Lust am Schauen & Freude am Lesen?

Zur Rezeptionsästhetik zweier Medien – Nachdenken über Buch und Film

Von Franz Grafl

Erzählen ist ein Grundbedürfnis

Wir leben in einer Bilderkultur. Die neueste Entwicklung, kurze Lehrfilme über alle Lebensbereiche in das Internet zu stellen, unterstreicht nur zu gut diesen Trend.

In vielen Aspekten gleichen sich die beiden, in erster Linie als Erzählmedien rezipierten Buch- und Filmausdrucksformen. Erzählt zu bekommen oder selbst zu erzählen macht uns – jüngeren oder älteren – Menschen immer wieder Spaß! Sei es in Worten, in Filmbildern und -tönen, in der Malerei oder in der „Sprache" von Computerspielen. Erzählen ist ein Grundbedürfnis und Grundvoraussetzung für die Lust am Leben. Erzählen ist eine grundsätzliche Kommunikationsform, die Vergangenes in die Gegenwart zu holen ermöglicht, die Charaktere verändert, Konfliktlösungen vorschlägt und diese zur Gemeinschaft in Bezug setzen vermag.

Das Vergegenwärtigen von Erfahrungen (Ricoeur, 1984) durch die Erzählung, sei sie fiktional oder dokumentarisch, ist eine wesentliche Voraussetzung, um „Nachleben" und „Nachempfinden" zu können und Zukünftiges zu antizipieren. Diese zeitlichen Vektoren spielen beim Erzählen und bei der persönlichen Mythologisierung des Erzählten durch die Rezipienten jeglichen Alters eine wichtige Rolle, in welchem Medium auch immer erzählt wird. Sie gehören zu jenen menschlichen Empfindungen, die unter dem Begriff Empathie immer dann beschworen und gesucht werden, wenn sie auf Grund der spezifischen Erzählformen zu kurz kommen: Wie in vielen Computerspielen, die auf Grund ihrer medial bedingten Erzählvoraussetzungen, taktil sinnlich sein zu müssen, d. h. Aktion und nicht Reflexion zu fördern, Empathie ausklammern.

Drei Ausgangspunkte scheinen mir wichtig zu sein, um über Buch und Film nachdenken zu können: die Dialogfähigkeit, die kreative Nutzung der Interdependenz und die unterschiedliche sinnliche Faszination des jeweiligen Artefakts.

Dialog: „Ästhetisch" bedeutet im Zusammenhang mit dem Begriff „Rezeption", dass zwischen dem Lesenden und dem künstlerischen Artefakt, sei es ein Buch, ein Film, aber auch das Fernsehen oder der Akt des Computerspiels, durch die jeweilige spezifische „Sprechweise" des Mediums eine Interaktion hergestellt wird. Die Qualität dieses „Dialogprinzips" (Bachtin, 1962) ist für den Erfolg der Interaktion, die Bildung von Bedeutung, zuständig. Sie (die Qualität) erzeugt auch eine neue Nachfrage nach Ähnlichem und steuert den intellektuellen und mentalen Austausch zwischen dem Angebot, das uns der Film bzw. das Buch macht, und uns, den Lesenden.

Bedeutsam wird dieses dialogische Prinzip, das von der Erwartung und von der Erinnerung ebenso beeinflusst wird wie von der vorgegebenen Strukturierung des geschriebenen Textes bzw. des Bild- und Ton-Textes (im Film), für die im Zusammenhang mit den Bildmedien oft geführte Diskussion rund um die Gewaltdarstellung und die Frequenz der Mediennutzung bei jungen Menschen.

Interdependenz: Ein Medium, das durch ein anderes aus dem öffentlichen Interesse verdrängt wird, gewinnt dadurch neue, ihm eigene Ausdrucksformen. Diese Entwicklung sieht man in allen Veränderungsprozessen, die in der Geschichte der Medien vor sich gingen: vom Buch und Theater zum Film, vom Film zum TV, vom TV zum Internet. Es kommt zu keiner vollständigen Ablöse, sondern zu Funktionsverschiebungen und -differenzierungen.

