

# Mit John Dewey im Kino

Inauguraldissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades  
der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln  
nach der Promotionsordnung vom 10. Mai 2010

vorgelegt von  
Daniel Kramp (geb. Bischoff)  
geboren in Wiesbaden

Für die Veröffentlichung überarbeitete Fassung  
Köln, Juli 2012

Diese Dissertation wurde von der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln im März 2012 angenommen.

**Gutachter:**

**Erster Gutachter:** Prof. Dr. Kersten Reich, Universität zu Köln

**Zweiter Gutachter:** PD Dr. Stefan Neubert, Universität zu Köln

Für Anton und Ada



# Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis .....	5
Bilderverzeichnis .....	7
Danksagung .....	9
<b>Vorwort von Kersten Reich und Stefan Neubert .....</b>	<b>11</b>
<b>Einleitung .....</b>	<b>13</b>
<b>1 John Deweys Theorie des Experience.....</b>	<b>23</b>
1.2 Dimensionen des Experience .....	24
1.3 Life-Experience .....	32
1.3.1 Kommunikation und Bedeutung .....	33
1.3.2 Habits und Verhalten.....	39
1.4 Die ästhetische Dimension des Experience.....	48
<b>2 John Deweys Kritik populärer Massenkultur .....</b>	<b>59</b>
2.1 These 1: Populäre Massenkultur hat ein niedriges Niveau .....	62
2.2 These 2: Populäre Massenkultur überformt die menschliche Erfahrung .....	66
2.3 These 3: Populäre Massenkultur gefährdet die Demokratie .....	74
2.4 These 4: Das gesellschaftliche Potenzial von Kunst wird nicht realisiert.....	85
<b>3 Kunst als Ausdrucksprozess .....</b>	<b>93</b>
3.1 Ausdruck und alltägliches Experience .....	94
3.2 Emotionen im künstlerischen Ausdrucksprozess .....	98
<b>4 Work-of-Art .....</b>	<b>105</b>
4.1 Die qualitative Dimension des Film-Experience.....	107
4.2 Die reflexive Dimension des Film-Experience .....	121
<b>5 Das Kunstobjekt .....</b>	<b>133</b>
5.1 Künstlerische Form und Film-Form.....	138
5.2 Film-Narration und Film-Stil .....	154
5.2.1 Das narrative System der Film-Form .....	160
5.2.2 Das stilistische System der Film-Form .....	166
<b>6 John Deweys Theorie als Praxis - Alfred Hitchcocks Psycho.....</b>	<b>179</b>
6.1 Hintergründe zur Entstehung von <i>Psycho</i> .....	181
6.2 Emotionalisiertes Denken .....	189
6.3 Hitchcock und sein Publikum .....	195
6.4 Narration und Stil in <i>Psycho</i> .....	204
<b>7 Schluss .....</b>	<b>229</b>
Literaturverzeichnis .....	235



# Bilderverzeichnis

Aufgrund der komplizierten Rechtslage wurden sämtliche Abbildungen, für die die Rechtslage nicht zweifelsfrei zu klären war, sowie illustrierende Filmbilder aus der vorliegenden Arbeit entfernt.

Abbildung 1: Vier Dimensionen von Bedeutung .....	37
Abbildung 2: Müller-Lyer Täuschung.....	41
Abbildung 3: Ponzo Täuschung .....	41
Abbildung 4: Erkennen und Verhalten im Experience I .....	46
Abbildung 5: Formen und Aspekte von Bedeutung im Film .....	112
Abbildung 6: Erkennen und Verhalten im Experience II .....	119
Abbildung 7: Der filmische Interpretationsprozess.....	126
Abbildung 8: Eigenschaften der Raum-Zeit (Dewey).....	157
Abbildung 9: Eigenschaften filmischer Raum-Zeit.....	159
Abbildung 10: Verschränkung von Fabula, Sujet und Stil im Film .....	162
Abbildung 11: Einstellungsgrößen (aus Terence 1984: 67) .....	169
Abbildung 12: Einstellungswinkel (aus Terence 1984: 128) .....	170
Abbildung 13: Mobile Kadrierung (aus Terence 1984: 134) .....	171
Abbildung 14: Die Handlungsachse (aus Bordwell; Thompson 2003: 311).....	173



# Danksagung

Ohne die Unterstützung von vielen Menschen wäre dieses Dissertationsprojekt nicht möglich gewesen. Ihnen schulde ich meinen tiefsten Dank.

Meinem Doktorvater Kersten Reich danke ich für die kontinuierliche und wertschätzende Begleitung. Während meiner Reise auf selbstgesuchten Pfaden erwies er sich ein um das andere Mal als wertvoller Ratgeber, wenn das Unterholz mir den Blick nach vorne verstellte.

Mein erster Kontakt mit John Deweys Denken war unmittelbar – eine immer schon dagewesene Tür, undurchschritten. An Experience würde John Dewey wohl sagen, der mein In-der-Welt-Sein stets so trefflich in Sprache übersetzt und es so für mich greifbar macht zur aktiven Gestaltung und Veränderung. Stefan Neubert stellte diesen Erstkontakt 1998 für mich – einen neugierigen und wissenshungrigen Studienanfänger – im Rahmen eines Seminars her. Die Funken seiner eigenen Begeisterung sprangen auf mich über und das Feuer ist seitdem nicht mehr erloschen. Für dieses Geschenk, seine stete Ermutigung, Unterstützung und Inspiration gilt ihm mein besonderer Dank.

Ich danke Peter Bösenberg als Künstler für die gemeinsam gestalteten Filmseminare – wertvolle Lehrstunden des Kinos für mich. Viel mehr noch danke ich ihm aber als Freund für die vielen schönen Abende mit Gesprächen über das Kino, die Fotografie und das Leben. Er hat wesentlich dazu beigetragen, dass diese Arbeit den gelebten Zusammenhang von Kunst und Erfahrung atmet.

Robert Bischoff danke ich für seine sorgfältige Korrekturarbeit; Kira Funke für die gemeinsame Zeit des Schreibens und Ermutigens; Claus Dahlmanns für Rat und Tat; Thorsten Herbst für die Gespräche (nicht nur) am Kaffeeautomaten; Michael Oehler für seine Expertise zur Aussagekraft von Filmmusikanalysen; Jim Garrison für ein ermutigendes Gespräch im Dezember 2008; meinem DoktorandInnenkolloquium für den segensreich kritischen Support des gesamten Promotionsprozesses; dem Team des Lesesaals der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln für drei Jahre des ungestörten Arbeitens und dem Aufbauteam des Zentrums für LehrerInnenbildung der Universität zu Köln für das „Rücken-freihalten“ auf der langen Zielgerade; allen Freundinnen und Freunden, die während der Arbeit an dieser Dissertation häufig auf meine Anwesenheit verzichten mussten.

Mein unaussprechlicher Dank gilt Katja Kramp – in jedem Wort und jeder Zeile.  
Den geschriebenen und ungeschriebenen...



# Vorwort

von Kersten Reich und Stefan Neubert

Die Dissertation widmet sich zwei thematischen Feldern: Einerseits der Kulturtheorie John Deweys, die über lange Zeit im englischen Sprachraum einen großen Einfluss auch auf Theorien der populären Massenkultur hatte und heute wieder stärker bekommt, andererseits dem Kino als Ausdruck der modernen Massenmedien, wobei etliche Fragen der Bewertung und Beurteilung dieser Massenkultur und ihrer Wirkungen in Diskussion zahlreicher Medien- und Filmtheorien stehen. Ziel der Arbeit ist es, an der ausgewählten Kultur- und ästhetischen Theorie Deweys solche Diskussionen aufzunehmen, am Beispiel dieser Theorie zu verdichten und vor allem mit filmtheoretischen Überlegungen zu verbinden. Deweys Ansatz auf die im Laufe des 20. Jahrhunderts immer einflussreicher gewordene Kunstform des Kinos zu übertragen und anzuwenden, stellt ein wichtiges Forschungsdesiderat dar, dem bisher erst relativ wenige fundierte Arbeiten (z.B. bei Shusterman) gewidmet worden sind.

In der Einleitung führt der Verfasser zunächst in sein Thema ein, indem er sich an John Deweys persönliches Verhältnis zum in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstehenden Kino annähert. Diese Darstellung wird auf durchaus originelle Weise durchgeführt, da Daniel Kramp hier jeweils Stationen aus Deweys Leben und Schaffen mit etwa zur gleichen Zeit sich ereignenden Schlüsslepisoden in der Entstehung und Entwicklung des Kinos kontrastiert. Im Rückblick wird dadurch u.a. deutlich, wie unterschiedlich sich das Verhältnis zwischen Deweys Philosophie und der Kunstform des Kinos aus heutiger Sicht im Vergleich zur zeitgenössischen Wahrnehmung bei Dewey selbst darstellt. Dem Autor gelingt so ein ansprechender und sehr anschaulicher Einstieg ins Thema.

Ein wichtiger theoretischer Ausgangspunkt für die weitere Diskussion ist die Theorie des *experience* nach Dewey, die auch die Basis seiner Kulturtheorie und seiner Kunstphilosophie bildet. Daniel Kramp thematisiert wichtige Theoriegrundlagen u.a. im Zusammenhang mit *life-experience*, Kommunikation und *habit*. Auch wenn die Unterscheidung von *primary* und *secondary experience* sich weiter differenzieren ließe, so wird doch die ästhetische Dimension des *experience* anschaulich dargestellt und als Grundlage für das Verständnis der anschließenden Teile der Arbeit entwickelt.

In dem Kapitel über John Deweys Kritik der populären Massenkultur liefert der Verfasser den Versuch einer Klärung und Deutung der auffälligen Nichtthematisierung des Kinos in Deweys kunsttheoretischen Schriften. Seine Argumentationsweise ist originell und wird anschaulich in vier zentralen Thesen zusammengefasst, die anhand ausgewählter Textbeispiele Deweys kritisches Verhältnis zur populären Massenkultur seiner Zeit

aufzeigen sollen. Deweys kritische Position gegenüber der Kommerzialisierung und Ökonomisierung von Kultur, die Teil seiner umfassenden kulturellen Kapitalismuskritik war, werden dabei thematisiert. Wirft man einen breiteren Blick auf Deweys Schriften wie „The Public and Its Problems“, „Freedom and Culture“ oder auch „Art as Experience“, so ließe sich die hier vorgelegte Interpretation auch noch erweitern. Dewey hatte ein durchaus ambivalentes Verständnis moderner, populärer Massenkulturen im Spannungsfeld von Demokratie und Kapitalismus. Neben den kritisierten Verengungs-, Kommerzialisierungs- und Trivialisierungstendenzen sah er auch positive Aspekte und Potentiale moderner Massenmedien für die Demokratie.

Die darauf folgenden Kapitel, die unmittelbar Deweys Kunsttheorie und ihrer Anwendung auf den Film gewidmet sind, bieten originelle Beiträge insbesondere in Hinblick auf Film-Experience, Film-Form und Film-Stil. Dabei nimmt der Verfasser unter anderem eine vergleichende Perspektive zur neo-formalistischen Schule der Filmtheorie im Anschluss an Bordwell ein. Der Vergleich bietet interessante Einblicke und arbeitet z.B. in der Gegenüberstellung von Deweys transaktionistischem Ansatz mit reduktiveren Reiz-Reaktions-Modellen wichtige Stärken eines an Dewey anschließenden pragmatischen Kultur- und Kunstverständnisses für die Filmtheorie heraus. Dies wird unter anderem in Bezug auf die Rolle von Emotionen, Wahrnehmungen und Bedeutungskonstruktionen gezeigt. Allerdings könnte in weiterführenden Studien die metatheoretische Unterscheidung verschiedener Argumentationsebenen und Begründungszusammenhänge der miteinander verglichenen Ansätze noch differenzierter herausgearbeitet werden. Zum Beispiel wäre es dann möglich, philosophische Grundannahmen, erkenntnistheoretische Grundpositionen und sozialphilosophische Kontexte stärker neben den unmittelbar auf Film erfahrung und Filmtheorie bezogenen Reflexionen in den Vergleich mit einzubeziehen.

Abschließend entwickelt der Verfasser im Schlussteil ein Anwendungsbeispiel für die in den vorherigen Kapiteln geleistete Theoriearbeit, indem er Alfred Hitchcocks Film „Psycho“ einer Interpretation unterzieht. „Psycho“ ist als Film dafür sehr geeignet, weil er als eines der Schlüsselwerke der amerikanischen Moderne gilt und viele der vorangehend besprochenen Aspekte beinhaltet. Zudem kann die exemplarische Analyse zeigen, dass bei Filmen der Begriff des Künstlers selbst in anderen, handlungsbezogenen Dimensionen zu betrachten ist.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass Daniel Kramp mit seiner Arbeit zeigen kann, wie sich die Filmtheorie durch Reflexionen im Anschluss an Dewey erweitern lässt. Dies gilt insbesondere für das Verhältnis von alltäglichem und ästhetischen *experience*.

# Einleitung

John Dewey wird am 20. Oktober 1859 in Burlington (Vermont), einer ländlich geprägten Kleinstadt im Nordosten der USA geboren, wo seine Eltern einen kleinen Zigarren- und Tabakladen betreiben. Er ist der Dritte von vier Söhnen, der Älteste verstirbt jedoch bereits im Kindesalter.<sup>1</sup>

1875 besucht er die University of Vermont, wo er zum ersten Mal in Kontakt mit der Evolutionstheorie kommt, die Zeit seines Lebens einen starken Einfluss auf sein Denken ausüben wird.

Ungefähr zur gleichen Zeit (von 1872-1878) versucht der Fotograf Eadweard Muybridge in Palo Alto (Kalifornien) eine Antwort auf die Frage zu finden, ob die Beine eines Pferdes im Galopp alle gleichzeitig den Boden verlassen. Seine berühmten Fotoserien gelten als ein Meilenstein in der Entwicklung des Kinos, da es Muybridge zum ersten Mal gelingt, einen natürlichen Bewegungsablauf fotografisch in einer Einzelbildserie zu erfassen.<sup>2</sup>

Von diesen Entwicklungen unberührt, macht Dewey 1879 seinen Universitätsabschluss und ist zwei Jahre als Highschool Lehrer tätig, bevor er 1882 sein Promotionsstudium an der John Hopkins University in Baltimore aufnimmt und seine einflussreiche Auseinandersetzung mit Hegels Philosophie beginnt.

Nach Erlangung seines Doktorgrades 1884 wechselt er an die University of Michigan, wo er zehn Jahre lang tätig ist. Hier beginnt seine lang anhaltende Freundschaft mit George Herbert Mead, und John Dewey lernt seine spätere Frau Alice Chipman kennen, die wesentlichen Einfluss auf sein pädagogisches Denken und Handeln nimmt.

Während Dewey sich intensiv mit den Schriften von William James auseinandersetzt, entwickelt Edisons Chefingenieur William K. L. Dickson um 1890 eine der ersten modernen Filmkameras, den Kinetograph. In Verbindung mit einem Guckkastenprojektor, dem Kinetoskop, war es fortan möglich, einer einzelnen Person kurze Bewegtbildsequenzen vorzuführen.

Ein Jahr nachdem Edison seine neue Erfindung 1893 auf der Weltausstellung in Chicago präsentiert, übernimmt John Dewey an der neugegründeten Chicagoer Universität eine Professur für Philosophie und die Leitung der Abteilung für Philosophie, Psychologie und Pädagogik. Im gleichen Jahr eröffnet in New York der *Holland Brothers' Kinetoscope*

---

<sup>1</sup> Für eine umfassende Einführung in Deweys Leben und Werk siehe insbesondere Westbrook (1992) und Dykhuizen (1973)

<sup>2</sup> Eine gute Überblicksdarstellung über die Entwicklung des Kinos findet sich bei Thompson; Bordwell (1994) sowie bei Sklar (1994)

*Parlor*, die erste Einrichtung zur kommerziellen Auswertung von Kurzfilmen. Kurze Zeit später werden zahlreiche kleinere Einrichtungen in den USA eröffnet, unter anderem auch in Chicago.

Während John Dewey die Eröffnung der Laboratory School der University of Chicago<sup>3</sup> vorbereitet, findet am 28. Dezember 1895 in einem Pariser Kaffeehaus ein nur 20-minütiges Ereignis statt, das Filmhistoriker als Geburtsstunde des Kinos bezeichnen: Die Gebrüder Auguste und Louis Lumière projizieren erstmals ein aus zehn Kurzfilmen bestehendes Programm vor zahlendem Publikum auf eine Leinwand, unter anderem auch die berühmt gewordene Einfahrt eines Zuges in den Bahnhof von La Ciotat.<sup>4</sup>

Wenige Monate später eröffnet Dewey seine Laborschule, die er bis 1904 betreibt. Er überwirft sich mit der Universitätsleitung über die Zukunft der Schule und nimmt kurz entschlossen eine Professur an der Columbia University in New York an, die er bis zu seiner Emeritierung beibehält.

Die kommerzielle Aufführung von Filmen ist mittlerweile aus dem US-amerikanischen Alltag nicht mehr wegzudenken. 1902 eröffnet mit *Thomas Tally's Electric Theater* das erste Lichtspielhaus und ein Jahr später dreht Edwin S. Porter für das Edison Film Studio *The Great Train Robbery*, ein Western, in dem zum ersten Mal moderne filmästhetische Mittel eingesetzt werden (z. B. wechselnde Kamerapositionen, Parallelmontage, filmische Narration). 1905 eröffnet in Pittsburgh das erste Nickelodeon (der *Nickel* ist die US-amerikanische 5-Cent-Münze und entspricht dem damaligen Eintrittspreis, *Odeon* ist die griechische Bezeichnung für Theater). Bereits 1908 existieren in den USA zwischen 8.000-10.000 Nickelodeons mit geschätzten 200.000 Besuchern täglich.

Die Nickelodeons werden zu einem Massenphänomen und beunruhigen die US-amerikanische Mittelschicht. So auch Jane Addams, eine der bekanntesten Vertreterinnen der sogenannten Settlementbewegung, zu der John Dewey während seiner Zeit in Chicago regen Kontakt pflegte. Das von ihr 1889 mitgegründete Chicagoer Hull House ist eine wichtige Anlaufstelle insbesondere für Immigranten. 1907 wird dort ein eigenes kleines Kino als Reaktion auf die sogenannte *Nickelmadness* eröffnet, in dem pädagogisch wertvolle Reise-, Natur- und Literaturverfilmungen gezeigt werden. Erklärtes Ziel ist es, in Konkurrenz zu den vermeintlich die öffentliche Moral untergrabenden Nickelodeons zu treten. Aufgrund mangelnder Nachfrage scheitert das Experiment jedoch und wird nach drei Monaten eingestellt (vgl. Ashby 2006: 159).

---

<sup>3</sup> Auch als Dewey School bekannt

<sup>4</sup> Die vielfach wiedergegebene Geschichte über Zuschauer die bei der Vorführung dieses Kurzfilms aus Angst vor dem einfahrenden Zug in Panik gerieten ist mittlerweile wiederlegt (vgl. Loiperdinger 1996)

Ab 1907 beginnen die ersten Filmstudios, sich im Umkreis von Los Angeles anzusiedeln. Das Klima ist günstig, die Landschaft vielseitig und fotografisch reizvoll, die verfügbaren Grundstücke sind groß und günstig und die Löhne deutlich niedriger als in San Francisco oder New York. 1912 sind dort bereits 15 Produktionsfirmen aktiv und spätestens ab 1920 wird Hollywood zum Synonym für das US-amerikanische Kino. Parallel dazu tritt das aufstrebende Medium aus dem zwielfichtigen Halbdunkel der oftmals schäbigen Nickelodeons heraus. Die Filme werden länger, ihre ästhetische Qualität steigt deutlich an und lockt zunehmend auch die US-amerikanische Mittelschicht in die zum Teil luxuriös ausgestatteten Filmpaläste.

Für 1914 findet sich in Deweys Korrespondenz dann auch der erste Nachweis eines Kinobesuchs: Seine Töchter Lucy und Jane sehen sich *Marcantonio e Cleopatra* (Italien 1913) an. Der Film, mit seinen Aufnahmen an Originalschauplätzen in Italien und Ägypten, seinen aufwendigen Bauten und Massenszenen und seiner dramatischen Narration ist für die damalige Zeit überaus spektakulär und bleibt dabei, wie Lucy betont, durchaus „gesittet“ (convenable) (vgl. Dewey 2005a: Brief 02085 vom 02./05.03.1914 und Brief 02068 vom 03.05.1914).

Überhaupt erweisen sich in Deweys Korrespondenz seine Frau und seine Töchter als wahre Filmfreunde, die regelmäßig ins Kino gehen.<sup>5</sup> Dewey selbst geht auch häufiger ins Kino und besucht 1913 sogar die Edison Filmstudios,<sup>6</sup> bleibt dem neuen Medium gegenüber aber weitgehend gleichgültig, wie die beiden folgenden Briefe vom 19.11.1918 exemplarisch zeigen:

*„Our movies have begun again and it has just moved me to go and see one [...] Now I am going to tackle the prof and ask him if he will go to the movies with me. Any way I am going and thereby get this in the mail early in the day.“*(Alice Dewey an ihre Tochter Evelyn) (Dewey 2005a: Brief 02279 vom 19.11.1918)

*“Mamma seems inclined to celebrate the return of sunshine by going to a movie, in which case I shall tag long – also there have [been]no movies for a month or so to go.“* (John Dewey an seine Tochter Lucy) (Dewey 2005a: Brief 02281 vom 19.11.1918).

Deweys geringes Interesse lässt sich sicherlich mit seiner enormen Produktivität erklären. Allein während der Hochphase der Stummfilmära (von circa 1908 bis 1929) schreibt Dewey einige seiner Hauptwerke, unter anderem *Ethics* (zusammen mit James Hayden

---

<sup>5</sup> Anhand der Korrespondenz können allein 14 Filme konkret identifiziert werden. Daneben finden sich zahllose Hinweise auf Kinobesuche, die nicht mehr rekonstruiert werden können.

<sup>6</sup> Vermutlich zum Anlass einer öffentlichen Präsentation des neu entwickelten *Kinetophon*, mit dem Edison versucht Bild und Ton während der Aufführung zu synchronisieren (vgl. Dewey 1913).

Tufts 1908), *How we think* (1910/11), *Democracy and Education* (1916), *Human Nature and Conduct* (1922) und *Experience and Nature* (1925/29). Er verfasst etliche Aufsätze und Artikel, in denen er zu theoretischen und gesellschaftlichen Themen Stellung bezieht. Darüber hinaus unternimmt er zahlreiche, zum Teil ausgedehnte Reisen, unter anderem nach Japan (1919) und China (1919-21), in die Türkei (1924) und in die Sowjetunion (1928).

Auch nach dem Tod seiner Frau Alice 1927 und seiner Emeritierung 1930 bleibt Dewey weiterhin produktiv und veröffentlicht unter anderem *The Quest for Certainty* (1929), *Art as Experience* (1934), *Logic: The Theory of Inquiry* (1938) und kurz vor seinem Tod *Knowing and the Known* (zusammen mit Arthur Bentley 1949). 1946 heiratet Dewey seine zweite Frau Roberta Lowitz Grant Dewey und übernimmt 1937, als fast Achtzigjähriger, die Leitung einer Untersuchungskommission, die die sowjetischen Vorwürfe gegen den im Exil lebenden Leon Trotzki überprüfen soll.

Insbesondere gegen Ende seines Lebens beginnt Dewey, das pädagogische Potenzial von Filmen für sich zu entdecken. 1939 wird er Protagonist einer *Motion Picture Lecture* der *North American Film Corporation* (vgl. Dewey 2005b: Briefe 08491, 08493, 08494, 08500 und 08582) und noch kurz vor seinem Tod plant er zusammen mit seiner zweiten Frau eine Filmreihe über Kinder in anderen Ländern für ein jugendliches Publikum (vgl. Dewey 2005c: Brief 16323 vom 24.11.1952).

Im Frühjahr 1952 stirbt John Dewey im Alter von 92 Jahren in seiner Wohnung in New York. Im gleichen Jahr vollendet Charlie Chaplin seinen Film *Limelight* und emigriert aufgrund politischer Verfolgung im Zuge der McCarthy-Ära in die Schweiz. Ausgelöst durch die Klage eines Filmverleihers dehnt der Oberste Gerichtshof den ersten Zusatzartikel der Verfassung der USA auf Filme aus, die damit erstmals durch das Recht auf freie Meinungsäußerung vor staatlicher Zensur geschützt werden.<sup>7</sup> Der Western *High Noon* und das Musical *Singing in the Rain* werden die großen Erfolge dieses Kinojahres.

In dieser kurzen Gegenüberstellung der Biografie John Deweys und der Anfangsjahre des Kinos bleibt eine wesentliche Frage unbeantwortet: Warum hat John Dewey trotz regelmäßiger Kinobesuche nicht erkannt, dass sich vor seinen Augen die Entstehung der einflussreichsten Kunstform des 20. Jahrhunderts vollzieht?

Ein Grund ist sicherlich seine bereits erwähnte Produktivität als Denker und Autor. Wesentlich entscheidender ist aber, dass die Welt, in die er hineingeboren wird, einen unglaublichen technischen und sozialen Wandel vollzieht, gegen den sich die Erfindung des Kinos eher bescheiden ausnimmt. Was ist das Kino schon im Vergleich zur

---

<sup>7</sup> In einer gerichtlichen Entscheidung von 1915 waren Filme von diesem recht ausgeschlossen worden (vgl. Sklar 1994: 273).

Elektrifizierung ganzer Städte wie New York, der Erfindung des Automobils oder des Flugzeugs?

Neben der Entwicklungsdynamik des sogenannten Maschinenzeitalters gibt es aber auch Gründe, die eng mit Deweys Kunstverständnis verbunden sind. So unterscheidet er in *Art as Experience* zwischen den in einer Gesellschaft offiziell anerkannten Künsten (*Official Arts*) und den Künsten, die so fest in der Alltagswirklichkeit der Menschen verankert sind, dass ihnen keine theoretische Aufmerksamkeit zukommt und sie zum Teil auch nicht als Kunst wahrgenommen werden (*Popular Arts*) (vgl. Dewey 1934c: 191). Diese Haltung führt Deweys Meinung nach dazu, dass Kunst in der Moderne in klar abgrenzbare Räume und Zusammenhänge ausgelagert und so von ihrer gesellschaftlichen Funktion abgeschnitten wird.

*„So extensive and subtly pervasive are the ideas that set Art upon a remote pedestal, that many a person would be repelled rather than pleased if told that he enjoyed his casual recreations, in part at least, because of their esthetic quality. The arts which today have most vitality for the average person are things he does not take to be arts: for instance, the movie, jazzed music, the comic strip, and, too frequently, newspaper accounts of love-nests, murders, and exploits of bandits. For, when what he knows as art is relegated to the museum and gallery, the unconquerable impulse towards experiences enjoyable in themselves finds such outlet as the daily environment provides.”*  
(Dewey 1934c: 11f.).

Das Zitat ist allerdings trügerisch, da Dewey in *Art as Experience* den Begriff *Popular Art* eher im Sinne von Volkskunst verwendet. Dies kommt insbesondere in den von ihm gewählten Beispielen zum Ausdruck, die fast ausnahmslos aus dem eher traditionell handwerklichen, beziehungsweise häuslichen Bereich stammen. Produkte populärer Massenkultur sind Dewey aufgrund ihrer Warenförmigkeit und der mangelnden Einbindung ihrer Konsumenten in den eigentlichen Fertigungsprozess eher suspekt. Seiner Meinung nach entspringen sie nicht unmittelbar der Alltagswelt und den Bedürfnissen der Menschen, bringen diese nicht zum Ausdruck, sondern sind primär Instrumente kommerzieller Interessen und politischer Einflussnahme (vgl. Carroll 1998a: 16ff.). Produkte populärer Massenkultur zielen auf einen möglichst großen Adressatenbeziehungsweise Abnehmerkreis. Daher müssen sie einfach zugänglich und weitgehend passiv nachvollziehbar sein (vgl. Dewey 1934c: 172). Dies bedingt eine starke Formelhaftigkeit der Produkte, die in klarem Widerspruch zu künstlerischem Ausdruck steht und menschliche Erfahrung nur unzureichend und entstehend erfassen kann (vgl. Dewey 1934c: 182f.).

Neben diesen allgemeinen Überlegungen kann aber auch noch ein filmspezifisches Argument angeführt werden, das um die Jahrhundertwende verbreitet war und den Blick auf den Film als Kunstform verstellt hat. Demzufolge ist ein Film im Wesentlichen das Ergebnis eines fotochemischen und mechanischen Prozesses (lichtempfindliches Material wird durch die Kamera transportiert, dabei kontrolliert belichtet und später entwickelt). Diejenigen, die die zur Filmherstellung erforderlichen Geräte bedienen, sind reine Techniker. Sie benötigen zur Ausübung ihrer Tätigkeit keinerlei Kunstfertigkeit oder künstlerische Ausbildung, sondern können innerhalb kurzer Zeit für die Bedienung der jeweiligen Maschine angelehrt werden. Im besten Fall ist daher höchstens das abgefilmte Schauspiel Kunst oder die für den Film gebauten Kulissen oder die zugrunde liegende literarische Vorlage, auf keinen Fall aber der fertige Film (vgl. Carroll 2008: 8ff.). Dewey äußert diesen Vorbehalt zwar nicht explizit, doch in verschiedenen Texten finden sich dahin gehende Hinweise.<sup>8</sup>

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Perspektive zu öffnen und herauszufinden, was passiert, wenn man versucht, seine Philosophie aus einer filmtheoretischen Perspektive nutzbar zu machen.

Zum besseren Verständnis von John Deweys Kunsttheorie werde ich in Kapitel 1 zunächst wesentliche Elemente seiner Theorie des Experience einführend erläutern. Leserinnen und Leser, die mit seiner Philosophie bereits vertraut sind, können dieses Kapitel überspringen.

In Kapitel 2 werde ich einen Überblick über John Deweys Auseinandersetzung mit der sich entwickelnden modernen Populär- und Massenkultur geben. Seine Kritik kann jedoch nur vor dem Hintergrund der tief greifenden gesellschaftlichen Veränderungen in den USA zu Beginn des 20. Jahrhunderts angemessen bewertet werden.

Steigende Geburtenraten und Einwandererzahlen verursachen ein massives Bevölkerungswachstum und eine damit einhergehende Urbanisierung der vormals eher ländlich geprägten Sozialstruktur der USA. Das sogenannte Maschinenzeitalter ist gekennzeichnet von zunehmender Industrialisierung, die im Zusammenspiel mit dem herrschenden Laissez-faire Kapitalismus, insbesondere in den Städten, gravierende soziale Missstände offen zutage treten lässt, die sich mit der Weltwirtschaftskrise weiter zuspitzen. Durch den I. und II. Weltkrieg und das Aufkommen totalitärer Bewegungen und Staaten scheinen demokratische Gesellschaftsmodelle zunehmend gefährdet. Die Veränderung der Lebensbedingungen und -stile geht mit einer neuartigen Freizeit- und Konsumkultur einher, die in der boomenden populären Massen- und Konsumkultur ihren Ausdruck findet.

---

<sup>8</sup> Insbesondere in Dewey 1929: 110, 172; Dewey 1930a: 60; Dewey 1934c: 54, 91, 118, 157.

Als wesentlichen Grund für die Anfang des 20. Jahrhunderts einsetzende Kritik an der populären Massenkultur identifiziert Paul R. Gorman das Begehren der intellektuellen Eliten der USA, in Anbetracht der veränderten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen ihr Verhältnis zur Öffentlichkeit in einer demokratischen Gesellschaft neu zu definieren. Ihre moralisch begründeten Angriffe erlauben ihnen eine oftmals paternalistische Parteinahme für benachteiligte Bevölkerungsgruppen, ohne ihre eigenen Überzeugungen und Werte grundlegend infrage stellen zu müssen.

*„Beginning with the progressives, the attack on entertainments allowed individuals to be concerned for the state of the lower classes and to defend them actively while still maintaining the superiority and universality of their own standards for the arts. The mass culture concerns thus encouraged the intellectuals' paternalism and hastened the formation of what might be called a 'democratic clerisy', an intelligentsia that justified its superior standing by its devotion to protecting democracy.“* (Gorman 1996: 10).

Das gängige Argumentationsmuster, dass es vermeintlich über alle sozialen Schranken hinweg geteilte Interessen und Werte gegen die aufkommende populäre Massenkultur zu verteidigen gilt, führt dazu, dass die einzelnen Akteure der heterogenen Öffentlichkeit so zum weitgehend passiven Teil einer scheinbar gleichförmigen Massenöffentlichkeit werden und der Blick auf die konkreten Güter populärer Massenkultur und ihre tatsächliche Nutzung verstellt wird.

John Deweys Auseinandersetzung mit der populären Massenkultur vollzieht sich vor dem Hintergrund der hier angedeuteten Transformationsprozesse. In Kapitel 2 werde ich Deweys Argumentation anhand von vier übergeordneten Leitthesen rekonstruieren und zu den gängigsten Diskursen seiner Zeit in Beziehung setzen. Dabei wird deutlich, dass in sein Schreiben einige problematische Vorannahmen und Argumentationsmuster eingegangen sind, die er selbst nicht hinreichend reflektiert hat.

In einem zweiten Schritt werde ich versuchen, John Deweys Kunsttheorie auf das Kino zu übertragen und filmtheoretisch nutzbar zu machen. Die dabei zu leistende Aufgabe formuliert John Dewey in *Art as Experience* wie folgt:

*„Theory is concerned with discovering the nature of the production of works of art and of their enjoyment in perception.“* (Dewey 1934c: 18).

Es geht also um die Frage, wie die unterschiedlichen Einflussfaktoren der Filmherstellung mit dem Erleben der Filmzuschauer zusammenwirken. Diese enge Verbindung von künstlerischem Schaffen und ästhetischem Erleben ist kennzeichnend für Deweys

Kunstverständnis und kann mit dem US-amerikanischen Filmwissenschaftler David Bordwell auch als Poetik bezeichnet werden.

*„'Poetics' derives from the Greek word poiesis, or active making. The poetics of any medium studies the finished work as the result of a process of construction--a process which includes a craft component (e.g., rules of thumb), the more general principles according to which the work is composed, and its functions, effects, and uses.“* (Bordwell 1989b: 371).

Deweys Verständnis nach kann Kunst nicht als Eigenschaft von konkreten Gegenständen aufgefasst werden. Vielmehr bezeichnet Kunst einen Interaktionsprozess, der Künstler, Kunstobjekt und Rezipient gleichermaßen einbezieht und verändert. Für Dewey ist ein Künstler dabei nicht nur der Schöpfer eines Kunstobjekts, sondern immer auch der erste Rezipient, und seine Wahrnehmung des entstehenden Kunstobjekts entscheidet über den weiteren Verlauf des künstlerischen Produktionsprozesses. Ästhetische Wahrnehmung ist diesem Verständnis nach also sowohl Mittel als auch Ziel künstlerischer Produktion. Dieser Zusammenhang wird im Kino besonders deutlich, da hier der wirtschaftliche Erfolg eines Filmes unmittelbar von den zahlenden Zuschauern abhängt, und der gesamte Herstellungsprozess daher auf ein potenzielles Publikum ausgerichtet wird.

Doch dieses Beispiel greift noch zu kurz, weil es die Unterscheidung zwischen einem aktiven Künstler und einem passiven Rezipienten aufrechterhält. Für Dewey sind die Rezipienten stets in den künstlerischen Schaffensprozess mit eingebunden.

*„A new poem is created by every one who reads poetically--not that its raw material is original for, after all, we live in the same old world, but that every individual brings with him, when he exercises his individuality, a way of seeing and feeling that in its interaction with old material creates something new, something previously not existing in experience.“* (Dewey 1934c: 113).

Ein Künstler schafft also nicht nur ein Kunstobjekt im Hinblick auf potenzielle Rezipienten. Vielmehr ist Kunst mit Dewey als Prozess zu verstehen, in dessen Verlauf ein Kunstobjekt erst im ästhetischen Experience von Rezipienten realisiert wird. Dieses triadische, transaktionale Verhältnis zwischen Künstler, Kunstobjekt und Rezipienten bildet den Kern von Deweys Poetik.

In Kapitel 3 werde ich zunächst Deweys Interpretation des künstlerischen Ausdrucksprozesses rekonstruieren. Dabei wird deutlich, dass künstlerischer Ausdruck für ihn nicht losgelöst von den Gegebenheiten des alltäglichen Experience betrachtet werden kann und dass Emotionen eine entscheidende Rolle im Prozess künstlerischen Schaffens

spielen. Dewey gelingt es auf diesem Weg, die seinerzeit gängigen Ausdruckstheorien zu revidieren und zu einem neuen Verständnis künstlerischen Handelns zu gelangen.

Künstlerisches Ausdruckshandeln bezieht Dewey nicht allein auf Künstler, die ein Kunstwerk erschaffen, sondern auch auf Rezipienten, die diese Werke in ihrem Experience realisieren. In Kapitel 4 werde ich daher seine Überlegungen in einem ersten Schritt insbesondere zu David Bordwells und Kristin Thompsons kognitivistischer Theorie des Filmverstehens in Beziehung setzen. Hierdurch wird Deweys Theorie im Blick auf Filme konkretisiert und erweitert, gleichzeitig gelingt es, wesentliche Schwachstellen in Bordwells und Thompsons Argumentation aufzudecken und zu überwinden. In einem zweiten Schritt wird diese Zusammenführung beider Perspektiven durch Umberto Ecos textpragmatische Theorie interpretativen Handelns ergänzt und eröffnet so einen neuen Blick auf die Bedingungen filmischer Kommunikation.

Daran anschließend werde ich in Kapitel 5 Deweys Überlegungen zur künstlerischen Form auf die spezifischen Bedingungen des Mediums Film übertragen. Dabei werde ich insbesondere an (neo-)formalistische Filmtheorien anknüpfen, da diese eine grundsätzliche Nähe zu Dewey aufweisen. Film-Form kann demzufolge als Zusammenwirken aller narrativen und stilistischen Elemente eines Films verstanden werden, durch das der Verstehens- und Interpretationsprozess aufseiten der Zuschauer strukturiert wird.

Die theoretischen Überlegungen werde ich in Kapitel 6 exemplarisch anhand von Alfred Hitchcocks Film *Psycho* (USA 1960) verdeutlichen.

Im abschließenden Kapitel 7 werde ich Deweys Kritik an populärer Massenkultur anhand der gegenwärtigen Entwicklung der Filmindustrie aktualisieren. Dabei ist festzustellen, dass Dewey bereits zahlreiche Argumentationsstränge vorwegnimmt, die in insbesondere von postmoderner Theoriebildung geprägten Diskursen über populäre Massenkultur wiederzufinden sind. Hierbei werde ich Deweys zuversichtliche Haltung einnehmen, dass gesellschaftliche Entwicklung, trotz all ihrer berechtigt angemahnten Schattenseiten, durch Kunst positiv beeinflusst werden kann.

Die Lesereihenfolge der Kapitel kann entsprechend der Interessenlagen der Leserinnen und Leser weitgehend frei gestaltet werden. So kann es durchaus hilfreich sein, sich zunächst die Ausführungen zu *Psycho* durchzulesen und dieses Filmbeispiel beim Lesen der anderen Kapitel gewissermaßen im Hintergrund mitlaufen zu lassen. Für in Bezug auf Filmtheorie und Filmgestaltung weniger Bewanderte, kann sich auch ein Einstieg mithilfe des Kapitels 5 anbieten, in dem die wesentlichen narrativen und stilistischen Bausteine eines Films erläutert werden. Einzige Ausnahme bilden die Kapitel 3 und 4, die unmittelbar aufeinander aufbauen und daher in der vorgesehenen Abfolge gelesen werden sollten.



# 1 John Deweys Theorie des Experience

Der Begriff des *Experience* ist von zentraler Bedeutung für Deweys Philosophie. Eine deutsche Übersetzung mit „Erlebnis“ oder „Erfahrung“ erweist sich jedoch als problematisch, da darin die Prozesshaftigkeit von Deweys Experience-Begriff nicht hinreichend zum Ausdruck kommt. Ich werde daher im weiteren Verlauf meiner Ausführungen die Bezeichnung Experience beibehalten (vgl. Neubert 1998: 70f.).

Dewey selbst erwog kurz vor seinem Tod in einer neuen Einleitung zu *Experience and Nature* den Begriff Experience gänzlich fallen zu lassen und durch Kultur (*culture*) zu ersetzen, um eine zu einseitig naturalistische Auslegung seiner Philosophie zu verhindern (vgl. Dewey 1925a: 361).

*„For 'experience' he would have substituted 'culture' in the anthropological sense. Culture is what characterizes man wherever he is found and differentiates human nature from animal nature. Human nature is cultural and historical rather than merely biological.“* (Hook 1999: viii).

Es erscheint jedoch fraglich, ob diese terminologische Verschiebung allein schon ausreichen würde, um sämtliche Missverständnisse auszuräumen, die sich aus den verschiedenen alltagssprachlichen und philosophiegeschichtlichen Konnotationen von „Experience“ und „Culture“ ergeben (vgl. Engler 1992: 118f.).

Eine weitere Schwierigkeit resultiert aus dem langen Zeitraum von Deweys Schaffen und der Vielzahl an Publikationen, in denen er seinen Experience Begriff entfaltet. Allein sein Spätwerk, das mit der Veröffentlichung von *Experience and Nature* beginnt, überspannt 28 Jahre (1925-1953), und die zahlreichen Schriften dieser Zeit füllen 17 der 37 Bände seines Gesamtwerks.<sup>9</sup>

Es erscheint mir daher angeraten, zunächst Deweys Verständnis des Experience einfürend zu erläutern, um daran eine detaillierte Auseinandersetzung mit seinen kunsttheoretischen Überlegungen anschließen zu können. Entscheidend ist dabei, dass für Dewey das *ästhetische Experience* keine Sonderform darstellt, die unabhängig oder getrennt von anderen, alltäglichen Formen des Experience verstanden werden kann. Vielmehr bringt Kunst die Möglichkeiten des Experience viel umfassender zum Ausdruck da sie keinen externen Zweckbestimmungen und Handlungsnotwendigkeiten unterworfen ist.

---

<sup>9</sup> Meine Ausführungen beziehen sich insbesondere, mit Ausnahme von Abschnitt 1.3.2 auf diese Phase. Eine Darstellung der Entwicklung von Deweys philosophischem Denken findet sich insbesondere bei Westbrook (1992) und Alexander (1987).

„ [...] *we might say that esthetic experience is pure experience. For it is experience freed from the forces that impede and confuse its development as experience; freed, that is, from factors that subordinate an experience as it is directly had to something beyond itself. To esthetic experience, then, the philosopher must go to understand what experience is.*“ (Dewey 1934c: 278).

Das ästhetische Experience rückt somit ins Zentrum von Deweys Philosophie und kann sowohl ein konstruktives als auch kritisches Potenzial entfalten, da sich Gesellschaften in Kunst einerseits „ein imaginatives Bild ihrer selbst“ (Neubert 1998: 360) erschaffen, Kunst aber andererseits auch zum Motor gesellschaftlicher Veränderung werden kann, indem sie nicht realisierte Möglichkeiten individuellen und gesellschaftlichen Experience offenlegt (vgl. Engler 1992: 166).

Im Folgenden werden zunächst grundlegende Strukturen des Experience einführend erläutert.<sup>10</sup> Hierbei steht der Zusammenhang von unmittelbarem Sein im Experience und der reflexive Zugriff auf dieses Experience im Vordergrund (1.2). In einem zweiten Schritt werde ich dann auf die soziale Dimension des Experience, insbesondere auf Deweys Theorie der *Habits* und die Bedeutung kommunikativer Prozesse eingehen. Hierbei wird deutlich, dass unser Experience immer schon sprachlich und kulturell vermittelt ist (1.3). In einem dritten Schritt wird die Beziehung von alltäglichem und ästhetischem Experience herausgearbeitet. Entscheidend ist dabei, dass für Dewey kein grundsätzlicher Unterschied zwischen diesen Dimensionen des Experience besteht, da in jedem Experience die Möglichkeit einer ästhetischen Realisierung angelegt ist (1.4).

## 1.2 Dimensionen des Experience

Jedes Experience erwächst für Dewey aus der Interaktion eines Individuums mit seiner Umwelt und umfasst eine unmittelbare und eine mittelbare Dimension, die wechselseitig mit-, durch- und aufeinander wirken und sich so zur Entfaltung bringen. Den Bereich unmittelbaren menschlichen Seins in Welt bezeichnet er als *Primary Experience* und meint damit eine Phase präreflexiver Interaktion, in der wir uns weder der Bestandteile noch des Prozesses des Experience bewusst sind.

„[...] *primary experience is innocent of the discrimination of the what experienced and the how, or mode, of experiencing. We are not in it aware of the seeing, nor yet of objects as something seen. Any experience in all of its non-reflective phases is innocent of any discrimination of subject and object. It*

---

<sup>10</sup> Hierbei begreife ich mich auf die im Zusammenhang mit meiner Arbeit entscheidenden Aspekte. Für eine detailliertere Auseinandersetzung siehe insbesondere Alexander (1987), Engler (1992) und Neubert (1998).

*involves within itself what may be reflectively discriminated into objects located outside the organism and objects referred to the organism.*“ (Dewey 1903: 337, Footnote 1).

Wir werden jedoch nicht in eine menschenleere Welt geboren, sondern schließen in unserem Denken und Handeln immer an bereits vorhandene Wissens- und Erfahrungsbestände an. Diesen mittelbaren Bereich, „in dem Erkenntnis, Wissen, Sprache und alle anderen Formen symbolischer Weltaneignung zu situieren sind“ (Neubert 1998: 72), bezeichnet Dewey als *Secondary* oder auch *Reflective Experience*.

Im Primary Experience bilden Mensch, Objekte und Umwelt eine Einheit und können nur analytisch voneinander unterschieden werden. Daher bezeichnet Dewey das Verhältnis zwischen Mensch und Welt auch als *Transaktion*, da der geläufigere Begriff der Interaktion einen Subjekt-Objekt-Dualismus aufrechterhält.

*„One must not think of 'organism' and 'environment' or 'self' and 'world' as separate and separable entities which come together and then 'interact' (it was over such confusions that Dewey adopted the term 'transaction' for his more customary 'interaction'). The biological organism is merely a locus where a number of processes are organized and redistributed.*“ (Alexander 1987: 109).

Diese Sichtweise lässt sich beispielhaft anhand der menschlichen Atmung verdeutlichen. Auf einer abstrakten Ebene, also im Bereich des reflective Experience, kann die Atemluft als Teil der materiellen Umwelt vom Menschen unterschieden und beispielsweise mithilfe einer chemischen Formel beschrieben werden. Im Bereich des Primary Experience atmen wir diese Luft jedoch, unabhängig davon, wie sie sich genau chemisch zusammensetzt. Wir nehmen die Luft in unseren Körper auf, filtern sie mit unseren Atmungsorganen, transportieren sie in unserer Blutbahn, verwerten sie in unseren Organen und geben sie in veränderter Form wieder in die Welt zurück. Eine klare Grenze, wo in diesem Prozess die Luft aufhört, ein Teil der Umwelt zu sein und zu einem Teil unseres Körpers wird, lässt sich nicht bestimmen. Zudem verläuft dieser Vorgang präreflexiv, also ohne ein bewusstes Zutun unsererseits. Wir sind eben ein Teil *von* Welt und nicht nur ein Element *in* der Welt.

Dewey betont jedoch, dass die objektiven Bedingungen (*objective conditions*), die unsere Welt ausmachen, keinesfalls ausschließlich im Sinne von Natur verstanden werden dürfen. Daher verwendet er auch den Begriff der *Situation*, da dieser die biologisch-physikalische, die psychische und insbesondere auch die sozio-kulturelle Dimension menschlichen Seins umfasst (vgl. Dewey 1938b: 26).

*„The statement that individuals live in a world means, in the concrete, that they live in a series of situations. And when it is said that they live in these*

*situations, the meaning of the word 'in' is different from its meaning when it is said that pennies are 'in' a pocket or paint is 'in' a can. It means, once more, that interaction is going on between an individual and objects and other persons. The conceptions of situation and of interaction are inseparable from each other. An experience is always what it is because of a transaction taking place between an individual and what, at the time, constitutes his environment [...] The environment, in other words, is whatever conditions interact with personal needs, desires, purposes, and capacities to create the experience which is had.*“ (Dewey 1938b: 25).

Für Dewey resultiert ein Experience folglich aus einer Transaktion von Situation und Individuum.

Hieraus ergeben sich zwei wichtige Konsequenzen. Erstens wird menschliches Handeln zum primären Bezugspunkt des Experience. Für Dewey umfasst Handlung hierbei sowohl aktive als auch passive Anteile, also das, was wir tun und das, was uns widerfährt. Das *Was* der Handlung (Ziele, Intentionen und Konsequenzen) kann dabei nicht vom *Wie* (Art und Weise) der Handlung getrennt werden. Daher bezeichnet er Experience auch als zweideutiges (*double-barrelled*) Wort.

*„We begin by noting that 'experience' is [...] a double-barrelled word. [...] it includes what men do and suffer, what they strive for, love, believe and endure, and also how men act and are acted upon, the ways in which they do and suffer, desire and enjoy, see, believe, imagine--in short, processes of experiencing. [...] It is 'double-barrelled' in that it recognizes in its primary integrity no division between act and material, subject and object, but contains them both in an unanalyzed totality.*“ (Dewey 1925a: 18).

Für Dewey sind im Primary Experience Subjekt und Objekt, Handlung und Material zunächst nicht unterschieden, da sie in der Totalität des Experience aufgehen. Wir sind gewissermaßen gefangen im Experience, da unser Handeln dem Erkennen immer vorausgeht.

*„For things are objects to be treated, used, acted upon and with, enjoyed and endured, even more than things to be known. They are things had before they are things cognized.*“ (Dewey 1925a: 28).

Im Primary Experience befinden wir uns in einer Situation, in der wir Objekte (*objects*) und Ereignisse (*events*) noch nicht als solche differenziert wahrnehmen. Sie sind unrealisierte Potenzialitäten der physikalischen, biologischen und sozialen Welt.

*„Prior to becoming perceived as objects and as events, they were brute existences, things whose bearing on the course of behavior was either unperceived or nonexistent.“* (Jackson 1998: 22f.).

Man könnte auch sagen, dass alle Elemente einer Situation, jeder Mensch und jedes Objekt, zunächst nichts weiter sind als Ereignisse in der Welt. Erst durch einen bewussten, reflexiven Zugriff auf Situationen lösen wir Objekte und Ereignisse aus der Totalität des gelebten Primary Experience heraus, geben ihnen eine Bedeutung und erkennen die Situation als Situation. Unser Bewusstsein (*Consciousness*) bildet dann den Fokus oder Vordergrund des Experience. Reflexion setzt jedoch nur ein, wenn unsere Transaktion mit der Situation gestört wird und zielt auf eine Überwindung von Handlungswiderständen, eine Transformation der Situation. Wir versuchen, uns ein wenig Ordnung im Durcheinander des Primary Experience zu schaffen, um unser Handeln zum Erfolg zu führen. Reflexives Handeln zielt für Dewey also stets auf eine Problemlösung, eine intelligente Situationsbeantwortung. Die Ergebnisse eines reflective Experience müssen jedoch immer wieder im Primary Experience überprüft werden. Hieraus ergibt sich als zweite Konsequenz, dass wir nicht aus dem Experience heraustreten und es von außen, aus einer „objektiven“ Position heraus erkennen und beschreiben können. Das heißt jedoch nicht, dass wir keinen reflexiven, erkennenden Zugriff auf unser Experience haben. Erkenntnis dient jedoch nur als Arbeitshypothese im Primary Experience.<sup>11</sup> Ist die Frucht am Baum tatsächlich eine reife Birne oder eine harte Kokosnuss, der Fisch ein Fisch oder eine ungenießbare Qualle?

Im Primary Experience haben Objekte und Ereignisse einen Anfang und ein Ende, eine Vergangenheit und eine Zukunft, die in der Unmittelbarkeit gelebter Situationen zunächst nicht offen zutage treten. Daher ist jedes Experience ein dynamischer Prozess und kein statischer Moment.

*„An instantaneous experience is an impossibility, biologically and psychologically. An experience is a product, one might almost say a by-product, of continuous and cumulative interaction of an organic self with the world.“* (Dewey 1934c: 224).

Für Dewey erstreckt sich ein Experience demzufolge nicht nur im Raum, sondern insbesondere auch in der Zeit. Es markiert keinen Zeitpunkt, sondern spannt einen Zeitraum auf. Objekte und Ereignisse existieren dabei nicht unabhängig voneinander, sondern bilden gemeinsam die Situation, die demzufolge auch als transaktionaler Kontext (*context*) unseres Handelns und Denkens bezeichnet werden kann.

---

<sup>11</sup> Vgl. hierzu insbesondere auch Deweys Modell des reflective Experience in: Dewey 1916: 157f.

*„That all existences are also events I do not doubt. For they are qualified by temporal transition. But that existences as such are only events strikes me as a proposition that can be maintained in no way except by a wholesale ignoring of context. For, in the first place, every occurrence is a concurrence. An event is not a self-enclosed, self-executing affair [...]“ (Dewey 1931: 9).*

Die Frucht existiert nicht unabhängig vom Baum, der Fisch nicht unabhängig vom Wasser. Doch was verbindet Objekte und Ereignisse zu einer Situation? Was lässt eine Situation aus dem Strom des Primary Experience hervortreten, damit sie überhaupt als Situation wahrgenommen und zum Fokus unseres Bewusstseins werden kann? Und worin unterscheidet sich eine Situation von einer anderen, möglicherweise ähnlichen Situation?

Für Dewey ist es eine durchdringende *Qualität (pervasive Quality)*, die jede Situation auszeichnet. Sie ist unmittelbar präsent und kann nur gefühlsmäßig erfasst werden. Diese Qualität wohnt nicht einem bestimmten Objekt oder Ereignis inne. Sie entspringt auch nicht allein der Gefühls- und Gedankenwelt des Individuums, das sich in einer bestimmten Situation befindet. Vielmehr geht sie aus der Transaktion von Situation und Individuum hervor und durchzieht und strukturiert das gesamte Experience. Ob ich auf einer einsamen Insel gestrandet bin oder dort meinen Urlaub verbringe macht einen unmittelbar fühlbaren, qualitativen Unterschied. Obwohl wesentliche Elemente (ich und die Insel) übereinstimmen, haben beide Situationen eine andere durchdringende Qualität, die sich aus der spezifischen Transaktion zwischen mir und der jeweiligen Situation ergibt und den weiteren Verlauf des Experience bestimmen wird. Im reflective Experience kann ich Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausarbeiten, beispielsweise erinnert mich die Situation an *Robinson Crusoe* oder meinen letzten Urlaub (vgl. Dewey 1930c: 246ff.).

Die durchdringende Qualität stellt die Kohärenz und Einmaligkeit einer Situation her und kann nicht vollständig in den Bereich der Sprache und Bedeutung überführt werden.

*„The pervasively qualitative is not only that which binds all constituents into a whole but it is also unique; it constitutes in each situation an individual situation, indivisible and unduplicable. Distinctions and relations are instituted within a situation; they are recurrent and repeatable in different situations.“ (Dewey 1938a: 74).*

Hier verweist Dewey auf einen großen Vorteil des reflective Experience. In der Abstraktion können Situationen verglichen und Lösungsstrategien übertragen und antizipiert werden. Reflexion ermöglicht es, ein Primary Experience nicht nur zu erleiden, sondern auch aktiv zu gestalten. Eine Mango kann ähnlich wie ein Apfel gepflückt, ein Zebrafisch ähnlich wie eine Forelle gefangen werden.

Situationen können demnach auch als Felder bezeichnet werden, die den nicht vollständig reflexiv erschließbaren qualitativen Kontext von Bedeutung und diskursiver Welterschließung bilden.

*„What is designated by the word 'situation' is not a single object or event or set of objects and events. For we never experience nor form judgments about objects and events in isolation, but only in connection with a contextual whole. This latter is what is called a 'situation'. [...] The singular object stands out conspicuously because of its especially focal and crucial position at a given time in determination of some problem of use or enjoyment which the total complex environment presents. There is always a field in which observation of this or that object or event occurs. Observation of the latter is made for the sake of finding out what that field is with reference to some active adaptive response to be made in carrying forward a course of behavior.“ (Dewey 1938a: 72f.).*

Im reflective Experience können Zusammenhänge (*relations*) und narrative Strukturen hergestellt werden (vgl. Alexander 1987: 104). Entscheidend ist, dass das Objekt, das wir in unserem reflective Experience erkannt haben, nicht den Gegenstand des Primary Experience „an sich“ erfasst. Im reflective Experience erschließen wir uns immer nur den Ausschnitt des Primary Experience, der für unser jeweiliges Handeln relevant ist. So macht es beispielsweise einen Unterschied, ob der Fisch für unseren Grill oder unser Aquarium bestimmt ist. In beiden Fällen handelt es sich um einen Fisch, doch in unserem Erkennen realisieren wir immer nur einen Teil des Potenzials, das mit einem Element des Primary Experience einhergeht.

*„Die Objekte der »secondary experience« sind keine Repräsentationen oder Widerspiegelungen der Objekte der »Primary experience«. Dewey deutet das Verhältnis eher als eine Erhellung. Die Prozesse der »secondary experience« verleihen eine verstehende Bedeutung, sie lassen manchmal Objekte neu sehen und manchmal sogar neue Objekte sehen. Sie entschlüsseln nicht ein verborgenes Wesen hinter der »Primary experience«, sondern entbinden jeweilig einige der in den Kontexten der Faktizität real existierenden Möglichkeiten, ohne dass es dabei zu einer abschließenden Identifikation der Sache mit einer oder einigen der nun aktualisierten bzw. aktualisierbaren Möglichkeiten kommen muss.“ (Engler 1992: 125).*

Aus der Unmittelbarkeit, der Unordnung des Primary Experience konstruieren wir gewissermaßen eine Version des Experience als für uns sinnvolle Wirklichkeit. Wir transformieren, bereichern und erweitern unser Experience, indem wir neue Möglichkeiten seiner Bewältigung entwickeln. Aus einem Ast wird beispielsweise eine Angel.

Das Primary Experience kann jedoch nie vollständig im reflective Experience erfasst werden, da es durch Reflexion immer weiter entfaltet und ausgedehnt wird.

*„[...] the cognitive never is all-inclusive: that is, when the material of a prior non-cognitive experience is the object of knowledge, it and the act of knowing are themselves included within a new and wider non-cognitive experience--and this situation can never be transcended. It is only when the temporal character of experienced things is forgotten that the idea of the total 'transcendence' of knowledge is asserted.“* (Dewey 1925a: 30, Footnote 5).

Primary und reflective Experience sind also dialektisch aufeinander bezogen. Sie bilden einen zirkulären Prozess, in dem das reflective Experience immer wieder rückgebunden wird an das Primary Experience, das so transformiert wird und als neues, erweitertes Primary Experience unter Umständen ein erneutes reflexives Eingreifen erforderlich macht. Jede Form diskursiver, symbolischer Welterschließung vollzieht sich folglich im qualitativen Kontext des Primary Experience.

*„A universe of experience is the precondition of a universe of discourse. Without its controlling presence, there is no way to determine the relevancy, weight or coherence of any designated distinction or relation. The universe of experience surrounds and regulates the universe of discourse but never appears as such within the latter.“* (Dewey 1938a: 74).

Aus dem Wechselwirken von stets prekärem, unsicherem Primary Experience und der relativen Sicherheit reflexiver, symbolischer Wirklichkeitskonstruktionen ergibt sich die dynamische Struktur menschlichen Experience. Dewey betont in diesem Zusammenhang jedoch, dass die Offenheit des Experience nicht nur Möglichkeiten, sondern insbesondere auch Risiken in sich trägt.

*„But it is equally important to note that the dark and twilight abound. For in any object of primary experience there are always potentialities which are not explicit; any object that is overt is charged with possible consequences that are hidden; the most overt act has factors which are not explicit. Strain thought as far as we may and not all consequences can be foreseen or made an express or known part of reflection and decision.“* (Dewey 1925a: 28).

Hiermit verweist er auf die Störanfälligkeit unserer Wirklichkeitskonstruktionen. Der neue Fisch in unserem Aquarium könnte auch ein Piranha sein!

Bevor ich mich in einem nächsten Schritt der sozialen Dimension des Experience zuwende, können die vorangegangenen Ausführungen noch einmal in zwei Punkten zusammengefasst werden.

- Als *Primary Experience* bezeichnet Dewey präreflexives, menschliches Sein in, mit und durch Welt. Mensch und Situation stehen in einem transaktionalen Verhältnis zueinander. Das heißt Objekte, Ereignisse und das Subjekt gehen in der Totalität des Experience auf und sind zunächst nicht voneinander zu unterscheiden, sondern stehen in einem wechselseitigen, dynamischen Anpassungsverhältnis. Dabei geht das Handeln der Erkenntnis stets voraus. Das heißt im Primary Experience wird immer schon in *Situationen* gehandelt, bevor diese überhaupt bewusst wahrgenommen/erkannt werden. Handeln umfasst immer sowohl aktive (*doing*) als auch passive (*undergoing*) Anteile. Das *Was* der Handlung (Ziele, Intentionen und Konsequenzen) kann dabei nicht vom *Wie* (Art und Weise) der Handlung unterschieden werden. Das Experience erstreckt sich im Raum und in der Zeit. Es ist ein Prozess, etwas das wir tun/erleiden und nicht etwas, das wir haben. Situationen zeichnen sich durch eine durchdringende *Qualität (pervasive Quality)* aus. Sie entsteht in der je spezifischen und einmaligen Transaktion von Individuum und den Elementen der Situation. Sie ist als Qualität fühlbar und kann nicht vollständig reflexiv erfasst werden. Durch sie erhält die Situation ihre Kohärenz, Struktur und Einmaligkeit, und wird zur bewusst wahrnehmbaren Situation. Die Totalität des Primary Experience bildet den qualitativen Kontext unseres Handelns und Denkens. Dabei bleibt es stets unabgeschlossen, da nie alle Potenzialitäten realisiert werden können.
- Das *Reflective Experience* umfasst für Dewey alle Ebenen symbolischer Welterschließung, also beispielsweise Sprache und Erkenntnis. Hier schließen wir an vorhandene gesellschaftliche/kulturelle Wissensbestände an. Ein reflective Experience setzt ein, wenn die Transaktion im Primary Experience durch Handlungswiderstände gestört wird. Hierdurch werden wir uns unseres Seins in einer Situation bewusst. Einzelne Elemente der Situation werden bewusst in den Fokus gerückt. Ihnen wird Bedeutung zugeschrieben und die Situation wird im Hinblick auf eine Problemlösung, eine intelligente Situationsbeantwortung reflektiert. Die Ergebnisse dieser Reflexion werden im Primary Experience überprüft. Erkenntnis dient also lediglich als Arbeitshypothese im Primary Experience. Primary und reflective Experience sind dialektisch aufeinander bezogen. Das Primary Experience bildet den Ausgangspunkt reflexiven Handelns, das wiederum den Bereich des Primary Experience erweitert, indem es zuvor unrealisierte Potenziale offen legt. Das hieraus resultierende neue Primary Experience bildet den Ausgangspunkt für ein erneutes reflective Experience usw. Das Universum des konkret gelebten Experience ist demzufolge stets umfassender als das Universum der Diskurse. Daher können wir auch nicht aus dem Experience

heraustreten, um es aus einer „objektiven“ Beobachterposition heraus vollständig reflexiv/symbolisch zu erfassen.

### 1.3 Life-Experience

Im vorangegangenen Abschnitt ist deutlich geworden, dass Primary und reflective Experience nicht als voneinander unabhängige Bereiche des Experience verstanden werden können. Vielmehr sind sie dialektisch aufeinander bezogen, das Eine bringt das jeweils Andere hervor. Dieser Prozess bleibt letztlich unabgeschlossen. Das auf- und ineinander Folgen der unterschiedlichen Situationen, die ein menschliches Leben ausmachen, bezeichnet Dewey auch als *Life-Experience* (vgl. Dewey 1939b: 30f.), mit dem ein Individuum immer an vorhandene gesellschaftliche Wirklichkeitskonstruktionen anschließt. Was uns als neues Experience erscheint, ist angefüllt mit in der Vergangenheit vollzogenen Weltdeutungen. Für Dewey ergibt sich daraus die Gefahr, dass unrealisierte Möglichkeiten des Experience nicht wahrgenommen werden und in einem Zustand der Verdunkelung verbleiben. Wenn dieser Zusammenhang jedoch reflektiert wird, kann die Vergangenheit einer Gesellschaft die Gegenwart und Zukunft der an ihr teilhabenden Individuen bereichern (vgl. Dewey 1925a: 40).

Eine zentrale Rolle in unserem Handeln und Verhalten kommt *Habits* zu. Ähnlich wie im Fall des Experience ist eine deutsche Übersetzung mit „Gewohnheit“ unzureichend.<sup>12</sup> Um Deweys spezifische Verwendungsweise hervorzuheben, werde ich daher im weiteren Verlauf der Arbeit die englische Bezeichnung beibehalten.

Erstaunlich ist, dass Dewey den Habit-Begriff, den er am umfassendsten in seinem 1922 erschienenen Buch *Human Nature and Conduct* entwickelt, in den folgenden Schriften nur noch selten explizit verwendet. In *Art as Experience* werden Habits lediglich sechsmal erwähnt, was dazu führt, dass ihre zentrale Bedeutung für Deweys Theorie des Experience im Allgemeinen und seine Kunsttheorie im Besonderen leicht übersehen werden kann (vgl. Kestenbaum 1977: 110f.). Stefan Neubert vermutet, dass Dewey in seinem Spätwerk eine gewisse Skepsis gegenüber seiner eigenen Begrifflichkeit hegt, da sie aufgrund ihres alltagsprachlichen Ursprungs einer steten Gefahr der Trivialisierung unterliegt (vgl. Neubert 1998: 167f.).

Für Dewey beeinflussen Habits sämtliche Bereiche menschlichen Handelns (*habits of action*) und Denkens (*habits of thinking*) und sind im Life-Experience einem kontinuierlichen Transformationsprozess ausgesetzt. Diese Komplexität lässt sich jedoch nur schwierig mit einem Wort fassen und denken. Daher umschreibt Dewey in *Art as*

---

<sup>12</sup> Eine Übersetzung mit Habitus (im Plural) wäre jedoch denkbar.

*Experience Habits* in der Regel als Elemente vorangegangener Experiences (*elements of past experiences*), die unser Sein in der Gegenwart im Hinblick auf die Zukunft strukturieren. Es ist sehr gut möglich, dass Deweys Hinwendung zur Kunst aus einem gewissen Unbehagen gegenüber der vermeintlichen Eindeutigkeit wissenschaftlicher Terminologie resultiert. Vieles deutet darauf hin, dass er in der Kunst einen neuen Modus der Verständigung gesucht hat, der es ermöglicht, der qualitativen Besonderheit des Experience zu einem unmittelbareren und angemesseneren Ausdruck zu verhelfen. Diese Vorstellung ist typisch für die Moderne und mitverantwortlich für das Aufbrechen überkommener künstlerischer Konventionen gegen Ende des 19. Jahrhunderts.

Die soziale Dimension des Life-Experience steht im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen. In einem ersten Schritt werde ich zunächst Deweys Verständnis von Kommunikation und Bedeutung (*meaning*) kurz darstellen (1.3.1) und dann in einem zweiten Schritt seine Theorie der Habits einführend erläutern (1.3.2). Hierbei wird deutlich, dass sich Deweys Verständnis des Experience weniger auf evolutionäre, biologische Prozesse, sondern vielmehr auf die Vergesellschaftung von Individuen bezieht.

### 1.3.1 Kommunikation und Bedeutung

Für Dewey sind *Signalakte* (*signaling acts*) notwendige Ausgangsvoraussetzung für Sprache. Sie sind aber weder gleichbedeutend mit Sprache (*language*), noch sind sie für sich allein genommen eine hinreichende Bedingung für Sprache. Signalakte können zwar für einen Beobachter etwas zum Ausdruck bringen, dieser Ausdruck geht jedoch nicht auf die Intention des Signalgebers zurück (vgl. Dewey 1925a: 140). Wenn ich beispielsweise auf der Suche nach Brombeeren mit meinem Fuß in Dornen trete und einen Schrei ausstoße, so signalisiert dies einem Beobachter, dass ich Schmerzen erleide. Den Schrei stoße ich jedoch nicht im Hinblick auf meinen Beobachter aus, sondern als Begleiterscheinung meiner Transaktion mit den Dornen. Im Unterschied dazu zielt *Kommunikation* auf eine gemeinsame Beteiligung an der Gestaltung einer Situation. In diesem Fall stoße ich den Schrei aus, um einen Anderen auf die Dornen aufmerksam zu machen, gemeinsam einen Weg zu finden diese zu überwinden, und die Brombeeren zu pflücken.

*„The heart of language is not 'expression' of something antecedent, much less expression of antecedent thought. It is communication; the establishment of cooperation in an activity in which there are partners, and in which the activity of each is modified and regulated by partnership. To fail to understand is to fail to come into agreement in action; to misunderstand is to set up action at cross purposes.“* (Dewey 1925a: 141).

Durch *Sprache* erhalten die Elemente des Primary Experience eine Bedeutung, sie werden zu Ereignissen und Objekten, auf die im reflective Experience Bezug genommen werden kann. Durch die Überführung in ein symbolisches Medium erhalten sie gewissermaßen ein Doppelleben. Einerseits können sie in einer konkreten Situation benannt werden (diese Dornen im Besonderen), andererseits kann sich außerhalb einer konkreten Situation, gedanklich auf sie bezogen werden (Dornen im Allgemeinen). Sprache ermöglicht also eine Auseinandersetzung, ein Experimentieren mit Dingen und Ereignissen in einer mitteilbaren Vorstellungswelt (vgl. Dewey 1925a: 132). Aufgrund dieser besonderen Eigenschaft bezeichnet Dewey Sprache auch als „tool of tools“ (Dewey 1925a: 134 und 146).

Entscheidend ist, auch im Hinblick auf das Thema dieser Arbeit, dass Sprache für Dewey nicht auf Wort und Schrift reduziert werden kann, sondern sämtliche Bereiche symbolischer Interaktion und kommunikativen Handelns umfasst, wie zum Beispiel auch Filme.

*„[...] language is taken in its widest sense, a sense wider than oral and written speech. It includes the latter. But it includes also not only gestures but rites, ceremonies, monuments and the products of industrial and fine arts.“* (Dewey 1938a: 51f.).

In symbolischer Interaktion hergestellte *Bedeutung* (*meaning*) muss demzufolge weniger als Eigenschaft von Objekten, sondern vielmehr als Qualität des Verhaltens verstanden werden. Bedeutung schafft erst eine gemeinsame, (mit-)teilbare Situation, in der wir mit Anderen kooperativ handeln können. Sie ermöglicht eine gleichzeitige, beiderseitige Perspektivübernahme und ist dabei nicht primär an Objekte, subjektive psychische Zustände oder Sprache, sondern vor allem an soziales Handeln in Situationen gebunden.

*„Meaning is not indeed a psychic existence; it is primarily a property of behavior, and secondarily a property of objects. But the behavior of which it is a quality is a distinctive behavior; cooperative, in that response to another's act involves contemporaneous response to a thing as entering into the other's behavior, and this upon both sides. It is difficult to state the exact physiological mechanism which is involved. But about the fact there is no doubt. It constitutes the intelligibility of acts and things. Possession of the capacity to engage in such activity is intelligence. Intelligence and meaning are natural consequences of the peculiar form which interaction sometimes assumes in the case of human beings. Primarily meaning is intent and intent is not personal in a private and exclusive sense.“* (Dewey 1925a: 141f.).

Die Dornen in unserem Beispiel stellen einen Handlungswiderstand dar. Sie halten mich davon ab, die Brombeeren zu pflücken. In der kommunikativen Transaktion mit Anderen wird die Situation reflektiert. Die Dornen fügen Schmerzen zu. Warum sollen die Dornen überwunden werden? Vermutlich wegen der roten Beeren. Was macht die roten Beeren interessant? Es sind Brombeeren, die man essen kann. Die Situation könnte so oder ähnlich ablaufen. Entscheidend ist, dass sich durch kommunikatives Handeln alle an der Situation teilhabenden Personen über die Bedeutung ihres Experience verständigen. Sie schaffen eine gemeinsame Situation, in der sie Handeln, Lösungswege ersinnen und Ergebnisse antizipieren können. Die Bedeutung der Brombeeren bezieht sich also nicht allein auf die roten Beeren (das Objekt), sondern auf den gesamten Handlungszusammenhang der Situation. In diesem Sinne definiert Dewey Bedeutungen als Regeln für den Gebrauch und die Interpretation von Dingen und Ereignissen im Hinblick auf Handlungsmöglichkeiten und Konsequenzen (vgl. Dewey 1925a: 147). Bedeutung entwickelt sich also „aus einer triadischen Relation im Interaktions- oder Praxisverhältnis von Sprecher, Hörer und Gegenstand.“ (Engler 1992: 145).

Sprache übersetzt das Primary Experience in ein *kommunikatives Feld*, daher verfügt Bedeutung neben einer bezeichnenden, denotativen Dimension (*de-notation*) auch immer über eine konnotative Dimension (*con-notation*) assoziativer Nebenbedeutungen (vgl. Dewey 1925a: 138). Das Wort „Brombeere“ bezeichnet also sowohl die entsprechende Frucht als auch eine Reihe damit einhergehender Nebenbedeutungen. Man kann aus Brombeeren Marmelade kochen oder mit ihnen Vanilleeis verfeinern. Darüber hinaus können aber auch sehr persönliche Konnotationen mit dem Wort einhergehen, weil ich beispielsweise meinen Eltern immer bei der Pflege ihrer Brombeersträucher helfen musste und deshalb nicht mit anderen Kindern spielen durfte. Bedeutung wird also immer innerhalb einer Gemeinschaft kommunikativ erworben und ausgehandelt. Sie ist kein Element der Welt der Objekte allein, sondern eine Dimension des Experience und insofern stets kontextbezogen und somit auch unerschöpflich.

Durch die Verwendung von Sprache wird Bedeutung generalisierbar. In der konkreten Situation bezieht sich das Wort „pflücken“ auf diese spezifischen Brombeeren. Die Bedeutung kann aber auch auf andere Situationen übertragen werden, in denen beispielsweise Kirschen oder Erdbeeren zu pflücken sind. Die Bedeutung eines Wortes ist in diesem Sinne unspezifisch, da sie auf eine Vielzahl von Situationen anwendbar ist. Für Dewey ergibt sich hieraus eine Eigendynamik von Bedeutung, da neu konstruierte Bedeutungen stets auf andere Situationen übertragen und ihre Reichweite und Tragfähigkeit anhand des Handelns im Experience überprüft werden (vgl. Dewey 1925a: 147f.).

„[Sprache] ist generativ, erzeugt gewissermaßen aus sich selbst heraus neue Bedeutungen. Dieser generative Aspekt kennzeichnet für Dewey letztlich jede Form sprachlicher Welterschließung [...] Aus subjektivem Blickwinkel kommt der Sprache, den symbolischen Ordnungen mithin ein Eigenleben zu: Das Subjekt hat keine volle Verfügung über sie. Der Gebrauch, den es von ihnen macht, birgt das Moment des Unvorhergesehenen, Überraschenden, Neuen; er trägt immer auch die Züge eines Experiments, dessen Ausgang ungewiss ist.“ (Neubert 1998: 246).

Durch die Abstraktion vom konkreten Handlungsbezug können neue, unrealisierte Potenziale des Experience erschlossen werden. Tradiertere Bedeutungen, an die wir immer schon anschließen, dürfen daher nicht als ewige, allgemeingültige Wahrheiten verabsolutiert werden, sondern müssen stets in neuen Situationen auf ihre Gültigkeit überprüft werden.

Ulrich Engler erfasst Deweys Theorie der Bedeutung in vier Dimensionen: den Nah- und Fernhorizont sowie den Sachgehalt und die Verwendung der Bedeutung (vgl. Engler 1992: 149ff.). Diese Differenzierung lässt sich anhand einer Verkehrsampel verdeutlichen. Die Bedeutung einer Ampel ist unmittelbar anwesend, sie hat eine immanente Bedeutung (*immanent meaning*). Diese Bedeutung ist keineswegs naturgegeben, sondern erfordert einen Kontext gemeinsamer Praxis. Wir sind es aber so gewohnt, dass mithilfe von Ampeln der Verkehr geregelt wird, dass wir nicht mehr darüber nachdenken müssen. Ähnlich verhält es sich mit der Bedeutung des Ampelsignals für unser Handeln. Es hat eine naheliegende, explizite Bedeutung (*proximate meaning*). Die Ampel zeigt rot, ich bleibe stehen, bis sie grün wird. Die Bedeutung des Ampelsignals ist dabei weitgehend verschmolzen mit dem Objekt Ampel. Dies zeigt sich auch schon darin, dass wir von roten oder grünen Ampeln sprechen, obwohl diese in der Regel nicht grün oder rot, sondern schwarz sind. Im Fernhorizont ist die Ampel aber auch gleichzeitig Ausdruck von Vergesellschaftung, da ihrer Verwendung komplexe Regeln hinterlegt sind, beispielsweise das Straßenverkehrsrecht. Diesen Bereich symptomatischer Bedeutung bezeichnet Dewey auch als entfernte oder letztliche Bedeutung (*ulterior/ultimate meaning*). Die Bedeutung einer Ampel kann aber auch auf ganz andere Kontexte übertragen werden. So können beispielsweise Ernährungsratschläge in Form einer Ampel wiedergegeben werden. Schokoriegel würden dann der roten und Brombeeren der grünen Ampel zugeordnet. Der Nachvollzug solcher referentieller Bedeutungen (*referential meaning*) erfordert vergleichsweise komplexe Schlussfolgerungen.

Ein gutes Beispiel für die unterschiedlichen Ebenen von Bedeutung findet sich in Charlie Chaplins Film *Modern Times* (USA 1936). In der gewählten Szene ist der Tramp gerade auf einer Straße unterwegs, als ein mit Holz beladener Lastwagen an ihm vorbei fährt. An

einer besonders langen Holzbohle ist eine Fahne befestigt. Aus unserer Alltagserfahrung wissen wir, dass eine derartige Fahne auf etwas aufmerksam machen soll: Vorsicht, überlange Holzplanke! (Immanente Bedeutung). Hieraus ergibt sich direkt eine Konsequenz für unser Handeln: Abstand halten, nicht zu dicht auffahren! (Explizite Bedeutung). Im Film fällt die Fahne auf die Straße. Der Tramp hebt sie auf und läuft dem Lastwagen hinterher. Dabei schwenkt er wild die Fahne, um den Fahrer auf sich und die verlorene Fahne aufmerksam zu machen. Just in diesem Moment biegt ein Protestzug hungernder Arbeiter um die Ecke.

Es ist vermutlich bereits klar, worauf die Szene hinausläuft. Die Fahne nimmt schlagartig eine andere Bedeutung an und wird zum Ausdruck einer politischen Gesinnung: die Rote Fahne des Kommunismus (Referentielle Bedeutung). Dahinter steht eine bestimmte Vorstellung über eine in Klassen aufgeteilte Gesellschaft: Proletarier aller Länder vereinigt euch! (Symptomatische Bedeutung). Wir wissen sofort, worauf Chaplin anspielt, denn sonst könnten wir den Humor dieser Szene nicht verstehen. Die Tatsache, dass Bedeutung immer gesellschaftlich geteilte Bedeutung ist, ermöglicht es ihm, einen visuellen Gag zu erzählen, der darauf basiert, dass sich die Bedeutung eines Gegenstandes unbeabsichtigt schlagartig verändert. Bemerkenswert ist zudem, dass wir die Fahne unmittelbar als rote Fahne identifizieren, obwohl *Modern Times* ein schwarz-weiß Film ist. Dieser Umstand verweist bereits auf den nächsten Abschnitt, der die Funktionsweise von Habits zum Inhalt hat. Doch dazu später mehr (vgl. 1.3.2).

Die vier Dimensionen von Bedeutung können in einer Übersicht dargestellt werden.

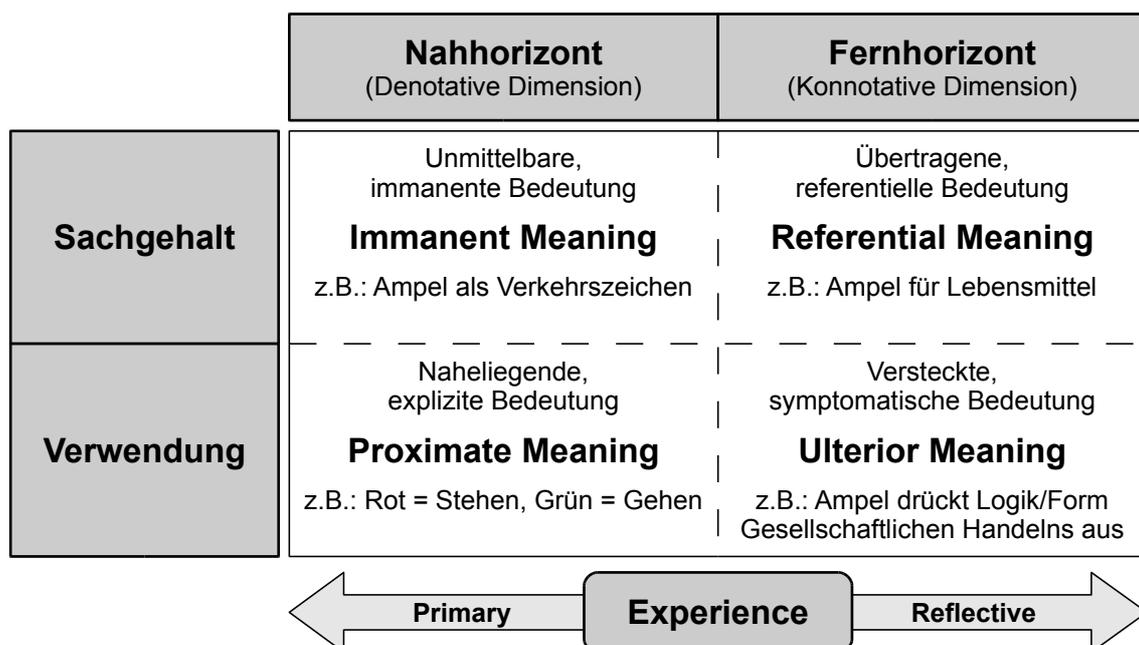


Abbildung 1: Vier Dimensionen von Bedeutung

Der Nahhorizont der Bedeutungen ist tendenziell stärker auf das Primary Experience bezogen, da Bedeutung hier beinahe selbstverständlich erfasst wird und gewissermaßen mit den Objekten und Ereignissen zusammenfällt. Der Fernhorizont erfordert hingegen verstärkt reflexives Eingreifen. Für Dewey ist dieser Bereich von großer Wichtigkeit, da hier unrealisierte Potenziale des Experience erschlossen werden können.

Die vier Bereiche der Bedeutung können in der Praxis jedoch nicht so scharf voneinander unterschieden werden, wie es zunächst den Anschein hat. Zu bedenken ist auch, dass sich Bedeutung immer im Kontext von Verständigungsgemeinschaften entwickelt und daher für Außenstehende mitunter nur sehr schwer nachzuvollziehen ist. In den Kapiteln 4 und 5 werde ich dieses Thema in Bezug auf den Prozess des Filmverstehens erneut aufgreifen und vertiefen.

Neben der Möglichkeit symbolischer Welterschließung betont Dewey die erfüllenden (*consummatory*) Aspekte kommunikativer Praxis, die eine Teilnahme an und Gestaltung von gemeinschaftlichem Leben ermöglicht. Jenseits eines konkreten Handlungsbezugs erlaubt sie es, mit Anderen gefühlte und imaginierte Potenziale des Experience zu teilen. Neben der Funktion einer Verständigung über Situationen erfüllt Kommunikation also gewissermaßen den Selbstzweck ihres Gelingens, erfüllender Vergemeinschaftung. Trotz aller Idealisierungen, seiner Hoffnung auf eine freie und umfassende kommunikative Teilhabe an einer großen Gemeinschaft, erkennt Dewey auch die grundsätzliche Möglichkeit des Scheiterns symbolischer Verständigungen, die in der reflexiven Uneinholbarkeit des Experience begründet liegt (vgl. Neubert 1998: 294ff.).

Bevor ich in einem nächsten Schritt auf Deweys Theorie der Habits eingehe, werde ich die vorangegangenen Ausführungen noch einmal kurz zusammenfassen.

- In unserem Experience schließen wir immer schon an gesellschaftlich tradierte Wissensbestände an. *Bedeutung (meaning)* stellt demnach für Dewey eine Dimension menschlichen Verhaltens dar und kann verstanden werden als Anleitung für den Gebrauch und die Interpretation von Dingen und Ereignissen im Hinblick auf Handlungsmöglichkeiten und Konsequenzen. *Kommunikation* ermöglicht zum einen eine gemeinsame, geteilte Situationstransformation (*funktionaler Aspekt*), zum anderen ist sie aber auch selbstgenügsamer Ausdruck gelingender Vergemeinschaftung (*erfüllender/consummatory Aspekt*). Durch Überführung in ein anderes Medium, in *Sprache (language)* kann Bedeutung unabhängig von einem konkreten Situations- und Handlungsbezug genutzt werden. Sprache umfasst für Dewey dabei nicht nur Wort und Schrift, sondern sämtliche Formen symbolischer Welterschließung (z. B. Mathematik, Maschinen, Kunst, Gebräuche etc.). Neben einer bezeichnenden, denotativen Dimension (*De-notation*), umfasst Bedeutung eine konnotative Dimension (*Con-notation*), d. h., sie dient nicht nur zur

Bezeichnung eines Objektes, sondern spannt ein Feld, einen Kontext assoziativer Nebenbedeutungen auf. Sprache ist demzufolge generativ, das heißt sie erzeugt und offenbart neue, zuvor unrealisierte Bedeutungen des Experience. Bewähren sich Bedeutungen nicht fortlaufend im Experience (machen sie keinen Sinn mehr), müssen sie transformiert oder verworfen werden. Diese generative Dynamik macht kommunikative Prozesse störanfällig. Eine eindeutige Verständigung ist nicht möglich, da stets unterschiedliche Wirklichkeitskonstruktionen miteinander abgeglichen werden müssen.

