸, selbst gebildet hat, um etwas, sich auf Lebewesen und Umwelt gleichermaßen beziehendes, darzustellen.³⁷⁹

³⁶⁹ Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 139

³⁷⁰ ebd.

³⁷¹ ebd. Seite 153

³⁷² vgl. ebd. Seite 146

³⁷³ vgl. ebd. Seite 137-138

³⁷⁴ vgl. ebd. Seite 14

³⁷⁵ ebd. Seite 152

³⁷⁶ ebd. Seite 151-152

³⁷⁷ ebd. Seite 152

³⁷⁸ Daher auch die deutsche naheliegende Übersetzung durch *Angebot*.

³⁷⁹ vgl. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 137

3.2.3. Die Umweltnischen

In der „Ökologie“ gibt es für jedes Lebewesen die ihm zugehörigen Umweltnischen, die es besetzt, beziehungsweise nützt. Diese sind nicht dasselbe wie der „Lebensraum“³⁸⁰, der sich darauf bezieht, wo ein Lebewesen lebt, sondern Nischen beziehen sich auf das „wie“³⁸¹.

„Ich würde sagen, daß eine Nische [in der Ökologie] eine bestimmte Menge von Angeboten ist. [...] In der Ökologie“, hier der Architektur gegenübergestellt, „ist eine Nische ein Satz von Umweltmerkmalen, [in die] ein Lebewesen [...] hineinpasst“³⁸². Lebewesen und ihre Nischen implizieren sich. Gibson betont, es sei notwendig davon abzusehen, die Nische als „subjektive“ oder „bewußte Welt“ zu verstehen.³⁸³

3.2.4. Ereignisse

Ereignisse im Gibsonschen Sinn lassen sich am besten mit der bei ihm betont wiederkehrenden Differenzierung von der physikalischen Welt erklären: Es gibt einen nicht zu verachtenden Unterschied zwischen physikalischer und ökologischer Betrachtungsweise in Bezug auf das *Existenzende* von Objekten: wenn etwas schmilzt, explodiert oder verdunstet, besteht das Objekt „nicht weiter, wohl aber die Materie“³⁸⁴, was durch den physikalischen Zustand beziehungsweise -änderung bezeichnet wird. Für die Physik gibt nichts seine Existenz auf, für die Wahrnehmung des Menschen oder andere Lebewesen jedoch schon. „Das Aufgeben der Existenz, also das Aufhören oder die Zerstörung, ist eine Art von Umweltereignis“³⁸⁵, so Gibson. Ereignisse für das Individuum also „beginnen und enden abrupt“³⁸⁶ und sind dadurch gekennzeichnet.

³⁸⁰ Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 138

³⁸¹ vgl. ebd. Seite 138 ff

³⁸² ebd. Seite 139

³⁸³ ebd.

³⁸⁴ ebd. Seite 14

³⁸⁵ ebd.

³⁸⁶ ebd.

Gibson unterscheidet zwischen drei Varianten von Ereignissen, die aus der Wahrnehmung optischer Information resultieren, wie folgt:

- „[1.] Veränderungen in der Flächenanordnung von Oberflächen,
- [2.] Veränderungen in der Oberflächenfarbe oder in der Textur und
- [3.] Veränderungen in der Existenzweise von Oberflächen“³⁸⁷.

Die sogenannten *ökologischen Ereignisse* sind Teil von länger andauernden Ereignissen, sie können sich entweder wiederholen oder neu sein.³⁸⁸ Sich unterscheidende Ereignisse werden anhand von „Störungen der lokalen Struktur der [umgebenden] optischen Anordnung“³⁸⁹ erkannt³⁹⁰. Hier erwähnt Gibson – wenn auch völlig kontextfrei - das Kino: „Mit der näheren Erforschung dieser Störungen hat man eben erst begonnen“, was Gibson als „merkwürdig“ bezeichnet, da „doch gerade sie es [sind], für die das Sehen bei Tier und Mensch, bei Mann, Frau, Kind, aber auch beim Kinobesucher am empfindlichsten ist.“³⁹¹

3.2.5. Invarianten

Die Umwelt besteht für Gibson aus beständigen und nicht beständigen Objekten. Es gibt in ihr „Merkmale, die invariant sind neben solchen, die variant sind.“³⁹² Gäbe es in der Umwelt nur Beständiges, wäre sie „vollständig starr und offensichtlich nicht länger eine Umwelt“³⁹³. Er spricht hier von der „Flächenanordnung der Umwelt“³⁹⁴. Sie ist gleichzeitig „beständig [und] veränderlich“³⁹⁵. Denn seiner Meinung nach nimmt der Mensch zum Beispiel nicht die Zeit an sich wahr, sondern nur „Vorgänge, Änderungen, Folgen usw.“³⁹⁶.

³⁸⁷ Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 118ff

³⁸⁸ vgl. ebd. Seite 99-119

³⁸⁹ ebd. Seite 119

³⁹⁰ vgl. auch ebd. Seite 183

³⁹¹ ebd. Seite 119

³⁹² ebd. Seite 14. Die Begriffe invariant/variant und Varianz sind eindeutig aus der Physik und Mathematik entlehnt. Invarianz wird da als Unveränderlichkeit, zum Beispiel von Größen beschrieben.

³⁹³ Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 14

³⁹⁴ vgl. ebd. Seite 13

³⁹⁵ ebd.

³⁹⁶ ebd. Seite 12

Ohne eine gewisse *Beständigkeit* einer Umwelt, ist jede Veränderung in ihr und die Wahrnehmung dieser auch obsolet. Diese „Beständigkeit“ bezeichnet Gibson als *Invarianz*, den Wechsel als *Varianz*.³⁹⁷ Diese beiden Begriffe sind für Gibsons Ausformulierung der ökologischen Optik unverzichtbar. Davor muss in Gibsons Worten erklärt werden:

*„Die zentrale Stellung in der ökologischen Optik nimmt der Begriff der umgebenden Anordnung an einem Beobachtungspunkt ein. Von einer Anordnung [...] sprechen wir, wenn etwas in irgendeiner Weise verteilt, gegliedert oder arrangiert ist. [...] Unter einer umgebenden Anordnung ist eine Anordnung zu verstehen, die den Punkt vollständig umgibt, ihn vollkommen umschließt. [...] Eine Anordnung kann nicht homogen sein, sie muß heterogen sein;“*³⁹⁸

Unter Beobachtungspunkt ist bei Gibson „eine Position im ökologischen Raum, in einem Medium“³⁹⁹ zu verstehen. „Während der abstrakte [auch geometrische, Anm.] Raum aus Punkten zusammengesetzt ist, besteht der ökologische Raum aus Orten, Standorten oder Positionen.“⁴⁰⁰

„Die wichtigsten Invarianten der irdischen Umwelt, ihre beständigen Merkmale, sind die Flächenanordnungen ihrer Oberflächen.“⁴⁰¹ Die meisten Flächenanordnungen sind beständig, was in der meist festen beziehungsweise unveränderlichen Substanz von Oberflächen liegt. Invarianten, das sind sozusagen unveränderliche Flächenanordnungen, können nur mit Sicherheit wahrgenommen, wenn die/der Wahrnehmende in Bewegung ist. Gibsons Ansicht nach ist die/der BeobachterIn immer beweglich, sei es durch Gehen, Kopfbewegung oder das Umherwandern des Auges.⁴⁰² Mit der Bewegung kommt eine Veränderung der optischen Anordnung von Oberflächen zustande,

³⁹⁷ vgl. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 13

³⁹⁸ ebd. Seite 69

³⁹⁹ ebd.

⁴⁰⁰ ebd.

⁴⁰¹ ebd. Seite 92 ff

⁴⁰² In diesem Zusammenhang verwendet Gibson wieder den Ausdruck „Beobachter“. Hier erklärt sich, wieso er den Begriff Beobachtung wählt: da er nicht von einer/m starren BetrachterIn ausgeht, sondern die Lebewesen in ihrer Umgebung eben mobil sind, ist die „Ortsveränderung relativ zur starren Umgebung“ wesentlich für ihre Art der Beobachtung. Vgl. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 76 ff.

anhand der dann Invarianten identifiziert werden können. In diesem Sinne sind auch gegenseitige Verdeckungen von verschiedenen Oberflächen ein Thema, da vor allem sie sich in der Bewegung verändern.

3.2.6. Verdeckung

Das Prinzip der Optik der Verdeckung⁴⁰³ ist unter anderem bedeutsam für die Tiefenwahrnehmung. Mit der Bewegung der/s Beobachtenden gilt für Gibson: „Verdeckte und unverdeckte Oberflächen wechseln einander ab. Was bei einer bestimmten Bewegung verhüllt wird, wird bei der Umkehrung dieser Bewegung enthüllt.“⁴⁰⁴ Daraus resultiert die Annahme „daß man Oberflächen wahrnehmen kann, die zeitweilig außer Sicht sind“, was Gibson auf das von ihm so benannte „Prinzip der umkehrbaren Verdeckung“⁴⁰⁵ zurückführt. Er postuliert, dass wir nicht „Tiefe als solche“ wahrnehmen, sondern „ein Ding hinter einem anderen“⁴⁰⁶.

Basierend auf Experimenten mit BeobachterInnen⁴⁰⁷ erklärt er das Phänomen so:

„Die Fläche, die [bei Verdeckung] außer Sicht ging war aber niemals als aus-der-Existenz-gehend zu sehen und im Fall des in-Sicht-Kommens entstand nie der Eindruck, als würde die Fläche zu existieren beginnen. [...] Die versteckte Fläche konnte man im einen Fall [bei Verdeckung, Anm.] nicht als Erinnerung beschreiben, noch als Erwartung im anderen Fall [bei Aufdeckung, Anm.]. Besser könnte man die Fläche als rückblickend und vorausschauend wahrgenommen bezeichnen.“⁴⁰⁸

Gibson befindet allerdings die „Begriffe verschwinden und erscheinen“⁴⁰⁹, ebenso wie „sichtbar und unsichtbar“⁴¹⁰ in diesem Fall wegen ihrer

⁴⁰³ Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 82, und ebenda Seite 204-218

⁴⁰⁴ ebd. Seite 91

⁴⁰⁵ ebd. Seite 80

⁴⁰⁶ ebd.

⁴⁰⁷ Gibson verweist auf ein Experiment von G. A. Kaplan aus dem Jahr 1969, dass sich mit bewegter Darbietung von Informationen beschäftigte. Vgl. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 204-205

⁴⁰⁸ Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 205

⁴⁰⁹ ebd. Seite 84

Mehrdeutigkeit für ungenau, da sich grundlegende Unterschiede ergeben zwischen nicht wahrzunehmenden Oberflächen, die aufhören zu existieren, denen, die nicht mehr beleuchtet werden, denen, die sich zu weit in der Ferne befinden und denen, die verdeckt werden.⁴¹¹ Das Hervorheben dieser Problematik und die Ausdefinierung der eben genannten Unterschiede sind bezeichnend für Gibsons ökologische Sichtweise. Er versucht keine Ungenauigkeiten entstehen zu lassen.