Faszination: Ein dritter Ansatz, über Wort- und Bildtexte

nachzudenken, kommt von Daney (1985), einem französischen Filmkritiker. Er unterscheidet zwischen Bildern, die konstruiert sind und die man sich in einer gewissen Kontemplationssituation, wie sie nur im Kinosaal entstehen kann, ansieht, und jenen Bildern, die wir nicht ansehen sondern nur an uns vorbeiziehen lassen. Zu letzteren gehören auch jene mentalen Bilder, die in Tagträumen oder beim Lesen von Büchern entstehen.

Die Faszination des Films entsteht dadurch, dass wir leichter in bewegte Bilder als in einen geschriebenen Text „eintauchen" können.

Bildhaft

Kinder unserer Zeit sind stärker als Erwachsene in Bildern verhaftet. Je nach dem Alter der Kinder werden bewegte Bilderzählungen und Spielfilmerzählungen unterschiedlich wahrgenommen. Bei Fünfjährigen etwa als Teilgeschichten, in denen Bildleseerfahrungen sprachlich direkt aktualisiert werden („Warum weint sie?"), bei Zwölfjährigen, die zwischen den unterschiedlichen Handlungssträngen und Charakteren unterscheiden können, als Gesamterzählungen. Diese altersbedingten Wahrnehmungsweisen sind durch unterschiedliche Medienkompetenz nach unten oder oben zu korrigieren.

Wie Bergala (2002) glaube ich jedoch nicht, dass Kinder, die nur „ Pokemon" oder ähnliche medial strukturierte Erzählungen kennen, lernen können, später auch Freude an (film)-sprachlich differenzierteren Erzählungen zu haben; hier nennt Bergala als Gegensatz zu „Pokemon" Filme des Regisseurs Carl Th. Dreyer als filmästhetisches Synonym für in Großaufnahmen komponierte Erzählungen. Von der Lust am Sehen bei „Pokemon" zur Freude am Sehen von Filmen Dreyers ist es ein mühsamer Weg.

Benennung der Welt

Die sprachliche Benennung der Welt ist nach wie vor wichtige Kompetenz, um später als Erwachsener bestehen und Freude am Leben haben zu können.

Das Dilemma, in einer zunehmenden Bildkultur aufzuwachsen, aber die Versprachlichung des Denkens entwikkeln zu müssen, betrifft in gleicher Weise Erwachsene und Kinder. Natürlich können wir kein Internet nutzen, wenn wir nicht lesen, oder kein SMS verfassen, wenn wir nicht schreiben können. Das Internet wie der Dokumentarfilm, beides verbal beziehungsweise schriftlich gesteuerte Medienformen, sind nur über die gesprochene oder geschriebene Sprache zu erschließen.

Buch lesen / Film lesen

Lesen ist eine Kompetenz, die zuerst schwer zu erlernen ist und sich später nicht von selbst stabilisiert. Sie muss gepflegt und entwickelt werden. Trotz oder gerade wegen des von Postman (1985) konstatierten Kulturverfalls durch die Bilderflut des 20. Jahrhunderts, weil er als Kulturpessimist also die audiovisuellen Medien als Verdummung ansieht, beschreibt er so exakt die Voraussetzungen, die eine Leserin mitbringen sollte: *Wer lesen lernt, der lernt auch, sich auf Regeln einer komplexen logischen und rhetorischen Tradition einzulassen, die einen dazu nötigt, die einzelnen Sätze behutsam und gründlich abzuwägen und Bedeutungen ständig zu modifizieren, wenn sich im weiteren Fortschritt neue Gesichtspunkte ergeben. (...) Der Leser muss lernen, (...) sich in einem ständigen Schwebezustand (zu) halten, aus dem heraus er nach reiflicher Überlegung auch einmal nein zu einem Text zu sagen vermag.* Bemerkenswert ist die Forderung nach einem „Schwebezustand" als Voraussetzung für die Erfassung des Textes.

