

Christian Heller

Der Zuschauer und die aktive Konstruktion der Filmerzählung

Das narrationskognitive Zuschauermodell des Neoformalismus

Hausarbeit

Modul „Einführung in Theorie und Ästhetik des Films“ bei Prof. Dr. Gertrud Koch

Wintersemester 2004/05

Einleitung

Die Erzählung ist eine Grundform der Filmkunst. Wer einen Film schaut, beschäftigt sich in seinem Bewusstsein vordergründig meist mit dem Verständnis einer vom Film erzählten Geschichte. Wenn Filmtheorie sich mit der Beziehung zwischen Film und Zuschauer und Filmerlebnis auseinandersetzt, muss sie also auch einen Ansatz für die folgende Frage finden: Wie läuft der Vorgang des Verstehens und der des Vermittelns einer Filmerzählung zwischen Zuschauer und Film ab?

Eine neuere filmwissenschaftliche Richtung, die sich (unter anderem) diesem Problem verstärkt widmet, ist der Neoformalismus. Das Folgende stellt die Bemühung dar, den narrationskognitivistischen Ansatz des Neoformalismus herauszuarbeiten und zu untersuchen. Die wichtigste Quelle stellt hierbei David Bordwells Text *The Viewer's Activity* in seiner Veröffentlichung *Narration and Film Form* dar.

Begonnen wird mit einer Darlegung der Grundgedanken des Neoformalismus. Anschließend wird auf das besondere Kognitions-Modell eingegangen, aus dem der Neoformalismus sein narrationskognitives Zuschauer-Modell ableitet. Dieses selbst ist Gegenstand des nachfolgenden Abschnittes. Anschließend wird das Verhältnis dieses Modells zum neoformalistischen Ansatz und seine Eignung sowohl für ihn als auch für die Erklärung des filmnarrativen Verständnisses im Allgemeinen betrachtet.

Neoformalismus¹

Der Neoformalismus ist ein inhaltlich breiter, die Bereiche der Filmtheorie, Filmanalyse und Filmgeschichte umfassender Ansatz, der in den letzten zweieinhalb Jahrzehnten große Bedeutung innerhalb der Filmwissenschaft erlangt hat. Sein Kern liegt vorrangig in den Veröffentlichungen, die seine beiden wichtigsten Vertreter, Kristin Thompson und David Bordwell, – teils in Zusammenarbeit –, verfasst haben.

Die Vertreter des Neoformalismus fordern von der Filmwissenschaft eine Abkehr von den vor allem in den Siebziger Jahren dominierenden hermeneutischen, psychoanalytischen und poststrukturalistischen Theoriegebäuden zugunsten einer Herangehensweise, die enger an der Filmform selbst orientiert ist und empirische Untersuchungen einer genuin filmischen Ästhetik ermöglicht. Diese Forderung und die mit ihr verbundenen, teils ins Polemische driftenden Angriffe gegen andere Richtungen in den Texten einiger ihrer Vertreter, haben zu einer Polarisierung innerhalb der Filmwissenschaft geführt. Im Gegenzug wird den Neoformalisten vorgeworfen, in

¹ Der folgende Abriss über die inhaltlichen Grundzüge des Neoformalismus stützt sich auf Hartmann / Wulff (2003) und Thompson (1998).

ihren vorrangig auf die Filmästhetik selbst konzentrierten Betrachtungen politische und ideologische Zusammenhänge des Films zu vernachlässigen.

Wie sieht diese neoformalistische Hinwendung zur Filmästhetik aus? Die Bezeichnung „Neoformalismus“ selbst leitet sich ab von den russischen Formalisten, deren poetologische Überlegungen im Neoformalismus von der Dichtkunst auf den Film übertragen werden:

Das Kunstwerk wird betrachtet als ein Konstrukt aus verschiedenen künstlerischen Verfahren, die für bestimmte Zwecke gewählt werden, entweder in Befolgung von, oder aber im bewussten Widerspruch zu, bestimmten inhaltlichen und ästhetischen Konventionen.