3.2.7. Gibsons ökologische Theorie und das bewegte Bild⁴¹²

Zum Zeitpunkt des Verfassens seines Buches gab es noch keine „Wahrnehmungspsychologie über bewegte Bilder“⁴¹³, meint Gibson zu glauben. Für Gibson ist allerdings klar: „Wichtig ist nicht der Apparat, der für das bewegte Bild erdacht worden ist, sondern die Information, die er unserem Sehen liefert.“⁴¹⁴

„Das Auge hat sich entwickelt, um Änderungen und Transformationen zu erfassen. [...] Demnach sollte man das bewegte Bild als Grundform der bildlichen Darstellung behandeln und Malerei und Fotografie als Spezialfall davon“⁴¹⁵,

so der Gedanke, folgt man der ökologischen Optik Gibsons. Beim bewegten Bild geht es für Gibson um eine Darbietung von optischer Anordnung „von begrenzter Größe, die Information über andere Dinge als über die Bildfläche selbst enthält.“⁴¹⁶ Es wird ein „Ereignisfluß“ abgebildet.

„Was zur Schau gestellt wird, sind Störungen der Struktur in der optischen Anordnung mitsamt den zugrundeliegenden

⁴¹⁰ Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 84

⁴¹¹ vgl. ebd. Seite 84-85

⁴¹² Das „bewegte Bild“ wird hier als Begriff von Gibson übernommen, da er nicht mehr nur über das Kino, sondern auch das Fernsehen und andere Darstellungen bewegter Bilder spricht.

⁴¹³ vgl. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 314

⁴¹⁴ ebd. Seite 315

⁴¹⁵ ebd.

⁴¹⁶ ebd. Seite 314

*Strukturvarianten. Das ist es, was das visuelle System extrahiert.*⁴¹⁷

Die Bewegung im bewegten Bild besteht für Gibson aus „Transformationen, Vergrößerungen, Verschwinden und Ersatz von Struktur, verbunden mit Abnahme, Zuwachs und Gleiten von Struktur“⁴¹⁸. Das sind ungefähr all die Punkte, die er bezüglich visueller Wahrnehmung in seinem Buch behandelt.

„Das Laufbild kann natürlich so wie die Bewegungen von Objekten auch die Eigenbewegung des Beobachters im Umraum darstellen“⁴¹⁹, so Gibson. Die Kamera ähnelt dem Kopf des natürlichen Beobachters, mit Möglichkeiten zur Bewegung und einem ähnlichen Blickfeld, doch ist das gebotene Blickfeld eher mit einem dargebotenen Fenster zu vergleichen, da darin Augenbewegungen individuell möglich sind.⁴²⁰ In dieser Ähnlichkeit sieht Gibson auch die Begründung, weswegen eine Fahrt einem Schwenk als Kamerabewegung „vorzuziehen“⁴²¹ sei.

Hier behandelt Gibson auch das „Stehbild“, das im Film angehaltene Bild. Es ist vergleichbar mit Fotografie und für Gibson „künstlich“; das heißt unnatürlich, denn „kein Ereignis lässt sich mitten in seinem Ablauf stoppen“⁴²². Das erklärt auch unter anderem, warum er „Malerei und Photographie als Spezialfall“⁴²³ der bildlichen Darstellung versteht. Beim Wahrnehmen eines Bildes – Fotografie oder Gemälde – gibt es für Gibson die Notwendigkeit von „zwei Arten der Auffassung“⁴²⁴, einer direkten und einer indirekten: die direkte Auffassung betrifft die Leinwand oder die „Bildoberfläche“⁴²⁵; und indirekt ist dann das Verständnis über den Inhalt „der virtuellen Oberfläche, sei es nun [durch] Wahrnehmen, Wissen [oder] Vorstellen.“⁴²⁶ Das Betrachten verursacht eine „zweifache Erfahrung“ durch die verschiedenen dargebotenen „Informationen

⁴¹⁷ Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 315

⁴¹⁸ ebd.

⁴¹⁹ ebd.

⁴²⁰ vgl. ebd. Seite 320

⁴²¹ ebd.

⁴²² ebd. Seite 316

⁴²³ ebd. Seite 315

⁴²⁴ ebd. Seite 304

⁴²⁵ ebd.

⁴²⁶ vgl. ebd.

in der optischen Anordnung“⁴²⁷. Dieses Prinzip der direkten und indirekten Wahrnehmen müsste eigentlich auch auf das Filmbild anzuwenden sein, was Gibson hier aber leider nicht genauer beleuchtet.

Bei einer Filmvorführung ist „Wahrnehmen oder Vorstellen [...] stellvertretend für die Wirklichkeit“⁴²⁸. Ein/e FilmrezipientIn „gewinnt [beim Filmsehen in Gibsons Augen] Wahrnehmung, Wissen, Erinnerung und Vergnügen aus zweiter Hand“⁴²⁹, oder wird aus ihr „belohnt oder bestraft“⁴³⁰. Aber da die/der Beobachtende Beobachtende/r bleibt und zwar aktiv wahrnimmt, aber nicht aktiv einschreiten kann, ist das Filmsehen „dem Betrachten“ von realen Ereignissen zwar ähnlich, aber doch „grundverschieden“⁴³¹. „Ein Film besteht aus virtuellen Ereignissen, die untereinander verbunden sind.“⁴³² Gibson unterscheidet sich hier nur in der Terminologie von bis dato formulierten Filmtheorien. Die Storyline bezeichnet er als „zusammengehörige Kette“⁴³³ von Ereignissen.

Gängige **Filmschnittmethoden** ähneln laut Gibson durchaus der natürlichen optischen Wahrnehmung. Schnitte zwischen Einstellungen, die „einiges an invarianter Struktur gemeinsam haben“⁴³⁴, hält er für am sinnvollsten. Kamerastandortwechsel bezeichnet er als „Versetzung des Zuschauers“⁴³⁵. Er erwähnt auch das Etablieren von Orten, damit eine Orientierung möglich ist. Viel mehr über Filmschnitt behandelt Gibson nicht, er beschreibt verschiedene Schnitttechniken nur in ihren technischen Details.⁴³⁶ Seine Wortwahl hier erinnert aber an die von ihm etablierten Umweltereignisse. Er bezeichnet beispielsweise Filmschnitt als „abrupt“⁴³⁷, auch Ereignisse hat er mit diesem

⁴²⁷ Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 304

⁴²⁸ ebd. Seite 317

⁴²⁹ ebd.

⁴³⁰ Ebd.

⁴³¹ vgl. ebd.

⁴³² ebd. Seite 319

⁴³³ ebd.

⁴³⁴ ebd. Seite 321

⁴³⁵ ebd.

⁴³⁶ vgl. ebd. Seite 322

⁴³⁷ ebd.

Terminus beschrieben. Man könnte dies als eine Analogie vom Betrachten von Filmsequenzen zum Wahrnehmen von Ereignissen verstehen.

Auch über den **Ton im Film** hat Gibson nichts außergewöhnliches in Bezug auf die Wahrnehmung zu sagen, ausser dass die Synchronität des Tons helfen soll, „die Kontinuität der Wahrnehmung des Zuschauers auch bei sprunghaften Einstellungen zu erhalten“⁴³⁸.

Laut Gibson ist man sich beim Filme betrachten bewusst, dass man nur eine Scheinrealität wahrnimmt. „Filmische Darstellung [hat das Ziel], im Zuschauer die Wahrnehmung eines Verlaufs von Ereignissen und deren kausalen Zusammenhängen hervorzurufen.“⁴³⁹ Grundsätzlich ist Gibson der Ansicht, man sollte das „Laufbild“⁴⁴⁰ besser als „voranschreitendes Bild“⁴⁴¹ bezeichnen, da es sich nicht nur durch eine Bewegung an sich kennzeichnet, sondern eine „sich ändernde Struktur in der optischen Anordnung“⁴⁴² darstellt. Und genau dadurch liegt die von ihm definierte Nähe zur Wahrnehmung der natürlichen Welt⁴⁴³, denn diese Transformationen und Änderungen sind für uns leichter wahrzunehmen als beispielsweise die Unveränderlichkeit eines Gemäldes.⁴⁴⁴ Außerdem ähnelt das *voranschreitende Bild* dem „vorübergehenden Blickfeld einer beobachtenden Person in ihrer natürlichen Umwelt“.⁴⁴⁵ Denn „die Invarianten zur Kennzeichnung der Plätze, Objekte und Personen zeigen sich klarer in einer laufend transformierten als in der erstarrten optischen Anordnung“⁴⁴⁶, womit man auch die Berechtigung von Schnitten innerhalb einer Szene zwischen verschiedenen Sichtpunkten erklären könnte. Für Gibson sind alle Aspekte der Filmsprache mit der Theorie der ökologischen Wahrnehmung besser erklärt als durch andere Wahrnehmungstheorien.⁴⁴⁷

⁴³⁸ Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 323

⁴³⁹ vgl. ebd. Seite 324

⁴⁴⁰ ebd.

⁴⁴¹ ebd.

⁴⁴² ebd.

⁴⁴³ Gibson spricht hier von „natürlich visuelle Wahrnehmung“, was deswegen nicht von ihm übernommen wird, da wir auch beim Filmrezipieren mit ebendieser wahrnehmen.

⁴⁴⁴ vgl. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 324

⁴⁴⁵ ebd. Seite 325

⁴⁴⁶ ebd.

⁴⁴⁷ vgl. ebd.

Denn, „die Theorie der ökologischen Wahrnehmung [...] handelt [von dem], was man sieht, während man sich in einer Umwelt bewegt und umherblickt.“⁴⁴⁸ Und genau das macht Film: es bietet eine Umwelt, inklusive darin geschehender Ereignisse und Informationen, von einem spezifischen Betrachtungsstandpunkt aus.

3.3. Joseph D. Andersons filmische Wahrnehmung mit Bezug auf die ökologische Wahrnehmungstheorie

„If we consider the relationships between ourselves and motion pictures, we must understand that it is at base ancient biology interfacing with recent technology.“⁴⁴⁹

Schon zu Beginn des Kapitels über ökologische Theorie wurde der U.S.-amerikanische Wissenschaftler Joseph D. Anderson erwähnt.⁴⁵⁰ Er veröffentlichte unter anderem zwei Bücher, in denen er sich mit Film, unter Berücksichtigung der von Gibson ausformulierten ökologischen Theorie, auseinandersetzt. 1996 wird *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to a Cognitive Film Theory*⁴⁵¹ veröffentlicht und 2005 *Moving Image Theory: Ecological Considerations*⁴⁵², das er mit seiner Frau Barbara Fisher Anderson herausgegeben hat. In erstgenanntem untersucht er, wie Menschen mit ihren für das Überleben entwickelten Wahrnehmungsstrategien auf filmische Strukturen reagieren und wie die *Illusion* Film funktioniert. Die Andersons machen es sich in *Moving Image Theory*, einer Sammlung von Beiträgen verschiedener Wissenschaftler, zum Ziel, die Filmtheorie in Hinblick auf ökologische Ansätze von verschiedenen Seiten zu erläutern: „What information

⁴⁴⁸ Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 325

⁴⁴⁹ Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 28

⁴⁵⁰ vgl. Kapitel 3.

⁴⁵¹ Joseph D. Anderson: *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale / Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1996.