Die Filmsprache, eine im Vergleich mit der Schrift junge Erzählmöglichkeit, saugt mit ihren vorgetragenen optischen und akustischen Sensationen das Publikum in die Bilderwelt ein – daraus folgert Postman, dass *zwei so unterschiedliche Medien nicht die gleichen Ideen in sich aufnehmen (können).*

Besondere Bedeutung erhalten jene Leerstellen, die den Film-/Buchtext durchziehen, die vom Wissen und von der Phantasie der Leserin aufgefüllt werden müssen. Erst im Akt des „Lesens" realisiert sich der Text des Buches bzw. der Text des Filmes. Diese Aussage impliziert auch, dass bei jedem neuen „Leseakt" die vorgestellte Erzählung mit neuen Schwerpunkten der Persönlichkeit der Leserin aufgefüllt wird. Der Text wird der Leserin / dem Leser funktional gemacht, und die Leserin / der Leser macht den Text für sich sinnvoll. Jene Leerstellen, die durch diese Sprechweise, die unser Unbewusstes aktiviert, aufgefüllt werden müssen, könnten durch konzentriertes Sehen und Erkennen in ihrer Bedeutung für die Lesenden – erfühlend – vervollständigt werden.

Beispiel: Verfilmte Literatur

Ein verfilmter literarischer Text bietet sich an, um über Generationsgrenzen hinweg gemeinsam über die Schönheit wie über die Unterschiede der Medien zu sprechen. Welcher Erwachsene jedoch kann das – noch – leisten?

Eine Erzählung verwirklicht im Roman oder im Film unterscheidet sich – abgesehen von Umwertung, Auslassung und Verkürzung – durch die Form der Vermittlung: hier das Geschriebene, dort das Dargestellte. Die Erzählerin stellt das Ereignis in Worten dar, die Regisseurin durch Worte und Bilder.

Ein Roman wird in einer Verfilmung umso nachhaltiger modifiziert, je mehr die Worte, die Sätze der Vorlage wortlos durch das Bild/Tonkonstrukt, genannt Film, an Eigenleben gewinnen und sich von der Wortvorlage emanzipieren können: Wie „filmisch" eine Adaption gelingen kann, meinte in den 20er Jahren, in der Zeit des aufkommenden Tonfilms, Epstein (1927), hängt davon ab, wie weit die filmimmanenten Möglichkeiten genützt werden.

Bei der Verfilmung kommt es zu einer Personifizierung, zu einer Mimetisierung des Textes durch die Darstellerinnen und durch die spezifische filmische „Schreibweise" der Filmautorinnen; dabei sind die Kameraarbeit, die Lichtsetzung, die Ausstattung, u.v.m. miteinbezogen. Die Summe dieser unterschiedlichen Beiträge zur filmischen Sprechweise kann auf viel direkterem und unkomplizierterem Weg in das Bewusstsein und in das Unbewusste der Zuseherinnen eindringen als das in der Vermittlung durch das geschriebene Wort der Fall ist.

Ein aktuelles Beispiel: In einer Marketingankündigung, bei der es um die Erweiterung des Filmes „Harry Potter. Der Orden des Phönix" auf das Computerspiel geht, ist man besonders stolz auf die Authentizität der Übertragung von einem in das andere Medium:

Entdecke das authentische Hogwarts TM und erlebe eine Spielerfahrung, die du nicht mehr vergessen wirst. Hogwarts TM wurde nach den Bauplänen der Originalfilmsets entworfen, viele Gesichter der Filmdarsteller wurden gescannt, Filminhalte wurden integriert. (Kurier. 18.Juli 2007)

Wird das mit Worten Erzählte des Buches im Film durch das gezeigte Erzählte abgelöst, so wird für das Computerspiel das gezeigte Erzählte vom gespielten Erzählten modifiziert und durch den filmischen Bezugsrahmen Authentizitätsqualität suggeriert. Dabei sind das ursprüngliche Wort der literarischen Vorlage und dessen imaginierende Qualität in weite Ferne gerückt.