Die Wirksamkeit eines einzelnen Kunstwerks entspringt dabei einem Entfremdungseffekt, einer Entautomatisierung der Wahrnehmung. Die gewohnte, längst automatisierte Art der Wahrnehmung wird durch den Einfluss der künstlerischen Verfahren zu einer ungewohnten, noch nicht automatisierten. Führt ihr fortgesetzter Einsatz allerdings zu einer Gewöhnung an sie, so ist für den erwünschten Effekt der Einsatz solcher Verfahren, die dem Zuschauer noch ungewohnt sind, oder von gewohnten Verfahren in einem für sie unüblichen Zusammenhang nötig.

Die Wirkung künstlerischer Verfahren ist also nur gegeben im Kontext der vom Zuschauer erlernten inhaltlichen und ästhetischen Konventionen, denen sie entsprechen oder denen sie sich widersetzen. Insofern betrachtet der Neoformalismus die Geschichte der Filmästhetik als eine Geschichte filmischer Verfahren, deren Einsatz und Bedeutung sich im Wechselspiel mit den Konventionen der jeweiligen Zeit und der jeweiligen Kultur verändert.

Aus diesem neoformalistischen Standpunkt heraus sind bereits eine Vielzahl filmanalytisch-filmhistorischer Abhandlungen erarbeitet worden, die den Einsatz, die Funktion und den Kontext stilistischer und narrativer Verfahren verfolgen, von den Werken einzelner Regisseure („*The Films of Carl-Theodor Dreyer*“, „*Ozu and the Poetics of Cinema*“, „*The Cinema of Eisenstein*“) bis zu ganzen Filmepochen („*The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*“).

Aus einer solchen Beschäftigung mit der Wirkungsweise filmischer Mittel resultiert auch das Interesse des Neoformalismus an Verstehens-Vorgängen beim Zuschauer. Die Frage nach der Funktionsweise der filmischen Mittel in einem bestimmten Kontext schließt insbesondere auch Mittel der Narration ein. Dieses Untersuchungsfeld und das des Ablaufs der Zuschauer-Kognition gehen ineinander über, wie später noch gezeigt werden wird.

Kognitiver Konstruktivismus

Das Konzept des Wahrnehmens und Erkennens, aus dem der Neoformalismus sein Zuschauer-Modell bezogen auf das Verständnis der Filmerzählung herleitet, ist das eines kognitiven Konstruktivismus. Die folgende Darstellung dieses Konzeptes orientiert sich an einer Skizzierung durch Bordwell in *The Viewer's Activity*.²

Wahrnehmen und Erkennen erfolgen nicht passiv als bloßes Ergebnis äußerer Einflüsse, sondern durch aktive Prozesse seitens des Wahrnehmenden. Dieser zieht auf Grundlage bestimmter Vorgaben Schlüsse über das, was ihn affiziert, und konstruiert aus diesen Schlüssen seine Wahrnehmung und Erkenntnis desselben. In gewisser Weise fallen so die Vorgänge des Wahrnehmens und des Erkennens in eins, da das Wahrnehmen nicht ohne das Erkennen - also das Schließen darauf, was wahrgenommen wird – sich ereignen kann.

Es gibt zwei Arten dieses kognitiven Schließens, die Bordwell als „from the bottom up“ und „from the top down“ bezeichnet:

Schlüsse „from the bottom up“ erfolgen unmittelbar und unbeeinflussbar aus der Grundlage der Sinnesreizung. Hierfür führt er beispielhaft die Wahrnehmung von Farben oder die Illusion fließender Bewegung bei der Filmprojektion an.

Schlüsse „from the top down“ dagegen erfolgen auf Grundlage geistiger Vorgaben für die Kognition, wie beispielsweise bestimmter Annahmen, Vorkenntnisse oder logischer Notwendigkeiten, mit denen der Wahrnehmende seine Sinneseindrücke in Einklang zu bringen versucht. Als Beispiel führt Bordwell hier das Suchen und Erkennen eines bekannten Gesichts an.