⁴⁵² Joseph D. Anderson / Barbara Fisher Anderson (Hrsg.): *Moving Image Theory. Ecological Considerations*. Carbondale / Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2007.

we choose to gain and how we gain it from a plethora of moving images is the common theme of the essays that make up this book.“⁴⁵³

Der ökologische Ansatz zur Theorie des bewegten Bildes basiert zwar auf der Rezeption der natürlichen Welt, ist jedoch für Anderson differenzierter zu behandeln - in Bezug auf die wahrgenommene Realität sowie auf das bewegte Bild gleichermaßen. Wir haben als Wahrnehmende zwar direkten mechanischen Zugriff auf ein aktuelles Ereignis, indem wir Lichtstrahlen und durch Schall bewegte Luftteilchen direkt mit dem Auge oder dem Ohr aufnehmen, jedoch garantiert die Existenz von Information (ob real oder aufgenommen und repräsentiert) nicht gleichzeitig auch deren Aufnahme.⁴⁵⁴ In diesem Sinne erklären Robert E. Shaw und William M. Mace⁴⁵⁵:

*„We do not see what is simply in the light to the eye [...]; rather we see what is functionally specified by the light to a highly evolved visual system – one that has been adaptively designed to fit its environment by evolution and further attuned by experience.“*⁴⁵⁶

Das heißt unsere Aufnahme von Informationen wird durch natürlich entwickelte Selektion gefiltert. Diese betrifft auch die Rezeption aufgenommener bewegter Bilder. Hier wird schon erkenntlich, dass Gibsons Ansätze als Grundstock für weitere Überlegungen dienen. Weiters geht es Anderson und den anderen Autoren darum, zu erforschen, welche Möglichkeiten um Informationen zu erhalten wir genau haben und wie genau es den FilmemacherInnen gelingt, ebendiese auszunutzen, sodass wir RezipientInnen auf die bewegten Bilder ansprechen und reagieren, obwohl wir genau wissen, dass diese künstlich sind.⁴⁵⁷ Da Andersons Veröffentlichungen auf Gibsons Arbeit im Feld der Wahrnehmungspsychologie basieren, werden seine Ansätze immer einen großen Anteil in jüngeren Ausformulierungen darstellen. Von Vorteil ist, dass Anderson sich - im Gegensatz zu Gibson - für seine

⁴⁵³ Anderson/Fisher Anderson: *Moving Image Theory*. Seite 4

⁴⁵⁴ vgl. ebd. Seite 5

⁴⁵⁵ Shaw und Mace zählen zu den in Kapitel 3.2. erwähnten Reformulierern der Gibsonschen Ökologischen Wahrnehmungstheorie.

⁴⁵⁶ Anderson/Fisher Anderson: *Moving Image Theory*. Seite 5

⁴⁵⁷ vgl. ebd. Seite 4

Veröffentlichungen bereits auf relevante Forschungsergebnisse aus verschiedenen Disziplinen stützen kann.

3.3.1. Wahrnehmung als Produkt natürlicher Selektion

Um zu verstehen, wie die umweltbedingte Wahrnehmung bei FilmrezipientInnen funktioniert, muss man erst die Wahrnehmung in natürlicher Umgebung genauer betrachten. Wie bereits bei Gibson dargestellt, ist die Entwicklung spezifischer Wahrnehmung eines Lebewesens mit der natürlichen Selektion verwandt. So erwähnt auch Anderson in *The Reality of Illusion* die von Charles Darwin dargelegten Theorien von Vielfalt und Selektion in der Natur. Hier gilt es auffrischend zu erwähnen, dass alle Veränderungen zufällig entstehen, und – je nach dem ob sie dem Individuum helfen, in seiner Umgebung zu überleben oder nicht – beibehalten oder von der Natur „verworfen“ werden. So hat die Evolution den Menschen mit unzähligen Fähigkeiten ausgestattet und er hat ein komplexes, für ihn relevantes Wahrnehmungssystem entwickelt.⁴⁵⁸ Nach Anderson wählt aber unsere Umgebung aus, welche dieser Fähigkeiten aktiviert werden, indem sie uns mit spezifischen Problemen konfrontiert.⁴⁵⁹ Wie schon von Gibson postuliert, ist also auch hier die Selektion der Natur ein wichtiger Faktor für die Wahrnehmung.

3.3.2. Angebote und die Selektion der Wahrnehmung

Ein wichtiger Grundsatz der ökologischen Psychologie ist laut Anderson, dass wir als „meaning-seeking creatures“⁴⁶⁰ nicht passiv wahrnehmen, sondern aktiv für uns interessante beziehungsweise relevante Aspekte der präsentierten Umwelt filtern.⁴⁶¹ Die Beziehung, die wir und unsere Wahrnehmung mit der Umwelt haben, ist also eine wechselseitige, die eine fortwährende und

⁴⁵⁸ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 23 – 25: Kapitel „An Evolutionary Perspective“

⁴⁵⁹ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 39

⁴⁶⁰ ebd. Seite 44

⁴⁶¹ vgl. ebd. Seite 3

dynamische Interaktion voraussetzt.⁴⁶² Als Wahrnehmende suchen wir stets aktiv aus dem heraus, was uns sozusagen angeboten wird.⁴⁶³ Hier wird der von Gibson in diesem Zusammenhang eingeführte Begriff des Angebots („affordance“) unerlässlich:

*„Affordances are properties of the environment as they are related to an animal's capabilities for using them. [...] To perceive an affordance is to detect an environmental property that provides opportunity for action“*⁴⁶⁴,

zitiert Anderson aus dem Werk von Gibsons Frau Eleanor J. und Anne D. Pick.⁴⁶⁵

Der Mensch bewegt sich durch die Welt mit der beabsichtigten Suche nach den Dingen, die er zum Überleben benötigt, sammelt also nicht unnötige und unbrauchbare Informationen. Wenn ein Objekt also keine Angebote für ihn hat, wird es meist ignoriert. Anderson hält dies zwar für eine zu vereinfachte Annahme, hält das Konzept in seinen Grundzügen aber essentiell für die Erklärung, wie wir mit unserer Umwelt interagieren: Wahrnehmung ist Selektion.⁴⁶⁶

3.3.3. Menschliche Wahrnehmung bei Anderson

Anderson weist darauf hin, dass folgende Merkmale nach Gibson vorerst wichtig für die menschliche Wahrnehmung sind:

1. inferentielle und intellektuelle Prozesse sind für die Wahrnehmung nicht notwendig
2. das Erkennen des Angebotscharakters von Objekten und Ereignissen ist untrennbar vom Akt der Wahrnehmung⁴⁶⁷

⁴⁶² vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 44

⁴⁶³ vgl. Anderson/Fisher Anderson: *Moving Image Theory*. Seite 3

⁴⁶⁴ ebd.

⁴⁶⁵ Eleanor J. Gibson/Anne D. Pick: *An Ecological Approach to Perceptual Learning and Development*. New York: Oxford University Press, 2000. Seite 15-16

⁴⁶⁶ vgl. Anderson/Fisher Anderson: *Moving Image Theory*. Seite 41

⁴⁶⁷ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 49

Da die eben genannten Punkte so wichtig für die Wissenschaft der ökologischen Wahrnehmung sind, empfindet Anderson sie auch als unabdingbar für die Filmtheorie und für das Verständnis darüber, wie Filme wahrgenommen werden.⁴⁶⁸

Das menschliche Nervensystem und Gehirn sind im Gegensatz zu denen vieler anderer Tiere für bestimmte gehobene Fähigkeiten gerüstet, wie Sprache, Mathematik, Abstraktion, Symbolisierung, willentliches Lernen, intern generierte Gedanken und die Möglichkeit, die eigene Aufmerksamkeit zu steuern.⁴⁶⁹ Wichtig für die menschliche Wahrnehmung ist der Akt der Kategorisation, der folgend erläutert werden soll.

3.3.3.1. Kategorisation als Teil der Wahrnehmung

Die Kategorisation ist eine wesentliche Form davon, eine Affordanz beziehungsweise das Angebot eines Objektes wahrzunehmen, und hat eine intellektuelle und umweltbedingte Basis gleichermaßen.⁴⁷⁰

Es gibt drei Ebenen, in denen eine Kategorisation passieren kann: die Grundstufe („basic level“), die übergeordnete Stufe („superordinate level“) und die untergeordnete Stufe („subordinate level“).⁴⁷¹ Der Akt der Kategorisation eines Objekts beginnt in der Grundstufe: seine Form und seine Funktion werden erkannt, seine Affordanz wahrgenommen.⁴⁷² Objekte, die derselben Grundstufe zugehörig sind, ähneln einander und bieten ein ähnliches Angebot.⁴⁷³ Das Gibsonsche Konzept der Invarianten kommt ebenfalls schon in der Grundstufe der Kategorisation zu tragen.⁴⁷⁴ Die Kategorisierung eines Objekts zu einer übergeordneten oder untergeordneten Stufe erfordert Fähigkeiten zur

⁴⁶⁸ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 49

⁴⁶⁹ vgl. ebd. Seite 49 bis 50

⁴⁷⁰ vgl. ebd. Seite 50: Anderson beruft sich hier auf Neisser: *From Direct Perception to Conceptual Structure*. Seite 11-24

⁴⁷¹ Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 50

⁴⁷² ebd.

⁴⁷³ ebd.

⁴⁷⁴ ebd. Seite 50 ff

Schlussfolgerung, Deduktion und Abstraktion, die nur Menschen haben.⁴⁷⁵ Die Grundstufe der Kategorisierung ist zentral für die filmische Wahrnehmung, denn es ist in erster Linie die Erscheinungsform von Objekten und Ereignissen, die aufgenommen und repräsentiert wird. Daher gilt filmische Wahrnehmung als direkt. Im Film passiert folgendes: „optical structure is made to appear without any real environmental substrate.“⁴⁷⁶

Anderson behauptet weiters, dass wir beim Filmrezipieren alle Erfahrungen miteinbringen: was wir über andere Filme und Filmkonventionen wissen, unser kulturelles Wissen, unsere Herkunft und unsere Bildung.⁴⁷⁷ Diese Ansicht entspricht der kognitiven Filmtheorie, aber stimmt nicht ganz mit Gibsons Theorie überein. Für Gibson bringt die/der Wahrnehmende kein Vorwissen mit, was sowohl für die Wahrnehmung der natürlichen Umwelt, als auch des Films gilt. Für Anderson ist das, was wir im Film sehen, eine stellvertretende visuelle Anordnung, für die unser vorhergehendes Wissen die Basis darstellt.⁴⁷⁸ Dieses Wissen wird aber nicht zwingend in der Grundstufe der Kategorisation angewandt. Diese Wahrnehmungsbasis ist ein gemeinsamer interkultureller Nenner, das heißt unabhängig von kulturellen Konventionen. Objekte, Ereignisse und Angebotscharaktere können auf dieser Ebene wahrgenommen werden.⁴⁷⁹ Filmwahrnehmung kann über diese Grundstufe hinausgehen,⁴⁸⁰ aber in erster Linie ist sie es, die das Filmerlebnis annehmbar real wirken lässt.⁴⁸¹ Über die Grundstufe hinausgehen würden in etwa den RezipientInnen unterliegende Konventionen, Annahmen, narrative Erwartungen und Schlussfolgerungen.

Wahrnehmung also ist nicht konstruiert, Filme sind es schon. Die FilmemacherInnen⁴⁸² sind SchöpferInnen und RezipientInnen zugleich; sie

⁴⁷⁵ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 51

⁴⁷⁶ ebd., zitiert nach Neisser: *From Direct Perception to Conceptual Structure*. Seite 13

⁴⁷⁷ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 51

⁴⁷⁸ vgl. ebd. Seite 52

⁴⁷⁹ vgl. ebd.