- Mit Dewey können *vier Dimensionen der Bedeutung* analytisch voneinander unterschieden werden. Die immanente Bedeutung (*immanent meaning*) eines Ereignisses oder Gegenstandes wird unmittelbar erfasst, beispielsweise wenn wir einen Hammer als Hammer erkennen. Der Bereich expliziter Bedeutung (*proximate meaning*) schließt eine bestimmte Handlungs- oder Verwendungsweise ein. Wir nutzen einen Hammer um Nägel einzuschlagen und nicht um unsere Haare zu frisieren. Diese beiden Bereiche können als Nahhorizont der Bedeutung bezeichnet werden. Zwar ist auch diese Bedeutung sozial konstruiert und vermittelt, Bedeutung und Gegenstand fallen jedoch gewissermaßen zusammen. Der Nahbereich kann daher auch als denotative Dimension der Bedeutung bezeichnet werden und ist als unmittelbar, präreflexiv erfasste Bedeutung stärker dem Primary Experience zugewandt. Bedeutung kann als referentielle Bedeutung (*referential meaning*) aber auch auf andere Zusammenhänge übertragen werden, zu denen keine direkte Beziehung besteht. So wird beispielsweise ein Experience als „Hammer“ bezeichnet, wenn es eine besondere emotionale Qualität hat. Bedeutung steht immer in einem Kontext, der als symptomatische Bedeutung (*ultimate/ulterior meaning*) erfasst werden kann. So deutet die Existenz eines Hammers beispielsweise auf bestimmte Formen des Handwerks und gesellschaftliche Produktionsweisen hin. Um den Fernhorizont von Bedeutungen erschließen zu können, ist in stärkerem Maße eine reflexive Auseinandersetzung nötig, daher ist dieser Bereich stärker dem reflective Experience zugewandt. Ein Bedeutungsfeld kann jedoch nie vollständig reflexiv erfasst werden.

### 1.3.2 Habits und Verhalten

Für Dewey bilden Habits die Grundlage menschlichen Verhaltens. Sie entwickeln sich auf der Basis unserer persönlichen biologischen Dispositionen und in Transaktion mit der physischen und kulturellen Umwelt. Sie strukturieren und regulieren unser Experience.

*„They are working adaptations of personal capacities with enviroing forces. All virtues and vices are habits which incorporate objective forces. They are*

*interactions of elements contributed by the make-up of an individual with elements supplied by the out-door world. They can be studied as objectively as physiological functions, and they can be modified by change of either personal or social elements.*“ (Dewey 1922: 16).

Unsere Art zu sprechen, zu essen, die Welt zu verstehen, kurz: Alle Formen menschlichen Denkens und Handelns basieren auf Habits. Experience und Habit stehen dabei in einem zirkulären Verhältnis wechselseitiger Hervorbringung und Transformation. Das heißt, Habits sind einerseits Produkte unseres Experience, andererseits beeinflussen sie aber auch unsere Wahrnehmung von Situationen. Unser Experience basiert demzufolge auf Habits und umgekehrt.

Habits werden in und aufgrund einer sozialen Umwelt erworben, funktionieren aber mit der gleichen Selbstverständlichkeit wie physiologische Prozesse. Daher bezeichnet Dewey sie auch als unsere „zweite Natur“ (vgl. Dewey 1932a: 32).

*„The world we have experienced becomes an integral part of the self that acts and is acted upon in further experience. In their physical occurrence, things and events experienced pass and are gone. But something of their meaning and value is retained as an integral part of the self. Through habits formed in intercourse with the world, we also in-habit the world.*“ (Dewey 1934c: 109).

Im Unterschied zu bewusst erlernten Fertigkeiten, über deren Erwerb und Gebrauch wir frei entscheiden können, sind Habits ein konstitutiver Teil unseres Selbst: Wir sind Habits (vgl. Dewey 1922: 21). Sie dürfen jedoch nicht im Sinne einzelner Elemente missverstanden werden. Wir haben keine einzelnen Habits für unsere individuelle Art zu sprechen, zu laufen oder zu denken. Unser Charakter ist kein Bündel singulärer Habits. Vielmehr stehen sie in einem dynamischen, transaktionalen Verhältnis zueinander und machen die Gesamtheit unseres Verhaltens aus. Daher beschreibt Dewey einen Charakter auch als mehr oder weniger vollständige wechselseitige Durchdringung (*interpenetration*) von Habits (vgl. Dewey 1922: 29f.).

Habits können als präreflexive Tendenzen unseres Denkens und Handelns beschrieben werden. In diesem Sinne bestimmen sie aktiv darüber, wie wir Situationen wahrnehmen und uns in ihnen verhalten. Wir sind eher mutig oder furchtsam, forsch oder zurückhaltend und entsprechend treten jeweils unterschiedliche Elemente einer Situation in den Vordergrund unserer Wahrnehmung.

*„All habits are demands for certain kinds of activity; and they constitute the self. [...] They form our effective desires and they furnish us with our working capacities. They rule our thoughts, determining which shall appear and be*

*strong and which shall pass from light into obscurity. We may think of habits as means, waiting, like tools in a box, to be used by conscious resolve. But they are something more than that. They are active means, means that project themselves, energetic and dominating ways of acting.*“ (Dewey 1922: 21f.).

Wir können unsere Habits in der Regel nicht bewusst steuern. Dewey vergleicht sie daher mit einem Filter, durch den unser Denken und unsere Wahrnehmung verläuft (vgl. Dewey 1922: 26). Dieser Zusammenhang lässt sich anhand der südafrikanischen Zulu-Gemeinschaft verdeutlichen, die in einer ausgeprägt aperspektivischen Welt leben. Ihre Kulturgüter weisen so gut wie keine geraden Linien auf, daher werden die Zulus auch häufig als Kreis-Kultur bezeichnet. So leben sie beispielsweise in runden Hütten und pflügen ihre Äcker in Kurven. Interessant ist, dass die Zulus bestimmten optischen Täuschungen nicht unterliegen, die mit geraden Linien und Perspektive arbeiten. Ein Beispiel ist die Müller-Lyer Täuschung. Obwohl beide Linien gleich lang sind, wirkt die linke länger. Ähnlich auch bei der Ponzo-Täuschung, bei der die obere Linie länger zu sein scheint als die untere. Die Zulus hingegen unterscheiden sich in ihren Habits und sind daher nicht im gleichen Maße von diesen optischen Täuschungen betroffen: Sie funktionieren bei ihnen nicht (vgl. Gregory 2001: 186f.).

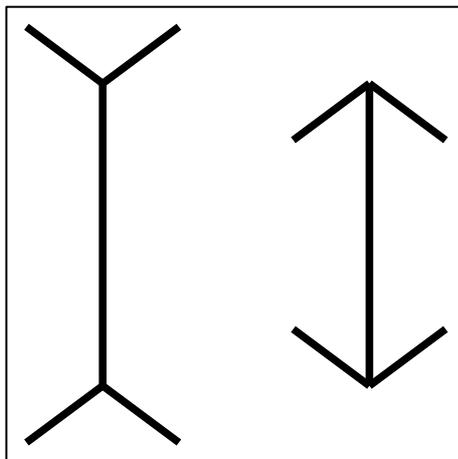


Abbildung 2: Müller-Lyer Täuschung

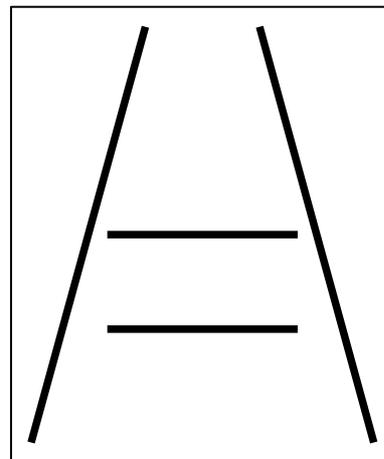


Abbildung 3: Ponzo Täuschung

Mit Dewey können wir sagen, dass wir durch eine Umwelt in der gerade Linien vorherrschen, Habits ausbilden, die uns bestimmte räumliche Perspektiven und entsprechende Größenverhältnisse sehen lassen. Viktor Kestenbaum bezeichnet diese Eigenschaft auch als prä-objektive Intentionalität von Habits (vgl. Kestenbaum 1977: 8), das heißt, noch bevor wir tatsächlich in eine Situation eintreten, verfügen wir bereits über eine Reihe habitueller Vorannahmen, die darüber bestimmen, wie wir die Situation wahrnehmen werden.

*„The medium of habit filters all the material that reaches our perception and thought. The filter is not, however, chemically pure. It is a reagent which adds*

*new qualities and rearranges what is received. Our ideas truly depend upon experience, but so do our sensations. And the experience upon which they both depend is the operation of habits--originally of instincts.*“ (Dewey 1922: 25f.).

Jede Form der Wahrnehmung ist demzufolge ein erlernter Anpassungsprozess, der sich in Habits niederschlägt, die ihrerseits wiederum im Experience wirken. Sie erschließen das Primary Experience als Feld möglicher Bedeutungen und Handlungen. Durch Habits ist eine Situation präreflexiv vorerschlossen und wird so erst zu einer Situation mit Bedeutung, auf die wir bewusst reflexiv zugreifen können.

Es ist an anderer Stelle bereits ausgeführt worden, dass Bedeutung für Dewey insbesondere eine Eigenschaft von Verhalten und weniger von Objekten ist (vgl. 1.3.1). Aufgrund seiner Habit-Theorie sind wir nun in der Lage, diese soziale Dimension von Bedeutung viel weitreichender zu erfassen. Durch den Einfluss von Habits ist uns die Welt als gelebte Bedeutung unmittelbar verständlich noch bevor wir sie bewusst, reflexiv verstanden haben. „[...] meanings must be 'had' before they can be 'known“ (Kestenbaum 1977: 2).

In unserer Aneignung von Habits knüpfen wir immer schon an tradierte gesellschaftliche Wissens- und Erfahrungsbestände an. Individuelle Habits entstehen demzufolge unter dem Einfluss gesellschaftlicher Habits, die Dewey als *Gebräuche* (*customs*) bezeichnet.

*„We often fancy that institutions, social custom, collective habit, have been formed by the consolidation of individual habits. In the main this supposition is false to fact. To a considerable extent customs, or widespread uniformities of habit, exist because individuals face the same situation and react in like fashion. But to a larger extent customs persist because individuals form their personal habits under conditions set by prior customs.*“ (Dewey 1922: 43).

Gesellschaftliche Habits begrenzen das Repertoire an leb- und vorstellbaren individuellen Habits. So fällt es beispielsweise schwer, Geschlechterrollen radikal anders zu denken oder zu leben, da wir immer an gesellschaftlich (mit-)geteilte Habits anschließen, die unseren Blickwinkel begrenzen und unsere Handlungen strukturieren. Habits schreiben sich so gewissermaßen selbst fort. Daher bezeichnet Dewey sie auch als selbst-perpetuierend (*self-perpetuating*) (vgl. Dewey 1922: 43). Insbesondere habitualisierte Geisteshaltungen (*habits of thought*) erweisen sich als relativ wandlungsresistent, da sie der Gefahr einer Naturalisierung unterliegen. Geschlechterrollen werden dann beispielsweise nicht als veränderbare Konstruktionen einer Verständigungsgemeinschaft aufgefasst, sondern als Ausdruck unveränderlicher, naturgegebener Dispositionen.

*„Actual social change is never so great as is apparent change. Ways of belief, of expectation, of judgment and attendant emotional dispositions of like and*

*dislike, are not easily modified after they have once taken shape. Political and legal institutions may be altered, even abolished; but the bulk of popular thought which has been shaped to their pattern persists. [...] Habits of thought outlive modifications in habits of overt action.* “ (Dewey 1922: 77).

Dewey erkennt im Wirken von Habits eine grundsätzliche Ambivalenz, die er dahin gehend zuspitzt, dass Habits zwar gute Diener aber mangelhafte Herren sind (vgl. Dewey 1901/1902: 299). So sind wir einerseits in den alltäglichsten Situationen auf Habits als Handlungsrouninen angewiesen, beispielsweise beim Treppensteigen, Überqueren von Straßen oder Autofahren. Andererseits droht unser Experience aber in stumpfer Routine zu versinken, wenn wir unser Handeln und Denken unreflektierten Habits unterwerfen. Zwanghaftes Festhalten an überkommenen Habits resultiert dann zwangsläufig in einer Verkrustung gesellschaftlicher Strukturen, die Dewey auch als „soziale Arteriosklerose“ bezeichnet (vgl. Dewey 1922: 73).

Je komplexer eine Gesellschaft wird, desto widersprüchlicher sind auch die verschiedenen Habits, die sie hervorbringt. Hieraus ergibt sich die Gefahr, dass ein Individuum nicht mehr in der Lage ist, die divergierenden Habits miteinander zu vereinbaren. Im Extremfall wird die Charakterbildung gestört und die Einheit des Handelns zerfällt (vgl. Dewey 1922: 90f.).

Dieses Thema wird in zahlreichen Filmen behandelt. So thematisiert Charlie Chaplin in *Modern Times* (USA 1936) die Zumutungen der Moderne, in der alle Bereiche des menschlichen Experience der Logik der Erwerbsarbeit und Routine des Fließbandes unterworfen werden. So experimentiert der Fabrikbesitzer beispielsweise mit einer Fütterungsmaschine, die die Mittagspause der Arbeiter rationalisieren soll. Als einziger Ausweg aus der Entfremdung bleibt hier ein Leben als Tramp.

Für Dewey ist ein Individuum durchaus in der Lage widersprüchliche Elemente zu integrieren, solange es sich in einem steten Prozess der Selbstwerdung befindet und nicht in Routine erstarrt (vgl. Dewey 1922: 96). Entscheidend ist jedoch, dass eine konstruktive Synthese gelingt. Hierzu müssen Habits als soziale Künste verstanden und gebraucht werden (Dewey 1922: 15). Die Unabgeschlossenheit des Selbst und die Diversität sozialer Strukturen bilden dann eine notwendige Voraussetzung für individuelle und gesellschaftliche Entwicklung. Doch woraus resultiert die Dynamik des Selbst in Anbetracht scheinbar starrer Habits?

Um diese Frage zu beantworten, ist es notwendig, auf die Beziehung von *Impulsen* (*impulse*), Habits und Intelligenz (*intelligence*) einzugehen. Es erscheint zunächst paradox, wenn Dewey schreibt, dass Habits, obwohl sie erworben sind, den angeborenen Impulsen im Handeln vorangehen. Dewey versteht Impulse jedoch im Sinne einer nicht

zielgerichteten, unspezifischen Antriebsenergie, die erst durch soziale Transaktion mit Anderen eine Bedeutung bekommt. Impulse werden so zu Habits: Impulsen mit einer Bedeutung.

*„In short, the meaning of native activities is not native; it is acquired. It depends upon interaction with a matured social medium. [...] And although these phenomena [displays of emotions - D.K.] which have a meaning spring from original native reactions to stimuli, yet they depend also upon the responsive behavior of others. They [...] are not pure impulses; they are habits formed under the influence of association with others who have habits already and who show their habits in the treatment which converts a blind physical discharge into a significant [act].“ (Dewey 1922: 65f.).*

Habits bilden sich folglich aus der Wechselwirkung von persönlichen Dispositionen, ungerichteten Impulsen und sozialer Umwelt. Sie kanalisieren die ungerichtete Impulsenergie, erfassen sie aber nie vollständig. Es werden immer nur bestimmte Potenzialitäten als Habits realisiert und andere (noch) nicht.

Schon in der Übernahme (vor-)gelebter Habits kommt es zu einer Transformation. Die Habits bilden sich nicht einfach im Individuum ab, sondern werden aktiv angeeignet, sich zu eigen gemacht. Hierdurch werden sie reorganisiert und erhalten eine neue Qualität.

*„Impulses are the pivots upon which the re-organization of activities turn, they are agencies of deviation, for giving new directions to old habits and changing their quality. [...] They are tentacles sent out to gather that nutrition from customs which will in time render the infant capable of independent action. They are agencies for transfer of existing social power into personal ability; they are means of reconstructive growth.“ (Dewey 1922: 67f.).*

Dieser Prozess ist unabgeschlossen, da jedem Experience unrealisierte Potenzialitäten innewohnen, die zu einem Handlungskonflikt führen und eine Neuausrichtung erforderlich machen können.

Dewey sieht drei Möglichkeiten von *Impuls-Aktivitäten (impulse activity)* (vgl. Dewey 1922: 108ff.). Zum einen besteht die Möglichkeit einer Entladung (*discharge*), beispielsweise ein Wutausbruch. In diesem Fall kann die Impulsenergie nicht durch Habits kanalisiert werden. Die Situation wird nicht erfasst und es kann daher auch nicht zu einer adäquaten, problemlösenden Situationsbeantwortung kommen. Eine andere Option besteht in der Unterdrückung (*suppression*) der Impulsivität. Dies geschieht aufgrund zu starrer Habits, die einen Ausdruck des Impulses unterbinden. Die unterdrückten Impulse bahnen sich dann häufig einen indirekten Weg in Form von pathologischem Denken und

Verhalten. Diese Aspekte erörtert Dewey jedoch nur am Rande, denn eigentlich ist er vorrangig an einer gelingenden Sublimierung (*sublimation*) der Impulsenergie interessiert (vgl. Neubert 1998: 195). Hierbei kommt es zu einer Koordinierung mit anderen Faktoren einer Situation, die in eine Reorganisation, eine Neuausrichtung von Habits mündet. In diesem Sinne ist die Impulsenergie für Dewey stets auf der Suche, ein ungerichteter Vorstoß ins Ungewisse einer Situation. Alte Habits dienen dazu, einzelne Potenzialitäten einer Situation als etwas Vertrautes, schon Bekanntes zu realisieren. Da jede Situation qualitativ einmalig, und in diesem Sinne immer eine neue Situation ist, ist unsere Wahrnehmung der Situation zunächst vage. Durch eine Sublimierung der Impulsenergie, ein In-Übereinstimmung-bringen mit den besonderen Bedingungen der Situation, werden die alten Habits transformiert. Diese Neuorganisation von Habits führt zu einer Klärung der Situation und ist Kennzeichen intelligenten Handelns und Denkens (vgl. Dewey 1922: 126).

Intelligenz vermittelt demzufolge zwischen der Vergangenheit (verfügbarem Wissen und Habits), der Gegenwart (Wahrnehmung der problematischen Situation) und der Zukunft (antizipierte Situationsbeantwortung) und verfügt notwendigerweise über eine imaginative Dimension. Die Zukunft ist ein Raum möglicher Bedeutungen, Handlungen und Ereignisse. Intelligenz zielt auf das Herstellen einer Situation, die so noch nicht ist. Diesen Prozess bezeichnet Dewey auch als *reflexive Imagination* (*reflective imagination*) (vgl. Dewey 1922: 121). Habits begrenzen auf der einen Seite unsere Möglichkeiten reflexiver Imagination, da sie uns ausgetretene Pfade des Experience beschreiten lassen. Je zahlreicher und flexibler sie jedoch sind, desto eher werden sie im Zusammenspiel mit Impulsen zu hilfreichen Mitteln unrealisierte Potenziale, unerforschte Pfade unseres Experience bewusst zu machen.

Dieser Zusammenhang lässt sich anhand der folgenden Grafik verdeutlichen (vgl. Dewey 1922: 127ff.).

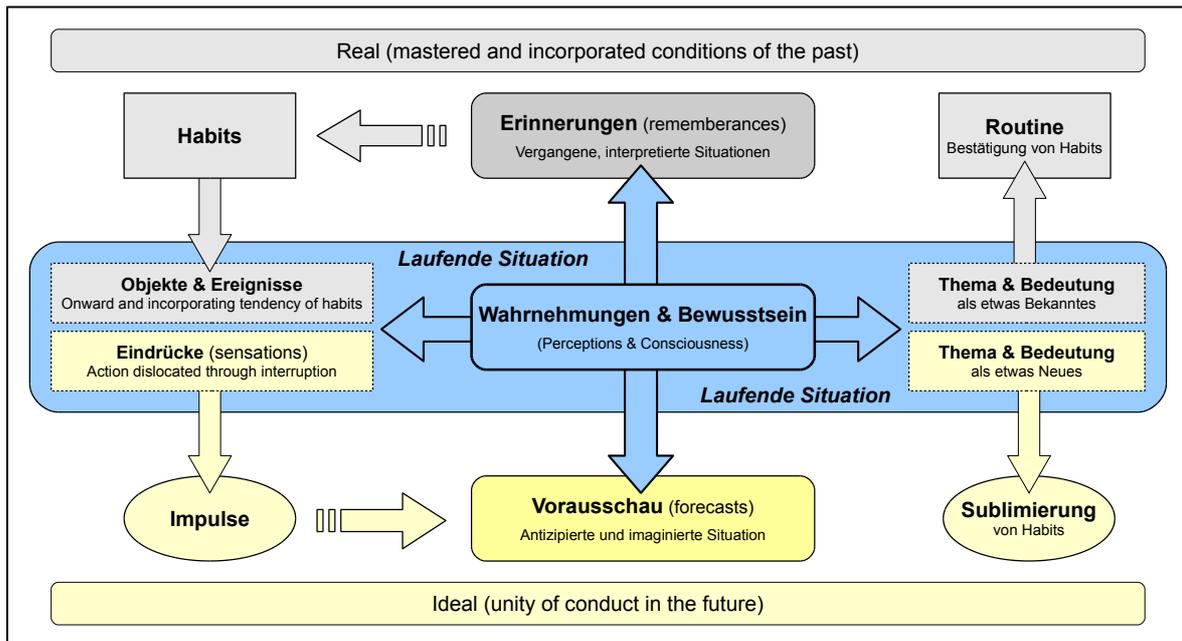


Abbildung 4: Erkennen und Verhalten im Experience 1

Verhalten ergibt sich aus dem Zusammenspiel von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. In der Mitte der Grafik befindet sich die Gegenwart der laufenden Situation, die wir wahrnehmen. Dabei werden wir beeinflusst von unserem Wissen, dass wir in vergangenen Situationen erworben haben, hier als Rückblick bezeichnet. Diese Ebene wirkt insbesondere durch Habits, durch die bestimmte Elemente der laufenden Situation präreflexiv als bedeutsame Objekte und Ereignisse unmittelbar wahrgenommen werden. Jede Situation ist jedoch qualitativ einmalig, daher kann es sein, dass unser habituelles Erkennen gestört wird und neue Elemente zunächst als undefinierte Eindrücke (*sensations*) Verwirrung stiften. Impulse, verstanden als ungerichtete Impulsenergie, brechen sich Bahn, da sie keinen hinreichenden Ausdruck mehr in den Habits finden. In der Grafik sind sie der Voraussicht zugeordnet, da sie für die Entfaltung von etwas Neuem stehen. Die vage, problematische Situation muss mithilfe reflexiver Imagination in die Zukunft gedacht werden. Das heißt, es werden verschiedene Handlungsverläufe und Ergebnisse antizipiert, deren tatsächliche Wirksamkeit sich erst im Experience unter Beweis stellen muss. Denken und Handeln haben daher für Dewey immer einen experimentellen Charakter. Erinnerungen und Voraussicht laufen beide im Bewusstsein zusammen. Bewusstsein ist demzufolge eine Art Vermittlungsinstanz zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und bestimmt das Thema, die Bedeutung einer Situation und ihre potenziellen Entwicklungsmöglichkeiten. Hieraus ergeben sich zwei Möglichkeiten der Situationsbeantwortung. Entweder können wir das tun, was wir immer tun (Routine) oder wir können die Situation und dadurch auch uns und unsere Habits transformieren (Sublimierung). Die obere Hälfte der Grafik steht folglich eher für Stabilität und Kontinuität, während die untere Hälfte stärker die veränderliche, wandelbare Seite unseres Experience betont. Wachstum zielt auf eine beständige Erweiterung und Bereicherung

unseres Experience, daher bezieht sich Deweys Erziehungs- und Bildungsverständnis insbesondere auf diesen Bereich. Auch Spiel und Kunst sind hier wirksam, da sie uns von einem unmittelbaren Handlungsvollzug befreien und Möglichkeiten zu spielerischer reflexiver Imagination eröffnen.

*„The service of art and play is to engage and release impulses in ways quite different from those in which they are occupied and employed in ordinary activities. Their function is to forestall and remedy the usual exaggerations and deficits of activity, even of 'moral' activity and to prevent a stereotyping of attention. [...] Play and art add fresh and deeper meanings to the usual activities of life. [...] For their spontaneity and liberation from external necessities permits to them an enhancement and vitality of meaning not possible in preoccupation with immediate needs. Later this meaning is transferred to useful activities and becomes a part of their ordinary working.“*  
(Dewey 1922: 112).

Bevor ich in einem nächsten Schritt näher auf die ästhetische Dimension des Experience eingehe, werde ich die vorangegangenen Überlegungen noch einmal kurz in ihren wesentlichen Punkten zusammenfassen.

- *Habits* basieren auf individuellen Dispositionen und der Transaktion mit unserer physischen und sozialen Umwelt. Obwohl sie sozial erworben werden, funktionieren sie mit der gleichen Selbstverständlichkeit wie physiologische Prozesse. Daher bezeichnet Dewey sie auch als unsere zweite Natur. Habits dürfen jedoch nicht als gesonderte Elemente verstanden werden, da sie sich wechselseitig beeinflussen und komplex zusammenwirken. Daher betrachtet Dewey einen Charakter auch nicht als Bündel verschiedener Habits, sondern als Ergebnis ihrer mehr oder weniger vollständigen Durchdringung. Habits sind aktiv wirksame Tendenzen unseres Denkens und Handelns. Wie Filter strukturieren und arrangieren sie unsere Wahrnehmung einer Situation, und verleihen dieser eine qualitative Färbung. Habits sind schon aktiv, bevor wir uns überhaupt in einer bestimmten Situation befinden. Sie sind auf der Suche nach Bedeutung und verwandeln so das Primary Experience in eine wahrnehmbare Situation. Dieser Umstand kann als prä-objektive Intentionalität von Habits bezeichnet werden. Aufgrund von Habits sind uns Situationen immer schon präreflexiv vorerschlossen. Habits versetzen uns in eine Welt gelebter Bedeutung, der wir uns dann reflexiv zuwenden können.
- Innerhalb einer Verständigungsgemeinschaft ähneln sich die Habits zum einen aufgrund der geteilten Bedingungen der physischen Umwelt, zum Anderen aber

insbesondere weil wir mit unseren Habits an bereits vorhandene, tradierte gesellschaftliche Wissens- und Erfahrungsbestände anknüpfen. Diese gesellschaftlichen Habits bezeichnet Dewey auch als *Gebräuche (customs)*. Diese werden jedoch nicht wie ein Kleidungsstück übergezogen, sondern wir machen sie uns als Habits zu eigen, individualisieren sie. Dennoch begrenzen sie unser Repertoire leb- und denkbarer Habits und haben daher die Tendenz sich selbst zu perpetuieren. Einerseits helfen sie uns, im Alltag ohne größere Schwierigkeiten zurechtzukommen (Handlungsroutinen). Andererseits können sie uns auch blind machen für unrealisierte Möglichkeiten des Experience. Gesellschaftliche Habits befinden sich jedoch aufgrund ihrer Vielzahl meist in einem Widerstreit. Zudem versteht Dewey das Selbst eines Menschen als einen unabschließbaren Prozess der Selbstwerdung. Daraus ergibt sich die Möglichkeit eines reflexiven Umgangs mit Habits, die so zu sozialen Künsten werden können.

- Obwohl sie sozial erworben werden, gehen Habits im Handeln den Impulsen voran. Das liegt daran, dass Dewey *Impulse* als ungerichtete, unspezifische Antriebsenergie versteht, die erst in sozialen Zusammenhängen eine Bedeutung bekommen und dadurch zu Habits werden. Impulse werden jedoch nie vollständig von Habits erfasst. Erweist sich eine Situation als problematisch, kann es entweder zu einer Entladung (*discharge*) oder Unterdrückung (*suppression*) der Impulsenergie kommen. In beiden Fällen bleibt die notwendige Transformation der problematischen Situation aus. Intelligentes Handeln zielt für Dewey daher auf eine Sublimierung der überkommenen Habits, um so die Bedeutung des Experience zu bereichern. Hierzu bedarf es einer Vermittlung zwischen der Vergangenheit (Habits und erlangtes Wissen), der Gegenwart (Wahrnehmung der problematischen Situation) und der Zukunft (antizipierte Situation). Diesen Prozess bezeichnet Dewey als *reflexive Imagination (reflective imagination)*, durch die das Thema, die weitreichendere Bedeutung einer Situation, konstruiert wird. Diese Konstruktion ist notwendigerweise experimentell und muss sich erst noch im Experience bewähren. Je weniger die Situation mithilfe von Handlungsroutinen beantwortet werden kann, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit einer Transformation überkommener individueller und gesellschaftlicher Habits.

## 1.4 Die ästhetische Dimension des Experience

In *Art as Experience* unterscheidet Dewey drei Formen des Experience: Nicht-ästhetisches (*non-esthetic experience*), Erfüllendes (*an experience*) und Ästhetisches Experience (*aesthetic experience*). Dieser Einteilung liegt eine Kontinuitätsthese zugrunde, das heißt,

die einzelnen Formen sind nicht vollständig voneinander zu unterscheiden, sondern stellen vielmehr unterschiedliche Grade der Entfaltung der Potenziale eines jeden Experience dar.

Dewey zufolge basiert jedes Experience auf der Transaktion eines Individuums mit einer Situation (vgl. 1.2). Das Experience erhält eine Struktur, da alle Elemente einer Situation zueinander in Beziehung gesetzt und durch reflexive Imagination als Bedeutung der Situation erfasst werden (vgl. 1.3). Dieser Prozess kann durch übereiltes, zu sehr auf Routinen basierendes Handeln oder durch ein Übermaß an Empfänglichkeit (*receptivity*) gestört werden. Im ersten Fall wird die Bedeutung einer Situation nicht erfasst, da zu schnell gehandelt wird und keine ausreichende Situationsanalyse stattfindet. Das Experience bleibt oberflächlich und bruchstückhaft. Im zweiten Fall werden so viele Reize wahrgenommen, dass sie nicht mehr in eine sinnvolle Bedeutungskonstruktion überführt werden können. Eine sinnvolle Situationsbeantwortung scheint unmöglich und das Experience fällt dem Zufall anheim (vgl. Dewey 1934c: 50ff.).

Für Dewey kann jedes Experience potenziell eine ästhetische Dimension ausbilden, wenn sein Verlauf zu einem erfüllenden Abschluss kommt, also die angelegten Potenziale angemessen entfaltet werden. Die Bedingungen der Situation werden gewissermaßen erfüllt durch eine gelungene Transaktion des Individuums. Ein *erfüllendes Experience*<sup>13</sup> sticht aufgrund seiner ästhetischen Qualität einerseits aus dem Strom des Life-Experience heraus, andererseits bettet es sich aber auch erst dadurch vollständig darin ein.

*„[...] we have an experience when the material experienced runs its course to fulfillment. Then and then only is it integrated within and demarcated in the general stream of experience from other experiences. [...] a situation [...] is so rounded out that its close is a consummation and not a cessation. Such an experience is a whole and carries with it its own individualizing quality and self-sufficiency. It is an experience.“* (Dewey 1934c: 42).

Wenn wir beispielsweise als Touristen im mittelalterlichen Stadtkern Dubrovniks unterwegs sind, Hunger bekommen und schnell einen Snack zu uns nehmen, so wird diese Situation schwerlich eine ästhetische Dimension entfalten. Das Essen wird geistesabwesend verarbeitet, während wir in Gedanken schon zur nächsten Sehenswürdigkeit eilen. Wir nehmen die Situation mit all ihren Besonderheiten gar nicht als solche wahr, sondern nur als notwendige und womöglich lästige Unterbrechung unseres touristischen Programms. Wenn wir dann abends, während die anderen Touristen eilig die Stadt verlassen, mit einem kühlen Bier in der Hand hoch oben auf der Stadtmauer sitzen

---

<sup>13</sup> Dewey bezeichnet es dann als *an Experience*. Dieses Sprachspiel ist einerseits sehr treffend, da es die Einheit eines solchen Experience betont, andererseits ist es innerhalb eines Fließtextes aber auch sehr verwirrend. Ich werde daher im weiteren Verlauf der Arbeit die Bezeichnung „erfüllendes Experience“ beibehalten.

und vor dem Hintergrund des gelebten Tages gewahr werden, wie die weißen Gebäude im Sonnenuntergang minütlich ihre Farbe verändern, bevor sie endgültig in der Dunkelheit verschwinden, dann sind die Bedingungen dieses Experience erfüllt, und die Situation wird ästhetisch erlebt. Ein erfüllendes Experience ist demnach in sich vollständig und abgeschlossen. Es ist von einer spürbaren Qualität (*pervasive/individualizing quality*) durchdrungen, die es einerseits aus dem Strom des Life-Experience heraushebt und es andererseits auch erst als Experience in dieses integriert. Ich erinnere mich noch gut an den Abend auf der Stadtmauer, jedoch nicht mehr an die verschiedenen Snacks, die ich im Lauf des Tages eingenommen habe.

*„Between the poles of aimlessness and mechanical efficiency, there lie those courses of action in which through successive deeds there runs a sense of growing meaning conserved and accumulating toward an end that is felt as accomplishment of a process.“* (Dewey 1934c: 45)

Es sollte deutlich geworden sein, dass jedes Experience des Handelns und Denkens eine ästhetische Qualität annehmen kann, solange es in einem erfüllenden Experience resultiert. Dewey betont jedoch, dass ein derartiges Experience nicht notwendigerweise positiver Natur sein muss. Auch Situationen mit einem eher katastrophalen Verlauf können erfüllt und in diesem Sinne ästhetisch sein. Zudem ist ein Experience immer beobachterrelativ, das heißt für einen Feldherr wie Napoleon kann eine Schlacht ästhetisch im Sinne eines erfüllenden Experience sein, auch wenn sie für alle anderen Beteiligten verheerende Folgen hat (Dewey 1934c: 46). Die ästhetische Dimension eines erfüllenden Experience ergibt sich demnach aus dem Prozess des Experience selbst und nicht aus seiner moralischen Bewertung.

Mit Dewey können drei Merkmale eines erfüllenden Experience beschrieben werden: Vollständigkeit (*completeness*), Einzigartigkeit (*uniqueness*) und Reifung (*maturation*). Vollständigkeit bezieht sich auf den nahtlosen Fluss der einzelnen Phasen einer Situation, die dadurch jedoch nie ihre Eigenständigkeit verlieren, da jede einzelne Phase aus der Vorangegangenen hervorgeht, sie aufgreift und weiterentwickelt. Dieses Zusammenspiel wird nicht unterbrochen, wohl aber durch Pausen interpunktiert.

*„In such experiences, every successive part flows freely, without seam and without unfilled blanks, into what ensues. At the same time there is no sacrifice of the self-identity of the parts. [...] As one part leads into another and as one part carries on what went before, each gains distinctness in itself. The enduring whole is diversified by successive phases that are emphases of its varied colors. Because of continuous merging, there are no holes, mechanical junctions, and dead centres when we have an experience. There are pauses,*

*places of rest, but they punctuate and define the quality of movement.*“ (Dewey 1934c: 43).

Die Einzigartigkeit der Situation, die sie aus dem Strom des Experience herausstechen lässt, ergibt sich aus der ihr eigenen spezifischen und alle Phasen durchdringenden Qualität, die nur empfunden werden kann (vgl. 1.2).

In *Art as Experience* wird *Emotion* für Dewey zu einer treibenden Kraft im Prozess des Experience. Diese darf jedoch nicht im Sinne eines im Individuum lokalisierbaren Gefühls verstanden werden, das von einem Individuum in Situationen eingebracht wird. In der Einheit des Experience sind die Ebenen der Kognition (Bedeutung des Experience), der Praxis (Transaktion mit Situation) und der Emotion (Empfinden der durchdringenden Qualität) zunächst nicht unterschieden. Erst in einer nachgelagerten Reflexion über ein Experience können verschiedene Gewichtungen ausgemacht werden (vgl. Dewey 1934c: 44 und 61 sowie Alexander 1987: 205). Es geht Dewey um die präreflexive und daher nur empfindbare Qualität, die sich aus der Transaktion mit dem situativen Kontext ergibt. Durch sie wird das Experience strukturiert und seine Kohärenz hergestellt.

*„Emotion is the moving and cementing force. It selects what is congruous and dyes what is selected with its color, thereby giving qualitative unity to materials externally disparate and dissimilar. It thus provides unity in and through the varied parts of an experience. When the unity is of the sort already described, the experience has esthetic character even though it is not, dominantly, an esthetic experience.*“ (Dewey 1934c: 49).

Emotion, verstanden als fühlbare Transaktionsqualität, entscheidet demzufolge über die Auswahl von Situationselementen und die Art und Weise ihrer Einbindung in das Experience. Die durchdringende Qualität ist demzufolge unmittelbar daran beteiligt, die Bedeutung einer Situation herzustellen.

An dieser Stelle zeichnet sich bereits eine interessante Verschiebung in Deweys Denken ab, die im Verlauf dieser Arbeit weiter verfolgt wird. Es wurde bereits erwähnt, dass Habits in *Art as Experience* (1934) lediglich sechsmal explizit genannt werden. Emotionen werden jedoch durchgängig thematisiert und spielen eine zentrale Rolle in seiner Ästhetik. In *Human Nature and Conduct* (1922) finden wir ein genau entgegengesetztes Bild. Hier spielen Habits die zentrale Rolle und Emotionen werden nur am Rande erwähnt (ebenfalls sechsmal). Die Strenge der Habits wird in *Art as Experience* durch die Betonung der qualitativen Dimension des Experience gelockert. Deweys Verständnis des Experience wird dynamischer und entzieht sich zusehends einseitiger naturalistischer Auslegungen und funktionalistischer Verkürzungen. Habits und Emotionen stehen jetzt gewissermaßen Seite an Seite.

Als drittes Merkmal nennt Dewey Reifung. Im Anschluss an den vorangegangenen Abschnitt können wir dieses Merkmal auch als Wachstum (*reconstructive growth*) bezeichnen (vgl. 1.3.2). Dieses wird ausgelöst durch ein Problem, das als Handlungswiderstand in unser Experience eintritt und uns zu einer Reflexion unserer Transaktion mit der Situation zwingt. Hierdurch kommt es anschließend zu einer Transformation unseres Verhaltens (wir müssen anders handeln als gewohnt) und der Situation (sie bekommt eine andere Bedeutung), die sich nachhaltig auf unser weiteres Life-Experience auswirkt.

*„Life itself consists of phases in which the organism falls out of step with the march of surrounding things and then recovers unison with it--either through effort or by some happy chance. And, in a growing life, the recovery is never mere return to a prior state, for it is enriched by the state of disparity and resistance through which it has successfully passed.“* (Dewey 1934c: 19).

Thomas Alexander verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass ein Experience überhaupt nur als spannungsreich erlebt werden kann, weil ihm grundsätzlich die Möglichkeit der Vollständigkeit, einer erfüllenden Realisation zu eigen ist (vgl. Alexander 1987: 194).

Dieser Transformationsprozess ist oftmals schmerzlich, da mit ihm eine unter Umständen sehr tief gehende Sublimation unserer Habits einhergeht. Wir sind nicht mehr die, die wir vor diesem Experience waren.

*„There is [...] an element of undergoing, of suffering in its large sense, in every experience. Otherwise there would be no taking in of what preceded. For 'taking in' in any vital experience is something more than placing something on the top of consciousness over what was previously known. It involves reconstruction which may be painful.“* (Dewey 1934c: 47f.).

Im Unterschied zu einem erfüllenden Experience, sind in einem nicht-ästhetischen Experience die einzelnen Elemente nur lose oder mechanisch miteinander verknüpft. Der Verlauf dieses Experience ist gestört durch Unterbrechungen und wird in der Regel vorzeitig abgebrochen. So entwirft beispielsweise Charlie Chaplin in seinem Film *Modern Times* (USA 1936) das Bild von Fabrikarbeitern, die am Fließband jede Beziehung zu ihrem Experience verlieren. Sie produzieren ein Produkt, von dem wir nie erfahren, um was es sich handelt. Sie vollziehen den immer gleichen Handgriff, werden fremdbestimmt von der Geschwindigkeit der Maschinen, bis sie schließlich selbst zum Teil der Maschine werden, die sie verschlingt. Auch der Fabrikbesitzer ist nicht in der Lage, seinem Experience eine Bedeutung zu verleihen. Chaplin inszeniert ihn als gelangweilten

Industriellen, der puzzelt und die Comicbeilage der Zeitung liest, wenn er nicht gerade die Geschwindigkeit der Fließbänder erhöht.

Die Bedeutungslosigkeit derartiger Situationen für das Life-Experience und die damit einhergehende Entfremdung wird häufig unter Verweis auf zwingende Notwendigkeiten gerechtfertigt, die außerhalb des eigentlichen Experience liegen. Für Dewey dienen derartige Argumentationen lediglich der Verschleierung gesellschaftlicher Zustände, die persönliches und gesellschaftliches Wachstum verhindern (vgl. Dewey 1925a: 271f.). Eine wesentliche Aufgabe von Kunst sieht er daher in der Offenlegung unrealisierter, ästhetischer Potenziale unseres Experience.

Für Dewey besteht demzufolge kein grundsätzlicher Wesensunterschied zwischen einem alltäglichen und einem *ästhetischen Experience* (vgl. Dewey 1934c: 52f.). Sie sind sich ähnlich, aber nicht identisch. In einem erfüllenden Experience ist die ästhetische Dimension ein nicht intendiertes Nebenprodukt. Kunst hingegen bemüht sich, die Zufälligkeit weitgehend zu reduzieren, indem sie ein Experience schafft, in dem die Teilnehmer von externen Handlungsnotwendigkeiten entbunden sind. Dewey versteht Kunst also nicht im Sinne eines Kunstobjekts, sondern im Sinne einer Kunstsituation in die Künstler, Kunstobjekt und Rezipienten gleichermaßen eintreten (vgl. Dewey 1934c: 9; Raters 1994: 185). Kunst als Experience kann daher auch als triadische Transaktion bezeichnet werden, in deren Verlauf Künstler/Rezipient und Kunstobjekt transformiert werden. Der Bedeutungshorizont des Experience, der Denk- und Handlungsspielraum wird erweitert, indem unrealisierte Potenziale aufgezeigt werden. In diesem Sinne hat ein ästhetisches Experience eine immanent pädagogische Relevanz für Individuum und Gesellschaft, da es eine Verständigung über die Bedingungen des Experience im Medium des Experience ermöglicht.

*„By subjecting a medium to the forms of the art, an experience becomes sharable among many. Art not only comes to be a potential ground for the shared experience of a community at a particular moment in time, but it continues to have power in the historical life of the culture. Art provides, then, a reservoir of shared experience vital in the exploration of the meaning of existence.“* (Alexander 1987: 200).

Deweys Überlegungen sind überaus hilfreich, da sie nicht nur das Werk oder einen genialen Künstler, sondern insbesondere auch die Rezipienten einbeziehen. Aufgrund des transaktionalen Situationsverständnisses wird der Rezipient zu einem gleichberechtigten Partner in der Kunstsituation. Dewey begreift Kunst nicht in einem linearen Sender- (Künstler), Nachricht- (Kunstobjekt) und Empfänger- (Rezipient) Schema, sondern in einem umfassenden Sinn als Kommunikation (vgl. 1.3.1). Hierdurch erklärt sich auch, warum nicht jedes Kunstobjekt jeden Rezipienten gleichermaßen in ein ästhetisches

Experience verwickelt. Zum einen sind die individuellen Voraussetzungen jeweils unterschiedlich, zum anderen unterliegt auch jede Kunstsituation der Gefahr einer Störung, die eine ästhetische Entfaltung verhindert (vgl. Jackson 1998: 5). Die *Mona Lisa* wird die meisten Besucher des Louvre, die in Scharen im Minutentakt an ihr vorüberziehen, vermutlich nicht in ein ästhetisches Experience verwickeln können - vielleicht aber einen Wärter, der bei einem nächtlichen Rundgang die nötige Muße findet, im Schein der Taschenlampe ein wenig zu verweilen.

Im Vorausblick auf die folgenden Kapitel dieser Arbeit werde ich den Einfluss von Künstler, Kunstobjekt und Rezipient auf die Kunstsituation überblicksartig darstellen, und so das Themenfeld abstecken, in dem die anschließenden Ausführungen anzusiedeln sind (vgl. im Folgenden Dewey 1934c: 52ff.).

Entscheidend ist zunächst eine ästhetische Intention des Künstlers, das heißt die Absicht eine Kunstsituation zu arrangieren, die ein ästhetisches Experience ermöglicht. Der Gestaltungsprozess erfordert große Sensibilität, da sein künstlerisches Handeln eng verknüpft ist mit der Wahrnehmung des Künstlers und der Qualität des entstehenden Kunstobjekts. Alle drei Ebenen wirken unmittelbar aufeinander ein, das heißt, ein Künstler muss sein schöpferisches Handeln beständig am Kunstobjekt überprüfen, sich in die Rolle eines Rezipienten begeben und die gezogenen Schlussfolgerungen wieder auf sein Handeln, die Gestaltung des Kunstobjekts zurück beziehen.

*„The sensory satisfaction of eye and ear, when esthetic, is so because it does not stand by itself but is linked to the activity of which it is the consequence. [...] As production must absorb into itself qualities of the product as perceived and be regulated by them, so, on the other side, seeing, hearing, tasting, become esthetic when relation to a distinct manner of activity qualifies what is perceived.“* (Dewey 1934c: 55).

Künstlerisches Handeln lässt sich für Dewey nicht einfach auf Kunsthandwerk reduzieren, da es eine umfassende Transaktion des Künstlers mit allen relevanten Elementen der schöpferischen Situation erfordert. Der Prozess ist ein Wechselspiel von Antizipation und Rezeption, das heißt, Gestaltung ist immer bezogen auf ein vorgestelltes Produkt und seine spezifische durchdringende Qualität. Die Beobachtung des Arbeitsfortschritts verändert die Vorstellung, gleichzeitig steuert die Imagination die Wahrnehmung.

*„An incredible amount of observation and of the kind of intelligence that is exercised in perception of qualitative relations characterizes creative work in art. The relations must be noted not only with respect to one another, two by two, but in connection with the whole under construction; they are exercised in imagination as well as in observation. [...] The real work of an artist is to*

*build up an experience that is coherent in perception while moving with constant change in its development.*“ (Dewey 1934c: 57).

Entscheidend ist für Dewey eine Produktorientierung, das heißt, der künstlerische Prozess zielt immer auf eine externe Verkörperung (*external embodiment*), ein Kunstobjekt, das ein ästhetisches Experience ermöglicht. Ein solches Produkt erfordert Ganzheit (*wholeness*). Dewey zieht zur Erläuterung das Beispiel eines Romans heran, der nicht auf den Schluss, den letzten Satz reduziert werden kann (Dewey 1934c: 61f.). Sämtliche Elemente eines Kunstobjekts sind bedeutsam, da sie miteinander zusammenhängen und wirken und daher nicht isoliert voneinander betrachtet werden können. Für Dewey besitzt jedes vollständige Experience und jedes Kunstobjekt eine Form, die sich aus der Organisation der einzelnen Elemente ergibt. Sie ist dynamisch, da sie aus einem sich zeitlich erstreckenden Wachstumsprozess resultiert. Durchdringende Qualität bildet den emotionalen Kontext von Bedeutung, und die Form stellt ihre Verkörperung dar.

*„[...] form is the way an experience shows what it is about. Throughout the development of an experience, there is the pervasive sense of nondiscursive quality which provides the context of meaning in the situation. While this quality remains tacit in ordinary experience, it is explicitly felt in aesthetic experience. This is what allows for meaning to be concretely embodied or directly funded in experience.*“ (Alexander 1987: 185).

Durch die Form werden die einzelnen Elemente eines Kunstobjekts folglich aufeinander bezogen. Je vielschichtiger und durchdachter die Form, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass ein Kunstobjekt ein ästhetisches Experience (mit-)initiiert. Aus diesem Grund sind widerständige Situationen für Künstler besonders bedeutsam, da sie helfen, das Experience als Raum möglicher Bedeutungen auszuloten und komplexere Bezüge herzustellen. Künstlerische Form hat für Dewey eine stark rhythmische Komponente, die sich aus ihrem prozessualen Charakter ergibt. Einerseits betont Rhythmus die Verschiedenheit und Variation, andererseits stellt er aber auch die Kontinuität und Kohärenz der einzelnen Elemente der Form her.

Aufseiten des Rezipienten ist es notwendig, dass er in einer Kunstsituation ein Kunstobjekt tatsächlich wahrnimmt. Hierfür reicht es nicht, die *Mona Lisa* als das berühmte Bild *Mona Lisa* zu erkennen. Vielmehr muss sie in einem Wahrnehmungsprozess neu erschlossen werden. Hierzu bedarf es eines Handlungswiderstandes, der über das bloße Erkennen des Bildes hinausführt, und die Kunstsituation um eine qualitative Dimension erweitert.

Während der Rezeption vollziehen sich aufseiten eines Rezipienten ähnliche Vorgänge wie bei einem Künstler während der Produktion. Ein Rezipient muss ebenfalls die einzelnen Elemente eines Kunstobjekts mithilfe von Habits und reflexiver Imagination in eine

ordnende Struktur, eine künstlerische Form überführen und auf diesem Wege potenzielle Bedeutungen der Kunstsituation realisieren und erschließen. Hierdurch kommt es zu einer Transformation seines Experience und einer Sublimation von Habits.

„Without an act of recreation the object is not perceived as a work of art. The artist selected, simplified, clarified, abridged and condensed according to his interest. The beholder must go through these operations according to his point of view and interest. In both, an act of abstraction, that is of extraction of what is significant, takes place. In both, there is comprehension in its literal signification--that is, a gathering together of details and particulars physically scattered into an experienced whole. There is work done on the part of the percipient as there is on the part of the artist.“ (Dewey 1934c: 60).

Bevor ich in einem nächsten Schritt Deweys Kritik an populärer Massenkultur nachvollziehe, werde ich kurz die wesentlichen Unterschiede und Gemeinsamkeiten von erfüllenden und ästhetischen Experiences zusammenfassen.

- Wenn die in einem Experience angelegten Potenziale umfassend realisiert werden, entfaltet es eine ästhetische Dimension. Dewey bezeichnet es dann als *erfüllendes Experience (an experience)*. Bei einem erfüllenden Experience müssen drei wesentliche Bedingungen gegeben sein. Entscheidend ist zunächst die Vollständigkeit (*completeness*). Hiermit ist gemeint, dass die einzelnen Phasen eines Experience nahtlos ineinander übergehen. Dabei verlieren sie jedoch nie ihre Eigenständigkeit, da jede Phase die jeweils vorangegangene aufgreift und weiterentwickelt. Jedes erfüllende Experience ist einzigartig (*uniqueness*), das heißt es sticht aus dem allgemeinen Strom des Experience heraus und kann dann überhaupt erst als Experience in die Gesamtheit des Life-Experience integriert werden. Diese Einzigartigkeit ergibt sich aus der durchdringenden Qualität, die nur gefühlt werden kann und das Experience strukturiert. Die ästhetische Dimension resultiert aus dem Prozess des Experience. Daher ist Wachstum (*reconstructive growth*) ein weiteres entscheidendes Merkmal. Hierfür ist es entscheidend, dass ein Handlungswiderstand in das Experience eintritt, der uns zu einer Transformation der Situation und einer Sublimation unserer Habits zwingt. Auch ein negativ bewertetes, schmerzliches Experience kann Dewey zufolge ästhetisch sein, solange die drei genannten Bedingungen erfüllt sind.
- Für Dewey besteht kein grundsätzlicher Unterschied zwischen einem alltäglichen und einem *ästhetischen Experience (aesthetic experience)*. Sie sind zwar nicht identisch aber ähnlich, da in jedem Experience die Möglichkeit einer ästhetischen Realisierung angelegt ist. Kunst ist jedoch in besonderem Maße geeignet diese

ästhetische Dimension zu entfalten, da sie das Experience weitgehend von Zufall und unmittelbarer Handlungsnotwendigkeit befreit. Entscheidend ist, dass Kunst für Dewey nicht gleichbedeutend ist mit einem Kunstobjekt. Vielmehr handelt es sich um eine Kunstsituation in die Künstler, Kunstobjekt und Rezipient gleichermaßen eintreten. Künstlerisches Handeln ist dabei immer intentional auf ein Kunstobjekt ausgerichtet, das ein ästhetisches Experience ermöglicht. Deweys Verständnis der Kunstsituation liegt jedoch kein Sender (Künstler) → Signal (Kunstobjekt) → Empfänger (Rezipient) Modell zugrunde. Vielmehr geht er von einer umfassenden, triadischen Transaktion aller drei Bestandteile der Kunstsituation aus. Künstler müssen ebenso die Prozesse eines Rezipienten vollziehen, wie diese auch Prozesse konstruktiven künstlerischen Schaffens ausführen müssen. Entscheidend ist hierbei die Form des Kunstobjekts, die diese Prozesse strukturiert. Durch ein ästhetisches Experience kann der alltägliche Bedeutungshorizont, das Denk- und Handlungsrepertoire verändert und erweitert werden. Insofern hat Kunst eine immanente pädagogische Bedeutung für Individuum und Gesellschaft.



## 2 John Deweys Kritik populärer Massenkultur

Die Entwicklung der modernen Populär- und Massenkultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts vollzieht sich in den USA vor dem Hintergrund tief greifender gesellschaftlicher Veränderungen.

Die Einwohnerzahlen steigen innerhalb von 20 Jahren von 76 Millionen (1900) auf 105,7 Millionen (1920) an und verwandeln die USA in das nach China bevölkerungsreichste Land der Erde (vgl. Gassert; Häberlein; Wala 2007: 366). Neben starken Geburtenüberschüssen ist hierfür insbesondere die ab 1880 einsetzende „Neue Immigration“ verantwortlich, die kurz nach der Jahrhundertwende mit knapp 9 Millionen Einwanderern ihren historischen Höchststand erreicht (vgl. Daniels 2003: 215ff.). Die größtenteils aus Süd- und Osteuropa stammenden Zuwanderer, mit ihrem meist katholischen oder jüdischen Glaubenshintergrund, verändern die ethnische Zusammensetzung der USA und verschrecken die überwiegend protestantischen, angelsächsischen Eliten. Insbesondere die noch in den Kinderschuhen steckende Unterhaltungsindustrie ermöglicht vielen Einwanderern wirtschaftliche Eigenständigkeit und vielfach auch einen sozialen Aufstieg (vgl. Sklar 1994: x). Nationalistische, rassistische und antisemitische Diskurse prägen das soziale und intellektuelle Klima in den USA und schlagen sich vielfach in den Äußerungen und Kommentaren zur neu aufkommenden populären Massenkultur nieder (vgl. Gorman 1996: 15ff.).

Das Bevölkerungswachstum führt zu einer Urbanisierung der vormals landwirtschaftlich geprägten USA. Aus dem Nichts sprießen neue Städte aus dem Boden und in den bereits existierenden steigen die Einwohnerzahlen sprunghaft an. Auch die neuen Einwanderer zieht es vorrangig in die Städte, wo sie im Schnitt ein Drittel der Bevölkerung stellen (vgl. Gassert; Häberlein; Wala 2007: 374). In Chicago kommt es beispielsweise zwischen 1870 und 1890 fast zu einer Vervierfachung der Stadtbevölkerung von 300.000 auf 1.100.000 mit einem Immigrantenteil von annähernd 50 Prozent (Flanagan 2007: 4). All dies stellt die neuen urbanen Zentren vor bislang unbekannte Herausforderungen gesellschaftlicher Organisation und Kontrolle. Erste Wolkenkratzer, Hoch- und Untergrundbahnen entstehen, aber auch neue Räume sozialen und kulturellen Austauschs, wie zum Beispiel öffentliche Bars, Tanzlokale und Nickelodeons.

Das „Maschinenzeitalter“ macht die USA zum weltweit führenden Industriestaat. Ihr Anteil an der Weltindustrieproduktion steigt von 23,6 % (1910) auf 32 % (1913) (vgl. Gassert; Häberlein; Wala 2007: 366). Dieser wirtschaftliche Aufschwung und der durchschnittliche Anstieg des US-amerikanischen Pro-Kopf-Einkommens bringt jedoch keinen Wohlstand für alle, sondern lediglich die neue gesellschaftliche Klasse des Industriearbeiters und eine zuvor nie gesehene Anzahl an Millionären hervor.

*„0,1 Prozent der Familien am oberen Ende der Einkommensskala verfügten 1929 über ebenso viel Vermögen wie die untersten 42 Prozent. 1929 wurde das statistische Existenzminimum von zweitausend Dollar von sechzig Prozent aller Familien unterschritten.“* (Gassert; Häberlein; Wala 2007: 401f.).

Der überwiegende Teil der US-amerikanischen Bevölkerung kann demzufolge nur sehr begrenzt an der sich in den 1920er Jahren entfaltenden Konsumgesellschaft teilhaben. Dennoch wird Konsum zum neuen Leitbild individueller und nationaler Selbstidentifikation, das maßgeblich von den Produkten populärer Massenkultur propagiert wird. Industrialisierung, Konsumismus und populäre Massenkultur sind folglich eng miteinander verknüpft. Erst die industrielle, arbeitsteilige Massenproduktion erlaubt die kostengünstige Herstellung und Verbreitung der Güter populärer Massenkultur. Gleichzeitig entsteht erst durch die moderne Industriearbeit eine neue gesellschaftliche Vorstellung von Freizeit, die neue Räume in den Städten, ein neues Freizeitverhalten ihrer Bewohner und damit auch neue Formen populärer Massenkultur hervorbringt. Diese Entwicklungsdynamik ermöglicht den Siegeszug der Unterhaltungsindustrie und die Schaffung einer nationalen Kommunikationssphäre, insbesondere durch den Beginn der kommerziellen Radiübertragung Ende 1920.

Verschiedene Reformbewegungen bemühen sich, Antworten auf die Herausforderungen des „Maschinenzeitalters“ zu finden. Ihre Akteure sind vorrangig Mitglieder einer erstarkenden, neuen urbanen Mittelschicht. Obwohl sie thematisch und in ihren Zielsetzungen oftmals stark voneinander abweichen, werden die verschiedenen Interessengruppen häufig unter dem Sammelbegriff des Progressivismus (*progressivism*) zusammengefasst. Gemeinsam ist ihnen eine antimonopolistische Rhetorik, die Betonung sozialer Werte und Bindungen, und das Bemühen um effiziente gesellschaftliche Strukturen. Ihre Auseinandersetzungen können zum einen als Versuche einer Selbstdefinition als neue bürgerliche Mittelschicht und einer damit einhergehenden, moralisch begründeten, sozialen Abgrenzung nach unten und nach oben verstanden werden. Zum Anderen aber auch als Kampf um kulturelle Hegemonie, verbunden mit der Suche nach einer neuen gesellschaftlichen Ordnung (vgl. Rodgers 1982: 113ff.).

*„A sense of social dislocation pervaded the period [...] linked to widening class divisions and the creation of a large industrial proletariat in the context of capitalist modernity, to profound transformations in the topography of public and private spheres, to migratory or immigratory movement as a consequence of increased geographic mobility; and to a widespread belief that traditional forms of 'social control', such as the family, church, and community, had lost their grip.“* (Grieverson 2004: 13f.).

Unterstützung erhalten die verschiedenen Reformbewegungen durch die weitverbreitete Boulevardpresse, die ab 1880 beginnt, Sensationsjournalismus und Sozialkritik als Teil ihrer kommerziellen Strategie miteinander zu verbinden. Dieser Umstand ist insofern kurios, da die Boulevardpresse einerseits selbst zum Ziel massiver reformerischer Kritik wird, sie aber andererseits wesentlich dazu beiträgt, gesellschaftspolitische Anliegen der Reformen zu verbreiten und dadurch national konsensfähig und politisch durchsetzbar zu machen (Baughman 2003: 397ff.).

Die Transformation der wirtschaftlichen und der sozialen Sphären eröffnet insbesondere Frauen neue Möglichkeiten gesellschaftlicher Partizipation. Zum einen werden sie als Arbeiterinnen für die expandierende Wirtschaft zunehmend bedeutsam. Zum anderen gelingt es insbesondere Frauen aus der bürgerlichen Mittelschicht erfolgreich, ihre neue gesellschaftliche Rolle im Rahmen von Reformbewegungen zu festigen. In der Kritik an populärer Massenkultur kommt häufig eine Beunruhigung über diese Verschiebungen in der sozialen Topografie öffentlicher und privater Räume zum Ausdruck, die sich vor allem auf die veränderte soziale Rolle von Frauen im Allgemeinen und arbeitenden Frauen im Besonderen bezieht.

*„[...] a heterosocial leisure sphere and 'culture of consumption' and 'abundance' gathered pace in the early years of the twentieth century, effectively altering women's – and particularly working women's – participation both in the world of commercialized amusements and in the broader public sphere. The redefined relationship between public and private and the emergence of a mass cultural public sphere presaged for many an apparent breakdown of social and moral order that was usually figured in terms of sexual immorality by commentators steeped in the patriarchal Victorian order of separate spheres.“* (Grieverson 2004: 17f.).

Diskurse über die vermeintliche Unmoral populärer Massenkultur sind also sowohl für die Selbstdefinition der damaligen weißen, urbanen Mittelschicht von Bedeutung, als auch für eine Neudefinition der Geschlechterrollen. Indem Frauen die Rolle von öffentlichen Tugendwächterinnen (*civic housekeepers*) zugeschrieben wird, kommt es einerseits zu einer Aufwertung ihres gesellschaftlichen Status, andererseits aber auch zu einer Fortschreibung des traditionellen Familien- und Geschlechterverhältnisses durch die Betonung der gesellschaftlichen Bedeutung häuslicher Gemeinschaft (*domesticity*) (vgl. May 1980: 6ff.).

Dewey selbst beginnt erst ab Mitte der 1920er Jahre sich vermehrt zur populären Massenkultur zu äußern.<sup>14</sup> Hierbei beschränkt er sich im Wesentlichen auf einzelne, kurze Argumente und Verweise. Eine systematische Auseinandersetzung unterbleibt oder findet sich bestenfalls in Ansätzen, insbesondere im vierten Kapitel von „The Public and its Problems“ von 1927. Im Folgenden werde ich daher versuchen, aus seinen Schriften ein möglichst umfassendes Gesamtbild zusammenzufügen. Der besseren Übersicht halber werde ich dabei nicht chronologisch vorgehen, sondern die verschiedenen Aussagen zu vier, in engem Bezug zueinanderstehenden Thesen verdichten. Die ersten drei Thesen werden jeweils anhand eines Filmes, den John Dewey selbst im Kino gesehen hat, exemplarisch erläutert.

## 2.1 These 1: Populäre Massenkultur hat ein niedriges Niveau

Für Dewey genügt die zeitgenössische populäre Massenkultur nur sehr niedrigen intellektuellen und ästhetischen Standards. Ein Umstand, den er auf die kommerzielle Natur populärer Massenkultur zurückführt.

*„Those in control of the existing system, those, that is, who are in control of the marketing of these products, find that the shortest and easiest way to get the money that they are after is to maintain low standards. It may be said in reply that they could not make money out of them unless they gave the people what they wanted, so that the fact that they can make money by giving a low order of product, intellectually and aesthetically, is none the less a proof of the incapacity of the mass to appreciate what is good. [...] First they created an appetite for certain kinds of things, and after they have led people to want those things, then they give it to them on the ground that they are merely handing out to people the things they want. It is not the populace that finally makes the demand but the source of supply which fixes its level.“ (Dewey 1932b: 44).*

Entscheidend ist in diesem Zusammenhang, dass populäre Massenkultur bei Dewey in der Regel gleichbedeutend ist mit Konsumkultur, und sich auf das Kino, Radio, öffentliche Presse, Autos, Sportveranstaltungen und dergleichen mehr bezieht. Dass er die Konsumkultur häufig in ihrer Gesamtheit betrachtet, lässt sich insbesondere auf die rapide

---

<sup>14</sup> Die wenigen frühen Äußerungen finden sich zur „Public Press“ in Dewey 1908: 465, zum Verhältnis von Kino und Schule in Dewey 1913: 106-108 und zur massenmedialen Kommunikation in Dewey 1916: 194. Nach seinem Beitrag zur Diskussion um Warner Bros. Propagandafilm „Mission to Moscow“ in den Jahren 1942 und 1943 stellt Dewey seine Kritik an populärer Massenkultur weitgehend ein.

und massenhafte Verbreitung der verschiedenen Güter und ihre hohe Akzeptanz innerhalb der US-amerikanischen Öffentlichkeit zurückführen.

1905 erscheinen jährlich mehr als 6000 populäre Magazine. Zu Beginn des I. Weltkrieges gibt es in den USA über 2500 Tageszeitungen mit einer Gesamtauflage von annähernd 29 Millionen Exemplaren (vgl. Gorman 1996: 15). Weltweit 80 % der Radiogeräte stehen 1927 in amerikanischen Haushalten und Mitte der 1930er Jahre verfügen mehr als 90 % der städtischen Haushalte über ein eigenes Radio (vgl. Gassert; Häberlein; Wala 2007: 402). Innerhalb weniger Jahre steigt die Anzahl der Automobile in den USA geradezu sprunghaft von 9 Millionen (1920) auf 27 Millionen (1929) an (vgl. Gassert; Häberlein; Wala 2007: 400).

*„The new motion pictures, introduced in 1905, drew hundreds of thousands of patrons a week in major cities. Daily newspapers, increasingly written to entertain the public in the late nineteenth century, enjoyed vastly increased circulations in the twentieth century. [...] Vaudeville shows, amusement parks, and dance halls all drew tens of thousands of patrons per week. And saloons, the workingmen's chief recreation spots, may have drawn as many as half the residents of cities such as Boston or Chicago in a single day.“* (Gorman 1996: 15).

Dewey befürchtet, dass die populäre Massenkultur durch ihr niedriges Niveau die Selbstkontrolle der Konsumenten gefährdet und so die öffentliche Moral untergräbt. Bestätigt sieht er diese These zum einen in einer veränderten Rolle der Familie, die nicht länger das Zentrum moralischen Trainings darstellt. Zum anderen aber auch in einer gewandelten Sexualmoral, die die Ehe als andauernde Institution infrage stellt (Dewey 1930b: 75).

An dieser Stelle greift Dewey einen der frühesten und verbreitetsten Kritikpunkte auf, den konservative Intellektuelle bereits um die Jahrhundertwende gegen die populäre Massenkultur vorbrachten. Ihr zugrunde liegt das bürgerliche Selbstverständnis des 19. Jahrhunderts, mit seiner protestantischen Betonung der Affektkontrolle.

*„The hegemony exercised by the growing middle class stressed personal habits that included compulsive behavior, self-control, and self-denial. All of these values involved an implicit subjugation of natural or visceral emotions and reactions.“* (Gorman 1996: 23).

Zahlreiche konservative Intellektuelle kombinieren in ihrer Kritik diese bürgerlichen Wertvorstellungen mit rassistischen und klassenbezogenen Vorurteilen. In der von ihnen als vulgär empfundenen populären Massenkultur spiegelt sich für sie die naturgegebene

moralische Minderwertigkeit der Einwanderer und der Unterschicht wider (vgl. Gorman 1996: 22).

Zwar lehnt Dewey derart naturalisierende Begründungszusammenhänge ab, in Bezug auf Moral und Ästhetik vertritt er aber bestehende bürgerliche Wertestandards und ergreift paternalistisch Partei für die, deren Empfindsamkeit seiner Meinung nach erst noch durch Bildungsprozesse entwickelt werden muss.

*„Above all, it is education to which we must look for improvement in standards of art, literature, and recreation. Legislation may prevent some of those practices of commercial recreation, and commercial art and literature, which are most shocking to morality. But it cannot insure a more healthful taste. In this field, as distinguished from that of the automobile, the greater profit seems to lie in the worse products. The moving pictures, the jazz music, the comic strips, and various other forms of popular entertainment, are not an object of pride to those who have learned to know good art, good music, and good literature. A civilization, in which the average man spends his day in a factory and his evening at a movie, has still a long way to go.“* (Dewey 1932d: 434)

Für Paul R. Gorman spiegelt sich in der hier zum Ausdruck kommende Hierarchisierung der Künste ein tiefer Widerspruch im US-amerikanischen Verständnis von Hochkultur wider. Einerseits wird Kunst als Ausdruck verbindlicher moralischer und religiöser Werte der Nation verstanden. Insbesondere nach dem Ende des amerikanischen Bürgerkrieges 1865 erhofft man sich von ihr eine nationsbildende und stabilisierende Wirkung. Andererseits werden Kunstobjekte zunehmend zu wertvollen Sammlungs- und Ausstellungsstücken und dadurch in zunehmendem Maße von ihrer sozialen Funktion entbunden (vgl. Gorman 1996: 28ff.).

Diese Ambivalenz kennzeichnet auch Deweys eigenes Denken. So kritisiert er die elitäre Musealisierung der Künste und ihre Loslösung von der alltäglichen Lebenswirklichkeit der Bevölkerung (vgl. Dewey 1934c: 11f.). Durch die Stilisierung zur hohen Kunst einerseits und die marktorientierte Auffassung einer Warenförmigkeit der Kunstprodukte andererseits wird Kunst für Dewey ihrer öffentlichen Aufgabe und ihres emanzipatorischen Potenzials beraubt. Kunst wird zum Fetisch einer sozialen Oberschicht. Dewey betont daher die Bedeutung populärer Kunst. Sein Blick ist an dieser Stelle jedoch eingeschränkt, da er populäre Kunstformen zu sehr auf Volkskunst, also die ästhetischen Ausdrucksformen einer spezifischen ethnischen und kommunalen Gemeinschaft reduziert (vgl. Dewey 1934c: 15f.). Daher ist er nicht in der Lage, die populäre Massenkultur des 20. Jahrhunderts als Kunst anzuerkennen. Deweys Argumentation steht an dieser Stelle exemplarisch für weite Teile der reformorientierten progressiven Kritik (vgl. Gorman 1996: 50f.).

**Beispiel 1: *Lost Horizon* (USA 1937)**

1938 geht John Dewey ins Kino um sich Frank Capras Film *Lost Horizon* (USA 1937) anzusehen. Der Film basiert auf James Hiltons gleichnamigen Bestseller von 1933 und erzählt die Geschichte des Diplomaten Robert Conway, dessen Flugzeug auf dem Rückflug von China nach England entführt wird und im Himalaja abstürzt. Zusammen mit den restlichen Überlebenden gelangt Conway in das paradiesische Tal Shangri-La, in dem eine Gemeinschaft unter der Führung des Hohen Lama ein utopisches Gesellschaftsmodell lebt. Conway erfährt, dass die Flugzeugentführung geplant war und der Hohe Lama ihn als seinen Nachfolger auserwählt hat und steht vor einer schwierigen Entscheidung.

Frank Capra (eigentlich Francesco Rosario Capra) wird am 18. Mai 1897 in Sizilien geboren und emigriert 1903 im Gefolge seiner Eltern in die USA, wo er 1922 seine Karriere im Filmgeschäft beginnt. Vor *Lost Horizon* macht er sich bereits einen Namen als Regisseur und wird für seine Filme *It Happened One Night* (USA 1934) und *Mr. Deeds Goes to Town* (USA 1936) jeweils mit einem Oscar für die beste Regie ausgezeichnet. Während der Großen Depression und der Roosevelt-Ära machen ihn seine optimistischen Filme über einfache Menschen in einer modernen Welt zu einem der bekanntesten Regisseure seiner Zeit und bringen die US-amerikanischen Werte idealtypisch zum Ausdruck.

Aufgrund der aufwendigen Filmbauten und der drastisch überzogenen Drehzeit verdoppeln sich die ursprünglich geplanten Produktionskosten auf 2.626.620 US-Dollar und bringen die Produktionsfirma Columbia Pictures an den Rand des Ruins. Erst durch eine Wiederaufführung 1942 können die Kosten wieder eingespielt werden. Die Reaktionen des Publikums sind eher verhalten. So schreibt John Dewey 1938 in einem Brief an seine Frau:

*„We’ve been to the movies once because it was Lost Horizon. I was badly disappointed though after seeing it. I realized it was impossible to give on the screen the feeling one gets from the book, and that the story had to be jazzed up. However I do think they might have cast the leading character differently. Rodman Coleman never forgot for a moment that he was a Hollywood movie actor.”* (Dewey 2005b: Brief 06700 vom 15.01.1938).

Anhand einer wohlwollenden Review des Films in der New York Times können einige der Kritikpunkte, die Dewey gegenüber populärer Massenkultur vorbringt, verdeutlicht werden.

*„[Lost Horizon] is a grand adventure film, magnificently staged, beautifully photographed, and capably played. [...] there is no denying the opulence of the production, the impressiveness of the sets, the richness of the costuming,*

*the satisfying attention to large and small detail which makes Hollywood at its best such a generous entertainer. [...]Mr. Capra was guilty of a few directorial clichés, but otherwise it was a perfect job. Unquestionably the picture has the best photography and sets of the year. By all means worth seeing.”* (Nugent 1937b).

Ein wesentliches Problem des Films ist seine übermäßige Betonung der Schauwerte. Dies entspricht durchaus der damaligen Strategie einiger Hollywood-Studios, durch aufwendige Großproduktionen, die auf erfolgreichen Bühnenstücken oder Romanen basieren, die bürgerliche Mittelschicht als Kinopublikum für sich zu gewinnen. Die eigentliche Geschichte des Films wird eher sperrig in Form langatmiger Monologe vermittelt. Die Inszenierung wirkt oft bühnenhaft und die Figuren entsprechen den damals vorherrschenden dramaturgischen Klischees. So finden sich neben der Hauptfigur ein Schwindler auf der Flucht, eine unverbesserliche Zynikerin, eine Femme fatale, ein Witzbold und ein impulsiver junger Mann. Aus heutiger Perspektive fällt insbesondere die eurozentrisch-kolonialistische Sichtweise des Films unangenehm auf. Diese drückt sich schon in der Filmarchitektur aus, die sich am Art déco orientiert, und setzt sich in der Auswahl der Schauspieler fort: Shangri-Las geistige Elite besteht ausschließlich aus Weißen, die von fügsamen Asiaten bedient werden.

Deweys Kritik an populärer Massenkultur kann folglich ohne weiteres auf *Lost Horizon* angewandt werden. Die Buchvorlage wird im Interesse der besseren Vermarktung an US-amerikanische Standards und Sehgewohnheiten angepasst. Der Film funktioniert im Wesentlichen als eskapistisches visuelles Spektakel, durch das seine elitären und eurozentrisch-kolonialistischen Züge verschleiert werden. Durch Betonung der abenteuerlich-romantischen Seite der Geschichte treten ihre philosophischen Aspekte in den Hintergrund oder werden auf eine triviale Zivilisationskritik verkürzt.

## **2.2 These 2: Populäre Massenkultur überformt die menschliche Erfahrung**

Die negativen Auswüchse populärer Massenkultur findet Dewey in einer aggressiven Publizistik, die Ereignisse ohne inneren Zusammenhang und bar jeder Entwicklungslogik präsentiert. Nachrichten verlieren so ihren Informationswert und wirken auf ihre Rezipienten wie eine Aneinanderreihung von Schocks und Sensationen, da eine angemessene reflexive Verarbeitung nicht mehr stattfinden kann (vgl. Dewey 1927b: 340).

Entscheidend ist für Dewey nicht ein ausschließliches Mehr an Informationen, sondern Transparenz und Begründung hinsichtlich Auswahl, Organisation und Präsentation

derselben (vgl. Dewey 1927b: 347). Populäre Massenkultur setzt seiner Meinung nach bevorzugt auf kurzfristige emotionale Stimulation, ohne die Rezipienten zu einer eigenen reflexiven Auseinandersetzung zu ermutigen. Daher orientiert sich die Wahl und die Aufbereitung von Themen zumeist an niedrigen ästhetischen und intellektuellen Standards. Hierdurch wird die Urteilskraft der Rezipienten nachhaltig geschwächt und ihre passive Abhängigkeit von externen Reizen erhöht (vgl. Dewey 1939a: 93f.), was wiederum im Interesse der profitorientierten Unterhaltungsindustrie ist, die so ihren Absatzmarkt schafft, sichert und ausbaut.

Auch hierbei handelt es sich um ein zu Beginn des 20. Jahrhunderts gängiges Argumentationsmuster, dass Paul R. Gorman mit unterschiedlichen, klassenspezifischen Alltagswirklichkeiten und Formen der Welterschließung in Zusammenhang bringt (vgl. Gorman 1996: 23ff.). Während bürgerliche Intellektuelle rationale, wissenschaftsorientierte kulturelle Formen bevorzugen, wählen weite Teile der weniger privilegierten Schichten eher mythologisierend-narrative Zugänge.

*„The scientific approaches fit the intellectuals and their elite social positions because their society could be understood as the orderly product of natural laws. For the lower classes, by contrast, life seemed frequently a matter of luck, fate, and mystery. Because the world often appeared beyond their rational influence or control, natural laws seemed more arbitrary. Meaning, or 'wisdom', was best created through the emotional or spiritual faculties in such circumstances. In addition to scientific explanations, then, the broader public sought understanding from myth and other statements of belief and attitude.“*  
(Gorman 1996: 24).

Mithilfe verschiedener kultureller Formen setzen sich ihre Nutzer demzufolge auf sehr unterschiedliche Arten und Weisen zur Lebenswelt in Beziehung und schreiben ihr entsprechende Bedeutungen zu. Problematisch wird es dann, wenn Beurteilungsmaßstäbe, die für eine informationsorientierte Form, beispielsweise die *New York Times*, gültig sind, unhinterfragt auf eine mythologisierend-narrative Form, wie die *Batman-Comics*, übertragen werden, die nicht den Anspruch erheben Wirklichkeit journalistisch objektivierend widerzuspiegeln.

Da insbesondere dem Kino ein großer Einfluss auf die moralische Entwicklung der Jugend zugeschrieben wird, werden im Rahmen der „Payne Fund Studies“ von 1929-1933 insgesamt 12 empirische Studien durchgeführt. Die Ergebnisse werden in dem damals breit rezipierten Buch *Motion Pictures and Youth* zusammengeführt. Darin finden sich zum einen statistische Daten zu Besuchszahlen, denen zufolge wöchentlich 28 Millionen Minderjährige (37 % des Gesamtpublikums) Kinos besuchen. Mit 11 Millionen machen die unter 14 Jährigen dabei 17 % des Gesamtpublikums aus. Zum anderen wird aber auch

versucht, das in den Filmen dargestellte, moralisch fragwürdige Verhalten zu quantifizieren. Die unangemessenen Darstellungen von Liebe (29,6 %), Kriminalität (27,4 %) und Sex (15 %) führen demzufolge die Statistik an und dominieren 72 % der Filminhalte (vgl. Pattison 2006: 4f.). In seinem 1934 veröffentlichten Artikel *Character Training for Youth* bezieht sich Dewey vermutlich auf diese Studie und leitet aus den Ergebnissen negative Schlüsse für die moralische Entwicklung von Kindern ab.

*„Recent investigations, conducted with scientific care, have shown that many boys and girls have been stimulated in unwholesome ways by the movies. Parents in good homes are likely to underestimate the influences of the movies upon children coming from other kinds of homes. The influence of movies upon children is fixed by the general tone and level of the child's surroundings. A boy or girl from a cramped environment that provides few outlets reacts very differently from one in which the movie is not the main vent for romance, and for acquaintance with conditions very different from those that habitually surround him. The luxury of scenes depicted on the screen, the display of adventure and easy sex relations, inoculate a boy or girl living in narrow surroundings with all sorts of new ideas and desires. Their ambitions are directed into channels that contrast vividly with actual conditions of life. The things that a boy or girl from a well-to-do and cultivated home would discount or take simply as part of a show are for other children ideals to be realized--and without especial regard for the means of their attainment. The little moral at the close has no power compared with the force of desires that are excited.“*  
(Dewey 1934a: 188).

Auffallend ist, wie explizit Dewey den negativen moralischen Einfluss von Filmen zu einem primären Problem der unteren sozialen Schichten erklärt.<sup>15</sup> In seiner Begründung bezieht er sich insbesondere auf die bereits diskutierten bürgerlichen Vorstellungen von Häuslichkeit und Familie, die dem Kind eine gesunde moralische Entwicklung erlauben, und es ihm dadurch ermöglichen, einen Film als Show, als Fantasieprodukt zu erkennen.

Neben der Darstellung von Abenteuer und sexueller Freizügigkeit bereiten Dewey insbesondere die durch die populäre Massenkultur propagierten Werte der Konsumkultur große Sorge. Materieller Erfolg wird als Schlüssel zu individueller Bedürfnisbefriedigung ausgegeben, mit einem konkurrenzorientierten Rollenvorbild verknüpft, und so die gesellschaftlich notwendige Ausbildung eines kooperativen Charakters erschwert (vgl. Dewey 1934a: 190f.).

---

<sup>15</sup> Vermutlich hängt das auch mit der Zielgruppe des Artikels zusammen. „Character Training for Youth“ erscheint 1934 in der Zeitschrift der Rotariergesellschaft.

Bemerkenswert ist, dass Dewey unbewusst wirksamen Faktoren eine große Bedeutung zuschreibt. Diese wirken zwar auf alle Heranwachsenden gleichermaßen ein, die bürgerliche Familie funktioniert jedoch als moralisches Korrektiv (vgl. Dewey 1934a: 187). Demgegenüber sind die Kinder aus sozial unterprivilegierten Schichten in viel stärkerem Maße von der Transformation der Familienstrukturen betroffen und somit auch anfälliger für die negativen Einflüsse populärer Massenkultur.

Darüber hinaus bietet das urbane Umfeld keine angemessenen kindlichen Erfahrungsräume und wirkt so einer gesunden moralischen Entwicklung entgegen.

*„There are regions in New York City where 'cellar clubs' flourish and are attended by school boys and girls. There are large regions in which, in spite of the efforts of social settlements, public playgrounds, and school fields, the great mass of growing youth resort to the streets for an outlet in the day time, and to dance halls, movies, and the like, in the evening. The two dominant impulses of youth are toward activity and toward some kind of collective association. Our failure to provide for these two impulses, under the changed conditions of rural as well as city life, is at least a partial measure of why we are getting unsatisfactory results in character development.“* (Dewey 1934a: 191f.).

Für Dewey stehen die niedrigen ästhetischen Standards populärer Massenkultur in einem direkten Zusammenhang mit den sichtbaren sozialen Verwerfungen in den Metropolen. Das Leben inmitten von Armut und Slums führt zu Abstumpfung, einer unbewussten Gewöhnung an Hässliches. Diesem Umstand kann letztlich nicht durch öffentliche Kultureinrichtungen, sondern einzig durch eine Veränderung der ökonomischen Rahmenbedingungen Rechnung getragen werden (vgl. Dewey 1932b: 45).

Dewey sieht durchaus positive gesellschaftliche Tendenzen. Öffentliche Schulen, Bibliotheken und Parks wirken dem Übel der Städte entgegen. Das Radio und das Automobil haben der breiten Masse den wissenschaftlichen Fortschritt nahegebracht (vgl. Dewey 1932d: 435f.). Auch sieht er ein wachsendes Interesse der Jugend an Kunst und Ästhetik, das jedoch in Eskapismus umzuschlagen droht, wenn der Blick auf soziale Zusammenhänge durch simples und aufregendes Vergnügen verstellt wird (vgl. Dewey 1930b: 103). Entscheidend ist für ihn, dass die Klassenunterschiede überwunden, und die populären Künste wieder zum Ausdruck erfüllten Lebens und lebendiger Gemeinschaft werden.

*„When conditions confine the development of taste to a privileged few, its status in the community will be that of a contrast effect with the things of ordinary life. Popular art will then be a rebound to stimulation and excitement*

*from those activities of working hours which lack freedom and meaning. Art will be a widespread enhancement of the joy and significance of living only when economic barriers do not switch it off to the esoteric for the few and the sensational for the many.*“ (Dewey 1933a: 86).

Deweys Argumentation schließt unmittelbar an die gängigen Diskurse progressiver Reformen an, die in den urbanen Lebensbedingungen und kommerzialisierten Freizeiträumen eine Gefahr für die öffentliche Ordnung und die Entwicklung einer demokratischen Gesellschaft sehen. Hierdurch grenzt sich Dewey deutlich von der diskriminierenden Rhetorik konservativer Kritiker ab, hält aber die Unterscheidung zwischen guter Kunst und minderwertiger Unterhaltung weitgehend aufrecht.

Weitere Einflüsse lassen sich auf Teile der modernistischen Bewegung der USA zurückführen, insbesondere auf die Zeitschriften *Seven Arts* und *Dial*,<sup>16</sup> die eine stärkere Anbindung der Kunst an die US-amerikanische Alltagswirklichkeit einfordern. *Seven Arts* zielt dabei auf eine Neuausrichtung der Kunst, die insbesondere nationales Selbstverständnis zum Ausdruck bringen und es dadurch weiter entwickeln soll. Ein konservativ-elitäres Kunstverständnis wird dabei ebenso abgelehnt wie die kommerzorientierte Gleichförmigkeit populärer Massenkultur (vgl. Gorman 1996: 55ff.). Als eines der einflussreichsten modernistischen Magazine der 1920er Jahre wendet *Dial* sich explizit gegen die nationalistische Ausrichtung von *Seven Arts*, betont insbesondere die formalen Aspekte von Kunst, und propagiert einen internationalen Austausch neuer ästhetischer Formen (vgl. Gorman 1996: 72f.). Dewey bemüht sich, insbesondere in *Art as Experience*, beide Strömungen miteinander zu verbinden. Er betont die soziale Funktion von Kunst, verzichtet jedoch auf eine explizit nationalistische Ausrichtung. Er entfaltet eine formalistische Kunsttheorie, entkoppelt sie jedoch nicht von kommunalen Verständigungsgemeinschaften. Kunst wird bei ihm zum pluralistischen Ausdrucksmedium und Impulsgeber persönlichen Wachstums und sich kontinuierlich vollziehender Vergemeinschaftung.

Dewey führt aus, dass durch die Industrialisierung Städte entstanden sind, in denen große soziale Widersprüche offen zutage treten. Radio, Kino und Automobil eröffnen neue Freizeitmöglichkeiten, die die Familien, und deren Kinder, aus der Vertrautheit ihres Heims locken und sie mit wesentlich größeren sozialen Zusammenhängen konfrontieren (vgl. Dewey 1933c: 148). Einerseits öffnet sich so der soziale Horizont, andererseits kommt es zu einer Schwächung traditioneller Erziehungsinstanzen, insbesondere der Familie. Hierdurch schwinden seiner Meinung nach für Kinder die Möglichkeiten, in

---

<sup>16</sup> In „Seven Arts“ veröffentlicht Dewey im Mai 1917 einen Artikel. 1918 wird er Editor des „Dial“, in dem er 1917 und 1918 insgesamt fünf Artikel veröffentlicht.

einem kleinen Rahmen die Grundfertigkeiten zu erwerben, die sie später als mündige Bürger benötigen.