Solche geistigen Vorgaben treten laut Bordwell in Form komplex aufgebauter Wissensgebilde auf, die er „schemata“ nennt. Er unterscheidet dabei zwischen drei Grundarten von Schemata: solchen, die Prototypen für das zu Erkennende beinhalten („prototype“); solchen, die aus schablonenartigen Strukturen bestehen, in deren Lücken das zu Erkennende sich einordnen möge („templates“); und solchen, die bestimmte Vorgehensweisen für den Erkenntnisprozess selbst in sich tragen („procedural patterns“).

Der kognitive Prozess, wie Bordwell ihn darstellt, besteht in einem Ausprobieren der geistigen Vorgaben an dem, was die Sinne affiziert; im Versuch seiner Einordnung unter die gegebenen Annahmen, beziehungsweise in die vorhandenen Schemata. Misslingt dieser Versuch, wird zu den nächstliegenden Annahmen oder Schemata gewechselt. Dies setzt sich fort, bis die am ehesten passenden gefunden sind, welche dann den Inhalt der Wahrnehmung oder Erkenntnis ausmachen.

² Bordwell (1988), S. 29-33

Mit dieser Vorstellung geht der Gedanke einher, dass das Netz aus Schemata, die die Kognition formen, durch Lernvorgänge und fortgesetzte Herausforderung erweitert und verfeinert werden, desgleichen, dass Erfahrung den Prozess des schnellen Heraussuchens der passenden Annahmen beziehungsweise Schemata verbessern kann – was in diesem Gedankengebäude nichts Anderes ist als eine Erweiterung oder Verfeinerung der angeführten schematischen „procedural patterns“.

Filmnarrative Kognition³

Das beschriebene Modell eines kognitiven Konstruktivismus wird nun übertragen auf das Anschauen eines Filmes, unter besonderer Berücksichtigung des narrativen Verständnisses, wie es etwa üblicherweise von Spielfilmen eingefordert wird.

Der Zuschauer trägt bereits vor Beginn des Films eine Vielzahl von Erwartungen, Annahmen und Vorkenntnissen in sich, die seine kognitiven Schemata prägen und so am Vorgang des Filmverstehens beteiligt sein werden. Durch Einfluss von Werbung oder Filmkritik besitzt er vielleicht bereits eine vage Vorstellung des Filminhaltes selbst. Mit hoher Wahrscheinlichkeit besitzt er frühere Filmerfahrungen, möglicherweise sogar solche bezüglich anderer Werke des selben Genres, Regisseurs oder Herkunftslandes. Mindestens besitzt er ein allgemeines Weltwissen, von dem sein Verständnis der im Film gezeigten Vorgänge zehren kann, und eine allgemeine Vorstellung vom Aufbau einer Geschichte.

Bordwell verweist auf Untersuchungen, die nahe legen, dass sowohl das Konzept des Grundaufbaus einer Geschichte als auch die Einschätzung, welche Einzelheiten für den Inhalt einer bestimmten Geschichte wichtig oder nicht wichtig seien, unter Menschen verschiedenster Altersgruppen sich in großem Maße gleiche. Hier besteht also ein Grundschema, unabhängig vom Medium, welches es einem Zuhörer, Leser oder Zuschauer verstattet, aus eingehenden Informationen das Verständnis einer Geschichte zu formen. Es gibt genauere Schemata dramaturgischen Aufbaus und zeitlicher, räumlicher und kausaler Beziehungen in Geschichten - in ihrer besonderen Ausprägung allerdings abhängig vom kulturellen Hintergrund des Betrachters -, die die Grundlage zur kognitiven Konstruktion einer Geschichte noch verstärken. Aufgrund solcher Vorlagen können mögliche Lücken oder Unklarheiten in der Ausfüllung des Geschichtenschemas behoben werden, beispielsweise durch Einsetzung solcher kausaler Beziehung, die gar nicht vorhanden sind, allerdings vom angewandten Schema nahegelegt werden. Wenn wir eine Geschichte erwarten, dann ist der Drang zu ihrer Herstellung oft so groß, dass wir eine Geschichte selbst dann noch wahrnehmen, wenn gar keine gegeben ist.