⁴⁸⁰ vgl. ebd.

⁴⁸¹ vgl. ebd.

⁴⁸² Anderson spricht vom „Regisseur“, da er aber vorrangig vom Hollywood-Studiosystem spricht, ziehe ich es vor das Team von Kreativen und Kalkulierenden eines oder mehrerer Studios als „die FilmemacherInnen“ zu bezeichnen.

konstruieren die Fiktion möglichst real, und als ZuseherInnen testen sie ihre Plausibilität. Die Selektion wird im Vorfeld für die/den Endrezipientin/en, den Kinobesuchenden, getroffen.⁴⁸³ Im Endprodukt sind die Angebote vorausgewählt, die Bedeutungen implizit, und wenn die FilmemacherInnen ihre Arbeit gut gemacht haben, ist die so kreierte diegetische Welt plausibel und glaubwürdig, so Anderson.⁴⁸⁴ Film muss mit unserer Wahrnehmung kompatibel sein, damit wir ihn „erfahren“ und nicht „lesen“.⁴⁸⁵

Zum genaueren Verständnis gibt es von Seiten der Andersons detailliertere Forschungen zu verschiedenen filmischen Elementen.

3.3.4. Filmische Elemente unter ökologischer Betrachtung

Da die ökologische Filmtheorie die Grundlage für das Filmverstehen in der Biologie des Menschen zu erkennen glaubt, ist es wichtig anzumerken, dass physisch gesehen die Licht- und Tonteilchen, die uns im Kino erreichen, genauso von unserem Körper aufgenommen werden, wie die aus der realen Welt.⁴⁸⁶ Anderson bemüht sich in *The Reality of Illusion*, verschiedenste Phänomene aus der Film-Filmwahrnehmende/r-Beziehung im Licht der ökologischen Theorie zu beleuchten. Hier soll eine Auswahl an für diese Arbeit relevanten Punkten daraus dargestellt werden. Folgende Forschungspunkte werden nach Anderson beschrieben: Kontinuierliche Bewegung des bewegten Bildes, Wahrnehmung als Produkt natürlicher Selektion, Angebote und die Selektion der Wahrnehmung, Menschliche Wahrnehmung nach Anderson, und Kategorisation als Akt der Wahrnehmung.

3.3.4.1. Kontinuierliche Bewegung des bewegten Bildes

Die Wahrnehmung kontinuierlicher Bewegung im Film ohne Flickern erklärt Anderson durch das Prinzip der scheinbaren Bewegung („apparent motion“)

⁴⁸³ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 52

⁴⁸⁴ vgl. ebd. Seite 53

⁴⁸⁵ vgl. ebd.

⁴⁸⁶ vgl. ebd. Seite 111

oder auch Bewegungstäuschung.⁴⁸⁷ Grundsätzlich ist die kontinuierliche Wahrnehmung der scheinbaren Bewegung laut Anderson eine Unfähigkeit des Menschen, den Unterschied von der kleinen Veränderung von Kader zu Kader zu der kontinuierlichen Veränderung realer Bewegung zu erkennen.⁴⁸⁸ Es ist allgemeingültig, dass der Mensch ab einer Bildwechselfrequenz von vierzehn bis sechzehn Bildern pro Sekunde keine individuellen Bilder mehr wahrnimmt.

3.3.4.2. Bewegung und Form

Laut Forschungsergebnissen gibt es Unterschiede zwischen der Bewegungs- und der Formverarbeitung durch das visuelle System.⁴⁸⁹ Eines der Ergebnisse, die Anderson beschreibt, belegt, dass Bewegungs- und Lichtinformationen in verschiedenen Teilen des Gehirns ankommen.⁴⁹⁰ Das menschliche visuelle System nimmt bevorzugt Bewegung(-sveränderungen) vor Licht(-veränderungen) wahr.⁴⁹¹

3.3.4.3. Wahrnehmung von Raumtiefe

Das Wahrnehmen von Raumtiefe wird durch die sogenannte *binokulare Stereopsis*⁴⁹² – dem stereoskopischen Sehen – ermöglicht. So wird die genaue Lokalisierung eines Objekts in der Entfernung gewährleistet, was laut Anderson aber nur bis circa viereinhalb Meter funktioniert.⁴⁹³ Das stereoskopische Sehen wurde bisweilen exzessiv von sowohl Neurophysiologen als auch Psychophysikern untersucht.⁴⁹⁴

Ebenso wichtig für die Wahrnehmung von Raumtiefe ist neben dem stereoskopischen Sehen das Prinzip der *Bewegungsparallaxe*. Es besagt, dass ab einer bestimmten Entfernung die Tiefenwahrnehmung eines Auges ungefähr so

⁴⁸⁷ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 59-60

⁴⁸⁸ vgl. ebd. Seite 61

⁴⁸⁹ vgl. dazu: ebd. Seite 61-65

⁴⁹⁰ vgl. Margaret Livingstone / David H. Hubel: Segregation of Form, Color, Movement and Depth: Anatomy, Physiology and Perception, in: *Science*, 240, 6. Mai 1988, Seite 740-749

⁴⁹¹ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 61-65

⁴⁹² Binokulare Stereopsis bezeichnet beidäugiges Sehen. Im Gegensatz dazu steht die sogenannte Monovision, die einäugiges Sehen bedeutet.

⁴⁹³ Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 66

⁴⁹⁴ vgl. ebd.

gut funktioniert wie die binokulare, also die beider Augen zusammen.⁴⁹⁵ Hier drängt sich für Anderson ein Problem auf: da umstritten ist, ob die künstliche Darstellung von Perspektive von der natürlichen Wahrnehmung des Auges herrührt, oder ein Produkt willkürlicher entstandener Kulturkonvention ist.⁴⁹⁶ Wenn Perspektive künstlich sein soll, ist dann auch die Kameralinse, die diese subjektive Realität aufnimmt, ein Opfer von Konvention? Die an die Ökologietheorie angelehnte Antwort wäre, dass die Technik und Aufnahmeart gängiger Linsen auf der optischen Wahrnehmung des Menschen und seiner Perspektivwahrnehmung basiert und somit nicht künstlich entstanden sein kann.⁴⁹⁷ Unterstützend für dieses Argument ist beispielsweise die Tatsache, dass ein von der sogenannten Fish-Eye-Linse erzeugtes Bild für den Menschen sehr gewöhnungsbedürftig und mitunter als amüsant wahrgenommen wird.

Die vom Film gelenkte Fokussierung auf Objekte in verschiedensten Entfernungen zum Betrachtenden (Kamera), zum Beispiel durch selektiertes Schärfen herbeigeführt, wird von Anderson leider unzureichend bis gar nicht behandelt.

3.3.4.4. Synchronität von Bild und Ton

Bildfehler werden von der menschlichen Wahrnehmung weitaus verzeihlicher behandelt als Tonfehler.⁴⁹⁸ Anderson führt hier als Beweis die natürliche Bildunterbrechung durch das unwillkürliche Augenblinzeln an: der Mensch nimmt die Unterbrechung nicht wahr. Das Gehör hat hierzu kein anatomisches Äquivalent. Wir sind gewohnt, durchgängig zu hören.⁴⁹⁹

Wahrnehmung ist, wie schon erläutert, vorrangig interessiert an Objekten und Ereignissen mit Angebotscharakter (Affordanzen), und bei der Validierung dieser durch verschiedene Wahrnehmungssysteme wird ihre Korrektheit

⁴⁹⁵ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 69 ff

⁴⁹⁶ vgl. ebd. Seite 71

⁴⁹⁷ vgl. ebd. Seite 72

⁴⁹⁸ Anderson behandelt den Ton im Film genauer und stellt sich der Frage, warum Ton und Bild so einwandfrei miteinander funktionieren. Dazu analysiert er neben der Synchronität von Ton und Bild auch Punkte wie Toneffekte und die Filmmusik. vgl. hierzu Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 81 bis 89

⁴⁹⁹ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 80

bestätigt. Als evolutionär entwickeltes Wesen hat der Mensch ein Wahrnehmungssystem angeeignet, das es ihm ermöglicht, Informationen aus einem System mit denen aus einem anderen gegen zu prüfen. So kann sichergestellt werden, dass seine Wahrnehmung ihn nicht täuscht. Sich zu irren, könnte fatal für das Überleben sein.⁵⁰⁰ Damit gemeint ist beispielweise folgende Situation: man hört etwas, das nicht direkt im Sichtfeld ist, dreht sich dorthin, sieht wo und was die Quelle des Geräusches ist, und kann sich sicher sein. Das menschliche akustische Wahrnehmungssystem ist fähig, relativ genau die Richtung der Quelle eines Schallsignals zu erkennen.⁵⁰¹

Das menschliche Wahrnehmungssystem kann jedoch nicht gut mit Mehrdeutigkeiten von erlangten Wahrnehmungen umgehen.⁵⁰² Man sucht stets die offensichtlichste Erklärung für ein Problem der Mehrdeutigkeit, denn als überlebensfähiges Wesen muss man fähig sein, Informationen zu erhalten, auf dessen Angebot man angemessen reagieren kann. Da Film laut Anderson nicht als Illusion⁵⁰³ sondern als momentan real wahrgenommen wird, muss auch hier Veridikalität, das heißt durch Erfahrung erlangte Bestätigung, erreicht werden. Aus diesem Grund ist es möglich, dass die FilmemacherInnen Ton und Bild getrennt aufnehmen, postproduktionell bearbeiten und wieder zusammenfügen; die RezipientInnen stellen, obwohl die Geräusche nicht direkt von der Leinwand kommen, keine Ungereimtheiten fest. Unlogische Geräuschequellen wie externe Lautsprecher werden ignoriert und um der Veridikalität willen werden verschiedene Wahrnehmungen als eine wahrgenommen. Optische und visuelle Ereignisse werden zu einem verknüpft, aber eben nur, wenn zwischen ihnen eine angemessene Synchronität gegeben ist.⁵⁰⁴ Die Suche nach Synchronität ist angeboren, was Forschungen mit

⁵⁰⁰ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 89

⁵⁰¹ Mehr über akustische Wahrnehmung in Hinblick auf die ökologische Theorie und Studien dazu kann man in dem Beitrag „Acoustic Specification of Object Properties“ nachlesen, indem vor allem behandelt wird, was der Mensch an etwas Gehörtem vorrangig interessant findet und welche Qualitäten er daraus identifizieren kann: Claudia Carello / Jeffrey B. Wagman / Michael T. Turvey: „Acoustic Specification of Object Properties“ in: Anderson / Anderson: *Moving Image Theory*. Seite 79 bis 104

⁵⁰² vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 45

⁵⁰³ vgl. ebd. Seite 89

⁵⁰⁴ vgl. ebd. Seite 84

Kleinkindern ergaben.⁵⁰⁵ Wahrnehmung ist deswegen nicht passiv, sie ist laut Anderson eine Informationssammelmethode: bei mehreren Wahrnehmungsmodi passiert ein Prozess des Informationsvergleichens, weswegen sie als aktiv zu verstehen ist.⁵⁰⁶