*„The home and household are no longer the centers of recreation and amusement. They are found outside, on the street, in the movie house, the automobile. At the same time that the social horizon has immensely widened, so that the future citizen will find himself living in a wide world, affected by complex and remote conditions, the homes of most children are less able than ever before to prepare for any worthy citizenship on even a narrow scale. It is not the children of the poor alone who suffer from these changed conditions, but those of the well-to-do as well. For opportunities for natural participation in the activities of an intimate group are vanishing. Everywhere we look, the older means for securing the well-being of children are relaxing.“* (Dewey 1932c: 137f.).

Für Dewey wird dieser Prozess durch die massenmedial geprägte Populärkultur zusätzlich verstärkt. Problematisch ist für ihn zum einen, dass die Flut an Informationen so überwältigend ist, dass sie nicht mehr mit der eigenen Lebenswirklichkeit in Übereinstimmung gebracht werden kann und diese diffus überlagert (vgl. Dewey 1916: 194). Zum anderen bewirkt die Globalisierung der Kommunikation, dass Individuen auf die meisten Ereignisse vorgeblich oder tatsächlich keinen Einfluss mehr haben und lediglich mit einer vorübergehenden emotionalen Erregung reagieren können. Ihr Handeln unterliegt Faktoren, die so weit außerhalb ihres direkten Erfahrungsbereichs liegen, dass sie ihnen nahezu unbekannt sind und daher abrupt und unerwartet, schockartig, über sie hereinbrechen und daher überfordern (vgl. Dewey 1939a: 94).

An dieser Stelle zeigt sich in Deweys Argumentation der wachsende Einfluss freudianisch gefärbter Erklärungsmuster, wie er für die nach dem I. Weltkrieg erstarkenden Sozialwissenschaften in den USA typisch ist (vgl. Gorman 1996: 87f.). Der Mensch des Maschinenzeitalters ist demzufolge eine desintegrierte, entfremdete Persönlichkeit in Gestalt eines überreizten und gleichzeitig passiven Industriearbeiters und Kinobesuchers. Derart paralysiert ist er offen für unterschwellige Manipulation.

Deutlich tritt hier Deweys demokratisches Ideal einer umfassenden Partizipation aller gesellschaftlichen Teilhaber in den Vordergrund. In einer Demokratie muss Wissen (*knowledge*) öffentlich kommuniziert, aber eben auch diskutiert und verstanden werden. Daher ist für Dewey die Art und Weise der Wissensverbreitung von entscheidender Bedeutung (vgl. Dewey 1927b: 345). Er bestreitet zwar nicht, dass die neuen Kommunikationsmedien auch durchaus positive Effekte hervorbringen können.<sup>17</sup> Aus

---

<sup>17</sup> Insbesondere „[...] a certain quickening of sluggish minds [...]“ (Dewey 1939a: 95).

seiner Perspektive überwiegen jedoch Trivialitäten, zusammenhangslose und bruchstückhafte Informationen, sowie unhinterfragte Generalisierungen, die zu Überforderung und Verwirrung führen können. Hierdurch wird sowohl der Prozess selbstständiger, demokratischer Urteilsbildung hintertrieben, als auch der subtilen Einflussnahme einer sozialen Gruppe oder Schicht Vorschub geleistet (vgl. Dewey 1939a: 92f.).

Für Dewey besteht ein großes Problem darin, dass notwendige öffentliche Diskurse von der Konsumkultur überlagert werden. Entscheidender ist an dieser Stelle jedoch, dass er die Pressefreiheit nicht länger allein durch staatliche Zensur und Kontrolle, sondern auch vermehrt durch Marktinteressen gefährdet sieht. Hierzu zählt Dewey insbesondere einen Trend zur Zentralisierung und Konzentration der Produktion und Distribution massenkultureller Güter (vgl. Dewey 1930b: 59 sowie Dewey 1939a: 92, 168).

### ***Beispiel 2: Camille (USA 1936)***

1937 geht John Dewey ins Kino, um sich *Camille* anzusehen. Der Film basiert auf einem erfolgreichen Roman von Alexandre Dumas und erzählt die Geschichte der wegen ihres Charmes und ihrer Verschwendungssucht bekannten Kurtisane Marguerite Gautier im Paris des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Sie ist hin- und hergerissen zwischen ihrer Liebe zum jungen Landedelmann Armand Duval und einem Leben im Luxus, das ihr die Liaison mit dem Grafen Varville bieten kann. Sie gibt dem Grafen den Vorrang, kann Armand aber nicht vergessen und verlässt schließlich den Grafen. Als Armand zugunsten ihrer Beziehung seine diplomatische Laufbahn aufgeben will, bittet sein Vater Marguerite, Armand zu verlassen und dessen Zukunft nicht durch ihre Vergangenheit zu zerstören. Unter Tränen willigt sie ein, verfällt jedoch in eine tiefe Depression und stirbt nach einem Jahr, verschuldet und von allen Freunden verlassen, in den Armen von Armand, der nach Paris zurückgekehrt ist, um sie ein letztes Mal zu sehen.

Regie führt George Cukor, der 1899 als Sohn jüdisch-ungarischer Immigranten in New York geboren wird. Er beginnt seine Karriere 1918 als Regieassistent beim Theater und wird in den 1920er Jahren ein erfolgreicher Broadway-Regisseur, ehe er 1929 nach Hollywood geht und ins Filmgeschäft wechselt. Seine Homosexualität behandelt er diskret, führt jedoch kein für Hollywood so typisches Doppelleben. Im Laufe seiner Karriere dreht er 52 Filme und erhält mehrere Filmpreise, unter anderem einen Oscar für *My Fair Lady* (1964).

*Camille* bringt seiner Hauptdarstellerin Greta Garbo eine Oscar-Nominierung ein und gilt als eine der besten schauspielerischen Leistungen ihrer Karriere. Der Film wird ein großer Erfolg und spielt weltweit circa 2.842.000 US-Dollar ein. Aufgrund der hohen

Produktionskosten von geschätzten 1.486.000 US-Dollar fällt der Gewinn jedoch vergleichsweise gering aus.

Der Inhalt des Films ruft bereits vor Beginn der Dreharbeiten die Production Code Administration (eine von der Filmwirtschaft eingesetzte Zensurinstanz) auf den Plan, die darauf besteht, die Geschichte über eine unmoralische Heldin einer umfassenden Säuberung zu unterziehen. Insbesondere soll das Leben als Mätresse nicht als hoch profitables Unternehmen dargestellt werden und außer der Hauptfigur keine weitere Kurtisane als Rolle vorgesehen werden (vgl. Levy 1994: 94).

In diesen Anforderungen spiegelt sich ein gewandeltes gesellschaftliches Klima wider, das sich ab Mitte der 1930er Jahre auch auf die Thematik und Ästhetik Hollywoods auswirkt. In der Folge wird die bis dahin vergleichsweise freimütige Darstellung von Sexualität, Gewalt und harter gesellschaftlicher Realität zunehmend von eskapistischeren Filmen abgelöst.

*„Beginning in 1934 and for the remainder of the decade, the majority of important moneymaking pictures had little to do with contemporary life, and nothing at all with sex and violence.“* (Sklar 1994: 189).

Es sind insbesondere die MGM-Studios und unter anderem ihr erfolgreicher Produzent Irving Thalberg (der auch *Camille* für MGM produziert), die diesen Wandel in Hollywood auslösen und vermehrt gediegene, respektable Filme produzieren, die in der Vergangenheit angesiedelt sind oder auf bekannten Klassikern und Bestsellern beruhen. Die Gründe sind primär kommerzieller Natur. Zum einen steigt die Nachfrage nach aufwendig produzierten Prestigeproduktionen und zum anderen locken diese auch vermehrt die gesellschaftliche Mittelschicht ins Kino und erweitern das potenzielle Publikum eines Filmes (vgl. Sklar 1994: 189ff.).

John Deweys Kritik an populärer Massenkultur lässt sich exemplarisch auf *Camille* übertragen, da dieser Film die vermeintliche moralische Minderwertigkeit des zu Beginn der 1930er Jahre vorherrschenden Hollywood Stils durch eskapistische Unterhaltung ersetzt, die unter dem Deckmantel einer historisierenden Literaturverfilmung bestehende gesellschaftliche Widersprüche ausblendet und trivialisiert, beziehungsweise nicht länger stimmige gesellschaftliche Vorstellungen (z. B. bezüglich der Geschlechterrollen und der Konsumkultur) affirmativ bestärkt.

John Dewey selbst hat *Camille* jedoch nicht sonderlich ernst genommen. In einem Brief an seine Frau schreibt er lapidar:

*„Yesterday afternoon we drove to St. Petersburg and went to a movie – Greta Garbo and some clothes-horse, I think it was Robert Taylor – in Camille. A*

*handsome pan seems to be all that is needed for a male movie star – I don't think he changed expression once – Why Robin sweetheart do women fall for a thing like that?"* (Dewey 2005b: Brief 09971 vom 09.01.1937).

### **2.3 These 3: Populäre Massenkultur gefährdet die Demokratie**

Im Unterschied zu den progressiven Reformern, die in den sozialen Verwerfungen einen negativen, aber reformierbaren Effekt des Maschinenzeitalters sehen, sind diese für die Sozialwissenschaftler des beginnenden 20. Jahrhunderts unausweichlich mit dem Prozess gesellschaftlicher Modernisierung selbst verknüpft (vgl. Gorman 1996: 88ff.). Ihren Überlegungen liegt das Modell einer gesellschaftlichen Entwicklung von lokalen zu urbanen Gemeinschaften zugrunde, das seinerseits auf einem idealisierenden Bild der US-amerikanischen Besiedlungsphase basiert. Die resultierende Kritik an der kapitalistischen westlichen Kultur wird für Paul R. Gorman von einem ethnografischen Paradigma gespeist, demzufolge das Leben von kulturell Anderen (Pioniere und primitive Völker) positive Merkmale aufweist (Naturverbundenheit, Gemeinschaft, Spiritualität), die in der Moderne verloren gegangen sind (vgl. Gorman 1996: 96ff.). Diese Perspektive wirkt sich unmittelbar auf ihr Verständnis populärer Massenkultur aus.

*„The sociology interpretations thus treated the range from the club to the closed dances, from what was considered healthy to the deviant, as a direct parallel to the span from folk society to modern society. A small, tightly knit, homogeneous, face-to-face community was at one extreme, and a larger, more diverse, unacquainted, and less controlled population that found a common ground only in commercial relations was at the other.“* (Gorman 1996: 93).

In diesem Zusammenhang erweist sich auch Deweys Argumentation als problematisch, da sie auf vergleichbaren Idealisierungen basiert. So kritisiert er, dass die Menschen zunehmend von vorgefertigten Gütern und Meinungen umgeben sind, an deren Zustandekommen sie keinen Anteil haben. Im Gegensatz zu ihren Vorfahren der Pionierära verfügen sie zwar über wesentlich mehr Kenntnisse bezüglich globaler Ereignisse, dafür schwinden jedoch die Möglichkeiten einer partizipativen Gestaltung ihrer eigenen Lebensbedingungen (vgl. Dewey 1939a: 95). Die modernen Möglichkeiten des Massenverkehrs und der Massenkommunikation ermöglichen es, eine gewisse Ähnlichkeit von Ideen und Empfindungen zu generieren, und so einen Staat auch über die unmittelbar erlebte Gemeinschaft hinaus zusammenzuhalten (vgl. Dewey 1927b: 306). Die so erzeugte politische Einheit der USA hat jedoch eine zur Mittelmäßigkeit tendierende soziale und intellektuelle Uniformität zur Folge, da Denken und Verhalten stark reglementiert werden

(vgl. Dewey 1927b: 307). Diese durch Öffentlichkeitsarbeit und Propaganda generierte Konformität hat mit demokratisch hergestellter Einigkeit keinerlei Gemeinsamkeiten. Die gewählten Methoden der Einflussnahme erziehen die Rezipienten zur Leichtgläubigkeit. Die so erzeugte Loyalität ist notwendigerweise oberflächlich, befindet sich in einem permanenten Fluss und kann daher jederzeit umschlagen (vgl. Dewey 1930b: 82). Hierdurch entsteht eine große Gesellschaft, aber noch keine demokratische Öffentlichkeit, da diese einen gemeinsamen, kommunikativ ausgehandelten Bezugsrahmen für individuelles und kooperatives Denken und Handeln benötigt (vgl. Dewey 1927b: 323f.).

*„The new era of human relationships in which we live is one marked by mass production for remote markets, by cable and telephone, by cheap printing, by railway and steam navigation. Only geographically did Columbus discover a new world. The actual new world has been generated in the last hundred years. [...]Intellectual instrumentalities for the formation of an organized public are more inadequate than its overt means. The ties which hold men together in action are numerous, tough and subtle. But they are invisible and intangible. We have the physical tools of communication as never before. The thoughts and aspirations congruous with them are not communicated, and hence are not common. Without such communication the public will remain shadowy and formless, seeking spasmodically for itself, but seizing and holding its shadow rather than its substance. Till the Great Society is converted into a Great Community, the Public will remain in eclipse. Communication can alone create a great community. Our Babel is not one of tongues but of the signs and symbols without which shared experience is impossible.” (Dewey 1927b: 323f.).*

Hier wird deutlich, dass Kommunikation für Dewey über das Sender-Empfänger-Schema moderner Massenkommunikation hinausgeht. Kommunikation ist für ihn stets verknüpft mit der Herstellung individueller Handlungsfähigkeit und gesellschaftlicher Handlungsmöglichkeit. Beide Bereiche sind seiner Meinung nach in der Moderne aber zunehmend gefährdet.

*„The wilderness exists in the movie and the novel, and the children of the pioneers, who live in the midst of surroundings artificially made over by the machine, enjoy pioneer life idly in the vicarious film. I see little social unrest which is the straining of energy for outlet in action; I find rather the protest against a weakening of vigor and a sapping of energy that emanate from the absence of constructive opportunity; and I see a confusion that is an expression of the inability to find a secure and morally rewarding place in a troubled and tangled economic scene.“ (Dewey 1930b: 80).*

Für Dewey werden die Mitglieder der Gesellschaft durch die Anforderungen der modernen Arbeitswelt und der Vielzahl verfügbarer Vergnügungen davon abgehalten, an die Bildung einer wirkmächtigen Öffentlichkeit auch nur zu denken (vgl. Dewey 1927b: 321). Über das veränderte Freizeitverhalten, die Konsumkultur und die modernen Massenmedien infiltriert eine neue Form des mentalen Kollektivismus alle vormals privaten Lebensbereiche, drängt Persönlichkeitsrechte zurück, und bringt Individualität immer weiter zum Verschwinden (vgl. Dewey 1930a: 61f.). Für Dewey gefährdet populäre Massenkultur demzufolge nicht nur die demokratische Gesellschaft, sondern auch die freie Entfaltung der Individualität ihrer Bürger.

Deweys pessimistische Einschätzung der Lage wird vor dem historischen Hintergrund seiner Schriften verständlich. Der Erste Weltkrieg wird von einer bis dahin ungekannten Propagandaoffensive begleitet, von der insbesondere die Filmindustrie profitiert (vgl. Sklar 1994: 46f.). Die Machtergreifung der Bolschewiki in Russland erzeugt eine „Rote Furcht“ (*Red Scare*), und führt zu breit angelegten Verhaftungen und Zwangsdeportationen von Mitgliedern der politischen Linken der USA. Das *Bureau of Investigation*, das spätere FBI, wird Ende der 1910er Jahre gesetzlich zu einem umfangreichen Repressions- und Überwachungsapparat ausgebaut. Ab 1929 stürzt die Weltwirtschaftskrise die USA in eine tiefe Depression, in deren Verlauf fünfzehn Millionen Amerikaner (ein Viertel aller Beschäftigten) ihre Arbeit verlieren, neuntausend Banken und mehr als hunderttausend Unternehmen in Konkurs gehen (vgl. Gassert; Häberlein; Walla 2007: 395ff.).

Die 1930er Jahre bringen eine überwiegend affirmative und eskapistische Literatur und Kunst hervor, die ein rückwärtsgewandtes und idealisierendes Bild der USA zeichnet. Margaret Mitchells Roman „Vom Winde verweht“ wird zu einem großen Publikumserfolg. Auf breiter Basis besinnt man sich auf die eigene Volkskultur zurück und lässt beispielsweise öffentliche Gebäude mit entsprechenden Szenerien dekorieren (vgl. Gassert; Häberlein; Walla 2007: 418f.).

Dewey versteht die öffentliche Presse als potenziellen Motor und Garanten demokratischer Freiheit. Unter den Bedingungen einer modernen Massengesellschaft ermöglicht sie es aber zunehmend eine Pseudo-Öffentlichkeit zu schaffen und so die Demokratie auszuhöhlen (vgl. Dewey 1939a: 168). Politisches Verhalten lässt sich seiner Argumentation zufolge am leichtesten durch die Kontrolle von Meinungen steuern. Da die öffentliche Verbreitung von Inhalten zudem auf die Erzielung von Profit ausgerichtet ist, kann es für Dewey keinen freien und unabhängigen Journalismus geben (vgl. Dewey 1927b: 348f.). Bei der Veröffentlichung von Zeitungen und Magazinen müssen beispielsweise sowohl die Interessen der potenziellen Leser als auch der Anzeigenkunden im Blick behalten werden. Das Streben nach einer möglichst hohen Auflage wirkt sich dabei sowohl auf die Themenwahl als auch auf die Inhalte aus. Gedruckt wird, was ein

Reporter als interessant und spektakulär erachtet. Nachrichten sind demnach selektiv, tendenziös oder so aufbereitet, dass sie eine bestimmte gesellschaftliche Schicht ansprechen (vgl. Dewey 1908: 465). Für Dewey trifft diese Kritik auch auf das Radio zu (vgl. Dewey 1934b: 309).

Weiten Teilen der Bevölkerung sind Dewey zufolge zwar die Grundfertigkeiten des Lesens und Schreibens vermittelt worden, aber nicht die Befähigung, sich die Komplexität sozialer Prozesse zu erschließen. Gleichzeitig ist die Kontrolle über die Presse, und damit auch über die öffentliche Meinung, in die Hände derer gelegt worden, die private ökonomische und politische Interessen verfolgen. In der Folge wird die Öffentlichkeit im Dienste des Profits in einem Übermaß mit ästhetisch und moralisch fragwürdigen Trivialitäten und Schund konfrontiert (vgl. Dewey 1933a: 60f.).

Für Dewey wird gesellschaftliche Macht und Kontrolle primär von den wirtschaftlichen Eliten der USA ausgeübt, die allen verfügbaren Besitz unter sich aufgeteilt haben.

*„Why have power and rule passed from the people to a few? Everybody knows who the few are, and the class-status of the few answers the question. They are not engineers, scientists, any more than they are an aristocracy of birth. They are an oligarchy of wealth. They rule over us because they control banks, credit, the land, and big organized means of production (like the U.S. Steel Corporation and General Motors as examples that are outstanding and yet only examples), the railways and other means of transportation, and, with exceptions, the public press. Power today resides in control of the means of production, exchange, publicity, transportation and communication. Whoever owns them rules the life of the country, not necessarily by intention, not necessarily by deliberate corruption of the nominal government, but by necessity. Power is power and must act, and it must act according to the nature of the machinery through which it operates. In this case, the machinery is business for private profit through private control of banking, land, industry, reinforced by command of the press, press agents and other means of publicity and propaganda.“ (Dewey 1933b: 76).*

Deweys kämpferische Rhetorik spiegelt das gesellschaftliche Klima der 1920er und 1930er Jahre wieder und steht in Zusammenhang mit seinen Versuchen, eine neue Partei als dritte politische Kraft zu etablieren.<sup>18</sup>

In den Präsidentschaftswahlen von 1932 kann sich der Demokrat Franklin D. Roosevelt gegen den amtierenden Präsidenten Herbert Hoover durchsetzen. Er verspricht den US-

---

<sup>18</sup> Mit Roosevelts überragendem Wahlsieg 1936 endet auch Deweys Engagement zur Gründung einer neuen Partei (vgl. Westbrook 1992: 443ff.).

Amerikanern einen politischen Neuanfang, einen *New Deal*, der zunächst in einer Reihe von Notstandsmaßnahmen zum Ausdruck kommt, die in den ersten hundert Tagen seiner Regierung erlassen werden. Das Bankenwesen wird reformiert, um die Anzahl der Bankenpleiten einzudämmen. Von staatlicher Seite werden die Guthaben von Kleinsparern gegen den Bankrott ihrer Hausbanken ebenso abgesichert wie die laufenden Kredite privater Hausbesitzer. Die Landwirtschaft wird durch ein bis heute wirksames Subventionsprogramm gestützt, das jedoch primär den Großgrundbesitzern dient und die kleineren Bauern und meist schwarzen Pächter aus diesem Wirtschaftszweig verdrängt. Es wird ein System der Arbeitslosenunterstützung geschaffen und durch verschiedene staatliche Beschäftigungsprogramme die Infrastruktur des Landes massiv ausgebaut.

Roosevelt nutzt die neuen Möglichkeiten der Massenmedien sehr effektiv, um seinen Rückhalt in der Bevölkerung auszubauen. Berühmt geworden sind seine im Radio übertragenen „Gespräche am Kamin“ (*fireside chats*), in denen er die Möglichkeiten dieses vergleichsweise jungen Mediums geschickt ausnutzt. Journalisten nimmt er für sich ein, indem er sie für Interviews ins Oval Office einlädt und ihre Fragen spontan beantwortet; beides ein Novum in der Öffentlichkeitsarbeit der Regierung (vgl. Gassert; Häberlein; Wala 2007: 410f.).

Doch auch die Gegner von Roosevelts Politik des New Deal, insbesondere einflussreiche Industrielle, populistische Kritiker und eine erstarkende politische Linke, machen sich die Möglichkeiten moderner Kommunikationstechnologie zu Nutzen. Sie setzen die Regierung massiv unter Druck und zwingen Roosevelt, nach einem Linksrutsch im Kongress, 1934 zu einem politischen Kurswechsel, der insbesondere den langfristigen Aufbau eines staatlichen Wohlfahrtssystems zur Folge hat.

*„Mit [einer] relativ arbeitnehmerfreundlichen Politik, die der populistischen Revolte von links das Wasser abgrub, hatte Roosevelt die Grundlage für seinen überzeugenden Wahlsieg 1936 gelegt. Der selbst in überaus komfortablen Verhältnissen lebende Präsident war sich dabei nicht zu fein, mit harter klassenkämpferischer Rhetorik gegen seinen republikanischen Gegenkandidaten [...] zu wettern und sich als Opfer einer Verschwörung der Reichen und Mächtigen darzustellen.“* (Gassert; Häberlein; Wala 2007: 415).

Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass Dewey neu aufkommende Formen symbolischer Politik kritisiert. Als solche bezeichnet er eine Politik, die sich symbolischer Formen, insbesondere der Sprache, bedient, die zugrunde liegende Realität in ihren Mitteilungen aber nicht hinreichend widerspiegelt. Intelligenz wird mit Überzeugung und Manipulation im Interesse einer politischen Gruppierung oder gesellschaftlichen Schicht verwechselt. Die existierenden sozialen Probleme werden dabei ebenso verschleiert wie die Möglichkeiten ihrer Lösung. Dewey fordert daher nicht nur mehr

Aufrichtigkeit und Unparteilichkeit der gesellschaftlichen Akteure, sondern die Förderung intelligenten sozialen und gesellschaftlichen Handelns (vgl. Dewey 1935: 51f.). Da das Maschinenzeitalter und die Akkumulation wirtschaftlicher Macht nicht nur materielle Güter, sondern auch Meinungen in Produkte zur Massenfertigung verwandelt haben, wird die adäquate öffentliche Nutzung von Kommunikationsmedien zu einem zentralen gesellschaftlichen Thema, über das es öffentlich zu verhandeln gilt (vgl. Dewey 1939a: 90).

Für Dewey werden die Produkte populärer Massenkultur jedoch vorrangig in den Dienst subtiler Propaganda gestellt, um die jeweils erwünschte öffentliche Meinung zu generieren.

*„Just because public opinion and sentiment are so powerful in a democratic country, even when its democracy is largely nominal, it is immensely worth while for any group which wishes to control public action to regulate their formation. This is best done at their source--while, that is, they are still in process of forming. Propaganda is the method used. Hence we have today a multitude of agencies which skillfully manipulate and color the news and information, which circulate, and which artfully instill, under the guise of disinterested publicity, ideas favorable to hidden interests. The public press, which reaches almost every individual and which circulates cheaply and rapidly, affords an organ of unprecedented power for accomplishing a perversion of public opinion. Favorable and unfavorable presentation of individuals, laudation and ridicule, subtle suggestion of points of view, deliberate falsification of facts and deliberate invention of half-truth or whole falsities, inculcate by methods, of which those subject to them are not even aware, the particular tenets which are needed to support private and covert policies.“ (Dewey 1932d: 360f.).*

Dewey ist überzeugt, dass primitive Religionen aufgrund ihres ästhetischen Charakters einen großen Einfluss auf die Gefühlswelt und Vorstellungskraft der Mitglieder einer Gemeinschaft ausüben. Dieses Prinzip ist seiner Meinung nach sowohl von den Kirchen als auch von totalitären Regimen übernommen worden, um die Loyalität der Massen zu gewinnen und zu erhalten. Gefühl und Fantasie eignen sich besser, gesellschaftliche Haltungen zu formen als Informationen und Vernunft. In totalitären Staaten dienen daher sämtliche Bereiche moderner Konsum- und Unterhaltungskultur als Propaganda für eine Diktatur, die von den beherrschten Massen nicht als solche angesehen wird. Dieser Zusammenhang muss in einer demokratischen Gesellschaft erkannt werden, damit sie nicht selbst zum Opfer einer kollektiven Täuschung wird.

*„[...] no matter what may be the case with the impulses and powers that lead the creative artist to do his work, works of art once brought into existence are*

*the most compelling of the means of communication by which emotions are stirred and opinions formed. The theater, the movie and music hall, even the picture gallery, eloquence, popular parades, common sports and recreative agencies, have all been brought under regulation as part of the propaganda agencies by which dictatorship is kept in power without being regarded by the masses as oppressive. We are beginning to realize that emotions and imagination are more potent in shaping public sentiment and opinion than information and reason.” (Dewey 1939a: 70f.).*

Dewey erkennt, dass die Ästhetik populärer Massenkultur insbesondere auf die Gefühlswelt und Vorstellungskraft ihrer Rezipienten abzielt, wie es für mythologisch-narrative Kulturformen typisch ist. In seiner Argumentation konstruiert er, keineswegs durchgängig, aber dennoch häufig, einen Dualismus zwischen mythisch-narrativen und informationsorientierten kulturellen Formen. Dabei übersieht er aber, dass es sich zwar um unterschiedliche, aber einander durchaus ergänzende Formen der Weltaneignung und Deutung handelt. Exemplarisch lässt sich dies anhand seiner Gegenüberstellung der Begriffspaarungen »Information und Vernunft« und »Gefühl und Vorstellungskraft« aufzeigen, die sich im vorangegangenen Zitat aus seinem 1939 erschienenen Buch *Freedom and Culture* findet. Darin spiegelt sich das bereits thematisierte bürgerlich-protestantische Unbehagen gegenüber Emotionen und Affekten wider, gepaart mit einer Idealisierung von Vernunft und Information. Zuspitzend lässt sich sagen, dass Dewey auf der einen Seite ästhetische Formen populärer Massenkultur überschätzt, wenn er ihnen die Fähigkeit zuschreibt, im Gewand der Propaganda die Kräfte der Vernunft aus- oder gleichschalten zu können. Gleichzeitig wertet er sie ab, indem er ihren mythisch-narrativen Umgang mit Welt, dem suspekten Bereich der Emotionen und niederen Instinkte zuordnet.

Aus zwei Gründen sollte diese Kritik jedoch nicht überbewertet werden. Zum einen entwirft Dewey, parallel zum kritischen Hauptstrang seiner Argumentation, eine in die Zukunft gerichtete Nebenlinie, in der er unrealisierte Potenziale populärer Massenkultur aufzeigt und eine weitaus zuversichtlichere Perspektive einnimmt.

Zum anderen ist Deweys Pessimismus, insbesondere in Anbetracht des deutschen Faschismus und des sowjetischen Stalinismus, historisch gerechtfertigt. Beide totalitären Systeme machen sich populäre Massenkultur zunutze, um ihr Handeln zu legitimieren und die Bevölkerung ideologisch einzuschwören. Kunst, Kultur, Konsum und Sport sind zentrale Stützpfiler ihrer totalitären Herrschaft. Im Zuge der Kriegsvorbereitungen nehmen die propagandistischen Bemühungen aller Kriegsparteien noch weiter zu und führen auch in den USA zu einer engen Verflechtung von Politik, Kriegs- und Unterhaltungsindustrie. Die Vorstellung einer gleichgeschalteten, passiven Öffentlichkeit die durch Massenmedien beliebig steuerbar ist, lässt sich jedoch in ihrer Zuspitzung nicht

aufrechterhalten. Es wäre falsch anzunehmen, dass Propaganda keinen Einfluss auf die öffentliche Meinung hat. Die vereinzelt existierenden Untersuchungen, beispielsweise zur zeitgenössischen Rezeption nationalsozialistischer Propagandafilme, zeichnen jedoch ein differenzierteres und vor allem heterogeneres Bild des tatsächlichen Zuschauerhaltens (vgl. Kleinhans 2003). Die zu Beginn des Jahrhunderts kursierende Vision einer vollständig gleichgeschalteten und beliebig steuerbaren Massengesellschaft erweist sich im Rückblick als überzogener Kontroll(alp)traum, der sich aus den Phantasmen des Maschinenzeitalters und den zweifelhaften, aber unbestreitbaren Propagandaerfolgen des I. Weltkriegs speist.

### ***Beispiel 3: Mission to Moscow (USA 1943)***

Am 22. Mai 1943 erscheint der Warner Bros. Film *Mission to Moscow* (USA 1943) in den US-amerikanischen Kinos. Mit keinem anderen Film hat John Dewey sich in verschiedenen Briefen und Artikeln derart intensiv auseinandergesetzt. Als vergleichsweise eindeutiges Propagandainstrument ist er hervorragend geeignet, Deweys bereits herausgearbeitete Argumentationslinie exemplarisch zu erläutern.

*Mission to Moscow* basiert auf den Erinnerungen des ehemaligen US-amerikanischen Botschafters und engen Roosevelt Vertrauten Joseph E. Davies, deren viel beachtete Veröffentlichung 1941 mit 700.000 verkauften Exemplaren, Übersetzungen in 13 Sprachen und einer damals noch neuartigen Publikation als Taschenbuch einen großen kommerziellen Erfolg erzielt (vgl. Culbert 1980: 15). Der Film handelt von den Erfahrungen, die Botschafter Davies während seiner Zeit in der Sowjetunion gemacht hat, von seiner Anwesenheit bei den sogenannten Moskauer Prozessen, von seinen Treffen mit Stalin, aber auch mit dem einfachen russischen Volk.

Regie führt Michael Curtiz (eigentlich Mihály bzw. Manó Kertész Kaminer), der am 24. Dezember 1888 in Budapest geboren wird und bereits auf eine beachtliche Filmkarriere in Europa zurückblicken kann, bevor er 1919, nach der Machtergreifung von Béla Kun und der Errichtung einer sozialistischen Diktatur in Ungarn, zunächst nach Wien und 1926 schließlich in die USA emigriert. Im Lauf seines Lebens inszeniert er über 160 Filme, unter anderem auch *Casablanca*, der ein Jahr vor *Mission to Moscow* in den Kinos anläuft.

*Mission to Moscow* ist durchgängig in einem halbdokumentarischen Stil gehalten. In den Augen seines Produzenten Robert Buckner ist der Film „[...] an expedient lie for political purposes, glossily covering up important facts with full or partial knowledge of their false presentation“ (Culbert 1980: 254). Er beschönigt die Stalinschen Säuberungen und die Lebensbedingungen der russischen Bevölkerung, rechtfertigt den deutsch-sowjetischen Nichtangriffspakt und die Invasion Finnlands 1939 und zeichnet das Bild eines nicht totalitären sowjetischen Staates, der sich auf das amerikanische Gesellschaftsmodell

zubewegt und sich einem liberalen Internationalismus verpflichtet sieht (vgl. Bennet 2001: 499f.).

Entsprechend scharf fällt daher auch Suzanne La Follettes und John Deweys Stellungnahme zum Film im Mai 1943 in der New York Times aus:

*„The Film Mission to Moscow is the first instance in our country of totalitarian propaganda for mass consumption – a propaganda which falsifies history through distortion, omission or pure invention of facts, and whose effect can only be to confuse the public in its thought and its loyalties. [...] the make-believe Russia of the film is gay, even festive, and wherever Mr. Davies goes he encounters a happy confidence in the regime. [...] The film [...] gives the impression that Stalin is killing off not potential political opponents but traitors in the service of foreign powers. [...] The whole atmosphere of the film conveys the impression that Soviet Russia is our ally in the same degree as Great Britain. [...] a sinister totalitarian critique of the parliamentary system is introduced in the film. The traditional isolationism of some American members of Congress before the war is represented as equivalent to pro-nazism. The whole effort is to discredit the American Congress and at the same time to represent the Soviet dictatorship as advanced democracy.“* (Dewey; La Follette 1943a: 345ff.).

Doch was hat die verschiedenen Akteure dazu bewegt, einen so offensichtlich propagandistischen Film zu produzieren?

Die produzierenden Warner Bros. Filmstudios sind ursprünglich ein Familienunternehmen. Benjamin und Pearl Warner (ursprünglich Wonsal) fliehen 1888 aufgrund antisemitischer Pogrome mit ihren Kindern Harry (gebürtig Hirsch Moses), Anna (gebürtig Rifke), Albert (gebürtig Abraham) und Samuel (gebürtig Schmuel Levy) aus Polen in die USA. Der in Kannada geborene Jack (gebürtig Jacob) gehört zur ersten Generation polnisch-amerikanischer Juden in den USA.<sup>19</sup> Ab 1903 beginnen die vier Söhne in unterschiedlichen Bereichen des noch jungen Filmgeschäfts ihr Geld zu verdienen, bevor sie 1923 in Hollywood das Warner Bros. Studio gründen. Zum Durchbruch verhilft dem Studio der 1927 veröffentlichte Film *The Jazz Singer*, der als erster Tonspielfilm der Filmgeschichte gilt.<sup>20</sup> Während Jack Warner das heimische Produktionsgeschäft überwacht, betreut Harry Warner das Distributionsgeschäft in Europa und erwägt Anfang der 1930er Jahre den Kauf

<sup>19</sup> Es gibt sehr unterschiedliche Versionen der frühen Familiengeschichte der Familie Warner. Die hier wiedergegebene basiert auf Recherchen von Doug Sinclair, der unterschiedliche Quellen (insbesondere Passagierlisten von Auswandererschiffen und Volkszählungsdaten) miteinander abgeglichen hat (vgl. Sinclair 2007).

<sup>20</sup> Der Film enthält erste gesprochene Dialoge, ist aber überwiegend ein Stummfilm. Der 1928 von Warner Bros. veröffentlichte Film *Lights of New York* ist der erste durchgängige Tonfilm.

der renommierten deutschen UFA Studios. 1932 besucht er anlässlich der Vertragsverhandlungen Deutschland und wird Zeuge des erstarkenden Nationalsozialismus, woraufhin er die Verhandlungen abbricht und in die USA zurückkehrt. Als Hitler im April 1933 den offiziellen Boykott jüdischen Geschäftslebens verkündet und zwei Monate später die Distribution von Hollywoodfilmen einschränkt, schließen die Warner Bros. im Juli 1934 ihre Büros in Deutschland und brechen die Geschäftsbeziehungen ab, während die großen Studios Twentieth Century-Fox, MGM und Paramount sich erst ab September 1940 aus Deutschland zurückziehen, als ihnen der Import amerikanischer Filme vollständig untersagt wird (vgl. Birdwell 1999: 5ff.).

Darüber hinaus engagieren sich die Brüder in der Hollywood-Anti-Nazi League, stellen europäischen Flüchtlingen Arbeitsplätze und Engagements in ihren Filmstudios zur Verfügung, stellen Finanzmittel für verschiedene antifaschistische Organisationen bereit und unterstützen die US-amerikanische Kriegsführung durch den Erwerb von Kriegsanleihen und die Produktion verschiedener, teilweise stark propagandistischer Filmformate (Spielfilme, Newsreels, Cartoons etc.). Vor dem offiziellen Kriegseintritt der USA ist eine derart eindeutige Positionierung keineswegs besonders populär, denn auch in den USA gibt es gesellschaftlich fest verankerte antisemitische Strömungen, und antifaschistische Äußerungen und Aktivitäten werden häufig als unpatriotisch oder gar prokommunistisch gewertet.

*„[...] Harry and Jack Warner risked both their reputations and their fortunes to inform the American public about the insidious threat Hitler’s regime posed throughout the world. From the mid-1930s to the early 1940s before Pearl Harbor, the studio produced a number of antifascist films [...] As a result Warner Bros. drew fire from many directions: the Nazi regime in Germany, Benito Mussolini and his Italian fascists, film critics at home and abroad, the Production Code Administration (PCA), the German-American Bund, anti-Semites, isolationists, U.S. political leaders, the Roosevelt administration, and even other members of the Hollywood film industry.”* (Birdwell 1999: 1).

Für die Warner Familie spielen demzufolge persönliche Motive eine große Rolle für ihr Engagement. Darüber hinaus unterstützen die eigentlich den Republikanern zugeneigten Warners Roosevelt 1932 massiv in seinem Wahlkampf und seine Politik des New Deal in ihren Filmproduktionen (vgl. Birdwell 1999: 8ff.).

*„Of all the studios, Warner Brothers was the one whose production programme most enthusiastically reflected the New Deal, both before it officially came into existence – in facing up the social crisis in a more direct way than any other studio – and after, adopting the Roosevelt administration’s terminology [...], placing its symbol, the NRA Eagle, on the main title card of*

*its films, and preaching the paternalistic concern which was a feature of the FDR years.*" (Roddick 1983: 65).

Im Gegenzug wendet die Regierung 1940 eine Kartellklage gegen die führenden Filmstudios auf Basis des Sherman Antitrust Acts zugunsten eines gerichtlichen Vergleichs (*Consent Decree*) ab und sichert so vorübergehend, mit kleineren Einschränkungen, die Monopolstellung der großen Studios (vgl. 4.3.1) (vgl. Bennett 2001: 496 und Sklar 1994: 167ff.).

Warum eine enge Kooperation mit der Hollywood Filmindustrie für die innen- und außenpolitische Strategie der Roosevelt Regierung, insbesondere auch im Umgang mit der Sowjetunion, so wichtig war, wird vor dem Hintergrund von wöchentlich über 80 Millionen Kinobesuchern innerhalb und über 100 Millionen außerhalb der USA in den 1940er Jahren deutlich (vgl. Snow 2003: 69). Der Film *Mission to Moscow* ist eine von mehreren Maßnahmen, die ergriffen werden, um eine breite gesellschaftliche Unterstützung für die pro-sowjetische Außenpolitik der Regierung zu generieren und die weitreichenden Vorbehalte der US-amerikanischen Bevölkerung gegenüber dem sozialistischen Verbündeten zu zerstreuen. Gleichzeitig dient insbesondere *Mission to Moscow* als diplomatisches Signal an den bekennenden Filmethusiasten Stalin, dass die USA an über den Krieg hinausreichenden Kooperationsbeziehungen interessiert sind und die Sowjetunion als gleichberechtigten Partner innerhalb der Allianz der Alliierten ansehen.

*„The Soviet public had an immense curiosity about the United States, of whom they had heard such terrible things, and a fascination to learn how Hollywood would treat their country and its leaders. The film found tremendous popular acceptance within Russia. It is one of the few examples one can point to of Roosevelt’s being able to show Stalin that America had experienced a change of heart and that friendship and understanding were the new watchwords of the day.”* (Culbert 1980: 37f.).

Darüber hinaus treffen sich aber auch die politischen Interessen der Roosevelt Regierung mit den wirtschaftlichen Interessen der Filmindustrie. Bereits seit Mitte der 1920er Jahre bestimmt die Devise „Auf den Film folgt der Handel“ die US-amerikanische Außenhandelspolitik, verbunden mit dem Wunsch einer Verbreitung US-amerikanischer Wertvorstellungen (vgl. Sklar 1994: 216ff.).

Zu Beginn der 1920er Jahre ist die Sowjetunion ein wichtiger Abnehmer für die US-amerikanische Filmindustrie, die dort bis zu 59 Prozent der Marktanteile hält und zwischen 11.000 bis 21.000 Kinos mit ihren Filmen beliefert. Trotz eines weltweiten Rückgangs der Filmexporte stammen noch Mitte der 1930er Jahre 30 bis 40 Prozent der Einnahmen US-

amerikanischer Filme aus Übersee. Nach Stalins Machtübernahme wird die Einfuhr ausländischer Filme sehr stark reglementiert. Spätestens mit dem Überfall Deutschlands auf die Sowjetunion im Juni 1941 bricht die sowjetische Filmwirtschaft jedoch weitgehend zusammen, und die US-amerikanische Industrie verspricht sich durch pro-sowjetische Filme wie *Mission to Moscow* eine Rückeroberung dieses lukrativen Marktes für Filme, aber auch US-amerikanische Konsumgüter insgesamt (vgl. Culbert 1980: 36; Bennett 2001: 510ff.; Birdwell 1999: 12).

*„Like other Hollywood movies, Mission to Moscow was a commodity traded in the international marketplace. As such, the film promoted domestic prosperity by generating favorable trade balances and by acting as a salesman for other national products depicted on screen. Although it generated only token distribution proceeds in the Soviet Union, the movie helped open the potentially lucrative Soviet market to other Hollywood products. Once circulating as a form of international currency, culture – cinematic and otherwise – also sold nations and their ways of life.”* (Bennett 2001: 492).

In Anbetracht eines Films wie *Mission to Moscow* erscheint Deweys Kritik an populärer Massenkultur als weitgehend gerechtfertigt. Hinter der filmischen Fassade werden intransparente staatliche, politische und privatwirtschaftliche Interessen mit dem Ziel einer mehr oder weniger subtilen Manipulation öffentlicher Meinung und persönlichen (Konsum-)verhaltens verfolgt. *Mission to Moscow* gelingt es jedoch nur bedingt, diese Ziele zu erreichen. Von der US-amerikanischen Kritik wird er fast ausschließlich negativ beurteilt, insbesondere aufgrund seiner eindeutig propagandistischen Intention, aber auch als Film versagt er: Die meisten Zuschauer finden ihn schlicht zu langweilig. Das sowjetische Publikum ist zwar daran interessiert zu erfahren, wie ihre Lebensrealität in einem US-amerikanischen Film wiedergegeben wird, die offensichtliche Naivität dieser Darstellung führt allerdings häufig zu unfreiwilliger Komik bei den Kinobesuchern (vgl. Culbert 1980: 31ff.). Einschränkend muss daher betont werden, dass selbst eindeutige Propaganda das Rezeptionsverhalten des Publikums nicht zielgenau und verlässlich steuern kann.

## **2.4 These 4: Das gesellschaftliche Potenzial von Kunst wird nicht realisiert**

In Deweys Werk finden sich neben der offenen Kritik an populärer Massenkultur auch zahlreiche Hinweise, wie diese für eine demokratische Gesellschaft nutzbar gemacht werden kann. Für Dewey ist entscheidend, dass alle Mitglieder einer Gesellschaft an ihrer Kunst partizipieren können. Hierbei bezieht er sich primär auf die sogenannten feinen

Künste, Literatur, Malerei, Theater, Musik und Architektur. Er betont, dass ein Kunstwerk durch seine Veröffentlichung von den Intentionen des Künstlers losgelöst und zu einem wirkungsvollen Mittel öffentlicher Kommunikation wird (vgl. Dewey 1939a: 69f.). Diese Überlegung bildet auch die Grundlage seiner Propaganda-These. Entscheidend ist jedoch, dass Dewey hier anerkennt, dass ein Kunstwerk mit dem Eintritt in einen öffentlichen Diskursraum eine gewisse Unabhängigkeit von den Intentionen seiner Produzenten erlangt. Dies gilt nicht nur für die von ihm genannten Künste, sondern auch für die Produkte populärer Massenkultur.

Dewey fordert eine Kunst, die die wissenschaftlichen und technologischen Potenziale des Maschinenzeitalters berücksichtigt, und eine Vision entwirft, wie diese dem sozialen und kulturellen Fortschritt dienstbar gemacht werden können. Dadurch wäre Kunst direkt am Entwurf und der gesellschaftlichen Aushandlung einer neuen Vorstellung von Individualität beteiligt (vgl. Dewey 1930b: 89). Dewey hat an dieser Stelle zwar nicht explizit das Kino im Blick, das als die erfolgreichste Kunstformen angesehen werden kann, die das Maschinenzeitalter hervorgebracht hat. Filme im Allgemeinen und Science-Fiction Filme im Besonderen behandeln aber genau die Fragen nach dem Zusammenhang von Individualität, Gesellschaft, Kultur, Technologie und Wissenschaft, die Dewey aufwirft.

Entscheidend ist aus seiner Sicht, dass die bestehenden Möglichkeiten öffentlicher Kommunikation nicht dazu genutzt werden, die herrschenden gesellschaftlichen Zustände durch eine ästhetische Aufbereitung zu idealisieren, sondern sie zu reflektieren und Alternativen zu antizipieren. Für Dewey gilt es, die ausschließlich materialistische Ausrichtung menschlicher Vorstellungskraft (*imagination*) als Schöpfer und Motor der Konsumkultur zu überwinden. Hierdurch würde der Kunst die Möglichkeit gegeben, ihr gesellschaftliches Potenzial umfassend zu entfalten.

*„As long as imagination is concerned primarily with obtaining pecuniary success and enjoying its material results, the type of culture will conform to these standards. Everywhere and at all times the development of mind and its cultural products have been connate with the channels in which mind is exercised and applied. This fact defines the problem of creating a culture that will be characteristically our own. Escape from industrialism on the ground that it is unesthetic and brutal can win only a superficial and restricted success of esteem. It is a silly caricature to interpret such statements as meaning that science should devote itself directly to solving industrial problems, or that poetry and painting should find their material in machines and in machine processes. The question is not one of idealizing present conditions in esthetic treatment, but of discovering and trying to realize the conditions under which*

*vital esthetic production and esthetic appreciation may take place on a generous social scale.*" (Dewey 1930b: 106).

Aus diesem Blickwinkel ist das Kino eine sehr ambivalente Kunstform. Einerseits zielen kommerzielle Filme auf einen möglichst großen Gewinn, was sich wiederum auf die Ästhetik des Mediums auswirkt. Im Zuge der historischen Entwicklung des Mediums haben die Interdependenzen zwischen Filmindustrie und der Konsumkultur beträchtlich zugenommen. Vielfach idealisieren Filme gesellschaftliche Zustände, durchaus auch in manipulativer Absicht. Andererseits hat der kommerzielle Erfolg die weltweite Verbreitung und künstlerische Entwicklung des Films auch maßgeblich vorangetrieben, wenn nicht sogar überhaupt erst ermöglicht.

Während im Produktions- und Vermarktungsprozess kommerzielle Motive stärker im Vordergrund stehen, spielen sie für den Rezeptionsprozess der Zuschauer eine untergeordnete Rolle. Der eigentliche Film ist dann eher als Angebot zu verstehen, das den Zuschauer mit einer ästhetischen Situation konfrontiert, zu der er sich individuell in Beziehung setzen muss. Dieser Prozess wird durch die dem Medium eigene Struktur und Elemente filmischer (Selbst-)reflexivität begünstigt. Zudem haben sowohl das Bewusstsein der Zuschauer für die Warenförmigkeit des Films als auch die Kenntnisse über die historischen Rahmenbedingungen und handwerklich-künstlerischen Verfahren seiner Herstellung beträchtlich zugenommen.

Die Befreiung der Kunst erfordert für Dewey eine politische Neuordnung, eine Humanisierung der bestehenden Wirtschaftsordnung. Populäre Massenkultur dient dann nicht länger dem persönlichen Profit Einzelner, sondern dem Wohl Aller. Durch die freie kreative Tätigkeit von Individuen wird die Bandbreite der Künste erweitert und die ästhetische Geschmacksbildung positiv beeinflusst (vgl. Dewey 1933a: 86). Als einzige Möglichkeit dieses Ziel zu verwirklichen, bleibt eine konsequente Vergesellschaftung der Produktivkräfte.

*„[...] the cause of liberalism will be lost for a considerable period if it is not prepared to go further and socialize the forces of production, now at hand, so that the liberty of individuals will be supported by the very structure of economic organization. The ultimate place of economic organization in human life is to assure the secure basis for an ordered expression of individual capacity and for the satisfaction of the needs of man in non-economic directions.“* (Dewey 1935: 61f.).

Bemerkenswert ist, wie Dewey das Recht zu einer derart umfassenden Kollektivierung ableitet. Neben zahlreichen anderen Erfindungen des Maschinenzeitalters sind auch das Telefon, das Radio und das Kino weder Produkte des genialen, isolierten Geistes eines

Individuums noch eines bestimmten ökonomischen Systems. Sie sind die Früchte eines gesamtgesellschaftlichen Erkenntnisprozesses und können daher im Grunde gar nicht privatisiert werden (vgl. Dewey 1935: 52). Dies zeigt sich beispielhaft an der Erfindung des Kinematographen. Die Erfindung einer Technik zur Filmaufnahme und Projektion vollzieht sich weitgehend unabhängig voneinander, aber fast zeitgleich in allen industrialisierten Ländern (vgl. Sklar 1994: 12f.).

In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage nach dem angemessenen juristischen Status geistigen Eigentums. Auf Basis der vorangegangenen Überlegungen erscheint es durchaus problematisch, Produzenten sowohl das Recht zur öffentlichen Zirkulation und ökonomischen Auswertung ihrer Güter zu sichern, als auch das Recht diese Zirkulation nach ihrem Belieben zu steuern und zu reglementieren. Können beispielsweise Filme tatsächlich privater Firmenbesitz bleiben, nachdem sie an die Öffentlichkeit übergeben wurden, oder werden sie dadurch nicht auch automatisch, zumindest in Teilen, zu einem öffentlichen Gut? Es ist nicht das Ziel dieser Arbeit, diese Frage umfassend und systematisch zu behandeln. Da sich die Idee des geistigen Eigentums, insbesondere im Zuge der fortschreitenden Digitalisierung kultureller Produkte, aber als zunehmend problematisch erweist, werde ich im Folgenden verschiedentlich darauf hinweisen.

Dewey betont, dass die Produkte populärer Massenkultur zu einem hilfreichen Mittel der Bildung (*education*) werden können, wenn sie nicht mehr primär den finanziellen Interessen Einzelner, sondern dem Wohlergehen Aller dienen (vgl. Dewey 1937: 539f.). Er bezieht sich beispielsweise auf das Radio, dessen Potenzial Wissen und Ideen zu verbreiten, 1934 noch nicht adäquat realisiert worden ist (vgl. Dewey 1934b: 309).

Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang Deweys Überlegungen zur Bedeutung von Emotionen und Vorstellungskraft (*imagination*) für eine sinnvolle Konstruktion von Bedeutung. Am Beispiel der schulischen Erziehung kritisiert er Vermittlungsstrategien, die Informationen als vorgefertigte Konstrukte (*ready-made*) behandeln. Ein solches Vorgehen verhindert den Erwerb von Fähigkeiten zur Erkenntnisgewinnung (*inquiry*) und Überprüfung von Meinungen. Entscheidend ist die Verbindung von Ideen und Wissen mit den nicht-rationalen Faktoren, die einen Menschen ausmachen (vgl. Dewey 1939a: 169). Dieser Zusammenhang lässt sich auch auf ein zentrales Problem von Öffentlichkeit übertragen, das für Dewey im Erkennen und Erfassen der komplexen gesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge besteht (vgl. Dewey 1927b: 317). Gegenüber rein informationsorientierten Ansätzen ist die Kunst hier im Vorteil.

*„Poetry, the drama, the novel, are proofs that the problem of presentation is not insoluble. Artists have always been the real purveyors of news, for it is not the outward happening in itself which is new, but the kindling by it of emotion, perception and appreciation. We have but touched lightly and in passing upon*

*the conditions which must be fulfilled if the Great Society is to become a Great Community; a society in which the ever-expanding and intricately ramifying consequences of associated activities shall be known in the full sense of that word, so that an organized, articulate Public comes into being. The highest and most difficult kind of inquiry and a subtle, delicate, vivid and responsive art of communication must take possession of the physical machinery of transmission and circulation and breathe life into it. When the machine age has thus perfected its machinery it will be a means of life and not its despotic master.“ (Dewey 1927b: 350).*

Was Dewey der Kunst hier als Potenzial zuspricht, gilt meines Erachtens auch für zahlreiche Produkte populärer Massenkultur, die einen mythisch-narrativen Zugang zur Welt eröffnen. Im Unterschied zu informationsorientierten Ansätzen wählen sie die Narration, um Komplexität zu reduzieren und mögliche Zusammenhänge aufzuzeigen. In diesen Prozess sind die Rezipienten, beispielsweise die Zuschauer eines Films, mit ihrem Gefühlsleben und ihrer Vorstellungskraft aktiv eingebunden. Gleichzeitig sind sie sich stets des fiktiven Charakters der ästhetischen Situation bewusst. Im Kino wird die Reflexivität dieses Prozesses am deutlichsten, da dort nicht nur der Film als Film gezeigt wird, sondern mit seiner Projektion und der spezifischen Raumanordnung auch der Akt des Zeigens (vgl. Pauleit 2004). Mit John Dewey würde ich Filme daher als soziales Medium bezeichnen, denen ein besonderes pädagogisches und didaktisches Potenzial innewohnt.

*„[...] I spoke of the power of individuals to appropriate and respond to the intelligence, the knowledge, ideas and purposes that have been integrated in the medium in which individuals live. Each of us [...] has lived in an environment in which the cumulative intelligence of a multitude of cooperating individuals is embodied, and by the use of his native capacities he makes some phase of this intelligence his own. Given a social medium in whose institutions the available knowledge, ideas and art of humanity were incarnate, and the average individual would rise to undreamed heights of social and political intelligence.“ (Dewey 1935: 49f.).*

Selbstverständlich handelt es sich hierbei um einen noch nicht zu Ende geträumten Traum, der die Geschichte des Kinos begleitet. Seien es nun die 8mm und 16mm Kameras, die sich Experimentalfilmer in den 1920er Jahren und ab dem II. Weltkrieg die US-amerikanischen Underground Filmer zunutze machen, oder die ab 1970 aufkommenden elektronischen und heutigen digitalen Videoformate: Mit jeder technologischen Innovation erhält die Vision einer demokratischeren Nutzung des Films neuen Auftrieb (vgl. Sklar 1994: 305ff.; Willis 2005: 9ff.).

Bevor ich im nächsten Kapitel John Deweys Ausdruckstheorie erläutere, werde ich zunächst abschließend die wesentlichen Punkte der vorangegangenen Ausführungen kurz zusammenfassen.

- Deweys Kritik an der populären Massenkultur seiner Zeit steht in engem Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Entwicklungsdynamik und dem intellektuellen Klima des beginnenden 20. Jahrhunderts. Das Maschinenzeitalter geht mit einer grundlegenden Veränderung der Lebensstile einher. Eine neuartige Freizeit- und Konsumkultur findet insbesondere in der boomenden populären Massenkultur ihren Ausdruck. Deweys Argumentation lässt sich im Wesentlichen auf drei Kernaussagen zuspitzen: 1) Populäre Massenkultur ist kommerziellen Interessen unterworfen. Hieraus ergeben sich alle weiteren Probleme, aber auch mögliche Lösungsansätze. 2) Populäre Massenkultur hat ein niedriges ästhetisches und moralisches Niveau. Im Zusammenspiel mit verschiedenen gesellschaftlichen Faktoren gefährdet sie eine angemessene psychologische und moralische Entwicklung ihrer Rezipienten. 3) Die Komplexität des Maschinenzeitalters hat die frühere Unmittelbarkeit gesellschaftlicher Interaktion weitgehend zerstört. Daher ist es mithilfe populärer Massenkultur möglich, die Öffentlichkeit durch Manipulation und Propaganda zu beeinflussen. Damit dient sie den wirtschaftlichen und politischen Interessen Einzelner und verhindert die Realisierung einer demokratischen Gesellschaft.
- Deweys Argumentation erweist sich in mehrerlei Hinsicht als problematisch. Sie basiert zu weiten Teilen auf einer Universalisierung bürgerlicher Wertvorstellungen (Familie, Sexualität, Affektkontrolle) und ästhetischer Standards (Hochkultur versus Populärkultur). Die konkreten Bedingungen und Formen der Nutzung populärer Massenkultur geraten dabei meist aus dem Blick. Wie viele Kritiker seiner Zeit übersieht Dewey, dass populäre Massenkultur, im Unterschied zu eher bürgerlichen, informationsorientierten kulturellen Formen, einen mythisch-narrativen Zugang zur Welt bevorzugt. Die vermeintlich passive Massenöffentlichkeit des Maschinenzeitalters kontrastiert er mit einer idealisierten Darstellung der US-amerikanischen Besiedelungsphase. Es gelingt Dewey nicht hinreichend, seine eigene Verfangenheit in den zeitgenössischen Diskursen zu reflektieren und eine eigenständigere und differenziertere Position zur populären Massenkultur seiner Zeit einzunehmen.
- Neben der Kritik finden sich in Deweys Werk aber auch vereinzelte Hinweise, aus denen sich ein anderer Blick auf populäre Massenkultur ableiten lässt. Dewey erkennt grundsätzlich an, dass ein Kunstwerk durch seinen Eintritt in den öffentlichen Diskursraum eine gewisse Unabhängigkeit von den Intentionen seiner

Produzenten erlangt. Dies gilt für Produkte populärer Massenkultur gleichermaßen. Hierdurch wird die Manipulations- und Propagandathese und die ihr zugrunde liegende Vorstellung einer weitgehend gleichgeschalteten passiven Massenöffentlichkeit abgeschwächt. Dewey ist sich zum Teil auch der Begrenzungen rein informationsorientierter Wege der Welterschließung bewusst. Wenn er die Bedeutung von Emotionen und Imagination für Verstehensprozesse betont, erkennt er damit auch das Potenzial kultureller Formen an, die einen mythisch-narrativen Ansatz wählen. Populäre Massenkultur, die sich die Möglichkeiten von Wissenschaft und Technologie zunutze macht, kann in seinem Sinne der Aushandlung der Bedeutung von Gesellschaft und Individualität dienen. Damit sie ihr Potenzial voll entfalten kann, darf sie jedoch nicht länger rein ökonomischen Interessen untergeordnet werden. Nur so kann sie zur Kunst und werden und der gesellschaftlichen Weiterentwicklung dienen.



### 3 Kunst als Ausdrucksprozess

Das Verständnis von Kunst als Ergebnis individuellen Ausdrucks spielt seit der Romantik eine entscheidende Rolle im westlichen Denken über Kunst. Noël Carroll führt die Entstehung dieses Verständnisses von Kunst insbesondere auf veränderte soziale Bedingungen zurück (vgl. Carroll 1999: 58ff.). Demnach sind es vor allem die zum Ende des 18. Jahrhunderts erstarkenden Natur- und positivistischen Geisteswissenschaften, die der Kunst ihr Vorrecht auf objektive Wirklichkeitsabbildung streitig machen. In der Folge wendet sich die Kunst daher zunehmend der Widerspiegelung innerer Wirklichkeit zu, mit weitreichenden Folgen auch für die Kunstphilosophie.

*„By the beginning of the twentieth century, the philosophy of art was prepared for a sea change. From a purely intellectual point of view, representational theories of art were due to be retired; they failed to characterize art – both recent and past – comprehensively. Moreover, in situating art in the same league as science, they made art seem prime for obsolescence. Consequently, theory, practice, and social exigencies all conspired to dispose the artworld favorably toward expression philosophies of art.“* (Carroll 1999: 61).

In *Art as Experience* bezieht sich John Dewey insbesondere auf die seinerzeit sehr populäre Ausdruckstheorie von Leo Tolstoi. Dieser definiert Kunst in seinem 1898 verfassten Essay *Was ist Kunst?* als

*„[...] eine Tätigkeit des Menschen, die darin besteht, dass er durch gewisse äußere Zeichen den anderen bewusst die von ihm erfahrenen Gefühle mitteilt, wobei die anderen Menschen von diesen Gefühlen angesteckt werden und sie ebenfalls empfinden.“* (Tolstoi 1998: 75).

Bewegungen, Linien, Farben, Töne und Worte werden bei Tolstoi zu Mitteln, mit deren Hilfe Menschen miteinander kommunizieren können. Jedoch unterscheidet sich Kunst von alltäglicher Kommunikation dadurch,

*„[...] dass durch das Wort ein Mensch dem anderen seine Gedanken wiedergibt, durch die Kunst jedoch die Menschen einander ihre Empfindungen, ihre Gefühle wiedergeben. Die Tätigkeit der Kunst beruht darauf, dass der Mensch, indem er durch das Ohr oder das Auge den Ausdruck der Gefühle eines anderen wahrnimmt, diese Gefühle nachzuempfinden vermag.“* (Tolstoi 1998:72).

Tolstoi versteht Emotionen als im Menschen vorfindbare Elemente, die mithilfe künstlerischer Mittel präzisiert und ausgedrückt werden können. Analog zur Sprache

können Emotionen dann zwischen einem Künstler und einem Rezipienten, vermittelt durch ein Kunstobjekt, relativ eindeutig kommuniziert werden. Diese Vorstellung basiert jedoch auf einer Objektivierung von Emotionen (Angst = Angst, Liebe = Liebe etc.), durch die sie aus dem situativen Zusammenhang des Experience herausgelöst werden. Außerdem übersieht Tolstois Definition, dass Menschen mit Worten auch Gefühle (und nicht nur Gedanken) und mit Kunst auch Gedanken ausdrücken.

Diese Auffassung von Emotionen lehnt Dewey ebenso grundsätzlich ab, wie den aus ihr resultierenden Dualismus zwischen Individuum und natürlicher und sozialer Umwelt. Ausgehend vom alltäglichen Experience rekonstruiert Dewey daher gängige Ausdruckstheorien (3.1) und gelangt zu einer Neubewertung der Rolle von Emotionen im Ausdrucksprozess (3.2). Hierdurch tritt die Kontinuität zwischen alltäglichem Experience und künstlerischer Produktion wieder deutlich hervor.

### 3.1 Ausdruck und alltägliches Experience

Das alltägliche Experience ist für John Dewey Ausgangspunkt seiner Ausdruckstheorie. Für ihn beginnt jedes Experience als ungerichtete, unreflektierte Impulsivität (*Impulsion*)<sup>21</sup>. Es ist ein Drängen, das den gesamten Organismus erfasst und ihn dazu zwingt mit seiner Umwelt, die für Dewey stets sowohl Natur als auch Kultur umfasst, zu interagieren. In dieser Ganzheitlichkeit der Impulsivität ist bereits der Kern eines konsummatorischen Experience (*an Experience*) angelegt (vgl. 1.4).

*„Impulsions are the beginnings of complete experience because they proceed from need; from a hunger and demand that belongs to the organism as a whole and that can be supplied only by instituting definite relations (active relations, interactions) with the environment.“* (Dewey 1934c: 64).

Der Zwang zur Interaktion resultiert aus dem unausweichlichen, existenziellen In-der-Welt-Sein des Individuums. Es kann sich nicht in sich selbst zurückziehen, sondern benötigt die Umwelt zum eigenen Überleben. Hierzu muss es handelnd im Experience Beziehungen herstellen und in Beziehungen eintreten; sich in und zu seiner Umwelt in Beziehung setzen. Da sich das Experience jedoch in beständiger Veränderung und Entwicklung befindet, ist dieser Prozess nie abgeschlossen.

Die Interaktion zwischen Organismus und Umwelt im sich entfaltenden Experience vollzieht sich keineswegs reibungslos. Vielmehr treten Aspekte der Umwelt zunächst als

---

<sup>21</sup> Dewey unterscheidet zwischen *Impulsion* und *Impulse*: „I say 'impulsion' rather than 'impulse'. An impulse is specialized and particular; it is, even when instinctive, simply part of the mechanism involved in a more complete adaption with the environment. 'Impulsion' designates a movement outward and forward of the whole organism to which special impulses are auxiliary.“ (Dewey 1934c: 64).

widerständige Elemente in das Experience ein. Wenn wir beispielsweise auf einer entlegenen Insel gestrandet sind und furchtbaren Hunger leiden, müssen wir zunächst erkunden, welche Elemente diese Umwelt bereithält, um unseren Hunger zu stillen. Im Verlauf dieses Experience entdecken wir Kokosnüsse und Fische, die sich jedoch zunächst als frustrierende *Widerstände* erweisen, da wir Kokosnüsse und Fische bislang immer nur verzehrfertig im Supermarkt gekauft haben. Auch wenn sich ein Experience meist weniger dramatisch gestaltet als in diesem Beispiel, sind Widerstände unerlässlich, denn nur durch sie wird sich das Individuum seiner Umwelt und seiner Selbst bewusst, und ist zur Bedeutungskonstruktion in der Lage.

*„In the process of converting these obstacles and neutral conditions into favoring agencies, the live creature becomes aware of the intent implicit in its impulsion. The self, whether it succeed or failed, does not merely restore itself to its former state. Blind surge has been changed into a purpose; instinctive tendencies are transformed into contrived undertakings. The attitudes of the self are informed with meaning.“* (Dewey 1934c: 65).

Widerstände zwingen das Individuum zur Reflexion über ein Experience. Diese Reflexion erfolgt auf der Basis vorangegangener Experiences und transformiert bloßes Tun in einsichtiges Handeln, Elemente des Experience in bedeutsame Objekte. Durch die Entwicklungsdynamik des Experience ist das Individuum gezwungen, immer wieder neue Beziehungen handelnd zu realisieren. Auf der entlegenen Insel können wir beispielsweise versuchen, die Kokosnüsse mit einem Stein zu öffnen und die Fische mit einem Hemd aus dem Wasser zu fischen. Stein und Hemd nehmen so eine neue Bedeutung für uns an, sie werden zu Hammer und Fischernetz. Entscheidend ist für Dewey, dass dabei nicht nur das aktuelle Experience transformiert wird, sondern auch die vom Individuum eingebrachten Erfahrungen in neuen Zusammenhängen aktualisiert werden, sich so gleichermaßen verändern und eine neue Bedeutung erhalten.

*„Things in the environment that would otherwise be mere smooth channels or else blind obstructions become means, media. At the same time, things retained from past experience that would grow stale from routine or inert from lack of use, become coefficients in new adventures and put on a raiment of fresh meaning.“* (Dewey 1934c: 66f.).

An dieser Stelle ist es notwendig, genauer zwischen *Mitteln* (*means*) und *Medien* (*media*) zu unterscheiden, denn nicht jedes Mittel ist auch automatisch ein Medium (vgl. Dewey 1934c: 201). Der Stein und das Hemd aus unserem Beispiel sind Mittel zu einem bestimmten Zweck. Wir benutzen sie, um Kokosnüsse zu öffnen und Fische zu fangen. Sobald wir mit ihnen das gewünschte Ergebnis erreicht haben, also die Nüsse geöffnet und die Fische gefangen haben, verlieren sie an Bedeutung im Hinblick auf das ursprüngliche

Ziel, unseren Hunger zu stillen. Mittel sind in der Regel austauschbar. Wir können die Kokosnüsse mit einem anderen Stein öffnen und die Fische auch mit unserer Hose fangen. Medien hingegen gehen in das Endprodukt ein. Wenn wir also aus den Steinen, mit denen wir bislang Kokosnüsse geöffnet haben, eine Strandhütte bauen, werden sie zu einem Teil des Endprodukts, sie werden zu Medien.

Für Dewey ist nicht jede Aktivität zugleich auch ein *Ausdrucksprozess*. Um diesen Sachverhalt zu erläutern, kehren wir erneut auf die entlegene Insel zurück. Wir sind hungrig, doch die gefundenen Kokosnüsse widerstehen unseren Versuchen, sie zu öffnen. Ähnlich ergeht es uns mit den Fischen, die immer wieder unserem improvisierten Netz entkommen. Laut schreiend toben wir über den Strand. Diese Szene wird von einem weiteren, bislang unentdeckten Inselbewohner beobachtet. Aufgrund seiner eigenen Erfahrungen mit Kokosnüssen und Fischen könnte er diesen Gefühlsausbruch als Ausdruck unserer Verzweiflung interpretieren. Doch streng genommen drücken wir nicht unsere Verzweiflung aus, sondern haben schlicht einen unkontrollierten Wutanfall.

*„Such an act is expressive not in itself but only in reflective interpretation on the part of some observer [...]. As far as the act itself is concerned, it is, if purely impulsive, just a boiling over. While there is no expression, unless there is urge from within outwards, the welling up must be clarified and ordered by taking into itself the values of prior experiences before it can be an act of expression. And these values are not called into play save through objects of the environment that offer resistance to the direct discharge of emotion and impulse. Emotional discharge is a necessary but not a sufficient condition of expression.“ (Dewey 1934c: 67).*

Der wesentliche Unterschied zwischen einem impulsiven Akt und einem Ausdrucksprozess besteht also darin, dass wir in einem Ausdrucksprozess nicht einfach nur impulsiv in einer Situation agieren, sondern sie im Hinblick auf ein umfassendes Experience entwickeln und entfalten. Dazu müssen wir unsere ursprünglichen Antriebe auf der Basis vorangegangener Experiences deuten und neu ausrichten. Doch eben dieser Antriebe werden wir uns nur durch Widerstände im Experience bewusst, die ein impulsives oder durch Routine eingeschliffenes Ausagieren verhindern. Diese Widerstände lassen uns innehalten, und zwingen uns dazu, uns selbst neu innerhalb des veränderten situativen Kontexts zu orientieren. Während wir in unserem Beispiel also in blinder Wut über den Strand toben, bemerken wir den anwesenden Zeugen und halten inne. Wir reflektieren die veränderte Situation und erkennen die großartige Chance, die sich uns bietet. Wir sammeln uns, ordnen unsere Gefühle, und beginnen eine pantomimische Aufführung, die unsere Schwierigkeiten beim Öffnen der Kokosnuss und unsere Verzweiflung zum Ausdruck bringt. Innerhalb dieses Ausdrucksprozesses transformieren

wir die Bedeutung der Kokosnuss, sie wird zu einem Medium. Gleiches gilt für unser impulsives Wüten am Strand, das jetzt als absichtsvoller, körpersprachlicher Ausdruck zum Medium wird. Ausdrucksprozess und Medium sind demzufolge stets miteinander verbunden, und ermöglichen erst das Eintreten in soziale Interaktionen.

*„To express means to undertake the problematic task of using a medium which is socially available, or which is by nature open to public response and interpretation. Whenever there is a medium, experience has been undertaken as an artistic project.“* (Alexander 1987: 219).

Unter Umständen wird der anwesende Zeuge bereit sein, uns seine Hilfe zuteilwerden zu lassen. Doch der gelungene Ausdrucksprozess allein macht uns noch nicht zu Künstlern, denn für Dewey ist ein kunstvoller Ausdrucksprozess nicht zwangsläufig auch ästhetisch und somit künstlerisch. Intention und Ergebnis müssen im künstlerischen Ausdrucksprozess übereinstimmen. Wenn dies der Fall ist, kann sogar soziale Interaktion künstlerisch sein.

*„The difference between the artificial, the artful, and the artistic lies on the surface. In the former there is a split between what is overtly done and what is intended. [...]. When the natural and the cultivated blend in one, acts of social intercourse are works of art.“* (Dewey 1934c: 69).

Demnach handelt es sich bei dem beschriebenen Ausdrucksprozess nicht um künstlerisches Handeln, da es darauf abzielt, die Unterstützung des Beobachters zu erlangen und nicht, ihm ein ästhetisches Experience zu ermöglichen.

Deweys Modell des Ausdrucksprozesses kann in vier Punkten zusammengefasst werden:

- Jeder Ausdrucksprozess beginnt als unreflektiertes, impulsives Agieren eines Individuums in seiner natürlichen und sozio-kulturellen Umwelt. Durch Elemente der Umwelt, die als Widerstände in das Experience eintreten, wird sich das Individuum seiner Selbst, seines Handelns und des Experience erst bewusst.
- In einem wechselseitigen Prozess werden Individuum und Experience transformiert. Impulsives Agieren wird zu bedeutungsvollem Handeln. Dabei wird Ausdruck dem Individuum sowohl abgerungen (es erleidet Dinge), als auch aktiv handelnd von ihm hergestellt. Elemente der Umwelt werden in diesem Prozess zu Mitteln oder Medien.
- Im Gegensatz zu einem alltäglichen, zweckgerichteten Ausdrucksprozess, intendiert ein künstlerischer Ausdrucksprozess eine ästhetische Realisation im

Experience eines Rezipienten. Ausdrucksprozess und Medium sind dabei intrinsisch aneinander gebunden.

Nachdem nun der grundlegende Zusammenhang zwischen Experience und künstlerischem Ausdruck aufgezeigt werden konnte, gilt es in einem zweiten Schritt, die Bedeutung von Emotionen für den künstlerischen Ausdruck näher zu bestimmen.

### 3.2 Emotionen im künstlerischen Ausdrucksprozess

Es wurde einleitend bereits erwähnt, dass Emotionen im Rahmen gängiger Ausdruckstheorien zumeist als abgeschlossene Elemente betrachtet werden, die benannt, generalisiert und eindeutig ausgedrückt werden können und lediglich in ihrer Intensität variieren. John Dewey widerspricht dieser Auffassung, da für ihn Emotionen stets mit einer vorgestellten oder realen Situation verwoben und daher qualitativ einmalig sind.

*„Erroneous views of the nature of the act of expression almost all have their source in the notion that an emotion is complete in itself within, only when uttered having impact upon external material. [...] For, according to it, fear is fear, elation is elation, love is love, each being generic, and internally differentiated only by differences of intensity. [...] Save nominally, there is no such thing as the emotion of fear, hate, love. The unique, unduplicated character of experienced events and situations impregnates the emotion that is evoked.“ (Dewey 1934c: 72f.).*

Für Dewey ist keine Situation mit einer anderen identisch. Daher ist zwangsläufig auch jede, sich in einer spezifischen Situation entwickelnde Emotion qualitativ einmalig. So unterscheidet sich beispielsweise die Angst vor einer Spinne in ihrer Qualität von der Angst vor einem wilden Tiger. Selbst ansonsten sehr ähnliche Situationen unterscheiden sich in ihrer emotionalen Qualität voneinander. So kann es beispielsweise sein, dass wir an einem Tag in einem dunklen Keller Angst verspüren und an einem anderen Tag nicht. Der große Vorteil eines Künstlers besteht darin, dass er sich im Umgang mit Emotionen keiner trügerischen sprachlichen Vereinfachungen bedienen muss, sondern ein Kunstobjekt schaffen kann, das sich im ästhetischen Experience von Rezipienten emotional realisiert.

*„A lifetime would be too short to reproduce in words a single emotion. In reality, however, poet and novelist have an immense advantage over even an expert psychologist in dealing with an emotion. For the former build up a concrete situation and permit it to evoke emotional response. Instead of a description of an emotion in intellectual and symbolic terms, the artist 'does the deed that breeds' the emotion.“ (Dewey 1934c: 73).*

Im alltäglichen Handlungsvollzug ist es notwendig und sinnvoll, Emotionen relativ eindeutig sprachlich zu bezeichnen. Wenn wir diese Vereinfachungen auf den Bereich der Kunst übertragen, wird es jedoch problematisch. Genau diesen Fehler begehen aber viele Ausdruckstheorien, wenn sie Emotionen verdinglichen und zum eigentlichen Inhalt von Kunst erklären. Ein Künstler könnte dann zwar beispielsweise das Gefühl Angst in einem Kunstwerk ausdrücken und die Intensität dieser Angst variieren, doch er könnte nicht zu einem individuellen, qualitativ einmaligem künstlerischen Ausdruck gelangen.

Für Dewey übernehmen Emotionen eine entscheidende Funktion, da sie den künstlerischen Ausdrucksprozess organisieren. Sie sind jedoch nicht Inhalt künstlerischen Ausdrucks.

*„Just because emotion is essential to that act of expression which produces a work of art, it is easy for inaccurate analysis to misconceive its mode of operation and conclude that the work of art has emotion for its significant content.“ (Dewey 1934c: 74).*

Um Deweys Auffassung von Emotionen als Modus Operandi künstlerischen Ausdrucks zu verstehen, ist es zunächst notwendig, den unmittelbaren Zusammenhang zwischen Ausdruck und Emotionen zu verdeutlichen. Eine Situation, die einen Ausdrucksprozess erforderlich macht, kann für Dewey grundsätzlich nur als eine für das Individuum unsichere und spannungsgeladene Situation gedacht werden. Dieses Spannungsverhältnis ergibt sich aus den Widerständen, auf die das Individuum im Verlauf eines Experience stößt. Sie führen eine emotionale Qualität in das Experience ein, und initiieren so den Ausdrucksprozess. Ohne Widerstände gäbe es schlicht nichts, was zum Ausdruck gebracht werden müsste. Für Dewey ist es dabei unerheblich, ob das Individuum gedanklich oder de facto in eine solche Situation eintritt.

*„An impulsion cannot lead to expression save when it is thrown into commotion, turmoil. Unless there is compression nothing is expressed. The turmoil marks the place where inner impulse and contact with environment, in fact or in idea, meet and create a ferment. [...] To generate the indispensable excitement there must be something at stake, something momentous and uncertain [...] A sure thing does not arouse us emotionally.“ (Dewey 1934c: 72).*

Wenn wir beispielsweise Durst haben und in den Keller gehen, um eine Flasche Wasser zu holen, so ist dies für uns eine ganz alltägliche Situation, die vermutlich keine Emotionen in uns auslöst, die des Ausdrucks bedürfen. Es ist eine schlichte Routinehandlung. Wenn wir nun aber eines Abends in den Keller gehen und das Licht kaputt ist, verändert sich diese alltägliche Situation. Wenn wir dann auch noch seltsame Geräusche hören und ein unbekanntes Rasierwasser riechen, werden wir vermutlich Angst empfinden. Die

alltägliche Situation verwandelt sich in eine spannungsreiche Situation, deren emotionale Qualität nach Ausdruck verlangt.

Für Dewey besteht jedoch ein grundlegender Unterschied zwischen den Emotionen, die mehr oder weniger alltägliche Situationen in uns auslösen, und der Funktion, die Emotionen beim Erschaffen eines Kunstobjekts erfüllen.

*„In the direct outburst, an objective situation is the stimulus, the cause, of the emotion. In the poem, objective material becomes the content and matter of the emotion, not just its evocative occasion.“* (Dewey 1934c: 74f.).

Die Aufgabe eines Künstlers besteht darin, objektives Material in ein Kunstwerk zu überführen, das als Ausdrucksobjekt im ästhetischen Experience von Rezipienten emotional realisiert werden kann. Das alltägliche Verhältnis zwischen objektivem Material und Emotion wird zu diesem Zweck quasi ins Gegenteil verkehrt. Bedingt im alltäglichen Experience objektives Material die ausgelöste Emotion, so ist es beim Erschaffen eines Kunstobjekts eine bestimmte Emotionalität, die die Auswahl und Anordnung der einzelnen Elemente bestimmt. Emotionen organisieren den künstlerischen Ausdrucksprozess in zweierlei Hinsicht. Zum einen entscheiden sie über Auswahl und Anordnung der in den Ausdrucksprozess einfließenden Elemente. Zum anderen sichern sie auch die Kohärenz des resultierenden Kunstobjekts und des mit ihm verbundenen ästhetischen Experience.

*„The determination of the mot juste, of the right incident in the right place, of exquisiteness of proportion, of the precise tone, hue, and shade that helps unify the whole while it defines a part, is accomplished by emotion. Not every emotion, however, can do this work, but only one informed by material that is grasped and gathered.“* (Dewey 1934c: 75f.).

Ein Ausdrucksprozess steht immer in Zusammenhang mit einer Situation, die qualitativ einmalig ist. Im weiteren Verlauf künstlerischen Handelns durchdringen und entwickeln sich Emotionalität und Ausdrucksprozess wechselseitig. Ein Künstler wird also versuchen, seine Medien so auszuwählen und anzuordnen, dass das resultierende Kunstobjekt ein ästhetisches Experience ermöglicht. Aus dem Einfluss von Emotionen auf den künstlerischen Ausdrucksprozess resultiert für Dewey die Universalität eines Kunstobjekts.

*„The selective operation of materials so powerfully exercised by a developing emotion in a series of continued acts extracts matter from a multitude of objects, numerically and spatially separated, and condenses what is abstracted in an object that is an epitome of the values belonging to them all. This function creates the 'universality' of a work of art.“* (Dewey 1934c: 73).

Dass aus dem unterschiedlichen Material, das ein Künstler verwendet, ein kohärentes Kunstobjekt wird, und nicht nur eine lose Ansammlung verschiedener Elemente, liegt am Wirken von Emotionen im künstlerischen Ausdrucksprozess. Dieser Zusammenhang wirkt zunächst noch sehr abstrakt, bildet aber beispielsweise die Grundlage dessen, was im Kino meist als *Genre* bezeichnet wird. Ein Genre besteht aus Konventionen, die verschiedene Filme eines Genres miteinander teilen. Es umfasst neben technischen und dramaturgischen Konventionen auch spezifische emotionale oder affektive Konstellationen (vgl. Schatz 1981 und Hickethier 2002). Es ist nahezu unmöglich, ein Genre sprachlich exakt zu definieren. Im Rahmen unseres Experience haben wir jedoch in der Regel überhaupt keine Schwierigkeiten, einen Western sofort als Western zu erkennen. Er hat eine spezifische, fühlbare Qualität, die ihn von einem Horrorfilm unterscheidet. Häufig durchdringt eine solche emotionale Qualität auch verschiedene Filme eines Regisseurs oder Produzenten. Zusammenfassend können wir also sagen, dass Emotionen sowohl den künstlerischen Ausdrucksprozess kontrollieren, als auch die Kohärenz und Individualität des Kunstobjekts im ästhetischen Experience von Rezipienten sicherstellen. Somit wirken sie auch strukturierend auf das ästhetische Experience eines Rezipienten ein.

Für Dewey müssen Emotionen ihre Funktion jedoch zurückhaltend und indirekt ausüben, damit ihre Wirkung im ästhetischen Experience von Rezipienten voll entfaltet werden kann. Hierbei spielt der bewusste Einsatz von Medien eine entscheidende Rolle.

*„For a work to become expressive, emotion needs to be articulated through a medium. This requires a certain deflection of emotion because the work must not reach its goal too quickly or it will lack depth and interest. The major problem in creating or encountering a work of art is sustaining and rewarding interest.“* (Alexander 1987: 222).

Wenn wir beispielsweise im Kino einen Film mit einer zweistündigen Laufzeit sehen, ist es wichtig, dass sich die emotionale Qualität sukzessive im Verlauf des Films entfaltet. Ansonsten wird uns der Film entweder nicht interessieren, oder er wird uns nur oberflächlich und kurzzeitig einbinden. Dies ist meist dann der Fall, wenn Filme auf bestimmte Affekte abzielen oder uns nur mit ihren Schauwerten beeindrucken, die Entfaltung eines tiefer gehenden ästhetischen Experience aber verhindern. Derartige Filme lassen uns als Rezipient emotional sprichwörtlich kalt. Dieses Zusammenspiel ist beobachterabhängig (vgl. Kapitel 4).

Es wäre jedoch falsch anzunehmen, dass das Wirken von Emotionen im künstlerischen Ausdrucksprozess von einem Künstler vollständig bewusst und absichtsvoll gesteuert werden kann. Kreativer, künstlerischer Ausdruck resultiert nicht allein aus einer freien, bewussten Entscheidung. Von zentraler Bedeutung ist für Dewey eine Inspiration, die aus

dem unbewussten Zusammenspiel unterschiedlicher Elemente resultiert und einen Ausdrucksprozess initiiert.

*„Subconscious maturation precedes creative production in every line of human endeavor. The direct effort of 'wit and will' of itself never gave birth to anything that is not mechanical; their function is necessary, but it is to let loose allies that exist outside their scope.“* (Dewey 1934c: 79).

Um diesen Zusammenhang zu verdeutlichen, ist es notwendig, das Zusammenspiel von Gegenwart und Vergangenheit im Individuum kurz zu skizzieren. Das Individuum integriert in sich Werte und Bedeutungen vergangener Experiences, die auf unterschiedlichen Ebenen zur Persönlichkeitsbildung beitragen. Entscheidend sind für Dewey dabei weniger die verdrängten oder aktiv erinnerten Aspekte vorangegangener Experiences, sondern vielmehr die Habits, die wir zu einem integralen Bestandteil unserer Persönlichkeit gemacht, aus denen wir unsere Persönlichkeit geformt haben (vgl. 1.3.2). Tritt nun das Individuum, mit seiner Persönlichkeit, seinen Habits in eine spannungsgeladene Interaktion mit seiner Umwelt ein, entsteht die Notwendigkeit, sich auszudrücken.

*„[...] when excitement about subject matter goes deep, it stirs up a store of attitudes and meanings derived from prior experience. As they are aroused into activity they become conscious thoughts and emotions, emotionalized images. To be set on fire by a thought or scene is to be inspired.“* (Dewey 1934c: 71).

Nicht jede Interaktion zwischen Individuum und Umwelt ist also gleichermaßen inspirierend. Je tiefer und umfassender die individuelle Persönlichkeit von dieser Interaktion betroffen ist, umso intensiver wird auch die resultierende Inspiration sein. Dewey betont in diesem Zusammenhang, dass eine Inspiration nicht als ein abgeschlossenes Ganzes verstanden werden darf. Vielmehr initiiert eine Inspiration einen Ausdrucksprozess, in dessen Verlauf sie vom jeweiligen Künstler, unter Einsatz objektiver Medien und seiner Vorstellungskraft, zu einem ästhetischen Experience entfaltet wird (vgl. Dewey 1934c: 71).

*„What is expressed will be neither the past events that have exercised their shaping influence nor yet the literal existing occasion. It will be, in the degree of its spontaneity, an intimate union of the features of present existence with the values that past experience have incorporated in personality. Immediacy and individuality, the traits that mark concrete existence, come from the present occasion; meaning, substance, content, from what is embedded in the self from the past.“* (Dewey 1934c: 78).

Ausdruck resultiert zwangsläufig aus einer Interaktion der Persönlichkeit des Künstlers mit seiner Umwelt, da er mit seinen Erfahrungsbeständen in ein widerständiges Experience eintritt, und Situation und Persönlichkeit sich wechselseitig transformieren. Dadurch wird jede Situation, die Ausdruckshandeln erforderlich macht, zu einer neuen Situation mit einer neuen Bedeutung.