Sind im Roman die Zeichen Worte, so gibt es im Film eine Fülle an unterschiedlichen Zeichen: Schauspielerinnen, Ausstattung, Licht, Filmschnitt ..., die sich zu Bildern zusammensetzen. Während die Faszination des Films – und aller Bildmedien – in der Mehrdeutigkeit begründet liegt, wird im Buch die Phantasie unterstützt, etwa durch die Grammatik, die den Umgang mit verschiedenen Zeitebenen anregt. Bilder dagegen werden – trotz „Flashbacks" – immer in der gegenwärtigen Unmittelbarkeit rezipiert, sie kennen trotz möglicher technischer Konsekutive wie Überblendung, Ab- und Aufblende, nur die unmittelbare Gegenwartsdarstellung.

Wird die Erzählung im Roman durch das Wort imitiert, so wird sie im Film durch eine Palette von Ausdrucksmöglichkeiten dargestellt. Wir sagen ja auch, „die Kamera erzählt eine Geschichte". Die filmischen Gestaltungsmöglichkeiten ersetzen uns die lebendige Erzählerin – wenn wir in der Lage sind, diese Bilder zu lesen.

Diese erzählende Kamera besitzt große Ähnlichkeit mit Erzählern, die Kindern im Kindergarten und – bestenfalls – zu Hause vor dem Einschlafen Geschichten nicht nur mit Worten sondern auch durch Mimik, Gestik und die Modulation und Tonalität beim Sprechen erzählen.

Die filmische Erzählerin bleibt bei den ersten Erfahrungen mit Film allerdings im Unpersönlichen, während beim eigenständigen Buchlesen die Erzählinstanz etwa durch vielfältige Verwendung von Personalpronomen unterscheidbar und zugeordnet wird.

Erzählen als Raum- und Zeit-Universum

Wir vergessen viel zu oft, *wie wir begonnen haben, optisch zu assoziieren, optisch zu folgern, optisch zu denken, wie geläufig uns optische Abkürzungen, optische Metaphern, optische Symbole und Begriffe sind.* Was Balázs (1949), in Österreich als Filmkritiker und Theoretiker des frühen Films bekannt, für seine Zeit aussprach, gilt auch heute noch.

Man denkt eher an die manifesten Inhalte. Man denkt nur selten mit Freude an die Filmsprache, an das Zusammenwirken von Bild und Ton, an jene Sinnveränderungen, die sich zwischen den Bildern ausdrücken können.

Die Diegese, das Universum der Erzählung, begrifflich durch Plato bzw. Aristoteles gefasst, kann durch Worte wie durch Bilder hergestellt werden. Aufgeschriebene bzw. gesprochene Worte können nur bedeuten, sie können jedoch nicht etwas imitieren. (Mit Ausnahmen, etwa in der Lyrik.)

Ein Indiz für das vertiefende Verständnis, ja Selbstverständnis, mit dem von Generation zu Generation die Filmsprache intuitiver rezipiert wird, sei an einem Beispiel gezeigt: Ortswechsel von Personen werden in heutigen Filmen viel unvermittelter gezeigt als in jenen, die vor einer Generation entstanden sind. Nicht mehr die Wege von einem Ort zum anderen werden mit der Kamera abgegangen, wie im klassischen Film bis Ende der 50er Jahre, sondern nur mehr das Ende der Bewegung wird ins Bild gebracht. Aus dieser zeitlichen Raffung von Aktion erschließt sich auch das Gefühl, dass Filme immer schneller erzählt werden. Dieses zeitliche Gestaltungsprinzip manifestiert sich auch in den größeren dramaturgischen Bögen: Die Erzählung kommt sofort zum Punkt der Aktion.

Inhaltlich verliert sich die klassische Dreiakteaufteilung: Übrig bleibt – um im Bild zu bleiben – der 2. Akt, der Konflikt, der ohne Vor- und Nachgeschichte zur Darstellung gebracht wird. Ohne Bedingungen und Begründungen angeben zu müssen, werden die Erzählcharaktere in Aktionen getrieben, die – geprägt von optischen und akustischen Sensationen – als Schauwert für sich stehen. Beweggründe für den actionreichen Kampf und die Gefühle der Akteure in diesem Kampf werden nicht mehr vorbereitend gestaltet und nachvollziehbar gemacht. Sprachliche Textteile aus dem Off oder im On unterstützen die Überbrückung handlungslogischer Unschärfen, die durch den Ausfall von jenen Szenen entstehen, die Aktionen begründen oder Bedingungen herstellen könnten.