³ Auch die folgende Darstellung orientiert sich am Kapitel *The Viewer's Activity* in Bordwell (1988), S. 33-40.

Der Zuschauer eines Spielfilms erwartet gemeinhin, eine Geschichte vorgeführt zu bekommen. Auf welche besonderen Schemata greift infolgedessen seine Wahrnehmung bei der Herstellung der Film-Geschichte zurück? Hier bringt Bordwell die im Abschnitt über den kognitiven Konstruktivismus bereits dargelegten drei Grundarten ein:

Die einzelnen im Film auftretenden Figuren, Gegenstände, Handlungen, Orte, Hintergründe werden vom Zuschauer als Vertreter ihm bekannter „prototype schemata“ wahrgenommen. Als Beispiel führt er einige grundlegende Prototypen für „*Bonnie and Clyde*“ an: Liebespaar, Bankraub, Südstaatenkleinstadt, Zeit der Depression.

Der Zuschauer ordnet den von ihm wahrgenommenen prototypischen Einzelheiten passende „template schemata“ zu und schließt so auf einen übergeordneten Inhalt des Gezeigten. Bordwell demonstriert dies daran, wie der Wahrnehmung bestimmter prototypischer Einzelheiten das Schema des Ereignisses des Kaufs eines Laibes Brot zugeordnet wird. Das Konzept lässt sich auch auf stilistische Schemata erweitern: Dem Auftreten bestimmter stilistischer Prototypen - etwa einer bestimmten Montage-Art oder Überblendungs-Technik - lassen sich zum Beispiel räumliche, zeitliche oder inhaltliche Beziehungen zwischen einzelnen Einstellungen zuordnen, wenn der Zuschauer die entsprechenden „template schemata“ besitzt, in diesem Fall also das Vertrautsein mit gewissen formalen Konventionen. Doch nicht nur für das Verständnis einzelner Szenen gelangen „template schemata“ zum Einsatz, sondern auch für die Herstellung der den einzelnen Szenen übergeordneten Gesamtgeschichte des Films. Hier kommen die bereits oben angeführten allgemeinen Schemata zur Herstellung einer Geschichte zum Tragen. Ihre Elemente sind beispielsweise zeitliche und räumliche Einheitlichkeit der Handlung, gleichbleibende Figuren und kausale Beziehungen zwischen einzelnen Ereignissen.

Der Film als eine Kunstform, die in ihrem zeitlichen Fortlauf erfahren wird, kann durch den fortgesetzten Fluß neuer Informationen stets die Eignung solcher kognitiven Schemata in Frage stellen, die eben noch als ihm angemessen empfunden wurden. Während des Filmeschauens ist also eine ständige Neuausrichtung der oben erörterten Schemata notwendig. Hierzu wird auf ihnen übergeordnete „procedural schemata“ zurückgegriffen, die den Verstehensprozess selbst steuern. Solche Schemata greifen laut Bordwell etwa auf das Konzept der „motivation“ zurück: Wird ein neues Element wahrgenommen, wird nach einer Rechtfertigung für sein Vorhandensein gesucht, welche bisherige Schemata bestätigen oder durch Widerlegung bisheriger Schemata neue einfordern kann. Ist das Element offenbar von Belang für die Handlung („compositional motivation“), bestätigt es das bisherige Handlungsschema oder fordert ein neues ein. Lässt es sich als ein größerer Wirklichkeitsnähe dienendes Detail rechtfertigen („realistic motivation“), bestätigt

oder widerlegt es bisherige Prototypen-Festlegungen. Ergibt es Sinn als Merkmal einer bestimmten Filmgattung, etwa eines Filmgenres („transtextual motivation“), dann fordert es in diesem Fall ein, ein bestimmtes Genre-Schema über den Film zu legen. Lässt sich keine dieser Rechtfertigungen auf das Element anwenden, verbleibt ihm für die Wahrnehmung der Daseinsgrund des ästhetischen Selbstzwecks („artistic motivation“).