Ein künstlerischer Ausdrucksprozess erfolgt zwar immer auf der Basis bewusster Aktivität, im Sinne von Recherchen, Reflexionen, Skizzen usw. Es fließen jedoch auch viele indirekte Bedingungen unbewusst in den Prozess mit ein. In dem Moment, wo sie sich formieren und als Inspiration in das Experience eines Künstlers eintreten, aktualisieren sie sich als etwas Neues, das nicht mehr auf seine einzelnen Bestandteile zurückgeführt werden kann. Diesen Vorgang, der den künstlerischen Ausdrucksprozess vorbereitet und begleitet, bezeichnet Dewey auch als emotionalisiertes Denken (vgl. 1.4) (vgl. Dewey 1934c: 80). Im Verlauf eines künstlerischen Ausdrucksprozesses gilt es nun, nicht nur objektives, dem Künstler äußerliches Material in eine neue Form zu überführen, sondern auch seine subjektiven Anteile zu transformieren.

*„With respect to the physical materials that enter into the formation of a work of art, every one knows that they must undergo change. Marble must be chipped; pigments must be laid on canvas; words must be put together. It is not so generally recognized that a similar transformation takes place on the side of 'inner' materials, images, observations, memories and emotions. They are also progressively re-formed; they, too, must be administered. This modification is the building up of a truly expressive act.“* (Dewey 1934c: 81).

Aus den vorangegangenen Ausführungen sollte bereits deutlich geworden sein, dass die Transformation subjektiver und objektiver Anteile als sich wechselseitig bedingender Prozess, als Transaktion, verstanden werden muss (vgl. 1.2). Subjektive und objektive Elemente werden mit- und durcheinander transformiert. Diese Transformation erfolgt sowohl in der Vorstellung als auch mithilfe konkreten Materials, das so zum Medium wird. Im letztendlichen Kunstobjekt können die einzelnen subjektiven und objektiven Elemente dann nicht mehr voneinander unterschieden und auf ihren Ursprung zurückgeführt werden, da sie eine neue Qualität angenommen haben. Die solchermaßen in ein Kunstobjekt eingegangenen Emotionen können als ästhetische Emotionen bezeichnet werden.

*„In formal definition, emotion is esthetic when it adheres to an object formed by an expressive act, in the sense in which the act of expression has been defined.“* (Dewey 1934c: 82).

Bevor ich Deweys Theorie künstlerischen Ausdrucks im folgenden Kapitel aus Sicht der Rezipienten von Kunstwerken beleuchte, werde ich zunächst kurz ihre wesentlichen Bestandteile zusammenfassen.

- Es ist die Aufgabe des Künstlers, aus der Transaktion subjektiver (Persönlichkeit) und objektiver Bedingungen (natürliche und kulturelle Umwelt) ein ästhetisches Experience zu entwickeln. Zu diesem Zweck muss ein Künstler sich gedanklich oder praktisch in eine für ihn spannungsreiche, widerständige Situation begeben.
- Emotionen initiieren und organisieren den Ausdrucksprozess. Sie bestimmen, meist unbewusst und indirekt, die Suche, Auswahl und Organisation des in den Ausdrucksprozess einfließenden Materials. Sie stellen die Kontinuität des Ausdrucksprozesses und die Kohärenz des aus unterschiedlichen Medien entwickelten Kunstobjekts im Sinne einer verbindenden, durchdringenden Qualität sicher.
- In einem sich zeitlich erstreckenden Prozess emotionalisierten Denkens transformieren sich subjektive und objektive Elemente wechselseitig. Mittel werden zu Medien, Emotionen zu ästhetischen Emotionen. Das Ergebnis eines Ausdrucksprozesses, das jeweilige Kunstobjekt, wird dem Künstler sowohl abgerungen als auch aktiv von ihm hergestellt (*doing/undergoing*).

## 4 Work-of-Art

Im vorangegangenen Kapitel wurde Ausdruckshandeln als künstlerischer Schöpfungsprozess beschrieben. Das daraus resultierende Kunstobjekt (*artwork*) ist für Dewey jedoch lediglich der materielle Ausgangspunkt des eigentlichen Kunstwerks (*work of art*). Eine *Work-of-Art*<sup>22</sup> erfordert die Neuschöpfung des Materials durch einen Rezipienten auf der Basis seines individuellen, kulturell und historisch bedingten Hintergrunds. Hierdurch wird das Handeln von Rezipienten zu einem Ausdrucksakt, der mit dem des Künstlers vergleichbar, aber nicht identisch ist (vgl. Dewey 1934c: 60).

*„A work of art no matter how old and classic is actually, not just potentially, a work of art only when it lives in some individualized experience. As a piece of parchment, of marble, of canvas, it remains (subject to the ravages of time) self-identical throughout the ages. But as a work of art, it is recreated every time it is esthetically experienced.“* (Dewey 1934c: 113).

Als Kunstobjekt ist ein Film demzufolge zunächst nur eine Filmrolle aus Zelluloid, die mithilfe fotochemischer und mechanischer Verfahren bearbeitet und mit einem Projektor auf eine Leinwand projiziert werden kann. Zu einer Work-of-Art wird ein Film erst, wenn er in einem ästhetischen Experience von Zuschauern realisiert wird. Daher ist künstlerische Form für Dewey auch nicht deckungsgleich mit der vermeintlich objektiven Werkstruktur eines Kunstobjekts. Vielmehr bezieht sie sich auf eine Rezeptionsbeziehung, in der Künstler, Kunstobjekt und Rezipient in eine triadische Interaktion beziehungsweise Transaktion eintreten (vgl. Eco 1977: 60ff.).

Das ästhetische Potenzial eines Films ist folgerichtig nach einmaligem Sehen nicht erschöpft. Jedes neue Sehen, beispielsweise von *Psycho*, mündet auch in ein neues, qualitativ anderes ästhetisches Experience ein.

*„The Parthenon, or whatever, is universal because it can continuously inspire new personal realizations in experience. It is simply an impossibility that any one today should experience the Parthenon as the devout Athenian contemporary citizen experienced it [...]. The 'works' that fail to become new are not those which are universal but those which are 'dated'.“* (Dewey 1934c: 114).

Mit Dewey können wir *Psycho* als universelles Kunstobjekt bezeichnen. Einschränkend muss jedoch betont werden, dass diese Universalität an individuelle Rezipienten und ihre

---

<sup>22</sup> Um Deweys Unterscheidung zwischen einem materialen Kunstobjekt und seiner ästhetischen Realisation durch Rezipienten gerecht zu werden, wird im Folgenden die englische Formulierung 'Work of Art' beibehalten.

Erfahrung mit dem jeweiligen Kunstobjekt gekoppelt ist. So ist es durchaus möglich, dass ein Rezipient *Psycho* als universelles Kunstobjekt bezeichnet, während ein anderer Rezipient dies für sich ausschließt. Darüber hinaus wird die Universalität durch den jeweiligen historischen und kulturellen Kontext bedingt und begrenzt. Daher ist nicht jedes Kunstobjekt gleichermaßen dauerhaft in der Lage, sich ästhetisch im Experience von Rezipienten zu realisieren. Viele Filme der 1950er Jahre sind längst vergessen oder wirken bestenfalls überholt und altmodisch. Diesen immer wieder neu zu realisierenden transaktionalen Rezeptionsprozess bezeichnet Thomas Alexander als kulturellen, historischen Horizont künstlerischer Form.

*„Form, then, can be understood as the historical life of the work which provides continuity between the various consummatory encounters of it; it is a functional, cultural horizon which develops and grows (or which withers and dies).“* (Alexander 1987: 248f.).

Die Fähigkeit, einen Rezipienten in ein ästhetisches Experience zu verwickeln, ist für Dewey gleichermaßen Funktion und Test der ästhetischen Qualität von Kunstobjekten. Hierin unterscheidet sich sein funktionales Verständnis der künstlerischen Form von eher deskriptiven Ansätzen, die einen Dualismus zwischen Kunstobjekt und Rezipient etablieren, indem sie dem Kunstobjekt äußerliche Einflussfaktoren aus ihren Betrachtungen weitgehend ausklammern (vgl. Carroll 1999: 107ff.).

Für Dewey beginnt jedes ästhetische Experience mit einer präanalytischen Phase, in der die künstlerische Form unmittelbar erlebt wird. Diese muss jedoch in eine reflexive Phase übergehen, in der die Form bewusst erfahren und Bedeutung konstruiert wird. Beide Phasen lassen sich in der Praxis nicht strikt voneinander abgrenzen, sondern sind miteinander verwoben und erzeugen ein ästhetisches Experience, das Dewey als rhythmisches und zirkuläres Wechselspiel von Hingabe und Reflexion (*surrender and reflection*) bezeichnet (vgl. Dewey 1934c: 149). Dieser Gedanke findet sich als *flimmernde Illusion* bei den Russischen Formalisten wieder.

*„[Die Illusion muss], aller Wahrscheinlichkeit nach, einen flimmernden Charakter haben, d. h. teils erscheinen, teils völlig verschwinden. Der Zuschauer muss in sich einen Wechsel in der Wahrnehmung des szenischen Geschehens erfahren, teils als etwas 'Absichtliches', teils als etwas 'Tatsächliches'.“* (Sklovskij nach Striedter 1994: XXV).

Im Folgenden werde ich zunächst die präanalytische, qualitative Dimension des Film-Experience erläutern. Im Vordergrund steht hierbei die kritische Auseinandersetzung mit dem neoformalistischen Modell des kognitiven Filmverstehens, wie es von David Bordwell und Kristin Thompson vertreten wird (4.1). In einem zweiten Schritt wird die

reflexive Phase erläutert. Hierbei werde ich Deweys Ausführungen zur Interpretation von Kunst zu Umberto Ecos textpragmatischen Überlegungen in Beziehung setzen. Diese Verbindung liegt schon allein deswegen nahe, weil Eco bereits 1962 mit seinem Modell des offenen Kunstwerks explizit an Dewey anschließt (vgl. Eco 1977: 60ff.). Seine Überlegungen zur interpretativen Mitarbeit von Rezipienten erweisen sich zudem als besonders hilfreich, um Deweys transaktionale Ästhetik zu konkretisieren und so die triadische Interaktion zwischen Künstler, Kunstobjekt und Rezipient besser zu verstehen. Film-Form kann dann als Textstrategie verstanden werden, die auf die Interpretationstätigkeit der Zuschauer abzielt und auf einem unausgesprochenen kommunikativen Vertrag basiert, der zwischen Filmemachern und Zuschauern an der Kinokasse geschlossen wird (4.2).

## 4.1 Die qualitative Dimension des Film-Experience

David Bordwells und Kristin Thompsons kognitive Theorie des Filmverstehens basiert auf der Grundannahme eines aktiven Zuschauers. Ihre Argumentation erinnert deutlich an John Dewey, wenn sie betonen, dass das ästhetische Erleben kein unmittelbarer Bestandteil eines Kunstobjekts sein kann.

*„Our activity cannot be in the artwork itself. A poem is only words on paper; a song just acoustic vibrations; a film, merely patterns of light and dark on a screen. Objects do nothing. Evidently, then, the artwork and the person experiencing it depend on one another.”* (Bordwell; Thompson 2003: 49).

Aus Sicht des Neoformalismus vollziehen Zuschauer beim Sehen eines Filmes verschiedene Aktivitäten, die drei Bereichen zugeordnet werden können (vgl. Thompson 1988: 26ff.). Grundlegend sind zunächst *physiologische Prozesse*, die automatisch ablaufen und sich der bewussten Kontrolle entziehen. Hierzu zählt beispielsweise die Wahrnehmung von Bewegung. Obwohl ein Film nur aus einer Reihe von Einzelbildern besteht, in der Regel 24 pro Sekunde, sehen wir diese nicht als Einzelbilder, sondern als fortlaufende Bewegung. Selbst wenn wir uns im Kino diesen Umstand bewusst machen, gelingt es uns nicht, diesen Effekt umzukehren und Einzelbilder anstelle einer Bewegung zu sehen.

Eine große Rolle spielen *vorbewusste Prozesse*, also Wahrnehmungsaktivitäten, die uns so vertraut sind, dass sie scheinbar automatisch ablaufen. Aus Sicht des Neoformalismus basieren sie jedoch auf im Alltag oder im Umgang mit Kunstobjekten erworbenen Schemata, die unter Bezugnahme auf Dewey auch als Habits bezeichnet werden können. Ein Großteil, der im anschließenden Kapitel 5 beschriebenen narrativen und stilistischen

Verfahren wird auf diese Art wahrgenommen. So gehen wir beispielsweise bei einem seitlichen Schwenk wie selbstverständlich davon aus, dass die Kamera sich bewegt und nicht etwa die abgebildete Szenerie sich dreht.

*„Much of our reaction to stylistic devices may be preconscious in that we learn cutting, camera movement, and other techniques from classical films, and we learn them so well that we usually no longer need to think about them, even after only a few visits to the cinema. [...]. Object recognition and other activities will be preconscious or conscious, depending upon the degree of familiarity involved.“* (Thompson 1988: 27).

David Bordwell führt die Konventionalität einiger cinematographischer Verfahren auf kontingente Universalien (*contingent universals*) zurück, durch die sie kulturübergreifend viabler sind als andere Verfahren.

*„The core assumption here is that given certain uniformities in the environment across cultures, humans have in their social activities faced comparable tasks in surviving and creating their ways of life. Neither wholly 'natural' nor wholly 'cultural', these sorts of contingent universals are good candidates for being at least partly responsible for the 'naturalness' of artistic conventions.“* (Bordwell 1996: 91).

Exemplarisch führt er an dieser Stelle das mittlerweile zur Inszenierung von Gesprächssituationen übliche Schuss/Gegenschuss (*shot/reverse-shot*) Verfahren an, das Anfang der 1910er Jahre erstmals und ab Ende der 1910er Jahre standardmäßig in US-amerikanischen Filmen verwendet und kurz darauf weltweit aufgegriffen wird (vgl. Bordwell 1996: 87ff.). Das Schuss/Gegenschuss Verfahren reproduziert zwar nicht die alltägliche Wahrnehmung einer Gesprächssituation in einem naturalistischen Sinne, kommt ihr aber vergleichsweise nahe und hat den Vorteil, bestimmte Effekte, beispielsweise eine klare räumliche Anordnung der Akteure, besser erzielen zu können als andere Verfahren.

Laut Thompson sind filmische Mittel, die *bewusste Verarbeitungsprozesse* erfordern, für das neoformalistische Kunstverständnis von besonderer Bedeutung, da sie die Wahrnehmung entautomatisieren und so habitualisierte Denk- und Sehweisen am stärksten herausfordern (vgl. Thompson 1988: 27). Der Übergang zwischen vorbewussten und bewussten Prozessen ist jedoch fließend, da sie von individuellen Habits abhängig sind. So wird ein regelmäßiger Kinogänger bestimmte Verfahren habituell erfassen, die sich für einen ungeübten Zuschauer nur reflexiv erschließen. Das Wechselspiel dieser beiden Ebenen bildet für Dewey die Grundlage ästhetischer Erziehung (*aesthetic education*) (vgl. Dewey 1934c: 150).

Ausgehend von diesen Überlegungen skizziert Bordwell den Prozess filmischen Verstehens als aktiven und zielorientierten Denk- und Wahrnehmungsprozess. Erworbene *Schemata* werden auf im Film präsente *Cues* (*Signale*)<sup>23</sup> angewandt. So kann die Tiefe des Bildraumes beispielsweise durch die Betonung verschiedener Raumebenen, wie Vorder-, Mittel- und Hintergrund, signalisiert werden. Neben diesem vorbewussten Schlussfolgern spielt das ebenfalls schemabasierte, vorbewusste Aufstellen und Überprüfen von Hypothesen eine entscheidende Rolle (vgl. Bordwell 1997a: 30ff.). Im narrativen Verlauf eines klassischen Westerns werden wir beispielsweise bestimmte Hypothesen und Erwartungen über den weiteren Verlauf der Handlung und den möglichen Zeitpunkt eines Duells aufstellen.

Anhand von Cues und Schemata ist es möglich zu erklären, wie ein Film mithilfe seiner Form die Verstehensleistung von Zuschauern beeinflusst und unter Umständen auch deren Kompetenzen erweitert.

*„The artwork sets limits on what the spectator does. Salient perceptual features and the overall form of the artwork function as both triggers and constraints. The artwork is made so as to encourage the application of certain schemata, even if those must eventually be discarded in the course of the perceiver's activity. [...]. Art may reinforce, or modify, or even assault our normal perceptual-cognitive repertoire.”* (Bordwell 1997a: 32).

Bordwell und Thompson sehen *Bedeutung* (*meaning*) als zumindest zum Teil vom Künstler intendierte formale Komponente des Kunstobjekts an. Demzufolge versucht ein Künstler im Schaffensprozess Bedeutungen als System von Cues anzulegen, auf das Zuschauer Schemata anwenden und so denotative und konnotative Bedeutungen generieren. Bedeutungen können daher ebenfalls als künstlerische Verfahren verstanden werden. Hierbei können vier Arten von Bedeutungen unterschieden werden, die als Elemente der Film-Form jedoch stets zusammenwirken. Die erste und zweite Ebene bilden die für den Verstehensprozess entscheidende denotative Dimension aus, während die dritte und vierte Ebene im Interpretationsprozess als konnotative Dimension im Vordergrund stehen.

Referentielle Bedeutung (*referential meaning*) bezieht sich zum einen auf im Film selbst hergestellte Bedeutungen (*intratextual referents*), beispielsweise dass Marion im Film *Psycho* die heimliche Geliebte von Sam ist, zum anderen auf außerfilmische Bedeutungen (*extratextual referents*), über die ein Zuschauer bereits verfügen muss, um einen Film vollständig zu erfassen. Hierzu zählt beispielsweise das Wissen über historische Ereignisse

---

<sup>23</sup> Ich werde im weiteren Verlauf des Textes den englischen Begriff 'Cue' verwenden, da er sich als kognitionspsychologischer Fachterminus etabliert hat.

und Zusammenhänge, kulturelle Konventionen und natürliche Gegebenheiten. Häufig sind Zuschauer nicht in der Lage, alle referentiellen Bedeutungen eines älteren Films oder eines Filmes aus einem anderen Kulturkreis voll zu erfassen. In *Psycho* findet Marions Schwester Lila beispielsweise ein Buch mit unbedrucktem Einband in Normans Zimmer. Sie schlägt es auf und erschrickt. Wenn wir nicht wissen, dass im viktorianischen Zeitalter pornografische Werke mit unbedrucktem Buchrücken veröffentlicht wurden, werden wir die Bedeutung dieser Szene nicht voll erfassen (vgl. Spoto 1999a: 342). Dem Kinopublikum der prüden 1950er Jahre war dieser Zusammenhang womöglich präsenter als einem heutigen Publikum oder gar einem Publikum aus einem anderen Kulturkreis.

Explizite Bedeutungen (*explicit meanings*) eines Films treten vergleichsweise offen zutage und können daher leichter identifiziert und sprachlich zum Ausdruck gebracht werden. Explizite Bedeutungen kommen durch das Zusammenwirken verschiedener Elemente der Film-Form zustande, und durchziehen daher den gesamten Film.

*„Usually we cannot isolate a particularly significant moment and declare it to be the meaning of the whole film. [...] The explicit meanings of a film arise from the whole film and are set in dynamic formal relation to one another.“*  
(Bordwell; Thompson 2003: 55f.).

In *Psycho* spielt beispielsweise die Macht der Familie und der Vergangenheit eine wichtige Rolle. Sam kann Marion nicht heiraten, da er Unterhalt für seine Exfrau bezahlen muss. Normans Persönlichkeit wird durch die seiner toten Mutter ausgelöscht. Auch visuell findet sich dieses Thema beispielsweise in Gestalt des alten bedrohlichen Wohnhauses wider, dass das moderne Motel überragt.

Die implizite Bedeutung (*implicit meaning*) eines Films ist abstrakter und tritt nicht so offen innerhalb eines Films zutage wie die ersten beiden Bedeutungsebenen. Um sie zu erfassen, bedarf es einer mehr oder weniger komplexen Interpretation des Films durch einen Rezipienten. Der Zuschauer ist jedoch nicht völlig frei in seiner Interpretation eines Films. Vielmehr muss er seine Bedeutungskonstruktionen auf der Basis des konkreten Films begründen.

*„From this standpoint, interpretation may be seen as one kind of formal analysis, one that seeks to reveal a film's implicit meanings. Those meanings should be constantly tested by placing them within the concrete texture of the whole film.“* (Bordwell; Thompson 2003: 57).

So können wir beispielsweise sagen, dass *Psycho* etwas über die innere Zerrissenheit von Menschen und die Brüchigkeit von Identität in der Moderne aussagt. Dies wird zum einen

durch die Handlung selbst, aber auch durch verschiedene filmische Mittel, wie Teilungen des Bildes und Spiegelbilder, zum Ausdruck gebracht.

Die symptomatische Bedeutung (*symptomatic meaning*) ergibt sich aus der Beziehung zwischen einem Film und dem allgemeinen gesellschaftlichen Kontext. Die unterschiedlichen Bedeutungsebenen eines Filmes werden hierbei als Ausdruck einer bestimmten Ideologie verstanden, die sich in ihnen spiegelt.

*The possibility of noticing symptomatic meanings reminds us that meaning, whether referential, explicit, or implicit, is largely a social phenomenon. Many meanings of films are ultimately ideological; that is, they spring from systems of culturally specific beliefs about the world. [...]. Films, like other artworks, can be examined for their symptomatic meanings. Again, however, the abstract and general quality of such meanings can lead us away from the concrete form of the film. As when analyzing the implicit meanings, the viewer should strive to ground symptomatic meanings in the film's specific aspects. A film enacts ideological meanings through its particular and unique formal system.”*  
(Bordwell; Thompson 2003: 57).

In diesem Sinne können wir *Psycho* als Kritik an der puritanischen Doppelmoral der US-amerikanischen Gesellschaft der 1950er Jahre verstehen, sozusagen als Film gewordenen amerikanischen Albtraum. Symptomatische Bedeutungen gehen oftmals unbeabsichtigt in einen Film ein und bilden dann den gewissermaßen unterdrückten (*repressed*) Bedeutungsgehalt eines Films.

Kristin Thompson weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass explizite und implizite Bedeutungen stärker auf den internen Strukturen eines Films beruhen und daher für ein Publikum außerhalb des ursprünglichen historischen und kulturellen Kontexts leichter zu verstehen sind, als referentielle und symptomatische Bedeutungen.

*„[...] referential and symptomatic meanings tend to be the most difficult types for audiences to recover outside the original context. Explicit and implicit meanings, on the other hand, are to a greater extent created by the work's internal structures and thus they will be more apparent to later audiences. [...]. Some films depend extensively on a knowledge of historical, social backgrounds, while others create more self-contained systems that encourage us to view them primarily against other artworks.“* (Thompson 1988: 22f.).

Die folgende Grafik ermöglicht einen kurzen Überblick über die verschiedenen Aspekte filmischer Bedeutung.

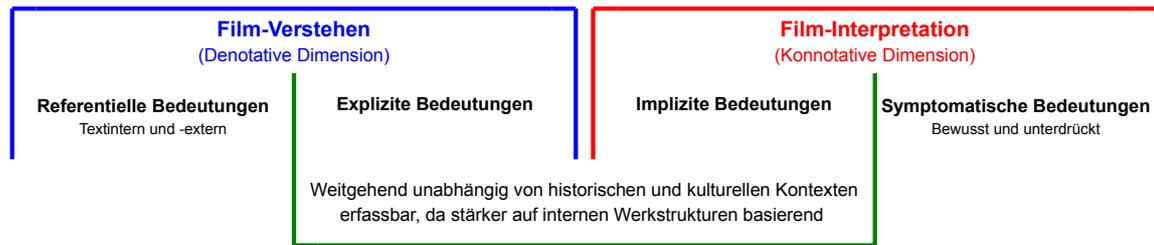


Abbildung 5: Formen und Aspekte von Bedeutung im Film

Ein grundlegendes Problem des hier skizzierten neoformalistischen Modells des Filmverstehens ist aus Deweys Perspektive die unzureichende Berücksichtigung der qualitativen Dimension des menschlichen Experience und der Kunst. Am deutlichsten tritt die Problematik im Zusammenhang mit der Rolle von Emotionen im Verstehensprozess zutage. Für Bordwell sind das Verstehen eines Films und das emotionale Reagieren auf einen Film Prozesse, die zumindest analytisch voneinander unterschieden werden können (vgl. Bordwell 1997a: 30). Die emotionale Beteiligung von Zuschauern ist für ihn dabei eng verbunden mit dem Prozess des Schlussfolgerns und der Hypothesenbildung (vgl. Bordwell 1997a: 39f.). Durch Cues und Schemata geleitete Verstehensprozesse können so jedoch leicht im Sinne eines vereinfachenden Reiz-Reaktionsmodells missverstanden werden, das Alfred Hitchcock ironisch zum Bild der Publikumsorgel zuspitzt.

*„Das Publikum ist wie eine gewaltige Orgel [...]. In einem Augenblick spielen wir diese Note und bekommen diese Reaktion, und dann spielen wir jenen Akkord, und das Publikum reagiert auf jene Art. Und eines Tages werden wir noch nicht einmal mehr einen Film dafür zu machen brauchen – in ihre Gehirne werden Elektroden eingepflanzt sein, und wir brauchen nur noch verschiedene Knöpfe zu drücken, und sie werden ›ooooh‹ und ›aaah‹ machen, und wir werden ihnen einen Schreck einjagen und sie zum Lachen bringen. Wird das nicht wunderbar sein?“ (Hitchcock nach Spoto 1999b: 485).*

In späteren neoformalistischen Arbeiten zeichnet sich zwar eine gewisse Erweiterung der Perspektive ab, doch weiterhin resultieren Emotionen primär aus dem Wechselspiel der Film-Form mit den antizipatorischen Aktivitäten des Publikums.

*„There is no general recipe by which a novel or film can be concocted to produce the 'correct' emotional response. It is all a matter of context – that is, of the particular system that is each artwork's overall form. All we can say for certain is that the emotion felt by the spectator will emerge from the totality of formal relationships she or he perceives in the work. This is one reason why we should try to notice as many formal relations as possible in a film; the richer our perception, the deeper and more complex our response may become.“ (Bordwell; Thompson 2003: 54).*

Für John Dewey kann emotionale Beteiligung jedoch nicht im Sinne eines solchermaßen dualistischen Reiz-Reaktions-Schemas verstanden werden.

*„[...] an act of perception proceeds by waves that extend serially throughout the entire organism. There is, therefore, no such thing in perception as seeing or hearing plus emotion. The perceived object or scene is emotionally pervaded throughout. When an aroused emotion does not permeate the material that is perceived or thought of, it is either preliminary or pathological.“ (Dewey 1934c: 59).*

Um diesen Zusammenhang näher zu erläutern, ist es zunächst hilfreich, mit Dewey zwischen einer generalisierbaren Aussage (*statement*) und künstlerischem Ausdruck (*expression*) zu unterscheiden (vgl. Dewey 1934c: 90ff.). In einer der letzten Szenen von *Psycho* erklärt beispielsweise ein Psychiater Normans Schizophrenie, indem er verallgemeinerbare Aussagen über ihre Ursachen und ihren Verlauf macht. Als Zuschauer sind wir zwar möglicherweise in der Lage, die emotionale Bedeutung dieser Ausführungen zu erfassen, emotional ergriffen werden wir jedoch in der Regel nicht. Anders verhält es sich hingegen mit der darauf folgenden Szene, in der zum Ausdruck kommt, dass Normans Persönlichkeit vollständig von Mutter ausgelöscht worden ist. Dies geschieht jedoch nicht im Rahmen einer abstrakten Aussage, sondern wird künstlerisch durch die Gestaltung der Szene ausgedrückt und erreicht dadurch eine emotionale Qualität, die sie von der vorangegangenen Szene grundlegend unterscheidet. Diese Szene löst eine Emotion nicht an einem bestimmten Punkt aus. Vielmehr entfalten, durchdringen und transformieren sich die Szene und unser emotionales Erleben wechselseitig.

*„We speak of perception and its object. But perception and its object are built up and completed in one and the same continuing operation. What is called the object, the cloud, river, garment, has imputed to it an existence independent of an actual experience [...]. But the object of – or better in – perception is not one of a kind in general, a sample of a cloud or river, but is this individual thing existing here and now with all the unrepeatable particularities that accompany and mark such existences.“ (Dewey 1934c: 181).*

Für Dewey wird jedes Kunstobjekt von einer *durchdringenden Qualität* (*pervasive quality*) bestimmt, die alle Bestandteile durchzieht und zu einer individuellen Einheit verbindet (vgl. Dewey 1930c; Dewey 1934c: 195ff.). Diese Qualität bildet gewissermaßen den vagen Horizont einer Work-of-Art, der nur emotional erahnt (*intuited*) werden kann, beispielsweise als Atmosphäre eines Films, und maßgeblich darüber entscheidet, wie der jeweilige Film in einem ästhetischen Experience realisiert wird.

Zu Beginn von *Psycho* ist uns als Zuschauern beispielsweise unmittelbar klar, dass es sich bei diesem Film nicht um eine Komödie handelt. Dennoch wissen wir nicht genau, in welche Richtung sich dieser Film entwickeln wird. Wir können seine spezifische Qualität nur als vagen, sich beständig verschiebenden Hintergrund erahnen, vor dem die einzelnen Elemente der Film-Form deutlich hervortreten.

*„Even at the outset, the total and massive quality has its uniqueness; even when vague and undefined, it is just that which it is and not anything else. If the perception continues, discrimination inevitably sets in. Attention must move, and, as it moves, parts, members, emerge from the background. And if attention moves in a unified direction instead of wandering, it is controlled by the pervading qualitative unity; attention is controlled by it because it operates within it. [...]. If the percipient is aware of seams and mechanical junctions in a work of art, it is because the substance is not controlled by a permeating quality.“* (Dewey 1934c: 196).

Während die qualitative Dimension der Work-of-Art bei Bordwell und Thompson weitgehend unberücksichtigt bleibt und lediglich als Effekt der Film-Form angesehen wird, ist sie bei Dewey Grundlage der Film-Form, da sie bereits dem künstlerischen Ausdrucksprozess zugrunde liegt und ihn als Form emotionalisierten Denkens initiiert und organisiert.

Die qualitative Dimension ist als vager Horizont nicht intellektuell, sondern nur unmittelbar intuitiv zu erfassen. In einem sich zeitlich erstreckenden Prozess wird sie entfaltet und transformiert. Daher lässt sich eine Work-of-Art mit Umberto Eco auch als Kunstwerk in Bewegung bezeichnen.

*„Das Kunstwerk in Bewegung, so kann man zusammenfassend sagen, bietet die Möglichkeit für eine Vielzahl persönlicher Eingriffe, ist aber keine amorphe Aufforderung zu einem beliebigen Eingreifen: es ist die weder zwingende noch eindeutige Aufforderung zu einem am Werk selbst orientierten Eingreifen, die Einladung, sich frei in eine Welt einzufügen, die gleichwohl immer noch die vom Künstler gewollte ist.“* (Eco 1977: 54f.).

Auf Basis der vorangegangenen Ausführungen lässt sich nun die präanalytische Phase des Film-Experience als Ausdrucksprozess beschreiben. In einem Prozess emotionalisierten Denkens entwickelt ein Filmmacher zunächst die Idee eines Films. Diese versucht er unter Einbezug unterschiedlicher Medien in eine Film-Form zu übersetzen. In der Film-Form abstrahiert und konkretisiert er gewissermaßen die qualitative Dimension des Ausdrucksprozesses. Sein Handeln zielt hierbei immer schon auf einen zumindest potenziellen Zuschauer, dessen Verstehensprozess er durch die Film-Form anzuleiten

versucht. Ein Zuschauer sieht den fertigen Film schließlich vor seinem persönlichen Hintergrund habitualisierter Erfahrungen, den Dewey als *Mind*<sup>24</sup> bezeichnet. Mind umfasst hierbei nicht nur motorische und kognitive Fertigkeiten, sondern auch den Bereich der Bedeutungen.

*„Whenever anything is undergone in consequence of a doing, the self is modified. The modification extends beyond acquisition of greater facility and skill. Attitudes and interests are built up which embody in themselves some deposit of the meaning of things done and undergone. These funded and retained meanings become a part of the self. They constitute the capital with which the self notes, cares for, attends, and purposes. In this substantial sense, mind forms the background upon which every new contact with surroundings is projected; yet 'background' is too passive a word, unless we remember that it is active and that, in the projection of the new upon it, there is assimilation and reconstruction of both background and of what is taken in and digested.“*  
(Dewey 1934c: 269).

Mind umfasst die Wahrnehmungsaktivitäten, die der Neoformalismus als physiologische und vorbewusste Prozesse bezeichnet. Im Unterschied zu den Neoformalisten betont Dewey jedoch die aktive Seite des Mind, der nicht losgelöst von einem Körper gedacht werden kann, sondern nur als Zusammenwirken motorisch-kognitiver Habits, im Sinne von Dispositionen, und sozio-kultureller Habits, im Sinne von Werten und Bedeutungen (vgl. Dewey 1934c: 103f.). Habits sind für Dewey dabei keine passiven Elemente, die als Schemata auf den Reiz bestimmter Cues reagieren. Vielmehr sind sie immer schon intentional auf eine Umwelt ausgerichtet, mit der das Individuum in einem transaktionalen Verhältnis steht (vgl. 1.3.2).

Dewey verweist hiermit auf einen grundsätzlichen Unterschied zwischen einer naturalistisch ausgerichteten Theorie der Wahrnehmung, wie sie vom Neoformalismus angeführt wird, und einer epistemologisch ausgerichteten Theorie, bei der Wahrnehmung nicht losgelöst von ihrer qualitativen und historischen Dimension betrachtet werden kann (vgl. Dewey 1925b: 44ff.). Folglich ist Wahrnehmung für Dewey stets das Ergebnis eines Zusammenspiels erworbener Habits mit vorhandenen Dispositionen. Übertragen auf das bereits ausgeführte Beispiel zur Bewegungswahrnehmung im Kino bedeutet dies, dass wir die projizierten Einzelbilder als Bewegung wahrnehmen, weil unsere Habits bereits intentional auf die Wahrnehmung von Bewegung ausgerichtet sind.

---

<sup>24</sup> Dewey unterscheidet in *Art as Experience* zwischen *Mind* und *Consciousness*. Die zugrunde liegende Differenzierung kann jedoch mithilfe der deutschen Entsprechungen *Verstand* und *Bewusstsein* nur unzureichend wiedergegeben werden, daher verwende ich im weiteren Verlauf meiner Ausführungen ausschließlich die englischen Begriffe.

*„There is no doubt that any item of behavior can be stated in terms of a response to a stimulus – just as it may be stated in terms of cause-effect. But as the doctrine is usually employed it omits to consider the one question which is scientifically and practically important: namely, how did an object or situation acquire the capacity to be a stimulus? [...] Now what makes some physical thing or trait a stimulus is the condition of the whole organism at the time, its needs and the kind of behavior in which it is already engaged. And both of these things are longitudinal, historical; they include factors formed in previous life history.” (Dewey 1927a: 34).*

Wir nehmen ein Objekt folglich nicht einfach als Reiz wahr, den wir dann in einem kognitiven Prozess mit Bedeutung versehen und dadurch das Objekt beispielsweise als Stein erkennen. Für Dewey sind unsere Habits bereits intentional auf Bedeutung ausgerichtet, um überhaupt den diffusen, unbestimmten Horizont unserer Experience in den Zustand der Wahrnehmbarkeit verschieben zu können. Diese Verschiebung vollzieht sich für Dewey auf der Ebene des *Consciousness*, wo Mind und unmittelbare Situation aufeinandertreffen. Während Mind einen stabilen, wenn auch veränderlichen Hintergrund bezeichnet, muss *Consciousness* als in beständiger Veränderung befindlicher Vordergrund verstanden werden.

*„It is the continuous readjustment of self and the world in experience. 'Consciousness' is the more acute and intense in the degree of the readjustments that are demanded, approaching the nil as the contact is frictionless and interaction fluid. It is turbid when meanings are undergoing reconstruction in an undetermined direction, and becomes clear as a decisive meaning emerges.“ (Dewey 1934c: 270).*

Im *Consciousness* vollzieht sich demzufolge eine permanente Prüfung und Transformation des Mind. Die intentionalen Habits des Mind transformieren aber auch die Situation, die durch die Intervention des Mind überhaupt erst bedeutsam wird, also gewissermaßen erst durch den Mind ausgedrückt wird. Dieser Zustand kann mit einem unscharfen Kamerabild verglichen werden, bei dem wir zunächst nur verschwommene Konturen und Farben sehen. Während das Bild langsam scharf gezogen wird, gelingt es uns, Hintergrund und Vordergrund zu unterscheiden - erste Personen und Objekte werden erkennbar - bis schließlich das Bild vollständig scharf ist. Im *Consciousness* werden sowohl Mind als auch Situation gewissermaßen 'scharf-gezogen'. Die Situation wird bedeutsam. Auf dieser qualitativen Ebene werden Bedeutungen weder vom Mind einfach aus der Situation heraus- noch in sie hineingelesen, sondern zunächst habituell als Sinn (*sense*) unmittelbar und intuitiv erfasst.

*„The qualities of situations in which organisms and surrounding conditions interact, when discriminated, make sense. Sense is distinct from feeling, for it has a recognized reference; it is the qualitative characteristic of something, not just a submerged unidentified quality or tone. Sense is also different from signification. The latter involves use of a quality as a sign or index of something else, as when the red of a light signifies danger, and the need of bringing a locomotive to a stop. The sense of a thing, on the other hand, is an immediate and immanent meaning; it is meaning which is itself felt or directly had.” (Dewey 1925a: 200).*

Diese unmittelbare qualitative Bedeutung bezeichnen die russischen Formalisten als *Zaum*, der sich seiner sprachlichen Erschließung entzieht und insbesondere auf der Ebene des Film-Stils wirksam ist (vgl. Eichenbaum 2005a: 22f.).

Dewey betont die grundsätzlich dramatische Dimension des Consciousness, die aus der Kontinuität von vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Bedeutungen resultiert (vgl. Kestenbaum 1977: 99). Das Consciousness steht gewissermaßen an einer Schnittstelle zwischen den überlieferten Bedeutungen des Mind, die sich im Consciousness aktualisieren, und den möglichen, bislang unrealisierten Bedeutungen, die den Horizont eines Experience bilden und jederzeit im Consciousness aktualisiert werden können. Die dramatische Dimension des Consciousness lässt sich anhand des filmischen Verfahrens der Schärfeverlagerung illustrieren. Bei diesem Verfahren ist zunächst nur ein bestimmter Teil des Bildes im Fokus. Der Rest der Szenerie verbleibt gewissermaßen unrealisiert im Hintergrund. Wir sehen zum Beispiel ein vergnügtes Pärchen, das gerade aus dem Kino kommt. Durch eine Verlagerung der Schärfe kann jedoch jederzeit ein anderer Aspekt der Szene in den Fokus gerückt werden. Was zuvor aktualisiert war, tritt nun in den Hintergrund und geht dennoch als Sinn in die Bedeutung der Bildebene ein, die gerade im Fokus ist. Die Schärfe könnte beispielsweise auf ein unscharf im Hintergrund stehendes Auto verlagert werden, wodurch wir erkennen können, dass darin zwei Gangster mit Pistolen sitzen. Da wir das Pärchen nicht vergessen haben, sondern es als Sinn gewissermaßen mitläuft, rechnen wir mit dem Schlimmsten. Doch auch die gerade aktualisierte Bedeutung ist instabil, da sie jederzeit durch eine weitere Schärfeverlagerung verschoben werden kann. In unserem Beispiel könnte die Schärfe auf einen Superhelden verlagert werden, der unserem Pärchen zur Hilfe eilt.

Die dramatische Dimension des Consciousness kommt streng genommen in jedem filmischen Verfahren zum Ausdruck. Durch eine sehr konventionelle Verwendung von Verfahren, wie in dem ausgeführten Beispiel, ist sie jedoch kaum spürbar, da sich der Verstehensprozess fast ausschließlich auf der Ebene des Mind, im Sinne einer

habitualisierten Routine, abspielt. Ein solcher Film vermag uns bestenfalls kurzfristig emotional zu erregen, nicht aber nachhaltig emotional zu fesseln.

Daher sind sowohl für Dewey als auch für den Neoformalismus Widerstände, die die Wahrnehmung entautomatisieren, von besonderer Bedeutung. Aus Sicht des Neoformalismus verschieben sie die Wahrnehmungsprozesse in den Bereich des Bewusstseins. Aus Deweys Perspektive greift dieses Verständnis jedoch zu kurz, da die qualitative Dimension der Work-of-Art unberücksichtigt bleibt und so ein Dualismus zwischen kognitiven und emotionalen Prozessen hergestellt wird. Für ihn können Widerstände nur durch emotionalisiertes Denken überwunden werden, wodurch es zu einer neuartigen Passung zwischen Mind und Consciousness kommt, die Dewey als Imagination (*imagination*) bezeichnet.

*„[Imagination] designates a quality that animates and pervades all processes of making and observation. It is a way of seeing and feeling things as they compose an integral whole. It is the large and generous blending of interests at the point where the mind comes in contact with the world. When old and familiar things are made new in experience, there is imagination. When the new is created, the far and strange become the most natural inevitable things in the world. There is always some measure of adventure in the meeting of mind and universe, and this adventure is, in its measure, imagination. [...] an imaginative experience is what happens when varied materials of sense quality, emotion, and meaning come together in a union that marks a new birth in the world.“ (Dewey 1934c: 271f.).*

Zwischen Mind und aktueller Situation klafft gewissermaßen eine Lücke, die nur durch Imagination geschlossen werden kann. Dabei werden Mind und Situation, Vergangenheit und Gegenwart gleichermaßen transformiert.

Dieses Wechselspiel kann anhand der folgenden Grafik nachvollzogen werden. Auffällig ist, dass Dewey versucht, die in *Human Nature and Conduct* beschriebene Wechselwirkung zwischen Habits und Verhalten im Experience in *Art as Experience* sprachlich neu zu fassen und die imaginativen, auf Transformation abzielenden Anteile gegenüber seinen früheren Ausführungen zu betonen. Vermutlich ist diese Verschiebung ein wesentlicher Grund, warum er in *Art as Experience* den Begriff des Habit so offensichtlich vermeidet (vgl. 1.3.2).

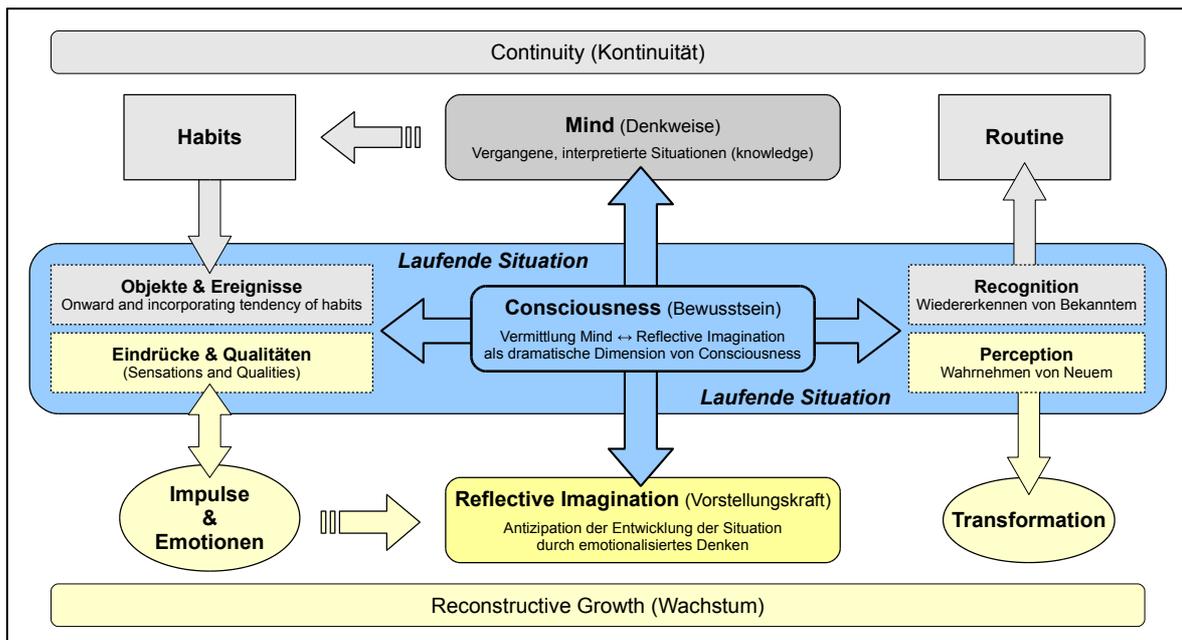


Abbildung 6: Erkennen und Verhalten im Experience II

Für Dewey besteht kein grundsätzlicher Unterschied zwischen alltäglichem und ästhetischem Experience, da beide in einem gewissen Umfang eine solche imaginative Transformation von Mind und Umwelt im Consciousness erfordern. Kunst ist jedoch besonders geeignet, habitualisierte Adaptionsprozesse zu durchbrechen und Imagination freizusetzen. Diese Dimension von Kunst ist für Dewey von großer Bedeutung.

*„Art throws off the covers that hide the expressiveness of experienced things; it quickens us from the slackness of routine and enables us to forget ourselves by finding ourselves in the delight of experiencing the world about us in its varied qualities and forms. It intercepts every shade of expressiveness found in objects and orders them in a new experience of life.“ (Dewey 1934c: 110).*

Auch der Neoformalismus erkennt diesen Zusammenhang, unterscheidet jedoch das Erleben von Kunst und Alltag strikt voneinander und kann daher die Wechselwirkung beider Erfahrungsdimensionen nicht zufriedenstellend klären. Zudem reduziert er die Aktivität von Rezipienten auf bloßes Verstehen, wodurch die qualitative, emotionale Dimension eines ästhetischen Experience weitgehend unberücksichtigt bleibt und der Dualismus zwischen Werk und Rezipient aufrechterhalten wird. Mit Dewey müssen jedoch sowohl die künstlerisch-produzierende, als auch die ästhetisch-erlebende Phase einer Work-of-Art als Ausdrucksprozess verstanden werden.

*„For to perceive, a beholder must create his own experience. And his creation must include relations comparable to those which the original producer underwent. They are not the same in any literal sense. But with the perceiver, as with the artist, there must be an ordering of the elements of the whole that is*

*in form, although not in details, the same as the process of organization the creator of the work consciously experienced.*“ (Dewey 1934c: 60).

Als Work-of-Art führt ein Film nicht zu einem Experience, sondern konstituiert es (Dewey 1934c: 91). In diesem Sinne ist *Psycho* kein Film, den wir sehen, sondern eine Erfahrung, die wir machen.

Bevor ich mich in einem nächsten Schritt der reflexiven Dimension der Filmerfahrung zuwende, gilt es zunächst die wesentlichen Aspekte der vorangegangenen Ausführungen noch einmal kurz zusammenzufassen.

- Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bilden für Dewey ein Kontinuum von Bedeutungen. Als *Mind* bezeichnet er die Vergangenheit eines Rezipienten im Sinne eines Hintergrundes angeeigneter motorisch-kognitiver und sozio-kultureller Habits. Mind wird hierbei verstanden als aktive Orientierung an und in einer Welt. Folglich sind wir durch unsere Habits immer schon intentional auf Welt bezogen. Im *Consciousness* treffen Mind und Gegenwart aufeinander. Sinn-Bedeutung (*sense*) ist hierbei als Qualität von Objekten und Situationen unmittelbar gegeben, da Objekt/Situation und Sinn im Prozess der Wahrnehmung eine Einheit bilden; kurz: Sinn machen. Zwischen Mind und gegenwärtiger Situation klafft jedoch immer auch eine Lücke, da im Experience nie alle qualitativen Potenziale von Objekt/Situation aktualisiert werden, diese aber den vagen qualitativen Hintergrund, die unbestimmte Zukunft von Objekt/Situation bilden. Hieraus ergibt sich für Dewey der grundsätzlich dramatische Charakter des Consciousness. Das Schließen dieser Lücke zwischen Vergangenheit (Mind), Gegenwart (Consciousness) und Zukunft (potenzielle Bedeutungen) erfordert *Imagination*, das heißt eine wechselseitige Transformation von Mind und Objekt/Situation im Consciousness. Kunst ist besonders geeignet, unsere Wahrnehmung zu entautomatisieren (Recognition → Perception), und bislang unrealisierte Möglichkeiten des Experience offen zu legen (Mind → Imagination).
- Für Dewey besteht ein Unterschied zwischen einem materialen Kunstobjekt (Film als Zelluloidstreifen) und der *Work-of-Art*, also der Realisation eines Films durch einen Rezipienten in einem ästhetischen Experience. Ein Film kann durchaus vielfältig in einem ästhetischen Experience realisiert werden. Der Rezipient ist hierbei jedoch nicht völlig frei, sondern wird durch die Film-Form in der Work-of-Art mehr oder weniger stark geleitet. Von entscheidender Bedeutung ist für Dewey die durchdringende Qualität (*pervasive Quality*) eines Kunstobjekts, die alle Elemente durchzieht und so die Einheit des Kunstobjekts im ästhetischen Experience sicherstellt. Für einen Rezipienten ist sie als vager, sich beständig

verschiebender Horizont und Hintergrund der Work-of-Art unmittelbar spürbar, aber nicht analytisch greifbar. Film-Form kann demnach als Organisation, Konkretisierung und Abstraktion dieser Qualität verstanden werden, die von Künstler und Rezipient gleichermaßen zu leisten ist. Poetik, im Sinne künstlerischer Produktion, und Ästhetik, verstanden als Realisation eines Films durch Rezipienten im Experience, können somit gleichermaßen als Ausdrucksprozesse bezeichnet werden.

- Analytisch können für den Neoformalismus vier Bedeutungsebenen eines Films voneinander unterschieden werden. *Referentielle Bedeutungen* beziehen sich sowohl auf Wissensbestände, über die ein Zuschauer bereits verfügen muss, um einen Film zu verstehen, als auch auf im Film selbst hergestellte Bedeutungszusammenhänge. *Explizite Bedeutungen* werden in einem Film offensichtlich zum Ausdruck gebracht, und sind, neben den referentiellen Bedeutungen, besonders wichtig für das unmittelbare Verständnis eines Films. Diese beiden Bedeutungsebenen beziehen sich also insbesondere auf die denotative Dimension eines Filmes. *Implizite Bedeutungen* sind abstrakter und erfordern das interpretative Eingreifen eines Rezipienten. *Symptomatische Bedeutungen* resultieren aus dem gesellschaftlichen Kontext, in dem ein Film entsteht. Diese beiden Bedeutungsebenen beziehen sich also insbesondere auf die konnotative Dimension eines Filmes. Ideologien fließen bewusst oder unbewusst in einen Film ein und können, ebenso wie implizite Bedeutungen, in einem interpretativen Prozess aufgedeckt werden. Da explizite und implizite Bedeutungen stärker auf den internen Werkstrukturen eines Films basieren, können sie leichter unabhängig vom historischen und kulturellen Kontext ihrer Entstehung verstanden werden als referentielle und symptomatische Bedeutungen. Da Bedeutungen und Film-Form sich gegenseitig bedingen und die Ausgestaltung dieser Wechselwirkung meist intendiert ist, können Bedeutungen ebenfalls als künstlerische Verfahren verstanden werden.

## 4.2 Die reflexive Dimension des Film-Experience

Aus den vorangegangenen Ausführungen ist bereits deutlich geworden, dass die präanalytische Phase eines ästhetischen Experience nur bedingt von der reflexiven Phase unterschieden werden kann. Zwar beginnt jedes ästhetische Experience für Dewey zunächst als präreflexive Ergriffenheit (*complete seizure*); wenn diese jedoch nicht in eine reflexive Phase übergeht, kommt kein Ausdrucksprozess zustande und die künstlerische Form bleibt unrealisiert. Dies gilt für Künstler und Rezipient gleichermaßen, weshalb mit

Umberto Eco der Ausdrucksprozess auch als interpretative Einstellung bezeichnet werden kann.

*„[...] das Tun eines Interpreten im Sinne eines »Ausführenden« [...] und das eines Interpreten im Sinne des Kunstkonsumenten [...] sind offensichtlich verschieden. Dennoch müssen bei einer ästhetischen Analyse beide Fälle als unterschiedliche Erscheinungsformen ein und derselben interpretativen Einstellung gesehen werden: jedes »Lesen«, »Betrachten«, »Genießen« eines Kunstwerks stellt eine, wenn auch stumme und private Form von »Ausführung« dar. Der Begriff Interpretationsprozess umfasst alle diese Verhaltensformen.“*  
(Eco 1977: 29).

Im Interpretationsprozess stehen Filmschaffende, Film und Rezipient in einem transaktionalen Verhältnis zueinander, in dem sie sich wechselseitig zum Ausdruck bringen. In diesem eigentümlichen Dialog nimmt die Film-Form eine vermittelnde Position ein.

*„Der Künstler, so kann man sagen, bietet dem Interpretierenden ein zu vollendendes Werk: er weiß nicht genau, auf welche Weise das Werk zu Ende geführt werden kann, aber er weiß, dass das zu Ende geführte Werk immer noch sein Werk, nicht ein anderes sein wird, und dass am Ende des interpretativen Dialogs eine Form sich konkretisiert haben wird, die seine Form ist, auch wenn sie von einem anderen in einer Weise organisiert worden ist, die er nicht völlig vorhersehen konnte: denn die Möglichkeiten, die er dargeboten hatte, waren schon rational organisiert, orientiert und mit organischen Entwicklungsdrängen begabt.“* (Eco 1977: 55).

An dieser Stelle ist eine kurze Auseinandersetzung mit dem Wesen des filmischen Blicks hilfreich, um die Doppelläufigkeit dieses interpretativen Dialogs erfassen zu können. In der Regel wird der filmische Blick als Repräsentation und/oder als Illusion beschrieben. Im ersten Fall wird die Leinwand mit einem mobilen Fenster verglichen, durch das ein Zuschauer auf die Welt blickt. Der filmische Blick unterscheidet sich jedoch insbesondere aufgrund seiner dynamischen raum-zeitlichen Organisation von einem Fensterblick, wie wir ihn beispielsweise in einem fahrenden Zug erleben. In ihrer phänomenologischen Betrachtung der Filmerfahrung betont Vivian Sobchak darüber hinaus die grundsätzlichen Unterschiede zwischen menschlicher und maschinell vermittelter Wahrnehmung, durch die sich neue Ausdrucksmöglichkeiten ergeben. Filmwelt wird demzufolge nicht als eine, durch ein blickendes Subjekt zu erblickende Objektwelt ausgestellt, sondern ist vielmehr bereits eine durch den Film erblickte Welt.

*„As a different kind of visual 'organ' than the human eye, the camera is visually able to engage the filmmakers perception with the world in ways unavailable to human vision, to 'ordinary' flesh in its 'normal' modes of access to the world. [...]. The camera's talents allow for a genuine, if abetted, human perception of the world, for the extension of human intentionality that can realize itself in its objects more richly through a 'better' embodiment than the human eye.” (Sobchack 1992: 183f.).*

Im Anschluss an Dewey lässt sich sagen, dass diese Welt nicht nur Sinn macht, als Objekt für die blickenden Zuschauer, sondern Bedeutung hat, da sie immer eine bereits gesehene Welt ist. Zudem ist diese erblickte Welt auch immer schon eine auf diesen doppelläufigen Blick hin konstruierte Welt.

Aus diesem Grund wird Film auch häufig als eine Illusion beschrieben, durch die eine Vertauschung der Blicke stattfindet, das heißt, der Blick des Zuschauers wird durch den Film ersetzt, die Leinwand wird gewissermaßen zur Netzhaut. Diese Perspektive wird zwar dem Wesen des filmischen Blicks eher gerecht als die Fenster-Metapher, unterschlägt jedoch die somatische Dimension des Film-Experience, durch die wir uns unserer körperlichen Situierung im Kinosaal stets bewusst sind und den filmischen Blick qualitativ als mit unserem Blick unidentisch erleben.<sup>25</sup> Darüber hinaus gilt es zu berücksichtigen, dass filmische Verfahren als Konventionen verstanden werden müssen, die nur in seltenen Fällen die menschliche Wahrnehmung tatsächlich imitieren. So wird das Verfahren der subjektiven Kamera beispielsweise eher sparsam eingesetzt, da der filmische Blick eben nicht mit der Körpererfahrung der Zuschauer in Übereinstimmung zu bringen ist, und ein interpretatives Eingreifen erfordert, um überhaupt als subjektiver Blick verstanden zu werden.<sup>26</sup>

*„[...] as I watch a film, I see through the projector what another sees but also express my own process of seeing as uniquely mine. Thus I am able to engage the visible in a dialogue that results from the marked similarities and remarked differences between what I see and what is seen by another even as I see it.” (Sobchack 1992: 194).*

Mit Umberto Eco lässt sich sagen, dass ein Zuschauer im Film-Experience eine Mimesis der Erfahrungen eines Anderen vollzieht und dabei gleichzeitig die Erfahrung seines eigenen interpretativen Eingreifens macht (vgl. Eco 1977: 195). Diesen Vorgang bezeichnen die russischen Formalisten als *Innere Rede* des Rezipienten.

---

<sup>25</sup> Der erhöhte Popcornverzehr in Horrorfilmen könnte in diesem Sinne auch als somatische Abgrenzungsstrategie verstanden werden.

<sup>26</sup> Vivian Sobchack verweist in diesem Zusammenhang auf den Film *Lady in the Lake* (USA 1947) der über weite Strecken mit einer subjektiven Kamera gedreht wurde, wodurch sich verstörende Effekte ergeben, und gerade nicht die erwünschte Illusionswirkung (vgl. Sobchack 1992: 230ff.).

*„Eine der Hauptaufgaben des Regisseurs ist es daher, so zu arbeiten, dass eine Einstellung beim Zuschauer ›ankommt‹, d. h., der Zuschauer muss die Bedeutung der jeweiligen Episode erraten oder sie, mit anderen Worten, in die Sprache seiner inneren Rede übersetzen. Somit ist diese Rede ein bei der Konstruktion des Films selbst zu berücksichtigender Faktor. Der Film fordert vom Zuschauer eine Technik des Enträtselns, die zweifelsohne mit der Entwicklung des Kinos an Komplexität zunehmen wird.“ (Eichenbaum 2005a: 29f.).*

Die Aufgabe von Filmschaffenden besteht also darin, die Interpretationstätigkeit der Zuschauer bei der Produktion des jeweiligen Filmes mit zu berücksichtigen. Umberto Eco zufolge entwirft daher jeder Künstler im Rahmen des Ausdrucksaktes eine bestimmte Textstrategie.<sup>27</sup> Diese basiert zum einen auf Kompetenzen, die real existierende, empirische Filmschaffende, ausgehend von ihren eigenen Kompetenzen, bei einem hypothetischen Modell-Zuschauer voraussetzen, also beispielsweise bestimmte Filmkonventionen zu verstehen und insbesondere referentielle Bedeutungen zu erfassen. Zum anderen zielt eine Textstrategie aber auch darauf, bestimmte Kompetenzen beim Zuschauer erst zu erzeugen, beispielsweise auf der Ebene impliziter und expliziter Bedeutungen.

*„Wenn also jeweils ein eigener Modell-Leser vorgesehen ist, so bedeutet dies nicht allein die »Hoffnung«, dass er existieren möge, sondern es heißt auch, dass der Text Bewegungen vollzieht, innerhalb derer sich jener konstituieren kann. Ein Text beruht nicht allein auf Kompetenzen, er trägt auch dazu bei, sie zu erzeugen.“ (Eco 1998: 68).*

So basiert beispielsweise das für Hollywoodfilme übliche Continuity-Verfahren auf der Annahme, dass ein Modell-Zuschauer einer Szene raum-zeitliche Kontinuität unterstellt. Gleichzeitig werden verschiedene Verfahren, wie zum Beispiel das Einhalten bestimmter Blick- und Handlungsachsen, eingesetzt, um diesen Eindruck zu erzeugen (vgl. 5.2.2).

Um einen Film interpretieren zu können, benötigt ein empirischer Zuschauer keinerlei Kenntnisse über die tatsächlichen Intentionen der Filmschaffenden (*intentio auctoris*). Vielmehr richtet er seine Aufmerksamkeit auf die Werkintention (*intentio operis*), in der eine bestimmte Textstrategie zum Ausdruck kommt. Analog zu empirischen Filmschaffenden, die sich mit ihrer Textstrategie auf einen Modell-Zuschauer beziehen, kann ein empirischer Zuschauer anhand der mehr oder weniger offen zutage tretenden Werkintention Rückschlüsse über die Textstrategie und somit über die hypothetischen

---

<sup>27</sup> Umberto Ecos Überlegungen beziehen sich insbesondere auf literarische Texte, daher verwendet er die Begriffe Autor, Text und Leser. Eco betont jedoch, dass sich seine Überlegungen auch auf nicht-literarische und nicht-sprachliche Texte übertragen lassen (vgl. Eco 1998: 13).

Modell-Filmschaffenden ziehen, die diese Textstrategie gewählt und erzeugt haben. Modell-Filmschaffende und Modell-Zuschauer werden so gleichermaßen zu Teilen der Textstrategie.

In Kapitel 6 werde ich versuchen, die Textstrategie von *Psycho* in Teilen aufzudecken und mit Aussagen der beteiligten Künstler abzugleichen. Auf diesem Weg kann der künstlerische Ausdrucksprozess exemplarisch verdeutlicht werden. Für den eigentlichen Interpretationsprozess sind derartige Informationen zwar unter Umständen hilfreich, zunächst aber nebensächlich, da die Filmschaffenden als empirische Personen hinter die Textstrategie und Textintention zurücktreten, die beide als Elemente der Film-Form aufzufassen sind.

Für Umberto Eco müssen zwei Arten interpretativen Handelns analytisch voneinander unterschieden werden. Als *semantische Interpretation* bezeichnet er den Prozess, durch den ein Zuschauer Inhalt und Bedeutung eines Filmes erfasst. Im Kino steht für Zuschauer diese, gewissermaßen naive Interpretation meist im Vordergrund. Die *semiotische Interpretation* hingegen versucht zu erklären, wie die Film-Form den Verstehensprozess hervorbringt (vgl. Eco 1992: 43) und wird von Neoformalisten daher auch als funktionaler Ansatz (*functional account*) bezeichnet (vgl. Carroll 1998b). In Abgrenzung zur naiven Interpretation werde ich sie im Folgenden auch als kritische Interpretation bezeichnen.

Die Übergänge zwischen beiden Ebenen sind jedoch fließend. Zum einen basiert jede kritische Interpretation auf einer zuvor erfolgten semantischen Interpretation. Zum anderen erzeugt jeder Film eine flimmernde Illusion, die selbst im Prozess der naiven Interpretation stets als Bewusstsein über das „Gemacht-Sein“, die Fiktionalität des Films, präsent ist. Durch eine Entautomatisierung der Wahrnehmung und Momente ausgeprägter Selbstbezogenheit kann dieses Bewusstsein jederzeit im Sinne einer kritischen Interpretation aktualisiert werden. Die Überlegungen zum filmischen Interpretationsprozess können in Form der nachfolgenden Grafik zusammengeführt werden.

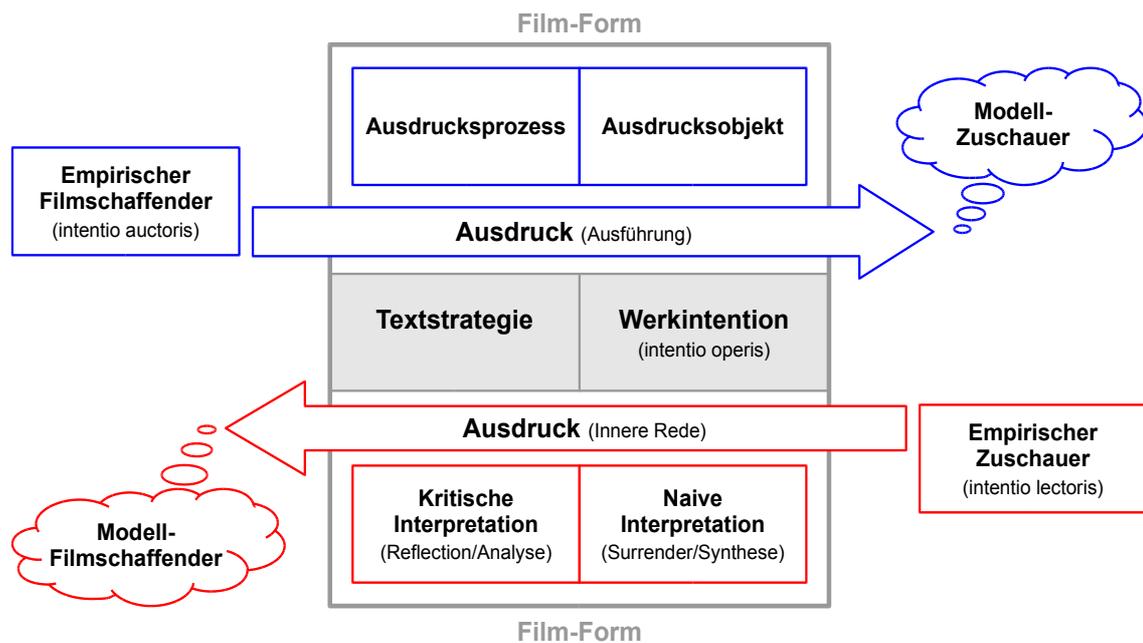


Abbildung 7: Der filmische Interpretationsprozess

Mithilfe der Textstrategie kann ein bestimmter Interpretationsbereich mehr oder weniger deutlich abgesteckt werden. Daher kann zwischen einer relativ geschlossenen, das heißt eindeutigen, oder relativ offenen und somit mehrdeutigen Film-Form unterschieden werden. Demzufolge gibt es von keinem Film nur eine „wahre“ oder „richtige“ Interpretation, sondern immer eine Vielzahl möglicher Deutungen. Gleichzeitig sind die Zuschauer aber auch nicht völlig frei in ihren Interpretationen, da die Film-Form ihr interpretatives Handeln sowohl ermöglicht als auch begrenzt.

*„Auch ein »offener« Text ist doch immer ein Text, und ein Text kann zwar unendlich viele Interpretationen anregen, erlaubt aber nicht jede beliebige Interpretation. Man kann nicht sagen, welches die beste Interpretation eines Textes ist, doch kann man durchaus sagen, welche Interpretationen falsch sind.“ (Eco 1992: 144).*

In den vorangegangenen Ausführungen wurde der interpretative Dialog im Blick auf die direkte Rezeptionssituation im Kinosaal betrachtet. Viele andere Einflussfaktoren, insbesondere die Public Relations, wirken darüber hinaus auf die Rezeption eines Kinofilms ein. Da Filmschaffende und Zuschauer in der Regel in einem ökonomischen Tauschverhältnis zueinander stehen, ist es sinnvoll, von einem Vertragsverhältnis zu sprechen, bei dem die juristische Dimension von der kommunikativen Dimension unterschieden werden kann (vgl. Wulff 2001; Wierth-Heining 2002). Die juristische Dimension bezieht sich primär auf den institutionellen Rahmen Kino, also beispielsweise darauf, dass tatsächlich der Film gezeigt wird, für den ein Ticket erworben wurde usw. Die kommunikative Dimension des Vertrages hingegen bildet die Grundlage des

interpretativen Dialogs und wird kontinuierlich zwischen den Vertragsparteien ausgehandelt.

In einer ersten, vor-rezeptiven Phase des kommunikativen Vertrages wird eine bestimmte Voreinstellung bei und von Zuschauern generiert, die sich insbesondere auf Genres und Stars bezieht. Im Falle von *Psycho* erweckt beispielsweise der Name Alfred Hitchcock bereits eine Genre-Erwartung und impliziert eine bestimmte emotionale Qualität des Filmerlebnisses. Darüber hinaus sind sogenannte Paratexte wirksam, die eine Filmaufführung umgeben und den Erwartungshorizont des Publikums vorstrukturieren. Hierzu zählen beispielsweise Aushangfotos, Filmplakate aber auch die Gestaltung des Kinofoyers und Warteschlangen mit Fans in entsprechenden Kostümen.

*„Diese Paratexte sprechen ein Publikum an, strukturieren Erwartungshorizonte vor und wecken Identifikationsangebote, können sich aber auch als »Schädlinge« dem Text anheften und ihm ein assoziatives Feld eröffnen, das der Textproduzent nicht intendiert hatte. Paratexte deuten somit auch auf die semantische Instabilität oder endogene Unruhe von Texten hin, deren Innen- und Außenseiten niemals völlig stabil sind.“ (Elsaesser; Hagener 2007: 57).*

Die Phase der Rezeption wurde bereits als interpretativer Dialog charakterisiert. In dieser Phase des kommunikativen Vertrages müssen sich die Zuschauer perspektivisch dem Modell-Zuschauer annähern und versuchen die Werkintention zu erschließen. Die Filmemacher werden ihrerseits dahin gehend überprüft, ob sie, als Modell-Filmschaffende, in der Lage sind, mit ihrer Textstrategie die Erwartungshaltungen der Zuschauer einzulösen. Ein wesentlicher Bestandteil kommunikativer Verträge im Kino ist jedoch die Erwartung einer künstlerischen Abweichung, einer gewissen Offenheit des Texts.

*„Aus dem Eingehen eines kommunikativen Vertrages resultiert also kein unbedingter Erfüllungsanspruch, sondern es wird die Erwartungshaltung einer Bemühung um Erfüllung des Vertrages abgeleitet und gleichzeitig ein Freiraum etabliert, in dem das besondere Anliegen, die besonderen ästhetischen und stilistischen Bedürfnisse des Produzenten, aber auch seine Virtuosität und seine privaten Obsessionen und Vorlieben entfaltet werden können. Gerade in dieser Differenz von vertraglicher Bindung und Varianzerwartung liegt eine besondere Qualität der Produzent-Zuschauer-Bindung im Theater und Kino. Eine bare Erfüllung der Zuschauererwartung wäre eine Minimal- oder sogar Untererfüllung des Vertrages – die besondere, sich also vom Nur-Erwartbaren entfernende Ausfaltung der Geschichte oder des Dramas sind Teil des Austausches.“ (Wulff 2001: 144f.).*

Die Aushandlung des kommunikativen Vertrages kommt in der nach-rezeptiven Phase mit der Bewertung des Filmerlebnisses zum Abschluss. Hierbei stehen insbesondere Fragen zu Textintention (War der Film plausibel?) und Textstrategie (Wie hat der Film funktioniert?) im Vordergrund. Zu einem späteren Zeitpunkt werde ich anhand von *Psycho* das Zustandekommen des kommunikativen Vertrages exemplarisch erläutern (6.3).

Über den im Kino stattfindenden Rezeptionsprozess hinaus bildet die reflexive Phase des ästhetischen Experience für John Dewey auch den Ausgangspunkt für eine weiterführende ästhetische Kritik und Bewertung (vgl. Dewey 1934c: 302ff.).

*„The phase of reflection in the rhythm of esthetic appreciation is criticism in germ and the most elaborate and conscious criticism is but its reasoned expansion.“* (Dewey 1934c: 151).

In den Rezeptionsprozess gehen zwangsläufig bestimmte Meinungen und Urteile (*judgements*) des Interpreten ein, die auch den Verlauf seines ästhetischen Experience beeinflussen. Jede ästhetische Kritik kann daher ebenfalls als Ausdrucksprozess verstanden werden, in dem ein Kritiker sich einem Kunstobjekt aus einem bestimmten Blickwinkel zuwendet und sich so zwangsläufig auch selbst in seiner Kritik zum Ausdruck bringt. Dennoch lassen sich mehrere Bedingungen und Kriterien bestimmen, durch die eine Kritik oder ästhetische Analyse legitimierbar wird. Hierzu zählen für Dewey zunächst umfangreiche Kenntnisse über unterschiedliche künstlerische Traditionen, sowie Kenntnisse über den jeweiligen Künstler, die als bewusste und vorbewusste Anteile des Mind den Hintergrund für das ästhetische Experience des Kritikers bilden. Der Prozess der ästhetischen Analyse vollzieht sich dann sowohl auf der Ebene naiver als auch kritischer Interpretation.

*„There is a unifying as well as a discriminating phase of judgment -- technically known as synthesis in distinction from analysis. This unifying phase, even more than the analytic, is a function of the creative response of the individual who judges. It is insight. There are no rules that can be laid down for its performance. It is at this point that criticism becomes itself an art -- or else a mechanism worked by precept according to a ready-made blue print. Analysis, discrimination, must result in unification. For to be a manifestation of judgment it must distinguish particulars and parts with respect to their weight and function in formation of an integral experience. Without a unifying point of view, based on the objective form of a work of art, criticism ends in enumeration of details.“* (Dewey 1934c: 317).

Für Dewey ist es also entscheidend, dass ein Kritiker für die qualitative Dimension des ästhetischen Experience offenbleibt, da er sich nur so das innovative Potenzial eines

Kunstobjekts erschließen kann. Gleichzeitig muss er die Funktion der Form im Prozess des ästhetischen Experience erkennen und zum wesentlichen Bestandteil seiner Analyse machen. Entscheidend ist hierbei, dass er persönliche Vorlieben möglichst ausblendet, und seine Analyse durchgängig anhand formaler Elemente nachvollziehbar bleibt.

Deweys Überlegungen lassen sich hier sehr gut mit Umberto Eco vereinbaren, der ebenfalls davon ausgeht, dass ein Kritiker in seiner Interpretationsarbeit nicht völlig frei ist. Vielmehr sind Interpretationen immer nur mehr oder weniger legitimierbar im Hinblick auf die jeweilige Textintention und Textstrategie. Daher ist es sinnvoll, die Interpretation vom Gebrauch eines Textes zu unterscheiden, bei dem der Kritiker seine eigene Intention (*intentio lectoris*) der Textintention überordnet (vgl. Eco 1987). Interpretation und Gebrauch können jedoch nicht eindeutig voneinander abgegrenzt werden, da beide die imaginativen Möglichkeiten eines Texts realisieren.

*„Auf jeden Fall sind Gebrauch und Interpretation abstrakte theoretische Möglichkeiten. Jede empirische Lektüre ist immer eine unvorhersehbare Mixtur aus beidem. Es kann passieren, dass das Spiel als Gebrauch beginnt und mit dem Hervorbringen einer fruchtbaren neuen Interpretation endet – oder umgekehrt.“* (Eco 1987: 48).

Dieser Zusammenhang kann anhand von zwei *Psycho*-Interpretationen, exemplarisch verdeutlicht werden (vgl. im Folgenden Bordwell 1991: 224ff.). Für Robin Wood ist die Kontinuität zwischen Normalität und Wahnsinn ein zentrales Thema von Hitchcocks Film. Diese Interpretation kann anhand verschiedener narrativer und stilistischer Verfahren, wie Spiegelungen und Teilungen, legitimiert werden. Darüber hinaus stützen die Aussagen der am Film beteiligten Akteure diese Interpretation. Für Leland Poague hingegen kommt in *Psycho* die Gefährdung des Individuums durch die kapitalistische Wirtschaftsordnung zum Ausdruck. Als Beleg führt er an, dass überdurchschnittlich viele Ford Autos im Film zu sehen sind und Ford, als Erfinder der Fließbandfertigung, den US-amerikanischen Kapitalismus symbolisiert. Das Nummernschild von Marions zweitem Fluchtwagen trägt zudem die Buchstaben NFB, in Poague's Interpretation ein Anagramm für Norman Ford Bates, sprich die wahnsinnige und mörderische Dimension des Kapitalismus.

Mit John Dewey können wir sagen, dass Leland Poague in weiten Teilen seiner Interpretation einem reduktionistischen Trugschluss (*reductive fallacy*) unterliegt, da sein Blick auf *Psycho* perspektivisch eingeschränkt ist (Kapitalismuskritik) und er nebensächlichen und vermutlich zufälligen Elementen des Films (Nummernschilder) eine zentrale inhaltliche Bedeutung zuschreibt (vgl. Dewey 1934c: 319f.). Anhand der Film-Form sind seine Aussagen zwar legitimierbar, im Hinblick auf die Textstrategie erweist sich Woods Interpretation jedoch als viabler, da sie weit weniger auf symptomatischen Bedeutungen aufbaut und besser anhand verschiedener offensichtlicher Elemente der Film-

Form belegt werden kann. Zudem ist Woods Interpretation ökonomischer, da sie mehr Elemente des Films mit weniger Voraussetzungen erklären kann und daher für Eco vorzuziehen ist (vgl. Eco 1992: 139ff.).

Eine in diesem Sinne gelungene und aufrichtig am Werk orientierte Kritik entfaltet für Dewey eine pädagogische Wirkung.

*„The function of criticism is the reeducation of perception of works of art; it is an auxiliary in the process, a difficult process, of learning to see and hear. The conception that its business is to appraise, to judge in the legal and moral sense, arrests the perception of those who are influenced by the criticism that assumes this task. The moral office of criticism is performed indirectly. The individual who has an enlarged and quickened experience is one who should make for himself his own appraisal. The way to help him is through the expansion of his own experience by the work of art to which criticism is subsidiary.“* (Dewey 1934c: 328).

Aus den Überlegungen zur Film-Form und zum interpretativen Dialog lassen sich auch verschiedene Kriterien zur Beurteilung der ästhetischen Qualität von Kunstobjekten ableiten. Hierbei geht es jedoch nicht darum, persönliche Geschmacksurteile oder gesellschaftliche Vorstellungen über Hoch- und Populärkultur zu untermauern. Vielmehr ermöglichen derartige Kriterien darüber zu reflektieren, warum beispielsweise ein Film wie *Psycho* eher dazu in der Lage ist, ein ästhetisches Experience zu ermöglichen als zum Beispiel *American Kickboxer 5*.

Kristin Thompson und David Bordwell nennen in diesem Zusammenhang vier mögliche Kriterien (vgl. Bordwell; Thompson 2003: 58f.). Als *Kohärenz (coherence)* bezeichnen sie die Einheit der Film-Form im ästhetischen Experience, die laut Dewey durch eine spezifische, das gesamte Kunstobjekt durchziehende Qualität (*pervasive Quality*) entsteht. Als zweites Kriterium nennen sie *Komplexität (complexity)*, verstanden als Reichhaltigkeit der formalen Relationen. Für Dewey resultiert hieraus eine breite und tief gehende Aktivierung des Mind, wodurch die qualitative Dimension des ästhetischen Experience erweitert und gleichzeitig eine umfangreichere imaginative Transformation des Mind im Consciousness initiiert wird. Als drittes Kriterium ist *Originalität (originality)*, also die Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten der Film-Form, zu nennen, durch die Wahrnehmungsprozesse entautomatisiert und bislang unrealisierte Bedeutungen des Experience eröffnet werden. Diese Eigenschaften der Film-Form resultieren in einem mehr oder weniger intensiven ästhetischen Experience (*intensity of effect*). Dieses Wirkungskriterium stellt sowohl für Dewey als auch für den Neoformalismus eine Art Meta-Kriterium dar, durch das die Universalität eines Kunstobjekts überprüft werden kann. Umberto Eco führt diese Kriterien im Begriff des offenen Kunstwerks zusammen, das ein

hohes Maß an Verschiedenverstehbarkeit aufweist, seine Rezeptionssituation reflektiert und sich dem ästhetischen Spiel der Interpretation bewusst öffnet (vgl. Schalk 2000: 3).

Bevor ich mich im folgenden Kapitel dem eigentlichen Kunstobjekt und den Besonderheiten der Film-Form zuwende, gilt es zunächst die wesentlichen Aspekte des interpretativen Dialogs noch einmal kurz zusammenzufassen.

- Im Rahmen eines interpretativen Dialogs richten empirische Filmschaffende ihren Ausdrucksprozess auf ein potenzielles Publikum aus. Da diese imaginierten Zuschauer lediglich als Arbeitshypothese dienen, werden sie als Modell-Zuschauer bezeichnet. Um ihre Intention (*intentio auctoris*) einem Publikum zu übermitteln, bedienen sich die empirischen Filmschaffenden einer Textstrategie. Diese basiert sowohl auf Kompetenzen, die bei Modell-Zuschauern vorhanden sein müssen (Weltwissen/Habits), als auch auf Kompetenzen, die mithilfe der Textstrategie erst erzeugt werden (z. B. Sujet-Präsentation → Fabula-Konstruktion). Die Textstrategie schlägt sich als Werkintention (*intentio operis*) im Film nieder. Anhand der Werkintention zieht ein empirischer Zuschauer Rückschlüsse über die vermutlichen Urheber des Films, die als Modell-Filmschaffende bezeichnet werden. Die Interpretationstätigkeit der Zuschauer wechselt zwischen naivem Verstehen der dargebotenen Handlung (Was erzählt der Film?) und kritischer Interpretation (Wie erzählt der Film?). Mithilfe der Textstrategie kann der Interpretationsspielraum der Zuschauer mehr oder weniger deutlich begrenzt werden. Bei allen Formen der kritischen Interpretation ist entscheidend, dass die Intentionen des empirischen Zuschauers (*intentio lectoris*) die Textintention nicht überlagern. Jede Interpretation muss anhand der Film-Form legitimierbar sein.
- Filmschaffende und Zuschauer gehen im Kino einen Vertrag ein, der eine juristische und eine kommunikative Dimension umfasst. Die juristische Dimension bezieht sich in erster Linie auf den institutionellen Rahmen (z. B. wird der Film gezeigt, für den eine Karte erworben wurde), die kommunikative Dimension wird in verschiedenen Phasen dynamisch ausgehandelt. In einer vor-rezeptiven Phase werden bestimmte Erwartungshaltungen aufgebaut. Hier spielen Werbung, Genreerwartungen und Starimages eine besondere Rolle. Die rezeptive Phase wurde bereits als interpretativer Dialog beschrieben. Entscheidend ist hierbei, dass die Erwartungshaltung der Zuschauer erfüllt wird. Diese Phase ist jedoch risikoreich, da auch künstlerische Abweichungen vom Erwartbaren von den Zuschauern erwartet werden (Varianzerwartung). In der nach-rezeptiven Phase wird beurteilt, inwieweit ein Film den kommunikativen Vertrag eingelöst hat. Hierbei stehen insbesondere Fragen nach der Plausibilität der Narration und der Funktionalität der Film-Form im Vordergrund.

- Aus den Überlegungen zur Film-Form und zur Work-of-Art lassen sich Bewertungskriterien für die ästhetische Qualität eines Kunstwerkes ableiten. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass die Möglichkeiten der ästhetischen Wirkung eines Kunstobjekts größer werden, wenn das Kunstobjekt eine Vielzahl interpretativer Eingriffe ermöglicht. Dies kann durch die Komplexität der formalen Relationen der Film-Form erreicht werden. Darüber hinaus ist ein gewisses Maß an Originalität nötig, um die Wahrnehmung zu entautomatisieren und neuen Bedeutungen Ausdruck zu verleihen. Um dennoch die Einheit der Form im ästhetischen Experience sicherzustellen, ist Kohärenz ein weiteres Kriterium, das auch als qualitative Einheit des Kunstobjekts bezeichnet werden kann.

## 5 Das Kunstobjekt

Künstlerischer Ausdruck wird in der Regel primär auf das Handeln von Künstlern bezogen. Aus dem Ausdruckshandeln eines Künstlers geht aber auch ein Kunstobjekt hervor, das in Folge durch die Rezipienten ästhetisch realisiert werden kann. Folgerichtig bezeichnet Ausdruck für Dewey also sowohl eine Handlung als auch ihr Ergebnis. Persönliches Handeln und das resultierende Ergebnis sind dabei organisch miteinander verknüpft. Die Nachvollziehbarkeit von Kunstobjekten ergibt sich dabei für Dewey aus dem künstlerische Produktionsprozess selbst, da dieser durch die Wahrnehmung kontrolliert wird, und deswegen immer auch auf sie bezogen ist.

*„The doing or making is artistic when the perceived result is of such a nature that its qualities as perceived have controlled the question of production. The act of producing that is directed by intent to produce something that is enjoyed in the immediate experience of perceiving has qualities that a spontaneous or uncontrolled activity does not have. The artist embodies in himself the attitude of the perceiver while he works.“* (Dewey 1934c: 55).

Der Künstler ist für Dewey gewissermaßen immer auch der erste Rezipient des sich entwickelnden Kunstobjekts. Daher können künstlerische Produktion und ästhetische Rezeption für Dewey bestenfalls analytisch voneinander unterschieden werden. Da das Kunstobjekt zudem aus einer wechselseitigen Transformation der Persönlichkeit des Künstlers und der objektiven Bedingungen seiner natürlichen und kulturellen Umwelt resultiert, ist auch ein intersubjektiver Nachvollzug durch Rezipienten möglich.

*„A poem and picture present material passed through the alembic of personal experience. They have no precedents in existence or in universal being. But, nonetheless, their material came from the public world and so has qualities in common with the material of other experiences, while the product awakens in other persons new perceptions of the meanings of the common world. [...]. Expression as personal act and as objective result are organically connected with each other.“* (Dewey 1934c: 88f.).

Ausdruck entspringt also weder allein der Persönlichkeit des Künstlers, noch manifestiert er sich ausschließlich im Kunstobjekt. Vielmehr wird das Kunstobjekt erst von Rezipienten in ihrem Experience realisiert, das in Folge zu einem ästhetischen Experience wird. Im Verlauf dieses Interaktionsprozesses transformieren sich Kunstobjekt und handelnde Rezipienten wechselseitig.

*„The expressiveness of the object also relies on the habits of the one who encounters it. The expressiveness is not strictly in the object just as the emotion does not pre-exist fully complete in the artist prior to creation. Expression refers to an interaction; it is an event which becomes an experience.“*  
(Alexander 1987: 229).

Im vorangegangenen Kapitel wurde bereits deutlich gemacht, dass im Prozess eines ästhetischen Experience Kunstobjekt, Künstler und Rezipient in eine triadische Interaktion eintreten, die Dewey als Kommunikation bezeichnet. Kunst unterscheidet sich jedoch von Sprache und anderen Symbolsystemen durch die qualitative Einmaligkeit der zum Ausdruck gebrachten Bedeutungen und ihrer unmittelbaren Realisation im Experience der Rezipienten (vgl. Dewey 1934c: 89). Daher kann ein Film auch nicht vollständig sprachlich ausgedrückt werden. Seine Story kann zwar in Worten wiedergegeben, und visuelle Elemente können beschrieben werden. Doch diese Beschreibung kann nie das ästhetische Experience des eigentlichen Kinobesuchs ersetzen.

*„[...] each art has its own medium and that medium is especially fitted for one kind of communication. Each medium says something that cannot be uttered as well or as completely in any other tongue. The needs of daily life have given superior practical importance to one mode of communication, that of speech. This fact has unfortunately given rise to a popular impression that the meanings expressed in architecture, sculpture, painting, and music can be translated into words with little if any loss. In fact, each art speaks an idiom that conveys what cannot be said in another language and yet remain the same.“* (Dewey 1934c: 111).