Direktheit der Bilder

Der Film spricht unmittelbar viele unserer Sinne an und provoziert in uns optische und akustische Sensationen, die zu Ideen und zu Emotionsassoziationen führen, über die wir überrascht sein können, weil wir nicht wussten, dass sie in uns abrufbar sind. Erwähnt seien nur einige zeitliche Effekte, die diese „Überraschung" bei uns hervorrufen können und die zu einer zum Lesen unterschiedlichen Rezeption führen: Beschleunigung, die uns in Atem hält, und Verlangsamung, die uns während des Erzählaktes zum „Träumen" bringt. Die das räumliche und zeitliche Erzähluniversum verändernden filmischen Sprachfiguren sind Ab- und Aufblenden, oder – im gegenwärtigen Film seltener verwendet – Überblendungen, die uns kontinuierliche bzw. simultane Raum- und Zeiterlebnisse bringen, die die vorfilmischen Lebenserfahrungen – in jedem Alter – aktivieren und erinnern lassen. Filmische Gestaltungsmöglichkeiten mit Licht sensibilisieren uns für Handlungen und Charaktere unabhängig von den Dialogen. Die Liste der spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten des Films in Konkurrenz zur Literatur ließe sich noch fortführen, zeigt aber vor allem auch auf, woher diese Faszination für das bewegte Bild abzuleiten ist. Die Unmittelbarkeit des Bildes und – verschärft durch die Bewegung der Schattenbilder – der hohe Grad an Authentizitätseindruck unterscheidet das Bildlesen vom Textlesen. Die Direktheit und die Distanzlosigkeit der Bilder umschließen unser Denken unmittelbar, indem sie das Unbewusste aktivieren.

Damit erzeugen sie sie auch Ängste – nicht nur bei den Zuseherinnen selbst, sondern auch bei deren Angehörigen beziehungsweise Erziehungsberechtigten. Es ist die Angst, sich in den Bildern zu verlieren. Es ist ein Mechanismus, der gleichbedeutend ist mit der Angst im Traum, bei dem man sich nicht mehr von Außen zusieht, sondern zu einem Teil der Traumhandlung wird.

Angst vor oder Ärger über ... sind auch jene Emotionen, die uns Erwachsene (ein)packen, wenn wir an die vielen Stunden denken, die unsere Kinder vor dem TV-Schirm oder vor den anderen „Kasteln", sei es Gameboy, Playstation, Wii, etc. verbringen.

Aber erst wenn wir uns in den Bildkader hineinver-

setzen, uns mit den Bildern zu identifizieren beginnen, bekommen wir Schwierigkeiten mit der uns umgebenden Realität. Dann glauben wir auch an eine Wirklichkeit der Bilder, können diese mit unserem eigenen Leben verwechseln, und warten immer auf neue Bilder, die uns vom medialisierten Außen angeliefert werden. So ist ein zunehmend bedenklicher Umgang mit Film- und TV-Erzählungen beschreibbar, wie er bei Mediennutzerinnen jeden Alters auftritt, die sich der Realität mehr und mehr verweigern.

Foto: Keilhacker/Brudny/Lammers: Kinder sehen Filme. Ausdruckspsychologische Studien zum Filmerleben des Kindes, München: Ehrenwirtverlag o.J.

Sind es heute die Bilder, die diese Auswirkungen haben können, war es früher das Lesen von Romanen, in die man sich aus Mangel an anderen Erzählformen leicht versenken konnte. Die Rezeption des Briefromans „Die Leiden des jungen Werthers" wird oft in einem Analogieschluss mit der Wirkung des Computerspiels gleichgestellt, ohne die unterschiedlichen Materialitäten der beiden Medien und deren affektiven Wirkungen und taktilen Möglichkeiten als dieser Analogie widersprechend einzubeziehen.