3.3.4.5. Inkompatibilität von Informationen: die Leinwand und das Bildmaterial

Anderson führt die Tatsache, dass ein Film alsbald als Welt mit eigenen dreidimensionalen Regeln toleriert wird, auf die Unfähigkeit, mit Mehrdeutigkeiten umzugehen, zurück. Es gibt beim Filmschauen zwei gegenübergesetzte Realitäten. Zum einen präsentieren sich Informationen über die dargestellte fiktive dreidimensionale Welt, zum anderen präsentieren sich Informationen über die Leinwand - oder den Bildschirm. Hier muss sich das Gehirn für eine der beiden inkompatiblen Wahrheiten entscheiden.⁵⁰⁷ Zusätzlich bezieht Anderson sich auf Gibsons Erkenntnisse: hier könnte auch die in der ersten enthaltenen hohe Bewegungsrate entscheidungsverantwortlich sein; sie lenkt die Wahrnehmung weg von der starren Wand.⁵⁰⁸ Denn, wie bereits formuliert, wird Bewegung immer bevorzugt und zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Außerdem versteht Anderson: „We are meaning-seeking creatures, and the meanings in a film viewing situation is to be found in the diegetic world of the motion picture.“⁵⁰⁹

3.3.4.6. Kontinuität und Schnitt

Filme werden von FilmemacherInnen sorgsam so konstruiert, dass sie als Ersatzwelt funktionieren. Das heißt, wenn sie auf die menschliche Wahrnehmung stoßen, nehmen die RezipientInnen ihre Kontinuität wie die in der natürlichen Welt gegebene an. Wie aber fügen die RezipientInnen diese Abfolge unabhängiger Einstellungen zusammen?, fragt Anderson.⁵¹⁰

⁵⁰⁵ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 81-83

⁵⁰⁶ vgl. ebd. Seite 82

⁵⁰⁷ vgl. ebd. Seite 48

⁵⁰⁸ vgl. ebd. Seite 48 ff

⁵⁰⁹ ebd. Seite 49

⁵¹⁰ vgl. ebd. Seite 90

Dass der Mensch eine Serie von Blicken im natürlichen Umfeld umarbeiten beziehungsweise verarbeiten und zusammenfügen kann, liegt an seiner von der Umwelt gegebenen Physiognomie: da er die Augen nach vorne gerichtet hat, und nicht wie andere Tiere, beispielsweise ein Frosch, einen Panoramablick hat, ist er es gewöhnt, ständig um sich zu blicken, um ein besseres Umweltverständnis zu erlangen.⁵¹¹ Diese Tatsache nutzt das Kino aus.

„The adaptation of the nervous system in humans is such that a succession of partial views results in the perception of a world that is continuous in both space and time.“⁵¹²

Während die Regeln für das Filmen und Schneiden eines Films, um die Kontinuität zu wahren, mittlerweile weit verbreitet sind, sind diejenigen des Verarbeitens dieser Abfolge nicht so breit bekannt, betont Anderson.⁵¹³ Um die kognitive Bearbeitung der Filmwahrnehmung besser zu verstehen, unterteilt Anderson die filmische Kontinuität in drei Kategorien:⁵¹⁴

1. die Schnitte, beziehungsweise Übergänge zwischen den Einstellungen. Regeln, denen FilmemacherInnen hier im kommerziellen Sinne unterliegen, können in einschlägiger Literatur nachgelesen werden.⁵¹⁵
2. Sequenzen von Einstellungen, die eine orientierende Beziehung zueinander etablieren: Schuss-Gegenschuss, Point-of-Views, Over-the-Shoulder-Einstellungen, und andere. Es geht hier darum, eine etablierte innerräumliche Orientierung aufrecht zu erhalten, und die räumlichen Beziehungen der Protagonisten zueinander.⁵¹⁶
3. Die Erfassung von größeren Zusammenhängen zwischen Orten und Ereignissen in der Diegese; hier gibt es Sprünge sowohl von Zeit als auch von Orten.

⁵¹¹ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 91

⁵¹² ebd.

⁵¹³ vgl. ebd

⁵¹⁴ vgl. ebd. Seite 90-110

⁵¹⁵ zum Beispiel hier: David Bordwell / Kristin Thompson: *Continuity Editing*, in: *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2004. Seite 310-333

⁵¹⁶ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 92

Diese drei Kategorien sind für Anderson voneinander abhängig, ja, die vorige ist der nächsten sogar inbegriffen.⁵¹⁷ Diese unterzieht Anderson einer genaueren Analyse mit Bezug auf die ökologische Wahrnehmungstheorie.

Warum werden Auslassungen beziehungsweise Sprünge, beispielsweise bei einem Jumpcut, als störend empfunden?⁵¹⁸ Anderson erklärt das angelehnt an Gibson⁵¹⁹ wie folgt: beim Umherblicken in der natürlichen Welt gibt es Indikatoren, auf denen die Wahrnehmung einer kontinuierlichen Welt basiert. In dieser kontinuierlichen Welt werden Objekte auch nach dem Verschwinden aus dem direkten Blickfeld weiterhin als existent verstanden, solange bis deren Existenzende gesehen wurde.⁵²⁰ Außer Sichtweite geraten gilt bei Anderson genau wie bei Gibson nicht als Existenzende.⁵²¹ Diese uns angeborene Fähigkeit veranlasst, dass eine Verletzung dieser Kontinuität als Störung erscheint.⁵²² Diese Wahrnehmungsannahme ist keine Referenz auf früher erfahrene Ereignisse, sondern eine biologisch in uns verankerte Grundlage der Wahrnehmung.⁵²³ Eine Kontinuitätsstörung nach Anderson wäre zum Beispiel schon eine Deplatzierung von einem kleinen Fleck: da das visuelle System Bewegung schneller als Farbe verarbeitet ⁵²⁴, wird diese Deplatzierung schnell als sehr störend empfunden, da sie als Bewegung aufgefasst wird („motion can be perceived without form“⁵²⁵). Auch diese Störung geschieht nicht durch Intellektualisierung.⁵²⁶

Die Regel für die Kontinuität der Existenz (von Objekten)⁵²⁷ ist zwar hypothetisch, aber das visuelle System verhält sich laut Anderson so, als bestünde sie

⁵¹⁷ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 92

⁵¹⁸ vgl. ebd. Seite 93

⁵¹⁹ vgl. Kapitel 3.2.6.

⁵²⁰ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 93 und 97

⁵²¹ Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Seite 14, und 99-118

⁵²² vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 94

⁵²³ vgl. ebd. Seite 95

⁵²⁴ vgl. ebd. Seite 61-65

⁵²⁵ ebd. Seite 95

⁵²⁶ vgl. ebd

⁵²⁷ vgl. Gibsons Ereignisse in Kapitel 3.2.4.

tatsächlich.⁵²⁸ Weiters hebt diese Regel den Unterschied hervor zwischen der tatsächlich bestehenden Welt und dem, wie wir sie wahrnehmen. Durch die Wissenschaft sei es zwar möglich zu erforschen, wie die Welt wirklich funktioniert, dennoch unterscheiden sich die Ergebnisse von unserer Wahrnehmung oft: „Our perceptions are [...] veridical from our perspective inside the ecological system“⁵²⁹. Die Betonung liegt hier auf *unserer* Perspektive *innerhalb* des ökologischen Systems.

Funktionierende Schnittfolgen sind folglich all jene, die nicht die Existenzkontinuitätsregel verletzen. Einstellungen, die sehr unterschiedlich⁵³⁰ sind, kann unser Wahrnehmungssystem nicht automatisch als kontinuierlich verarbeiten, denn die „Berechnung“ muss dabei sozusagen immer wieder auf null zurück gesetzt werden.⁵³¹

Im Schnitt gibt es folgende etablierte Anhaltspunkte für eine flüssige Folge von Bildern: die 30-Grad-Regel, die 180-Grad-Regel, der Schnitt muss am Punkt des Aktionshöhepunktes erfolgen und die Einstellungen sollten sich mit zwei Kadern überlappen.⁵³² All dies muss befolgt werden, um eine störungsfreie Kontinuität zu bewahren. Die Punkte sind allgemein bekannt bei FilmemacherInnen und – TheoretikerInnen, Anderson erklärt hier aber ihre ökologische Relevanz:

1. Die 30-Grad-Regel ist deswegen nötig, da es bei Gleichbleiben der Achse zu einem Sprung käme, da die/der Rezipierende aufgrund der fehlenden Information über Selbstbewegung die Existenzkontinuitätsregel anwenden würde. Die Objekte schienen auf ihn zuzuspringen. Auch die Wahrnehmung dieser Situation basiert nicht auf logischem Denken, sondern auf den Regeln projektiver Geometrie.⁵³³ Wird die 30-Grad-

⁵²⁸ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 96

⁵²⁹ ebd

⁵³⁰ unterschiedlich nicht in ihrem informativen Charakter, sondern in ihrer „Anordnung von dunklen und hellen Flecken“; vgl. Anderson: *Reality of Illusion*. Seite 99

⁵³¹ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 99

⁵³² vgl. ebd. Seite 100

⁵³³ vgl. ebd

Regel aber eingehalten, so entsteht der subjektive Eindruck, die/der Betrachtende – respektive die Kamera – habe sich bewegt.⁵³⁴

2. Die 180-Grad-Regel funktioniert, weil das menschliche Wahrnehmungssystem davon ausgeht, dass sich sich bewegende Objekte weiterhin in dieselbe Richtung bewegen, bis ihr offensichtlicher Richtungswechsel wahrgenommen wird. Ob diese Wahrnehmungsannahme erlernt oder angeboren ist, ist noch nicht erforscht.⁵³⁵ Es deutet aber darauf hin, dass auch sie auf dem Prinzip der Existenzkontinuität basiert.
3. Der Schnitt zum aktivsten beziehungsweise höchsten Bewegungszeitpunkt: da Bewegung vom menschlichen Gehirn als erstes verarbeitet wird, müssen nur die Richtung, Geschwindigkeit und relative Form des sich bewegenden Objekts beibehalten werden, sodass wir die Kontinuität zweier Einstellungen ohne Hinterfragen als eine Bewegung wahrnehmen.⁵³⁶
4. Die Überlappung von zwei Kadern kann durch den sogenannten Maskierungseffekt⁵³⁷ erklärt werden: die Erkenntnisse von Wahrnehmungspsychologen zeigen, dass eingehende Informationen generell schon laufende Prozesse im Gehirn sozusagen überschreiben.⁵³⁸ Für das Betrachten von geschnittenem Film bedeutet das, dass bei einer neuen Einstellung die Informationen der vorigen Kader einfach überschrieben werden.⁵³⁹

3.3.4.7. Ausrichtungsbeziehungen und visuelle Orientierung

Mit Ausrichtungsbeziehungen („orientational relationships“⁵⁴⁰) sind orientierungsgebende Attribute gemeint, die in einer Darstellung dreidimensionaler Räume und Gegenstände in der zweidimensionalen Ebene

⁵³⁴ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 101

⁵³⁵ vgl. ebd. Seite 102

⁵³⁶ vgl. ebd.