So konstruiert der Filmzuschauer aus dem komplizierten Zusammenspiel diverser ihm vertrauter Schemata, die das Gezeigte anregt, sich Stück für Stück während des Zuschauens die Handlung einer Geschichte. Die Gesamtsumme der Elemente, aus denen die Kognition des Zuschauers die Handlung herstellt, liefert der Film nicht auf einmal, sondern in zeitlicher Abfolge. Daher besteht der Verstehensprozess aus einem die gesamte Filmlänge umfassenden Austesten und Anpassen von Schemata.

Der Zuschauer macht Annahmen über die Stellen, an denen die Deckung seiner Schemata mit dem Gezeigten Lücken oder Unklarheiten aufweist und somit noch nicht bewahrheitet ist. Die größten Lücken betreffen zu Anfang das, was an Handlung noch kommen wird, daher stehen ohne Kenntnis des weiteren Verlaufs nur einige sehr allgemeine Schemata über die folgende Handlung fest, die nur zu ebenso allgemeinen Annahmen führen, zum Beispiel über die Grundmerkmale der Geschichte – etwa dass eine gewisse Einheitlichkeit in Raum, Zeit und Kausalität gewahrt bleiben werde – oder über übliche Entwicklungen in Filmen jenen Genres, dem der Zuschauer sich offenbar gegenüber sieht.

Werden diese Annahmen im weiteren Filmverlauf bestätigt, werden die ausgewählten Schemata gefestigt; werden sie widerlegt, müssen vorhandene Schemata relativiert, geändert oder völlig ausgetauscht werden. Vage Schemata präzisieren sich im Fortlaufen des Films und rufen neue Unter-Schemata verschiedener Wahrscheinlichkeit auf, die auch nebeneinander stehend miteinander konkurrieren können. Zögert der Film Bestätigung oder Widerlegung von Schemata hinaus oder fordert längst als sicher eingeschätzte Schemata heraus, können beim Zuschauer Effekte wie Spannung oder Verwirrung entstehen.

Die Eignung des narrationskognitiven Zuschauermodells, insbesondere für den neoformalistischen Ansatz

Das dargelegte konstruktivistische narrationskognitive Zuschauermodell eignet sich aus einer Reihe von Gründen für den neoformalistischen Ansatz:

Es beruht auf dem Modell eines kognitiven Konstruktivismus, das, wie dargelegt, die

Erlernbarkeit kognitiver Schemata beinhaltet. Wie bereits erwähnt, können stilistische Schemata Träger narrationsbezogener Funktionen sein, etwa der Herstellung der Einheitlichkeit von Raum und Zeit oder Kausalität durch bestimmte Konventionen der Kontinuität und Montage. Das dargelegte Zuschauermodell bedeutet also – selbst bei Beschränkung auf narrationskognitivistische Bereiche – auch eine Erlernbarkeit filmstilistischer Schemata.⁴ Diese lässt sich übersetzen in eine Erlernbarkeit künstlerischer Konventionen des filmischen Geschichtenerzählens.

Somit lässt sich der neoformalistische Grundgedanke des Films als eines Konstruktes bestimmter künstlerischer Verfahren, die vor dem Hintergrund bestimmter Konventionen eine bestimmte Wirkung entfalten, auf das narrationskognitive Zuschauermodell übertragen: Die Kognition des Zuschauers hat gewisse Schemata erlernt, ist also vertraut mit bestimmten Konventionen, und konstruiert so aus der Wahrnehmung bestimmter stilistischer Merkmale oder Prototypen, also aus der Wahrnehmung bestimmter künstlerischer Verfahren, durch Aufrufen dieser Schemata ein bestimmtes Verständnis, also eine bestimmte Wirkung.