Rezeptionszeit

Ein interessantes Unterscheidungsmerkmal zwischen Lesen und Schauen ist auch die Zeitspanne, die wir dazu benötigen. Jene beiden Erzählmedien, die durch die Zeit, die eine Geschichte benötigt, um erzählt zu werden, auch die Rezeptionszeit bestimmen, sind Theater und Film. Theater ist nicht nur Text. Theater ist Aufführung und Zeigen. Deshalb steht dieses Medium auch zwischen Lesen und Film.

Eine Theateraufführung oder eine Filmvorführung hält nicht an. Kann man beim Lesen innehalten, wiederholen, ist das bei Theater und Film (Sonderformen vernachlässigen wir hier) nicht möglich. Entweder hat man also die rasche und im Verhältnis zum Lesen zerstreute Auffassungsgabe, die diese optisch-akustische Sprache verlangt, oder es entgehen einem bestimmte Informationen. Das können vordergründige Informationen sein, die auf akustisch-sprachlicher Ebene stattfinden, aber auch jene, die auf sekundäre Art erzeugt werden, durch den Diskurs, die Sprechweise.

Dabei spielt die Erzählzeit, verstanden als Zeitraum, in dem eine Geschichte erzählt wird, als pragmatischer Teil der Materialität unterschiedlicher Medien eine große Rolle. Während der Film in seiner ursprünglichen Vermittlungsform im Kino aus marktstrategischen Gründen auf durchschnittlich 90 Minuten standardisiert ist, kann die Erzählzeit des Buches durch uns verändert werden. Seiten können wiederholt, Absätze verlangsamt gelesen oder Teile aus dem Buch laut und pointiert genossen werden.

Da ein Buch im Gegensatz zum Film selten in einem Stück rezipiert wird, werden neben dem schriftlichen Text auch die Pausen für die Konstituierung von Sinn und Sinnlichkeit wichtig. In ihnen muss das Buch weggelegt werden und der Alltag hält Einzug und beginnt sich mit den Erlebnissen aus der Erzählung zu vermischen. Eine erweiterte Form des Lesens schlägt Barthes (1970) vor, wenn er schreibt: *Wer es versäumt, wiederholt (den gleichen Text, Anm. f.g.) zu lesen, ergibt sich dem Zwang, überall die gleiche Geschichte zu lesen.* Erst durch Wiederholung, folgert Barthes, kann die „Differenz", die im sich öffnenden Text verborgen sein kann und die jenseits der manifesten, sichtbaren Inhalte beginnt, als Teil des Erzählaktes erkannt werden. Diese Wiederholung, die als emotionaler Gewinn verbucht werden kann, ist ja Kindern ursprünglich nicht unbekannt. In einem bestimmten Alter werden die neu erzählten oder gesehenen Geschichten immer wieder verlangt. Die Vermarktungsstrategien von umworbenen Filmerzählungen, die multimedial umgesetzt werden, bauen auf diesem menschlichen Grundbedürfnis auf, das bei Kindern noch klar und direkt ausgeprägt ist.

Privat kann man für dieses Bedürfnis und diese Art des Lesens beim Film die Technik der DVD nützen und gemeinsam mit Kindern Stück für Stück den bereits im Kino gesehenen Film lesen. *Ich möchte einen Film, den ich noch nicht kenne, nicht zuerst im Fernsehen oder auf Video sehen. - Einen Film im Kino oder auf Video bzw. auf DVD sehen ist so unterschiedlich, als würde ich ein Buch lesen oder in einem Buch nachschlagen. (Truffaut, 1979)*

Diese Aussage des französischen Regisseurs über das Filmschauen lässt sich auch auf den Gegensatz zwischen Buch-Lesen und Film-Schauen erweitern, einen Gegensatz, der in der spezifischen unterschiedlichen Erzählweise von Buch und Film begründet scheint.