⁵³⁷ Anderson weist darauf hin, dass es diesbezüglich genauere Überlegungen nachzulesen gibt in: Joseph D. Anderson / Barbara Anderson: Motion Perception in Motion Pictures. In: *The Cinematic Apparatus*. Hrsg. v. Teresa de Lauretis and Stephen Heath. New York: St. Martin's Press. 1980. Seite 76-95

⁵³⁸ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 102-103

⁵³⁹ vgl. ebd. Seite 103

⁵⁴⁰ vgl. ebd.

auftreten, auf dessen Grundlage die Funktion von Schuss-Gegenschuss, Point-of-Views, Über-die-Schulter-Einstellung und Eyeline-Matches gewährleistet ist.⁵⁴¹ Konkret: Das Selbstverständnis der Orientierung innerhalb einer geschnittenen Szene und der darin gezeigten Objekte für die/den BetrachterIn beruht auf der Möglichkeit, immer zu wissen, wo man (oder die Kamera) sich gerade befindet.⁵⁴² Die visuelle Orientierung stellt einen wichtigen Aspekt für den Menschen in seiner Umwelt dar, da es für das Überleben des menschlichen Individuums zu jeder Zeit essentiell ist zu wissen, wo man sich befindet.⁵⁴³ Anderson verweist darauf, dass diese Fähigkeit evolutionstechnisch von der Natur nicht dem Intellekt überlassen werden konnte, da dieser ermüdet und so das Überleben aufs Spiel gesetzt sein könnte.⁵⁴⁴ Bei Selbstbewegung arbeiten alle Sinne zusammen, um die Position immer neu berechnen zu können. Zur Selbstwahrnehmung von Bewegung und Orientierung im Raum gibt es laut Anderson zahlreiche Studien, die meist folgendes Ergebnis gemein haben: bei Konflikten mehrerer Sinne dominiert das Sehen⁵⁴⁵, wobei auch ebendieses am schlimmsten kompromittiert wird. Anderson behauptet, dass die Kamera uns Wahrnehmenden nur wegen dieser Dominanz Selbstbewegungsinformationen vortäuschen kann.⁵⁴⁶

Ebenso erklärt die Möglichkeit der Selbstorientierung im diegetischen Raum für Anderson die Illusion, dass dieser real wirkt.⁵⁴⁷ Durch die räumliche Auffassungsgabe behält der Mensch sozusagen eine Karte von gezeigten Orten im Gedächtnis⁵⁴⁸, welche sich dann als kognitive Landkarte manifestiert.⁵⁴⁹ Diese Art der Orientierung hängt allerdings nicht von bestimmten Kamerapositionen ab, sondern von der Fähigkeit der/s Wahrnehmenden, Orte innerhalb der diegetischen Welt zu er- und wieder zu erkennen.⁵⁵⁰

⁵⁴¹ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 103

⁵⁴² vgl. ebd. Seite 104

⁵⁴³ vgl. ebd. Seite 112

⁵⁴⁴ vgl. ebd. Seite 104

⁵⁴⁵ Anderson verweist hier insbesondere auf folgendes Werk: Irvin Rock: *An Introduction to Perception*. New York: Macmillan, 1975. Seite 457-500

⁵⁴⁶ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 112

⁵⁴⁷ vgl. ebd. Seite 113

⁵⁴⁸ vgl. ebd. Seite 108

⁵⁴⁹ vgl. ebd. Seite 109

⁵⁵⁰ vgl. ebd.

Anderson konstatiert, dass es neben den Regeln für aufeinanderfolgende Einstellungen – die gewährleisten, dass das visuelle System sie direkt in den kontinuierlichen Fluss von Raum und Zeit aufnehmen kann – auch eine indirekte Ebene von Symbolen und Metaphern geben kann.⁵⁵¹ Eine Linie, die aber auf ebensolchen Faktoren aufbaut, kann nicht von allen Menschen gleich verstanden werden, die nicht Teil der jeweiligen Kultur oder Symbolwelt sind.⁵⁵² Dieser von Anderson erwähnte Aspekt stellt sich gegen die ökologische Wahrnehmungstheorie.

Weitere von Anderson behandelte Punkte sind unter anderem die menschliche Fähigkeit zu spielen, die Fähigkeit so zu tun als ob, der Wunsch zu spielen, die Fähigkeit etwas abzugrenzen (Realität und Fantasie zu unterscheiden).⁵⁵³ Mit der Untersuchung dieser menschlichen Eigenschaften versucht er zu erklären, warum die Diegese an sich von uns bereitwillig als solche wahrgenommen und (nicht miss-)verstanden wird. Diese Punkte gehen jedoch schon zu sehr in Richtung Verhaltenspsychologie und werden deswegen hier nicht genauer behandelt. Aber zusammengefasst kann man Andersons durch diese Punkte beschriebenen Theorien mit folgendem Zitat zusammenfassen:

„A motion picture is a framed event, and we enter into its space and time by stepping through the frame, by playing ‚Let’s Pretend.‘ Watching a movie is not like play and it is not a metaphor for play; it is play.“⁵⁵⁴

3.3.5. Probleme und Kritik an Joseph D. Andersons Theorie

Andersons Grundaussagen sind laut eigenen Angaben, dass Film eine Illusion ist, der Mensch aber sich freiwillig in die diegetische Welt begibt und diese Welt ein Stellvertreter der realen Welt ist.⁵⁵⁵ Die von Anderson und Gibson gleichermaßen angenommene Dualität der Informationen in der Wahrnehmung

⁵⁵¹ vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 110

⁵⁵² vgl. ebd. Seite 109 ff

⁵⁵³ vgl. ebd. Seite 113 - 125

⁵⁵⁴ ebd. Seite 126

⁵⁵⁵ vgl. ebd. Seite 161 ff

von Leinwand selbst und der Darstellung darauf, ist zum Beispiel für Thomas A. Stoffregen inkorrekt. In seiner Rezension von *The Reality of Illusion* macht er stattdessen den Vorschlag: „To perceive a depiction is not to perceive ‚an image, and a surface,‘ but ‚an image on a surface.‘“⁵⁵⁶ Die Wahrnehmung der bildlichen Darstellung als solche ist dann in jedem Fall direkt, und nicht indirekt und direkt wie bei Anderson.⁵⁵⁷ Film ist keine Illusion sondern wird als das, was er ist, wahrgenommen: Film.⁵⁵⁸ Für Stoffregen ist eher die Frage relevant, wie uns eine erzählte Geschichte so einvernehmen kann.⁵⁵⁹ Diese Frage verlangt seiner Meinung nach einer genaueren Gegenüberstellung von Film mit anderen erzählenden Medien, was bei Anderson nicht passiert.⁵⁶⁰ Tatsächlich definiert Anderson Film ja auch als Stellvertreter der Realität und das Publikum ist sich durchaus bewusst, dass es „only a movie“⁵⁶¹ betrachtet.⁵⁶² Dieses Wissen verhindert aber nicht, so Anderson, dass es reale, das heißt direkte, Erfahrungen und Emotionen macht.⁵⁶³ Was Anderson und Anderson als indirektes Wahrnehmen bezeichnen, ist die Tatsache, dass wir Bewegung wahrnehmen, wo in Wirklichkeit nur ein starres Bild auf ein starres Bild folgt.⁵⁶⁴ Für das visuelle System ist diese Bewegung aber real.⁵⁶⁵ Paul Taberham kritisiert, dass die von Anderson konstatierte direkte Wahrnehmung genauerer Untersuchung bedarf und deswegen unzureichend ausformuliert ist.⁵⁶⁶ Hauptsächlich kritisiert ihn Taberham aber, weil er die ökologische Theorie als Metatheorie heranzieht, obwohl diese nicht allgemein anerkannt sei.⁵⁶⁷

Anderson, im Gegensatz zu Gibson und manchen seiner Reformulierer, wie Turvey, Shaw, Mace und Kugler, vertritt die Ansicht, dass die ökologische

⁵⁵⁶ Thomas A. Stoffregen: *Filming the World: An Essay Review of Anderson's The Reality of Illusion*. In: *Ecological Psychology*. 9/2, 1997. Seite 167

⁵⁵⁷ vgl. ebd

⁵⁵⁸ vgl. ebd. Seite 167-169

⁵⁵⁹ vgl. ebd. Seite 169

⁵⁶⁰ vgl. ebd.

⁵⁶¹ Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 166

⁵⁶² vgl. ebd.

⁵⁶³ vgl. ebd.

⁵⁶⁴ vgl. Joseph Anderson / Barbara Anderson: *The Myth of Persistence of Vision Revisited*. In: *Journal of Film and Video*, 45/1, 1993, Seite 14

⁵⁶⁵ vgl. ebenda

⁵⁶⁶ vgl. Paul Taberham: *Seeing / Perceiving*. In: Edward Branigan [Hrsg.]: *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. New York u.a.: Routledge, 2013.

⁵⁶⁷ vgl. ebenda

durchaus mit anderen Wahrnehmungstheorien kompatibel ist. Diese Ansicht teilt Stoffregen zum Beispiel nicht unbedingt.⁵⁶⁸ Generell befindet Stoffregen den Ansatz, eine Filmtheorie gänzlich von einer Wahrnehmungstheorie abhängig zu gestalten, als waghalsig und wirft Anderson Eklektizismus vor.⁵⁶⁹ Andersons sollte seine Theorie laut Stoffregen noch weiterentwickeln und ausformulieren und dabei mehr auf eine innertheoretische Stimmigkeit achten.⁵⁷⁰ Stoffregen fällt aber auf, dass Anderson in vielen Punkten mit Theorieansätzen übereinstimmt, die die ökologische Theorie grundsätzlich ablehnen.⁵⁷¹

Es gibt aber eindeutig Theorien, die Anderson ablehnt, wie zum Beispiel die Semiotik. Er behauptet, dass die Filmtheorie darunter leide, dass die Filmsemiotiker der 1960er und -70er die Linguistik von Ferdinand de Saussure als ihre Basis auswählten. Ihm wäre es lieber, hätten sie sich zum Beispiel auf Noam Chomsky berufen.⁵⁷² Laut dem Saussurischen Konzept ist alles, was wir kennen und als unsere Realität ansehen, Konstruktion von Sprache und Kultur. Daraus ergibt sich, dass die von uns angenommene Realität keinen physischen oder biologischen Status hat.⁵⁷³ Chomskys linguistische Theorien sind für Anderson mit der ökologischen Filmtheorie kompatibler und zwar aus folgendem Grund: für Chomsky haben alle Sprachen dieselbe Struktur; die Fähigkeit zu sprechen ist angeboren, und da Sprache von allen Menschen relativ einfach erlernt wird, muss die Kapazität für den Sprachgebrauch ebendarum irgendwann in der Evolution in unsere Gene aufgenommen worden sein.⁵⁷⁴ Postmodernen Theorien unterstellt Anderson, sich keiner Theorie genauer anzunehmen und Film nur auf für sie offensichtliche Inhalte hin untersuchen.⁵⁷⁵ Das wirft Robert Stam übrigens der kognitiven Filmtheorie vor: sie minimiere die Filmtheorie nur auf leicht erforschbare Fragen und ist demnach nur

⁵⁶⁸ vgl. Stoffregen: *Filming the World*. Seite 163

⁵⁶⁹ vgl. ebd. Seite 162

⁵⁷⁰ vgl. ebd. Seite 176

⁵⁷¹ vgl. ebd. Seite 163

⁵⁷² vgl. Anderson: *The Reality of Illusion*. Seite 36

⁵⁷³ vgl. ebd. Seite 37

⁵⁷⁴ vgl. ebd. Seite 37

⁵⁷⁵ vgl. ebd. Seite 6-7

hinblicklich der Untersuchung von Filmbetrachtung sinnvoll.⁵⁷⁶ Aber in seinen Augen ist die Tatsache durchaus als positiv zu bewerten, dass keine einzelnen Filme oder FilmemacherInnen durch die kognitive Untersuchung hervorgehoben würden.⁵⁷⁷

4. Fazit

Mit vorliegender Arbeit wurde versucht, die filmische Wahrnehmung unter dem ökologischen Aspekt näher zu beleuchten. Was bedeutet der Begriff ökologisch, wenn man versucht ihn in das Licht eines filmtheoretischen Ansatzes zu rücken? In der englischsprachigen Literatur finden sich einige ernstzunehmende Titel, die sich mit diesem Aspekt beschäftigen, während sich diesbezüglich in der deutschsprachigen eine wahre Lücke abzeichnet. Über den Weg der ökologischen Psychologie und ökologischen Wahrnehmungstheorien wird man leichter fündig, dennoch drängt sich der Vollständigkeit wegen das Heranziehen von hauptsächlich US-amerikanischer Literatur auf.