Auf Basis der vorangegangenen Überlegungen sollen im Folgenden die Spezifika filmischer Kommunikation näher erläutert werden. Da Deweys Ausführungen sich auf Kunst im Allgemeinen beziehen, ist es notwendig, sie im Hinblick auf die Kunstform Film zu konkretisieren und zu erweitern. Zu diesem Zweck werde ich Deweys Kunsttheorie zur Filmtheorie des russischen Formalismus und darauf aufbauenden neoformalistischen Ansätzen, insbesondere David Bordwells und Kristin Thompsons *Historischer Poetik des Kinos* in Beziehung setzen. Diese Vorgehensweise bietet sich aus mehreren Gründen an.

Auffallend ist zunächst die zeitliche Nähe von Deweys kunsttheoretischen Überlegungen zu den filmtheoretischen Arbeiten des russischen Formalismus: *Poetika Kino* erscheint 1927, Deweys *Art as Experience* 1934. Während die russischen Formalisten den Film als Massenkunst bezeichnen, die die Grenzen zwischen traditioneller Hochkultur und Populärkultur verschiebt, und „durch die im Kino geforderte Kollektivrezeption einen neuen Adressaten generiert, der im Gegensatz zum vereinzelt Leser steht“ (Beilenhoff;

Hennig; Hesse 2005: 418), bleibt er in Deweys eigenen kunsttheoretischen Überlegungen weitgehend unberücksichtigt.

Sowohl Dewey als auch die Formalisten betonen den konstruktiven Charakter, das Gemacht-Sein der künstlerischen Form, die stets auf die Wahrnehmung und ästhetische Realisation durch Rezipienten angelegt ist. Während die russischen Formalisten den Zusammenhang zwischen Kunst und Kultur zugunsten eines engeren Werkbezugs weitgehend unberücksichtigt lassen, betont Dewey die Wechselwirkung zwischen Kunst und alltäglichem Experience.

Neben diesen recht offensichtlichen Übereinstimmungen ähneln sich die beiden Ansätze aber auch in ihrer Auffassung von Wissenschaft und Theoriebildung. Dies zeigt sich insbesondere in Boris Eichenbaums Ausführungen zur *Theorie der formalen Methode*.

*„In unserer wissenschaftlichen Arbeit schätzen wir die Theorie bloß als Arbeitshypothese, mittels derer die Fakten entdeckt werden und einen Sinn bekommen: in ihrer Gesetzmäßigkeit sowie als Material für die Forschung. Deshalb geben wir uns nicht mit Definitionen ab, nach denen die Epigonen so dürsten, und errichten keine allgemeinen Thesen, an denen die Eklektiker so hängen. Wir stellen konkrete Grundsätze auf und halten uns daran, sofern sie vom Material verifiziert werden. Wenn das Material ihre Differenzierung oder Veränderung erheischt, dann ändern und differenzieren wir die Grundsätze. In diesem Sinne sind wir unabhängig von unserer eigenen Theorie, wie es sich für die Wissenschaft auch gehört; denn Theorie und Überzeugung ist zweierlei. Fertige Wissenschaften gibt es nicht – Wissenschaft vollzieht sich nicht in der Aufstellung von Wahrheiten, sondern in der Überwindung von Irrtümern.“*  
(Eichenbaum 1965: 8).

Dieses Verständnis der formalen Methode ähnelt Deweys Theorie der Forschung (*inquiry*). Ausgangspunkt von Deweys Überlegungen ist die Erkenntnis, dass es keine sicheren und ewigen Wahrheiten außerhalb des Experience gibt, die im Rahmen von Forschung entdeckt und enthüllt werden könnten. Dies liegt zum einen daran, dass Forschung immer innerhalb eines bestimmten Kontextes (*Context*) vollzogen wird, der sich auf die Fragerichtung und die Ergebnisse auswirkt. Zum anderen aber auch daran, dass sich Forschung stets auf ein veränderliches und potenziell problematisches Experience bezieht und die Wahrheit von Erkenntnissen daher nur eine zeitlich befristete Gültigkeit hat. Theoretische Aussagen haben daher auch für Dewey lediglich den Charakter einer Arbeitshypothese, die er als *Warranted Assertibility* (gerechtfertigte Behauptbarkeit) bezeichnet (vgl. Hickman 1998: 166ff.).

Diese offene Forschungsperspektive teilen David Bordwell und Kristin Thompson mit Dewey und den russischen Formalisten. Daher verstehen sie eine *Historische Poetik des Kinos* nicht als eigenständiges und abgeschlossenes Theoriegebäude, sondern vielmehr als einen Blickwinkel, aus dem heraus empirisch nachvollziehbare filmwissenschaftliche Forschung betrieben werden kann (vgl. Bordwell 1989b). Der Fokus liegt dabei auf den vier Forschungsschwerpunkten Film-Form, Film-Stil, Film-Verstehen und historische Entwicklung von Film-Form und Film-Stil:

„1. *Overarching form: by what principles are the films created as distinctive narrative wholes or 'other' wholes?* 2. *Stylistics: how is the film medium deployed in a film or body of films?* 3. *Spectatorial uptake: how do form and style shape the uptake of films?* 4. *Historical poetics: how do form and style exhibit patterns of continuity and change over time and how might we best explain these patterns?*“ (Bordwell; Nielsen 2004a).

Im Bereich der Narrativen-Form sowie des Film-Stils beziehen sie sich explizit auf die Arbeiten des russischen Formalismus, diese Anknüpfung kann jedoch aufgrund der zeitlichen und kulturellen Distanz nicht bruchlos vollzogen werden. Zwischen dem jähen Ende des russischen Formalismus 1930 und seiner Wiederbelebung durch Bordwells und Thompsons Einführungswerk *Film Art*, das 1979 erstmals erscheint, liegen mehrere Jahrzehnte, in denen die filmtheoretischen Schriften der russischen Formalisten beinahe in Vergessenheit gerieten (vgl. Beilenhoff; Hesse 2005: 401ff.).

Durch die grundsätzliche Veränderung des filmästhetischen (insbesondere die Einführung von Ton und Farbe) und gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Kontexts, kommt es notwendigerweise zu einer umfassenden Neuausrichtung formalistischer Filmtheorie. Diese äußert sich zunächst in der Kennzeichnung der *Historischen Poetik des Kinos* als Neoformalismus, wobei das Präfix Neo hier insbesondere die eingenommene kognitivistische Perspektive bezeichnet (vgl. Bordwell; Nielsen 2005).

Auffallend ist in diesem Zusammenhang auch, in welchem geringem Umfang die im engeren Sinne filmtheoretischen Schriften der russischen Formalisten Eingang in die *Historische Poetik des Kinos* gefunden haben.

„[Es ist] bemerkenswert, dass der Neoformalismus, wiewohl er explizit als filmwissenschaftlicher Ansatz konzipiert ist, auf der Literaturtheorie des russischen Formalismus aufbaut. [...]. Die reservierte Haltung des Neoformalismus, so scheint mir, hängt vor allem damit zusammen, dass die Formalisten den Film als Sprache behandeln. Gerade dies lehnt die neoformalistische Theorie aber energisch ab und verwirft offenbar die formalistische Poetik des Films en bloc.“ (Kessler 1996: 57f.).

Die Ablehnung der Neoformalisten bezieht sich zum einen auf ein vereinfachendes Kommunikationsmodell, in dem ein Künstler als Sender mithilfe eines Filmes eine Botschaft an einen mehr oder weniger passiven Empfänger übermittelt. Zum Anderen lehnen die Neoformalisten eine Gleichsetzung von ästhetischer und alltäglicher Wahrnehmung ab, da für sie alltägliche Wahrnehmung ausschließlich auf praktische, handlungsrelevante Zwecke bezogen ist (vgl. Thompson 1988: 7ff.). Mit Dewey können wir erwidern, dass künstlerische Kommunikation anders verläuft als sprachliche, und die Stärke seiner Argumentation besteht darin, dass er die Spezifik künstlerischer Kommunikation klar herausarbeitet. Zum anderen überwindet er die von den Neoformalisten proklamierte Kluft zwischen alltäglichem und ästhetischem Experience, indem er gerade ihre Kontinuität betont und so das kritische Potenzial von Kunst offenlegt.

Sowohl Dewey als auch die Formalisten verstehen Kunst als einen evolutionären, historischen Prozess, da erstens alle einzelnen Elemente eines Kunstobjekts wechselwirkend miteinander verbunden sind (z. B. die einzelnen Elemente in *Psycho*), zweitens ein derart systemisch verstandenes Kunstobjekt in Wechselwirkung mit dem jeweils übergeordneten Kunstsystem steht (z. B. *Psycho* und das Hollywoodkino), das sich drittens wiederum in Wechselwirkung mit der kulturellen Umwelt befindet (z. B. Hollywood und die US-amerikanische Gesellschaft). Diese komplexen Wechselwirkungsverhältnisse bilden den vierten, zentralen Forschungsschwerpunkt der *Historischen Poetik des Kinos*.

*„The institutional dimension -- most proximately, the social and economic system of film-making, involving tacit aesthetic assumptions, the division of labor, and technological procedures -- forms the horizon of what is permitted or encouraged at particular moments. It is not just that the filmmaker's choices are constrained; they are actively constituted in large part by socially structured factors. [...]. By the same token, an institution centered conception would seem the most promising basis for the study of how spectators use appropriate films in different historical contexts [...].“* (Bordwell 1989b: 382f.).

Das Zusammenspiel subjektiver und objektiver Bedingungen wurde bereits im Hinblick auf den künstlerischen Ausdrucksakt erläutert (vgl. 3). Im Anschluss daran wurde die Rolle des Zuschauers näher beleuchtet, der in der Work-of-Art einen dem Künstler vergleichbaren Ausdrucksprozess vollzieht (vgl. 4). Die folgenden Ausführungen beschäftigen sich mit dem eigentlichen Kunstobjekt oder vielmehr den Besonderheiten der künstlerischen Form. Ich werde zunächst Deweys Verständnis der künstlerischen Form erläutern und zu den filmtheoretischen Überlegungen der (Neo-)formalisten in Beziehung

setzen (5.1). In einem zweiten Schritt gilt es, die beiden Subsysteme der Film-Form, die Film-Narration und den Film-Stil näher zu erläutern (5.2).

## 5.1 Künstlerische Form und Film-Form

Dewey beginnt seine Überlegungen zur Rolle der Form mit der Unterscheidung zwischen Substanz (*substance*) und Form (*form*). Substanz ist das *Was* der Aussage, während Form das *Wie* der Aussage bezeichnet. Es wäre jedoch falsch, hieraus ein Containermodell abzuleiten, in dem die Form zu einem Gefäß für die Substanz wird, beide aber eine voneinander unabhängige Existenz haben. Vielmehr stellt die Form einen auf die jeweilige Substanz bezogenen Konstruktionsmodus dar.

*„This is what it is to have form. It marks a way of envisaging, of feeling, and of presenting experienced matter so that it most readily and effectively becomes material for the construction of adequate experience on the part of those less gifted than the original creator. Hence there can be no distinction drawn, save in reflection, between form and substance. The work itself is matter formed into esthetic substance.“* (Dewey 1934c: 114).

Dewey versteht Form also stets funktional, das heißt in ihrer Bedeutung für die Interaktion zwischen Künstler, Kunstobjekt und Rezipient. Wie bereits gezeigt wurde, resultiert das Ergebnis des Ausdruckshandelns, also das Kunstobjekt, aus einer wechselseitigen Transformation objektiver und subjektiver Elemente. Hierdurch wird sowohl die Möglichkeit individuellen Ausdrucks sichergestellt, als auch die intersubjektive Nachvollziehbarkeit des Ergebnisses des Ausdrucksprozesses innerhalb vergleichbarer Kontexte gewährleistet. Ein vergleichbarer Transformationsprozess vollzieht sich auch aufseiten des Rezipienten. Für ihn ist es das Kunstobjekt, das sich und das er in seinem individuellen Experience ästhetisch realisiert. In den Prozess des Betrachtens fließen also gleichermaßen subjektive (Persönlichkeit) und objektive (Kunstobjekt) Elemente sowie der Kontext des Experience mit ein. Persönlichkeit und Kunstobjekt transformieren sich dabei wechselseitig und konstituieren etwas, das im Experience zuvor nicht existent war. Aus dem Experience wird ein ästhetisches Experience.

Auch für Bordwell und Thompson können Form (*form*) und Inhalt (*content*) eines Films nur analytisch voneinander unterschieden werden, da ein Film immer in seiner Gesamtheit von einem Rezipienten wahrgenommen wird, und nicht als Ansammlung voneinander unabhängiger Elemente. In dieser Ablehnung eines Form/Inhalt-Dualismus stimmen sie mit Dewey überein, doch mangelt es ihnen an einer differenzierten Begründung. So unterscheiden sie lediglich den Gegenstand (*subject matter*) und abstrakte Vorstellungen

(*abstract ideas*), die beide in die Film-Form eingehen und als qualitative Einheit von den Zuschauern wahrgenommen werden.

*„Every component functions as part of the overall pattern that is perceived. Thus we shall treat as formal elements many things that some people consider content. From our standpoint, subject matter and abstract ideas all enter into the total system of the artwork. They may cue us to frame certain expectations or draw certain inferences. The perceiver relates such elements to one another dynamically. Consequently, subject matter and ideas become somewhat different from what they might be outside the work.“* (Bordwell; Thompson 2003: 50).

Wie dieser Prozess vonstattengeht, bleibt jedoch unklar. In einem zweiten Schritt ist es daher notwendig, unter Rückgriff auf Dewey Gegenstand (*subject, theme, topic*), Material (*subject-matter*) und Substanz (*substance, matter*) eines Kunstwerkes voneinander zu unterscheiden.<sup>28</sup> Diese Unterscheidung kann anhand von *Psycho* leicht nachvollzogen werden. Als ein möglicher Gegenstand des Films kann beispielsweise das Thema ›Identität unter den Bedingungen der Moderne‹ genannt werden. Als *Material* bezeichnet Dewey alle subjektiven und objektiven Aspekte, die ein Künstler, bewusst oder unbewusst, in den Herstellungsprozess einbringt. Bezogen auf Filme unterscheiden die Russischen Formalisten hierbei „vorfilmisches Material, das der Aufnahme zugrunde liegt, von jenem Material (Einstellungen), das Grundlage der filmischen Konstruktion (Montage) ist“ (Beilenhoff; Hennig; Hesse 2005: 418). Die *Substanz* ist für Dewey dann der eigentliche Film in seiner qualitativen Einmaligkeit.

*„Antecedent subject-matter is not instantaneously changed into the matter of a work of art in the mind of an artist. It is a developing process. As we have already seen, the artist finds where he is going because of what he has previously done; that is, the original excitation and stir of some contact with the world undergo successive transformation. That state of the matter he has arrived at sets up demands to be fulfilled and it institutes a framework that limits further operations. As the experience of transforming subject-matter into the very substance of the work of art proceeds, incidents and scenes that figured at first may drop out and others take their place, being drawn in by the suction of the qualitative material that aroused the original excitement.“* (Dewey 1934c: 116).

---

<sup>28</sup> Deweys Ausführungen sind an dieser Stelle etwas verwirrend, da er erst im Verlauf seiner Argumentation die Unterscheidung zwischen *subject* und *subject-matter* vollzieht. Zudem verwendet er *matter* und *substance* synonym. *Subject* bezeichnet er wahlweise auch als *theme* oder *topic*. Seine Beispiele sind sehr breit gefächert und erschweren ebenfalls eine klare Abgrenzung. Die Darstellung begrifflicher Unzulänglichkeiten anderer Kritiker und Theoretiker macht die Verwirrung des Lesers schließlich perfekt (vgl. Dewey 1934c: 115f.).

Der Stoff, u. a. die Romanvorlage von *Psycho*, wird also sukzessive in die Substanz des Kunstobjekts transformiert. Getroffene Entscheidungen ziehen dabei bestimmte Konsequenzen nach sich und schließen andere Möglichkeiten aus. Die Entscheidung, *Psycho* mit Marions Diebstahl zu beginnen, steht in direktem Zusammenhang mit der Entscheidung, den Mord unter der Dusche (Hitchcocks Inspiration) zum zentralen Moment des Films zu machen. Gleichzeitig verbietet diese Entscheidung, den Film beispielsweise mit der Beerdigung von Normans Mutter zu beginnen.

Stoff und Substanz sind Dewey zufolge integrale Bestandteile eines Kunstobjekts und können bestenfalls analytisch voneinander unterschieden werden. Anders verhält es sich mit dem *Gegenstand*, der einem Kunstobjekt stets von außen zugeschrieben wird, und diesem auch äußerlich bleibt. Die Aussage, dass *Psycho* Identität unter den Bedingungen der Moderne zum Gegenstand hat, ist zwar plausibel, verrät aber fast nichts über den eigentlichen Film. Es ist eine Zuschreibung, auf deren Basis wir noch nicht einmal entscheiden können, ob es sich bei *Psycho* um einen Western oder eine Komödie handelt. Zudem hat *Psycho* auch andere Themen zum Gegenstand, wie zum Beispiel unerfüllte Liebe. Dies macht den Film aber noch nicht zu einem Melodram. Ebenso verhält es sich mit Titeln, die für Dewey in die gleiche Kategorie fallen. *Psycho* könnte ebenso gut *Norman*, *Mother* oder *Shower* heißen. Für die eigentliche Substanz des Films ist das bedeutungslos, da es sich beim Gegenstand eines Kunstobjekts immer um das Ergebnis eines sozialen Zuschreibungsprozesses handelt.

*„The theme or subject [...] may be of no significance at all save for purposes of practical identification.“* (Dewey 1934c: 116).

Aus den zuvor gemachten Überlegungen zieht Dewey zwei Schlüsse. Erstens ist Form ein Organisationsprinzip, das es ermöglicht, subjektives und objektives Material so aufzubereiten, dass ein Rezipient durch den Kontakt mit diesem so geformten Kunstobjekt in ein ästhetisches Experience verwickelt wird, an dessen Entfaltung er selbst aktiv beteiligt ist. In dieser Entfaltungs- bzw. Konstruktionsarbeit ist der Rezipient jedoch nicht völlig frei, sondern wird von der Form beeinflusst und geleitet (funktionales Verständnis von Form). Zweitens können Form und Substanz nur analytisch voneinander unterschieden werden, da die Substanz nichts anderes ist als geformter Stoff.

*„Form may then be defined as the operation of forces that carry the experience of an event, object, scene, and situation to its own integral fulfillment. The connection of form with substance is thus inherent, not imposed from without. It marks the matter of an experience that is carried to consummation.“* (Dewey 1934c: 142).

Form darf jedoch nicht mit der äußeren *Gestalt* (*shape*) oder *Arrangement* (*design*) gleichgesetzt werden, da beide nur Elemente der Form sind.<sup>29</sup> Die Feststellung, dass es sich bei *Psycho* um einen 109 minütigen, schwarz-weiß fotografierten Tonfilm handelt, der sich in 3 Akte unterteilen lässt, sagt etwas über die Gestalt aus. Diese Gestalt steht auch in einem Zusammenhang mit der Form des Films, konstituiert sie jedoch nicht.

*„[...] shape is only an element in esthetic form; it does not constitute it. [...]. Shapes that are not in our minds associated with any function are hard to grasp and retain. [...]. Up to a certain point, then, shape is allied with form in its artistic sense. In both there is organization of constituent parts.“* (Dewey 1934c: 119).

Ähnlich verhält es sich mit dem *Arrangement*, das wie die äußere Gestalt einerseits der Form zugeneigt ist, weil es einzelne Elemente zu einem umfassenden Ganzen arrangiert, andererseits aber einem übergeordneten Zweck dient, wie dies bei einem Löffel oder auch bei einer komplexen Maschine der Fall ist.

*„The design of a painting or novel is the arrangement of its elements by means of which it becomes an expressive unity in direct perception. [...] there is an ordered relation of many constituent elements. The characteristic of artistic design is the intimacy of the relations that hold the parts together. [...]. In the work of art, the relations cannot be told apart from what they relate except in later reflection. A work of art is poor in the degree in which they exist in separation [...].“* (Dewey 1934c: 121).

Nur wenn Gestalt und Arrangement zum Zustandekommen eines ästhetischen Experience beitragen, werden sie zu einem Teil der Form. Die Grenzen sind jedoch fließend. Allein die Tatsache, dass ein Drehbuchautor sich eines gängigen Erzählschemas bedient, sagt noch nichts über die ästhetische Qualität des Endprodukts aus. Entscheidend ist für Dewey, dass im ästhetischen Experience die ordnenden Strukturen und die durch diese in Beziehung gesetzten einzelnen Elemente nicht mehr unterschieden werden können. Unter den folgenden Bedingungen verlieren sie ihren individuellen Charakter und das Kunstobjekt wird unmittelbar als qualitativ einmalige geformte Substanz im ästhetischen Experience realisiert.

*„Only when the constituent parts of a whole have the unique end of contributing to the consummation of a conscious experience, do design and shape lose superimposed character and become form. They cannot do this so*

---

<sup>29</sup> Deweys Unterscheidung von *shape* und *design* ist nicht eindeutig. Die von ihm gewählten Beispiele können beiden Begriffen zugeordnet werden. Folgende Differenzierung wäre jedoch möglich: *Shape* bezieht sich insbesondere auf die physische Form (z.B. den Umriss einer Maschine), während *design* die Anordnung (z.B. der einzelnen Teile einer Maschine) betont.

*long as they serve a specialized purpose; while they can serve the inclusive purpose of having an experience only when they do not stand out by themselves but are fused with all other properties of the work of art.*“ (Dewey 1934c: 122).

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass Form generell ein System von Beziehungen einzelner Elemente eines Ganzen bezeichnet. Ästhetische Form unterscheidet sich durch die vollständige Verschmelzung aller Beziehungsstrukturen. In einer doppelläufigen Struktur ermöglichen diese Elemente demzufolge erst die Form, in der sie dann annähernd vollständig aufgehen. Ein so geformtes Kunstobjekt realisiert sich als qualitative Einheit unmittelbar im ästhetischen Experience eines Rezipienten.

Für Deweys ist es jedoch wichtig, den Begriff der *Beziehung (relation)* noch weiter zu differenzieren und intellektuelle Beziehungen, in Form symbolischer Aussagen, von interaktiven, im Handeln hergestellten, Beziehungen zu unterscheiden.

*„Intellectual relations subsist in propositions; they state the connection of terms with one another. In art, as in nature and in life, relations are modes of interaction. [...]. [They] may be symbolized by terms or conceptions and then be stated in propositions. But they exist as actions and reactions in which things are modified. Art expresses, it does not state; it is concerned with existences in their perceived qualities, not with conceptions symbolized in terms.*“ (Dewey 1934c: 139).

Das System von Beziehungen, das die künstlerische Form konstituiert, ist für Dewey also stets ein dynamisches System, dessen Elemente im Verlauf ihrer Wahrnehmung durch einen Rezipienten mit- und aufeinander wirken. Eine vergleichbare Beschreibung künstlerischer Form findet sich auch bei den russischen Formalisten.

*„[...] die Einheit eines Werkes ist keine abgeschlossene, symmetrische, sondern eine sich allmählich entfaltende, also dynamische Einheit. Zwischen ihren Teilen herrscht nicht das Gesetz der Gleichheit oder Addition, sondern das der Korrelation und Integration.*“ (Tynjanov nach Eichenbaum 1965: 41).

Diese Differenzierung kann anhand der berühmten Dusch-Szene von *Psycho* veranschaulicht werden. Im Vergleich zu den anderen Szenen des Films weist die Duschszene eine höhere Schnittfrequenz auf, das heißt, sie ist schneller geschnitten als alle anderen Szenen des Films. Dieser Effekt wird durch die Musik unterstützt. Diese Vorgehensweise hat einen Einfluss auf die Wahrnehmung dieser Szene durch das Publikum. Dieser Zusammenhang kann sprachlich, in Form einer Aussage formuliert werden. Ein Zuschauer, der diese Szene im Kino sieht, wird sie jedoch ganz anders

erleben. Im Rahmen seines ästhetischen Experience nimmt ein Zuschauer nicht einzelne Elemente wie Musik und Schnitffrequenz wahr, sondern stets ein qualitatives Ganzes, eben den Mord unter der Dusche. Darüber hinaus verändert diese Szene alle anderen Szenen, die ein Zuschauer noch sehen wird, und vor allem auch die Szenen, die er bereits gesehen hat. Das sich entfaltende ästhetische Experience ist ein sich zeitlich erstreckender, dynamischer Transformationsprozess, in dem alle Elemente des gesamten Filmes in beständiger Wechselwirkung zueinanderstehen, sich gegenseitig durchdringen, und so die qualitative Einheit (*qualitative unity*) des Films, seine geformte Substanz bilden. Aus diesen Überlegungen lässt sich eine erste, sehr allgemeine Definition der Film-Form ableiten.

*„By film form, in its broadest sense, we mean the overall system of relations that we can perceive among the elements in the whole film.“* (Bordwell; Thompson 2003: 49).

Unter Rückgriff auf Dewey können wir sagen, dass die Film-Form sowohl einen Organisations- als auch einen Präsentationsmodus darstellt. Als Organisationsmodus stellt die Film-Form die Beziehung der einzelnen Elemente eines Films untereinander her, wodurch die Wahrnehmung eines Films als Einheit durch die Rezipienten gewährleistet wird. Als Präsentationsmodus leitet sie den Rezipienten in der Entfaltung eines ästhetischen Experience an, das dem Film entspricht. Die Film-Form ist also zum einen dafür verantwortlich, dass wir *Psycho* als einen zusammenhängenden Film auffassen und nicht nur als lose Ansammlung verschiedener audio-visueller Eindrücke; zum anderen aber auch dafür, wie wir den Film verstehen und wie er ästhetisch in unserem Experience realisiert wird. Form sticht dabei nicht als eigenständiges Element eines Films hervor, sondern ist eher als dynamischer Prozess des Form-Annehmens zu verstehen, in dem Stil, Narration und die aktive Beteiligung der Rezipienten sich wechselseitig bedingen. Die Film-Form lässt sich daher als System beschreiben, in dem die einzelnen Elemente sowohl zueinander als auch zum gesamten System der Film-Form in einer funktionalen Beziehung stehen. Ein Element kann dabei innerhalb eines Films auch mehrere *Funktionen* erfüllen, die nicht zwingend vom Künstler intendiert sein müssen.

*„In asking about formal function, therefore, we ask not 'How did this element get there?' but rather, 'What is this element doing there?' and 'How does it cue us to respond?'“* (Bordwell; Thompson 2003: 60).

An diesem Punkt sind Bordwell und Thompson spezifischer als Dewey, dessen funktionales Verständnis sich stets auf eine bereits hergestellte und wirksame künstlerische Form (also das Funktionieren des Kunstobjekts im Rezeptionsprozess) bezieht, nicht aber auf einzelne Elemente künstlerischer Form und deren dynamische Interaktion innerhalb

des gesamten formalen Systems, durch die das Kunstobjekt im Rezeptionsprozess wirksam werden kann.

Unter Rückgriff auf die Arbeiten der russischen Formalisten, werden die einzelnen funktionalen Elemente eines Filmes im Rahmen neoformalistischer Filmtheorien auch gelegentlich als *Verfahren* (russ. *Priem*; engl. *Device*) bezeichnet.

*„The word device indicates any single element or structure that plays a role in the artwork – a camera movement, a frame story, a repeated word, a costume, a theme, and so on. For the neoformalist, all devices of the medium and of formal organization are equal in their potential for defamiliarization and for being used to build up a filmic system.“* (Thompson 1988: 35).

Einzelne Verfahren können dabei innerhalb eines Filmes eine exponierte Stellung einnehmen, weswegen sie von den russischen Formalisten auch als *Dominante* bezeichnet werden. Als Leitkomponente sind sie nicht nur bedeutsam für einzelne Filme, sondern auch im Hinblick auf ganze Stilrichtungen. Das Konzept der Dominante wird von den Neoformalisten wieder aufgegriffen.

*„[...] the neoformalist critic uses the concept of the dominant – the main formal principle a work or group of works uses to organize devices as a whole. [...]. The dominant will pervade the work, governing and linking smallscale devices to large-scale ones; through the dominant, the stylistic, narrative, and thematic levels will relate to each other.“* (Thompson 1988: 43).

Der Zusammenhang zwischen der Dominante, einzelnen Filmen und ganzen Stilrichtungen lässt sich am Beispiel des *Continuity Editing* erläutern (vgl. 5.2.2). Das Ziel dieses Verfahrens ist der unsichtbare Schnitt. Die technischen Aspekte eines Films sollen in den Hintergrund treten, damit die Zuschauer sich auf die dargestellte Handlung und die Charaktere konzentrieren können. Dieses Verfahren dominiert notwendigerweise den gesamten Herstellungsprozess eines Films. Darüber hinaus ist es aber auch ein Markenzeichen dessen, was meist als klassischer Hollywood-Stil bezeichnet wird. Über einzelne Filme hinaus kann eine Dominante im Rahmen künstlerischer Evolution also auch stilbildend wirken.

### **Verfremdung und Entautomatisierung**

Für die russischen Formalisten stellt die *Verfremdung* (*ostranenie*) und die damit verbundene erschwerte Form ein zentrales künstlerisches Verfahren dar, dass sich in weiten Teilen mit Deweys Ausführungen zur Bedeutung spannungsreicher, widerständiger Bedingungen (*tension, resistance*) für das Zustandekommen eines tief gehenden ästhetischen Experience deckt. Zum Verständnis des Verfahrens der Verfremdung ist es

zunächst hilfreich, mit Dewey zwischen bloßem *Wiedererkennen* (*recognition*) und lebendiger *Wahrnehmung* (*perception*) zu unterscheiden.

*„Recognition is perception arrested before it has a chance to develop freely. In recognition there is a beginning of an act of perception. But this beginning is not allowed to serve the development of a full perception of the thing recognized. [...]. In recognition we fall back, as upon a stereotype, upon some previously formed scheme. Some detail or arrangement of details serves as cue for bare identification. It suffices in recognition to apply this bare outline as a stencil to the present object. It is arrested at the point where it will serve some other purpose [...].“* (Dewey 1934c: 58f.).

Im alltäglichen Handlungsvollzug spielt Wiedererkennen eine wichtige Rolle. Wenn wir beispielsweise eine Straße überqueren wollen, ist es nicht notwendig, jedes fahrende Auto mit all seinen Besonderheiten wahrzunehmen. Um unser Ziel, die andere Straßenseite, zu erreichen, genügt es, die Autos als Autos wieder zu erkennen. Der Wahrnehmungsprozess wird gewissermaßen abgekürzt im Hinblick auf ein angestrebtes Ziel. Im Prozess der Filmwahrnehmung spielt bloßes Wiedererkennen natürlich auch eine Rolle, da der Wahrnehmungsprozess allein schon durch die Flüchtigkeit der projizierten Bilder (24 Bilder pro Sekunde) abgekürzt wird. Zudem wird in narrativen Spielfilmen meist eine Geschichte erzählt, so dass die Rezipienten sich vielfach mit bloßem Wiedererkennen zufriedengeben müssen, um ihr angemessen folgen zu können. Im Gegenzug sind die Zuschauer im Kino aber auch weitgehend von den Notwendigkeiten des alltäglichen Handlungsvollzuges befreit, und an diesem Punkt kann Wahrnehmung einsetzen.

*„Perception replaces bare recognition. There is an act of reconstructive doing, and consciousness becomes fresh and alive. This act of seeing involves the cooperation of motor elements even though they remain implicit and do not become overt, as well as cooperation of all funded ideas that may serve to complete the new picture that is forming. Recognition is too easy to arouse vivid consciousness. There is not enough resistance between new and old to secure consciousness of the experience that is had.“* (Dewey 1934c: 59).

Diesen Zusammenhang beschreiben die russischen Formalisten als Wechselspiel zwischen *Automatisierung* und *Verfremdung*. Die Automatisierung entspricht dem, was Dewey als bloßes auf Habits basierendes Wiedererkennen bezeichnet, und bildet den Widerpart zur tief greifenderen Wahrnehmung.

*„Mit dem Prozess [...] der Verautomatisierung einer Sache wird die größte Ökonomie der Wahrnehmungskräfte erreicht; die Dinge bieten sich entweder nur mit einem ihrer Merkmale dar [...] oder sie werden gleichsam nach einer*

*Formel ausgeführt, ohne überhaupt im Bewusstsein zu erscheinen. [...] So kommt das Leben abhanden und verwandelt sich in nichts. Die Automatisierung frisst die Dinge, die Kleidung, die Möbel, die Frau und den Schrecken des Krieges.“ (Sklovskij 1994a: 15).*

Ziel von Kunst soll es daher sein, das automatisierte Erkennen einer Sache durch Verfremdung zu erschweren, damit ein Wahrnehmungsprozess einsetzen kann, der wiederum durch das Verfahren der erschwerten Form verlängert werden kann. Das Verfahren der Verfremdung wirkt dabei in zwei Richtungen.

*„Einmal dient die Verfremdung dazu, die durch sprachliche und gesellschaftliche Konventionen 'automatisierte' Wahrnehmung zu erschweren, dadurch ein neues Sehen der Dinge zu erzwingen und so das eigene Verhältnis zur Umwelt zu korrigieren. Zum anderen wird in einer Art gegenläufigen Bewegung die durch Verfremdung erschwerte Wahrnehmung auf die verfremdende und erschwerende Form selbst gelenkt. Diese Form und die für sie konstitutiven Verfahren werden zum eigentlichen Gegenstand kunstgemäßer Wahrnehmung und schließlich zum eigentlichen Gegenstand der Kunst.“ (Striedter 1994: XXIII).*

Der erste genannte Aspekt betont den ethischen Aspekt des Verfahrens der Verfremdung, der jedoch bei den russischen Formalisten nur eine untergeordnete Rolle spielt. Entscheidender ist für sie die Verfremdung als gewissermaßen künstlerisches „Meta-Verfahren“ (Kessler 1996: 55), das den Blick auf die Konstruiertheit des Kunstobjekts lenkt. Hitchcocks Kurzauftritte in seinen Filmen sind ein gutes Beispiel für den Einsatz dieses Verfahrens, das den fiktionalen Charakter von Filmen gegenüber dem Publikum betont.

Sowohl der russische Formalismus als auch der Neoformalismus verstehen Verfremdung insbesondere als Motor künstlerischer Evolution. Da ein einmal verfremdetes künstlerisches Verfahren dazu tendiert, kanonisch, und in diesem Sinne seinerseits wieder automatisiert, zu werden, bedarf es beständiger Verfremdung.

*„Eine neue Form entsteht nicht, um einen neuen Inhalt auszudrücken, sondern um eine alte Form abzulösen, die ihren Charakter als künstlerische Form bereits verloren hat.“ (Sklovskij 1994a: 51).*

Filmgenres sind gut geeignet, um diesen Zusammenhang zu verdeutlichen. Wenn ein Künstler beispielsweise einen Western drehen will, so tut er dies vor dem Hintergrund aller bereits gedrehten Western. Daher muss er diese in seine Überlegungen mit einbeziehen und dem Genre einen neuen Aspekt abgewinnen, indem er es verfremdet.

*„In every work, then, we must expect a tension between the conventions that preexist in that culture and whatever degree of inventiveness the filmmaker brings to the individual form of the film.“* (Thompson 1988: 35).

Mittel und Grad der Verfremdung sind jedoch variabel. Entscheidend ist an dieser Stelle, dass künstlerische Evolution für die Neoformalisten nicht aus einem rein kunstimmanenten Wechselspiel zwischen Automatisierung und Verfremdung resultiert. Vielmehr vollzieht sich die Wahrnehmung künstlerischer Verfahren durch die Zuschauer vor deren jeweiligem historischen und kulturellen Kontext. Einsatz und Wirkung künstlerischer Verfahren sind also beobachter- und kontextabhängig. So fällt es uns beispielsweise schwer, die Schockwirkung, die Alfred Hitchcocks *Psycho* auf sein Erstaufführungspublikum hatte, nachzuvollziehen. Die Neoformalisten überwinden so eine Schwachstelle in der Argumentation der russischen Formalisten und ermöglichen es, die ethische Dimension des Verfahrens der Verfremdung stärker in den Fokus zu rücken (vgl. Thompson 1988: 21ff.; Bordwell; Thompson 2003: 50). Da sie aber bemüht sind, Kunst und Alltag strikt zu trennen, um sich so insbesondere von marxistisch und psychoanalytisch geprägten Filmtheorien abzugrenzen, gelingt es ihnen nicht, diese Dimension des ästhetischen Experience voll zu entfalten.

*„Any film's first task is to engage our attention as forcefully as possible, and many, if not most, of its motivations and functions will serve that purpose, among others. Art's main concern is to be aesthetic.“* (Thompson 1988: 36).

Ein ästhetisches Experience lässt sich mit Dewey jedoch nicht auf einen gelungenen und genussvollen Wahrnehmungsprozess reduzieren, sondern zeichnet sich durch die Fähigkeit aus, das Experience von Produzenten und Rezipienten nachhaltig zu transformieren.

*„Some esthetic products have an immediate vogue; they are the 'best sellers' of their day. They are 'easy' and thus make a quick appeal; [...]. But their very ready assimilation into experience exhausts them quickly; no new stimulus is derived from them. They have their day--and only a day.“* (Dewey 1934c: 172).

Mit Dewey können wir daher zwischen zwei Arten ästhetischer Produkte unterscheiden. Auf der einen Seite gibt es ästhetische Produkte, deren Erfolg sich in ihrer kurzfristigen Vermarktbarkeit äußert. Sie sind jedoch nicht in der Lage, eine über den Moment der Rezeption hinausgehende ästhetische Wirkung zu entfalten. Auf der anderen Seite gibt es Produkte, und streng genommen können nur diese mit Dewey als Kunstobjekte bezeichnet werden, die in der Lage sind, das alltäglich Experience der Zuschauer nachhaltig und immer wieder aufs Neue zu transformieren. Daher charakterisiert Dewey sie als gleichzeitig instrumental und final. Im Kino ist dieser Zusammenhang besonders offensichtlich, da Filme nicht nur Kunstobjekte, sondern gleichzeitig auch Wirtschaftsgüter

sind. So gibt es viele Filme, deren ästhetischer Effekt sich auf den eigentlichen Zeitraum des Kinobesuchs beschränkt, sie sind primär final. Mit dem Film endet auch unsere ästhetische Experience. Auf der anderen Seite gibt es Filme, die über den Rezeptionszeitraum hinausreichen, und daher gleichermaßen final (da ihre Projektionszeit endet) und instrumental sind, da sie unser alltägliches Experience transformieren und unser Leben verändern.

*„[...] there is no final term in appreciation of a work of art. It carries on and is, therefore, instrumental as well as final. [...] We are carried to a refreshed attitude toward the circumstances and exigencies of ordinary experience. The work, in the sense of working, of an object of art does not cease when the direct act of perception stops. It continues to operate in indirect channels.“* (Dewey 1934c: 144).

Die Stärke von Deweys Argumentation besteht darin, dass er den engen Werkbezug der Russischen Formalisten ebenso überwindet wie die strikte Trennung, die die Neoformalisten zwischen Kunst und Alltag vollziehen. Durch die Anbindung seiner Kunsttheorie an die Theorie des Experience gelingt es ihm, die ethische Dimension von Kunst zu entfalten, ohne dadurch die Spezifik des jeweiligen Kunstobjekts aus dem Blick zu verlieren oder es externen Zwecken unterzuordnen. Daher ist künstlerische Evolution für Dewey, im Gegensatz zu den hier skizzierten formalistischen Theorien, gerade nicht als rein kunstinternes Phänomen zu verstehen, sondern resultiert aus den veränderten Bedingungen des alltäglichen Experience.

### **Prinzipien künstlerischer Form**

Aufgrund der grundsätzlichen Kontinuität zwischen alltäglichem und ästhetischem Experience lassen sich die Wirkungsweise der künstlerischen Form und die ihr zugrunde liegenden Prinzipien (*conditions of form*) für Dewey aus den Bedingungen eines erfüllenden Experience (*an experience*) ableiten (vgl. 1.4).

*„The problem of discovering the nature of form is thus identical with that of discovering the means by which are effected the carrying forward of an experience to fulfillment. When we know these means, we know what form is. While it is true that every matter has its own form, or is intimately individual, yet there are general conditions involved in the orderly development of any subject-matter to its completion, since only when these conditions are met does a unified perception take place.“* (Dewey 1934c: 142).

Bordwell und Thompson gehen ebenfalls von mehreren allgemeinen Prinzipien (*principles*) aus, die zum Zustandekommen der Film-Form beitragen.<sup>30</sup> Diese relativ unverbunden nebeneinanderstehenden Prinzipien können durch Deweys umfassenderen Blickwinkel in einen stärkeren Bezug zueinander gesetzt und ihre wechselseitigen Beeinflussungen so besser erfasst werden.

Das erste Prinzip beschreibt Dewey als akkumulativen Prozess (*cumulative effect*), wohingegen Bordwell und Thompson es als Entwicklung (*development*) bezeichnen.

*„Think of formal development as a progression moving from beginning through middle to end. [...] Most feature-length films are composed of several developmental patterns.“* (Bordwell; Thompson 2003: 63).

Bordwells und Thompsons Ausführungen bleiben sehr allgemein. Es finden sich zwar Hinweise, dass das Prinzip der Entwicklung eine grundlegendere Funktion erfüllt als die anderen Prinzipien, dennoch wird es diesen gleichberechtigt zur Seite gestellt. Hier sind Deweys Ausführungen besonders hilfreich, da für ihn Entwicklung im Zentrum jeden ästhetischen Experience steht, es vorantreibt und überhaupt erst ermöglicht.

*„There can be no movement toward a consummating close unless there is a progressive massing of values, a cumulative effect. This result cannot exist without conservation of the import of what has gone before. Moreover, to secure the needed continuity, the accumulated experience must be such as to create suspense and anticipation of resolution.“* (Dewey 1934c: 142).

Das zweite neoformalistische Prinzip der Einheit (*unity* und *disunity*) ist vergleichbar mit dem, was Dewey hier als Kontinuität (*continuity*) bezeichnet. Seine Argumentation ist jedoch präziser, da er Kohärenz (*completeness of relations within a chosen medium*), als Ergebnis des künstlerischen Formungsprozesses, von Kontinuität, als Modus zur Herstellung von Kohärenz unterscheidet (vgl. Dewey 1934c: 139). Hier zeigt sich eine Schwachstelle in Bordwells und Thompsons Ausführungen, da Kohärenz und Kontinuität bei ihnen im Prinzip der Einheit zusammenfallen.

Diese Schwäche gleichen sie jedoch aus, indem sie als drittes Prinzip die Funktion (*function*) einführen. Wie oben bereits ausgeführt, kann jedes Element eine bestimmte Funktion innerhalb der Film-Form erfüllen und so zu einem künstlerischen Verfahren werden. Mit diesem Prinzip tragen die Formalisten dem Umstand Rechnung, dass die Verwendung und Platzierung eines Elements das Ergebnis einer meist bewussten künstlerischen Entscheidung ist. Dieses funktionale Verständnis kommt bei Dewey zwar

---

<sup>30</sup> Bordwell und Thompson gehen von insgesamt 5 Prinzipien aus. Unter Rückgriff auf Dewey wird Rhythmus als weiteres Prinzip eingeführt (vgl. Bordwell; Thompson 2003: 59ff.).

als dynamische Wechselwirkung der Elemente (*interrelation of parts*) zum Ausdruck (vgl. Dewey 1934c: 98), die Stärke der neoformalistischen Argumentation besteht jedoch darin, dass sie betont, dass diese dynamische Wechselwirkung sich nicht einfach ergibt, sondern vom Künstler angelegt wird und Teil seines künstlerischen Handelns, seiner Textstrategie ist.

Anhand eines Beispiels kann die komplexe Wechselwirkung zwischen den bereits genannten Prinzipien und der Film-Form verdeutlicht werden. Zunächst ist ein Film nichts weiter als eine zusammengeklebte Ansammlung von Filmschnipseln. Um ein ästhetisches Experience zu ermöglichen, müssen diese Einzelteile arrangiert, also zueinander in Beziehung gesetzt werden. Auf diesem Weg erhält ein Film seine dynamische Form. So verweist eine Szene immer schon auf eine folgende Szene, die folgende Szene verändert aber unter Umständen unser Verständnis der vorangegangenen Szene grundlegend. Die Dynamik der Film-Form entsteht dabei nicht nur zwischen Elementen innerhalb des Films, vielmehr sind die Zuschauer Teil dieses dynamischen Prozesses. Film-Form ergibt sich also sowohl aus den dynamischen Relationen der einzelnen Elemente eines Films als auch dem dynamischen Prozess der Filmwahrnehmung durch die Zuschauer.

*„As the viewer watches the film, she or he picks up cues, recalls information, anticipates what will follow, and generally participates in the creation of the film's form. The film shapes particular expectations by summoning up curiosity, suspense, and surprise. The ending has the task of satisfying or cheating the expectations prompted by the film as a whole. The ending may also activate memory by cueing the spectator to review earlier events, possibly considering them in a new light.“* (Bordwell; Thompson 2003: 69).

Als viertes Prinzip nennt Dewey Wiederkehr (*recurrence*), während Bordwell und Thompson von Ähnlichkeit und Wiederholung (*similarity* und *repetition*) sprechen. Für sie ist dieses Prinzip bedeutsam, da es sicherstellt, dass ein Film auch von seinem Publikum verstanden wird. Darüber hinaus können Wiederholungen aber auch als Motive eine ästhetische Funktion erfüllen. Dewey betont insbesondere diesen ästhetischen Aspekt von Ähnlichkeit und Wiederholung.

*„Mechanical recurrence is that of material units. Esthetic recurrence is that of relationships that sum up and carry forward. Recurring units as such call attention to themselves as isolated parts, and thus away from the whole. Hence they lessen esthetic effect. Recurring relationships serve to define and delimit parts, giving them individuality of their own. But they also connect; the individual entities they mark off demand, because of the relations, association and interaction with other individuals. Thus the parts vitally serve in the construction of an expanded whole.“* (Dewey 1934c: 171).

Ein gutes Beispiel für eine solche ästhetische Wiederholung findet sich in Sergio Leones Film *Once upon a time in the West* (USA 1968). Für die Filmmusik arbeitet der Komponist Ennio Morricone mit einer komplexen Struktur musikalischer Verweise. Jeder wichtigen Figur ist ein eigenes musikalisches Motiv zugeordnet. Jeder Auftritt der von Charles Bronson gespielten Hauptfigur wird beispielsweise von dem bekannten Mundharmonika-Motiv begleitet. Häufig kündigt es sein Auftreten oder seine Anwesenheit in einer Szene bereits an, bevor er selbst im Bild erscheint. Viel entscheidender ist jedoch, dass das musikalische Motiv sich mit der Frage der Zuschauer nach den Motiven seines Handelns verbindet, die über weite Teile des Films im Verborgenen bleiben. In einer Schlüsselszene des Films erfahren wir dann gleichzeitig etwas über den Ursprung des musikalischen Motivs, das die Figur antreibende Ereignis aus der Vergangenheit und das komplexe Beziehungsgeflecht der handelnden Personen. Das markante musikalische Motiv wird genutzt, um einzelne Elemente des Films dynamisch und komplex miteinander zu verknüpfen. Mit der Auflösung des musikalischen Rätsels offenbart sich der Film den Zuschauern.

Als fünftes Prinzip nennen Bordwell und Thompson Unterschied und Variation (*difference* und *variation*), was sich bei Dewey als Unordnung (*touch of disorder*) wiederfindet. Dieses Prinzip stellt gewissermaßen die Kehrseite des letztgenannten Prinzips dar.

*„The 'touch of disorder' that lends charm to a regular scene is disorderly only from some external standard. From the standpoint of actual experience it adds emphasis, distinction, as long as it does not prevent a cumulative carrying forward from one part to another.“ (Dewey 1934c: 171).*

Unterschiede und Variationen differenzieren also einzelne Elemente voneinander, ohne zwangsläufig die Einheit der Form zu gefährden. Selbst wiederkehrende Motive beinhalten, wie wir gesehen haben, immer auch ein gewisses Maß an Variation, da sie stets in Beziehung zu anderen Elementen stehen, woraus sich unterschiedlich starke Verschiebungen ergeben können. Bezogen auf die Film-Form weisen Bordwell und Thompson zudem darauf hin, dass ein Zuwenig an Variation nicht nur die Aufmerksamkeit absinken lässt, sondern unter Umständen die Möglichkeiten der Wahrnehmung eines Films grundsätzlich beeinträchtigt.

*„We can readily understand the need for variety, contrast, and change in films. Characters must be distinguished, environments must be delineated, different times or activities must be established. Even within the image, we must distinguish differences in tonality, texture, direction and speed of movement, and so on. Form needs its stable background of similarity and repetition, but it also demands that differences be created.“ (Bordwell; Thompson 2003: 62).*

Eine Szene mit einer Gruppe schwarz gekleideter Gangster in einer schlecht ausgeleuchteten Gasse wird die Zuschauer vor ähnlich grundlegende Wahrnehmungsprobleme stellen, wie eine bunt gekleidete Hofdame, die innerhalb einer Panoramaaufnahme Blumen in einem riesigen Blumenfeld pflückt. Dieses Prinzip lässt sich aber auch auf Inhalte ausdehnen. So bezeichnen wir Filme als vorhersehbar und formelhaft, wenn sie beispielsweise zu wenig Variation innerhalb ihres Genres oder ihrer Erzählstruktur bieten.

Ein sechstes Organisationsprinzip der künstlerischen Form, das bei Dewey eine zentrale Rolle einnimmt, ist Rhythmus (*rhythm*). Bordwell und Thompson erwähnen Rhythmus nur in Zusammenhang mit anderen filmstilistischen Mitteln und nicht als eigenes formales Prinzip. Dewey leitet die grundsätzliche Bedeutung des Rhythmus für die künstlerische Form aus den Gegebenheiten des alltäglichen Experience ab, das maßgeblich von rhythmischen Abläufen, beispielsweise dem Tag-und-Nacht-Zyklus, bestimmt wird. Da Kunst das im alltäglichen Experience bereits angelegte Potenzial lediglich zuspitzt, ergibt sich für Dewey der logische Schluss, dass auch künstlerische Form einen jeweils bestimmten Rhythmus aufweist (vgl. Dewey 1934c: 154f.).

*„And this fact brings me to a short definition of rhythm. It is ordered variation of changes. When there is a uniformly even flow, with no variations of intensity or speed, there is no rhythm. There is stagnation even though it be the stagnation of unvarying motion. Equally there is no rhythm when variations are not placed. There is a wealth of suggestion in the phrase 'takes place'. The change not only comes but it belongs; it has its definite place in a larger whole.“* (Dewey 1934c: 158f.).

Die beiden bereits erwähnten Organisationsprinzipien Wiederholung und Variation sind demzufolge als Prinzipien zu verstehen, durch die die Film-Form bewusst rhythmisch strukturiert werden kann. Daher stehen Rhythmus und Entwicklung als Organisationsprinzipien ebenfalls in einem direkten Zusammenhang. Bemerkenswert ist die komplexe Wechselwirkung der Prinzipien. Einerseits wird Rhythmus durch die anderen Organisationsprinzipien erst hergestellt, andererseits werden diese aber auch durch Rhythmus strukturiert. Hier kommt erneut Deweys Verständnis einer wechselseitigen Transformation zum Ausdruck, die auch den künstlerischen Ausdrucksprozess kennzeichnet.

Im Kino wird die grundlegende Bedeutung des Rhythmus für die künstlerische Form sehr deutlich, wenn wir bedenken, dass ein Film, beispielsweise durch die Länge der einzelnen Einstellungen oder die Entscheidung für eine bestimmte Schnittfrequenz, einen bestimmten Rhythmus erhält, der wesentlich darüber entscheidet, wie der Film von Zuschauern rezipiert wird.

*„Although the issue of rhythm in cinema is enormously complex and still not well understood, we can say roughly that it involves, at least, a beat or pulse, a pace (what musicians call tempo), and a pattern of accents, or stronger and weaker beats.“* (Bordwell; Thompson 2003: 217).

Bevor ich in einem weiteren Schritt die allgemeinen Überlegungen zur Film-Form weiter konkretisiere, gilt es zunächst die vorangegangenen Ausführungen in drei Punkten kurz zusammenzufassen:

- Film-Form bezeichnet die Gesamtheit der innerhalb eines Filmes zueinander in wechselseitiger Beziehung stehenden Elemente. Film-Form bezieht sich dabei sowohl auf den Prozess des Form-Annehmens als auch sein Ergebnis. Dieser Prozess ist in zweifacher Hinsicht dynamisch. Zum einen transformieren sich die einzelnen Elemente der Film-Form wechselseitig, unabhängig von ihrer tatsächlichen zeitlichen Anordnung. Zum anderen sind die Zuschauer aktiv an diesem Prozess beteiligt, das heißt, Film-Form wird aktiv im Prozess der Filmrezeption hergestellt. Das Experience des Rezipienten wird zu einem ästhetischen Experience und der Film wird zu einem ästhetischen Objekt. Dieser Vorgang kann als Kommunikationsprozess verstanden werden.
- Eine entscheidende Funktion von Kunst besteht in ihrem Verfremdungspotenzial. Verfremdung hat dabei zunächst eine ethische Dimension, die darin besteht, unsere Wahrnehmung im Rahmen des ästhetischen Experience zu erschweren, dadurch zu entautomatisieren, und so einen neuen Blick auf unser Experience zu ermöglichen. Darüber hinaus erfüllt die Verfremdung aber auch eine künstlerische Funktion, da sie den Blick auf die Konstruiertheit der künstlerischen Form lenkt. Im ästhetischen Experience der Zuschauer ist ein Film gleichermaßen final und instrumental, das heißt, mit dem Ende des Films kommt das ästhetische Experience zunächst zu einem vorläufigen Abschluss (der Film endet). Darüber hinaus kann aber auch beim Rezipienten eine nachhaltige, häufig unbewusste Transformation des alltäglichen Experience initiiert werden.
- Film-Form basiert auf mehreren, sich wechselseitig bedingenden und transformierenden Prinzipien. Aus dem dynamischen Charakter der Film-Form ergibt sich ein Entwicklungsprinzip. Entwicklung entsteht jedoch nur durch Differenz und Wiederholung einzelner Elemente. Hieraus ergibt sich eine spezielle rhythmische Strukturierung der Film-Form. Die konkrete Ausgestaltung der Film-Form unterliegt dabei einer meist bewussten künstlerischen Entscheidung, wodurch die einzelnen Elemente eine bestimmte Funktion innerhalb der Film-Form erfüllen. Innerhalb der Film-Form können zwei Subsysteme voneinander unterschieden

werden: Narration und Stil. Ein Film wird jedoch immer als qualitative Einheit durch Zuschauer im Rahmen ihres ästhetischen Experience realisiert. Form und Inhalt, Narration und Stil können daher nur analytisch voneinander unterschieden werden.

## 5.2 Film-Narration und Film-Stil

Für Dewey wird die Substanz (*substance*) aller Künste von drei Faktoren bestimmt: Medien, Zeit und Raum.

### Medien als künstlerische Verfahren

Künstlerische Mittel werden unter bestimmten Bedingungen im Zuge des Ausdrucksprozesses zu Medien und konstituieren das Kunstobjekt. Daher unterscheidet Dewey zwischen dem Kunstobjekt äußerlichen Mitteln und Mitteln, die als Medien zu einem integralen Teil des Kunstobjekts werden (vgl. 3).

*„Yet not all means are media. There are two kinds of means. One kind is external to that which is accomplished; the other kind is taken up into the consequences produced and remains immanent in them. [...]. Such external or mere means, as we properly term them, are usually of such a sort that others can be substituted for them; the particular ones employed are determined by some extraneous consideration, like cheapness. But the moment we say 'media', we refer to means that are incorporated in the outcome.“* (Dewey 1934c: 201).

Medium und Kunstobjekt können im Ergebnis nicht mehr voneinander unterschieden werden, da das Kunstobjekt als einmalige qualitative Einheit wahrgenommen wird. Im Zuge des Ausdrucksprozesses werden die künstlerischen Mittel transformiert und nehmen als Medien eine neue Bedeutung an.

*„What makes a material a medium is that it is used to express a meaning which is other than that which it is in virtue of its bare physical existence: the meaning not of what it physically is, but of what it expresses.“* (Dewey 1934c: 205).

Medien können unter Bezugnahme auf formalistische Filmtheorien daher auch als *Verfahren* bezeichnet werden. Im Entstehungsprozess eines Filmes werden narrative und cinematographische Mittel transformiert. Sie nehmen eine neue Bedeutung an und konstituieren als Medien (filmische Verfahren) die untrennbare qualitative Einheit des Endprodukts. Für Dewey wirken sie dabei zugleich individualisierend und verbindend, da

sie einzelne Elemente sowohl voneinander differenzieren als auch gleichzeitig alle Elemente zu einem kohärenten Kunstobjekt vereinen.

*„I may appear to make a mystery out of a thing that is our most familiar experience--that no whole is significant to us except as it is constituted by parts that are themselves significant apart from the whole to which they belong--that, in short, no significant community can exist save as it is composed of individuals who are significant. [...]. In great art, there is no limit set to the individualization of parts within parts. [...] every part of a work of art is potentially at least so constituted, since it is susceptible of indefinite perceptual differentiation.“ (Dewey 1934c: 207f.).*

Für die russischen Formalisten ergibt sich hieraus eine in der Struktur des Kunstobjekts selbst angelegte *Verschiedenverstehbarkeit* (vgl. Striedter 1994: XXXV), d. h. die Film-Form muss auf der einen Seite offen genug sein, um immer wieder neu und innerhalb unterschiedlicher Kontexte in einem ästhetischen Experience realisiert werden zu können (durch die Verschiedenverstehbarkeit ihrer Elemente). Andererseits muss sie als Struktur aber auch deutlich genug hervortreten, um trotz aller Verschiedenverstehbarkeit einzelner Elemente deren Bezug zum Kunstobjekt deutlich zu machen und Kohärenz herzustellen. Verschiedenverstehbarkeit ist demnach das, was Dewey als Universalität von Kunstobjekten bezeichnet (siehe hierzu auch Kapitel 4) (vgl. Dewey 1934c: 113ff.). Diese wird durch die Funktion, die ein künstlerisches Medium als Verfahren innerhalb der Film-Form ausübt, sichergestellt.

### **Motivierung von Verfahren**

Die Begründung für die Verwendung eines Verfahrens bezeichnen die Formalisten als *Motivation*. Sie vermittelt gewissermaßen zwischen der Struktur eines Films und den Zuschaueraktivitäten (vgl. Thompson 1988: 16ff.).

*„Kompositionelle Motivierung meint die für den internen Aufbau des Films relevanten Verfahren; die realistische Motivierung dient der Plausibilisierung der Filmhandlung im Hinblick auf Vorwissen und Erwartung des Zuschauers; die künstlerische Motivierung betrifft stilistische Verfahren, welche die kompositionelle und realistische Motivierung unterlaufen. [...]. Konstitutiv für den Film ist zunächst die unmotivierete Präsentation von Material.“ (Beilenhoff; Hennig; Hesse 2005: 419).*

Die kompositionelle Motivierung bezieht sich demzufolge auf die Struktur eines Filmes. Insbesondere geht es um die frühzeitige Preisgabe von Informationen, mit deren Hilfe ein

Zuschauer die Narration sowie die dem Film zugrunde liegende raum-zeitliche Ordnung nachvollziehen kann.

Eine realistische Motivierung darf nicht im Sinne einer Imitation von Realität verstanden werden. Realismus wird vielmehr als Konstrukt von Beobachtern aufgefasst, das diese auf der Basis ihres alltäglichen Experience sowie vorherrschender ästhetischer Konventionen entwickeln. Der Realismus eines Filmes ist also beobachterabhängig und somit historisch und kontextuell bedingt. Eine realistische Motivierung zielt stärker auf die Wahrscheinlichkeit der filmischen Darstellung als auf exakte Widerspiegelung einer vermeintlich beobachterunabhängigen Realität. Daher glauben Zuschauer auch, den Realismus eines Science-Fiction oder Historienfilms beurteilen zu können. Tatsächlich beurteilen sie jedoch nicht die Realitätsnähe eines Filmes, sondern lediglich wie plausibel und wahrscheinlich ihnen die Darstellung erscheint.

Die zwei bereits genannten Motivierungen werden im Rahmen neoformalistischer Filmtheorien um eine transtextuelle Motivation erweitert, die auf dem Kunstwerk äußerliche andere Kunstwerke verweist (zum Beispiel in Form von Zitaten oder Reminiszenzen).

*„Transtextual motivation [...] involves any appeal to convention of other artworks, and hence it can be as varied as the historical circumstances allow. In effect, the work introduces a device that is not motivated adequately within its own terms, but that depends on our recognition of the device from past experience.“* (Thompson 1988: 18).

Die künstlerische Motivierung ist den drei anderen Motivierungen übergeordnet. Da ein Film stets das Ergebnis eines Ausdrucks- und Formungsprozesses ist, ist zwangsläufig jedes filmische Verfahren künstlerisch motiviert. Eine besonders offensichtliche künstlerische Motivierung zeigt sich bei Verfahren, die die Aufmerksamkeit auf die Fiktionalität und Konstruiertheit eines Films lenken. Hitchcocks Kurzauftritte wurden bereits als Beispiel für dieses Verfahren genannt.

### **Eigenschaften der Raum-Zeit**

Als zweite und dritte Bedingung, die allen Künsten gemeinsam ist, nennt Dewey *Zeit und Raum*. Zwar betonen einzelne Künste eher räumliche oder zeitliche Momente, da Raum und Zeit jedoch das gesamte Experience als veränderliche Bedingungen qualitativ bestimmen, kann für Dewey Raum nicht ohne Zeit gedacht werden und umgekehrt. Aus diesem Grund bevorzugt Dewey den Begriff der Raum-Zeit (*space-time*).

*„While the emphasis of the plastic arts is upon the spatial aspects of change and that of music and the literary arts upon the temporal, the difference is only*

*one of emphasis within a common substance. Each possesses what the other actively exploits, and its possession is a background without which the properties brought to the front by emphasis would explode into the void, evaporate into imperceptible homogeneity.*“ (Dewey 1934c: 212).

Für Dewey können drei Eigenschaften des Raum-Zeit-Flußes analytisch voneinander unterschieden werden: Platz (*room*), Ausdehnung (*extent*) und Lage (*position*). Die Bedeutung dieser drei Eigenschaften für die Raum-Zeit lässt sich am einfachsten anhand der folgenden Übersicht erfassen.

	Raum $\longleftrightarrow$ <small>space-time</small> $\longleftrightarrow$ Zeit		Bedeutung
Platz ( <i>room</i> )	Geräumigkeit <small>(spaciousness)</small>	Wandel <small>(transition)</small>	Ermöglichung/Option
Ausdehnung ( <i>extent</i> )	Räumlichkeit <small>(spatiality)</small>	Beständigkeit <small>(endurance)</small>	Füllung/Ausgestaltung
Lage ( <i>position</i> )	Abstand <small>(spacing)</small>	Zeitpunkt <small>(date)</small>	Strukturierung/Relation

Abbildung 8: Eigenschaften der Raum-Zeit (Dewey)

Abgeleitet aus den Erfordernissen des alltäglichen Experience versteht Dewey Platz als Eigenschaft, die Handlung und Entwicklung ermöglicht, z. B. als physikalischer und zeitlicher Platz, in dem ich mich bewegen kann. Doch Platz bedarf auch einer gewissen Füllung und Ausgestaltung, um nicht zur Leere zu werden. Ausdehnung löst hier das Potenzial ein, indem sie Orte abgrenzt und definiert und so gewissermaßen ausgestaltet. Dewey meint hier also eine raumzeitliche Beschaffenheit, die jedoch nicht einfach unveränderlich da ist, sondern einem permanenten Wandel unterliegt. Sie ist qualitativ und in diesem Sinne in einer beständigen Verschiebung begriffen. Raum-Zeit-Beschaffenheit entsteht folglich nicht durch ein schlichtes Anfüllen des Möglichkeitsraumes, sondern durch Herstellung von Relationen, also eine raum-zeitliche Lage beziehungsweise Positionierung der verschiedenen Elemente. Auf der einen Seite treten Elemente als von anderen unterschieden hervor, gleichzeitig sind sie aber auch in Beziehung zueinander gesetzt und wirken sich aufeinander aus. Entscheidend ist, dass die drei Eigenschaften sich wechselseitig bedingen und im Experience als qualitative Einheit, nämlich als Raum-Zeit wahrgenommen werden. Raum-Zeit ist dabei nicht statisch, sondern dynamisch und in steter Entwicklung begriffen.

*„I have said that the three qualities of space and time reciprocally affect and qualify one another in experience. Space is inane save as occupied with active volumes. Pauses are holes when they do not accentuate masses and define*

*figures as individuals. Extension sprawls and finally benumbs if it does not interact with place so as to assume intelligible distribution. Mass is nothing fixed. It contracts and expands, asserts itself and yields, according to its relations to other spatial and enduring things. While we may view these traits from the standpoint of form, of rhythm, balance and organization, the relations which thought grasps as ideas are present as qualities in perception and they inhere in the very substance of art.“ (Dewey 1934c: 217).*

### **Eigenschaften filmischer Raum-Zeit**

Unter Rückgriff auf die filmtheoretischen Arbeiten der russischen Formalisten<sup>31</sup> können wir Deweys sehr abstrakte Ausführungen für Filme konkretisieren. Das fotografische Verfahren des Filmes hat zunächst eine Zweidimensionalität des Bildes zur Folge. Diese Eigenschaft teilt die filmische Raumdarstellung mit der Malerei und unterscheidet sie vom Theater. Im Film wird daher auf Techniken des „malerischen Illusionismus“ (Mukarovsky 2005a: 356) zurückgegriffen, um einen räumlichen Tiefeneindruck zu erzielen. Derartige Elemente bezeichnen die Neoformalisten als *Depth Cues* (Bordwell; Thompson 2003: 207ff.). Hierzu zählen beispielsweise Bewegungen und unterschiedliche Schärfebereiche. Durch die technischen Möglichkeiten des Films zerfällt der Bildraum jedoch in unterschiedliche, wechselnde Einstellungen und wird dadurch dynamisiert.

*„Die Leinwand ist ein imaginärer Punkt, und dessen Unbeweglichkeit ist nicht minder imaginär. Die Entfernung zwischen Schauspieler und Zuschauer ändert sich unaufhörlich – vielmehr: Es gibt sie überhaupt nicht, sondern nur Dimensionen und Ebenen.“ (Eichenbaum 2005b: 178).*

Darüber hinaus können Großaufnahmen und der Filmtton über den gerade aktualisierten Raum (das On) hinaus auf einen potenziell aktualisierbaren Raum (das Off) verweisen, der stets mitgedacht werden muss. Diese Eigenschaft eröffnet die „Möglichkeit einer simultanen Gegebenheit des Filmraumes“ (Mukarovsky 2005a: 358). Der Filmraum ist also einerseits dynamisiert, da durch Änderung der Kameraposition gewissermaßen im Raum hin und her gesprungen werden kann, andererseits können auch simultan mehrere Räume angedeutet, oder sogar repräsentiert werden, beispielsweise durch ein entsprechendes Sounddesign oder Bild-im-Bild Verfahren.

*„[Der Filmraum] ist durch keines seiner Bilder ganz gegeben; jedes Bild aber wird begleitet von dem Bewusstsein der Einheitlichkeit des Raumes, und die Vorstellung dieses Raumes gewinnt an Bestimmtheit mit dem Fortschreiten der*

---

<sup>31</sup> Ich beziehe mich hier insbesondere auf Jan Mukarovsky, der streng genommen dem Prager Strukturalismus zuzurechnen ist. Seine Überlegungen zum Film stammen jedoch aus den 1930er Jahren und beziehen sich explizit auf die Vorarbeiten der russischen Formalisten.

*Bildfolge. Man kann daher annehmen, dass der spezifische Filmraum, der weder realer noch illusionistischer Raum ist, Raum-Bedeutung ist. Die durch sukzessive Bilder vorgeführten illusionistischen Raumausschnitte sind seine Teil-Zeichen, deren Summe den ganzen Raum ›bezeichnet‹.“ (Mukarovsky 2005a: 359).*

Filmraum ist folglich das Ergebnis einer imaginativen Mitwirkung der Zuschauer, die aus der Summe der Raumausschnitte eine kohärente Raumvorstellung konstruieren.

Ähnlich verhält es sich mit der filmischen Zeit, da im Kino ein dreifacher Zeitfluss stattfindet. Dieser besteht aus einer in der Vergangenheit ablaufenden Handlungszeit, der in der Gegenwart verfließenden Bild-Zeit der Projektion und der zu dieser parallel verlaufenden Wahrnehmungszeit (vgl. Mukarovsky 2005b: 374ff.). Wie schon zuvor für die räumliche Dimension erläutert wurde, ist auch die Zeit im Film dynamisiert und häufig simultan. Auf Basis der im Film zur Verfügung stehenden Informationen müssen die Zuschauer Rückschlüsse über die dem Film zugrunde liegende zeitliche Ordnung ziehen, daher kann analog zur Raum-Bedeutung von Zeit-Bedeutung gesprochen werden. Im folgenden Abschnitt zur Film-Narration wird insbesondere die neoformalistische Auseinandersetzung mit filmischer Raum-Zeit näher erläutert. An dieser Stelle ist es zunächst ausreichend, anhand der nachfolgenden Gegenüberstellung die aufgezeigten Aspekte filmischer Raum-Zeit zu Deweys Überlegungen in Beziehung zu setzen. An dieser Stelle werden die Begriffe *Sujet* und *Fabula* bereits verwendet, die erst im folgenden Abschnitt eingehender erläutert werden. Vereinfachend lässt sich jedoch sagen, dass *Fabula* die fiktive, mitgedachte Filmwelt insgesamt, und *Sujet* nur den im Film direkt repräsentierten Ausschnitt aus dieser Welt bezeichnet.

	<b>Raum</b>	↔ <i>space-time</i> ↔	<b>Zeit</b>
<b>Platz</b> ( <i>room</i> )	Imaginärer Filmraum ( <i>Raum-Bedeutung/Fabula</i> )		Imaginäre Handlungszeit ( <i>Zeit-Bedeutung/Fabula</i> )
<b>Ausdehnung</b> ( <i>extent</i> )	Illusionistischer Bildraum ( <i>Szenenbild/Sujet</i> )		Bild-Zeit ( <i>Projektionszeit/Sujet</i> )
<b>Lage</b> ( <i>position</i> )	Ausschnitt des Bildraums ( <i>Einstellung</i> )		Wahrnehmungszeit

Abbildung 9: Eigenschaften filmischer Raum-Zeit

Im Folgenden werde ich diese allgemeinen Überlegungen insbesondere zu Bordwells und Thompsons *Historischer Poetik des Kinos* in Beziehung setzen. Zentraler Bestandteil dieses neoformalistischen Ansatzes ist die Film-Form, die die einzelnen Elemente eines Films zu einem kohärenten Ganzen vereint. Dabei können zwei Subsysteme der Film-

Form, das narrative System (5.2.1) und das stilistische System (5.2.2), analytisch voneinander unterschieden werden. Ein narratives System findet sich dabei nicht nur in storybasierten Filmen, sondern beispielsweise auch in Dokumentar- und Experimentalfilmen wieder. Ich werde mich jedoch im weiteren Verlauf meiner Ausführungen auf Spielfilme mit einer Erzählhandlung beschränken.

### 5.2.1 Das narrative System der Film-Form

Innerhalb seines Modells filmischer Narration unterscheidet Bordwell zwischen der Fabula (*fabula/story*) und dem Sujet (*syuzhet/plot*) eines Films. Als *Fabula* bezeichnet er die in kausaler und chronologischer Abfolge angeordnete Geschichte, die im Prozess des ästhetischen Experience aktiv von den Zuschauern hergestellt wird. Sie ist das Ergebnis der triadischen Interaktion zwischen Künstler, Kunstobjekt und Rezipient.

*„[...] the fabula embodies the action as a chronological cause-and-effect chain of events occurring within a given duration and a spatial field. [...]. The fabula is thus a pattern which perceivers of narratives create through assumptions and inferences. [...]. Ideally, the fabula can be embodied in a verbal synopsis, as general or as detailed as circumstances require. Yet the fabula, however imaginary, is not a whimsical or arbitrary construct. [...]. In principle, viewers of a film will agree about either what the story is or what factors obscure or render ambiguous the adequate construction of the story.“* (Bordwell 1997a: 49).

Die Konstruktion der Fabula basiert auf Informationen, die in der Substanz eines Filmes durch einen Filmschaffenden angelegt werden und die Zuschauer in ihrem Konstruktionsprozess leiten. Diesen direkt in einem Film repräsentierten Aspekt einer Narration bezeichnet Bordwell als *Sujet*.

*„[The syuzhet] is the actual arrangement and presentation of the fabula in the film. It is not the text in toto. [...]. The syuzhet is a system because it arranges components—the story events and states of affairs—according to specific principles. [...]. 'Syuzhet' names the architectonics of the film's presentation of the fabula; [...].“* (Bordwell 1997a: 50).

Die Fabula ragt meist über das im Film direkt repräsentierte Sujet hinaus. Sie ist die von den Zuschauern angenommene imaginäre Realität eines Films, aus der das Sujet gewissermaßen herausgeschält wurde (vgl. Metz 2000: 11). Diese fiktionale Welt eines Films wird auch als *Diegese* bezeichnet.<sup>32</sup> Im Sujet werden die Elemente der Fabula in

<sup>32</sup> Der Begriff *Diegese* geht auf Etienne Souriau und die filmologische Schule zurück (vgl. Kessler 1997: 137).

einer spezifischen zeitlichen und räumlichen Abfolge arrangiert, die nicht notwendigerweise mit der zeitlichen und räumlichen Ordnung übereinstimmen muss, die der Fabula zugrunde liegt. In *Psycho* erhalten wir beispielsweise zahlreiche Hinweise auf die Vergangenheit von Norman und die Vergangenheit seiner Mutter. Diese Informationen werden aber nur indirekt im Sujet repräsentiert. Das heißt wir bekommen sie im Film zu unterschiedlichen Zeitpunkten von unterschiedlichen Charakteren erzählt. Jede Figur gibt ihrerseits immer nur einen bestimmten Ausschnitt aus ihrer jeweiligen Perspektive wieder. Als Zuschauer müssen wir nun aus diesen Puzzlestücken Normans Lebensgeschichte zusammensetzen und als Teil der Fabula zu den anderen Elementen des Films in Beziehung setzen.

Im Verlauf der Filmrezeption entwickeln die Zuschauer eine bestimmte zeitliche Vorstellung der Fabula auf Basis des Films (vgl. 5.1). Dabei können grundlegend drei zeitliche Aspekte unterschieden werden. Die Projektionszeit (*screen duration*) lässt sich präzise als Dauer einer Einstellung, Szene o. ä. bestimmen. Die in einem Film repräsentierte Zeit wird als Dauer des Sujets (*plot duration*) bezeichnet und kann unterschiedlich lange Zeiträume umfassen. Die einzelnen Szenen eines Filmes sind gewissermaßen zeitliche Splitter, die aus der Dauer der Fabula (*story duration*) herausgelöst und im Sujet beliebig angeordnet und repräsentiert werden können. Die Dauer der Fabula weist dabei meist über die Dauer des Sujets hinaus. Im Zuge seiner Fabula-Konstruktion zieht ein Zuschauer Rückschlüsse auf die angedeutete zeitliche Ordnung und ordnet die einzelnen Elemente dementsprechend chronologisch an.

Neben einer zeitlichen Vorstellung entwickeln Zuschauer im Zuge der Fabula-Konstruktion auch eine räumliche Vorstellung (vgl. 5.1). Hierbei kann zwischen Fabula-Raum (*story space*), Sujet-Raum (*plot space*) und Bild-Raum (*screen space*) unterschieden werden. Der aktuelle Bild-Raum (das *On*) verweist dabei immer auch auf einen gerade nicht repräsentierten potenziellen Bild-Raum (das *Off*).

Die Zuschauer bilden ihre Hypothesen über die Fabula eines Films jedoch nicht ausschließlich auf Basis der narrativen Informationen des Sujets, sondern leiten sie auch aus dem stilistischen System, also der mit cinematografischen Mitteln hergestellten Ebene eines Filmes, ab. Auf diesem Weg fließt dann auch Material in den Film ein, das nicht der Diegesis entspringt. Wenn während eines Kampfes in den Weiten des Weltraumes Orchestermusik erklingt, gehen wir in der Regel nicht davon aus, dass tatsächlich ein Orchester vor Ort ist. Die Verwendung nicht-diegetischen Materials ist dabei nicht auf Filmmusik begrenzt.

Die Verschränkung von Fabula, Sujet und Stil innerhalb der Film-Form kann folgendermaßen dargestellt werden.

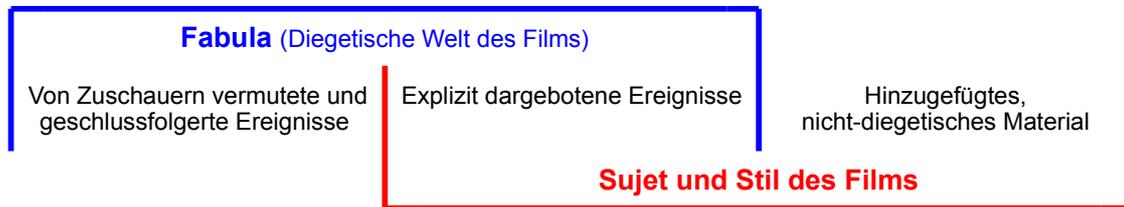


Abbildung 10: Verschränkung von Fabula, Sujet und Stil im Film

Darüber hinaus veranschaulicht die Abbildung, dass die Film-Form nur im ästhetischen Experience von Rezipienten durch ihre konstruktive Arbeit an der Fabula realisiert werden kann. Dieser Konstruktionstätigkeit liegt die Annahme einer narrativen Logik zugrunde. Narrative Logik bezieht sich hierbei insbesondere auf die Tendenz der Zuschauer, die narrativen Elemente eines Filmes kausal (Ursache und Wirkung) und chronologisch (Raum-Zeit-Modell) miteinander zu verknüpfen.

Aus dieser Überlegung geht im Umkehrschluss hervor, dass die Konstruktionstätigkeit der Zuschauer durch bestimmte *narrative Strategien* beeinflusst werden kann, die auf allgemeinen Prinzipien der Film-Form basieren und sich auf die formalen Korrelationen (*formal correspondences*) zwischen Sujet und Fabula auswirken.

### Narrative Strategien

Kristin Thompson unterscheidet hierbei zunächst zwischen proairetischen (*proairetic*), also Kausalität herstellenden und hermeneutischen (*hermeneutic*), also Fragen aufwerfenden, Strukturen des Sujets.<sup>33</sup>

*„The proairetic aspect of the narrative is the chain of causality that allows us to understand how one action is linked logically to others. The hermeneutic line consists of the set of enigmas the narrative poses by withholding information. The interaction of these two forces is important for maintaining our interest in the narrative.“* (Thompson 1988: 39).

Narrative Strategien beziehen sich zunächst auf Umfang und Tiefe (*range* und *depth*) der im Sujet zur Verfügung stehenden Fabula-Informationen. Jeder Film bewegt sich dabei auf einem Kontinuum zwischen einer allwissenden Erzählhaltung (*omniscient narration*) und einer eingeschränkten Erzählhaltung (*restricted narration*).

<sup>33</sup> Diese Unterscheidung übernimmt sie explizit von Roland Barthes (vgl. Thompson 1988: 39).

*„In fact, across a whole film, narration is never completely unrestricted. There is always something we are not told, even if it is only how the film will end. [...]. The plot shifts constantly from character to character to change our source of information. Similarly, a completely restricted narration is not common. Even if the plot is built around a single character, the narration usually includes a few scenes that the character is not present to witness.“* (Bordwell; Thompson 2003: 84).

Analog dazu kann zwischen einer objektiven und einer subjektiven Erzählperspektive unterschieden werden. In der Regel nehmen Filme eher eine objektive Erzählperspektive ein, können aber auch subjektive Wahrnehmungs- und Denkprozesse darstellen. Dies geschieht beispielsweise durch die Wahl einer subjektiven Kamera- bzw. Tonperspektive (*perceptual subjectivity*) oder in Form von Flashbacks und Voice-over-Kommentaren (*mental subjectivity*).

Die dargebotenen Sujet-Informationen können wiederholt und variiert werden, wodurch das Sujet rhythmisch strukturiert wird. Aus dem sich entwickelnden Sujet versuchen die Zuschauer, auf Basis einer angenommenen narrativen Logik, eine möglichst kohärente Fabula abzuleiten.

*„In constructing the fabula, the perceiver defines some phenomena as events while constructing relations among them. These relations are primarily causal ones. [...]. The syuzhet can facilitate this process by systematically encouraging us to make linear causal inferences. But the syuzhet can also arrange events so as to block or complicate the construction of causal relations.“* (Bordwell 1997a: 51).

Es wäre jedoch falsch anzunehmen, dass das Vergnügen der Zuschauer an einem Film allein aus der Herstellung kausaler Verknüpfungen (proairetische Linie) resultiert. Vielmehr muss die zentrale Funktion widerständiger, rätselhafter Elemente (hermeneutische Linie) berücksichtigt werden, ohne die für Dewey kein ästhetisches Experience zustande kommen kann. Thomas Alexander verweist in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung von Emotionen im narrativen Prozess und arbeitet so die grundsätzlichen Gemeinsamkeiten zwischen dem Ausdrucksakt eines Künstlers und dem ästhetischen Experience von Rezipienten heraus.

*„The expressiveness of the story lies in taking a situation which is ambiguous at the start. When the story begins, we do not know immediately what it is about; our response is as yet undefined, though there is the incipient expectation as to how the subject matter will be revealed. The progress of the story is just this gradual elucidation of the subject matter and the emotion at*

*the same time. Expression lies in the articulation of emotion through the medium. The emotion must be completely worked into the material.*“  
(Alexander 1987: 225f.).

Die Fabula-Konstruktion versetzt die Zuschauer also in eine dem Künstler vergleichbare Situation. Emotionen initiieren und organisieren die Fabula-Konstruktion, indem sie die Zuschauer bei der Interpretation der Sujet-Informationen meist unbewusst leiten. Vergleichbar mit dem Künstler, treten die Zuschauer in einen Prozess emotionalisierten Denkens ein, in dem objektive Elemente, insbesondere der Film, und subjektive Elemente sich wechselseitig transformieren. Ein Ergebnis dieses Prozesses besteht in einer mehr oder weniger erfolgreichen Fabula-Konstruktion.

Ausdruckshandeln benötigt jedoch einen Widerstand, damit aus einer Emotion eine ästhetische Emotion werden kann. Für Bordwell sind es insbesondere innerhalb des Sujets fehlende Fabula-Informationen, sogenannte Lücken (*gaps*), die die Zuschauer emotional einbinden (vgl. Bordwell 1997a: 54f.). Er unterscheidet dabei zwischen Lücken, die sich auf Zeit (*temporal gaps*), Raum (*spatial gaps*) oder kausale Zusammenhänge (*causal gaps*) beziehen. Letztlich zielen alle narrativen Strategien auf die formale Korrelation zwischen Sujet und Fabula, indem sie Lücken erzeugen, ausdehnen oder schließen. Sie können sich auf mehr oder weniger spezifische Informationen beziehen und mehr oder weniger offensichtlich zutage treten.

Mit seiner Unterscheidung zwischen *Suspense* und *Überraschung (surprise)* gibt Alfred Hitchcock ein gutes Beispiel für die unterschiedlichen Wirkungsweisen narrativer Strategien.

*„There is a distinct difference between ‚suspense‘ and ‚surprise‘, and yet many pictures continually confuse the two. I’ll explain what I mean. We are now having a very innocent little chat. Let us suppose that there is a bomb underneath this table between us. Nothing happens, and then all of a sudden, ‚Boom!‘ There is an explosion. The public is surprised, but prior to this surprise, it has seen an absolutely ordinary scene, of no special consequence. Now, let us take a suspense situation. The bomb is underneath the table and the public knows it, probably because they have seen the anarchist place it there. The public is aware that the bomb is going to explode at one o’clock and there is a clock in the decor. The public can see that it is a quarter to one. In these conditions this same innocuous conversation becomes fascinating because the public is participating in the scene. The audience is longing to warn the characters on the screen: ‚You shouldn’t be talking about such trivial matters. There’s a bomb beneath you and it’s about to explode!‘ In the first case we have given the public fifteen seconds of surprise at the moment of the explosion.*

*In the second we have provided them with fifteen minutes of suspense.“  
(Truffaut 1985: 73).*

Für die Konstruktionstätigkeit der Zuschauer ist entscheidend, welche Relevanz (*degree of pertinence*) sie den im Sujet repräsentierten Fabula-Informationen zuschreiben. Die Frage nach der Relevanz ist jedoch in zweierlei Hinsicht schwierig zu beantworten. Da die Film-Form dem Prinzip der Entwicklung unterliegt, kann eine Information, die zunächst als irrelevant erachtet wurde, zu einem späteren Zeitpunkt große Bedeutung erlangen. Darüber hinaus muss die angewandte Erzählstrategie berücksichtigt werden, die von zahlreichen, dem Sujet zunächst externen Faktoren beeinflusst wird. Hierzu zählen zum Beispiel bestimmte Erzählkonventionen, die beispielsweise eine romantische Komödie von einem Horrorfilm unterscheiden, sowie andere transtextuelle Verweise, zum Beispiel Filmzitate. Mit Umberto Eco können wir jedoch sagen, dass eine Erzählstrategie immer darauf abzielt, den Rezipienten zu einer eigenständigen Interpretationsarbeit zu ermächtigen, und gleichzeitig einen bestimmten Interpretationsradius abzustecken, um so die interpretative Freiheit des Rezipienten einzugrenzen (vgl. Eco 1998).

Neben dem jeweiligen Grad an Wissensreichtum (*knowledgeability*), also Umfang und Tiefe der Fabula-Informationen, über die die Narration verfügt, sind Mitteilungsbereitschaft (*communicativeness*) und Selbst-Bewusstheit (*self-consciousness*) wesentliche Elemente narrativer Strategien. Unter Mitteilungsbereitschaft verstehen Bordwell und Thompson die Bereitschaft der Narration, die zur Verfügung stehenden Informationen auch mitzuteilen.

*„This property is distinct from its knowledgeability, since the narration may demonstrate that it has certain information but is withholding it from us. For instance, if we have been waiting to learn the identity of a mysterious masked character, and the scene fades out just as the person strips the mask off, the narration is flaunting its own refusal to communicate information it could potentially reveal to us.“ (Thompson 1988: 42).*

Während Wissensreichtum insbesondere das Material für die Interpretationsarbeit von Rezipienten bereitstellt (Was weiß die Narration?), liefert die Mitteilungsbereitschaft Informationen über die zur Anwendung kommende Erzählstrategie (Wie bereitwillig teilt die Narration ihr Wissen mit?). Entscheidend ist zudem, wie bewusst die jeweilige Narration ihre Informationen an ein Publikum richtet.