Den Bildmedien wird immer zugeschrieben, dass sie nicht zum Denken anleiten sondern nur zum Sehen. Kann der Roman z. B. den Blick auf ein Geschehen, auf die Welt, nur mit Hilfe von Worten und Sätzen suggerieren, deren Bedeutung und Grammatik man kennen und erkennen muss, stellt der Film blitzschnell sein Wissen, das Wissen der Autoren, zusammen mit einer mehr oder weniger ausgeklügelten Tonfolge vor.

Soziale Anerkennung

Lesen als Erfahrung von sozialem Verhalten geht bei Kindern vom Vorlesen, darüber Sprechen oder dazu Zeichnen und mimisch und gestisch Nachspielen auf alle Fälle von einem Gruppenerlebnis, meistens in der Familie, aus und individualisiert sich mit dem Erwerb zunehmender Lesekompetenz. Film-Sehen bleibt im Gegensatz dazu so lange ein Gruppenerlebnis, bis es sich durch den leichten Zugriff auf DVD individualisieren lässt.

Über den Film, der in der täglichen Werbung zitiert wird oder den man gestern gesehen hat, spricht man. Ein geseher Film steigert die Akzeptanz in der sozialen Umgebung. Im Vergleich dazu ist das Buch – durch seine Nichtexistenz in der heutigen Wahrnehmung – wertlos. Das Bücher-Lesen kann nur wertvoll werden für die, denen sich der Reichtum des Lesens als Erfahrung erschließen lässt. Dazu gehört Lesekompetenz ebenso wie das Vorbild von nahe stehenden Menschen. Wenn man den Kinder also vorwirft: „Ihr schaut zu viele Filme", wird man sich von den Jüngeren die Frage „gefallen" lassen müssen: „Erzähl du mir doch bitte jenes Buch, das du zuletzt gelesen hast."

Das Verhältnis unserer Kinder zum Buch-Lesen wird davon beeinflusst, wie oft sie uns beim Lesen sehen und uns darüber sprechen hören. Wie bei einem gemeinsamen Museumsbesuch müssen auch Bücher oder Filme gemeinsam reflektiert werden. *Die Eltern vergeben sich die Chance, ihre Kinder kennen zu lernen, wenn sie sie vor dem Bildschirm oder im Kino alleine lassen,* lässt uns die Kinderpsychoanalytikerin Francoise Dolto (Dolto, 1985) wissen, die die Kraft der Bilder für die Aktivierung des Unbewussten kennt. *Schade dass meistens eine geliebte Person fehlt, die die durch die Geschichte aufkommenden Emotionen, Gefühle und Fantasien, in Worte fasst, als Echo auf die Bilder, ...*

Gespräche bringen unausgesprochene Gefühle und Gedanken an die Oberfläche und suchen Lösungen für virulente Konflikte, die „getarnt" durch Verschiebungen und Verdichtungen in Bildern und Tönen aufblitzen. Stärker als zu Hause, wo der Fernsehapparat Teil der Möblierung bleibt, transformiert der Film im Kino durch die ihm eigene Sprache, die gleichzeitig viele menschliche Sinne anspricht, diese verschollenen, vergessenen und versteckten Regungen der menschlichen Existenz. Aber auch die „Stimmung" im Kinosaal, geprägt von einem großen Bild, den vielfältigen Sensationen für die Ohren, der Dunkelheit des Raumes und dem Dualismus der Rezeptionssituation (sich als Individuum im Kollektiv der Zuschauerinnen fühlen), ermöglicht es, Unsagbares zu artikulieren.

Diese ideale Situation des Filme-Sehens wird durch das in Mode gekommene Popcorngeraschel ebenso unterwandert wie von den Gerüchen der unterschiedlichen Soßen, die dazu verkauft werden. Das Ergebnis ist eine andere Möglichkeit, mit Bildern umzugehen: ein zerstreutes Zu-Sehen, ein Vorüberziehen-Lassen (Daney, 1985).