Während die ökologische Psychologie sich seit den 1970ern in der Fachwelt etablieren konnte, steht eine ökologische Filmtheorie noch in ihren Anfängen. Mit Joseph D. Andersons *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory* wurde erstmals ein umfassender ökologischer Theorieansatz zum Thema der filmischen Wahrnehmung verfasst. Während die ökologische Psychologie den Begriff *Umwelt* in seinen unterschiedlichsten Bedeutungen – sei es da als natürliche, soziale, kulturelle, ja sogar urbane Umwelt – als zentralen Untersuchungspunkt in die Mitte ihrer Forschungen stellt, gilt für die ökologische Filmtheorie das einzige, aber wichtige Interesse an der Umwelt als das, den Mensch umgebende, natürliche Medium. Die Umwelt enthält dem Menschen nützliche oder unnützliche Angebote, die sich als Objekte, Oberflächen oder Ereignisse darstellen. Das, was der Mensch daraus

⁵⁷⁶ vgl. Robert Stam: Cognitive and Analytic Theory. in: Robert Stam: *Film Theory. An Introduction*. Oxford u.a.: Blackwell Publishing, 2000. Seite 244

⁵⁷⁷ vgl. ebd. Seite 246

wahrnimmt, wird durch natürliche, beziehungsweise ökologische Selektion gefiltert. Er sammelt nicht alle Informationen, sondern klassifiziert unwillkürlich das Angebot in seinem Grad der Gebräuchlichkeit. Er ignoriert unbrauchbare Informationen, sammelt aber aus seinen Wahrnehmungssinnen alles für das Leben notwendige. Dabei prüfen die unterschiedlichen Sinne auch das Gesammelte gegeneinander, um ihre Korrektheit sicherzustellen.

Die Ökologische Filmtheorie geht davon aus, dass diese Art der Wahrnehmung, die sich durch die Evolution geformt hat, vom Menschen unverändert auf die Filmrezeption angewandt wird. FilmemacherInnen nutzen die menschlichen Wahrnehmungsstrategien aus, um die Aufmerksamkeit der Filmsehenden zu *führen*. Die Idee der ökologisch selektierenden Wahrnehmung wurde unter anderen von James J. Gibson formuliert. In der vorliegenden Arbeit konnte dargestellt werden, dass, durch den von Gibson inspirierten ökologischen Ansatz, interessante Fragen betreffend der filmischen Wahrnehmung erklärt werden können. Erlangte Ergebnisse sind völlig wertfrei und haben keinen politischen, kulturellspezifischen oder psychoanalytischen Anspruch. Allerdings formt die ökologische Filmtheorie einen unweigerlichen Allgemeinheitsanspruch. Nicht nur dadurch, dass keine individuellen Filme untersucht werden, sondern auch, dass die ökologische Wahrnehmungstheorie alle Menschen (mit voll funktionsfähigen Sinnen) universell behandelt.

Anderson bedient sich für seine Abhandlungen vieler Erkenntnisse aus der kognitiven Wahrnehmungswissenschaft. Diese untersucht auf interdisziplinärer Ebene Fragen über das Lernen, Erinnern, logisches Denken oder Aufmerksamkeit des Menschen. Andersons Ansatz lehnt sich hauptsächlich an die von kognitiver Filmpsychologie entwickelten Einblicke zur Informationsverarbeitung: Wahrnehmung ist Aufnahme und Enkodierung von Information. Hier fügt sich die ökologische Sichtweise pässlich in die kognitive Forschung ein. Aspekte wie filmisches Wahrnehmen von Raumverständnis, Aufmerksamkeitslenkung oder die Funktion von Ton im Film werden, auf der Basis von Gibsons wahrnehmungsökologischer Lehre, auf wahrnehmungspsychologische und neurologische Forschungsergebnisse gestützt untersucht und erklärt.

Betrachtet man die ökologische Filmtheorie nach Joseph D. Anderson genauer, besteht kein Zweifel, dass sie einen wichtigen Teil der kognitiven Filmtheorie ausmacht. Denkt man zurück an Hugo Münsterbergs Theorie über das „Lichtspiel“ von 1916, lassen sich in ihren Grundzügen eindeutig Ansätze zu einer modernen kognitiven Filmtheorie erkennen. Man muss Hugo Münsterbergs philosophischen Ansatz gar nicht ausklammern, um die Ähnlichkeit seiner frühen Überlegungen zu denen von Anderson zu erkennen. Gibson und Anderson stellen zwar den Anspruch, eine Theorie ausschließlich auf sozusagen naturalistischer Ebene auszuformulieren, aber man darf den Wissenschaftsanspruch und die -sprache des frühen zwanzigsten Jahrhundert nicht ausblenden, wenn man Münsterbergs Arbeit betrachtet. Einen großen Anteil einer Theorie der Philosophie zu überlassen, während man den anderen auf naturwissenschaftliche Forschung stützt, ist 1916 nicht unbedingt ungewöhnlich. Neben dem Streben, kunstphilosophisch und wissenschaftlich den eigenständigen Kunstanspruch des Kinos zu begründen, erklärt Münsterberg auf eine psychologisch-wissenschaftlich fundierte Weise, wie Filmverstehen und -erfahren funktioniert, und was das Kino einzigartig macht.

Münsterbergs frühe Überlegungen hätten vielleicht eine kognitive Filmwissenschaft früher in die Wege leiten können, wären sie nicht völlig in Vergessenheit geraten. Vielleicht hätte man damals aber auch seinen philosophischen Ansatz eher weiter verfolgt, wie das kritische Interesse seiner Zeitgenossen nahelegt. Seine angewandte psychologische Wahrnehmungsforschung hingegen hat zweifelsfrei Vorbotencharakter für die kognitiv-ökologische Sichtweise.

James Gibson hat mit *The Ecological Approach to Visual Perception* die menschliche Wahrnehmung genau auf der naturalistischen, umweltbedingten Basis untersucht und beginnende Überlegungen in Richtung filmische Wahrnehmung unternommen. Anderson übernimmt viele zentrale Prämissen und Termini von Gibson. Gibson bemüht sich, eine Theorie-eigene Sprache zu etablieren, da er sich entschieden von anderen Wahrnehmungs- und Verhaltenstheorien abgrenzen will. Anderson benutzt viele von Gibsons Termini

und versucht ebenso, sich von solchen fernzuhalten, die in anderen Filmtheorien gebrauch finden. Hauptsächlich scheint er sich von Problematiken fernhalten zu wollen, die dort behandelt werden. Durch den distinguierten Sprachgebrauch der ökologischen Theorie wird tatsächlich erreicht, dass sich Problemstellungen scheinbar nicht überschneiden.

Distinktivität bedeutet aber noch nicht, dass ein Theorieansatz eigenständig ist. Vielmehr ist die ökologische Theorie, vor allem bei Anderson durch seine Nähe zur kognitiven Wissenschaft, gerade deswegen nicht eigenständig, weil sie zu sehr abhängig ist von verschiedenen Disziplinen und deren Erkenntnissen. Das heißt, Andersons Ansatz kann nicht selbstständig sein, er bietet keine allumfassende, absolute Lehre. Diesen Anspruch stellt er auch nicht. Vielmehr liegt ihm daran, einen Ansatz aufzustellen, der als Basis für die Filmtheorie gelten soll. Leider entfacht sich die Diskussion um ökologische Aspekte in der Filmwahrnehmung etwas ungünstig, da es bis dahin bereits eine breitgefächerte Fülle an filmtheoretischen Ansätzen gibt, die sich weit weg von einer biologisch begründeten Sichtweise etablierten: feministische, semiotische, historische, psychoanalytische und mehr. Dagegen gestellt interessiert die ökologische Sichtweise sich weniger für die individuelle, subjektive Rezeption. Theorien beschränken sich aber immer auf einen gewissen Umfang an Erforschungsmöglichkeiten, und keine kann alle Aspekte eines Faches umfassen. Die ökologische Filmtheorie, die sich mit der kognitiv erklärbaren Wahrnehmung beschäftigt, stellt eine wunderbare Ergänzung im Feld der Filmtheorie dar.

Der ökologische Ansatz ist ausbaufähig, einige der Erklärungsversuche lassen noch deutlich zu wünschen übrig. Die in dieser Arbeit kaum behandelten Aspekte wie Narration, Diegese, Storyline oder narrative Kontinuität, sind bei Anderson und anderen unzureichend erarbeitet und lassen vor allem auf eine genauere Erforschung hoffen. Ein sich immer wieder aufdrängendes Problem stellt die noch vorherrschende Unstimmigkeit der Ausformulierungen von unterschiedlichen Wissenschaftlern dar. Anderson gilt als Vorreiter, er bemüht sich um eine Weiterentwicklung in seinem etablierten Feld; aber es

widersprechen sich nicht nur seine eigenen Argumente noch manchmal, sondern auch die Ansichten seiner Kollegen.

Abschließend könnte man zusammenfassen:

Der ökologische Filmwahrnehmungsansatz täte gut daran, sich nicht allen Problemen gleichzeitig stellen zu wollen, sondern seine Beschränktheit anzuerkennen. Dafür sollte sie sich noch genauerer Untersuchungen und Problemstellungen unterziehen, wo bereits nennenswerte Erkenntnisse erlangt wurden, die verfolgungswürdig sind. Der ökologische Anspruch ist durchaus kompatibel mit anderen Wahrnehmungsforschungen und auch Filmtheorien.

Quellenverzeichnis

Literaturangaben

Joseph D. Anderson / Barbara Anderson: Motion Perception in Motion Pictures. In: *The Cinematic Apparatus*. Hg. v. Teresa de Lauretis and Stephen Heath. New York: St. Martin's Press. 1980. Seite 76-95

Joseph Anderson / Barbara Anderson: The Myth of Persistence of Vision Revisited. In: *Journal of Film and Video*, 45/1, 1993, Seite 3-12

Joseph D. Anderson: *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale / Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1996.

John R. Anderson: *Cognitive Sciences and its Implications*. San Francisco: Worth Publishers / W. H. Freeman and Company, 1980.

John R. Anderson: *Kognitive Psychologie*. Deutsche Ausgabe hrsg. von Joachim Funke. 6. Auflage. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag, 2007.

Joseph D. Anderson / Barbara Fisher Anderson (Hrsg.): *Moving Image Theory. Ecological Considerations*. Carbondale / Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2007.

Joseph D. Anderson / Barbara Fisher Anderson (Hrsg.): *Narration and Spectatorship in Moving Images*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, 2007.

Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, 1932.