*„Narration can be more or less self-conscious, in that the film acknowledges to a greater or lesser extent that it is directing its narrative information at an audience.“ (Thompson 1988: 42).*

Mitteilungsbereitschaft und Selbst-Bewusstheit üben einen wesentlichen Einfluss darauf aus, welche Relevanz Zuschauer den im Sujet zur Verfügung gestellten Informationen zuschreiben, und begrenzen so das Feld möglicher Interpretationen. Selbst-Bewusstheit ist im Wesentlichen auf expositorische Momente begrenzt, in denen die Narration sehr offensichtlich Informationen für das Publikum bereitstellt.

## 5.2.2 Das stilistische System der Film-Form

Das Subsystem des Film-Stils umfasst sämtliche Techniken, die Filmschaffenden in ihrem Ausdrucksprozess zur Verfügung stehen. Viele dieser Mittel hat der Film mit anderen Künsten gemein. Im Zuge des künstlerischen Ausdrucksprozesses werden sie jedoch transformiert, gehen in die Film-Form ein, und werden so zu filmspezifischen Medien. Diesen Transformationsprozess beschreibt auch Dewey:

*„In short what I should like to bring out is that such words as poetic, architectural, dramatic, sculptural, pictorial, literary--in the sense of designating the quality best effected by literature--designate tendencies that belong in some degree to every art, because they qualify any complete experience, while, however, a particular medium is best adapted to making that strain emphatic.“ (Dewey 1934c: 233).*

Eine Kunstform definiert sich für Dewey folglich nicht ausschließlich über bestimmte künstlerische Mittel, sondern vielmehr über den systematischen Einsatz dieser Mittel im Ausdrucksprozess und ihren spezifischen Effekt, den sie als Medien im Rahmen eines ästhetischen Experience erzielen. Bezogen auf den Film-Stil betont David Bordwell dabei insbesondere kulturelle und gesellschaftliche Einflussfaktoren.

*„In the narrowest sense, I take style to be a film's systematic and significant use of techniques of the medium. [...]. Style is, minimally, the texture of the film's images and sounds, the result of choices made by the filmmaker(s) in particular historical circumstances.“ (Bordwell 1997b: 4).*

### Funktionen des Film-Stils

Für Bordwell erfüllt der Film-Stil im Wesentlichen vier Funktionen (vgl. im Folgenden Bordwell; Nielsen 2004b). Die *denotative Funktion* (*denotative function*) erfüllt die Aufgabe des direkten filmischen Abbildens beziehungsweise Zeigens und ist verantwortlich für den Nachvollzug der Handlung durch die Zuschauer. Die *expressive Funktion* (*expressive function*) geht über die repräsentierte Handlung hinaus und bringt emotionale und psychologische Qualitäten zum Vorschein. Denotative und expressive Funktion sind eng miteinander verbunden, und oftmals, wie im Falle eines Schauspielers,

nicht eindeutig voneinander zu unterscheiden. Zudem zielt die expressive Funktion nicht ausschließlich auf die Repräsentation emotionaler Zustände, sondern unter Umständen auch auf ihre Erzeugung im Rezipienten. Eine *dekorative Funktion* (*decorative function*) erfüllen filmische Mittel, wenn ihre Verwendung in keinem direkten Bezug zur Handlungsebene steht, sie also keine vorwiegend repräsentierende Funktion, sondern eher einen Selbstzweck erfüllen. Eine *symbolische Funktion* (*symbolic function*) ist eher selten, und bezieht sich auf dem Film externe Zusammenhänge und Verweise und ist dementsprechend stark an Verständigungsgemeinschaften gebunden.

*„[...] the presupposition here is that the denotative level is the most imported because all the other functions build upon that. The second presupposition is that any single instance of a technique, be it performance or staging or cutting or whatever, could be performing several of these functions simultaneously, or in quick succession.“* (Bordwell, Nielsen 2004b).

Bordwell betont hier, dass die unterschiedlichen Funktionen nicht eindeutig voneinander abgegrenzt werden können, beziehungsweise häufig gemeinsam auftreten. Hierauf verweist auch Dewey, für den die fotografische Repräsentation gewissermaßen einen Grenzfall bildet, da sie einerseits die äußere Wirklichkeit scheinbar nur reproduziert und daher nicht in den Bereich der Kunst fällt. Gleichzeitig kann diese Repräsentation den Rezipienten im Zuge eines ästhetischen Experience mit einem neuen, verfremdeten Blick auf sein alltägliches Experience zurückverweisen.

*„If literal reproduction is signified by 'representative' then the work of art is not of that nature, for such a view ignores the uniqueness of the work due to the personal medium through which scenes and events have passed. Matisse said that the camera was a great boon to painters, since it relieved them from any apparent necessity of copying objects. But representation may also mean that the work of art tells something to those who enjoy it about the nature of their own experience of the world: that it presents the world in a new experience which they undergo.“* (Dewey 1934c: 89).

Die denotative Funktion ist folglich zwar immer vorhanden; da sie aber aus einem Ausdrucksprozess hervorgegangen ist, kann sie nicht von der expressiven Dimension getrennt werden. Bordwells expressive Funktion bezeichnet gewissermaßen einen Sonderfall der Denotation, da nicht physische, sondern psychologische Aspekte repräsentiert werden. Die Bezeichnung dieses denotativen Aspekts als expressive Funktion resultiert aus der bereits ausführlich kritisierten Gleichsetzung von Ausdruck und Gefühl und soll daher im Folgenden vermieden werden. Sinnvoller erscheint es mir zwischen einer explizierenden denotativen und einer implizierenden konnotativen Funktion zu unterscheiden. So wird es möglich, zwischen explizit repräsentierten Emotionen (eine

Person weint) und implizit angedeuteten Emotionen (Bild einer Person begleitet von trauriger Musik) zu unterscheiden. Gleichzeitig wäre auch denkbar, dass ein abgebildeter Tisch explizit nichts anderes darstellt als einen Tisch; bei Wahl eines entsprechenden Bildausschnitts und -winkels und einer passenden Beleuchtung kann er jedoch implizit eine andere Bedeutung annehmen, zum Beispiel als Ausdruck von Macht der Person hinter diesem Tisch. Denotative Funktionen können von Rezipienten sofort erkannt werden, während konnotative Funktionen häufig eine bewusster Wahrnehmung erfordern. Die Grenzen sind jedoch fließend.<sup>34</sup>

Denotative, konnotative und symbolische Funktion gehören für Dewey dem Bereich der Bedeutung (*meaning*) an, während die dekorative Funktion dem sinnlichen Bereich (*sense*) zuzuordnen ist. Aufgrund des Ausdrucksaktes sind die Übergänge jedoch fließend. So kann die Ausgestaltung eines Sets auf der einen Seite primär der Dekoration dienen, auf der anderen Seite aber auch eine bestimmte Bedeutung transportieren. Bordwell betont in diesem Zusammenhang, dass der Film-Stil eng an historische Konventionen gebunden ist. Trotz dieser soziokulturellen Bedingtheit ist die jeweilige Ausprägung des Film-Stils nicht beliebig, sondern in einem gewissen Rahmen auch immer kulturübergreifend nachvollziehbar.

### **Filmstilistische Mittel**

Da bereits zahlreiche, detaillierte Überblicksdarstellungen der einzelnen filmischen Mittel vorliegen, werde ich meine folgenden Ausführungen auf einige wesentliche Aspekte beschränken. Zu diesem Zweck lässt sich das Subsystem des Film-Stils in die vier Bereiche *Mise-en-Scène*, *Cinematography*, *Schnitt* und *Ton* unterteilen. Der Begriff *Mise-en-Scène* ist dem Französischen entlehnt und bedeutet soviel wie *In-Szene-Setzen*. Als Sammelbegriff bezeichnet *Mise-en-Scène* alle Elemente eines Filmbildes, die vor der Kamera arrangiert werden, also die Szenerie (*Setting*), das Licht, Kostüme und Ausstattung sowie die Herstellung räumlicher Beziehungen zwischen Personen und Objekten (*Staging*). In der Regel arbeiten Regisseur, Licht setzender Kameramann und Produktionsdesigner gemeinsam am *Mise-en-Scène*.

*„[Die Produktionsdesignerin] ist bei ihrer Arbeit damit befasst, ein visuelles Konzept aus der Thematik, den Emotionen und der Psychologie des Drehbuchs herauszufiltern. Dieses Konzept wird zum bestimmenden Faktor aller ästhetischen Entscheidungen des Designers: Größe und Umfang des Sets, Lichtquellen, die Auswahl der Drehorte, der Farben sowie Beschaffenheit der Kleidung und Requisiten. Um den kohärenten Look eines Films zu produzieren,*

<sup>34</sup> Bordwells Ausführungen deuten auf ein ähnliches Verständnis, erweisen sich aber aus der hier eingenommenen Perspektive heraus als begrifflich unscharf.

*müssen alle diese Elemente zusammenpassen und dadurch eine Atmosphäre schaffen, die der Geschichte und den Figuren angemessen ist.*“ (Ettedgui 2001: 9).

Entscheidend für einen Film ist dabei nicht nur, was gefilmt wird, sondern auch, wie es gefilmt wird. Diesen Aspekt des Film-Stils nennt David Bordwell *Cinematography*.<sup>35</sup> Da in der Kamera die kreativen Anstrengungen der Dreharbeiten zusammenlaufen und gewissermaßen gebündelt werden, ist die Cinematography für die Film-Form besonders bedeutsam. Sie ist das wesentliche Bindeglied zwischen Filmschaffenden und Zuschauern, und erfüllt nicht nur eine abbildende, denotative, sondern auch eine deutende, konnotative Funktion.

*„Die Kamera ist stets an der Handlung beteiligt; sie entscheidet nicht nur, was wir, das Publikum, sehen, sondern auch, wie wir gefühlsmäßig darauf reagieren. Die Schauspieler mögen Fleisch und Blut eines Films sein – die Kamera ist die Inspiration.“* (Ettedgui 2000: 7).

Als wesentliches Element der Cinematography sei an dieser Stelle die *Kadrierung* (*framing*) genannt, die den Rahmen eines Filmbildes festlegt und somit auch den filmischen Blick gestaltet, der sich den Zuschauern auf der Leinwand eröffnet. Hierzu können unterschiedliche Einstellungsgrößen verwendet werden, die die Entfernung des Blickpunkts zum abgebildeten Objekt wiedergeben. Als Bezugspunkt dient dabei der menschliche Körper. Die Übergänge zwischen den Einstellungsgrößen sind fließend. Es handelt sich um relative, nicht absolute Abgrenzungen.

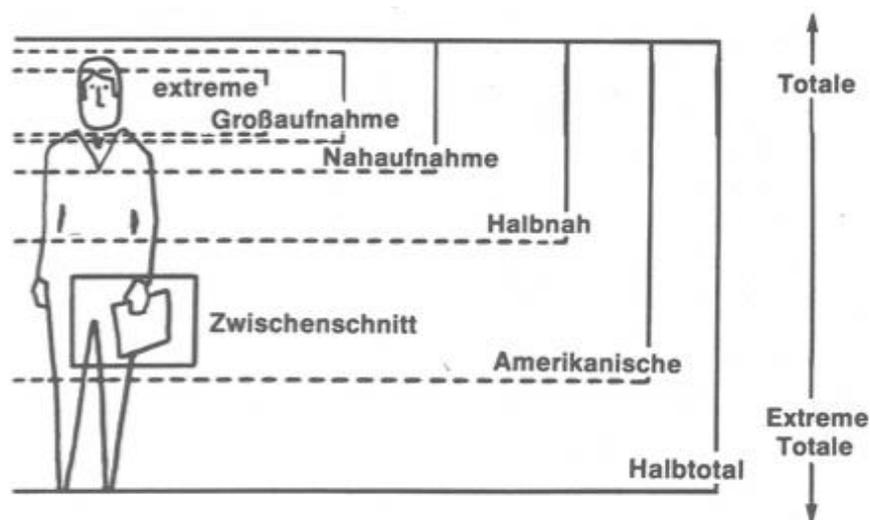


Abbildung 11: Einstellungsgrößen (aus Terence 1984: 67)

<sup>35</sup> Zusammengesetzt aus Kinematographie („writing in movement“) und Photographie („writing in light“) (vgl. Bordwell; Thompson 2003: 229)

Innerhalb einer Extremen Totalen (*extreme long shot* oder *Panorama*) ist eine menschliche Figur kaum zu erkennen, daher wird sie zum Beispiel häufig für Landschaftsaufnahmen verwendet. In einer Totalen (*long shot*) sind Personen gut zu erkennen, aber die Umgebung dominiert das Bild.

In einer Halbtotalen (*medium long shot*) sind die Personen von Kopf bis Fuß, oder als Amerikanische Einstellungsvariante vom Knie an aufwärts zu sehen. Diese Einstellungsgröße wird häufig verwendet, da sie Personen und Umgebung in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander abbilden. Häufig wird anstatt einer amerikanischen eine halbnaher Einstellung (*medium shot*) verwendet, die eine menschliche Figur von der Hüfte an aufwärts zeigt.

Eine Nahaufnahme (*medium close-up*) zeigt eine Person von der Brust an aufwärts. Gestik und Mimik treten hierdurch in den Vordergrund.

Eine Großaufnahme (*close-up*) zeigt Kopf und Schultern einer Person. Eine extreme Großaufnahme (*extreme close-up* oder *detail*) zeigt nur noch einen Ausschnitt des Gesichts oder das Detail eines Objekts. Daher wird sie auch als Detailaufnahme bezeichnet.

Neben der Einstellungsgröße kann auch der *Einstellungswinkel* variieren. Einstellungen, die aus einem hohen Winkel aufgenommen werden, bezeichnet man auch als aufsichtige Einstellung, im Gegensatz zu untersichtigen Einstellungen, die aus einem niedrigen Winkel aufgenommen werden.

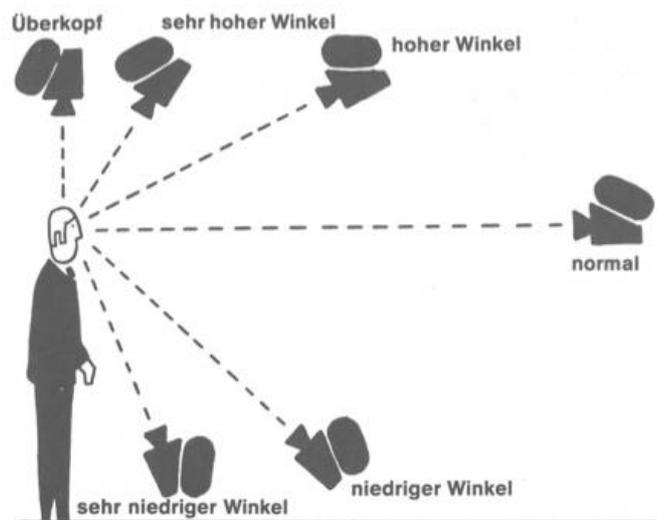


Abbildung 12: Einstellungswinkel (aus Terence 1984: 128)

Die Wahl des Einstellungswinkels hat unter Umständen großen Einfluss auf die Wahrnehmung von Personen und Situationen. So kann beispielsweise die Bedrohlichkeit einer Person oder das Machtverhältnis zwischen zwei Personen durch die Kombination

einer Einstellungen mit einem hohen Winkel (Aufsicht) mit einer Einstellung mit einem niedrigen Winkel (Untersicht) betont werden.

Die genannten Aspekte der Kadrierung sind bereits aus anderen Bildmedien, wie etwa der Malerei oder Fotografie bekannt. Eine Besonderheit der filmischen Kadrierung ergibt sich aus ihrer Beweglichkeit.

*„In film it is possible for the frame to move with respect to the framed material. Mobile framing means that, within the image, the framing of the object changes. The mobile frame thus produces changes of camera angle, level, height, or distance during the shot. Further, since the framing orients us to the material in the image, we often see ourselves as moving along with the frame.“*  
(Bordwell; Thompson 2003: 266).

Die Bewegung kann mithilfe eines horizontalen (*pan*) oder vertikalen (*tilt*) Schwenks erzeugt werden, bei dem die Kamera ihren Standpunkt beibehält. Im Gegensatz dazu wird bei einer Kamerafahrt (*tracking shot*) oder Kranfahrt (*crane shot*) die Kamera selbst bewegt.

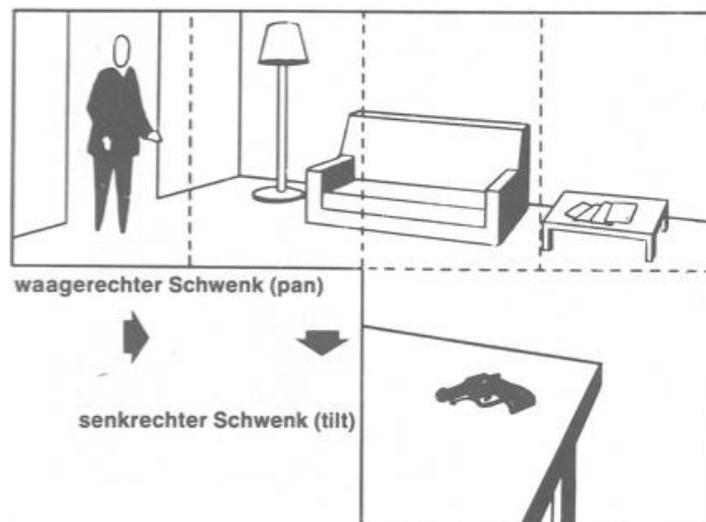


Abbildung 13: Mobile Kadrierung (aus Terence 1984: 134)

Gegenüber einer statischen Kadrierung weist eine bewegliche Kadrierung erhebliche ästhetische Vorteile auf.

*„Visually, camera movements have several arresting effects. They often increase information about the space of the image. Objects become more vivid and sharper than in stationary framings. New objects or figures are usually revealed. Tracking shots and crane shots supply continually changing perspectives on passing objects as the frame constantly shifts its orientation. Objects appear more solid and three-dimensional when the camera arcs (i.e.,*

*tracks along a curved path) around them. Pan and tilt shots present space as continuous, both horizontally and vertically. Moreover, it is difficult not to see camera movement as a substitute for our movement. The objects do not seem to swell or shrink. We seem to approach or retreat from them. We are not, of course, completely fooled. We never forget that we are watching a film in a theater.“ (Bordwell; Thompson 2003: 269).*

Die Kadrierung wirkt sich insbesondere auf die Raumwahrnehmung der Rezipienten aus, kann als bewegliche Kadrierung aber auch verschiedene zeitliche und rhythmische Effekte ermöglichen.

Der *Filmschnitt (Editing oder Montage)* findet in der Regel nach Abschluss der Dreharbeiten, während der sogenannten Post-Produktion statt. Das gefilmte Material erhält hier seine abschließende raum-zeitliche und rhythmische Struktur. Durch die Möglichkeiten der Montage unterscheidet sich der Film maßgeblich von den anderen Künsten.

Die Schnittfrequenz, also die Anzahl der Schnitte pro Film, hat sich im Verlauf der Filmgeschichte wesentlich erhöht. Von 1930 bis 1960 wiesen Filme in der Regel 300 bis 600 Schnitte auf, ein zeitgenössischer Film heute durchschnittlich schon 1200 Schnitte und ein Action-Film gar 2000, 3000 und mehr. Dies hat zur Folge, dass nahe und halbnaher Einstellungen in Filmen mittlerweile überwiegen (vgl. Bordwell; Thompson 2003: 327). Bordwell und Thompson führen diese Entwicklung zum Teil auf die wachsende Bedeutung des Fernsehens für die Filmauswertung zurück.

*„As people saw movies on home screens rather than in theaters, filmmakers reshaped their techniques. Constantly changing the image by cutting and camera movement could keep the viewer from switching channels or picking up a magazine. On smaller screens, faster cutting is easier to follow, and closer views look better than long shots, which tend to lose detail.“ (Bordwell; Thompson 2003: 327f.).*

Bis heute folgen die meisten Filme dem System des *Continuity Editing*, das insbesondere darauf abzielt, klare raum-zeitliche Relationen herzustellen. Die technischen Aspekte der Filmherstellung sollen gegenüber der fiktionalen Filmerzählung in den Hintergrund treten. Die Bevorzugung narrativer Filme und Standardisierung des filmstilistischen Ausdrucksrepertoires im Continuity-System sind für Bordwell und Thompson das Ergebnis einer industrialisierten, arbeitsteiligen Massenproduktion, die im Zuge der 1910er und 1920er Jahre in den Bereich der Filmproduktion Einzug hält (vgl. hier und im Folgenden Bordwell; Staiger; Thompson 1985: 1ff.; Bordwell; Thompson 2003: 468ff.).

Entscheidend ist bei dieser Form des visuellen Erzählens die Orientierung an einer gedachten Handlungsachse unter Einhaltung der 180°-Regel.

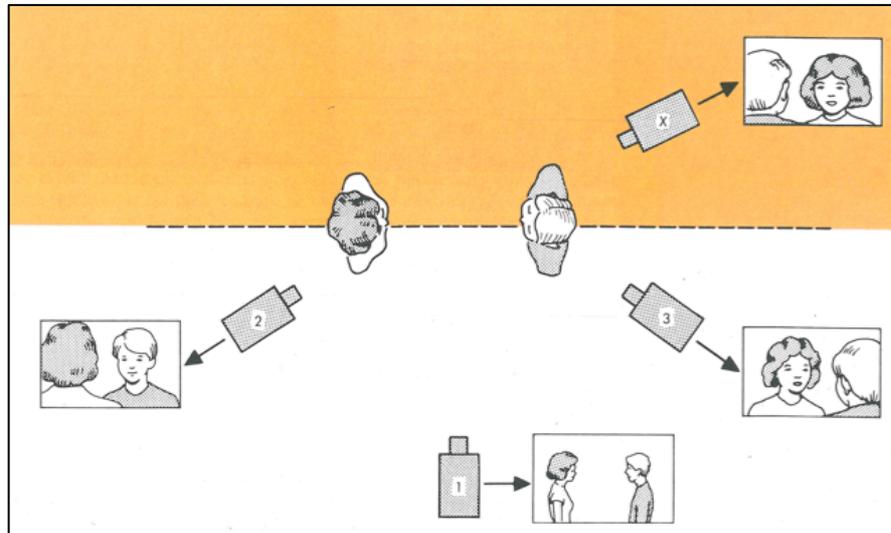


Abbildung 14: Die Handlungsachse (aus Bordwell; Thompson 2003: 311)

In der Abbildung ist die Handlungsachse als gestrichelte Linie zu erkennen. Die Kamera darf die einzelnen Einstellungen (Kameraposition 1,2,3) der Szene von einer beliebigen Seite der Handlungsachse aufnehmen (hier der weiße Bereich der Abbildung). Entscheidend ist, dass die Handlungsachse nicht überquert wird (Achssprung), da sich sonst die räumliche Orientierung der Personen und Objekte im Bild umkehrt (Kameraposition X).

Im Rahmen des Continuity Systems wird meist das Verfahren des *Analytical Editing* verwendet, bei dem der Blickpunkt des Rezipienten durch einen Schnitt entweder in die Szenerie hinein oder aus ihr heraus bewegt wird. Häufig wird eine Szene mit einem sogenannten *Establishing-Shot* begonnen, einer Einstellung, die den Handlungsort und die Positionen der Personen und Objekte mehr oder weniger vollständig abbildet (Kameraposition 1). Sind die räumlichen Relationen auf diesem Weg etabliert, kann die Kamera sich der Handlung nähern (Kameraposition 2 und 3). Bei längeren Szenen, oder wenn sich die räumlichen Gegebenheiten verändern, beispielsweise durch den Auftritt einer neuen Person, wird häufig in einen *Re-Establishing-Shot* zurückgeschnitten.

(Dialog-)Szenen werden in der Regel mithilfe des *Schuss/Gegenschuss*-Verfahrens realisiert, das heißt, in einer Einstellung sieht eine Person aus einem Bild heraus und die daran anschließende Einstellung zeigt, was diese Person sieht (*point-of-view cutting*). In der obigen Grafik wird eine semi-subjektive Perspektive verwendet, bei der die Kamera über die Schulter der blickenden Person sieht (Kameraposition 2 und 3). Diese Einstellung wird auch als *Over-Shoulder-Shot* bezeichnet. Damit dieses Verfahren gelingt, ist es

wichtig, dass die Blickrichtungen der Personen mit der Handlungsachse und somit der etablierten räumlichen Ordnung der Szene korrespondieren (Blickachsenanschluss).

Um innerhalb einer Szene einen besonders unauffälligen, sogenannten *weichen Schnitt* zu erzeugen, wird meistens auf die Handlung einer Figur geschnitten, das heißt, die Aktion beginnt in einem Bild, es folgt ein Schnitt und die Aktion wird in dem neuen Bild beendet. Da jeder Schnitt einen möglichen Zeitsprung darstellt, kann mit diesem Verfahren die Kontinuität des Zeitflusses sichergestellt werden. In Ergänzung dazu dient die Beibehaltung der *Bewegungsrichtung* der Kontinuität des Raumes. Wenn beispielsweise eine Person nach rechts aus dem Bild geht, ist es wichtig, dass sie diese Bewegungsrichtung in der daran anschließenden Einstellung beibehält.

Als Besonderheit der Filmmontage ist hier zunächst die *Montagesequenz* zu nennen, die dazu dient, Fabula Ereignisse zeitlich und räumlich zusammengefasst im Rahmen des Sujets zu repräsentieren und so die Narration voranzubringen.

*„Typically, the montage sequence compresses a considerable length of time or space, traces a large-scale event, or selects representative moments from a process. [...] Moreover, the montage sequence aims at continuity, linking the shots through non-diegetic music and smooth optical transitions (dissolves, wipes, superimpositions, occasionally cuts). Yet the montage sequence still makes narration come forward to a great degree. Extreme close-ups, canted angles, silhouettes, whip pans, and other obtrusive techniques differentiate this sort of segment from the orthodox scene.“* (Bordwell; Staiger; Thompson 1985: 29).

Neben der Montagesequenz führt David Bordwell noch zwei unterschiedliche Formen der *Parallelmontage* an.<sup>36</sup> Hierbei werden zwei oder mehr Handlungsstränge alternierend zueinander montiert. Die eine Form dieses Verfahrens betont insbesondere die Gleichzeitigkeit und die kausale Verknüpfung der Ereignisse, beispielsweise wenn der Arbeitsalltag in einer Bank und die Vorbereitungen einer Gruppe Bankräuber gezeigt werden (*crosscutting*). Das Verfahren kann aber auch eingesetzt werden, um logische Verknüpfungen und Analogien herzustellen (*parallel editing*), beispielsweise wenn Chaplin Bilder einer Schafherde und Bilder von Fabrikarbeitern parallel montiert. Bei dieser Verwendungsweise spielen zeitliche und kausale Verknüpfungen keine, oder nur eine untergeordnete Rolle. Sowohl bei Montagesequenzen als auch bei Parallelmontagen wird eine Kontinuität der Sequenzen in der Regel mithilfe des Tons und insbesondere der Musik hergestellt.

<sup>36</sup> Bordwell unterscheidet zwischen *parallel-editing* und *crosscutting*. Zumindest im deutschen Sprachgebrauch werden beide Verfahren meist als Parallelmontage bezeichnet (vgl. Bordwell; Staiger; Thompson 1985: 48f.).

Mit dem *Filmton (Sound)* wird dem Film-Stil eine weitere sinnliche Ebene hinzugefügt, die im Wesentlichen Sprache, Geräusche und Musik umfasst. Die akustische Ebene eines Filmes ist meist schwer zu fassen, da sie scheinbar dem visuellen Fluss der Bilder entspringt und so die bewusste Wahrnehmung der Zuschauer unterläuft.

*„[...] sound is perhaps the hardest technique to study. We are accustomed to ignoring many of the sounds in our environment. Our primary information about the layout of our surroundings comes from sight, and so in ordinary life sound is often simply a background for our visual attention. Similarly, we speak of watching a film and of being movie viewers or spectators – all terms that suggest the sound track is a secondary factor. We are strongly inclined to think of sound as simply an accompaniment to the real basis of cinema, the moving images.“* (Bordwell; Thompson 2003: 347).

Ausgeblendet wird in der Regel, dass nur vereinzelte Tonelemente, insbesondere Sprache, überhaupt während der Dreharbeiten entstehen. Das eigentliche Sounddesign wird erst nach Abschluss der Dreharbeiten erarbeitet. Der Filmton zielt in der Regel zwar auf einen möglichst glaubwürdigen Toneindruck ab, diese Glaubwürdigkeit ist aber primär abhängig von der Erwartungshaltung der Zuschauer und weniger vom tatsächlichen Naturalismus des verwendeten Tons. So verwendeten Hitchcock und seine Sounddesigner beispielsweise Casaba-Melonen, um die Messerstiche in der Dusch-Szene zu vertonen (vgl. Rebello 1998: 118). Wie alle anderen Elemente des Filmstils basiert das Sounddesign auf einer meist bewussten Entscheidung von Filmschaffenden und erfüllt ästhetische Funktionen innerhalb der Film-Form. Durch modernen Mehrkanalton können starke räumliche Effekte erzielt werden, und Ton, der nicht simultan zum gezeigten Bild verläuft, erweitert die zeitliche Dimension des Films. Der Filmton trägt zudem maßgeblich dazu bei, den Kohärenzeindruck der dynamischen Raum- und Zeitrepräsentation zu erzeugen. Wenn eine Person beispielsweise ein Haus erkundet, wird dieser Vorgang meist durch die Montage räumlich und zeitlich verkürzt. Der Filmton betont jedoch die raum-zeitliche Kontinuität der Bilder und wirkt gewissermaßen als roter Faden der dynamischen Repräsentation.

Während der Strom der Bilder eine Zustandsbeschreibung der sichtbaren Filmwelt liefert, deren Emotionalität sich dem Rezipienten durch das Fehlen ergänzender sensorischer Informationen weitgehend verschließt, stellt der Ton eine emotionale Beziehung zwischen Rezipient und Leinwandgeschehen her (vgl. Keller 1996: 25ff.). Diese unterschiedlichen Qualitäten von visuellen und akustischen Mitteln betont bereits Dewey.

*„Vision arouses emotion in the form of interest -- curiosity solicits further examination, but it attracts; or it institutes a balance between withdrawal and forward exploring action. It is sounds that make us jump. Generically speaking, what is seen stirs emotion indirectly, through interpretation and*

*allied idea. Sound agitates directly, as a commotion of the organism itself.*  
(Dewey 1934c: 242).

Demzufolge sind für Dewey die visuellen Anteile eines Filmes gewissermaßen abstrakt, da sie nur durch die Bedeutungen, die ihnen von den Rezipienten zugeschrieben werden, eine emotionale Qualität entfalten. Töne hingegen wirken direkt auf den gesamten Organismus und werden unvermittelt emotional erlebt. Die sich hieraus ergebenden ästhetischen Möglichkeiten sind im Bereich der Filmmusik am offensichtlichsten.

Da sich die *Filmmusik* immer in einem Abhängigkeitsverhältnis zur Bildebene befindet, steht sie in einem Grundkonflikt zwischen Autonomie und Funktionsästhetik (vgl. Keller 1995: 8, Booklet). Grundsätzlich kann zwischen paraphrasierendem, polarisierendem oder kontrapunktischem Musikeinsatz unterschieden werden. Paraphrasierend ist eine Musik immer dann, wenn sie in einem direkten Analogieverhältnis zum Bild steht, eine romantische Szene beispielsweise mit einer romantischen Musik unterlegt wird. Wenn die emotionale Dimension eines Filmbilds nicht eindeutig zu bestimmen ist, kann Musik diese Uneindeutigkeit aufheben und polarisieren, indem sie beispielsweise die Bedrohlichkeit einer Szene betont. Kontrapunktierende Musik hingegen erzeugt einen Widerspruch zwischen Filmbild und musikalischer Ebene, beispielsweise wenn eine romantische Szene mit unheilvoller Musik unterlegt wird (vgl. Maas 2001: 24).

Dewey verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass die zeitliche Dimension bei Musik besonders ausgeprägt ist.

*„Vision gives the spread-out scene--that in and on which, as I have said, change takes place. [...]. Sound is the conveyor of what impends, of what is happening as an indication of what is likely to happen. It is fraught much more than vision with the sense of issues; about the impending there is always an aura of indeterminateness and uncertainty--all conditions favorable to intense emotional stir.“* (Dewey 1934c: 242).

Während die visuelle Ebene im Wesentlichen auf die Repräsentation der Jetzt-Zeit beschränkt, also zeitlich eindimensional ist, verweisen Ton und Musik immer auch auf ein zeitliches Davor und Danach.

*„Auf die einzelnen musikalischen Parameter wie Rhythmus und Melodie übertragen, bedeutet dies: Rhythmus wirkt grundsätzlich vertikal, in der Jetzt-Zeit [...]. Melos dagegen wirkt horizontal, also im Zeitverlauf und weist eine Art Bogenform auf, die sich über kleinere oder größere Abschnitte spannen und diese zur Einheit bündeln kann. [...]. Es gilt also: rhythmisch betonte*

*Musiken unterstützen den dramatischen Aspekt einer Handlung; Melos hingegen dient dem erzählerischen Zusammenhalt.*“ (Keller 1996: 111)

Bevor ich die theoretischen Überlegungen zur Film-Form im folgenden Kapitel anhand von Alfred Hitchcocks Film *Psycho* exemplarisch verdeutliche, werde ich zunächst die zuvor gemachten Ausführungen noch einmal kurz zusammenfassen.

- Medien, Raum und Zeit sind für Dewey gemeinsame Grundlage aller Künste und dienen gleichzeitig ihrer Diversifizierung. Im Verlauf des künstlerischen Ausdrucksprozesses werden Mittel zu *Medien*, wenn sie in das resultierende Kunstobjekt eingehen und von diesem nicht mehr zu unterscheiden sind. Dabei wirken sie sowohl verbindend als auch individualisierend auf die einzelnen Bestandteile des Kunstobjekts. Im Rahmen der Film-Form können Medien verschiedene Funktionen erfüllen, daher werden sie auch als *Verfahren* bezeichnet. Die Verwendung eines Verfahrens wird durch kompositionelle, realistische, transtextuelle oder künstlerische Motivierung legitimiert. *Raum und Zeit* sind im Film insbesondere aufgrund der Montage dynamisch und simultan. Da Raum und Zeit sich aus keinem einzelnen Filmbild allein ergeben, müssen Rezipienten aus den zur Verfügung stehenden Informationen eine imaginäre raum-zeitliche Ordnung des Films ableiten, die als Raum- und Zeit-Bedeutung bezeichnet werden kann.
- Das *Narrative-System* der Film-Form ist zusammen mit dem stilistischen Subsystem dafür verantwortlich, wie die Film-Form in einem ästhetischen Experience von Rezipienten realisiert wird. Als *Fabula* wird hier die fiktive und imaginäre Welt eines Films bezeichnet. Aus dieser Fabula werden einzelne Elemente herausgelöst und als *Sujet* im Film präsentiert. Das Sujet umfasst dabei sowohl narrative als auch stilistische Elemente. Diese können der Diegesis, also der Filmwelt entstammen, oder dieser als nicht-diegetische Elemente äußerlich sein (z. B. Titelsequenzen). Die Zuschauer sind aktiv an der Konstruktion der Fabula beteiligt. Da die Fabula über das Sujet hinausragt, müssen sie aus den im Sujet repräsentierten Fabula-Informationen Rückschlüsse auf die Fabula ziehen. Zu diesem Zweck unterstellen sie eine meist kausale Logik und entwickeln Hypothesen über die raum-zeitliche Ordnung der Fabula. Dieser Prozess kann als emotionalisiertes Denken bezeichnet werden, und ähnelt daher dem von einem Künstler zu vollziehenden Ausdrucksprozess. Die Konstruktionstätigkeit der Zuschauer kann mithilfe narrativer Strategien beeinflusst werden, die alle auf die Korrelation zwischen Sujet- und Fabula-Informationen abzielen. Hierzu können unterschiedliche Erzählperspektiven konstruiert werden (allwissend ↔

eingeschränkt; objektiv ↔ subjektiv), die mehr oder weniger deutlich auf die zur Anwendung kommende Erzählstrategie hinweisen.

- *Film-Stil* bezeichnet den systematischen Einsatz technischer Mittel, die im Ausdrucksprozess zu filmspezifischen Medien werden. Die so erzeugte visuelle und akustische Oberfläche des Films konstituiert zusammen mit dem Narrativen-System die Film-Form und wird zur Grundlage der Interpretationsarbeit von Rezipienten. Die einzelnen Elemente des Film-Stils können dabei mehrere *Funktionen* erfüllen. Grundlegend ist die denotative Funktion, die primär dem Nachvollzug der Handlung dient. Hierbei kann zwischen einer offensichtlichen, explizierenden denotativen Funktion und einer andeutenden, implizierenden konnotativen Funktion unterschieden werden. Beide Bereiche gehen jedoch ineinander über und können daher nur analytisch voneinander unterschieden werden. Ebenfalls in diesen Bereich der bedeutungsgenerierenden Funktionen fallen symbolische Funktionen, die auf kulturelle Bedeutungsbestände verweisen. Die dekorative Funktion kann einen Selbstzweck erfüllen und ist dem Bereich der Sinneswahrnehmung zugeordnet. Sie kann aber auch eine denotative Funktion erfüllen. Film-Stil lässt sich in *vier Bereiche* unterteilen. Das *Mise-en-Scène* umfasst alle vor der Kamera arrangierten Elemente, also Setting, Licht, Kostüme, Ausstattung und Staging. Die *Cinematography* bezieht sich auf die Arbeit der Kamera. Über die Kadrierung (insbesondere Bildaufteilung, Einstellungsgrößen und Winkel) wird der filmische Blick festgelegt, der sich auf der Leinwand eröffnet. Eine Besonderheit der filmischen Kadrierung ist ihre Beweglichkeit. Durch die Möglichkeiten des Schnitts unterscheidet sich der Film grundlegend von den anderen Künsten. Hierbei erhält ein Film seinen spezifischen Rhythmus und seine dynamische raum-zeitliche Struktur. Der Bereich des Filmtons umfasst Sprache, Geräusche und Musik. Der Filmtone ist maßgeblich daran beteiligt, die Kohärenz der im Schnitt entstandenen dynamischen raum-zeitlichen Struktur herzustellen. Zudem stellt der Ton und insbesondere die Filmmusik die emotionale Beziehung zwischen Leinwand und Rezipienten her. Die Filmmusik kann die Bilder unterstützen (paraphrasierend), Eindeutigkeit herstellen (polarisierend) oder Widersprüche erzeugen (kontrapunktisch). Während auf der visuellen Ebene räumliche Aspekte überwiegen, betont die Filmmusik die zeitliche Dimension. Rhythmus wirkt dabei in der Jetzt-Zeit und unterstützt den dramatischen Aspekt der Handlung, während Melos die Zeit überspannt und erzählerischen Zusammenhalt herstellt.

## 6 John Deweys Theorie als Praxis - Alfred Hitchcocks Psycho

Im Folgenden unternehme ich den Versuch, mit John Dewey ins Kino zu gehen und die vorangegangenen theoretischen Überlegungen anhand von Alfred Hitchcocks Film *Psycho* (USA 1960) exemplarisch zu verdeutlichen und die Anwendbarkeit von Deweys Ästhetik zu überprüfen.

*Psycho* erzählt die Geschichte der jungen Angestellten Marion Crane, die 40.000 US-Dollar veruntreut, um sich und ihrem Liebhaber eine gemeinsame Zukunft zu ermöglichen. Ihre Flucht führt sie zufällig in ein einsames Motel, das von Norman Bates und seiner Mutter betrieben wird. In ihrer ersten Nacht erkennt sie die Ausweglosigkeit ihrer Situation, beschließt sich zu stellen und das entwendete Geld zurück zu geben. Doch dazu kommt es nicht mehr, da sie in einer der berühmtesten Szenen der Filmgeschichte brutal ermordet wird, während sie unter der Dusche steht. Lange Zeit erscheint es so, als sei Normans tyrannische Mutter die Mörderin, bis die Nachforschungen von Marions Liebhaber Sam und ihrer Schwester Leila ergeben, dass Norman an einer schweren Persönlichkeitsstörung leidet und seine Mutter schon seit Jahren tot ist.

Mehrere Gründe sprechen dafür, *Psycho* im Zusammenhang dieser Arbeit als Beispiel zu wählen: Zum einen ist es Hitchcocks bekanntester Film und gilt als eines der Schlüsselwerke der amerikanischen Moderne. Aus diesem Grund ist seine Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte umfassend erforscht und bietet umfangreiches Material, das zur Veranschaulichung herangezogen werden kann. Zum anderen markiert *Psycho* einen Wendepunkt in der amerikanischen Mediengeschichte: Er markiert sowohl den Niedergang des klassischen Hollywood Studio-Systems als auch den Beginn dessen, was häufig als *New Hollywood* oder auch postklassisches Hollywood bezeichnet wird.

An dieser Stelle ist es jedoch nötig, noch eine wichtige Vorbemerkung zu machen. In meinen bisherigen Ausführungen bin ich zumeist von einem Künstler als Schöpfer eines Kunstobjekts ausgegangen. Dies ist jedoch in mehrerlei Hinsicht problematisch. Filme sind in der Regel das Ergebnis eines komplexen, arbeitsteiligen Produktionsprozesses. An der Herstellung von *Psycho* waren beispielsweise weit über vierzig Personen beteiligt. Dagegen kann nun eingewendet werden, dass Alfred Hitchcock den Herstellungsprozess akribisch kontrolliert und seine Funktion als Regisseur ihn letztlich in die Rolle des maßgeblichen künstlerischen Entscheiders versetzt hat. Dieser Einwand ist zwar berechtigt, hebt aber den Einfluss der kollektiven Herstellungsweise nur bedingt auf. Was wäre *Psycho* ohne seine beiden Hauptdarsteller Janet Leigh und Anthony Perkins? Oder ohne die Filmmusik von Bernard Herrmann? Und welchen Anteil haben die Romanvorlage und der Drehbuchautor am fertigen Film? Die Liste könnte ohne Probleme fortgesetzt

werden. Entscheidend ist, dass *Psycho* nicht der Film geworden wäre, den wir heute kennen, wenn eine der am Produktionsprozess beteiligten Personen ausgetauscht worden wäre.

Interessant sind in diesem Zusammenhang die Untersuchungen von Martha Woodmansee, die im Hinblick auf literarische Werke zeigt, dass das moderne, individualistische Verständnis der Autorschaft sich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herauszubilden beginnt. Die Frage nach dem Schöpfer eines Werkes ist dabei eng verknüpft mit der juristischen Frage nach seinem Eigentümer. In diesem Zusammenhang sind auch Hitchcocks Bemühungen zu sehen, sich im Zuge der 1960er Jahre als Künstler und alleiniger Schöpfer seiner Filme zu etablieren. Das Bedürfnis nach Anerkennung einer außerordentlichen persönlichen künstlerischen Leistung fällt dabei zusammen mit dem Anspruch auf eine juristische Anerkennung individueller Urheberschaft und den damit verbundenen materiellen Vorteilen. Die Frage ist jedoch, ob ein derartiges Verständnis künstlerischer Urheberschaft die realen Verhältnisse einer Filmproduktion überhaupt angemessen erfassen kann, oder ob nicht ein eher sozial und kollektiv ausgerichtetes Verständnis kreativer Praxis angemessen wäre, wie es in Europa bis ins 18. Jahrhundert hinein bestand (vgl. Woodmansee 2000).

Am Beispiel der Produktion von Alfred Hitchcocks *Psycho* (USA 1960) werde ich im Folgenden zunächst die objektiven und subjektiven Ausgangsbedingungen des Entstehungsprozesses beleuchten und so gewissermaßen Hitchcocks Perspektive als empirischer Autor nachvollziehen. Im Fokus stehen dabei sowohl die Krise des klassischen Hollywood Studiosystems (objektive Bedingungen) als auch Hitchcocks Selbstverständnis und Erfahrungshintergrund als Filmregisseur (subjektive Bedingungen). Beide Bereiche können jedoch nicht vollständig voneinander unterschieden werden, sondern bedingen sich gegenseitig (6.1).

In einem zweiten Schritt gilt es zu überprüfen, welche Rolle Emotionen in der konkreten Phase der Projektentwicklung und der eigentlichen Filmproduktion gespielt haben. Anhand der Entstehung von *Psycho* lässt sich der sukzessive Transformationsprozess von der ursprünglichen Inspiration über das Drehbuch und Storyboard<sup>37</sup> bis hin zum endgültigen Film nachvollziehen. Der Zusammenhang zwischen emotionalisiertem Denken und den konkreten Anforderungen des Mediums Kinofilm kann so verdeutlicht werden (6.2).

Im Anschluss daran werde ich den komplexen Prozess der Aushandlung eines unausgesprochenen kommunikativen Vertrages zwischen Hitchcock und seinem Publikum näher beleuchten. Hierbei geht es einerseits um Hitchcocks Selbstvermarktungsstrategie,

---

<sup>37</sup> Ein Storyboard ist eine gezeichnete Prävisualisierung einzelner Szenen oder des gesamten Films auf der Basis des Drehbuchs. Storyboards werden insbesondere für Szenen mit komplizierten Spezialeffekten verwendet. Hitchcock hat so in der Regel jede Einstellung eines Films im Voraus festgelegt.

mit deren Hilfe er versucht, die Grundannahmen des Publikums über seine Rolle als Regisseur zu beeinflussen (der von den Zuschauern konstruierte Modell-Hitchcock), aber auch um die Vermarktungsstrategie bezüglich des Films *Psycho*, die darauf abzielt, die Interpretationstätigkeit der Zuschauer zu manipulieren (die Innere Rede der Zuschauer zu soufflieren). Anhand der Reaktionen des Erstaufführungspublikums kann jedoch gezeigt werden, dass die Zuschauertätigkeit nur bedingt gesteuert werden kann (6.3.).

Im Rahmen einer kritischen Interpretation werde ich herausarbeiten, wie Hitchcock seine Intention in eine Textstrategie übersetzt und wie Film-Form und Textstrategie als Werkintention zusammenspielen, die die naive Interpretation der Zuschauer strukturiert und beeinflusst (6.4.).

Einschränkend muss allerdings betont werden, dass ein Film durch jedwede Form des analytischen Zugangs nur unvollständig erfasst werden kann. Als Form der Kommunikation wird ein Film immer von Rezipienten im Rahmen eines Experience als Experience realisiert und verfügt daher über eine nur bedingt sprachlich erfassbare Qualität. Die im Rahmen dieser Arbeit entfaltenen Perspektiven ermöglichen aber einen vergleichsweise vielseitigen und objektivierbaren Zugriff, der es erlaubt, zu verallgemeinerbaren Schlussfolgerungen zu kommen.

## 6.1 Hintergründe zur Entstehung von *Psycho*

Im Jahr 1959 konnte Alfred Hitchcock bereits auf eine beeindruckende Karriere zurückblicken. In den drei zurückliegenden Jahrzehnten hatte er 46 Filme gedreht, und nach seinem Wechsel zu den Paramount-Studios 1953 genoss er nahezu vollständige künstlerische Freiheit bei der Wahl und Ausführung seiner Projekte. Seine Gage betrug 1959 bereits 250.000 US-Dollar pro Film zuzüglich einer Beteiligung an den Einspielergebnissen.<sup>38</sup> Doch es war nicht zu übersehen (schon gar nicht für einen Mann mit Hitchcocks Erfahrung), dass sich die goldene Ära der Filmstudios dem Ende zuneigte. Nach einer Hochphase im ersten Friedensjahr 1946, in der die Produktionen der großen Filmstudios drei Viertel des potenziellen amerikanischen Publikums erreichten und rund 1,7 Milliarden US-Dollar einspielten, begannen die Einspielergebnisse fortschreitend zu sinken, bis sie 1961 einen historischen Tiefstand von 0,9 Milliarden US-Dollar erreichten. Die Krise hatte sich schon seit langem abgezeichnet, und ihre Ursachen lagen zum Teil im Studiosystem selbst begründet (vgl. Sklar 1994: 249ff.; Blanchet 2003: 127ff.).

### Die wirtschaftliche Krise des Studio-Systems

---

<sup>38</sup> Zudem fielen acht Jahre nach dem Filmstart die Rechte an *Rear Window*, *The Trouble with Harry*, *The Man who knew too much*; *Vertigo* und *North by Northwest* wieder an Hitchcock zurück (vgl. Rebello 1998: 16; Patalas 1999: 104).

Während der Hochphase der klassischen Studioära in den 1920er-1940er Jahren kontrollierten die großen Hollywood-Studios<sup>39</sup> neben der Produktion und dem Vertrieb ihrer Filme auch die wichtigsten US-amerikanischen Kinoketten. Die Bemühungen der Regierung, ab 1940 diese Monopolstellung der Studios zu brechen, mündeten nach mehreren Anläufen 1949 in den *Paramount Consent Decrees*, die zur Folge hatten, dass sich die Studios binnen einer Frist von 5 Jahren von ihren Kinoketten trennen mussten. Dieser Vorgang hatte grundlegende Auswirkungen auf die Organisationsstruktur der Filmindustrie.

*„Without the cash flow from their theaters and a guaranteed outlet for their product, the established studio system was effectively finished. The studios gradually fired their contract personnel and phased out active production, and began leasing their facilities for independent projects, generally providing co-financing and distribution as well. This shift to 'one-film deals' also affected the established relations of power, with top talent (and their agents and attorneys) gaining more authority over production.“* (Schatz 1993: 11).

Waren die Studios zu ihrer Hochzeit noch Angestelltenbetriebe, die Filme im Stil einer industriellen, fließbandartigen Massenproduktion fertigten, um sie in ihren eigenen Abspielstätten zu verwerten, zogen sie sich zunehmend aus dem aktiven Produktionsgeschäft zurück und verlagerten die Produktionsrisiken auf freie Produzenten. Dies führte zu einem Erstarren des US-amerikanischen Independent Kinos, da viele erfolgreiche Stars und Regisseure, die vorher fast ausschließlich für die Studios gearbeitet hatten, nun für unabhängige Produktionsfirmen zur Verfügung standen. Allein von 1946 bis 1956 verdoppelte sich die Anzahl der jährlich veröffentlichten Independent Filme. 1959 wurden bereits 70 Prozent der abendfüllenden Spielfilme außerhalb der großen Studios hergestellt (Bordwell; Thompson 2003: 371ff.). In Folge dieser Entwicklung wuchs der Einfluss der unterschiedlichen Künstleragenturen, allen voran der MCA (Music Corporation of America), deren Vorsitz 1946 der 33-jährige Lew Wasserman übernahm. 1948 wechselte Hitchcock ebenfalls zu MCA, die zu diesem Zeitpunkt bereits annähernd die Hälfte der bei den großen Studios unter Vertrag stehenden Stars vertrat. Wasserman war maßgeblich an der Einführung des auch heute noch üblichen Package-Unit Systems beteiligt, bei dem Agenten und unabhängige Produzenten komplette Filmproduktionspakete schnürten (inkl. Drehbuch, Cast und Crew etc.) und den Studios zur Realisierung beziehungsweise zur Distribution anboten. Sämtliche Einnahmen und insbesondere die Rechte an den Filmen gehörten nicht mehr länger alleine dem Studio, sondern mussten zwischen unterschiedlichen Interessengruppen aufgeteilt werden.

---

<sup>39</sup> Die Majors MGM, Paramount, Warner Bros., 20<sup>th</sup> Century Fox und RKO sowie die drei kleineren Universal, Columbia und United Artists.

*Psycho* ist gut geeignet, um die Konsequenzen der veränderten Produktionsbedingungen zu illustrieren. Aufgrund der gemachten Vorerfahrungen misstraute man Hitchcocks *Psycho*-Plänen.

„[...] *Hitchcock and Psycho sounded like a bad mix. Corridor talk at the studio had leaked the rumor that Hitchcock wanted to try 'something different'. Similar motivations had led to [...] three box-office busts.*“ (Rebello 1998: 23).

Da die Verantwortlichen bei Paramount sich weigerten, den Film zu finanzieren oder ihre Studios zur Verfügung zu stellen, ergriff Hitchcock die sich ihm bietende Gelegenheit und erklärte kurzerhand, er werde den Film selbst produzieren. Im Gegenzug erhielt er die Rechte an 60 Prozent des Filmnegativs. Gedreht wurde schließlich auf dem Studiogelände von Universal-International; Paramount war zuständig für Verleih und Vermarktung des Films (vgl. Rebello 1998: 29). Im Gegensatz zum klassischen Studiosystem kontrollierte Hitchcocks eigene Produktionsfirma den gesamten Produktionsprozess, von der ersten Idee bis zum fertigen Film. Auf das Betreiben von Lew Wasserman hin kaufte sich Hitchcock 1962, zwei Jahre nach dem Kinostart, mit seinen Rechten an *Psycho* und seiner Fernsehserie bei MCA ein und wurde auf einen Schlag zum drittgrößten Aktionär. Im gleichen Jahr übernahm MCA endgültig das Management von Universal und verlagerte seinen Geschäftsschwerpunkt von der Künstleragentur hin zur Programmproduktion. Seine letzten sechs Filme drehte Hitchcock für Universal (vgl. Patalas 1999: 133f.).

Auf den Ende der 1940er-Jahre einsetzenden Zuschauerschwund reagierten die Major Studios mit zunehmend teureren Produktionen, deren steigende Budgets es aber selbst erfolgreichen Filmen nahezu unmöglich machten, bei einem durchschnittlichen Ticketpreis von 50 Cent, ihre Kosten an den Kinokassen wieder einzuspielen. Hitchcocks *North by Northwest* (USA 1958) verschlang einen Etat von über 4 Millionen US-Dollar und spielte in den USA etwas über 13 Millionen US-Dollar ein. Sein darauf folgender Film *Psycho* (USA 1960) kostete hingegen nur 800 000 US-Dollar und spielte beachtliche 32 Millionen US-Dollar ein.<sup>40</sup> Die explodierenden Kosten resultierten nicht zuletzt auch aus dem Hollywood-Star-System und dem wachsenden Einfluss der Künstleragenturen, die die Gagen für Schauspieler in schwindelerregende Höhen getrieben hatten. So erhielt beispielsweise Cary Grant für seine Rolle in Hitchcocks *North by Northwest* allein 450.000 US-Dollar zuzüglich einer Beteiligung an den Einspielergebnissen. Anthony Perkins hingegen erhielt für seine Rolle in *Psycho* weniger als ein Zehntel dieser Gage, nämlich 40.000 US-Dollar.

---

<sup>40</sup> Angaben über Kosten und Einspielergebnisse beider Filme beruhen auf Daten der Internet Movie Database (<http://www.imdb.com>) und geben jeweils die Einspielergebnisse auf dem US-amerikanischen Markt wieder.

## Die ästhetische Krise des Hollywoodkinos

Die steigenden Produktionskosten und zurückgehenden Ticketverkäufe hatten zur Folge, dass die großen Studios immer weniger bereit waren, mit ihren Filmen ein Risiko einzugehen und bei ihren Projekten zunehmend auf scheinbar sichere Erfolgsformeln zurückgriffen. Wie oben bereits gezeigt werden konnte, war dies auch einer der wesentlichen Gründe, warum Paramount sich weigerte, *Psycho* selbst zu produzieren. Doch gerade diese Politik eines 'immer-mehr-des-immer-gleichen' verschärfte die Krise weiter und wirkte sich nachhaltig auf die künstlerische Qualität der Filme dieser Zeit aus.

*„For the first time in their history, American commercial movies became principally what they had once been only partially – an escape from reality into the familiar structures of genre formula. Their role in propagating alternative modes of social behavior seemed to have been completely abandoned, a casualty of the Cold War and a vanishing audience.“* (Sklar 1994: 283).

Eine wesentliche Ursache für den Zuschauerschwund war die veränderte Sozialstruktur des Publikums, die in den ersten systematischen Untersuchungen der Filmindustrie in den 1940er Jahren offensichtlich wurde. Dabei wurde festgestellt, dass junge Menschen häufiger ins Kino gingen als ältere Menschen. Viel erstaunlicher war jedoch, dass insbesondere Menschen mit höherem Einkommen und höherem Bildungsgrad häufiger ins Kino gingen (vgl. Sklar 1994: 269). Den großen Studios gelang es nach 1946 jedoch immer seltener, dieses Publikum mit ihren Filmen zu erreichen.

Das veränderte Publikumsinteresse eröffnete insbesondere einen Markt für kleine, unabhängige Produktionsfirmen und ihre billig und schnell produzierten Horror- und Science-Fiction-Filme. Es ist zu vermuten, dass in diesen Filmen die ambivalenten Alltagserfahrungen des Publikums der 1950er Jahre besser zum Ausdruck kamen als in den eskapistischen und formelhaften Filmen der großen Hollywoodstudios.

*„A striking characteristic of fifties horror is its ambivalence about the good life, and the tenuous nature of material security and social identity. In film after film, people have their personalities stolen, are trapped inside or driven screaming from their flimsy homes, so easily demolished by monsters of other forces.“* (Skal 2001: 259).

Martin Scorsese verweist darauf, dass auch andere Filme dieser Zeit die tiefen persönlichen und gesellschaftlichen Abgründe unter der scheinbar heilen Oberfläche des US-amerikanischen Alltagslebens enthüllten (vgl. Scorsese 2005). Es ist bemerkenswert, dass insbesondere das Horrorgenre nicht mehr länger ein Nischendasein fristete, sondern

erstmals auch ein breites Mittelschicht-Publikum erreichte und sich zu einem der umsatzstärksten Zweige der Filmindustrie entwickelte. Allein 1957 wurden 52 Horrorfilme auf den Markt gebracht, also durchschnittlich ein Film pro Woche. Der außerordentliche Erfolg dieser Filme war auch Hitchcock nicht entgangen.

*„Hitchcock had begun to quiz his associates – everyone from his limousine driver and barber to agents and studio executives – as how profitable they thought a first-class, low-budget shocker by a major director might be?“*  
(Rebello 1998: 22).

Es ist also nicht verwunderlich, dass in *Psycho* die Motive zahlreicher Horrorfilme der 1950er Jahre aufgegriffen wurden. Eine besondere Ironie der Geschichte ist, dass gerade die Universal Studios, auf deren Gelände *Psycho* gedreht wurde und deren drittgrößter Aktionär Hitchcock nur wenige Jahre später werden sollte, in den 1930er Jahren durch die Produktion von Horrorfilmen in die Riege der führenden Hollywood-Studios aufgestiegen waren.

Die zunehmende Segmentierung des Filmmarktes stärkte die Position des europäischen Kinos (Thompson; Bordwell 1994: 384). In diesem Zusammenhang muss insbesondere Henri-Georges Clouzots *Les Diaboliques* (F 1955) erwähnt werden, der einen maßgeblichen Einfluss auf Hitchcock ausgeübt hat. Zum einen hatte sich Hitchcock ebenfalls darum bemüht, die Filmrechte an der Romanvorlage zu erwerben<sup>41</sup>, zum anderen orientierte er sich bei der Vermarktung von *Psycho* in wesentlichen Punkten an der Werbekampagne zu *Les Diaboliques* (vgl. 6.3). Clouzots Film wurde ein großer internationaler Erfolg, sowohl beim Publikum als auch bei der Kritik. So schrieb beispielsweise eine Zeitung in Los Angeles:

*„If director Henri-Georges Clouzot isn't the master of the suspense thriller today, then who is? True, Hitchcock is suaver; but this Frenchman is joltier, a master of timing and building an almost unbearable suspense.“* (Zitiert nach Rebello 1998: 21).

Nach den Dreharbeiten zu *North by Northwest* äußerte sich Hitchcock selbst zunehmend abfällig über seine vorangegangenen „glossy Technicolor baubles“ (Rebello 1998: 22), und in ihm wuchs offenbar das Bedürfnis, neue Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks zu erproben. Hierbei kamen ihm die Erfahrungen zugute, die er wenige Jahre zuvor mit dem neuen Medium Fernsehen sammeln konnte.

---

<sup>41</sup> Er erwarb schließlich die Rechte an einem anderen Roman des gleichen Autors, der die Grundlage seines Films 'Vertigo (1958)' bildete.

## Der Aufstieg der Fernsehunterhaltung

Aus den vorangegangenen Ausführungen sollte deutlich geworden sein, dass die Krise der Major Studios, trotz unterschiedlicher Bedingungsfaktoren, insbesondere eine ästhetische Krise war, die vom Fernsehen zwar nicht ausgelöst, aber doch stark beschleunigt wurde. 1946 brachte Samuel Goldwyn, einer der Gründer von MGM, das Problem auf den Punkt:

*„It is a certainty that people will be unwilling to pay to see poor pictures when they can stay home and see something which is, at least, no worse.“* (Zitiert nach Sklar 1994: 276).

Zumindest in technischer Hinsicht konnte das Fernsehen in seinen Anfangstagen<sup>42</sup> nicht mit den Produkten der US-amerikanischen Filmindustrie konkurrieren.

*„By 1946, however, the movie industry had had two decades to worry about the possible effect of competition from commercial home television [...] and still the threat had not materialized. The state of television broadcasting remained primitive, like movies in the peep-show era: the screen was barely postcard-size with a fuzzy black-and-white image, and the receivers were enormously expensive, out of reach for the average American householder.“* (Sklar 1994: 270).

Zu Beginn der 1950er Jahre setzt dann jedoch der Siegeszug des Fernsehens ein. Während 1949 nur rund eine Million US-Haushalte über einen Fernseher verfügten, waren es 1951 bereits über 10 Millionen (vgl. Blanchet 2003: 130). Es wird geschätzt, dass 1953 circa 46 % der US-amerikanischen Haushalte über einen Fernseher verfügten. Zur gleichen Zeit ging die Zahl der Kinobesucher im Vergleich zu 1946 um fast die Hälfte zurück (vgl. Sklar 1994: 272). Die Konkurrenz des Fernsehens löste in der Kinoproduktion eine Reihe technischer Innovationen aus, insbesondere die Durchsetzung des Farbfilms, Stereo-Ton sowie unterschiedliche Widescreen-Formate. Aber auch mit verschiedenen anderen Techniken, insbesondere stereoskopischen 3D-Verfahren, wurde experimentiert, so auch in Alfred Hitchcocks *'Dial M for Murder'* (USA 1954).

Die Major Studios reagierten zunächst mit einer Blockadestrategie auf das neue Medium, da die zuständige staatliche Regulierungsbehörde FCC ihnen den Erwerb von TV-Lizenzen aufgrund des *Paramount Consent Decrees* von 1949 verweigerte. Erst 1955 gaben die großen Studios ihre Vorbehalte auf und versuchten sich mit selbst produzierten Serien auf

---

<sup>42</sup> Bezogen auf die Entwicklung in den USA: 1927 Erfindung der technischen Grundlagen des Fernsehens. 1934 Verabschiedung des Communications Act als gesetzliche Grundlage des TV-Rundfunks. 1939 Beginn der ersten regelmäßigen Fernsehausstrahlungen durch NBC (vgl. <http://www.pbs.org/wgbh/amex/technology/bigdream/milestones.html>).

dem Fernsehmarkt zu etablieren, bevor sie dann in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre auch ihre Filmarchive für das Fernsehen öffneten.

Hitchcocks Agent Lew Wasserman erkannte schon früh die Möglichkeiten des Fernsehens zur Erreichung und Generierung neuer Publikumssegmente. 1955 machte er Hitchcock das Angebot, eine eigene Fernsehserie für CBS und einen Sponsor, das Pharmaunternehmen Bristol-Myers, zu produzieren. Hitchcock war zunächst nicht sonderlich interessiert, da er mit der Produktion von Kinofilmen für Paramount nahezu vollständig ausgelastet war. Wasserman machte ihm jedoch ein Angebot, das er nicht ablehnen konnte.

*„Upon learning that CBS and Bristol-Myers were willing to pay him \$129,000 per episode and that he would become the sole owner of each episode once it aired, Hitchcock finally agreed to try his hand at television. Although it would not be apparent to his fans, Hitchcock's involvement in the new venture was from the outset only peripheral. His contract stipulated that he would serve as executive producer and script supervisor in name only, and that he would introduce each program.“* (Kapsis 1992: 30).

*Alfred Hitchcock Presents* (später *The Hitchcock Hour*) startete am 2. Oktober 1955 und endete am 26. Juni 1965. Von den insgesamt 452 Episoden stammten nur 20 von Hitchcock selbst (vgl. Patalas 1999: 114). Jede Folge begann und endete jedoch mit einer Hitchcock-Moderation und machte ihn damit, mehr noch als seine Filme, endgültig zu einem Markenzeichen für makabre und spannende Unterhaltung.

Hitchcock erkannte schnell die Vorteile des neuen Mediums. Im Fernsehen wurde schneller und kostengünstiger produziert als im Kino. Eine circa 30minütige Episode von *Alfred Hitchcock Presents* wurde in der Regel in drei Tagen abgedreht. Zwar verlangte diese Arbeitsweise eine intensive Vorbereitung, doch genau das kam Hitchcock entgegen, der sich stets damit rühmte, dass seine Filme auf dem Papier bereits fertig waren, bevor die Dreharbeiten überhaupt begannen. Dass beim Fernsehen keine großen Stars oder aufwendige Dekorationen im Vordergrund standen, entsprach auch seinem Bedürfnis, Geschichten zu erzählen.

*„Wegen der geringen Kosten kann sich der Fernsehregisseur den Luxus 'künstlerischer' Capricen erlauben. Wenn ihm danach ist, kann er sogar dichten. Schluss mit den Kompromissen!“* (Hitchcock zitiert nach Patalas 1999: 114).

Zudem genoss er bei seiner Fernseharbeit noch größere künstlerische Freiheit als bei seinen Kinofilmen. So bemerkte ein Mitarbeiter seines Fernsehteams:

*„Mr. Hitchcock was the biggest thing around, especially on TV. To the studio, he was a hands-off client, who got anything he wanted. The crews for the other Revue TV shows [...] kept changing, but he said, 'I want my own little family'.“*  
(Rebello 1998: 28).

Hitchcock konnte also die Produktionsbedingungen seiner Kinofilme annähernd auf seine TV-Arbeit übertragen. Durch die Kontinuität, mit der sein TV-Team über einen langen Zeitraum an der Serie arbeitete, konnten Arbeitsabläufe perfekt aufeinander abgestimmt und eine hohe Qualität der Endprodukte erreicht werden (bei gleichzeitig sehr niedrigen Kosten). Diese Ausgangsbedingungen und seine Erfahrung ermöglichten es Hitchcock, *Psycho* für 800 000 US-Dollar innerhalb von 36 Drehtagen mit der Crew seiner Fernsehshow zu realisieren und den „Nerv“ einer neuen Generation Kinogänger zu treffen.

Wir sind nun in der Lage, die wesentlichen subjektiven und objektiven Ausgangsbedingungen, die zur Entstehung von *Psycho* beigetragen haben, unter Rückgriff auf Deweys Argumentation noch einmal kurz zusammenzufassen.

Die Filmindustrie wurde ab 1946 mit stark sinkenden Zuschauerzahlen konfrontiert. Diese Krise hatte unterschiedliche, juristische, finanzielle und soziale Ursachen und wirkte sich nachhaltig auf die Filmindustrie und ihre Filme aus. In Deweys Worten klingt das wie folgt:

*„What happens in the movement of art is emergence of new materials of experience demanding expression, and therefore involving in their expression new forms and techniques.“* (Dewey 1934c: 147f.).

Was Dewey hier zum Ausdruck bringt, ist, dass künstlerische Innovation aus einem veränderten Experience resultiert. Die Alltagswirklichkeit des Kinopublikums hatte sich im Zuge der 1950er Jahre grundlegend verändert und bedurfte daher eines neuen künstlerischen Ausdrucks, kurz anderer Filme. Indem die Major Studios verstärkt auf tradierte, vermeintlich sichere Erfolgsrezepte und oberflächliche technische Innovationen setzten, lösten sie nicht ihr eigentliches Problem. Ihre Filme wurden der Erfahrungswelt, dem Experience der Zuschauer nicht gerecht, und genau diesen Zusammenhang erkannte Hitchcock. Die Lösung des Problems lag für ihn jedoch nicht auf der Hand. Vielmehr wurde er durch das Problem verunsichert, also in einen spannungsreichen Zustand versetzt, der ihn dazu veranlasste, die Regeln seines filmischen Spiels zu variieren und dem Publikum so einen neuen Vertrag anzubieten (vgl. Leitch 1991: 189ff.). Hierbei kam ihm seine Fernseherfahrung zugute, die ihm neue Wege der Produktion und Gestaltung von Filmen eröffnet hatte.

Im folgenden Abschnitt wird der Entstehungsprozess von *Psycho* weiterverfolgt und Deweys Idee des emotionalisierten Denkens insbesondere anhand der Drehbuchentwicklung verdeutlicht.

## 6.2 Emotionalisiertes Denken

Während seiner gesamten Schaffensperiode waren Hitchcock und seine Mitarbeiter unablässig auf der Suche nach Material für einen neuen Film.

*„We scoured everything – plays, novels, short stories, newspaper clippings. 'Whodunits' were out of the question and he mistrusted science fiction, the supernatural, or anything to do with professional criminals. Since one couldn't second-guess what little spark might turn him on, it was terribly back-breaking tracking material for him.“* (Rebello 1998: 17).

Für Dewey beginnt jedes Experience mit einem solchen ungerichteten Antrieb, der sich durch eine Interaktion objektiver und subjektiver Elemente konkretisiert. Aus den zuvor ausgeführten Gründen gestaltete sich dieser Prozess im Fall von *Psycho* jedoch einigermaßen schwierig. Die objektiven Bedingungen, die schwindende Publikumsresonanz, erweckten in Hitchcock das subjektive Bedürfnis, etwas Neues zu versuchen. Hierin spiegelt sich Deweys Verständnis des Künstlers als Experimentator wieder.

*„The artist is compelled to be an experimenter because he has to express an intensely individualized experience through means and materials that belong to the common and public world. This problem cannot be solved once for all. It is met in every new work undertaken. Otherwise an artist repeats himself and becomes esthetically dead.“* (Dewey 1934c: 148f.).

Während Hitchcock und seine Mitarbeiter mit ihrer Materialsuche beschäftigt waren, schrieb der Autor Robert Bloch innerhalb weniger Wochen den Roman *Psycho*, der lose auf dem Fall des nekrophilen Mörders Ed Gein basierte, dessen Taten 1957 eine Kleinstadt in Wisconsin in Aufregung versetzt hatten. Der Roman entwickelte sich nach seinem Erscheinen im Sommer 1959 zu einem großen Verkaufserfolg. Bereits im Februar hatte Blochs Agent einen Vorabdruck des Romans an mehrere Filmstudios geschickt, die jedoch einhellig der Meinung waren, dass der Stoff zu abstoßend für eine Verfilmung sei.

*„Measured by the yardstick of contemporary horror literature [...] Psycho now looks like a model of restraint. Yet in 1959, Mickey Spillane or Agatha Christie were about as far as mainstream thriller literature went.“* (Rebello 1998: 12).

Einige von Blochs Kurzgeschichten hatten bereits als Vorlagen für einzelne Episoden von Hitchcocks Fernsehserie gedient. Über einen Mittelsmann kaufte Hitchcock schließlich im April 1959 für 9.000 US-Dollar die Rechte an Blochs Roman. Der Drehbuchautor Joseph Stefano versuchte später, die Bedeutung von Blochs Vorlage herunterzuspielen und den Erfolg von *Psycho* für sich zu verbuchen.<sup>43</sup> Hitchcock war jedoch anderer Meinung:

*„Psycho all came from Robert Bloch. Joseph Stefano ... contributed dialogue mostly, no ideas.“* (Rebello 1998: 40).

In der Tat wahrte *Psycho*, im Vergleich zu den anderen circa 40 Filmen Hitchcocks, die auf einer literarischen Vorlage beruhen, vergleichsweise große Werktreue. So übernahm Hitchcock nicht nur die Story und die Figuren, sondern auch einzelne Dialogelemente und visuelle Motive (vgl. David 2000: 235f.). In der Folgezeit von *Psycho* wurde der Einfluss der literarischen Vorlage auf den Film systematisch ausgeblendet und Hitchcock zum alleinigen Autor seiner Filme stilisiert (vgl. 6.3). Robert Bloch zieht ein ironisches Fazit dieser Auseinandersetzung um die Autorenschaft von *Psycho*.

*“Stefano's publicity people may go on billing him as ›the author of Psycho‹ and Bloch's publicity agent [...] may go on doing the same. But the public won't be fooled. Everyone knows that Psycho was written by Alfred Hitchcock.”* (Zitiert nach David 2000: 235).

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass alle drei Akteure die Urheberschaft von *Psycho* für sich beanspruchen, womit die bereits angeschnittene Frage nach dem Autor kooperativ hergestellter Werke berührt wird (vgl. 6.1).

Mit der Entscheidung, *Psycho* zu seinem nächsten Projekt zu machen, stieß Hitchcock selbst bei langjährigen Mitarbeitern auf Unverständnis. Die Gründe hierfür sind vielfältig. Gefilmt in schwarz/weiß mit dem Team seiner Fernsehshow, ohne große Stars oder Production-Values, brach *Psycho* mit der Ästhetik seiner vorangegangenen Filme.<sup>44</sup> Zudem teilten viele die negative Einschätzung der literarischen Vorlage, wie sie in einer Beurteilung durch einen Paramount-Mitarbeiter beispielhaft zum Ausdruck kommt.

*„Too repulsive for films, and rather shocking even to a hardened reader. It is original, [...]. Cleverly plotted, quite scary toward the end, and actually fairly believable. But impossible for films.“* (Rebello 1998: 13).

Auf die Frage, was ihn an Robert Blochs Roman inspirierte, antwortete Hitchcock in einem Interview:

<sup>43</sup> Bloch bemerkte hierzu später ironisch: „It's a good thing Mr. Stefano didn't adapt *The Bible*.“ (zitiert nach Rebello 1998: 40)

<sup>44</sup> *Vertigo* (1958) für Paramount und *North by Northwest* (1959) für MGM

*„I think that the thing that appealed to me and made me decide to do the picture was the suddenness of the murder in the shower, coming, as it were, out of the blue. That was about all.“ (Truffaut 1985: 268f.).*

Unter Bezugnahme auf Dewey können wir sagen, dass verschiedene subjektive und objektive Elemente, zu denen auch die Romanvorlage gezählt werden muss, in Hitchcocks Experience eingetreten sind. Die Spannungssituation, in der sich Hitchcock auf der Suche nach einem neuen Projekt befand, fand eine Entsprechung in dieser einen Szene, dem Mord unter der Dusche. Der Roman nahm eine neue Bedeutung an und wurde zu einem Medium im Ausdrucksakt. Hitchcocks aus zurückliegenden Experiences hervorgegangene Persönlichkeit wurde gleichermaßen, jedoch unbewusst transformiert, sein innerer Antrieb bekam eine Richtung. Diese unmittelbare, wechselseitige Transformation äußerte sich als Inspiration.

Es ist nahezu unmöglich, einzelne Bedingungsfaktoren einer Inspiration näher zu bestimmen. Auf Basis der vorangegangenen Überlegungen lassen sich an dieser Stelle aber zumindest begründete Vermutungen anstellen. Der Hitchcock-Biograph Donald Spoto vermutet, dass insbesondere in *Psycho* ein Zorn zum Ausdruck kam, der aus nicht realisierten erotischen Sehnsüchten des Regisseurs resultierte (vgl. Spoto 1999b: 494ff.). Der Drehbuchautor von *Psycho*, Joseph Stefano, hat eine weitere Erklärung:

*„Er war sehr besorgt über seinen Gesundheitszustand gewesen, und ich glaube, er machte den Film zu einer Zeit, zu der er mit dem Gedanken an seine eigene Sterblichkeit kämpfte. Er war schließlich 1957 schwer krank gewesen, und Alma [Hitchcocks Ehefrau – Anm. D.K.] war 1958 schwer erkrankt, und dann kam 1959 dieser mörderische Film daher. Ich glaube der Gedanke an einen plötzlichen Tod beschäftigte ihn damals sehr.“ (Spoto 1999b: 505).*

John Russel Taylor macht dagegen in seiner autorisierten Biografie Hitchcocks oftmals sadistischen Humor als wesentliche Inspirationsquelle aus (vgl. Taylor 1980: 298f.). Dieser Humor kommt in *Psycho* durch eine besonders gelungene Manipulation des Publikums zum Ausdruck.

*„Psycho has a very interesting construction and that game with the audience was fascinating. I was directing the viewers. You might say I was playing them, like an organ.“ (Truffaut 1985: 269).*

Ich werde zu einem späteren Zeitpunkt ausführlich auf die Beziehung zwischen Hitchcock und seinem Publikum eingehen (vgl. 6.3). An dieser Stelle ist es lediglich wichtig festzuhalten, dass eine wirksame Manipulation des Publikums notwendig war, um das

inspirierende Moment der Romanvorlage, den unerwarteten Mord unter der Dusche, wirkungsvoll in den Film transformieren zu können.

### **Von der Idee zum Film**

Hitchcocks ursprüngliche Inspiration wird zur treibenden Kraft und zum Herzstück des Films, um das sich alle anderen Elemente gruppieren.

*„In the development of an expressive act, the emotion operates like a magnet drawing to itself appropriate material: appropriate because it has an experienced emotional affinity for the state of mind already moving. Selection and organization of material are at once a function and a test of the quality of the emotion experienced.“* (Dewey 1934c: 75).

Die den Ausdrucksakt organisierende Emotionalität verdichtet sich zu dem Moment des Mordes unter der Dusche und entfaltet den weiteren Film wieder aus diesem Moment heraus. Vom Gelingen des künstlerischen Ausdrucksprozesses hängt die erfolgreiche, also ästhetische Realisation des Films im Experience der Rezipienten ab. Die Suche nach einem geeigneten Drehbuchautor, der in der Lage sein würde, den Stoff dementsprechend auszugestalten, erwies sich jedoch als schwierig (vgl. im Folgenden Rebello 1998: 31ff.).

Anfang Juni 1958 engagierte Hitchcock James P. Cavanagh, der zuvor schon mehrere Drehbücher für Hitchcocks Fernsehshow geschrieben hatte. Ein erster, undatiertes Drehbuchentwurf von ihm entpuppte sich als unentschlossene Mischung aus Kinofilm und Fernsehspiel. Zwar fanden sich bereits einige Elemente des endgültigen Films in dem Script, diese gingen jedoch vermutlich auf handschriftliche Aufzeichnungen von Hitchcock selbst zurück. Enttäuscht ließ Hitchcock Cavanagh nach zwei Monaten Arbeit kommentarlos ausbezahlen und machte sich auf die Suche nach einem neuen Autor. Entgegen anfänglicher Vorbehalte<sup>45</sup> traf sich Hitchcock daraufhin mit Joseph Stefano, einem ehemaligen Komponisten und Songschreiber zu einem ersten, unverbindlichen Gespräch über das Drehbuch. Stefano äußerte sich jedoch skeptisch über das Projekt. Insbesondere die männliche Hauptrolle bereitete ihm Kopfzerbrechen. Zu diesem Zeitpunkt stand bereits fest, dass Anthony Perkins die Rolle des Norman Bates übernehmen sollte. Diese Besetzungsentscheidung war sehr ungewöhnlich, da sie einen radikalen Bruch mit dem bisherigen Mädchenschwarm-Image des Schauspielers darstellte. Sie kam jedoch Hitchcocks Absicht entgegen, die Erwartungshaltung der Zuschauer zu unterlaufen. Die Besetzung von Anthony Perkins veränderte für Stefano schlagartig den Blick auf das gesamte Projekt.

---

<sup>45</sup> „My fear about Mr. Stefano is that, from the work of his I've seen, maybe he doesn't have a sense of humor.“ (Hitchcock nach Rebello 1998: 38)

*„I said, 'Now you're talking'. I suddenly saw a tender, vulnerable young man you could feel incredibly sorry for. I could really rope in an audience with someone like him. Then I suggested starting the movie with the girl instead of Norman.“ (Rebello 1998: 39).*

John Deweys Verständnis einer Inspiration kommt hier abermals sehr deutlich zum Ausdruck. Während Stefano zuvor noch eher lustlos über das Projekt sprach, veränderte ein Element, die Besetzung von Anthony Perkins, schlagartig seine Perspektive. Sein Denken bekam eine neue Richtung und das Ausgangsmaterial, die Romanvorlage, erschien in einem neuen Licht, erhielt eine neue Bedeutung. Zuvor ungeordnete Elemente erhielten spontan eine neue Ordnung, die unter anderem in der Idee zum Ausdruck kam, den Film mit der Figur der Marion Crane zu eröffnen. Während eines zweiten Treffens mit Hitchcock fiel die Entscheidung, diese Rolle mit Janet Leigh zu besetzen, sehr zur Freude von Stefano:

*„[...] once he mentioned Janet Leigh, the whole thing really began to get me: She was someone with no association with this kind of movie – a suspense-horror movie – and neither were Perkins, Hitchcock, nor I.“ (Rebello 1998: 40).*

Janet Leigh war die bekannteste Schauspielerin des *Psycho* Ensembles, und das Publikum der 1950er-Jahre rechnete aufgrund seiner Sehgewohnheiten nicht mit ihrem frühen Tod. Diese Besetzungsentscheidung war ein weiterer geschickter Schachzug Hitchcocks zur Manipulation des Publikums, der dabei helfen sollte, die Plötzlichkeit des Mordes unter der Dusche, die Hitchcock so inspiriert hatte, angemessen in den Film zu übertragen.

Mitte September 1959 engagierte Hitchcock Stefano und entwickelte mit ihm zusammen in täglichen Gesprächen das endgültige Drehbuch.

*„Hitch und er unterhielten sich, gingen mittags zusammen essen und plauderten dann den ganzen Nachmittag lang weiter – scheinbar über Gott und die Welt, nur nicht über den Film. Normalerweise sprachen sie höchstens eine Viertelstunde pro Tag direkt über PSYCHO, aber dann entwickelten sie ihre besten Ideen [...].“ (Taylor 1980: 300).*

Diese Arbeitsweise entspricht Deweys Vorstellung emotionalisierten Denkens. Unterschiedliche, scheinbar unzusammenhängende Elemente sind für ihn auf der Ebene des Individuums stets miteinander verbunden. Diese Verbindungen können jedoch nicht, oder nur bedingt intentional hergestellt werden, da sie sich in einem primär unbewussten Reifungsprozess entwickeln, bevor sie schließlich als Idee Form annehmen und artikuliert werden können (vgl. Dewey 1934c: 79).

*„It almost seemed as if the director felt it necessary to 'school' a writer in the world according to Hitchcock: his brand of wit, wisdom, flippancy, and power.“ (Rebello 1998: 41).*

Hitchcocks Hauptinteresse bei der Drehbuchentwicklung galt jedoch nicht den Charakteren und ihren Motiven, sondern vielmehr der detaillierten Prävisualisierung des Films, insbesondere des Mordes unter der Dusche (vgl. Rebello 1998: 41ff.).

Anfang November beendete Joseph Stefano seine Arbeit am Drehbuch, und Hitchcock und er begannen, die einzelnen Szenen für die Kamera zu planen.

*„[Hitchcock] sagte auch, die wahre Herausforderung und die wahre Freude lägen für ihn darin, einen Film auf dem Papier zu schaffen – die Drehbuchkonferenzen, der Prozess, ein Drehbuch zusammenzubringen, das Storyboard zu entwerfen, die Kamerapositionen zu planen –, und das eigentliche Filmen sei dann nur langweilig und ärgerlich.“ (Spoto 1999b: 485).*

Durch die umfangreichen Storyboards, die er für seine Filme anfertigen ließ, war es ihm problemlos möglich, seinen Mitarbeitern seine Wünsche und Ideen in einem Medium mitzuteilen, das dem letztlich Film viel eher entsprach als ein geschriebenes Drehbuch. Im vorangegangenen Abschnitt habe ich bereits darauf hingewiesen, dass Hitchcock bei seinen Filmteams sehr viel Wert auf langjährige Zusammenarbeit und eine familiäre Atmosphäre legte. Dies wird meist mit seiner Schüchternheit in Verbindung gebracht, die er in seinem Privatleben an den Tag legte. In meinen Augen war diese Arbeitsweise für Hitchcock aber vielmehr auch künstlerische Notwendigkeit, um die Spezifik seines persönlichen künstlerischen Ausdrucks im arbeitsteiligen, kooperativen Prozess einer Filmproduktion sicherzustellen.

Sein Wunsch nach umfassender Kontrolle des künstlerischen Ausdrucksprozesses resultierte vermutlich aus seinen oftmals negativen Erfahrungen im Filmgeschäft.

*„Before he had the clout to have his picture the way he wanted, someone else would cut them their own way; he'd given them too much footage. So he learned to preplan so precisely [so as] not to give them extra material, because it was either going to work or not. And if it worked, he didn't want anybody to muck it up.“ (Janet Leigh in Rebello 1998: 62).*

Am 30. November 1959 begannen die Dreharbeiten. Aufgrund der akribischen Vorbereitung und langjährigen Erfahrung gelang es Hitchcock, die schnelle und effiziente Arbeitsweise seiner Fernsehsendung zu adaptieren und am Tag 14-18 Kameraumbauten zu realisieren. Insgesamt erforderte *Psycho* lediglich 45 Drehtage, von denen allein 11

Drehtage für die gesamte Sequenz in der Dusche, also den Mord und Normans Säuberung des Tatorts, benötigt wurden. Dies allein verdeutlicht schon die zentrale Bedeutung dieser Sequenz für den gesamten Film. Mit 9 Tagen Verzug gegenüber der ursprünglichen Planung endeten die Dreharbeiten am 1. Februar 1960 (vgl. Rebello 1998: 79ff.).

Das Ende der Dreharbeiten markierte jedoch nicht das Ende des künstlerischen Ausdrucksprozesses, denn jetzt begann erst die aufwendige Phase der Postproduction, in deren Verlauf der Film geschnitten und vertont werden musste. Zudem galt es, mehrere Testscreenings mit Mitarbeitern und Zensoren zu überstehen. In diesem Zusammenhang ist eine Anekdote aufschlussreich, die der Filmkomponist Bernard Herrmann später erzählte:

*„I remember sitting in a screening room after seeing the rough cut of Psycho. Hitch was nervously pacing back and forth, saying it was awful and that he was going to cut it down for his television show. He was crazy. He didn't know what he had.“* (Rebello 1998: 138).

Hier offenbart sich die Vagheit des künstlerischen Ausdrucksprozesses, die Hitchcocks unsichere Reaktion erklärt. Erst durch Herrmanns Filmmusik funktioniert *Psycho* vollständig, da sie die visuelle, filmische Konstruktion musikalisch und emotional stützt und ihre Kohärenz wesentlich mitbedingt. Zudem wird auch der kooperative Charakter einer Filmproduktion deutlich. Eine Vielzahl unterschiedlicher Ausdrucksprozesse fließt in einen Film ein und macht es unmöglich, das resultierende Endprodukt auf einen einzigen empirischen Autor zurückzuführen. Bernard Herrmann bemerkte hierzu: „Hitchcock only finishes a picture 60%. I have to finish it for him.“ (Zitiert nach Brown 1982: 14).