Diese Übertragbarkeit beider Theorien aufeinander setzt sich fort: Der Neoformalismus interessiert sich für die Entautomatisierung der Wahrnehmung durch ungewohnten Einsatz künstlerischer Verfahren. Ein gewohnter Einsatz würde eine vollständige Übereinstimmung des Gezeigten mit den Schemata des Zuschauers bedeuten. Es würde die Schemata nicht im Geringsten herausfordern. Das Wahrnehmen und Verstehen liefе automatisch ab. Ein ungewohnter Einsatz hieße dagegen eine Unvereinbarkeit des Gezeigten mit den Schemata des Zuschauers: Verwirrung, Entautomatisierung der Wahrnehmung und langfristig die Heranbildung neuer Schemata wären die Folge.

Die Wirkung der Kunst, wie der Neoformalismus, in der Entautomatisierung unserer Wahrnehmung zu sehen, bedeutet also, die Wirkung der Kunst darin zu sehen, die Schemata unserer Wahrnehmung und Erkenntnis herauszufordern und zu erweitern. Diese Vorstellung vom Potential der Kunst und mithin der Filmkunst, die folglich durch ihre inhaltliche und formale Breite und die Inanspruchnahme verschiedener Sinne einen besonders großen Einfluss auf unsere kognitiven Schemata besitzen mag, kann fraglos eine sehr verlockende und anregende sein. Wenn wir sie auf narrationskognitive Schemata beziehen und so weit gehen, zusätzlich anzunehmen, dass die Grundlagen unseres Verständnisses von Geschichten verbunden seien mit unseren Schemata menschlicher Motive und menschlichen Handelns in der wirklichen Welt, außerhalb des Kunstkonstruktes, dann verspricht sie ein nahezu revolutionäres Potential von Kunst (ohne zu behaupten, dass dieses auch ausgeschöpft werde).

4 Eine wesentliche Frage, die dieses Modell noch aufwirft, ist die des genauen Verlaufs der Entstehung neuer oder gar erster kognitiver Schemata für das Filmverständnis. Ein interessantes Modell hierzu stammt von Peter Wuss und findet sich knapp dargestellt bei Ohler (1990), S. 49-50.

Das narrationskognitive Zuschauermodell kommt scheinbar dem Ziel des Neoformalismus entgegen, bei der Untersuchung der Wahrnehmung der Filmform empirisch vorzugehen. Das Vorhandensein bestimmter filmnarrativer Schemata bei verschiedenen Menschen müsste sich ansatzweise überprüfen lassen durch die Vorführung von Filmen, deren Handlung nur mittels Kenntnis gewisser filmischer Konventionen eindeutig nachvollziehbar ist, und anschließender Befragung der Zuschauer über ihr Verständnis oder Nicht-Verständnis der vom Film erzählten Geschichte. Bordwell verweist darauf, dass das menschliche Vermögen, sich an formale Merkmale eines Filmes zu erinnern, allgemein weitaus geringer ist als das Vermögen, sich an die Geschichte eines Filmes zu erinnern, was die Notwendigkeit eines solchen auf das narrative Verständnis bezogenen Ansatzes für derartige Experimente hervorhebt.