Rudolf Arnheim: Zum Geleit [für Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel], in: *montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 9/2, Schüren, 2000. Seite 55-57

Gragery Bateson: *Steps to An Ecology of Mind*. New York: Ballantine Books, 1972, S. XV-XVI

Bazin, André: *Die Entwicklung der kinematographischen Sprache*. 1958. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hrsg. von Franz-Josef Albersmeier. 5. Auflage, Stuttgart: Philipp Reclam Junior, 2003.

David Bordwell / Kristin Thompson: *Continuity Editing*. In: *Film Art. An Introduction*. 17. Ausgabe, New York: McGraw-Hill, 2004, Seite 310-333

David Bordwell: Foreword. In: Joseph D. Anderson / Barbara Fisher Anderson (Hrsg.): *Moving Image Theory. Ecological Considerations*. Carbondale / Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2007. Seite IX-XII

Brian E. Butler: Seeing Ecology and Seeing as Ecology: On Brereton's 'Hollywood Utopia' and the Andersons' 'Moving Image Theory', in: *Film-Philosophy*, 11/1, 2007. Seite 61-69

Giuliana Bruno: Film, Aesthetics, Science: Hugo Münsterberg's Laboratory of Moving Images. in: *Grey Room*, 9/36, 2009. Seite 88-113

Claudia Carello / Jeffrey B. Wagman / Michael T. Turvey: Acoustic Specification of Object Properties. in: Joseph D. Anderson / Barbara Fisher Anderson (Hrsg.): *Moving Image Theory. Ecological Considerations*. Carbondale / Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2007. Seite 79 bis 104

Noël Carroll: Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Münsterberg. In: Marc Furstenau (Hrsg.): *The Film Theory Reader. Debates and Arguments*. London u.a.: Routledge, 2010. Seite 57-68

James E. Cutting: Two Ecological Perspectives: Gibson vs. Shaw and Turvey. In: *The American Journal of Psychology*. 95/2, 1982. Seite 199-222

Helmut D. Diederichs (Hrsg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.

Matthew Erdelyi: *Psychoanalysis. Freud's Cognitive Psychology*. New York: W. H. Freeman, 1984.

Donald Laurence Fredericksen: *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. (Doktorarbeit College of the University of Iowa, Julia 1973). New York: Arno Press, 1977.

Marc Furstenau (Hrsg.): *The Film Theory Reader. Debates and Arguments*. London u.a.: Routledge, 2010.

Michael S. Gazzaniga: *Nature's Mind: Biological Roots Of Thinking, Emotions, Sexuality, Language, And Intelligence*. New York: Basic Books, 1992.

James Jerome Gibson: *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

Eleanor J. Gibson/Anne D. Pick: *An Ecological Approach to Perceptual Learning and Development*. New York: Oxford University Press, 2000.

James Jerome Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt: Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. Übers. und mit einem Vorw. vers. von Gerhard Lücke und Ivo Kohler. München / Wien u.a.: Urban & Schwarzenberg, 1982.

Carl-Friedrich Graumann / Lenelis Kruse / Ernst-Dieter Landermann (Hrsg.): *Ökologische Psychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*. München: Psychologische Verlags Union, 1990.

Susan Hayward: *Cinema Studies. The Key Concepts. Second Edition*. London: Routledge, 2000.

Vinzenz Hedinger: Des einen Fetisch ist des andern Cue.; in: Jan Sellmer / Hans J. Wulff (Hg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Schüren Verlag, Marburg 2002. Seite 41-58

Julian Hochberg: Representation of Motion and Space in Video and Cinematic Displays. in: Kenneth R. Both (Hrsg.) u.a.: *Handbook of Perception and Human Performance. Volume 1*. New York: Wiley-Interscience, 1986. Seite 22.1-22.64

Harold J. Jenkins: Gibson's 'Affordances': Evolution of a Pivotal Concept. In: *Journal of Scientific Psychology*. Online-Magazin. Dezember 2008, Seite 34-45. [http://www.psychencelab.com/images/Gibsons Affordances Evolution of a Pivotal Concept.pdf](http://www.psychencelab.com/images/Gibsons%20Affordances%20Evolution%20of%20a%20Pivotal%20Concept.pdf) Zugriff: 22. November, 2012.

Phyllis Keller: *The State of Belonging. German-American Intellectuals and the First World War*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

Vachel Nicholas Lindsay: *The Art of the Moving Picture*. New York: Macmillan, 1915.

Margaret Livingstone / David H. Hubel: Segregation of Form, Color, Movement and Depth: Anatomy, Physiology and Perception, in: *Science*, 240, 6. Mai 1988, Seite 740-749

Heinz Mandl (Hrsg.): *Zur Psychologie der Textverarbeitung. Ansätze, Probleme, Befunde*. Urban und Schwarzenberg, München/Wien/Baltimore, 1981.

Laura Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Laura Mulvey: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1989. Seite 14-27

Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel. Eine Psychologische Studie (1916). Und andere Schriften zum Kino*. (vom Herausgeber aus dem Amerikanischen übersetzt und mit einem Vorwort versehen) Hrsg. Jörg Schweinitz, Wien: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, 1996.

Hugo Münsterberg: *Philosophie der Werte: Grundzüge einer Weltanschauung*. Leipzig: Barth, 1908.

Hugo Münsterberg: *The Eternal Values*. Boston/New York: Houghton Mifflin Company, 1909.

Hugo Münsterberg: *The Photoplay. A Psychological Study*. New York & London: Appleton, 1916.

Hugo Münsterberg: *The Principles of Art Education. A Philosophical, Aesthetical and Psychological Discussion of Art Education*. New York u.a.: The Prang Educational Company, 1905.

Hugo Münsterberg: Warum wir ins Kino gehen. In: *Das Lichtspiel. Eine Psychologische Studie (1916). Und andere Schriften zum Kino*. Hg. v. Jörg Schweinitz, Wien: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, 1996. Seite 107-114

Hugo Münsterberg: Why We Go to the Movies. In: *The Cosmopolitan*, 60/1, 1915. Seite 22-32

Ulric Neisser: *Cognitive Psychology*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1967.

Ulrich Neisser (Hrsg.): From Direct Perception to Conceptual Structure. In: *Concepts and Conceptual Development*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. Seite 11-24

Peter Ohler: *Kognitive Filmpsychologie*. MakS Publikationen, Münster 1994

Peter Ohler / Gerhild Nieding: Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2001. Passau/Münster; in: Jan Sellmer / Hans J. Wulff (Hrsg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Marburg: Schüren Verlag, 2002. Seite 9-40

Irvin Rock: *An Introduction to Perception*. New York: Macmillan, 1975.

Jan Sellmer / Hans J. Wulff (Hrsg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?*. Marburg: Schüren Verlag, 2002.

Robert Stam: Cognitive and Analytic Theory. in: Robert Stam: *Film Theory. An Introduction*. Oxford u.a.: Blackwell Publishing, 2000. Seite 235-247

Martin Stengel (Hrsg.): *Ökologische Psychologie*. München / Wien: Oldenbourg, 1999.

Thomas A. Stoffregen: Filming the World: An Essay Review of Anderson's Reality of Illusion. In: *Ecological Psychology*. 9/2, 1997. Seite 161-177

Paul Taberham: Seeing / Perceiving. In: Edward Branigan (Hrsg.): *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. New York u.a.: Routledge, 2013.

Peter Wuss: Das Leben ist schön. Aber wie lassen sich die Emotionen des Films objektivieren? in: Jan Sellmer / Hans J. Wulff (Hrsg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Marburg: Schüren, 2002. Seite 123-142

Cognitive Science: A Multidisciplinary Journal (of artificial intelligence, linguistics, neuroscience, philosophy, psychology). Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell, 1. 1977 - 37. 2013.

Filme

Louis Lumière, Auguste Lumière: *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT*. Lumière, Frankreich, 1896.

Online-Quellen

Affordanz im online-Wikipedia auf deutsch:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Angebotscharakter> , Zugriff: 18. Dezember, 2012.

Artikel zuletzt geändert: 2. September 2012. Verfasser: Andre Engels;

Affordanz im Lexikon der Psychologie:

<http://www.wissenschaft-online.de/abo/lexikon/psycho/320>

Zugriff: 5. Februar, 2013. Copyright Spektrum Akademischer Verlag (Verfasser nicht genannt)

The Society for Cognitive Studies of the Moving Image (SCSMI)

<http://scsmi-online.org/>

Zugriff: 12. Dezember, 2013

Textverarbeitungsforschung im Online-Lexikon der Filmbegriffe der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel:

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1900>

Zugriff: 17. Oktober 2012. Artikel zuletzt geändert am 05. Februar, 2012.

Verfasser: Hans Jürgen Wulff

Abstract

Mit vorliegender Arbeit wird versucht, die filmische Wahrnehmung unter dem ökologischen Aspekt näher zu beleuchten. Was bedeutet der Begriff ökologisch, wenn man versucht ihn in das Licht eines filmtheoretischen Ansatzes zu rücken? Mit Joseph D. Andersons *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory* wurde erstmals ein umfassender ökologischer Theorieansatz zum Thema der filmischen Wahrnehmung verfasst. Ein zentraler Begriff ist hier die Umwelt: sie enthält dem Menschen nützliche oder unnützliche Angebote, die sich als Objekte, Oberflächen oder Ereignisse darstellen. Das, was der Mensch daraus wahrnimmt, wird durch natürliche, beziehungsweise ökologische Selektion gefiltert. Die Idee der ökologisch selektierenden Wahrnehmung wurde unter anderen von James J. Gibson formuliert, weswegen ein Überblick über seine Forschungen diesbezüglich dargestellt wird.

Die Ökologische Filmtheorie geht davon aus, dass diese Art der Wahrnehmung, die sich durch die Evolution geformt hat, gleichwertig auf die Filmrezeption angewandt wird. Anderson bedient sich für seine Abhandlungen vieler Erkenntnisse aus der kognitiven Wahrnehmungswissenschaft. Diese untersucht auf interdisziplinärer Ebene Fragen über das Lernen, Erinnern, logisches Denken oder Aufmerksamkeit des Menschen. Forschungsergebnisse aus kognitiver Filmpsychologie und der ökologischen Wahrnehmungstheorie werden herangezogen, um Andersons Ansätze besser verstehen zu können. Ökologisch orientierte Forschungsergebnisse sind wertfrei und haben keinen politischen, kulturellspezifischen oder psychoanalytischen Anspruch.

In Hugo Münsterbergs Untersuchung des Kinos von 1916 lassen sich in ihren Grundzügen Ansätze zu einer kognitiven Filmtheorie erkennen. Neben dem Streben, kunstphilosophisch und wissenschaftlich den eigenständigen Kunstanspruch des Kinos zu begründen, erklärt Münsterberg auf eine psychologisch-wissenschaftlich fundierte Weise, wie Filmverstehen und -erfahren funktioniert. Ein Naheverhältnis zur ökologisch kognitiven Sichtweise soll beleuchtet werden.

Lebenslauf Nora Spiluttini

1984	geboren in Schwarzach im Pongau
2002	Matura am Musischen Gymnasium Salzburg BG III, Schwerpunkt Musik Beginn des Diplomstudiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
2009	Beginn des Bachelorstudiums Romanistik, Italienisch, Universität Wien
2015	arbeitet derzeit in Österreich bei Film-, Fernseh- und Theaterproduktionen als Regieassistentin, Aufnahme- und Produktionsleiterin