Hitchcock war von Bernard Herrmanns Filmmusik so begeistert, dass er die vereinbarte Gage annähernd verdoppelte.

Am 16. Juni 1960 feierte *Psycho* seine Premiere in New York und entwickelte sich in Folge zu einem wahren Publikumsmagneten.

### **6.3 Hitchcock und sein Publikum**

Alfred Hitchcock's Filmkarriere beginnt 1920 in London. Der Sohn eines Obst- und Gemüsehändlers aus dem heutigen Londoner East-End wird mit 21 Jahren Zeichner für Zwischentitel in den gerade neu gegründeten Ateliers der US-amerikanischen Produktionsfirma Famous Players-Lasky, den späteren Paramount-Studios. Dort lernt er seine spätere Frau Alma kennen, die einen großen Einfluss auf seine Filme ausüben wird, und sammelt erste Erfahrungen mit filmischer Dramaturgie. Aus dieser Zeit stammt auch Hitchcocks Angewohnheit, seine Filme anhand von Storyboards zu prävisualisieren (vgl.

Patalas 1999: 62). 1922 beenden die Famous Players-Lasky ihr Engagement in Großbritannien. Das Studio wird jedoch von drei britischen Produzenten weiter betrieben und 1924 schließlich von der Produktionsfirma Gainsborough übernommen. Bei insgesamt vier ihrer Filme arbeitet Hitchcock als Szenarist, Architekt, Regieassistent und Cutter. Neben dem US-amerikanischen Kino wird er insbesondere auch vom deutschen Film der 1920er Jahre und seiner ausgeprägten visuellen Erzählweise beeinflusst. 1925 führt er erstmalig Regie bei *The Mountain Eagle*. Zu diesem Zeitpunkt ist es in den USA und insbesondere in Europa bereits üblich, Filme mit dem Namen ihres Regisseurs zu vermarkten. Auf diese Verbindung von Film- und Selbstvermarktung wird Hitchcock im weiteren Verlauf seiner Karriere viel Ehrgeiz und Raffinesse verwenden (vgl. hier und im Folgenden Kapsis 1992: 16ff.).

Mithilfe der 1925 gegründeten *British Film Society* gelingt es Hitchcock, sich in Großbritannien den Ruf eines künstlerisch bedeutsamen Regisseurs aufzubauen und seine Stellung innerhalb der britischen Filmwirtschaft zu festigen, noch bevor auch nur einer seiner Filme überhaupt offiziell in den Kinos angelaufen ist.

*„By the end of 1926, Hitchcock was 'the most sought-after' British director. Earlier that year, he had been approached by a rival studio, British International Pictures [...], which offered him a multipicture deal and a salary nearly three times what he was getting at Gainsborough. Hitchcock accepted. Still, not one of the three films he had already made (The Pleasure Garden, prod.1925, The Mountain Eagle, prod. 1925, and The Lodger, prod.1926) had been tested at the box office.”* (Kapsis 1992: 19).

Ende der 1920er Jahre beginnt er gezielt Kritiker und Presse in die Vermarktung seiner Filme einzubinden. Zu diesem Zweck verwendet er ungewöhnliche, eindeutig künstlerisch motivierte Einstellungen in seinen Filmen und diskutiert vor der Veröffentlichung eines Filmes Schlüsselszenen mit Kritikern. Gleichzeitig arbeitet er an seinem eigenen Bild in der Öffentlichkeit. In *The Lodger* (GB 1927) findet sich sein erster Cameo-Auftritt. Die mittlerweile berühmte Skizze seines Profils ist Teil eines Weihnachtsgrußes an Freunde und Kollegen, und gegenüber Pressevertretern beginnt er seine Dickleibigkeit als Markenzeichen zu etablieren.

*„By the mid-1930s in Great Britain's trade and fan publications, the Hitchcock film and the Hitchcock persona had begun to reinforce and promote each other.”* (Leff 1988: 13).

Nach mehreren Filmen unterschiedlicher Genres vollendet Hitchcock von 1934 bis 1938 sein „klassisches Thriller Sextett“ (Kapsis 1992: 22),<sup>46</sup> dessen Filme sich durch die Mischung von Elementen des Thrillers mit Elementen der romantischen Komödie auszeichnen (vgl. Leitch 1991: 74ff.). Diese Verschränkung zweier narrativer Ebenen ist kennzeichnend für die Dramaturgie des klassischen Hollywood Kinos.

Im Juni 1938 unterzeichnet Hitchcock einen Vertrag mit dem Produzenten David O. Selznick, bekannt für *Vom Winde verweht* (USA 1939), und siedelt im darauf folgenden März nach Hollywood über. Im Zuge der Vermarktung seines ersten US-amerikanischen Spielfilms *Rebecca* (USA 1940) doziert Hitchcock erstmals in einem Radiointerview über den Unterschied zwischen Suspense und Surprise - ein Thema das insbesondere im Zuge der 1950er Jahre zu seinem Markenzeichen wird und seinen Ruf als Meister der Suspense begründet. Durch die Verwendung künstlerisch motivierter Einstellungen und Sequenzen gelingt es Hitchcock auch in den USA, seinen Ruf als Filmkünstler zu festigen. Vor diesem Hintergrund beurteilt Robert Kapsis die Zusammenarbeit mit Salvador Dali, der 1944 eine Traumsequenz für den Film *Spellbound* gestaltet, als geschickten Marketingschachzug, mit dem Hitchcock versucht die ernsthaften Kritiker für sich und seinen Film einzunehmen (vgl. Kapsis 1992: 25). Gegenüber der Presse betont Hitchcock auch seine umfassende Kontrolle über den gesamten Produktionsprozess. Dieses Image eines unabhängigen Künstlers entspricht zwar nicht den tatsächlichen vertraglichen Bedingungen (so hat Hitchcock beispielsweise nicht das Recht, über den Endschnitt seiner Filme zu bestimmen), deckt sich aber mit der Vermarktungsstrategie von Selznick International (vgl. Kapsis 1992: 24f.). 1947 läuft sein Vertrag mit Selznick schließlich aus. Hitchcock geht fortan eigene Wege und agiert, wenn auch nicht pro forma so doch de facto, als weitgehend unabhängiger Produzent und Regisseur (*producer-director*) seiner Filme (vgl. Patalas 1999: 89).

### **Hitchcocks Kommunikativer Vertrag**

Die 1950er Jahre werden die produktivsten in Hitchcocks Karriere. Er veröffentlicht insgesamt 11 Filme und wird zum Star seiner eigenen wöchentlichen Fernsehshow. In dieser Zeit konkretisiert er in unterschiedlichen Veröffentlichungen die Grundlagen seines kommunikativen Vertrages mit dem Publikum. So nennt er die Bevorzugung des Suspense vor dem Surprise, sowie Erleichterung durch Humor (*comic relief*) als wesentliche Bestandteile eines Hitchcock-Thrillers. Thomas Leitch nennt in diesem Zusammenhang drei Funktionen, auf die Hitchcocks kommunikative Verträge generell abzielen:

---

<sup>46</sup> Hierzu zählen: *The Man Who Knew Too Much* (1934), *The 39 Steps* (1935), *Secret Agent* (1936), *Sabotage* (1936), *Young and Innocent* (1938) und *The Lady Vanishes* (1938).

*„[...] to beguile audiences by domesticating or making light of potentially threatening situations, to administer salubrious shocks to audiences by outraging their sense of propriety or exposing them to exhilarating dangers, and to encourage them to fall into misidentifications and misinterpretations which have a specifically moral and thematic force.“ (Leitch 1991: 19).*

Darüber hinaus bemüht sich Hitchcock verstärkt darum, seinem Publikum die jeweils unterschiedlichen Gesetzmäßigkeiten seiner Kinofilme und seiner TV-Serie zu kommunizieren.

*„With his TV shows, Hitchcock had been able to establish a generic contract with his TV audience. By routinely referring to a body of conventional understandings – a framework of clearly defined form and content – Hitchcock and his colleagues achieved some measure of control over the audience's reception of his TV shows. With his feature films, on the other hand, he had to renegotiate the aesthetic contract with his audience and with his critics each time a new film came out.“ (Kapsis 1992: 42).*

Diese Neuverhandlung des kommunikativen Vertrages kann anhand der Vermarktung von *Psycho* und den Reaktionen des Erstaufführungspublikums, sowie der späteren theoretischen Rezeption von Hitchcocks Werk exemplarisch verdeutlicht werden.

Bereits während der Dreharbeiten von *Psycho* bemüht sich Hitchcock um eine weitreichende Kontrolle der Publicity-Aktivitäten. So untersagt er sowohl die Verbreitung von Zusammenfassungen des Plots als auch das Anfertigen von Standfotos, die etwas über den Inhalt des Films verraten könnten.

Die Geheimhaltung der wesentlichen Plot-Elemente erweist sich für die Erstauswertung in den Kinos als das größte Problem und wird in einem von insgesamt drei Kinotrailern direkt thematisiert: „Please don't tell the ending [...]. Its the only one we have.“ (Rebello 1998: 153). Aus diesem Grund verzichtet Hitchcock auch völlig auf Vorabvorführungen für Kritiker und andere Meinungsbildner. Lew Wasserman, Hitchcocks Agent bei MCA, empfiehlt darüber hinaus einen zeitgleichen, nationalen Filmstart in mehreren Tausend Kinos, da so innerhalb eines kurzen Auswertungszeitraumes die Gewinnschwelle erreicht werden kann. Dieses Vorgehen ist typisch für heutige Blockbuster-Veröffentlichungen, die auf diesem Wege versuchen, die finanziellen Einbußen durch negative Mund-zu-Mund Propaganda und im Internet verfügbare Raubkopien einzuschränken.

Ein weiteres Problem ergibt sich für Hitchcock daraus, dass die US-amerikanischen Kinos in den 1950er Jahre von zehn Uhr morgens bis in die späten Abendstunden durchgehend geöffnet haben und das Publikum nach Belieben, unabhängig von festen Zeiten, ein und

ausgeht. Ein zweiter Strang der Vermarktung zielt daher sowohl auf eine vertragliche Bindung der Kinobetreiber an strikte Einlassregeln als auch auf eine neuartige Disziplinierung der Zuschauer mithilfe entsprechender Werbung, bei der die Unterwerfung unter die Regeln gleichzeitig den größtmöglichen Filmgenuss verspricht.

Die Vermarktungsstrategie von *Psycho* ist insgesamt keineswegs neu, sondern kopiert im Wesentlichen die französische Kampagne zu Henri-Georges Clouzots überaus erfolgreichem Film *Les Diaboliques* (F 1955), sowie verschiedene Werbegimmicks, die für B-Movies typisch sind. Linda Williams bemerkt in diesem Zusammenhang, dass *Psycho* einen historischen Wendepunkt markiert, an dem sich das Mainstream Hollywood Kino einem postmodernen „Kino der Attraktionen“ zuwendet, das starke Ähnlichkeiten mit den Attraktionen von Vergnügungsparks aufweist (vgl. Williams 2004: 164ff.).

*„Psycho needs to be seen as a historical marker of a moment when popular American movies, facing the threat of television, in competition and cooperation with new kinds of amusement parks, began to invent new scopic regimes of visual and visceral 'attraction'. In this moment visual culture can be seen getting a tighter grip on the visual pleasures of film spectators through the reinstitution of a postmodern cinema of attractions.“* (Williams 2004: 189).

Der Vergleich mit einem Vergnügungspark ist keinesfalls zufällig, sondern wird von Hitchcock in einem Interview mit der Zeitschrift *Movie* selbst hergestellt.

*„Psycho is a picture made with quite a sense of amusement on my part. To me it's a fun picture. The processes through which we take the audiences, you see, it's rather like taking them through the haunted house at the fairground or the roller-coaster, you know.“* (Zitiert nach Leitch 1991: 259).

Auch der 6 minütige Langtrailer zu *Psycho* legt diese Assoziation nahe. Um kein Material aus dem eigentlichen Film verwenden zu müssen, produziert Hitchcock einen eigenen Trailer, in dem er selbst als Fremdenführer auftritt, der das Publikum auf einer makabren Tour durch das Bates-Anwesen begleitet. Das Script für diesen Trailer stammt von James Allardice, der auch für Hitchcocks Moderationen innerhalb der TV-Show verantwortlich ist. Interessant ist, wie viele Informationen Hitchcock in diesem Trailer bereits preisgibt: den Mord einer wahnsinnigen Frau auf dem Treppenabsatz des Wohnhauses, die Dominanz dieser Frau über Norman und den blutigen Mord im Badezimmer von Apartment 1. Hiermit folgt er den Grundregeln des Suspense, indem er dem Publikum gerade genug Informationen gibt, um eine Erwartungshaltung aufbauen zu können, aber zu wenig, um die Ereignisse im Film tatsächlich voraussehen zu können. Zudem legt er auch in diesem Trailer falsche Fährten, beispielsweise in der letzten Einstellung, in der Vera

Miles schreiend unter der Dusche steht und nicht, wie im Film, Janet Leigh (vgl. Rebello 1998: 155).

Insgesamt entspricht *Psycho* eher den Gesetzmäßigkeiten der Hitchcock-Fernsehserie als denen seiner vorangegangenen Kinofilme: eine vergleichsweise einfach gehaltene Geschichte mit überraschender Auflösung; durchschnittliche Figuren, die sich in einer bizarren Situation wiederfinden; schlichte schwarz-weiß Fotografie und die Verbindung von Suspense und Komik (vgl. Kapsis 1992: 37f. und 60).

Insgesamt ist die Werbekampagne stärker auf ein jüngeres Kinopublikum zugeschnitten. Dies zeigt sich insbesondere in verschiedenen Veröffentlichungen, in denen insbesondere die Freizügigkeit und die Schockeffekte des Films betont werden, sowie den seinerzeit gewagten Aushangfotos der halb bekleideten Schauspieler John Gavin und Janet Leigh (vgl. Kapsis 1992: 58).

*„These photographs, besides being unambiguous, were to shatter taboos by becoming the first blatantly 'suggestive' photographic images ever to advertise a mainstream Hollywood feature.“* (Rebello 1998: 152).

Über die reine Werbung hinaus bemüht sich Hitchcock auch darum, die Rahmenbedingungen der einzelnen Filmaufführungen zu beeinflussen und *Psycho* zu einem Event-Movie zu stilisieren. So finden sich in den Handreichungen für Kinobetreiber nicht nur Materialien für die vor-rezeptive Phase des Kinobesuchs (Lautsprecherdurchsagen und Pappfiguren von Hitchcock), sondern auch dezidierte Anweisungen für die nach-rezeptive Phase.

*„Experience in all our opening engagements has shown us that it enhances the dignity and importance of Psycho to close your house curtains over the screen after the end-titles of the picture, and keep the theater dark for ½ minute. During these 30 seconds of stygian blackness, the suspense of Psycho is indelibly engraved in the mind of the audience, later to be discussed among gaping friends and relations. You will then bring up house lights of a greenish hue, and shine spotlights of this ominous hue across the faces of your departing patrons. Never, never, never will I permit Psycho to be followed immediately by a short subject or newsreel.“* (Rebello 1998: 151).

Am 16. Juni 1960 erlebt *Psycho* seine Premiere in zwei Erstaufführungskinos (*first-run houses*) in Manhattan und entwickelt sich innerhalb kurzer Zeit zu einem USA-weiten Phänomen. Bereits um 8 Uhr morgens bilden sich lange Schlangen am Broadway, die bis in die späten Abendstunden nicht abreißen (vgl. Rebello 1998: 160). *Psycho* ist einer der wenigen Filme, der in New York nach der ersten Aufführungswoche keinen

Zuschauerrückgang um 10 bis 20 Prozent hinnehmen muss. Vielmehr läuft er neun Wochen in meist ausverkauften Erstaufführungskinos, bevor er auch in den kleineren Nachspielkinos (*neighborhood theaters*) startet und dort sogar einige Zeit parallel läuft (vgl. Kapsis 1992: 59).

Auch auf anderen US-Märkten und im Ausland läuft *Psycho* überaus erfolgreich.

*„Psycho grossed around \$7 million from its first 3,750 engagements in the United States, and an estimated \$6 million from foreign markets. By the end of its first year alone, the film had grossed around \$18 million in the U.S. and Canada.”* (Kapsis 1992: 258).

Die Publikumsreaktionen überraschen alle Beteiligten und erinnern eher an eine Achterbahnfahrt als an einen gewöhnlichen Kinofilm. Der Drehbuchautor Joseph Stefano beschreibt eindrucksvoll den Besuch einer Vorstellung anlässlich des Filmstarts in Los Angeles.

*„As the movie went on, [...] I saw people grabbing each other, howling, screaming, reacting like six-year-olds at a Saturday matinee. I couldn't believe what was happening. I found it hard to reconcile our movie with how the audience was reacting. I never thought it was a movie that would make people scream.”* (Rebello 1998: 162f.).

Die beiden folgenden Publikumsfotos aus dem Plaza Theater in London vermitteln einen guten Eindruck von der eindringlichen Wirkung des Films.

Doch *Psycho* funktioniert offensichtlich nicht nur als Schocker, sondern für einen Teil des Publikums auch als schwarze Komödie - ein Umstand der Hitchcock laut Anthony Perkins zunächst sehr erstaunt.

*„It's not scrupulously clear, [...] what Hitchcock's specific and precise intentions were for the tone of the film. But, after hearing audiences around the country roar, Hitchcock -- perhaps reluctantly -- acknowledged that it was OK to laugh at the film and that, perhaps, it was a comedy after all. He didn't realize how funny audiences would find the movie, generally. More importantly, I don't think he was prepared for the amount and intensity of the on-the-spot laughs that he got from first-run audiences around the world. He was confused, at first, incredulous second, and despondent third.”* (Rebello 1998: 163).

Hier zeigt sich, wie die Reaktion realer, empirischer Zuschauer von der erwarteten Reaktion von Modell Zuschauern abweichen kann. Hitchcock selbst ist so erstaunt über

den unerwarteten Erfolg von *Psycho*, dass er kurzzeitig überlegt ein Marktforschungsunternehmen mit einer empirischen Studie zur Publikumsresonanz zu beauftragen (vgl. Rebello 1998: 176).

Die Reaktionen der Kritiker sind überwiegend verhalten oder ausgesprochen negativ. Zwar loben sie einerseits Hitchcocks filmisches Können, sind jedoch andererseits der Meinung, dass Hitchcock mit *Psycho* eindeutig die Grenzen des guten Geschmacks verletzt habe. So schreibt beispielsweise ein Kritiker des *Time Magazine* am 27. Juni 1960:

„[...] one of the messiest, most nauseating murders ever filmed. At close range the camera watches every twitch, gurgle, convulsion and hemorrhage in the process by which a living human becomes a corpse. [...] the delicate illusion of reality necessary for a creak-and-shriek movie becomes, instead, a spectacle of stomach-churning horror.“ (Zitiert nach Kapsis 1992: 62).

Doch es gibt auch vereinzelt positive Resonanz, beispielsweise im *Los Angeles Examiner* vom 8. November 1960:

„Scream! Its a good way to let off steam in this Alfred Hitchcock shockeroo, ... so scream, shiver and shake and have yourself a ball.“ (Zitiert nach Williams 2004: 182).

Der unerwartete Erfolg von *Psycho* veranlasst einige Kritiker ihr Urteil noch einmal zu überdenken. So entschuldigt sich beispielsweise der einflussreiche Kritiker der *New York Times*, Bosley Crowther, schriftlich bei Hitchcock für seine zunächst negative Besprechung des Films. Ende 1960 erklärt er *Psycho* zu einem der zehn besten Filme des Jahres und verteidigt ihn gegen eine drohende Zensur (vgl. Rebello 1998: 171).

Robert Kapsis führt die negativen Reaktionen der Presse zum einen auf die Tatsache zurück, dass Hitchcock auf Vorabvorführungen für Kritiker verzichtet und diese so gegen sich aufgebracht hat. Zum anderen, und dies scheint mir entscheidend zu sein, unterscheidet sich *Psycho* stark von den vorangegangenen Hitchcock Filmen, da er sich stärker an der Ästhetik von B-Movies und Hitchcocks TV-Serie orientiert. In den schlechten Kritiken spiegelt sich somit auch eine Spaltung des Publikums wieder. Auf der einen Seite die älteren Hitchcock Fans, die die wesentliche Zielgruppe für Zeitungskritiken darstellen. Auf der anderen Seite ein vorwiegend junges Publikum, das die Entscheidung zum Besuch eines Films stärker auf der Basis von Werbung und Kinotrailern fällt. Dieses Bild wird sowohl durch Fanpost bestätigt, in der sich insbesondere ältere, verheiratete Frauen negativ über *Psycho* äußern, als auch durch Berichte über wiederholte Kinobesuche jüngerer Zuschauer (vgl. Kapsis 1992: 59ff.).

Mit *Psycho* wendet sich Hitchcock nicht nur von der Hochglanz-Ästhetik seiner vorangegangenen Filme ab, sondern verstößt auch gegen die in seiner TV-Serie etablierte Regel, der zufolge mit dem Ende jeder Folge auch das moralische Gleichgewicht wieder hergestellt sein muss (vgl. Kapsis 1992: 62). In *Psycho* geht er also sowohl mit seinem TV- als auch mit seinem Kino-Publikum einen neuen kommunikativen Vertrag ein. Mithilfe der narrativen Strategie, die der Film-Form von *Psycho* zugrunde liegt, gelingt es Hitchcock, die Zuschauer zu manipulieren und ihre Erwartungshaltungen, die er im Zuge der Vermarktung mit aufgebaut hat, zum Teil gezielt zu unterwandern.

### **Vom Handwerker zum Künstler**

Infolge des großen Erfolges von *Psycho* beginnen zähe Verhandlungen zwischen Hitchcock und seiner Agentur MCA, die kurz zuvor die Universal Filmstudios übernommen hat. Man einigt sich schließlich auf einen Vertrag über mindestens fünf Filme, die Hitchcock in den nächsten Jahren für Universal-International produzieren soll. Im Gegenzug tauscht er 1962 die Rechte an *Psycho* und seiner Fernsehserie gegen MCA Aktien ein und wird so auf einen Schlag zum drittgrößten Teilhaber des Unternehmens.

Die 1960er und 1970er Jahre sind insbesondere von Hitchcocks Bemühungen geprägt, als ernst zu nehmender Künstler und nicht länger nur als talentierter Entertainer anerkannt zu werden. Anhand der Publicitykampagne zu seinem nächsten Film *The Birds* (USA 1963) lässt sich illustrieren, wie sein Bedürfnis nach künstlerischer Anerkennung sich mit einer Vielzahl anderer, insbesondere wirtschaftlicher Interessenlagen verbindet (vgl. hier und im Folgenden Kapsis 1992: 85ff.).

Anfang 1963 gelingt es dem Filmkritiker und späteren Regisseur Peter Bogdanovich, eine sechsmonatige Hitchcock Retrospektive im New Yorker *Museum of Modern Art* zu arrangieren. Hierbei arbeitet Bogdanovich eng mit der für die PR-Kampagne von *The Birds* verantwortlichen Firma zusammen.<sup>47</sup> Bestandteil der Übereinkunft mit dem Museum ist eine Vorabpremiere von *The Birds* am Vorabend der eigentlichen New Yorker Premiere sowie eine von Bogdanovich zu verfassende Begleitschrift, die im Namen des Museums an führende Vertreter der Presse und Filmindustrie verschickt wird. Sämtliche Kosten der Filmreihe werden durch die PR-Firma abgedeckt. Die Einnahmen gehen an das Museum, für das sich darüber hinaus die Möglichkeit ergibt, ein breiteres Publikum anzusprechen.

Im Zuge der europäischen Vermarktung wird *The Birds* als Eröffnungsfilm der Filmfestspiele von Cannes platziert und so Hitchcocks Reputation als Künstler weiter genährt. Diese Sichtweise wird insbesondere durch die in Europa sehr einflussreiche Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma* und ihre Autoren befördert, die Hitchcock bereits im

---

<sup>47</sup> Ein Jahr zuvor hat Bogdanovich nach dem gleichen Prinzip bereits eine Howard Hawks Filmreihe realisiert (vgl. Kapsis 1992: 88).

Oktober 1954 eine ganze Ausgabe widmen. Zwei Jahre später erscheint dann ein gemeinsames Buch von Eric Rohmer und Claude Chabrol über Hitchcocks Filme, und 1962 beginnt François Truffaut sein inzwischen legendäres mehrtägiges Interview mit Hitchcock, das jedoch erst 1967 in den USA veröffentlicht wird - zu einem Zeitpunkt als Truffaut sich selbst bereits einen Namen als Regisseur anspruchsvoller europäischer Filme gemacht hat. Der Biograf Donald Spoto unterstreicht die Bedeutung dieses Buches sowohl für Hitchcocks eigene Reputation als auch die Vermarktung seiner Filme.

*„Truffauts Interviews etablierten Hitchcocks Status als hundertprozentigen Auteur oder Film-→Autor, als einen Regisseur, der eine beispiellose kreative Kontrolle über jeden seiner Filme ausübte. Der Zeitpunkt hätte nicht besser gewählt sein können. Hitchcocks Karriere steckte in der Tat in einer Krise; er und Universal konnten es gut brauchen, dass sein Werk von einem in der Branche geachteten Kollegen beschrieben und gefeiert wurde.“ (Spoto 1999b: 578f.).*

Kernpunkt der französischen Argumentation ist die Proklamation einer *Politique des Auteurs*, die als Strategie eines Regisseurs verstanden werden kann, mit deren Hilfe dieser sich innerhalb des kommerzialisierten Filmbetriebs von Hollywood seine künstlerische Autonomie bewahrt. Als entscheidende Merkmale von Hitchcocks Autorschaft werden die meisterhafte Verwendung der künstlerischen Form und die eigenständige moralische Kraft seiner Filme identifiziert. In den USA wird dieser Ansatz insbesondere von Andrew Sarris in mehreren Zeitschriftenaufsätzen vertreten. Doch erst als die Universitäten ab Mitte der 1960er Jahre beginnen sich im Rahmen ihrer Curricula mit dem Medium Film auseinanderzusetzen, entfaltet er seine volle Breitenwirkung (vgl. Kapsis 1992: 69ff.). Parallel zur Anerkennung von Hitchcocks Autorschaft wächst die Reputation von *Psycho*. Das große Interesse erklärt sich zum Teil auch dadurch, dass Hitchcock Anfang der 1970er Jahre fünf Filme, deren Rechte er besitzt, aus dem Verleih nimmt, um sie seiner Frau und seiner Tochter als Erbe zu hinterlassen (vgl. Bordwell 1991: 235).

Nach *Psycho* dreht Hitchcock insgesamt noch sechs Filme. Beginnend mit *Marnie*, der 1964 sowohl bei den Kritikern als auch an der Kinokasse durchfällt, gelingt es ihm zunehmend weniger an seine früheren Erfolge anzuknüpfen. Alfred Hitchcock stirbt am 29. April 1980 im Alter von 80 Jahren. Sein Werk umfasst 54 Filme und 20 Fernsehspiele.

## 6.4 Narration und Stil in *Psycho*

Jeder Film resultiert aus einem künstlerischen Ausdrucksprozess, in dessen Verlauf er seine spezifische Film-Form annimmt. Da das Ausgangsmaterial im Zuge dieses Prozesses

in die Substanz, den Film, transformiert werden muss, kann die Produktion eines Filmes auch als Problemlösungsverfahren verstanden werden. Thema dieses Abschnittes wird es daher sein, die in *Psycho* unternommenen Lösungsversuche zu erläutern und auf die vorangegangenen Ausführungen zur Film-Form zu beziehen (vgl. Kapitel 5). Aus Sicht einer *Historischen Poetik des Kinos* ist dies ein wesentlicher Schritt hin zu einer umfangreicheren Filmanalyse.

*„Since poiesis means 'making', poetics could profit from a pun of its own: it focuses on the work — the film as an object, but also the regulated effort that produces and uses it. Filmmakers aim to make certain sorts of objects, which in turn produce more or less predictable effects when used in conventional ways.”* (Bordwell 1991: 268).

In einem ersten Analyseschritt wurden bereits die Ausgangsbedingungen für die Produktion von *Psycho* (6.1 und 6.2) und die Rezeptionssituation (6.3) erörtert. In einem zweiten Schritt geht es nun um den konkreten Prozess filmischer Gestaltung und seine Auswirkungen auf die Film-Form und den Zusammenhang zwischen der Film-Form und ihrer Realisation durch Rezipienten in einem ästhetischen Experience. Diesen Aspekt bezeichnet Bordwell auch als kompositorische Seite (*compositional side*) der Filmanalyse. Beide Prozesse zielen dabei auf eine Konstruktion von Bedeutung, die aufseiten der Filmemacher einen eher gestaltenden, auf Seite der Zuschauer einen stärker interpretierenden Charakter annimmt (*effects and uses*). Da Filmemacher ihre Filme immer schon im Hinblick auf das ästhetische Experience von Rezipienten gestalten, ist jede kompositorische Analyse immer auch eine interpretierende Tätigkeit. Um die nötige Trennschärfe aufrechtzuerhalten, werde ich im Folgenden insbesondere auf die narrativen und stilistischen Mittel eingehen, über deren gestalterischen Einsatz Aussagen der Filmemacher vorliegen oder deren Funktionen im Rahmen der Film-Form relativ offensichtlich sind. Ziel ist dabei keine umfassende Analyse, sondern eine exemplarische Erläuterung einzelner Aspekte der Film-Form. Zu diesem Zweck werde ich chronologisch vorgehen und einzelne Schwerpunkte setzen, so dass eine parallele Betrachtung des Films möglich ist.

Bereits vor Beginn des eigentlichen Filmes fungiert das Logo der Paramount Studios als Übergang in die Narration des Filmes, ein in Hollywood durchaus üblicher Vorgang (vgl. Bordwell; Staiger; Thompson 1985: 26). Das Logo wird von horizontalen Linien überlagert, die an die typischen Störstreifen früher Fernsehübertragungen erinnern. Es kann also sowohl als Anspielung auf die Produktionsweise von *Psycho* als auch als Hinweis für das Publikum gedeutet werden, dass dieser Film eher den narrativen Regeln von Hitchcocks Fernsehsendung folgt als denen seiner Kinofilme (vgl. 6.3).

Auf das Logo folgt die berühmte Titelsequenz von Saul Bass, in der die einzelnen Schriftzüge von horizontalen und vertikalen Linien zerteilt werden.

Saul Bass kommentiert das Zustandekommen des Vorspanns wie folgt:

*„In those days [...] I liked strong, clear, structural forms against which to do things. I liked giving more zip to Psycho because it was not only the name of the picture but a word that means something. I was trying to make it more frenetic and I liked the idea of images suggesting clues coming together. Put these together and now you know something. Put another set of clues together and you know something else.”* (Rebello 1998: 140).

Saul Bass nimmt in seinem Vorspann also bewusst verschiedene Elemente des Films vorweg. Zum einen deutet er das detektivische Puzzle an, dessen Auflösung die Wahrheit über Norman/Mutter enthüllt. Zum anderen sind die im Film gegebenen Hinweise stets mehrdeutig und häufig sogar bewusste Täuschungsmanöver. Zum anderen spiegelt sich in der geometrischen Struktur des Vorspanns das stilistische und narrative Design des Filmes wieder. Auf der visuellen Ebene finden sich eine Vielzahl von Zerteilungen wieder, beispielsweise in Form von Dopplungen, Spiegelungen und symmetrischen Teilungen des Bildes (vgl. Spoto 1999a: 333ff.). Auf narrativer Ebene verweisen die Teilungen bereits auf die gespaltene Persönlichkeit von Norman Bates und die Doppelstruktur des Sujets, das mit Marions Geschichte beginnt, um Normans Geschichte zu erzählen. Aufgrund seiner vielfältigen Funktionen für den Film kann das gestalterische Verfahren der Teilung auch als Dominante bezeichnet werden.

Die Filmmusik zu *Psycho* komponiert Bernard Herrmann zwischen dem 12. Januar und dem 12. Februar 1960. Bemerkenswert ist, dass die Instrumentierung ausschließlich Streicher vorsieht. Herrmann begründet diese Entscheidung in späteren Interviews damit, dass die Einschränkung der Klangfarbe mit der Schwarzweiß-Fotografie des Filmes korrespondiert (vgl. Brown 1982: 34f.). Als wesentliche Verfahren der Filmmusik treten unaufgelöste Kadenzen, also Akkordfolgen, die ein Musikstück gliedern oder abschließen, und Ostinati, also beständig wiederholte musikalische Strukturelemente, hervor. Während die Kadenzen im Zusammenspiel mit den schwer fassbaren Streicherklängen eine unaufgelöste Spannung erzeugen, bilden die Ostinato-Figuren die dominante rhythmische Grundstruktur der Filmmusik. Jedes Ostinato befindet sich jedoch gewissermaßen in einem ambivalenten, schwebenden Gleichgewicht, da seine klare Strukturierung einerseits der Rationalität zugeordnet werden kann, die fortwährende, geradezu zwanghafte Wiederholung jedoch auch einen Hang zum Irrationalen aufweist (vgl. Honnegger; Massenkeil 1981: 163f.). Herrmanns Musik unterstützt also die trügerische Narration des Filmes. Im Verlauf des Films verwebt Herrmann verschiedene kurze musikalische Motive miteinander. Neben seiner persönlichen Vorliebe für motivische Filmmusiken weist diese

Vorgehensweise einen weiteren entscheidenden Vorteil auf. Da *Psycho* zum Zeitpunkt der Komposition noch nicht fertiggestellt ist, müssen kurzfristige Änderungen und insbesondere Kürzungen der Filmmusik jederzeit möglich sein. In der rhythmusgeprägten Komposition mit ihren Ostinati und kurzen Motiven spiegelt sich also auch eine produktionstechnische Notwendigkeit wieder.

Die Eröffnungsszene beginnt mit einer Panoramaaufnahme von Phoenix aus einer Vogelperspektive. Ort und Zeit der Handlung werden in einer Schrifteinblendung genannt. Es handelt sich also um eine nicht-diegetische Information, die realistisch motiviert ist. Der Blick nähert sich einem Fenster und wird durch einen Schnitt in das Hotelzimmer von Marion (Janet Leigh) und Sam (John Gavin) versetzt.

Neben der denotativen Funktion der Schrifteinblendung verweist Hitchcock in diesem Zusammenhang auch auf ihre konnotative Funktion.

*„In the opening of Psycho I wanted to say that we were in Phoenix, and we even spelled out the day and the time, but I only did that to lead up to a very important fact: that it was two-forty-three in the afternoon and this is the only time the poor girl has to go to bed with her lover. It suggests that she's spent her whole lunch hour with him.”* (Truffaut 1985: 266).

Die offensichtliche Andeutung von Sexualität war im Kino der 1950er Jahre unüblich und wurde von der zuständigen Zensurbehörde, dem 1930 gegründeten *Hays Office*, nicht gerne gesehen. Rebello macht deutlich, dass *Psycho* gleich in mehreren Punkten nicht den damaligen Zensurauflagen entsprach.

*„The Code, for instance, stipulated that '...the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin'. The Code also insisted that 'excessive and lustful kissing, lustful embracing, suggestive postures and gestures, are not to be shown'; but, oddly, that 'brutality and possibly gruesomeness ... be treated within the careful limits of good taste' [...].”* (Rebello 1998: 76f.).

Es ist interessant zu sehen, wie äußere Faktoren auf den künstlerischen Ausdrucksprozess einwirken, und als Hindernisse zum Teil sehr kreative Lösungen erfordern. Um die Zensurauflagen zu unterlaufen, arbeiten Hitchcock und Stefano gezielt Elemente in das Drehbuch ein, die ausschließlich dazu dienen, von den Zensoren gestrichen zu werden und sie so von anderen problematischen Aspekten, beispielsweise in der Eröffnungs- und Duschszene, abzulenken (vgl. Rebello 1998: 78 und 146).

Da die Eröffnungsszene wesentlich zur Identifikation des Publikums mit den Figuren des Films beiträgt, ist sie für Hitchcock von besonderer Bedeutung.

*„Well, one of the reasons for which I wanted to do the scene in that way was that the audiences are changing. It seems to me that the straightforward kissing scene would be looked down at by the younger viewers; they'd feel it was silly. [...]. I think that nowadays you have to show them the way they themselves behave most of the time.“* (Truffaut 1985: 268).

Aus dieser Äußerung geht das Zusammenspiel von realistischer Motivierung (alltägliches Verhalten zeigen) und künstlerischer Motivierung (Identifikation der Zuschauer sicherstellen) deutlich hervor. Auf der narrativen Ebene ist diese Szene vor allem kompositorisch motiviert, da sie Hintergründe und Grundkonflikte der Figuren erläutert und so den Zuschauern die notwendigen Informationen für das Verständnis des Films liefert. Im Rahmen dieser Exposition erfahren die Zuschauer, dass Marion und Sam nicht heiraten können, da dieser die Schulden seines Vaters und den Unterhalt für seine Ex-Frau bezahlen muss.

Auf diesem Wege werden zwei zentrale Themen von *Psycho* eingeführt: die Macht der Vergangenheit über die Gegenwart und die Macht der Familie (vgl. Spoto 1999a: 331ff.). Eingeleitet wird dieses Motiv mit einem Disput zwischen Marion und Sam, der bereits ironisch die Verknüpfung von Mutter und Sexualität vorwegnimmt.

*„MARY: We can see each other, we can even have dinner... but respectably, in my house with my mother's picture on the mantel and my sister helping me broil a big steak for three!*

*SAM: And after the steak... do we send Sister to the movies and turn Mama's picture to the wall?“* (Stefano 1959).

Hitchcock filmt diesen Dialog aus einem ungewöhnlichen Kamerawinkel, der eindeutig künstlerisch motiviert ist und darauf abzielt, das Sehen durch Verfremdung zu entautomatisieren und so dem begleitenden Dialog besonderes Gewicht zu verleihen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Hitchcock offenbar mit der schauspielerischen Leistung von John Gavin nicht zufrieden ist. So erinnert sich beispielsweise Janet Leigh an die Dreharbeiten zu dieser Szene.

*„The scene didn't seem to be going as well as Hitch wanted it to [...]. The scene had to establish the passion of the relationship right from the start, so that Marion's tremendous sacrifice and dangerous act makes sense.“* (Rebello 1998: 87).

John Gavins Spiel ist in dieser Szene nicht so eindeutig, wie Hitchcock es sich anscheinend gewünscht hat. Doch gerade diese Uneindeutigkeit von Sams Gefühlen (liebt er Marion oder die Affäre?) verleiht der Szene eine spannende, wenn auch ungeplante Ambivalenz,

die die letzte Offenheit des künstlerischen Ausdrucksaktes illustriert (vgl. Rebello 1998: 86f.).

In der zweiten Szene wird die Exposition fortgesetzt und Marions beruflicher Alltag als Sekretärin eines Immobilienmaklers etabliert. Auch in dieser Szene wird die realistische Motivierung aller Elemente betont. So wird Janet Leighs Garderobe beispielsweise in einem damals sehr populären Warenhaus von der Stange gekauft (vgl. Rebello 1998: 72). Die Kostümbildnerin Helen Colvig erwähnt in diesem Zusammenhang Hitchcocks akribische Recherche.

*„In our first meeting, his research was so pure, he laid out photographs for every major character. In Phoenix, he'd found a girl like Marion, went into her home, photographed everything from her closet, her bureau drawers, her suitcases.“* (Rebello 1998: 71).

Im Wesentlichen handelt die Szene von einem Geschäft zwischen Marions Chef Mr. Lowery (Vaughn Taylor) und dem Erdölhändler Mr. Cassidy (Frank Albertson), der für 40.000 US-Dollar eine Immobilie kauft und bar bezahlt. Auf narrativer Ebene dient diese Szene in erster Linie dazu, eine Möglichkeit für Marions Diebstahl zu etablieren. Sie ist also zunächst vor allem kompositorisch motiviert. Von Bedeutung ist jedoch auch die Darstellung des Mr. Cassidy, da sie die Sympathie des Publikums für Marion intensiviert und ihre Entscheidung zum Diebstahl gewissermaßen rechtfertigt. Im Drehbuch wird Cassidy von Stefano wie folgt beschrieben:

*„Cassidy is very faced loud and has a lunch-hour load on. He is a gross man, exuding a kind of pitiful vulgarity. [...]. Cassidy pauses beside Mary's desk, hooks a haunch onto the desktop, smiles a wet smile at Mary.“* (Stefano 1959).

Cassidy wirkt eher wie die Karikatur eines reichen, vulgären und lüsternen Geschäftsmannes. Interessant ist, wie der Dialog zwischen Cassidy und Marion mit der Eröffnungsszene im Hotelzimmer korrespondiert.

*„CASSIDY: You know what I do with unhappiness? I buy it off! You unhappy?  
MARY: Not inordinately. (puts deed copy into Cassidy's too-close hand)  
CASSIDY: I'm buying this house for my baby's wedding present. Forty thousand dollars, cash! Now that ain't buying happiness, that's buying off unhappiness! [...]. (looks at deed) Yup! Forty thousand, says here... (to Lowery) Casharoonie! [...] (Cassidy leans terribly close to Mary, flicks through the bills, laughs wickedly). I never carry more than I can afford to lose! (closer to Mary) Count 'em!“* (Stefano 1959).

Die Verbindung zwischen persönlichem Glück, Hochzeit und Geld wurde bereits im Dialog zwischen Marion und Sam hergestellt. Unglück mit Geld zu vertreiben, erscheint auch für Marions Probleme als naheliegende Lösung. Cassidys Bemerkung, den Verlust von 40.000 US-Dollar problemlos verschmerzen zu können, wirkt im Kontext fast wie eine Einladung zum Diebstahl. Mit dieser Szene ist die Exposition von *Psycho* zunächst abgeschlossen, und alle Hinweise für die Zuschauer sind platziert.

Neben der Etablierung der für den Nachvollzug der Handlung unmittelbar notwendigen Informationen werden aber auch zwei wichtige thematische Stränge weitergeführt - die Macht von Familien und Geheimnissen. Das Bild der Mutter in Marions Wohnung, Sam, der die Schulden seines Vaters und Alimente für seine Ex-Frau bezahlen muss, Marions naive Kollegin Caroline (Patricia Hitchcock) und ihre überbehütende Mutter, Cassidys finanzielle Dominanz über seine Tochter - all diese Elemente deuten bereits die pathologische Eltern-Kind-Beziehung des Norman Bates an. Darüber hinaus haben alle Figuren des Films ihre Geheimnisse: Marions und Sams heimliche Liebe, Caroline nimmt an ihrem Hochzeitstag heimlich Beruhigungstabletten, Cassidy gibt sein Geld nicht bei der Steuer an, Lowery versteckt eine Flasche Whisky in seinem Schreibtisch und schließlich das Geheimnis über Normans wahre Identität. In diesen Geheimnissen findet sich das Motiv der Dopplung beziehungsweise Teilung wieder, das eingangs bereits als dominantes Verfahren des Films charakterisiert wurde.

In der Büroszene eröffnet sich die Möglichkeit des Diebstahls und in der daran anschließenden Szene in Marions Wohnung ist der Diebstahl bereits vollzogen. Marions Moment der Entscheidung wird nicht gezeigt; er befindet sich außerhalb des Sujets im hypothetischen Bereich der Fabula. Die Kostümbildnerin Rita Riggs bestätigt in diesem Zusammenhang die symbolische Funktion von Marions Kleidung.

*„A bra and slip – even just showing the midriff section – was very racy then and fairly verboten [...]. [...] Mr. Hitchcock finally choose white for the opening, black for after she steals the money. It was strictly for character statement. He had an obsession for the 'good' girl or the 'bad' girl.”* (Rebello 1998: 73).

Die Farbe von Marions Kleidung steht also symbolisch für zwei Seiten ihres Charakters. Durch das Auslassen des eigentlichen Diebstahls im Sujet wird der Eindruck eines nahtlosen Übergangs zwischen den Charaktereigenschaften Gut und Böse verstärkt. Diese Zwiespältigkeit findet sich dann später bei Norman Bates in pathologischer Form wieder. Für Robin Wood markiert diese Szene den Beginn von Marions zunehmendem Verlust rationaler Kontrolle über ihre eigenen Handlungen, der sich im Verlauf ihrer Flucht weiter verschärft (vgl. hier und im Folgenden Wood 2004: 77).

Der Moment, als Marion in ihrem Auto die Stadt verlässt und an einer Straßenampel unvermittelt auf ihren Chef trifft, ist eine geradezu mustergültige Illustration von John Deweys Unterscheidung zwischen reflexhaftem, habitualisiertem Agieren in Handlungssituationen und ihrer entautomatisierten Wahrnehmung. Zunächst erkennen sich beide durch das Fenster des Wagens hindurch und grüßen sich geistesabwesend. Im Weitergehen hält Lowery plötzlich inne und blickt zurück. Er hat sie in diesem Moment wahrgenommen und realisiert, dass sie eigentlich das Wochenende im Bett verbringen wollte, um eine angebliche Krankheit auszukurieren. Auch Marion nimmt ihn wahr, und erkennt die Problematik ihrer Situation.

Woods Diese von Marions zunehmendem Verlust rationaler Kontrolle wird durch ihr Verhalten während der Flucht bestätigt. Sie schläft in ihrem Auto und erregt so die Aufmerksamkeit eines Polizisten. Sie versucht überstürzt ihren Wagen zu tauschen und erweckt den Argwohn des Gebrauchtwagenhändlers. Hierbei wird sie von dem ohnehin schon misstrauischen Polizisten beobachtet, wodurch der gesamte Wagentausch, durch den sie ihre Spuren verwischen will, ad absurdum geführt wird. Alfred Hitchcock begründet die Ausgestaltung der Sequenz mit der von ihm verfolgten Erzählstrategie.

*„You know that the public always likes to be one jump ahead of the story; they like to feel they know what's coming next. So you deliberately play upon this fact to control their thoughts. The more we go into the details of the girl's journey, the more the audience becomes absorbed in her flight. That's why so much is made of the motorcycle cop and the change of cars. [...]. You turn the viewer in one direction and then in another; you keep him as far as possible from what's actually going to happen.“* (Truffaut 1985: 269).

Im weiteren Verlauf der Flucht wird die Perspektive durch zunehmend subjektive Kameraeinstellungen (*perceptual subjectivity*) und den intensiven Einsatz von Voice-over Ton (*mental subjectivity*) immer stärker auf Marion begrenzt. Bernard Herrmanns Musik steigert den Eindruck von Marions Kontrollverlust.

Der einsetzende Regen und die hereinbrechende Dunkelheit unterstützen die beunruhigende Wirkung dieser Sequenz, sind jedoch auch kompositorisch motiviert, da sie die subjektive Erzählperspektive und Marions Irrfahrt legitimieren, die schließlich in Bates Motel endet.

Die zuvor ausgelegten Hinweise und die gewählte Erzählperspektive ermöglichen es Hitchcock, den wahren Charakter der Sequenz in Norman Bates Motel zu verschleiern, bei der es sich um die zweite, gewissermaßen doppelte Exposition des Films handelt. Auffällig ist zunächst das Set-Design mit dem lang gestreckten Motel und dem darüber thronenden Wohnhaus, das mit seiner horizontalen und vertikalen Linienführung an die Titelsequenz

erinnert. Entgegen anderslautender Aussagen wurden keine bereits auf dem Studiogelände vorhandenen Kulissen verwendet. Das Design stammt von Joseph Hurley und Robert Clatworthy, deren Gestaltung des Wohnhauses sich vermutlich an Edward Hoppers Gemälde *House by the Railroad* von 1925 anlehnt (vgl. Rebello 1998: 68).

Der Kontrast zwischen dem schlichten Motel und dem düsteren viktorianischen Wohnhaus ist auffällig, und eine konnotative Funktion, zumindest im Sinne einer vagen unheimlichen Atmosphäre, ist sicherlich intendiert. Denkbar ist auch, das Motel als Sinnbild für Mutters Dominanz über Norman und die Macht der Vergangenheit über die Gegenwart zu deuten.

Marion sieht zunächst den Schatten von Mutter im Fenster des Wohnhauses, bevor sie auf Norman Bates trifft. Die Besetzung dieser Rolle mit Anthony Perkins ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Vor seiner Mitwirkung in *Psycho* erzielt er als sensibler Mädchenschwarm mehrere respektable schauspielerische und insbesondere finanzielle Erfolge. Im konservativen Klima der 1950er Jahre gefährdet die Rolle des Norman Bates daher einerseits sein Image und seine Karriere, andererseits eröffnet sie ihm im Falle eines Erfolges eine größere schauspielerische Bandbreite. Einer seiner damaligen Freunde erinnert sich an Perkins' Beweggründe:

*„Even though Tony was a friend, what he was doing was a complete mystery, very hush-hush. Tony thought he was in the middle of making the career move of his life. And he was right.“* (Rebello 1998: 59).

Perkins schuldet der Firma Paramount noch einen Film aus einem alten Vertrag und die geringe Gage dürfte, neben den unbestreitbaren schauspielerischen Qualitäten von Perkins, Hitchcocks Entscheidung sicherlich begünstigt haben. Zudem hilft das harmlose Image des Schauspielers, das Publikum über Normans tatsächliche Identität hinwegzutäuschen.

Die enge Verbindung von denotativer und konnotativer Funktion des Schauspiels wird im ersten Auftritt von Norman Bates offensichtlich. Er wirkt jungenhaft verlegen, gleichzeitig sind seine Bemerkungen voller Selbstironie. Durch Normans scheinbare Harmlosigkeit wird die unheimliche Atmosphäre des Schauplatzes gebrochen.

Während Marion und Norman an der Rezeption die Formalitäten abwickeln, wird das dominante Verfahren der Teilung beziehungsweise Dopplung wieder aufgegriffen.

Die Kadrierung ist streng symmetrisch, die Positionierung der Darsteller und die Teilung des Bildes durch die Stehlampe im Hintergrund verstärken den Eindruck einer Doppelung. Gleichzeitig wird Marion durch den Spiegel an ihrer Seite verdoppelt, und sie trägt sich unter falschem Namen in das Gästebuch ein, verdoppelt also gewissermaßen ihre Persönlichkeit. Es ist naheliegend, hier eine konnotative Funktion zu unterstellen, die die grundsätzliche Ähnlichkeit von Norman und Marion betont. Donald Spoto verweist auch

auf die symbolische Funktion der Spiegel in Hitchcocks Filmen, die sowohl eine gespaltene Persönlichkeit als auch einen gejagten Doppelgänger symbolisieren können (vgl. Spoto 1999a: 334ff.). Marions ungeschicktes Täuschungsmanöver weckt Normans Interesse und führt dazu, dass er sie in Zimmer 1 einquartiert. Während sie dort langwierig das gestohlene Geld versteckt, wird sie Zeugin eines ersten Dialogs zwischen Norman und Mutter.

*“WOMAN'S VOICE: Go on, go tell her she'll not be appeasing her ugly appetite with my food... or my son! Or do I have to tell her, cause you don't have the guts? Huh, boy? You have the guts, boy?*

*NORMAN'S VOICE: (blurted cut fury and shame) Shut up! Shut up!*

*There is the SOUND of a door closing in that room up there. Mary has stood by the window, listening with mounting distress and concern and sympathy.”(Stefano 1959).*

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, welchen Aufwand Hitchcock betrieben hat, um die Identität von Mutter zu verschleiern. Drei unterschiedliche Schauspielerinnen spielen Mutter in den zwei Szenen, in denen sie leibhaftig auftritt. Drei weitere Personen leihen ihr ihre Stimmen (vgl. Rebello 1998: 66), darunter auch der Schauspieler Paul Jasmin:

*„It wasn't until I saw the movie a second and third time that I understood why I didn't recognize my voice [...]. But Hitchcock was even more brilliant than I thought. In postproduction, he spliced and blended a mixture of different voices [...] so that what Mother says literally changes from word to word and sentence to sentence. He did that to confuse the audience.” (Rebello 1998: 133)*

Das Sounddesign für *Psycho* ist demzufolge eindeutig künstlerisch und nicht realistisch motiviert. Auf narrativer Ebene erweckt der kurze Off-Dialog einerseits Mitleid für Norman und verstärkt so den Eindruck, dass von ihm keine Gefahr ausgeht, andererseits werden auch Normans zentrale Konflikte eingeführt. Mutter dominiert sein sexuelles Begehren, und er ist nicht in der Lage, sich gegen sie durchzusetzen. Gleichzeitig wird in Mutters Drohung, die Dinge selbst in die Hand zu nehmen, die mörderische Szene in der Dusche bereits angedeutet.

Als Norman ein Tablett mit Essen bringt, ist er nicht in der Lage, Marions Zimmer zu betreten und bewegt sie unbeholfen dazu, ihm in den Salon hinter seinem Büro zu folgen. Während Marions Motelzimmer mit Vogelbildern dekoriert ist, finden sich im Inneren des Wohnhauses insbesondere klassisch anmutende Aktgemälde. Im Set-Design des Salons laufen beide Motive in Gestalt von ausgestopften Vögeln und dem Bild von *Susanna im*

*Bade* zusammen. Hinter diesem Bild befindet sich Normans Guckloch, durch das er später Marion heimlich beobachten wird.

Die Geschichte der Susanna im *Bade* entstammt den apokryphen Schriften der Bibel und ist Teil des Buches Daniel (vgl. Bibel 1984: 169ff.). In dieser Geschichte wird Susanna beim Baden von zwei alten Richtern beobachtet und sexuell genötigt. Da Susanna sich zur Wehr setzt, versuchen die Richter sie wegen Ehebruchs zum Tode zu verurteilen. Aufgrund einer göttlichen Eingebung überführt Daniel mithilfe eines Kreuzverhörs die beiden Richter, die nun ihrerseits mit dem Tode bestraft werden. Die Geschichte ist Gegenstand einer Vielzahl von Gemälden, und eine transtextuelle Motivation bei der Verwendung dieses Bildes ist naheliegend, da bereits in Stefanos Drehbuch klassische Nacktbilder mit vagen religiösen Andeutungen an den Wänden des Salons erwähnt werden. Zudem gibt es zahlreiche thematische Überschneidungen, von denen sexueller Übergriff, Bad, Tod und falscher Verdacht die offensichtlichsten sind. Insbesondere die detektivischen Ermittlungen der zweiten Hälfte von *Psycho* erinnern an ein Kreuzverhör, das schließlich die Wahrheit über Norman/Mutter zum Vorschein bringt.

Im Gegensatz zu den Bildern werden die ausgestopften Vögel explizit thematisiert.

*„NORMAN: Oh, I don't know anything about birds. My hobby is stuffing things... taxidermy. [...]*

*MARY: A man should have a hobby.*

*NORMAN: It's more than a hobby... sometimes... a hobby is supposed to pass the time, not fill it.“ (Stefano 1959).*

Hier wird Normans nekrophile Neigung angedeutet, die durch die Entdeckung der konservierten Mutter schließlich aufgedeckt wird. Auch Hitchcock verweist auf die symbolische Bedeutung der ausgestopften Vögel.

*„I was quite intrigued with them: they were like symbols. Obviously Perkins [Norman – D.K.] is interested in taxidermy since he'd filled his own mother with sawdust. But the owl, for instance, has another connotation. Owls belong to the night world; they are watchers, and this appeals to Perkins's [i.e. Normans] masochism. He knows the birds, and he knows that they're watching him all the time. He can see his own guilt reflected in their knowing eyes.“ (Truffaut 1985: 282).*

Entscheidend ist an dieser Stelle das Zusammenspiel der dekorativen und symbolischen Funktionen der einzelnen Elemente des Set-Designs.

Auf narrativer Ebene ist die Salon-Szene von zentraler Bedeutung, da sie im Rahmen der verdeckten Exposition die entscheidenden Hintergrundinformationen über Norman und

Mutter zur Verfügung stellt. Wie für eine Exposition üblich weist sie einen vergleichsweise hohen Grad an Wissensreichtum und Mitteilungsbereitschaft auf, wodurch eine detaillierte und in sich stimmige Fabula-Konstruktion ermöglicht wird. Als Norman fünf Jahre alt ist, stirbt sein Vater. Er hinterlässt das Wohnhaus und genügend Geld, damit die Mutter nicht arbeiten gehen muss und sich ganz der Erziehung des Sohnes widmen kann. Hier wird das Thema der Macht der Familie wieder aufgegriffen.

*„MARY: You go out... with friends?*

*NORMAN: Friends? Who needs friends. (Laughs, then with gallows humor) A boy's best friend is his mother. (Stops laughing). You've never had an empty moment in your whole life. Have you?“ (Stefano 1959).*

Im Kontext der vorangegangenen Szene legt es dieser Dialog nahe, der Fabula-Konstruktion eine von autoritärer Dominanz geprägte Mutter-Kind-Beziehung zugrunde zu legen. Etliche Jahre später lernt Normans Mutter offenbar einen neuen Mann kennen, der sie zum Bau des Motels überredet. Doch auch dieser Mann stirbt, offenbar unter grauenvollen Umständen.

*„NORMAN: It was just too much for her when he died, too... And the way he died... Oh, it's nothing to talk about when you're eating.“ (Stefano 1959).*

In Normans Erzählung verändert die Mutter aus Verbitterung ihren Charakter und wird krank und pflegebedürftig. Norman vereinsamt und sieht sich als Gefangener seiner Situation.

*„NORMAN: [...]. You know what I think? I think we're all in our private traps, clamped in them, and none of us can ever climb out. We scratch and claw... but only at the air, only at each other, and for all of it, we never budge an inch.*

*MARY: Sometimes we deliberately step into those traps.*

*NORMAN: I was born in mine. I don't mind it anymore.“ (Stefano 1959).*

Marion spiegelt sich gewissermaßen in Norman wieder, wodurch sie ihren Diebstahl und die dadurch hervorgebrachte Situation als fehlerhaft erkennt und die rationale Kontrolle über ihre Handlungen zurück erlangt. Wie um diese Unterstützung an Norman zurückzugeben, fragt sie ihn, warum er nicht woanders ein neues Leben beginnt.

*„NORMAN: It's too late for me. And besides... who'd look after her? She'd be alone up there, the fire would go out... damp and cold, like a grave. When you love someone, you don't do that to them, even if you hate them. Oh, I don't hate her. I hate... what she's become. I hate... the illness.“ (Stefano 1959).*

Ironischerweise beschreibt Norman exakt die tatsächliche Situation seiner Mutter, die als Leiche tot in ihrem kalten Zimmer liegt, wie in einem Grab. Dieses, im Rückblick makabre dialogische Spiel wird weiter fortgeführt.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die Kadrierung der Bilder. Mit Ausnahme des Anfangs und des Endes der Szene sind Marion und Norman nie gemeinsam in einem Bild zu sehen, sondern nur durch ihre Blickachsen miteinander verbunden. Die zunächst halbnahen Einstellungen werden im weiteren Verlauf der Szene zu Naheinstellungen und schließlich zu Großaufnahmen verdichtet, wodurch Mimik und Gestik betont werden. Während die Kamera ihren Blickwinkel auf Marion grundsätzlich beibehält und lediglich die Einstellungsgröße verändert, gibt sie im Falle von Norman ihren ursprünglichen Standpunkt auf, als das Gespräch auf Mutter kommt, und wechselt in eine nahe, untersichtige Einstellung seines Profils mit starker Tiefenwirkung. Ein Großteil des Bildes wird dabei von einer ausgestopften Eule dominiert. Wie zuvor schon in der Eröffnungsszene entautomatisiert diese ungewöhnliche Einstellung das Sehen und verleiht dem Dialog besonderes Gewicht. Diese Kadrierung wird beibehalten während Norman seine Lebensgeschichte erzählt.

Als Marion ihm rät, seine Mutter wegzugeben, verändert die Kamera abrupt ihren Standort und zeigt Normans unerwartet heftige Reaktion in einer Großaufnahme.

*„MARY: (Slowly, carefully) Wouldn't it be better if you put her in... someplace... [...].*

*NORMAN: An Institution? A madhouse? [...]. Have you ever seen one of those places? Inside? Laughing and tears and cruel eyes studying you... and my mother there? Why? has she harmed you? She's as harmless as... one of these stuffed birds.“ (Stefano 1959).*

Rückblickend kann der Dialog als makabrer Ausblick auf die bevorstehenden Ereignisse verstanden werden. Mutter ist tatsächlich so harmlos und ausgestopft wie die an der Wand hängenden Vögel. Dennoch wird sie Marion durch Norman/Mutter verletzt und am Ende des Filmes in einer „Irrenanstalt“ den grausamen Augen ausgesetzt sein. An dieser Stelle führt Bernard Herrmann ein neues musikalisches Motiv ein, das große Ähnlichkeiten mit dem Motiv hat, das Marion in ihrer ersten Szene mit Sam zugeordnet wird.

Nach seinem kurzen Ausbruch fällt Norman wieder in die Rolle des schüchternen jungen Mannes zurück, die enge Kadrierung wird jedoch beibehalten. Im anschließenden Dialog wird der Eindruck erweckt, die Begegnung mit Norman habe Marion einen heilsamen Schock versetzt.

„*NORMAN: [...] We all go a little mad sometimes. Haven't you?*  
*MARY: (After a long thoughtful pause) Yes, and just one time can be enough.*  
*[...].*  
*NORMAN: You're not going to... to your room already?*  
*MARY: I'm very tired. And I'll have a long drive tomorrow. All the way back to Phoenix.*  
*NORMAN: Phoenix?*  
*MARY: I stepped into a private trap back there -- and I want to go back and... try to pull myself out. (Looking close at Norman) Before it's too late for me, too. [...].*  
*NORMAN: Alright, Miss... [...]*  
*MARY: Crane.“ (Stefano 1959).*

Auch dieser Dialog ist doppeldeutig. Einerseits erhalten die Zuschauer eine klare Aussage über Marions moralischen Zustand. Sie ist wieder Herrin ihrer Selbst und bereit, sich aus ihrer vertrackten Situation zu befreien. Sie greift Normans Formulierung von der privaten Falle auf und stellt so eine Gemeinsamkeit zwischen sich und ihm her. Andererseits tappt sie in dem Moment, in dem sie den Beschluss bekannt gibt, sich aus ihrer eigenen Falle zu befreien, in Normans Falle. Sie legt ihre Doppelgänger-Identität ab, ist nicht mehr Marie Samuels aus Los Angeles, als die sie sich zuvor ausgegeben hat, und erregt in diesem Moment Normans Interesse.

Während Marion sich auf ihr Zimmer zurückzieht, überprüft Norman mit unerwarteter Bestimmtheit Marions Eintragung im Gästebuch, geht zurück in den Salon, entfernt das Bild der *Susanna im Bade* von der Wand und beobachtet Marion durch das dahinter liegende Guckloch beim Auskleiden.

Von der Detailaufnahme des Auges und Gucklochs wird in die subjektive Perspektive von Norman umgeschnitten. Der Blick der Zuschauer wird mit Normans Blick identisch, wodurch sie gewissermaßen zu Voyeuren und Komplizen werden. Hierdurch wird einerseits die Identifikation mit Norman vorangetrieben, andererseits wird durch dieses Verfahren die Aufmerksamkeit wieder auf Marion gelenkt. Um diesen Effekt zu verstärken, werden beide Erzählstränge räumlich voneinander getrennt. Norman zieht sich in die Küche des Wohnhauses zurück und das Sujet konzentriert sich wieder auf Marion, die in ihrem Zimmer eine Aufstellung über das verbliebene Geld aus ihrem Diebstahl erstellt. Sie zerreißt die Abrechnung und spült sie die Toilette hinunter. Diese Szene ist zunächst kompositorisch motiviert, da sie den zuvor gewonnenen Eindruck verstärkt, dass Marion sich dazu entschlossen hat, ihren Fehler wieder gut zu machen. Darüber hinaus werden wichtige Elemente für den zweiten Teil des Sujets platziert, in dessen Verlauf Sam und Marions Schwester Lila einen Schnipsel eben dieser Abrechnung finden. Joseph

Stefano verweist zudem auf die künstlerische Motivierung dieser Szene und die symbolische Funktion der Toilette.

*„A toilet had never been seen on-screen before, let alone flushing it. [...] I thought if I could begin to unhinge audiences by showing a toilet flushing [...] they'd be so out of it by the time of the shower murder, it would be an absolute killer. [...] We were getting into Freudian stuff and Hitchcock dug that kind of thing, so I knew we would get to see that toilet on-screen.“* (Rebello 1998: 47).

Dieser Zusammenhang ist für heutige Zuschauer nicht mehr so offensichtlich, wie er es für das Publikum der 1950er Jahre war, und illustriert die historische Dimension künstlerischer Verfahren.

Janet Leighs Schauspiel betont die konnotative Funktion der Duschsequenz.

*„Hitch was very clear about what he wanted from me in the shower scene. He said he wanted me to be sure to show that I was not just getting the dirt off, [...], but cleansing the evil Marion had done and being ready to pay her dues. The shower was a baptism, a taking away of the torment from her mind. Marion became a virgin again. He wanted the audience to feel her peacefulness, her kind of rebirth, so that the moment of intrusion is even more shocking and tragic.“* (Rebello 1998: 109).

Wie bereits erläutert hat der unerwartete Mord unter der Dusche Hitchcock inspiriert und den Ausdrucksprozess in Gang gesetzt. Um diesen Moment angemessen auf die Leinwand zu übertragen, verwendet er eine Vielzahl von Verfahren, die darauf abzielen, die Fabulakonstruktion und Erwartungshaltung der Zuschauer zu manipulieren.

Für Hitchcock stellt der gesamte erste Teil des Films ein einziges Ablenkungsmanöver dar.

*„In fact, the first part of the story was a red herring. That was deliberate, you see, to detract the viewer's attention in order to heighten the murder. We purposely made that beginning on the long side, with the bit about the theft and her escape, in order to get the audience absorbed with the question of whether she would or would not be caught. Even that business about the forty thousand dollars was milked to the very end [...].“* (Truffaut 1985: 269).

Die Besetzung der Marion mit Janet Leigh zielt ebenfalls darauf ab, die Wirkung des Mordes zu steigern und bricht zu diesem Zweck mit den Konventionen des Hollywood Star-Systems.

*„In the average production, Janet Leigh would have been given the other role. She would have played the sister who's investigating. It's rather unusual to kill the star in the first third of the film. I purposely killed the star so as to make the killing even more unexpected.“* (Truffaut 1985: 269).

Anstelle einer diffusen Beleuchtung besteht Hitchcock für den Mord auf einer extrem klaren und hellen Ausleuchtung (*High-Key lighting*). Um zu verhindern, dass hierdurch das Gesicht von Mutter zu erkennen ist, muss das Gesicht der Schauspielerin geschwärzt werden. Mit dieser Lichtstimmung verstößt Hitchcock gegen die Konventionen des Thriller- und Horror-Genres und unterläuft die Erwartungshaltung des Publikums. Gleichzeitig hebt er so die Sequenz vom Rest des Filmes ab und betont ihre zentrale Bedeutung für den Film.

Die Montage der Duschsequenz unterscheidet sich durch die extrem hohe Schnitffrequenz von allen anderen Szenen des Films. Innerhalb von nur 2 Minuten werden 50 Einstellungen aneinander montiert, was nicht nur im Kontext der anderen Szenen von *Psycho* ungewöhnlich ist, sondern auch in Bezug auf die in den 1950er Jahren übliche Schnittpraxis. Der Grafik Designer Saul Bass, der auch die Titelsequenz von *Psycho* gestaltet hat, beschreibt sehr anschaulich die intendierte Wirkung dieser Montage, die auf der Basis seiner Storyboards realisiert wird.

*„After all, all that happens was simply a woman takes a shower, gets hit, and slowly slides down the tub. Instead, [we film] a repetitive series of motions: 'She's taking a shower, taking a shower, taking a shower. She's hit-hit-hit-hit-hit. She slides-slides-slides. She's hit-hit-hit-hit. She slides-slides-slides.' In other words, the movement was very narrow and the amount of activity to get you there was very intense.“* (Rebello 1998: 105).

Die Montage streckt also die zeitliche Dimension dieser Sequenz und zielt laut Bass auf „an impressionistic, rather than a linear, view of the murder“ (Rebello 1998: 105). Der stakkatohafte Schnitt wird durch die Musik von Bernard Herrmann unterstützt, die mit mehreren, extrem hohen Streicherklängen einsetzt. Zunächst will Hitchcock für diese Szene ganz auf die Verwendung von Musik verzichten.

*„Herrmann was instructed to leave the shower scene unscored. The original idea was to use the sound of running water and the screams of Janet Leigh. Hitchcock did not know that Herrmann had secretly composed a cue for the sequence. After watching the power of the scene increase with the music, the director admitted that his initial idea was an 'improper suggestion'.“* (Mulhall 1997).

Im Laufe der 1970er Jahre entbrennt eine Auseinandersetzung über die Autorenschaft der Dusch-Sequenz. In verschiedenen Interviews behauptet Saul Bass, er habe nicht nur die Storyboards zu dieser Szene geliefert, sondern diese auch selbst gedreht. Vermutlich dienen diese Aussagen ursprünglich der Vermarktung von Bass' erstem eigenen Spielfilm *Phase Vier* (USA 1973) und werden in der Folgezeit häufig ungeprüft übernommen. Gegenüber Stephen Rebello relativiert Bass seine früheren Aussagen.

*„I've directed a feature. It is hell. So complex, wearing, time-consuming. If anybody can help you, you want it. If somebody can relieve you of something, you're grateful. That was the spirit in which [Hitchcock] asked me to lift certain things, to concentrate on things he couldn't pay attention to while he was doing everything else.“* (Rebello 1998: 108).

Diese Ausführungen zeigen erneut die Unmöglichkeit, den komplexen kollektiven Prozess einer Filmproduktion im Sinne einer individuellen Autorschaft zu erfassen, sowie die Verknüpfung von Autorenschaft und Vermarktungsinteressen.

Die Dusch-Sequenz endet mit einer komplexen Kamerafahrt, die den rhythmischen Kontrast zwischen dem Mord und den anderen Szenen des Films unterstreicht. Nach einer Überblendung mit dem im Abfluss ablaufenden Wasser fährt die Kamera aus einer Detailaufnahme von Janet Leighs Auge zurück, schwenkt in ihr Motelzimmer, fährt weiter und gibt den Blick auf das in eine Zeitung eingeschlagene Geld frei, um abschließend durch das offene Fenster das Wohnhaus und Normans Reaktion auf den Mord zu zeigen.

Dieses Beispiel einer mobilen Kadrierung war sehr schwierig zu realisieren, da die drei verwendeten Dekorationen räumlich voneinander getrennt waren. Um die Großaufnahme des Auges zu erzielen, musste das Kamerabild nachträglich in einem optischen Printer vergrößert werden. Das Set des Bades war eine vom Motelzimmer unabhängige Konstruktion, das heißt, die Kamerafahrt wurde bis zur vermeintlichen Tür aufgenommen, die Kamera dann in das Motelzimmer umgebaut und die Fahrt scheinbar nahtlos fortgeführt (*verdeckter Schnitt*). Der Ausblick aus dem Fenster wurde vorher aufgenommen und auf eine Leinwand im Studio projiziert.

Der Mord an Marion macht die Fabula-Konstruktion und die darauf aufbauende Erwartungshaltung des Publikums größtenteils zunichte. Das gestohlene Geld wird durch die Kamerafahrt zum verbindenden visuellen und narrativen Motiv. Die Kamera vollzieht hier gewissermaßen stellvertretend die Verschiebung der Erzählperspektive hin zum einzig verbleibenden Akteur, Norman Bates.

Die Präsentation der Säuberung des Tatorts erzeugt dabei eine eigentümliche Ambivalenz. Auf der einen Seite zeigt sich Norman von Mutters Tat schockiert, auf der anderen Seite

wirkt sein Vorgehen geradezu routiniert. Dieser Eindruck wird visuell durch die Verwendung von Großaufnahmen unterstützt, die Details der Säuberung hervorheben.

Die Ruhe und Kontrolliertheit dieser Sequenz erzeugt einen extremen Gegensatz zum impulsiven Mord unter der Dusche und korrespondiert mit der Situation der Zuschauer, die unvermittelt vor eine neue narrative Situation gestellt werden. Robert Clatworthy, der Art-Director des Films, betont die besondere Beleuchtung, durch die der unwirkliche Eindruck dieser Szene intensiviert wird.

*„Hitchcock wanted a strong backlight behind Tony to emphasize the strangeness of the scene [...]. He had the crew cut a hole in the set wall and shone a strong lamp right through it. It made everything look sharper.”*  
(Rebello 1998: 114).

Auf narrativer Ebene sind die Zuschauer gezwungen, ihre bisherige Erwartungshaltung zu revidieren und Norman zum Mittelpunkt ihrer Fabula-Konstruktion zu machen. Die überdeutliche Präsentation des gestohlenen Geldes sorgt für eine vorläufige Verknüpfung der beiden Stränge des Sujets. Als Norman das Geld jedoch in den Kofferraum von Marions Wagen wirft und diesen im Sumpf versenkt, offenbart Hitchcock sein Verfahren. In diesem Moment weist die Narration ein hohes Maß an Selbst-Bewusstheit auf, das heißt, es wird sehr deutlich gemacht, dass sich der Film mithilfe einer bestimmten Erzählstrategie an sein Publikum wendet. Während der ersten Hälfte des Sujets wirkt die Narration sehr mitteilungsbereit, da sie keine Informationen offensichtlich zurückhält. Die Erzählstrategie betont die proairetischen Aspekte der Narration, entfaltet das Sujet also primär als kausale Handlungskette. Im Zusammenspiel mit der Betonung realistischer Motivierungen erweckt sie den Eindruck großer Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit. Durch den Mord wird dieser Eindruck zunichtegemacht. Das Geld erweist sich als *MacGuffin*. Dies ist ein für Hitchcock typisches Verfahren, bei dem ein Element, eben der MacGuffin, zum Anstoß der Handlung wird und sie vorantreibt, selbst aber völlig unbedeutend bleibt. *Psycho* verwendet gewissermaßen zwei MacGuffins: das Geld und Mutter (vgl. Kolker 2004: 228).

Es ist interessant zu sehen, wie Hitchcock die zweite Hälfte des Sujets aufbaut. Während das Geld aus Sicht der Zuschauer bedeutungslos geworden ist, wird es zum entscheidenden Motiv der Ermittlungen von Arbogast, Sam und Lila. Für die Rezipienten rückt die Frage nach der Identität von Mutter in den Vordergrund, doch auch dieser MacGuffin dient nur dazu, die Wahrheit über Norman zu verschleiern. Das Sujet des Films ist also nicht nur in zwei Teile geteilt, sondern stellt ein doppeltes Täuschungsmanöver dar.

Während Norman alle Spuren des Mordes im Sumpf hinter dem Motel beseitigt, hört Marions Auto für einen kurzen Augenblick auf zu sinken. Ziel ist hier eine Verlagerung

der Zuschauerloyalität, für Hitchcock das charakteristische Merkmal eines voyeuristischen Publikums.

*„TRUFFAUT: One intriguing aspect is the way the picture makes the viewer constantly switch loyalties. [...]. The viewer' emotions are not exactly wholesome.*

*HITCHCOCK: This brings us back to the emotions of Peeping Tom audiences. [...]. When Perkins [Norman – D.K.] is looking at the car sinking in the pond, even though he's burying a body, when the car stops sinking for a moment, the public is thinking, 'I hope it goes all the way down!' It's a natural instinct.”* (Truffaut 1985: 272).

Um diese Szene zu realisieren, musste zunächst der auf dem Studiogelände gelegene Teich umgestaltet werden. Um ihn der Atmosphäre des Films anzupassen, stellten die Szenenbildner einen rund 2,40 Meter hohen und 6 Meter breiten gemalten Horizont auf. Zusätzlich wurde ein mechanischer Lift, ähnlich einem Garagentor, in den See eingebaut, über den das versinkende Auto gesteuert werden konnte (vgl. Rebello 1998: 125f.). Das überdeutliche Sounddesign dieser Szene verstärkt den angestrebten Effekt. Mit Normans Beseitigung der Spuren endet die erste Hälfte des Films.

Die zweite Hälfte des Sujets unterscheidet sich wesentlich durch die angewendete Erzählstrategie. Die Handlung wird bestimmt von der detektivischen Spurensuche, zunächst von Arbogast (Martin Balsam) und schließlich von Sam und Marions Schwester Lila (Vera Miles). Die Narration betont also die hermeneutischen Aspekte, beispielsweise die Frage nach der wahren Identität von Mutter. Hitchcock selbst interessiert sich nach eigenen Aussagen eher wenig für Detektivgeschichten.

*„I've never dealt with whodunits [...]. They're simply clever puzzles, aren't they? They're intellectual rather than emotional, and emotion is the only thing that keeps my audience interested. I prefer suspense rather than surprise — something the average man can identify with. The audience can't identify with detectives; they're not part of his everyday life.”* (Rebello 1998: 19).

Diese Haltung wirkt sich erkennbar auf die zweite Hälfte des Films aus. Während Stefanos Drehbuch sich noch um eine komplexe Charakterisierung von Sam und Lila bemüht, streicht Hitchcock diese Elemente nahezu vollständig aus dem Film. Für ihn sind die handelnden Personen der zweiten Hälfte des Films ausschließlich Figuren und keine Charaktere (vgl. Rebello 1998: 46 und 91). Hinzu kommt Hitchcocks Abneigung gegen die beiden Hauptdarsteller. John Gavin bezeichnet er hinter vorgehaltener Hand gerne als 'Langweiler' (*the Stiff*) (vgl. Rebello 1998: 87). Vera Miles hingegen hat vor ihrer Mitwirkung in *Psycho* die Hauptrolle in Hitchcocks *Vertigo* (USA 1958) aufgrund einer

Schwangerschaft abgelehnt. In der Folge kommt es zum Bruch mit ihrem einstigen Mentor, der sie ursprünglich zu seiner Grace Kelly Nachfolgerin aufbauen wollte (vgl. Rebello 1998: 62ff.).

Die Schauspielerin Lurene Tuttle, die die Frau des Sheriffs verkörpert, äußert sich verwundert über Hitchcocks Arbeitsweise:

*„He trusted actors and didn't give a lot of direction, except to tell me to be sure to stand on my mark. He staged scenes like blueprints. He told me, 'If you move one inch either way, you'll be out of my light,' then slumped over in his chair like he'd dozed off. It worried me so that I went to the assistant director and asked, 'Is he sleeping through our scene?' He reassured me, 'That's a good sign. He's designed the scene and your movements so carefully, he knows how it's going to look. He's just enjoying the sound of it.'” (Rebello 1998: 96).*

Zu Hitchcocks anscheinendem Desinteresse gesellen sich noch grundsätzliche narrative Probleme, die in der ersten Szene bereits deutlich werden. In Sams Laden wird die Exposition des zweiten Teils des Sujets fortgesetzt und die Detektivgeschichte etabliert. Sam, Lila und Arbogast treffen zum ersten Mal aufeinander und tauschen fast ausnahmslos Informationen aus, die dem Publikum bereits bekannt sind. Gleiches gilt für die anschließenden Ermittlungen, die Marions Verschwinden mit dem Bates-Motel in Verbindung bringen. Hitchcock hält diese Szenen daher entsprechend kurz.

Arbogasts Recherchen gestaltet Hitchcock als Montage-Sequenz. Durch die schnelle Abfolge verschiedener Bilder von Hotels wird die Darstellung von Raum und Zeit extrem verkürzt. Gleichzeitig vermittelt die rasche Folge verschiedener Momentaufnahmen aber auch den Eindruck einer langwierigen, erfolglosen Suche. Der kurzen Projektions- und Wahrnehmungszeit steht also eine vergleichsweise lange, angenommene Handlungszeit gegenüber. Dieser Eindruck wird durch die Dämmerung verstärkt, die anbricht, als Arbogast bei Norman Bates eintrifft.

Das Gespräch, das sich zwischen den beiden entwickelt, wird in seinem Verlauf immer mehr zu einem Kreuzverhör. Während die Kamera zu Beginn noch Naheinstellungen wählt, verwendet sie ausschließlich Großaufnahmen, nachdem Arbogast das verräterische Gästebuch untersucht hat und Norman unter Druck gerät. Diese Veränderung der Einstellungsgrößen wird eingeleitet mit einer Großaufnahme von Norman, in der er seinen Kopf mit einer vogelartigen Bewegung in ein extrem untersichtiges Bild zu Arbogast hinüberdreht. Diese Bewegung und Normans fortwährender Verzehr von Maiskörnern erzeugen eine bedrohliche Vogelassoziation.

Die nachfolgende Szene in der Telefonzelle ist kompositionell motiviert, da ihre Aufgabe lediglich darin besteht, Sam und Lila die von Arbogast gewonnenen Informationen über das Bates-Motel und Normans Mutter zukommen zu lassen.

Während der Dreharbeiten erweist sich die anschließende Szene der Ermordung von Arbogast als technische und gestalterische Herausforderung. Da das Set fast vollständig im Bild zu sehen ist, kann kein Kran verwendet werden, um die durchgängige Einstellung zu filmen, in der Arbogast die Treppe hinaufgeht. Daher entwickelt das Team ein kompliziertes Schienensystem, das parallel zur Treppe verläuft und an der Studiodecke befestigt ist. Die Crew benötigte eine Woche, um im Anschluss an die täglichen Dreharbeiten den komplizierten Ablauf dieser Einstellung zu proben (vgl. Rebello 1998: 123).

Als weit schwieriger erweist sich jedoch die visuelle Gestaltung dieser Szene, für die Saul Bass mehrere Storyboards anfertigt.

*„This is where Hitch did a revers on the so-called classic scare or threat scene [...]. I designed and set up the sequence so that when Arbogast went up the stairs, you had close cuts of his hands on the rail, his feet shot through the vertical bars. [...]. Hitch said, 'No. Wrong point of view. You are telling the audience something might or will happen. He should be going up just like nothing's going to happen.' (Rebello 1998: 122).*

Aufgrund einer Grippeinfektion kann Hitchcock den Dreh dieser Szene nicht selbst überwachen und lässt sie daher von seinem Regieassistenten Hilton Green realisieren. Trotz einiger Änderungen gegenüber den ursprünglichen Storyboards ergibt die Sichtung des Rohschnitts, dass die Umsetzung immer noch nicht in Hitchcocks Sinne funktioniert. Ein Mitarbeiter erinnert sich noch gut an dessen erste Reaktion.

*„After the lights went on in the projection room, Mr. Hitchcock went to the front of the house, clasped his hands behind his back and said, 'Fellas, we've made a big mistake. The minute you see the hands on the rail, the feet – you're telegraphing that something's going to happen. Take it all out, except for the monorail shot.' (Rebello 1998: 124).*

Ein großer Teil dieser Szene musste nach Abschluss der Dreharbeiten nachgedreht werden, um sie in ihrer heutigen Form fertigzustellen.

Bemerkenswert ist an dieser Stelle noch die verwendete 90° Aufsicht der Kamera, die einzig dazu dient, die Identität von Mutter zu verschleiern und die Intensität des Mordes zu steigern (vgl. Truffaut 1985: 273ff.).

In diesem Moment kommt die geringe Mitteilungsbereitschaft der Narration deutlich zum Vorschein, wird jedoch von der unerwarteten Heftigkeit des Mordes überdeckt.

Der Mord an Arbogast markiert ein weiteres narratives Problem der zweiten Hälfte des Sujets. Die eigentlich handlungstragenden Figuren Sam und Lila werden zunächst zur Passivität verdammt, um Arbogast Raum für seine Nachforschungen zu geben. Die Informationen, die im Zuge dieser Ermittlungen gewonnen werden, sind den handelnden Personen zwar unbekannt, nicht aber dem Publikum. Um die narrative Redundanz des Sujets zu überbrücken, bedarf es daher eines weiteren Spannungsmoments, der in der Ermordung Arbogasts besteht. Streng genommen wird der Detektiv also nur in das Sujet eingeführt, damit er von Norman/Mutter ermordet werden kann.

Sam und Lila nehmen nun die Ermittlungen auf, die sie schließlich zu Sheriff Chambers (John McIntire) führen. Im Wesentlichen verfolgt das Gespräch zwei Stränge. Zum einen äußert der Sheriff den Verdacht, dass der Detektiv sich das gestohlene Geld eventuell selbst aneignen möchte. Für die Zuschauer eine offensichtlich falsche Fährte; die Narration erweist sich als wenig wissensreich. Zum anderen werden Details zum Tod von Normans Eltern bekannt und so die zentrale Frage nach der Identität von Normans Mutter weiter geführt.

*„SHERIFF: And you want to tell me you saw Norman Bates' mother.*

*LILA: It must've been. Arbogast said so, too... and he said the young man wouldn't let him see her because she was ill!*

*The Sheriff stares at both of them, and when he finally speaks there is an almost inaudible tone or irony in his voice.*

*SHERIFF: Well, if the woman up there is Mrs. Bates... who's that woman buried out at Greenlawn Cemetery?” (Stefano 1959).*

Die Unterredung mit dem Sheriff zielt darauf, den Verdacht von Norman abzuwenden. Dieses Ablenkungsmanöver wird in der nächsten Szene noch weiter vorangetrieben, in der Norman seine Mutter im Keller versteckt. Diese Szene gestaltet Hitchcock als durchgehende Einstellung, in der Norman die Treppe zu Mutters Zimmer hochgeht, einen kurzen Off-Dialog mit ihr führt, und sie schließlich, in der bereits aus dem Mord an Arbogast bekannten 90° Aufsicht, die Treppe hinunterträgt.

*„I didn't want to cut, when he carries her down, to a high shot because the audience would have been suspicious as to why the camera has suddenly jumped away. So I had a hanging camera follow Perkins up the stairs, and when he went into the room I continued going up without a cut. As the camera got up on top of the door, the camera turned and looked back down the stairs again. Meanwhile, I had an argument take place between the son and his*

*mother to distract the audience and take their minds off what the camera was doing.” (Truffaut 1985: 276f.).*

Der Eindruck einer durchgehenden Einstellung wird mithilfe eines unsichtbaren Schnitts erzielt. Entscheidender ist jedoch wie Hitchcock den Off-Ton, ein kurzes Streitgespräch, nutzt, um von der auffälligen und offensichtlich künstlerisch motivierten Kamerabewegung abzulenken. Dass Norman und Mutter zudem gemeinsam in einem Bild zu sehen sind, verstärkt das in den vorangegangenen Szenen etablierte Rätsel: Wer ist Mutter?

Nachdem der Sheriff auch nach einem Besuch bei Norman nichts Ungewöhnliches feststellt, beschließen Sam und Lila auf eigene Faust zu ermitteln. Sie mieten sich in das Bates-Motel ein und geben sich nur wenig Mühe, ihre wahren Absichten zu verschleiern. Einen Gang von ihrem Zimmer 10 zum Zimmer 1 realisiert der Kameramann als langen Schwenk, der durch den L-förmigen Grundriss des Motels und die geschickte Wahl des Kamerastandpunkts eine interessante Wirkung erzeugt und eine sehr klare räumliche Orientierung ermöglicht.