Das ist beim Lesen nicht so einfach möglich. Ein Grundeinsatz an konzentrierter Aufmerksamkeit ist nötig, um Buchstaben zu erkennen, Grammatik in einen Sinn zu bringen, Satzzeichen in einen Zusammenhang mit dem Satz zu stellen. Kann unter diesen Voraussetzungen Verstehen entstehen, so ist – da der Film viel unmittelbarer anspricht – in der Bilderwelt diese Leistung erst an zweiter Stelle gefragt: erst dann, wenn es darum geht, die Schönheit der Bild- und Tonsprache zu erkennen.

Erfahrung, Lust und Freude

Ohne die unterschiedlichen psychischen, physischen und unbewussten Voraussetzungen, die kulturell und geschlechtspezifischen Erfahrungsunterschiede übersehen zu wollen, bestimmen die gleichen Rahmenbedingungen den Rezeptionsakt bei Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen: Raum- und Zeiterfahrung, Erwartungshorizont, Lust und Freude, etc.

Die Grundbegriffe Raum- und Zeiterfahrungen gehen in das Nachdenken über die Gegenüberstellung vom Lesen und Schauen ein. Der „Erfahrungshorizont" (Jauss, 1967) ist zwar nur eine Kategorie im Leseakt der beiden Medien, aber er wirkt sich sinnbildend aus. Eine andere Kategorie zur Bestimmung des Leseaktes bei Buch und Film unter rezeptionsästhetischen Prämissen sind „Lust" und „Freude" (Barthes, 1970). Zweifelsohne sind beide Begriffe in ihrer Dynamik und Veränderbarkeit alters- und geschlechtspezifisch, bildungs- und kulturspezifisch.

Ist im Akt des Lesens die Freude an der Mehrdeutigkeit von Begriffen und Satzkonstruktionen, die zusätzlichen Sinn generieren, ausschlaggebend, um das Buch zum „Abenteuer im Kopf" werden zu lassen, so ist im Akt des Schauens primär die Unmittelbarkeit des Lustempfindens, das uns unkontrolliert und unkontrollierbar entgegen kommt, bedeutsam.

Da ein oberflächliches und zerstreutes Sehen bestimmend ist für unsere Mediengegenwart, der man sich nur schwer entziehen kann, scheint es wichtig zu sein, die unterschiedliche „Poetik des Andeutens" (Eco, 1979) im Akt des Lesens, sei es eines Buchs oder eines Films, zu erkennen und damit eine bewusste Offenheit der Erzählung gegenüber zu entwickeln und zu bewahren. Dadurch können Bücher und Filme in ihren Unterschiedlichkeiten und Unterscheidbarkeiten geschätzt und geliebt werden und ihren Beitrag zu einer persönlichen Mythologie, wie umfassend sie auch immer bereits ist, leisten.

Bereits gesehene und gelesene Texte spielen dabei ebenso eine Rolle, wie die eigene Lebenserfahrung, die sich täglich dynamisch entwickelt. |

Literatur

Bachtin, Michael M. (1962): Esthétique et théorie du roman (deutsch: Zur Romantheorie und Lachkultur, 1990). Balázs, Béla (1949): Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Barthes, Roland (1970): S/ Z. (deutsch: S/Z. 1976) Bergala, Alain (2002): L'hypothèse cinéma. Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs. Daney, Serge (1985): Ciné journal, Vol. II. Dolto, Francoise (1985): La Cause des enfants (deutsch: Kinder stark machen, 1997). Eco, Umberto (1979): Lector in fabula (deutsch 1987). Epstein, Jean (1927): Écrits sur le cinéma. Jauss, Hans R. (1967): Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. Postman, Neil(1985): Amusing ourselves to Death (deutsch: Wir amüsieren uns zu Tode). Ricoeur, Paul (1984): Temps et récit (deutsch: Zeit und Erzählung, I – III, 1991). Truffaut, Francois (1979): Cahiers du cinéma.

Franz Grafl, promovierter Theater- und Politikwissenschafter, lebt in Wien und Paris, Lektor für Filmgeschichte und Medienästhetik in Wien und Innsbruck, Projekt: Mirage / Image Österreichs im nichtdeutschsprachigen Film. Mitkoordinator des „Internationalen Kinderfilmfestivals".