Für weit zurückreichende filmhistorische Untersuchungen der Bedeutung filmischer Verfahren, wie sie der Neoformalismus ebenfalls pflegt, dürfte sich ein solches experimentell-empirisches Forschen allerdings kaum durchführen lassen: Es wäre während der Filmwahrnehmung eine exakte Nachstellung damaliger Kenntnisse oder Nicht-Kenntnisse des Zuschauers bezüglich filmischer Konventionen von Nöten, somit der Einsatz von Test-Kandidaten, deren Kognition zwar am Kino der zurückliegenden, in Betracht gezogenen Epoche geschult wäre, nicht jedoch an heutigen filmischen Konventionen. Mangels solcher Kandidaten verbleibt für eine historisch zurückreichende Bewertung der kognitiven Wirkung filmischer Verfahren auch dem Neoformalismus nur ein Mutmaßens oder der Rückgriff auf das Hörensagen historischer Erfahrungsberichte, demnach keine Möglichkeit empirischen Forschens.

Desweiteren beschränkt ein solcher auf das narrative Verständnis bezogener Ansatz das experimentell-empirische Untersuchungsfeld auf solche filmischen Verfahren mit narrativer Bedeutung und grenzt Bereiche etwa des Experimental- und Avantgarde-Filmes aus. Überhaupt erweckt das Zuschauermodell, wie Bordwell es zeichnet, den Eindruck, die Bedeutung nicht-narrativer Verfahren geradezu gering zu schätzen, wenn er zum Beispiel für die Rechtfertigung filmischer Elemente im Rahmen der „procedural schemata“ die „artistic motivation“ im Grunde als Abschiebebereich für all jene Elemente darstellt, für die sich in seinem Modell keine bessere Rechtfertigung als ästhetischer Selbstzweck finden lassen. Dies mag den Ansatz bezüglich mancher filmischer Verfahren geradezu hilflos erscheinen lassen, man kann allerdings erwidern, dass im Rahmen eines Werkes über „Narration in the Fiction Film“ eine derartige Unterordnung nicht-narrativer Verfahren unter ein ausgesondertes Übriges durchaus angemessen sein mag.

Jedoch fordert das narrationskognitive Zuschauermodell des Neoformalismus auch bezüglich seiner Eignung zur Erklärung narrativer Filmkognition Widerspruch heraus. So kritisiert Stephen Lowry,

dass in diesem Modell durch die bewusste Ausgrenzung von Affekten und Emotionen mögliche Einflüsse derselben auf die Wahrnehmung und kognitive Herstellung einer Geschichte übersehen werden könnten.⁵ Der narrationskognitivistische Geltungsanspruch des Modells müsste in der Tat in Frage gestellt werden, wenn bestimmte Erwartungen nicht nur von Vernunftschlüssen des Zuschauers, sondern auch von seinen Hoffnungen und Wünschen geformt würden.

Das narrationskognitive Zuschauermodell des Neoformalismus ist zur Erklärung der Vorgänge des filmnarrativen Verständnisses in einem Umfang befähigt, der gegenüber anderen filmtheoretischen Herangehensweisen herausragt. Wird die Eignung dieses Zuschauermodells jedoch mit einem Ausschließlichkeitsanspruch vertreten, besteht die Gefahr, bestimmte Aspekte des filmischen Erlebens zu vernachlässigen, deren Bedeutung für narrative Verstehensprozesse vielleicht noch nicht ausreichend erforscht ist, jedoch auch nicht ausgeschlossen werden kann.

Literatur

- Bordwell, David (1988) *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen.
- Hartmann, Britta / Wulff, Hans J. (2003) Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik des Kinos. In: *Moderne Film Theorie*. Hrsg. v. Jürgen Felix. Mainz: Theo Bender Verlag.
- Lowry, Stephen (1992) Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. In: *montage/av* 1/1/1992.
- Ohler, Peter (1990) Kognitive Theorie der Filmwahrnehmung: der Informationsverarbeitungsansatz. In: *Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989*. Hrsg. v. Knut Hickethier / Hartmut Winkler. Berlin: Edition Sigma.
- Thompson, Kristin (1998) Neoformalistische Filmanalyse: ein Ansatz, viele Methoden. In: *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam. (Deutsche Übersetzung durch Margret Albers und Johannes von Moltke von: Thompson, Kristin (1998) *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.)

5 Siehe Lowry (1992), S. 116-117