Bei der anschließenden Untersuchung von Zimmer 1 finden Sam und Lila einen Schnipsel von Marions Abrechnung und beschließen, dass Lila im Wohnhaus nach Mutter suchen wird, während Sam im Büro des Motels Norman ablenkt. Das Gespräch zwischen Sam und Norman dient in erster Linie dazu, Suspense zu erzeugen: Wie lange wird es Sam gelingen, Norman abzulenken? Um diesen Effekt zu verstärken, werden beide Handlungsstränge als Parallelmontage erzählt, das heißt der Dialog zwischen Sam und Norman wird immer wieder unterbrochen und Lilas Untersuchung des Wohnhauses gezeigt. Dieser Teil der Handlung wird mit zahlreichen klassischen Gruselementen angereichert. Als Lila sich beispielsweise dem Haus nähert, wird einerseits ihr subjektiver Blick auf das Haus gezeigt, andererseits wird Lila auch immer wieder aus der Sicht des Hauses gezeigt. Dies ist eine Montage, die insbesondere für Dialogszenen üblich ist (*Schuss-Gegenschuss Verfahren*) und hier den Eindruck eines gespenstisch belebten Hauses vermittelt.

Mutters Zimmer wird von einer deutlich morbiden Atmosphäre bestimmt, markiert durch den Abguss gefalteter Hände und den tiefen Eindruck, den Mutters Körper im Bett hinterlassen hat. Folgerichtig erschreckt sich Lila vor der Spiegelung ihres eigenen Spiegelbildes - eine weitere Verdopplung die auf das eigentliche Geheimnis von Mutter und verweist.

Normans Zimmer hingegen ist ausgestattet mit alten Kinderspielsachen. Auf einem Grammophon liegt eine Aufnahme der *Eroica*, Beethovens heroischer Symphonie, die er 1803 ursprünglich zu Ehren Napoleons schrieb. Sehr viel Wert legt Hitchcock auf ein Buch mit unbedrucktem Rücken.

Der Script-Supervisor Marschal Schlom erinnert sich an den Dreh dieser Szene mit Vera Miles.

*„Mr. Hitchcock wanted to suggest it was a pornographic book with a slight raise of the eyebrow. It was so important to him, we shot maybe sixteen takes of Vera, which was unusual for him.”* (Rebello 1998: 100).

Das Zusammenspiel dekorativer, konnotativer und symbolischer Funktionen wird in dieser Szene besonders deutlich.

Während Lila sich anschickt, das Haus zu verlassen, durchschaut Norman Sams Ablenkungsmanöver, überwältigt ihn und stürmt in das Zimmer seiner Mutter. Lila ergreift jedoch nicht die Gelegenheit zur Flucht, sondern erkundet den Keller des Hauses und stößt dabei auf den konservierten Leichnam von Mutter. Norman, verkleidet als Mutter, attackiert sie mit einem Messer, bis er schließlich von Sam überwältigt wird.

Die vorletzte Szene ist kompositorisch motiviert und dient lediglich dazu, noch einmal alle Informationen für die Zuschauer zusammenzufassen. Sie besteht im Wesentlichen aus einem langatmigen Monolog des Psychiaters Dr. Richman (Simon Oakland), der über die Hintergründe von Normans Verhalten aufklärt und so die Möglichkeit eröffnet, letzte Lücken in der Fabula-Konstruktion zu schließen.

Die letzte Szene zeigt Norman in seiner Zelle, dazu ein Off-Text mit der Stimme von Mutter, der deutlich macht, dass er endgültig dem Wahnsinn verfallen ist. Bernard Herrmann greift das bereits aus der Salon-Szene bekannte Motiv auf und stellt so eine musikalische Verbindung zwischen Normans Ausführungen über „Irrenhäuser“ und seiner aktuellen Situation her. Für einen kurzen Moment wird das Bild von Norman mit dem Bild von Mutters Schädel überblendet und so der psychische Zustand auch visuell ausgedrückt, um sich schließlich in die Bergung von Marions Auto aus dem Sumpf aufzulösen. Dieses Bild wird durch die zerteilenden horizontalen Linien der Titelsequenz aufgelöst und so das Ende wieder an den Anfang rückgebunden. Die Filmmusik endet mit einem dissonanten Akkord, der den Zuschauern ein musikalisch eindeutiges Ende verweigert.



## 7 Schluss

Die Welt des Kinos hat sich seit der ersten öffentlichen Filmvorführung der Gebrüder Lumière im Jahr 1895 grundlegend gewandelt. Vom anfänglich von der bürgerlichen Mittelschicht kaum wahrgenommenen urbanen Phänomen des Maschinenzeitalters entwickelt sich das Kino im Verlauf der 1920er Jahre zu einem weltweiten Kulturphänomen und wird zum Vorreiter und Markenzeichen einer neuartigen US-amerikanischen Konsumkultur. Aus kleinen Filmateliers werden mächtige Filmstudios - aus schäbigen Nickelodeons prächtige Filmpaläste. Vielen europäischen Einwanderern eröffnen das Filmgeschäft und der imaginäre Ort Hollywood neue Möglichkeiten der gesellschaftlichen Teilhabe und des wirtschaftlichen Aufstiegs. Im Gegenzug verhelfen erst diese Einwanderer, die oftmals schon auf eine erfolgreiche Filmkarriere in ihrer Heimat zurückblicken können, dem US-amerikanischen Kino zu seinem globalen künstlerischen und wirtschaftlichen Erfolg. Dieser steht in engem Zusammenhang mit dem großen Verlust an Know-how und künstlerischem Talent, den die europäische Filmindustrie im Anschluss an den Ersten Weltkrieg und insbesondere aufgrund des Erstarkens autoritärer Regierungen und faschistischer Diktaturen sowie dem Zweiten Weltkrieg erleidet. Im Verlauf der 1920er Jahre wird die Bezeichnung Hollywood weltweit zum Synonym für den Einfluss der US-amerikanischen Filmindustrie und Filmkultur.

Während der Hollywood-Studioära ist die Filmindustrie von einer vertikalen Integration der Geschäftsfelder geprägt: Filmproduktion, Verleih und Kinoauswertung befinden sich in der Hand einiger weniger Filmstudios, die den Markt im Wesentlichen kontrollieren. Die Wertschöpfung erfolgt für diese Unternehmen nahezu ausschließlich durch Filme. Ab den 1950er Jahren beginnt sich dieses Modell grundlegend zu verändern (vgl. 6.1).

Die Filmindustrie ist heute weltweit überwiegend horizontal integriert und das ehemalige Kerngeschäft der Studioära stellt in der Regel nur noch ein vergleichsweise kleines Geschäftsfeld im gesamten Portfolio großer multinationaler Konzerne dar (vgl. hier und im folgenden Epstein 2006: 15ff.). Das US-amerikanische Filmgeschäft wird von sechs global agierenden Unternehmen der Unterhaltungsindustrie dominiert: Time Warner (u.a. Warner Bros. Studios), News Corporation (u. a. Fox Studios), Sony (u. a. Columbia Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer, United Artists), General Electric mit NBC Universal (u.a. Universal), Viacom (u. a. Paramount Pictures, DreamWorks) und The Walt Disney Company (u. a. Disney Studios, Pixar). Gemessen am Gesamteinkommen des Jahres 2003 verdienten Time Warner 18 %, News Corporation 19 %, Sony 19 %, General Electric unter 2 %, Viacom 7 % und Disney 21 % unmittelbar im Filmgeschäft.

Im Unterschied zur Studioära ist die reine Kinoauswertung von Filmen für diese Konzerne ein Verlustgeschäft. 2003 wurden von diesen Firmen weltweit insgesamt circa 18

Milliarden US-Dollar für Produktion, Werbung und Distribution von insgesamt 185 Filmen ausgegeben, wovon lediglich 6.4 Milliarden US-Dollar wieder eingespielt wurden.

Entscheidend ist für diese Unternehmen demzufolge nicht mehr der eigentliche Erfolg an der Kinokasse. Neben der sozialen, politischen und strategischen Bedeutung die dieser prestigeträchtige Geschäftszweig mit sich bringt, ist es das lukrative Geschäft sowohl mit Lizenzen für die DVD und Fernsehauswertung sowie für Merchandising (z. B. Spielwaren, Filmmusik etc.) als auch mit sogenannten Tie-in Produkten, die in keinem unmittelbaren Bezug zum Film stehen (z. B. Bekleidung, Fast Food, Unterhaltungselektronik etc.).

Vorreiter dieses neuen Geschäftsmodells ist George Lucas mit seinem Star Wars Franchise. Fox war das einzige Filmstudio, das sich in den 1970er Jahren bereit erklärte, Geld in den ersten Film der Star Wars Saga zu investieren (*Star Wars Episode 4: A New Hope. USA 1977*). Mit einem eher bescheidenen Budget von 11 Millionen US-Dollar beteiligte sich das Studio an den Produktionskosten dieses - aus damaliger Branchensicht - wenig Erfolg versprechenden Unterfangens. Im Gegenzug sicherte Fox George Lucas vollständige künstlerische Freiheit zu (insbesondere den sogenannten Final Cut des Films) sowie eine 40 %-Beteiligung an den Einspielergebnissen, sämtliche Rechte an eventuellen Nachfolgeprodukten und die alleinigen Merchandisingrechte. Science-Fiction Filme waren in den 1970er Jahren nicht sonderlich erfolgreich, die entsprechenden Merchandisingrechte nahezu wertlos und Fox daher der Meinung einen guten „Deal“ gemacht zu haben. Dieser mittlerweile legendäre „Star Wars Deal“ machte George Lucas zu einem Multimillionär und „Star Wars“ gilt heute als einer der sowohl technisch, filmwirtschaftlich als auch kulturell einflussreichsten Produktionen des US-amerikanischen Kinos.

1996 wird die Kulturindustrie vor allen anderen Industriesparten zum bedeutendsten Zweig des US-amerikanischen Außenhandels (vgl. Miller u. a. 2005: 9). Die weltweiten Erlöse aus Urheberrechten tragen 1999 laut einer Studie der Motion Picture Association of America (MPAA) mehr zur US-amerikanischen Wirtschaft bei, als jeder andere industrielle Sektor (vgl. Miller u. a. 2005: 333f.).

Vor diesem Hintergrund zeugt Deweys Kritik an populärer Massenkultur von außerordentlicher Aktualität: Die wirtschaftlichen Interessen der multinationalen Konzerne mit der zum Teil sehr weitreichenden horizontalen Integration ihrer Geschäftsfelder hat eine weitreichende Kommerzialisierung sämtlicher Lebensbereiche zur Folge. Ihre wirtschaftliche Bedeutung für nationale Ökonomien und ihr globaler soziokultureller Einfluss auf Gesellschaften führen zu einer Gefährdung demokratischer Prozesse und der Überformung individueller Erfahrung, da die Unmittelbarkeit gelebter Erfahrung zunehmend von aufbereiteten Narrationen über Realität abgelöst wird (vgl. 2.2 und 2.3).

Dewey skizziert damit in seinen Schriften bereits die Krise einer modernen Gesellschaft, in der unmittelbares Erleben in eine Welt der Vorstellung und des Scheins zu entweichen droht - eine Gesellschaft, die Guy Debord 1967 als *Gesellschaft des Spektakels* bezeichnen wird.

*„Das Spektakel ist die ununterbrochene Rede, die die gegenwärtige Ordnung über sich selbst hält, ihr lobender Monolog. Es ist das Selbstporträt der Macht in der Epoche ihrer totalitären Verwaltung der Existenzberechtigungen. [...] Die Entfremdung des Zuschauers zugunsten des angeschauten Objekts (das das Ergebnis seiner eigenen bewussten Tätigkeit ist) drückt sich so aus: je mehr er zuschaut, um so weniger lebt er; je mehr er sich den herrschenden Bildern des Bedürfnisses wiederzuerkennen akzeptiert, um so weniger versteht er seine eigene Existenz und seine eigene Begierde.“* (Debord 1978: 4f.)

Für Dewey ist dieser Prozess eng mit der sich in den 1920er Jahre durchsetzenden US-amerikanischen Konsumkultur verbunden, mit der eine zunehmende Ästhetisierung aller Lebensbereiche einhergeht. Dewey sieht die Gefahr, dass Ästhetisierung eine angemessene reflexive Auseinandersetzung aufseiten der Rezipienten unterläuft und so den Blick auf die gesellschaftliche Wirklichkeit verstellt und zu reinem Eskapismus einlädt (vgl. 2.1 und 2.2). Diesen Prozess beschreibt Wolfgang Welsch als Umschlagen von Ästhetik in konsuminszenatorische Anästhetik (vgl. Welsch 2003a: 13), mit den von Dewey bereits in den 1920er Jahren prognostizierten Folgen.

*„Die genannte Anästhetisierung geht über den engeren ästhetischen Bereich weit hinaus. Sie ist zugleich mit einer sozialen Anästhetisierung verbunden, also mit einer zunehmenden Desensibilisierung für die gesellschaftlichen Kehrseiten einer ästhetisch narkotisierten Zweidrittel-Gesellschaft.“* (Welsch 2003a: 15)

Entscheidend ist es aus Deweys Perspektive allerdings, Film nicht nur im Hinblick auf diese politischen und wirtschaftlichen Implikationen zu betrachten, sondern ihn auch als Kulturtechnik zu verstehen.

*„Continuity of culture in passage from one civilization to another as well as within the culture, is conditioned by art more than any other thing.“* (Dewey 1934c: 327)

Als Kulturtechnik ist ein Film nicht nur einem Künstler zuzuschreiben. Vielmehr muss der Schaffens- und Rezeptionsprozess unter Berücksichtigung gesellschaftlicher Rahmenbedingungen zusammengedacht werden (vgl. Kapitel 3 und 4). Mit diesem Verständnis einer Work-of-Art nimmt Dewey bereits eine Grundposition der Cultural

Studies im Umgang mit populärer Massenkultur vorweg, die Stuart Hall 1973 in seinem Aufsatz *Encoding/decoding* entwirft (vgl. hier und im folgenden Hall 1992: 128ff.). Analog zu Dewey kritisiert dieser ein zu lineares Verständnis von Kommunikation, im Sinne eines Sender-Nachricht-Empfänger Modells. Insbesondere massenmediale Kommunikation ist für Hall nur als komplexe Struktur zu erfassen, in der Produktion, Zirkulation, Distribution/Konsum und Reproduktion zueinander in Beziehung stehende aber nicht identische Momente im kommunikativen Prozess sind. In diesem Prozess nimmt die Nachricht zwar eine privilegierte Stellung ein – die Codes, beziehungsweise Bedeutungsstrukturen, die beim Encodieren und Decodieren zur Anwendung kommen, sind aber nicht vollständig symmetrisch, sondern mehr oder weniger lose aufeinander bezogen. Durch das Encodieren wird gewissermaßen ein Interpretationsspielraum abgesteckt, ohne den gelingende Kommunikation schlicht nicht möglich wäre. Dieser Spielraum kann von Rezipienten dann zu einer wesentlich eigenmächtigeren Positionierung bei der Decodierung genutzt werden, als dies beispielsweise bei Debord der Fall ist. Zu bedenken ist auch, das sich Halls Überlegungen insbesondere auf das Fernsehen beziehen. Der kommunikative Prozess im Kino ist aber – sowohl im Hinblick auf die Textstrategie von Filmschaffenden als auch die Werkintention – deutlich komplexer und erfordert seitens der Rezipienten ein entsprechend intensiveres interpretatives Eingreifen (vgl. Kapitel 4). Somit erlauben und erfordern Filme auch eine deutlich eigenständigere Positionierung der Rezipienten im kommunikativen Prozess.

Die Verschränkung von qualitativer und reflexiver Dimension der Erfahrung im Prozess der Work-of-Art macht eine wesentliche Stärke in Deweys kunsttheoretischem Ansatz aus. Eine Work-of-Art erfordert nicht allein Sinneswahrnehmung, sondern auch ein Gewährwerden im Sinne einer immer auch imaginativen Einsicht, und kann mit Wolfgang Iser als ästhetisches Denken bezeichnet werden (vgl. Iser 2003b: 46ff).

Ästhetisches Denken ist ein zentraler Aspekt von Deweys Kunsttheorie, da es für die Entfaltung der im Experience angelegten Potenziale und die damit verbundene Weiterentwicklung von Individuum und Gesellschaft zwingend erforderlich ist.

*„The theories that attribute direct moral effect and intent to art fail because they do not take account of the collective civilization that is the context in which works of art are produced and enjoyed. [...] [Art] is a criticism of life; namely, not directly, but by disclosure, through imaginative vision addressed to imaginative experience (not to set judgment) of possibilities that contrast with actual conditions. A sense of possibilities that are unrealized and that might be realized are, when they are put in contrast with actual conditions, the most penetrating ‘criticism’ of the latter that can be made. It is by a sense of*

*possibilities opening before us that we become aware of constrictions that hem us in and of burdens that oppress.” (Dewey 1934c: 346)*

Für Dewey geht es in der Kunst folglich nicht um letztlich anästhetische Selbstbespiegelung und Bestätigung, sondern um die imaginative Auslotung von Differenz - des nicht Gesagten und (noch) nicht Gelebten. Für den Filmpädagogen Winfried Pauleit besteht die Besonderheit der Vermittlungslogik des Films darin, dass ein Handlungsfeld etabliert wird, das genau diese imaginativen Prozesse ermöglicht.

*„[...] ein Handlungsfeld [...] in dem die Erfahrung des Anderen bearbeitbar wird – und zwar nicht im Sinne des kommunikativen Handelns, sondern im Sinne der Verbindung von ästhetischer Erfahrung und ästhetischer Praxis. D.h. nicht der Film tritt als fremdes Objekt auf und dem Subjekt gegenüber, sondern Film bildet die Folie, die Bühne, die es dem Anderen erlaubt aufzutreten, (ebenso wie dem Selbst oder auch dem Anderen im selbst).“ (Pauleit 2009: 129)*

Im Unterschied zu Pauleit steht bei Dewey die Wechselwirkung zwischen Individuum und Gesellschaft im Vordergrund. Durch die Entwicklung der Potenziale meines Experience verändere ich Gesellschaft - doch wie viel Änderermöglichkeit sie und lässt sie zu? Dewey fordert nicht nur von Individuen, dass sie eine positive, proaktive Haltung zu Veränderung einnehmen. Eine Gesellschaft als ganze darf nicht in lähmende Starre verfallen, sondern muss eine experimentelle Haltung zu ihrem Sein und Werden leben – sich immer wieder neu denken und erfinden. Um das hierfür erforderliche ästhetische Denken zu lernen und zu entwickeln, kann das Kino eine wunderbare Schule sein.

Seiner eigenen Geschichte kann der Film bislang jedoch nicht enttrinnen, und so bleibt er weiterhin gefangen im Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz, Ästhetik und Anästhetik, Bildung und Propaganda. Aber vielleicht ist genau das auch ein wesentlicher Grund für den Erfolg dieses Mediums – oder, wie es der legendäre Produzent und Regisseur Roger Corman einmal auf den Punkt gebracht hat:

*„Motion pictures are the art form of the 20th century, and one of the reasons is the fact that films are a slightly corrupted art form. They fit this century – they combine art and business!“*



# Literaturverzeichnis

- Aissen-Crewett, Meike (1987): Kunst als Erfahrung. Zu John Deweys Ästhetik. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 32, S. 200–225.
- Alexander, Thomas M. (1987): John Dewey's theory of art, experience, and nature. The horizons of feeling. Albany: State University of New York Press.
- Alexander, Thomas M. (1995): John Dewey and the Roots of Democratic Imagination. In: Lenore Langsdorf und Andrew R. Smith (Hg.): Recovering Pragmatism's Voice. The classical tradition, Rorty, and the Philosophy of Communication. Albany: State University of New York Press, S. 131–154.
- Alexander, Thomas M. (1998): The Art of Life: Dewey's Aesthetics. In: Larry A. Hickman (Hg.): Reading Dewey. Interpretations for a postmodern generation. Bloomington: Indiana University Press, S. 1–22.
- Anderson, Elizabeth: Dewey's Moral Philosophy. In: Edward N. Zalta (Hg.): Stanford Encyclopedia of Philosophy. Online verfügbar unter <http://plato.stanford.edu/entries/dewey-moral/>, zuletzt geprüft am 20.03.2011.
- Ashby, LeRoy (2006): With amusement for all. A history of American popular culture since 1830. Lexington: University Press of Kentucky.
- Balio, Tino (1993): Grand Design. Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939. New York, Toronto, New York: Scribner; Collier Macmillan Canada; Maxwell Macmillan International (History of the American Cinema 5).
- Barnes, Albert C. (1937): The Art in Painting. 3. überarbeitete und erweiterte Auflage. New York: Harcourt, Brace and Company.
- Barth, Gunther Paul (1982, c1980): City people. The rise of modern city culture in nineteenth-century America. Oxford ; New York: Oxford University Press.
- Barthes, Roland (2000): Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: P. Reclam, S. 181–193.
- Bauer, Herrmann (1996): Form, Struktur, Stil: Die formanalytischen und form-geschichtlichen Methoden. In: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer und Martin Warnke (Hg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. 5. überarbeitete Auflage. Berlin: D. Reimer, S. 151–168.
- Baughman, James L. (2003): Journalism and Broadcasting. In: Stephen Jack Whitfield (Hg.): A companion to 20th Century America. Malden, Mass. [u.a.]: Blackwell, S. 397–412.
- Baumeister, Thomas (1983): Kunst als Erfahrung. Bemerkungen zu Deweys "Art as Experience". In: Zeitschrift für philosophische Forschung 37, S. 616–624.
- Becker, Howard Saul (1984): Art worlds. Berkeley: University of California Press.
- Beilenhoff, Wolfgang (Hg.) (2005): Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Beilenhoff, Wolfgang; Hennig, Anke; Hesse, Christoph (2005): Glossar zu Poetika Kino. In: Wolfgang Beilenhoff (Hg.): Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 409–423.
- Beilenhoff, Wolfgang; Hesse, Christoph (2005): Nachwort zu Poetika Kino. In: Wolfgang Beilenhoff (Hg.): Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 389–408.
- Bell, Clive (2007): Art. Illustrated Edition. New York: Frederick A. Stokes Company Publishers.
- Belting, Hans; Dilly, Heinrich; Kemp, Wolfgang; Sauerländer, Willibald; Warnke, Martin (Hg.) (1996): Kunstgeschichte. Eine Einführung. 5. überarbeitete Auflage. Berlin: D. Reimer.
- Bender, Thomas (1987): New York intellect. A history of intellectual life in New York City, from 1750 to the beginnings of our own time. New York: Knopf; Distributed by Random House.
- Beniger, James R. (1987): Toward An Old New Paradigm. The Half-Century Flirtation With Mass Society. In: The Public Opinion Quarterly 51, S. 46–66. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/2749187>, zuletzt geprüft am 02.04.2011.

- Bennett, Todd (2001): Culture, Power, and Mission to Moscow: Film and Soviet-American Relations during World War II. In: *The Journal of American History* 88 (2), S. 489–518. Online verfügbar unter <http://jah.oxfordjournals.org/content/88/2/489.full.pdf+html>, zuletzt geprüft am 19.03.2011.
- Berg, Christa; Dudek, Peter; Grunder, Hans Ulrich (Hg.) (1999): *Jahrbuch für Historische Bildungsforschung*. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt (5).
- Bernstein, Richard J. (1961): John Dewey's Metaphysics of Experience. In: *The Journal of Philosophy* 58, S. 5–14. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/2023564>.
- Bibel (1984): *Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers. Standardausgabe mit Apokryphen*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- Birdwell, Michael E. (1999): *Celluloid soldiers. Warner Bros.'s campaign against Nazism*. New York; London: New York University Press.
- Blanchet, Robert (2003): *Blockbuster. Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos*. Marburg: Schüren.
- Bloch, Robert (2000): *Psycho*. Stuttgart: Reclam.
- Bordwell, David (1989a): A Case for Cognitivism. In: *Iris* 9, S. 11–40. Online verfügbar unter [http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell\\_Iris\\_no9\\_spring1989\\_11.pdf](http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Iris_no9_spring1989_11.pdf), zuletzt geprüft am 20.03.2011.
- Bordwell, David (1989b): Historical Poetics of Cinema. In: R. Barton Palmer (Hg.): *The Cinematic text. Methods and approaches*. New York: AMS Press, S. 369–398. Online verfügbar unter [http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell\\_Cinematic\\_%20Text\\_no3\\_1989\\_369.pdf](http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Cinematic_%20Text_no3_1989_369.pdf), zuletzt geprüft am 20.03.2011.
- Bordwell, David (1990): A Case for Cognitivism: Further Reflections. In: *Iris* (11), S. 107–112. Online verfügbar unter [http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell\\_Iris\\_no11\\_summer1990\\_107.pdf](http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Iris_no11_summer1990_107.pdf), zuletzt geprüft am 20.03.2011.
- Bordwell, David (1991): *Making meaning. Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Paperback edition. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Bordwell, David (1996): Convention, Construction, and Cinematic Vision. In: David Bordwell und Noël Carroll (Hg.): *Post-Theory. Reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press, S. 87–107.
- Bordwell, David (1997): *Narration in the Fiction Film*. Reprint. London: Taylor & Francis Books Ltd; The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David (1997): *On the history of film style*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Bordwell, David (2003): *Visual style in cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Verl. der Autoren.
- Bordwell, David (2006): *The way Hollywood tells it. Story and style in modern movies*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, David; Carroll, Noël (Hg.) (1996): *Post-Theory. Reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin (1985): *The classical Hollywood cinema. Film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia; University Press.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin (2003): *Film art. An introduction*. 7. edition. New York: McGraw-Hill.
- Bordwell, David; Nielsen, Jakob Isak (2004a): Bordwell on Bordwell: Part I – Hitchcock, Hartley and the Poetics of Cinema. In: *16:9 filmtidsskrift in English*. Online verfügbar unter [http://www.16-9.dk/2004-06/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2004-06/side11_inenglish.htm), zuletzt geprüft am 27.04.2011.
- Bordwell, David; Nielsen, Jakob Isak (2004b): Bordwell on Bordwell: Part II – Functions of Film Style. In: *16:9 filmtidsskrift in English*. Online verfügbar unter [http://www.16-9.dk/2004-09/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2004-09/side11_inenglish.htm), zuletzt geprüft am 27.04.2011.
- Bordwell, David; Nielsen, Jakob Isak (2004c): Bordwell on Bordwell: Part III – Writing on Film Style. In: *16:9 filmtidsskrift in English*. Online verfügbar unter [http://www.16-9.dk/2004-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2004-11/side11_inenglish.htm), zuletzt geprüft am 27.04.2011.

- Bordwell, David; Nielsen, Jakob Isak (2005): Bordwell on Bordwell: Part IV – Levels of Engagement. In: 16:9 filmtidsskrift in English. Online verfügbar unter [http://www.16-9.dk/2005-02/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2005-02/side11_inenglish.htm), zuletzt geprüft am 27.04.2011.
- Bowser, Eileen (1994): *The Transformation of Cinema 1907-1915*. New York: Charles Scribners Sons (History of American cinema 2).
- Braudy, Leo (2003): Entertainment or Propaganda? In: The Norman Lear Center (Hg.): *Warners War: Politics, Pop Culture & Propaganda in Wartime Hollywood*, S. 27–37. Online verfügbar unter <http://www.learcenter.org/pdf/WWBraudy.pdf>, zuletzt geprüft am 02.04.2011.
- Brett, Gary (1993): Modernity's Challenge to Democracy: The Lippmann-Dewey Debate. In: Rob Kroes, Robert W. Rydell, D. F. J. Bosscher und John F. Sears (Hg.): *Cultural transmissions and receptions. American mass culture in Europe*. Amsterdam: VU University Press, S. 35–46.
- Brown, Royal S. (1982): Herrmann, Hitchcock, and the Music of the Irrational. In: *Cinema Journal* 21, S. 14–49. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/1225034>, zuletzt geprüft am 02.04.2011.
- Bruce, Graham (1985): *Bernard Herrmann. Film music and narrative*. Ann Arbor, Mich: UMI Research Press.
- Bullerjahn, Claudia (2001): *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wissner.
- Butler, Andrew M. (2002): *Film Studies*. Harpenden: Pocket Essentials.
- Cahn, Steven M. (Hg.) (1977): *New studies in the philosophy of John Dewey*. Hanover, N.H.: Published for the University of Vermont by the University Press of New England.
- Campbell, James (1998): Dewey's Conception of Community. In: Larry A. Hickman (Hg.): *Reading Dewey. Interpretations for a postmodern generation*. Bloomington: Indiana University Press, S. 23–42.
- Capra, Frank (1937): *Lost Horizon*. Columbia Pictures. DVD mit Zusatzmaterial. Länge des Hauptfilms: 128 Minuten.
- Carney, Raymond (1996): *American vision. The films of Frank Capra*. Wesleyan University Press pbk. Hanover: Wesleyan University Press; University Press of New England.
- Carroll, Noël (1998a): *A philosophy of mass art*. Oxford: Clarendon Press.
- Carroll, Noël (1998b): Film form: an argument for a functional theory of style in the individual film - Style in Cinema. Northern Illinois University. Online verfügbar unter [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m2342/is\\_3\\_32/ai\\_55082380/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_3_32/ai_55082380/), zuletzt geprüft am 20.03.2011.
- Carroll, Noël (1999): *Philosophy of art. A contemporary introduction*. London: Routledge.
- Carroll, Noël (2008): *The philosophy of motion pictures*. Malden, Mass. [u.a.]: Blackwell.
- Casetti, Francesco (2001): Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag. In: *montage/av - Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, S. 155–173. Online verfügbar unter [http://www.montage-av.de/pdf/102\\_2001/10\\_2\\_Francesco\\_Casetti-Filmgenres\\_und\\_Verstaendigungsvorgaenge.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/102_2001/10_2_Francesco_Casetti-Filmgenres_und_Verstaendigungsvorgaenge.pdf), zuletzt geprüft am 11.05.2007.
- Cerebellum Corporation (2007): *The Emergence of Modern America 1. The Gilded Age. Just the Facts*. DVD. San Francisco: Cerebellum Corporation.
- Cerebellum Corporation (2007): *The Emergence of Modern America 2. The Progressive Era. Just the Facts*. DVD. San Francisco: Cerebellum Corporation.
- Cerebellum Corporation (2007): *The Emergence of Modern America 3. The Roaring Twenties. Just the Facts*. DVD. San Francisco: Cerebellum Corporation.
- Cerebellum Corporation (2007): *The Emergence of Modern America 4. The Great Depression. Just the Facts*. DVD. San Francisco: Cerebellum Corporation.
- Chambers, John Whiteclay (2000): *The tyranny of change. America in the Progressive Era, 1890-1920*. 2. Auflage. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Chaplin, Charles (1936): *Modern Times*. mk2 éditions 2003. The Roy Export Company Establishment / Warner Bros. Entertainment Inc. / MK2 S.A. DVD mit Zusatzmaterial. Länge des Hauptfilms: 83 Minuten.
- Collins, Jim; Radner, Hillary; Preacher Collins, Ava (Hg.) (1993): *Film Theory Goes To The Movies*. New York, London: Routledge.

- Crafton, Donald (1997): *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*. New York: Charles Scribners Sons (History of the American Cinema 4).
- Croce, Benedetto (1948): *On the Aesthetics of Dewey*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 6, S. 203–207. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/426476>, zuletzt geprüft am 20.03.2011.
- Croce, Benedetto (1952): *Dewey's Aesthetics and Theory of Knowledge*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11, S. 1–6. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/426614>, zuletzt geprüft am 20.03.2011.
- Crowther, Bosley (1943): *Mission to Moscow* (1943). 'Mission to Moscow,' Based on Ex-Ambassador Davies's Book, Stars Walter Huston, Ann Harding at Hollywood. In: *The New York Times*, 30.04.1943. Online verfügbar unter [http://movies.nytimes.com/movie/review?\\_r=1&res=9505E5DD1638E33BBC4850DFB2668388659EDE&oref=slogin](http://movies.nytimes.com/movie/review?_r=1&res=9505E5DD1638E33BBC4850DFB2668388659EDE&oref=slogin), zuletzt geprüft am 19.03.2011.
- Cukor, George (1937): *Camille*. Warner Bros. DVD mit Zusatzmaterial. Länge des Hauptfilms: 109 Minuten.
- Culbert, David Holbrook (1980): *Mission to Moscow*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Curtiz, Michael (2010): *Mission to Moscow*. Warner Bros. Download-DVD. 123 Minuten.
- Daniels, Roger (2003): *Immigration*. In: Stephen Jack Whitfield (Hg.): *A companion to 20th Century America*. Malden, Mass. [u.a.]: Blackwell, S. 215–232.
- David, Thomas (2000): *Nachwort*. In: Bloch: *Psycho*. Stuttgart: Reclam. S. 211–238.
- Debord, Guy (1978): *Die Gesellschaft des Spektakels*. Hamburg: Edition Nautilus.
- Debord, Guy; Jenkins, Martin (2009): *Society of the spectacle*. Eastbourne: Soul Bay Press.
- Dewey, John (1896a): *The Reflex Arc Concept in Psychology*. In: *The Early Works of John Dewey. Volume 05: 1895-1898. 3. Electronic Edition*. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 96–109.
- Dewey, John (1896b): *Imagination and Expression*. In: *The Early Works of John Dewey. Volume 05: 1895-1898. 3. Electronic Edition*. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 192–201.
- Dewey, John (1897): *The Aesthetic Element in Education*. In: *The Early Works of John Dewey. Volume 05: 1895-1898. 3. Electronic Edition*. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 202–203.
- Dewey, John (1901/1902): *Educational Lectures before Brigham Young Academy*. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 17: 1885-1953. 3. Electronic Edition*. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 211–347.
- Dewey, John (1903): *Studies in Logical Theory*. In: *The Middle Works of John Dewey. Volume 02: 1902-1903. 3. Electronic Edition*. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 293–375.
- Dewey, John (1908): *Ethics*. In: *The Middle Works of John Dewey. Volume 05: 1908. 3. Electronic Edition*. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.).
- Dewey, John (1910): *How we think*. In: *The Middle Works of John Dewey. Volume 6: 1910-1911. 3. Electronic Edition*. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 177–356.
- Dewey, John (1913): *Cut-And-Try School Methods*. In: *The Middle Works of John Dewey. Volume 07: 1912-1914. 3. Electronic Edition*. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 106–108.
- Dewey, John (1916): *Democracy and Education*. In: *The Middle Works of John Dewey. Volume 09: 1916. 3. Electronic Edition*. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.).
- Dewey, John (1922): *Human Nature and Conduct*. In: *The Middle Works of John Dewey. Volume 14: 1922. 3. Electronic Edition*. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 3–230.

- Dewey, John (1925a): Experience and Nature. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 1: 1925.* 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 1–326.
- Dewey, John (1925b): A Naturalistic Theory of Sense-Perception. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 02: 1925-1927.* 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 44–54.
- Dewey, John (1926a): Affective Thought. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 02: 1925-1927.* 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 104–110.
- Dewey, John (1926b): Art in Education and Education in Art. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 02: 1925-1927.* 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 111–115.
- Dewey, John (1927a): Body and Mind. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 03: 1927-1928.* 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1952. The Electronic Edition), S. 25–40.
- Dewey, John (1927b): The Public and Its Problems. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 02: 1925-1927.* 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 235–372.
- Dewey, John (1929): The Quest for Certainty. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 04: 1929.* 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 1–250.
- Dewey, John (1930a): Liberalism and Social Action. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 05: 1929-1930.* 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 3–65.
- Dewey, John (1930b): Individualism, Old and New. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 05: 1929-1930.* 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 43–123.
- Dewey, John (1930c): Qualitative Thought. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 05: 1929-1930.* 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 243–262.
- Dewey, John (1931): Context and Thought. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 06: 1931-1932.* 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 3–21.
- Dewey, John (1932a): Human Nature. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 06: 1931-1932.* 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 29–39.
- Dewey, John (1932b): Politics and Culture. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 06: 1931-1932.* 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 40–48.
- Dewey, John (1932c): Dewey Describes Child's New World. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 06: 1931-1932.* 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 137–141.
- Dewey, John (1932d): Ethics. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 07: 1932.* 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.).
- Dewey, John (1933a): Contributions to The Educational Frontier. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 08: 1933.* 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 42–103.
- Dewey, John (1933b): Imperative Need: A New Radical Party. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 09: 1933-1934.* 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 76–80.

- Dewey, John (1933c): Why have Progressive Schools? In: *The Later Works of John Dewey. Volume 09: 1933-1934. 3. Electronic Edition.* Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 147–157.
- Dewey, John (1934a): Character Training for Youth. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 09: 1933-1934. 3. Electronic Edition.* Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 186–193.
- Dewey, John (1934b): Radio's Influence on the Mind. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 09: 1933-1934. 3. Electronic Edition.* Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 309.
- Dewey, John (1934c): Art as Experience. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 10: 1934. 3. Electronic Edition.* Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 1–352.
- Dewey, John (1935): Liberalism and Social Action. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 11: 1935-1937. 3. Electronic Edition.* Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 1–65.
- Dewey, John (1937): The Forward View: A Free Teacher in a Free Society. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 11: 1935-1937. 3. Electronic Edition.* Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 535–547.
- Dewey, John (1938a): Logic: The Theory of Inquiry. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 12: 1938. 3. Electronic Edition.* Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 1–527.
- Dewey, John (1938b): Experience and Education. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 13: 1938-1939. 3. Electronic Edition.* Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 1–62.
- Dewey, John (1938c): The Philosophy of the Arts. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 13: 1938-1939. 3. Electronic Edition.* Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 357–368.
- Dewey, John (1939a): Freedom and Culture. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 13: 1938-1939. 3. Electronic Edition.* Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 63–188.
- Dewey, John (1939b): Experience, Knowledge and Value: A Rejoinder. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 14: 1939-1941. 3. Electronic Edition.* Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 3–90.
- Dewey, John (1942a): Mission to Moscow Reveals No New Evidence on Soviet Trials. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 15: 1942-1948. 3. Electronic Edition.* Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 289–294.
- Dewey, John (1942b): Russia's Position. Mr. Davies's Book Regarded as Incorrect Picture. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 15: 1942-1948. 3. Electronic Edition.* Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 338–341.
- Dewey, John (1942c): Dr. Dewey on Our Relations with Russia. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 15: 1942-1948. 3. Electronic Edition.* Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 342–344.
- Dewey, John (1948): A Comment on the Foregoing Criticisms. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 6, S. 207–209. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/426477>.
- Dewey, John (1950): Aesthetic Experience as a Primary Phase and as an Artistic Development. In: *The Later Works of John Dewey. Volume 16: 1949-1952. 3. Electronic Edition.* Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 395–398.
- Dewey, John (1999): *The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition. 3. Electronic Edition.* Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp.

- Dewey, John (2005a): *The Correspondence of John Dewey, 1871-1952. The Electronic Edition, Volume 1: 1871-1918.* 3 Bände. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp.
- Dewey, John (2005b): *The Correspondence of John Dewey, 1871-1952. The Electronic Edition, Volume 2: 1919-1939.* 3 Bände. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp.
- Dewey, John (2005c): *The Correspondence of John Dewey, 1871-1952. The Electronic Edition, Volume 3: 1940-1952.* 3 Bände. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp.
- Dewey, John (2007): *Erfahrung und Natur.* 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dewey, John (2008): *Kunst als Erfahrung.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dewey, John; La Follette, Suzanne (1943a): *Several Faults Are Found in Mission to Moscow Film.* In: *The Later Works of John Dewey. Volume 15: 1942-1948.* 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 345–350.
- Dewey, John; La Follette, Suzanne (1943b): *Moscow Film Again Attacked. Miss La Follette and Dr. Dewey Reply to Mr. Pope's Arguments.* In: *The Later Works of John Dewey. Volume 15: 1942-1948.* 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 351–353.
- Dewey, John; La Follette, Suzanne (1943c): *More on Mission to Moscow.* In: *The Later Works of John Dewey. Volume 15: 1942-1948.* 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 354–355.
- Dewey, John; Watson, Goodwin (1937): *The Forward View: A Free Teacher in a Free Society.* In: *The Later Works of John Dewey. Volume 11: 1935-1937.* 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. 535–547.
- Douglas, George H. (1970): *A Reconsideration of the Dewey-Croce Exchange.* In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28 (4), S. 497–504. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/428489>, zuletzt geprüft am 20.03.2011.
- Dykhuizen, George (1973): *The life and mind of John Dewey.* Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Eco, Umberto (1977): *Das offene Kunstwerk.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Eco, Umberto (1987): *Streit der Interpretationen.* Konstanz: Universitätsverlag Konstanz.
- Eco, Umberto (1992): *Die Grenzen der Interpretation.* München: C. Hanser.
- Eco, Umberto (1998): *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten.* 3. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag.
- Eco, Umberto (2000): *Zwischen Autor und Text.* In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft.* Stuttgart: P. Reclam, S. 275–294.
- Edison; Lumiere; et al. (1997): *Landmarks of Early Film 1.* DVD. Chatsworth: Image Entertainment, INC.
- Eichenbaum, Boris (1965): *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur.* Frankfurt am Main: Suhrkamp (edition suhrkamp, 119).
- Eichenbaum, Boris (1965): *Die Theorie der formalen Methode.* In: Boris Eichenbaum: *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur.* Frankfurt am Main: Suhrkamp (edition suhrkamp, 119), S. 7–52.
- Eichenbaum, Boris (1994): *Wie Gogol's "Mantel" gemacht ist.* In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa.* 5. unveränderte Aufl. München: W. Fink, S. 123–159.
- Eichenbaum, Boris (2005a): *Probleme der Filmstilistik.* In: Wolfgang Beilenhoff (Hg.): *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 20–55.
- Eichenbaum, Boris (2005b): *Die Leinwand und die Bühne.* In: Wolfgang Beilenhoff (Hg.): *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 177–178.
- Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte (2007): *Filmtheorie zur Einführung.* Hamburg: Junius.

- Engler, Ulrich (1992): *Kritik der Erfahrung. Die Bedeutung der ästhetischen Erfahrung in der Philosophie John Deweys*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Epstein, Edward Jay (2006): *The big picture. Money and power in Hollywood*. New York: Random House Trade Paperbacks.
- Erllich, Victor (1973): *Russischer Formalismus*. Baden-Baden: Suhrkamp.
- Ettedgui, Peter (2000): *Filmkünste: Kamera*. Dt. Erstaug. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag.
- Ettedgui, Peter (2001): *Filmkünste: Produktionsdesign*. Dt. Erstaug. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag.
- Fein, Seth (1994): *Hollywood, U. S.-Mexican Relations, and the Devolution of the "Golden Age" of Mexican Cinema*. In: *Film-Historia* 4, S. 103–135. Online verfügbar unter [www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/Art.Fein.pdf](http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/Art.Fein.pdf), zuletzt geprüft am 19.03.2011.
- Felix, Jürgen (Hg.) (2002): *Moderne Film Theorie*. 2. Auflage. Mainz: Bender.
- Felix, Jürgen (2002): *Autorenkino*. In: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie*. 2. Auflage. Mainz: Bender, S. 13–57.
- Festenstein, Matthew: *Dewey's Political Philosophy*. In: Edward N. Zalta (Hg.): *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Online verfügbar unter <http://plato.stanford.edu/entries/dewey-political/>, zuletzt geprüft am 20.03.2011.
- Feuer, Lewis S. (1999): *Introduction*. In: *John Dewey: The Later Works of John Dewey. Volume 15: 1942-1948*. 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. xi–xxxiv.
- Film Music Society (Hg.): *Elmer Bernstein's Film Music Notebook. A complete Collection of the Quaterly Journal, 1974-1978*.
- Fischer, Ernst Peter (2006): *Einstein trifft Picasso und geht mit ihm ins Kino oder die Erfindung der Moderne*. Ungekürzte Taschenbuchausg. München [u.a.]: Piper.
- Flanagan, Maureen A. (2007): *America reformed. Progressives and progressivisms, 1890s-1920s*. New York: Oxford University Press.
- Freeland, Cynthia A. (2003): *Art Theory. A very short introduction*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Garrison, James W. (1998): *John Dewey's Philosophy as Education*. In: Larry A. Hickman (Hg.): *Reading Dewey. Interpretations for a postmodern generation*. Bloomington: Indiana University Press, S. 63–81.
- Garrison, James W. (2005): *A Pragmatist Conception of Creative Listening to Emotional Expressions in Dialogues across Difference*. Online verfügbar unter <http://ojs.ed.uiuc.edu/index.php/pes/article/viewFile/1606/341>, zuletzt geprüft am 20.03.2011.
- Garrison, James W.; Hickman, Larry A.; Neubert, Stefan; Reich, Kersten; Stickers, Ken (2004): *Dewey zwischen Pragmatismus und Konstruktivismus - eine Diskussion*. In: Larry A. Hickman, Stefan Neubert und Kersten Reich (Hg.): *John Dewey. Zwischen Pragmatismus und Konstruktivismus*. Münster ; New York ; München ; Berlin: Waxmann, S. 163–200.
- Gassert, Philipp; Häberlein, Mark; Wala, Michael (2007): *Kleine Geschichte der USA*. Stuttgart: Reclam.
- Gaut, Berys Nigel (2010): *A philosophy of cinematic art*. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press.
- Gendzel, Glen (2003): *1914-1929*. In: Stephen Jack Whitfield (Hg.): *A companion to 20th Century America*. Malden, Mass. [u.a.]: Blackwell, S. 19–35.
- Gilbert, J. (1993): *Mass Culture and the Romance of American Pluralism*. In: Rob Kroes, Robert W. Rydell, D. F. J. Bosscher und John F. Sears (Hg.): *Cultural transmissions and receptions. American mass culture in Europe*. Amsterdam: VU University Press, S. 24–34.
- Giovacchini, Saverio (2001): *Hollywood modernism*. Philadelphia: Temple University Press.

- Goldblatt, Patricia F. (2006): How John Dewey's Theories Underpin Art and Art Education. In: *Education and Culture* 22, S. 17–34. Online verfügbar unter [http://muse.jhu.edu/journals/education\\_and\\_culture/v022/22.1goldblatt.pdf](http://muse.jhu.edu/journals/education_and_culture/v022/22.1goldblatt.pdf), zuletzt geprüft am 02.04.2011
- Gorman, Paul R. (1996): *Left intellectuals & popular culture in twentieth-century America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Grainge, Paul; Jancovich, Mark; Monteith, Sharon (Hg.) (2007): *Film histories. An introduction and reader*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Grainge, Paul; Jancovich, Mark; Monteith, Sharon (2007): *Organising Early Film Audiences*. In: Paul Grainge, Mark Jancovich und Sharon Monteith (Hg.): *Film histories. An introduction and reader*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, S. 21–31.
- Grant, Barry K. (1980): Prolegomena to a contextualistic genre criticism. In: *Paunch* (53-54), S. 138–147. Online verfügbar unter [https://people.sunyit.edu/~harrell/Pepper/pep\\_grant.htm#fn1](https://people.sunyit.edu/~harrell/Pepper/pep_grant.htm#fn1), zuletzt geprüft am 20.03.2011.
- Greenfeld, Howard (2006): *The devil and Dr. Barnes. Portrait of an American art collector*. Philadelphia, PA: Camino Books.
- Gregory, Richard L. (2001): *Auge und Gehirn. Psychologie des Sehens*. Dt. Erstausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl.
- Grieverson, Lee (2004): *Policing cinema. Movies and censorship in early-twentieth-century America*. Berkeley: University of California Press.
- Gronemeyer, Andrea (1998): *Schnellkurs Film*. Köln: DuMont.
- Gunning, Tom (2007): *The Cinema of Attractions. Early Film, its Spectator and the Avant-Garde*. In: Paul Grainge, Mark Jancovich und Sharon Monteith (Hg.): *Film histories. An introduction and reader*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, S. 13–20.
- Hakola, Marikki: *Hypermontage. A Montage of an Interactive Moving Image. A Study at the Crossing Point of Film Theory and Art Philosophy in the Framework of Pragmatism*. ISAE. Verdun. Online verfügbar unter <http://www.kromaproductions.net/HYPERMONTAGE.htm>, zuletzt geprüft am 20.03.2011.
- Hall, Stuart (1992): *Culture, media, language. Working papers in cultural studies, 1972-79*. London ; New York: Routledge.
- Hall, Stuart (1992): *Encoding/decoding*. In: Stuart Hall: *Culture, media, language. Working papers in cultural studies, 1972-79*. London; New York: Routledge, S. 128–138.
- Harrison, Charles (2001): *Modernismus*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Hartmann, Britta; Wulff, Hans J. (1995): *Vom Spezifischen des Films. Neoformalismus - Kognitivismus - Historische Poetik*. In: *montage/av - Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, S. 5–22. Online verfügbar unter [http://www.montage-av.de/pdf/041\\_1995/04\\_1\\_Hartmann\\_Wulff\\_Vom\\_Spezifischen\\_des\\_Films.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/041_1995/04_1_Hartmann_Wulff_Vom_Spezifischen_des_Films.pdf), zuletzt geprüft am 11.05.2007.
- Hartmann, Britta; Wulff, Hans J. (2002): *Neoformalismus, Kognitivismus, Historische Poetik des Kinos*. In: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie*. 2. Auflage. Mainz: Bender, S. 191–216.
- Hauskeller, Michael (1999): *Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*. Orig.-Ausg., 4. München: Beck.
- Hecken, Thomas; Spree, Axel (Hg.) (2002): *Nutzen und Klarheit. Anglo-amerikanische Ästhetik im 20. Jahrhundert*. Paderborn: Mentis.
- Henzler, Bettina; Pauleit, Winfried (Hg.) (2009): *Filme sehen, Kino verstehen. Methoden der Filmvermittlung*. Marburg: Schüren.
- Herrmann, Bernard (1997): *Psycho. The Complete Original Motion Picture Score. First Complete Recording*. Royal Scottish National Orchestra. Unter der Leitung von Joel McNeely. CD: Varèse Sarabande Records.
- Hickethier, Knut (2002): *Genretheorie und Genreanalyse*. In: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie*. 2. Auflage. Mainz: Bender, S. 62–96.

- Hickman, Larry A. (Hg.) (1998): Reading Dewey. Interpretations for a postmodern generation. Bloomington: Indiana University Press.
- Hickman, Larry A. (1998): Dewey's Theory of Inquiry. In: Larry A. Hickman (Hg.): Reading Dewey. Interpretations for a postmodern generation. Bloomington: Indiana University Press, S. 166–186.
- Hickman, Larry A. (2005): A Pragmatic View of Concepts. Differing Conceptualizations of Concepts: An International Society of the Learning Sciences. Annual Meeting of the American educational Research Association, 2005.
- Hickman, Larry A.; Neubert, Stefan; Reich, Kersten (Hg.) (2004): John Dewey. Zwischen Pragmatismus und Konstruktivismus. Münster; New York; München; Berlin: Waxmann.
- Hildebrand, David L. (2008): Dewey. A Beginner's Guide. London: Oneworld.
- Hinz, Ralf (2002): John Deweys pragmatistische Ästhetik und ihre Revitalisierung durch Richard Shusterman. In: Thomas Hecken und Axel Spree (Hg.): Nutzen und Klarheit. Anglo-amerikanische Ästhetik im 20. Jahrhundert. Paderborn: Mentis, S. 62–90.
- Hitchcock, Alfred (1960): Psycho. Collectors Edition 1999. Universal / Shamley Productions. DVD mit Zusatzmaterial. Länge des Hauptfilms: 109 Minuten.
- Hofstadter, Richard (1955): The age of reform. From Bryan to F.D.R. New York: Vintage Books.
- Hohr, Hansjörg; Retter, Hein (2009): Gesellschaft, Religion und Ästhetik in der Erziehungsphilosophie John Deweys. Bad Heilbrunn: Klinkhardt.
- Hokett, Randy (2003): Waging Warners' War. In: The Norman Lear Center (Hg.): Warners War: Politics, Pop Culture & Propaganda in Wartime Hollywood, S. 15–24. Online verfügbar unter <http://www.learcenter.org/pdf/WWHokett>, zuletzt geprüft am 02.04.2011
- Honnegger, Marc; Massenkeil, Günther (1981): Das große Lexikon der Musik. Band 6. Freiburg im Breisgau: Herder Verlag.
- Hook, Sidney (1999): Introduction. In: John Dewey: The Later Works of John Dewey. Volume 1: 1925. Experience and Nature. 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville, Va: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. vii–xxiii.
- Jackson, Philip W. (1998): John Dewey and the lessons of art. New Haven: Yale University Press.
- Jakobson, Roman (1994, c1971): Über den Realismus in der Kunst. In: Jurij Striedter (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. 5. unveränderte Aufl. München: W. Fink, S. 373–391.
- Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone (Hg.) (2000): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: P. Reclam.
- Jenkins, Henry; Thorburn, David (Hg.) (2004): Rethinking media change. The aesthetics of transition. Cambridge, Mass. [u.a.]: MIT Press.
- Jenkins, Henry (2004): Quentin Tarantino's Star Wars?: Digital Cinema, Media Convergence, and Participatory Culture. In: Henry Jenkins und David Thorburn (Hg.): Rethinking media change. The aesthetics of transition. Cambridge, Mass. [u.a.]: MIT Press, S. 281–314.
- Kadish, Mortimer R. (1977): John Dewey and the Theory of the Aesthetic Practice. In: Steven M. Cahn (Hg.): New studies in the philosophy of John Dewey. Hannover, N.H.: Published for the University of Vermont by the University Press of New England, S. 75–116.
- Kaplan, Abraham (1999): Introduction. In: John Dewey: The Later Works of John Dewey. Volume 10: 1934. Art as Experience. 3. Electronic Edition. Hg. v. Larry A. Hickman. Charlottesville, Va: InteLex Corp. (The Collected Works of John Dewey, 1882-1953. The Electronic Edition.), S. vii–xxxiii.
- Kapsis, Robert E. (1989): Reputation Building And The Film Art World. The Case of Alfred Hitchcock. In: The Sociological Quarterly 30, S. 15–35. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/4121450>, zuletzt geprüft am 02.04.2011.
- Kapsis, Robert E. (1992): Hitchcock. The making of a reputation. Chicago: University of Chicago Press.
- Karmasin, Matthias; Winter, Carsten (Hg.) (2003): Kulturwissenschaft als Kommunikationswissenschaft. Projekte, Probleme und Perspektiven. 1. Aufl. Wiesbaden: Westdt. Verlag.

- Kazanskij, Boris (2005): Die Natur des Films. In: Wolfgang Beilenhoff (Hg.): Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 86–129.
- Keller, Matthias (1995): Sounds of cinema. Spielarten der Filmmusik. 4 CD. München: TR-Verlagsunion.
- Keller, Matthias (1996): Stars and sounds. Filmmusik - die dritte Kinodimension. Kassel: Bärenreiter; Gustav Bosse.
- Kemp, Wolfgang (1996): Kunstwerk und Betrachter: Der Rezeptionsästhetische Ansatz. In: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer und Martin Warnke (Hg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. 5. überarbeitete Auflage. Berlin: D. Reimer, S. 241–258.
- Kessler, Frank (Hg.) (1996): Aufführungsgeschichten. Basel ; Frankfurt am Main: Stroemfeld, Roter Stern (KINtop, 5).
- Kessler, Frank (1996): Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus. In: montage/av - Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, S. 51–65. Online verfügbar unter [http://montage-av.de/pdf/052\\_1996/05\\_2\\_Frank\\_Kessler\\_Ostranenie.pdf](http://montage-av.de/pdf/052_1996/05_2_Frank_Kessler_Ostranenie.pdf), zuletzt geprüft am 11.05.2007.
- Kessler, Frank (1997): Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule. In: montage/av - Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, S. 132–157. Online verfügbar unter [http://www.montage-av.de/pdf/062\\_1997/06\\_2\\_Frank\\_Kessler\\_Souriau\\_und\\_das\\_Vokabular.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/062_1997/06_2_Frank_Kessler_Souriau_und_das_Vokabular.pdf), zuletzt geprüft am 11.05.2007.
- Kestenbaum, Victor (1977): The phenomenological sense of John Dewey. Habit and meaning. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press.
- Kleinhaus, Bernd (2003): Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz. Köln: PapyRossa.
- Kolker, Robert Phillip (Hg.) (2004): Alfred Hitchcock's Psycho. A Casebook. New York: Oxford University Press.
- Kolker, Robert Phillip (2004): The Form, Structure, and Influence of Psycho. In: Robert Phillip Kolker (Hg.): Alfred Hitchcock's Psycho. A Casebook. New York: Oxford University Press, S. 206–255.
- Kosnoski, Jason (2005): John Dewey's Social Aesthetics. In: Polity 37 (2), S. 193–215. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/3877118>, zuletzt geprüft am 13.04.2011.
- Koszarski, Richard (1991): An Evening's Entertainment. The Age of the Silent Feature Picture 1915-1928. New York: Charles Scribners Sons (History of the American Cinema 3).
- Kroes, Rob; Rydell, Robert W.; Bosscher, D. F. J.; Sears, John F. (Hg.) (1993): Cultural transmissions and receptions. American mass culture in Europe. Amsterdam: VU University Press.
- Langsdorf, Lenore; Smith, Andrew R. (Hg.) (1995): Recovering Pragmatism's Voice. The classical tradition, Rorty, and the Philosophy of Communication. Albany: State University of New York Press.
- Langsdorf, Lenore (1995): Philosophy of Language and Philosophy of Copmunication: Poiesis and Praxis in Classical Pragmatism. In: Lenore Langsdorf und Andrew R. Smith (Hg.): Recovering Pragmatism's Voice. The classical tradition, Rorty, and the Philosophy of Communication. Albany: State University of New York Press, S. 195–208.
- Leach, Eugene E. (2003): 1900-1914. In: Stephen Jack Whitfield (Hg.): A companion to 20th Century America. Malden, Mass. [u.a.]: Blackwell, S. 3–18.
- Leddy, Tom: Dewey's Aesthetics. In: Edward N. Zalta (Hg.): Stanford Encyclopedia of Philosophy. Online verfügbar unter <http://plato.stanford.edu/entries/dewey-aesthetics/>, zuletzt geprüft am 20.03.2011.
- Lee, Kevin (2007): "The Little State Department". Hollywood and the MPAA's Influence on U.S. Trade Relations. In: Northwestern Journal of International Law & Business 28, S. 371–397. Online verfügbar unter <http://heinonline.org/HOL/Page?handle=hein.journals/nwjilb28&id=173&div=&collection=journals>, zuletzt geprüft am 19.03.2011.
- Leff, Leonard J. (1988): Hitchcock and Selznick. The rich and strange collaboration of Alfred Hitchcock and David O. Selznick in Hollywood. 1. Univ. of California Press paperback print., [Nachdr.]. Berkeley [u.a.]: Univ. of California Press.
- Lehmann, Dorothee (1991): Das Sichtbare der Wirklichkeiten. Die Realisierung der Kunst aus ästhetischer Erfahrung. John Dewey, Paul Cézanne, Mark Rothko. Essen: Die Blaue Eule (Kunst - Geschichte und Theorie, Band 18).

- Leitch, Thomas (1991): Find the director and other Hitchcock games. Athens: University of Georgia Press.
- Lev, Peter (2006): The Fifties. Transforming the Screen, 1950-1959. Berkeley (Calif.): University of California Press (History of the American Cinema 7).
- Levy, Emanuel (1994): George Cukor, master of elegance. Hollywood's legendary director and his stars. 1. Aufl. New York: Morrow.
- Lindsay, Vachel (2000): The art of the moving picture. Modern Library pbk. New York: Modern Library.
- Loiperdinger, Martin (1996): Lumières Ankunft des Zugs. Gründungsmythos eines neuen Mediums. In: Frank Kessler (Hg.): Aufführungsgeschichten, Bd. 5. Basel ; Frankfurt am Main: Stroemfeld, Roter Stern (KINtop, 5), S. 36–70.
- Lowry, Stephen (1992): Film - Wahrnehmung - Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. In: montage/av - Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, S. 113–128. Online verfügbar unter [http://www.montage-av.de/pdf/011\\_1992/01\\_1\\_Stephen\\_Lowry\\_Film\\_Wahrnehmung\\_Subjekt.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/011_1992/01_1_Stephen_Lowry_Film_Wahrnehmung_Subjekt.pdf), zuletzt geprüft am 11.05.2007.
- Ludington, Townsend (Hrsg.) (2000): A modern mosaic. Art and modernism in the United States. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Maas, Georg (2001): Filmmusik. Arbeitsheft für den Musikunterricht in der Sekundarstufe I an allgemeinbildenden Schulen. Leipzig: Ernst Klett Schulbuchverlag.
- Macke, Frank J. (1995): Pragmatism Reconsidered: John Dewey and Michel Foucault on the Consequences of Inquiry. In: Lenore Langsdorf und Andrew R. Smith (Hg.): Recovering Pragmatism's Voice. The classical tradition, Rorty, and the Philosophy of Communication. Albany: State University of New York Press, S. 155–176.
- Mattern, Mark (1999): John Dewey, Art and Public Life. In: The Journal of Politics Vol. 61, No. 1, S. 54–75. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/2647775>, zuletzt geprüft am 09.05.2008.
- May, Lary (1980): Screening out the past. New York: Oxford University Press.
- McBride, Joseph (2000): Frank Capra. The catastrophe of success. 1st St. Martin's Griffin. New York: St. Martin's Griffin.
- McCartin, Joseph A. (2003): Labor. In: Stephen Jack Whitfield (Hg.): A companion to 20th Century America. Malden, Mass. [u.a.]: Blackwell, S. 249–265.
- McClay, Wilfred M. (2003): Ideas. In: Stephen Jack Whitfield (Hg.): A companion to 20th Century America. Malden, Mass. [u.a.]: Blackwell, S. 430–448.
- McGovern, Charles (2003): Consumption. In: Stephen Jack Whitfield (Hg.): A companion to 20th Century America. Malden, Mass. [u.a.]: Blackwell, S. 336–357.
- McGovern, Charles (2006): Sold American. Consumption and citizenship, 1890-1945. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Méliès, George (1994): Landmarks of Early Film 2. The Magic of Méliès. DVD. Chatsworth: Image Entertainment, INC.
- Mellen, Joan (2006): Modern Times. London: British Film Institute.
- Metz, Christian (2000): Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. Münster: Nodus Verlag.
- Miller, Toby; Govil, Nitin; McMurria, John; Maxwell, Richard; Wang, Ting (Hg.) (2005): Global Hollywood 2. London: British Film Institute.
- Monaco, Paul (2003): The Sixties. 1960-1969. New York: Scribner (History of the American Cinema., 8).
- Mukarovsky, Jan (2000): Die Persönlichkeit in der Kunst. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: P. Reclam, S. 62–79.
- Mukarovsky, Jan (2005a): Zur Ästhetik des Films. In: Wolfgang Beilenhoff (Hg.): Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 353–367.
- Mukarovsky, Jan (2005b): Die Zeit im Film. In: Wolfgang Beilenhoff (Hg.): Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 368–377.
- Müller, Gert H. (1983): John Dewey: Kunst als Erfahrung. In: Philosophischer Literaturanzeiger 36, S. 123–126.

- Mulhall, Kevin (1997): Psycho. In: Herrmann (1997): Psycho. The Complete Original Motion Picture Score. First Complete Recording. Royal Scottish National Orchestra. Unter der Leitung von Joel McNeely. CD: Varèse Sarabande Records.
- Münsterberg, Hugo; Schweinitz, Jörg (1996): Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino. Wien: Synema.
- Musser, Charles (1991): The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907. New York, Toronto: C. Scribner's sons; Collier Macmillan Canada (History of the American Cinema 1).
- Neubert, Stefan (1998): Erkenntnis, Verhalten und Kommunikation. John Deweys Philosophie des "experience" in interaktionistisch-konstruktivistischer Interpretation. Münster ; New York: Waxmann.
- Neubert, Stefan (1999): John Deweys "Kunst als Erfahrung". Anmerkungen zu einer mißlungenen Übersetzung. In: Christa Berg, Peter Dudek und Hans Ulrich Grunder (Hg.): Jahrbuch für Historische Bildungsforschung. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt (5), S. 289–300.
- Neubert, Stefan (2004): Pragmatismus - thematische Vielfalt in Deweys Philosophie und in ihrer heutigen Rezeption. In: Larry A. Hickman, Stefan Neubert und Kersten Reich (Hg.): John Dewey. Zwischen Pragmatismus und Konstruktivismus. Münster; New York; München; Berlin: Waxmann, S. 13–27.
- Neubert, Stefan (2004): Pragmatismus, Konstruktivismus und Kulturtheorie. In: Larry A. Hickman, Stefan Neubert und Kersten Reich (Hg.): John Dewey. Zwischen Pragmatismus und Konstruktivismus. Münster; New York; München; Berlin: Waxmann, S. 114–131.
- Nugent, Frank S. (1937a): Camille. In: The New York Times, 23.01.1937. Online verfügbar unter <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF173CB52CA04A4CC1B6799B886896&scp=1&sq=camille%20nugent&st=cse>, zuletzt geprüft am 19.03.2011.
- Nugent, Frank S. (1937b): Lost Horizon. In: The New York Times, 04.03.1937. Online verfügbar unter [http://movies.nytimes.com/movie/review?\\_r=2&res=EE05E7DF1738E36FBC4C53DFB566838C629EDE](http://movies.nytimes.com/movie/review?_r=2&res=EE05E7DF1738E36FBC4C53DFB566838C629EDE), zuletzt geprüft am 19.03.2011.
- Nugent, Walter T. K. (2010): Progressivism. A very short introduction. Oxford ;, New York: Oxford University Press.
- Ostrow, James M. (1990): Social Sensitivity. A Study of Habit and Experience. Albany: State University of New York Press.
- Palmer, Barton R. (1986): The Metafictional Hitchcock. The Experience of Viewing and the Viewing of Experience in Rear Window and Psycho. In: Cinema Journal 25 (2), S. 4–19. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/1225456>, zuletzt geprüft am 02.04.2011.
- Palmer, Barton R. (Hg.) (1989): The Cinematic text. Methods and approaches. New York: AMS Press.
- Parrish, Michael E. (2003): 1929-1941. In: Stephen Jack Whitfield (Hg.): A companion to 20th Century America. Malden, Mass. [u.a.]: Blackwell, S. 36–53.
- Patalas, Enno (1999): Alfred Hitchcock. Orig.-Ausg. München: Dt. Taschenbuch-Verl.
- Pattison, Lindsay (2006): Taking the Movies to School. Science, Efficiency, and the Motion Pictures Project, 1929-1939. In: History of Intellectual Culture 6, S. 1–15. Online verfügbar unter <http://www.ucalgary.ca/hic/issues/vol6/4>, zuletzt geprüft am 02.04.2011.
- Pauleit, Winfried (2004): Der Kinematograph als Zeigestock. In: Ästhetik & Kommunikation 35. (125), S. 13–20.
- Pauleit, Winfried (2009): Film als Handlungsfeld. Oder: Wie "falsches Spiel" zu Bildungsprozessen führt. In: Bettina Henzler und Winfried Pauleit (Hg.): Filme sehen, Kino verstehen. Methoden der Filmvermittlung. Marburg: Schüren, S. 118–136.
- Peiss, Kathy Lee (1986): Cheap amusements. Working women and leisure in turn-of-the-century New York. Philadelphia: Temple University Press.
- Peiss, Kathy L. (1998): American Women and the Making of Modern Consumer Culture. Hg. v. The Journal for MultiMedia History. Online verfügbar unter <http://www.albany.edu/jmmh/vol1no1/peiss-text.html#biblio%20notes>, zuletzt geprüft am 19.03.2011.
- Plantinga, Carl R. (2009): Moving viewers. American film and the spectator's experience. Berkeley: University of California Press.

- Pursell, Carroll W. (1979): *Government and Technology in the Great Depression*. In: *Technology and Culture* 20, S. 162–174. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/3103116>, zuletzt geprüft am 19.03.2011.
- Radosh, Ronald; Radosh, Allis (2005): *Red star over Hollywood. The film colony's long romance with the left*. San Francisco, Calif: Encounter Books.
- Raters, Marie-Luise (1994): *Intensität und Widerstand*. Bonn: Bouvier.
- Rebello, Stephen (1998): *Alfred Hitchcock and the making of Psycho*. 1st St. Martin's Griffin. New York: St. Martin's Griffin.
- Reich, Kersten (2004): *Beobachter, Teilnehmer und Akteure in Diskursen - zur Beobachtertheorie in Pragmatismus und Konstruktivismus*. In: Larry A. Hickman, Stefan Neubert und Kersten Reich (Hg.): *John Dewey. Zwischen Pragmatismus und Konstruktivismus*. Münster ; New York ; München ; Berlin: Waxmann, S. 76–98.
- Reicher, Maria E. (2005): *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Reuter, Vibeke (2005): *Alfred Hitchcocks Handschrift. Vom literarischen zum filmischen Text*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier (Filmgeschichte International, 15).
- Rieger, Eva (1996): *Alfred Hitchcock und die Musik. Eine Untersuchung zum Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht*. Bielefeld: Kleine.
- Roberts, David D. (1995): *Croce in America: Influence, Misunderstanding, and Neglect*. In: *Humanitas* 8, S. 3–34. Online verfügbar unter <http://www.nhinet.org/roberts.htm>, zuletzt geprüft am 20.03.2011.
- Robertson, James C. (1994): *The Casablanca man. The cinema of Michael Curtiz*. Paperback edition. London: Routledge.
- Robinson, David (1993): *Chaplin. Sein Leben, sein Kunst*. Zürich: Diogenes.
- Roddick, Nick (1983): *A new deal in entertainment. Warner Brothers in the 1930s*. London: British Film Institute.
- Rodgers, Daniel T. (1982): *In Search of Progressivism*. In: *Reviews in American History* 10 (4), S. 113–132. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/2701822>, zuletzt geprüft am 02.04.2011.
- Ross, Steven J. (2003): *Confessions of a Nazi Spy: Warner Bros., Anti-Fascism and the Politicization of Hollywood*. In: *The Norman Lear Center (Hg.): Warners War: Politics, Pop Culture & Propaganda in Wartime Hollywood*, S. 49–59. Online verfügbar unter <http://www.learcenter.org/pdf/WWRoss.pdf>, zuletzt geprüft am 19.03.2011.
- Röwekamp, Burkhard (2003): *Hollywood*. Köln: DuMont.
- Russell, Mark; Young, James (2001): *Filmkünste: Filmmusik*. Dt. Erstaug. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag.
- Ryan, Alan (1997): *John Dewey and the high tide of American liberalism*. 1st paperback. New York: W.W. Norton.
- Saint John Marner, Terence (1982): *Filmregie*. Hanau: Gottlieb.
- Sandbothe, Mike (2001): *Pragmatische Medienphilosophie. Grundlegung einer neuen Disziplin im Zeitalter des Internet*. 1. Aufl. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Sandbothe, Mike (2003): *Medien - Kommunikation - Kultur. Grundlagen einer pragmatischen Kulturwissenschaft*. In: Matthias Karmasin und Carsten Winter (Hg.): *Kulturwissenschaft als Kommunikationswissenschaft. Projekte, Probleme und Perspektiven*. 1. Aufl. Wiesbaden: Westdt. Verl, S. 257–271. Online verfügbar unter <http://www.sandbothe.net/258.html>, zuletzt geprüft am 22.03.2011.
- Santayana, George (1982): *Reason in Art. Volume Four of "The Life of Reason"*. New York: Dover (The Life of Reason, 4).
- Schalk, Helge (2000): *Umberto Eco's Interpretationssemiotik und ihre erkenntnistheoretischen Sollbruchstellen*. Universität Essen. Kommunikations-wissenschaftliches Kolloquium, SoSe 2000. Online verfügbar unter <http://www.eco-online.de/PDFs/Interpretationssemiotik.pdf>, zuletzt geprüft am 22.03.2011.

- Schatz, Thomas (1981): *Hollywood film genres. Formulas, filmmaking, and the studio system*. New York: Random House.
- Schatz, Thomas (1993): *The New Hollywood*. In: Collins; Radner; Preacher Collins (Hg.): *Film Theory Goes To The Movies*. New York, London: Routledge. S. 8-36.
- Schatz, Thomas (1999): *Boom and Bust. The american cinema in the 1940s*. New York, Toronto: C. Scribner's sons; Collier Macmillan (History of the American Cinema 6).
- Schlereth, Thomas J. (1992): *Victorian America. Transformations in everyday life, 1876-1915*. New York: Harper Perennial.
- Schmid, Hans (2009): "Ganz schön großartig". *Die amerikanische Kultur und der New Deal*. Hg. v. Heise Zeitschriften Verlag (Telepolis). Online verfügbar unter <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/29/29565/1.html>, zuletzt geprüft am 02.04.2011.
- Schneider, Norbert (1996): *Kunst und Gesellschaft: Der sozialgeschichtliche Ansatz*. In: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer und Martin Warnke (Hg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. 5. überarbeitete Auflage. Berlin: D. Reimer, S. 306–335.
- Schneider, Norbert (2002): *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam.
- Scorsese, Martin (2005): *Filmgeschichte Weltweit: USA. Martin Scorseses Reise durch den amerikanischen Film*. Filmgeschichte Weltweit. DVD. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Seng, Phillip (2001): *Deweyan Instrumentalism and Film Theory: The Renovation of Meaning as Criticism*. SAAP, 2001. Online verfügbar unter [http://www.american-philosophy.org/archives/past\\_conference\\_programs/pc2001/Discussion%20papers/phil\\_seng.htm](http://www.american-philosophy.org/archives/past_conference_programs/pc2001/Discussion%20papers/phil_seng.htm), zuletzt geprüft am 20.03.2011.
- Seng, Phillip (2007): *Dewey and Movies: A Missed Opportunity?* SAAP, 2007. Online verfügbar unter <http://www.philosophy.uncc.edu/mleldrid/SAAP/USC/TP32.html>, zuletzt geprüft am 19.03.2011
- Shooting Down Pictures (2009): *Lost Horizon (1937, Frank Capra)*. Online verfügbar unter <http://alsolikelife.com/shooting/2009/12/991-123-lost-horizon-1937-frank-capra/>, zuletzt geprüft am 19.03.2011.
- Shusterman, Richard (2000): *Pragmatist aesthetics. Living beauty, rethinking art*. 2nd. Lanham, Md: Rowman & Littlefield.
- Sicilia, David B. (2003): *Business*. In: Stephen Jack Whitfield (Hg.): *A companion to 20th Century America*. Malden, Mass. [u.a.]: Blackwell, S. 377–393.
- Siegmund, Judith (2006): *Das Kunstwerk zwischen Produktion und Rezeption. Zur Reichweite des Begriffs ästhetische Erfahrung und zu seiner reduktionistischen Fassung in rezeptionsästhetischen Theorien*. Hg. v. Sonderforschungsbereich 626. Freie Universität Berlin. Berlin. Online verfügbar unter [http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth\\_erfahrung/aufsaeztze/siegmund.pdf](http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeztze/siegmund.pdf), zuletzt geprüft am 20.03.2011.
- Sinclair, Doug (2007): *The Family of Benjamin and Pearl (Eichelbaum) Warner. Early Primary Records for "The Warner Brothers" and their Parents*. Online verfügbar unter <http://dougsinclairsarchives.com/benjaminwarnerfamily.htm>, zuletzt geprüft am 19.03.2011.
- Singer, Irving (1998): *Reality transformed. Film as meaning and technique*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Siomopoulos, Anna (1999): *Entertaining ethics. Technology, mass culture and american intellectuals of the 1930s*. In: *Film History* (11), S. 45–54. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/3815256>, zuletzt geprüft am 20.03.2011.
- Skal, David J. (2001): *The monster show. A cultural history of horror*. 1. Auflage. New York: Faber and Faber.
- Sklar, Robert (1994): *Movie-made America. A cultural history of American movies*. New York: Vintage Books.
- Sklovskij, Viktor (1966): *Schriften zum Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (edition suhrkamp, 174).
- Sklovskij, Viktor (1994a): *Die Kunst als Verfahren*. In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. 5. unveränderte Aufl. München: W. Fink, S. 3–35.

- Sklovskij, Viktor (1994b): Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren. In: Jurij Striedter (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. 5. unveränderte Aufl. München: W. Fink, S. 37–121.
- Smith, Ralph A. (1965): The Mass Media and John Dewey's Liberalism. In: Educational Theory (15), S. 83–120. Online verfügbar unter <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1741-5446.1965.tb00202.x/pdf>, zuletzt geprüft am 10.07.2011
- Snow, Nancy (2003): Confessions of a Hollywood Propagandist: Harry Warner, FDR and Celluloid Persuasion. In: The Norman Lear Center (Hg.): Warners War: Politics, Pop Culture & Propaganda in Wartime Hollywood, S. 61–71. Online verfügbar unter <http://www.learcenter.org/pdf/WWSnow.pdf>, zuletzt geprüft am 02.04.2011.
- Sobchack, Vivian Carol (1992): The address of the eye. A phenomenology of film experience. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Sobchack, Vivian Carol (2000): What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. In: senses of cinema (5). Online verfügbar unter <http://archive.sensesofcinema.com/contents/00/5/fingers.html>, zuletzt geprüft am 20.03.2011.
- Sochen, June (2003): Women. In: Stephen Jack Whitfield (Hg.): A companion to 20th Century America. Malden, Mass. [u.a.]: Blackwell, S. 283–297.
- Spoto, Donald (1999a): Alfred Hitchcock und seine Filme. Dt. Erstaussg. München: Heyne.
- Spoto, Donald (1999b): Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies. Ungekürzte Taschenbuchausg. München ; Zürich: Piper.
- Stefano, Joseph (1959): Psycho Script. Revised December 1, 1959. Online verfügbar unter <http://www.imsdb.com/scripts/Psycho.html>, zuletzt geprüft am 28.04.2011.
- Steiner, Fred (1974a): Herrmann's "Black-And-White" Music For Hitchcock's Psycho. Part I. In: Film Music Society (Hg.): Elmer Bernstein's Film Music Notebook. A complete Collection of the Quaterly Journal, 1974-1978.
- Steiner, Fred (1974b): Herrmann's "Black-And-White" Music For Hitchcock's Psycho. Part II. In: Film Music Society (Hg.): Elmer Bernstein's Film Music Notebook. A complete Collection of the Quaterly Journal, 1974-1978.
- Storey, John (2003): Inventing popular culture. From folklore to globalization. Oxford: Blackwell.
- Striedter, Jurij (Hg.) (1994, c1971): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. 5. unveränderte Aufl. München: W. Fink.
- Striedter, Jurij (1994): Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution. In: Jurij Striedter (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. 5. unveränderte Aufl. München: W. Fink, S. IX–LXXXIII.
- Stuhr, John J. (1998): Dewey's Social and Political Philosophy. In: Larry A. Hickman (Hg.): Reading Dewey. Interpretations for a postmodern generation. Bloomington: Indiana University Press, S. 82–99.
- Suhr, Martin (1994): John Dewey zur Einführung. 1. Aufl. Hamburg: Junius.
- Swenson, Joseph (2010): Experience in Context: Dewey on Aesthetic Appreciation. SAAP Tagung 2010: Papers on Dewey Moral Imagination and Aesthetics. Society for the Advancement of American Philosophy, 11.03.2010. Online verfügbar unter <http://www.philosophy.uncc.edu/mleldrid/SAAP/CLT/P37G.htm>, zuletzt geprüft am 02.04.2011.
- Taylor, John R. (1980): Die Hitchcock-Biographie. Alfred Hitchcocks Leben und Werk. München u.a.: Hanser.
- Teaford, Jon C. (2003): The City. In: Stephen Jack Whitfield (Hg.): A companion to 20th Century America. Malden, Mass. [u.a.]: Blackwell, S. 198–212.
- Terence, St. John Marnier (1984): Filmregie. Hanau: Verlag Günter Gottlieb.
- The Norman Lear Center (Hg.) (2003): Warners War: Politics, Pop Culture & Propaganda in Wartime Hollywood. Online verfügbar unter <http://www.learcenter.org/html/projects/?cm=cpp/toc>, zuletzt geprüft am 02.04.2011.

- Thompson, Kristin (1988): *Breaking the glass armor. Neoformalist film analysis.* Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Thompson, Kristin; Bordwell, David (1994): *Film history. An introduction.* New York: McGraw-Hill.
- Thomson, David (2009): *The moment of Psycho. How Alfred Hitchcock taught America to love murder.* New York: Basic Books.
- Toles, George (1984): "If Thine Eye Offend Thee...". *Psycho and the Art of Infection.* In: *New Literary History* 15 (3), S. 631–651. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/468723>, zuletzt geprüft am 02.04.2011.
- Tolstoi, Lev N. (1998): *Was ist Kunst? Eine Studie.* Schutterwald/Baden: Wiss. Verl.
- Trachtenberg, Alan (2007): *The incorporation of America. Culture and society in the gilded age. 25th anniversary.* New York: Hill and Wang.
- Truffaut, Francois (1985): *Hitchcock Truffaut. The definitive study of Alfred Hitchcock by Francois Truffaut. 2. Revised Edition.* New York: Simon & Schuster.
- Truffaut, Francois (2001): *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* 23. Aufl. München: Heyne.
- Tynjanov, Jurij (1994a): *Das literarische Faktum.* In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa.* 5. unveränderte Aufl. München: W. Fink, S. 393–431.
- Tynjanov, Jurij (1994b): *Über die literarische Evolution.* In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa.* 5. unveränderte Aufl. München: W. Fink, S. 433–461.
- Tynjanov, Jurij (2005): *Über die Grundlagen des Films.* In: Wolfgang Beilenhoff (Hg.): *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 56–85.
- Ullrich, Wolfgang (2005): *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs.* Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Vasey, Ruth (1997): *The world according to Hollywood, 1918-1939.* Madison, Wis: University of Wisconsin Press.
- Vogel, Matthias (2001): *Medien der Vernunft. Eine Theorie des Geistes und der Rationalität auf Grundlage einer Theorie der Medien.* Frankfurt: Suhrkamp.
- Warner, Harry M. (1939): *Hollywood Obligations in a Producer's Eyes.* In: *The Christian Science Monitor*, 16.03.1939, S. 3.
- Warner Sheinbaum, Betty (2003): *Obligations Above and Beyond: Remembering Harry Warner.* In: *The Norman Lear Center (Hg.): Warners War: Politics, Pop Culture & Propaganda in Wartime Hollywood*, S. 11–13. Online verfügbar unter [www.learcenter.org/pdf/WWSheinbaum.pdf](http://www.learcenter.org/pdf/WWSheinbaum.pdf), zuletzt geprüft am 02.04.2011.
- Welsch, Wolfgang (2003): *Ästhetisches Denken.* 6. erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam.
- Welsch, Wolfgang (2003a): *Ästhetik und Anästhetik.* In: Wolfgang Welsch: *Ästhetisches Denken.* 6. erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam, S. 9–40.
- Welsch, Wolfgang (2003b): *Zur Aktualität ästhetischen Denkens.* In: Wolfgang Welsch: *Ästhetisches Denken.* 6. erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam, S. 41–78.
- Welsch, Wolfgang (2003c): *Nachwort 2003: Meine Versuche in der Ästhetik.* In: Wolfgang Welsch: *Ästhetisches Denken.* 6. erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam, S. 219–228.
- Westbrook, Robert Brett (1992): *John Dewey and American democracy.* 2. Aufl. Ithaca, N.Y. [u.a.]: Cornell University Press.
- Wheeler, Mark (2006): *Hollywood. Politics and Society.* London: British Film Institute.
- Whitfield, Stephen Jack (Hg.) (2003): *A companion to 20th Century America.* Malden, Mass. [u.a.]: Blackwell.
- Wiebe, Robert H. (1967): *The search for order, 1877-1920.* 1. Aufl. New York: Hill and Wang (*The Making of America*, 5).

- Wierth-Heining, Mathias (2002): Vor, während und nach der Rezeption: Empirische Rezeptionen und kommunikative kontrakte. In: *montage/av - Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, S. 147–158. Online verfügbar unter [http://www.montage-av.de/pdf/112\\_2002/11\\_2\\_Mathias\\_Wierth\\_Heining\\_Empirische\\_Rezeption.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/112_2002/11_2_Mathias_Wierth_Heining_Empirische_Rezeption.pdf), zuletzt geprüft am 11.05.2007.
- Williams, Linda (2004): *Discipline and Fun: Psycho and Postmodern Cinema*. In: Robert Phillip Kolker (Hg.): *Alfred Hitchcock's Psycho. A Casebook*. New York: Oxford University Press, S. 164–204.
- Willis, Holly (2005): *New digital cinema. Reinventing the moving image*. London: Wallflower Press.
- Winkler, Allan M. (2003): 1941-1950. In: Stephen Jack Whitfield (Hg.): *A companion to 20th Century America*. Malden, Mass. [u.a.]: Blackwell, S. 54–70.
- Winter, Rainer (1992): *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München: Quintessenz.
- Wood, Robin (2004): *Psycho*. In: Robert Phillip Kolker (Hg.): *Alfred Hitchcock's Psycho. A Casebook*. New York: Oxford University Press, S. 74–84.
- Woodmansee, Martha (1984): The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the 'Author'. In: *Eighteenth-Century Studies* 17 (4), S. 425–448. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/2738129>, zuletzt geprüft am 02.04.2011.
- Woodmansee, Martha (2000): Der Autor Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: P. Reclam, S. 295–314.
- Wulff, Hans J. (2001): Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen. Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *montage/av - Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, S. 131–154. Online verfügbar unter [http://www.montage-av.de/pdf/102\\_2001/10\\_2\\_Hans\\_J\\_Wulff\\_Konstellationen\\_Kontrakte\\_und\\_Vertrauen.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/102_2001/10_2_Hans_J_Wulff_Konstellationen_Kontrakte_und_Vertrauen.pdf), zuletzt geprüft am 11.05.2007.
- Wuss, Peter (1998): Originalität und Stil. Zu einigen Anregungen der Formalen Schule für die Analyse von Film-Stilen. In: *montage/av - Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, S. 145–167. Online verfügbar unter [http://www.montage-av.de/pdf/071\\_1998/07\\_1\\_Peter\\_Wuss\\_Originalitaet\\_und\\_Stil.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/071_1998/07_1_Peter_Wuss_Originalitaet_und_Stil.pdf), zuletzt geprüft am 11.05.2007.
- Zalta, Edward N. (Hg.): *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford University: The Metaphysics Research Lab; Center for the Study of Language and Information. Online verfügbar unter <http://plato.stanford.edu/>, zuletzt geprüft am 20.03.2011.
- Zeltner, Philip M. (1975): *John Dewey's aesthetic philosophy*. Amsterdam: Grüner.
- Zug, Beatrix (2007): *Kunst als Handeln. Aspekte einer Theorie der schönen Künste im Anschluss an John Dewey und Arnold Gehlen*. Tübingen: Wasmuth.