

**BACHELORARBEIT**

# **Der Kuleshov-Effekt im Kontext der formalistischen Filmgeschichte und seine Aktualität - eine empirische Untersuchung zur Montage der Großaufnahme**

---

vorgelegt am 30. September 2024  
Aleksa Krieg

Erstprüfer: Prof. Dr. Hans-Jörg Kapp  
Zweitprüferin: Nathalie Mai

---

**HOCHSCHULE FÜR ANGEWANDTE  
WISSENSCHAFTEN HAMBURG**  
Department Medientechnik  
Finkenau 35  
20081 Hamburg

## **Zusammenfassung**

Diese Arbeit gibt einen Überblick über die Relevanz der Montage und der Großaufnahme im Kontext des Kuleshov-Effekts der frühen 20er Jahre. Dabei liegt ein besonderes Augenmerk auf den Theorien Eisensteins und Kuleshov selbst, sowie den Beobachtungen einiger Zeitgenossen zu der Montage. Untersucht wird die Theorie der russischen Formalist:innenschule, insbesondere das Konzept des ‚Neuen Sehens‘, das vertraute Elemente in neue Kontexte setzt und die Form in den Vordergrund stellt. Zentrale Konzepte wie Kunstgriffe und Dominante werden definiert, um alltägliche Automatismen aus einer neuen Perspektive zu betrachten. Diese Ansätze finden sich auch in den Theorien russischer Filmtheoretiker wieder, die die Bedeutung der Großaufnahme und der Montage betonen. Die Arbeit beleuchtet die unterschiedlichen Positionen von Balázs, Deleuze und Eisenstein zur emotionalen und rationalen Wirkung der Großaufnahme.

Ein praktischer Teil der Arbeit setzt diese Theorien in einem Kurzfilm um, der ausschließlich aus Großaufnahmen besteht und Raum für assoziative Interpretationen lässt. Eine qualitative Umfrage untersucht die Wahrnehmung und das Verständnis der Zuschauer:innen, insbesondere in Bezug auf den Kuleshov-Effekt. Die Ergebnisse zeigen, dass die Teilnehmer:innen trotz der offenen Form des Films erlernte Strukturen des Filmverständnisses anwenden und Emotionen sowie Verbindungen interpretieren. Die Arbeit verdeutlicht die anhaltende Relevanz der behandelten Theorien und bietet eine Grundlage für weitere Untersuchungen, insbesondere im Hinblick auf anthropomorphisierende Stilmittel.

## **Abstract**

This paper provides an overview of the relevance of montage and close-up shots in the context of the Kuleshov Effect of the early 1920s. Special attention is given to the theories of Eisenstein and Kuleshov themselves, as well as the observations of some contemporaries on montage. The study examines the theory of the Russian Formalist school, particularly the concept of ‘New Vision,’ which places familiar elements in new contexts and emphasizes form. Key concepts such as artistic devices and dominant elements are defined to view everyday automatism from a new perspective. These approaches are also found in the theories of Russian film theorists who emphasize the importance of close-ups and montage. The paper explores the different positions of Balázs, Deleuze, and Eisenstein on the emotional and rational impact of close-ups.

A practical part of the paper implements these theories in a short film composed exclusively of close-ups, allowing for associative interpretations. A qualitative survey examines the perception and understanding of the viewers, particularly regarding the Kuleshov Effect. The results show that despite the open form of the film, participants apply learned structures of film understanding and interpret

emotions and connections. The paper highlights the ongoing relevance of the discussed theories and provides a basis for further research, especially concerning anthropomorphizing stylistic devices.

# Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis.....	VI
1 Einleitung .....	7
2 Theorie.....	8
2.1 Aufbau Theorieteil.....	8
2.2 Der Kunstgriff und der Formalismus.....	9
2.2.1 Der Kunstgriff im Kontext Film.....	12
2.2.2 Zum Formalismus und dem Film .....	14
2.3 Die Großaufnahme.....	15
2.3.1 Was umfasst die Großaufnahme.....	15
2.3.2 Balázs und die Lupe .....	17
2.3.3 Der Formalismus und die Abstraktion .....	19
2.3.4 Deleuze und der Affekt .....	22
2.3.5 Zwischenfazit .....	25
2.4 Der Kuleshov-Effekt und die Montage.....	25
2.4.1 Montagetheorien der Sowjetunion .....	26
2.4.1.1 Sergei Eisensteins dialektische Montage.....	26
2.4.1.2 Dziga Vertov: Kinopravda und Kinoauge .....	27
2.4.2 Der Kuleshov-Effekt .....	28
2.4.2.1 Lev Kuleshov - eine Einführung.....	28
2.4.2.2 Der Kuleshov-Effekt und kontextuelle Erschließung von Emotionen .....	30
2.4.2.3 Künstliche Landschaften und der konstruierte Raum.....	31
3 Der Kuleshov-Effekt – eine empirische Untersuchung.....	32
3.1 Aufbau praktischer Teil .....	32
3.1.1 Tiere und Kuleshov .....	33
3.1.2 Dogs That Do Not Work .....	37
4 Die Untersuchung.....	39
4.1 Wissenschaftlicher Stand zur Überprüfung des Kuleshov-Effekts.....	39
4.2 Methodik des Fragebogens .....	43
4.2.1 Aufbau des Fragebogens .....	44

4.2.1.1	Der Kurzfilm als Ganzes und Interpretationsansätze .....	45
4.2.1.2	Einzelne Momente im Hinblick auf Forschung zum Kuleshov-Effekt .....	47
4.3	Auswertung der Umfrage .....	49
4.3.1	Überblick über quantitative Daten.....	50
4.3.2	Einordnung der Daten und Zusammenfassung .....	52
4.3.2.1	Die Beschreibung des Films .....	52
4.3.2.2	Einordnung der Protagonisten .....	54
4.3.3	Erkenntnisse zu den Ergebnissen .....	59
5	Fazit .....	60
	Literaturverzeichnis.....	63
	Filmverzeichnis .....	66
	Anhang .....	67
	Eigenständigkeitserklärung .....	68

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Ausschnitte aus <i>Ballet Mécanique</i> (Léger/Murphey 1924) .....	10
Abbildung 2 Beispiele aus <i>La Passion de Jeanne d'Arc</i> .....	14
Abbildung 3 Einstellungsrößen im Überblick.....	16
Abbildung 4 Szene aus <i>Close</i> .....	18
Abbildung 5 Totale und darauffolgende Großaufnahme in <i>Streik</i> (1925) .....	21
Abbildung 6 Zerbrochener Teller <i>Panzerkreuzer Potemkin</i> (1925).....	22
Abbildung 7 Supertotale aus <i>Where Is the Friend's House</i> (1987) .....	23
Abbildung 8 Großaufnahmen aus <i>The Lighthouse</i> (2019).....	24
Abbildung 9 Schnittfolge des Kuleshov-Experiments .....	30
Abbildung 10 Großaufnahme aus <i>Cow</i> (2021) .....	34
Abbildung 11 Point-of-View-Struktur in <i>EO</i> (2022) .....	34
Abbildung 12 beispielhafte Sequenz mit Schuss-Gegenschuss Verfahren aus <i>Lamb</i> (2021).....	36
Abbildung 13 Schnittsequenz der Blicke von Menschen und Tieren in <i>Zoo</i> (1961) .....	37
Abbildung 14 Darstellung der Ergebnisse der Studie von Mobbs et al. (2006): S. 100. ....	41
Abbildung 15 Großaufnahmen der Hunde aus dem Fragebogen.....	46
Abbildung 16 Objekteinstellungen aus dem Fragebogen .....	47
Abbildung 17 Subjekt-Objekt Montage .....	48
Abbildung 18 Subjekt-Objekt-Subjekt-Montage .....	48
Abbildung 19 Blicke der Hunde .....	49
Abbildung 20 Datenübersicht über Geschlecht und Alter .....	50
Abbildung 21 Überblick über wie viel filmische Inhalte konsumiert werden und in welchem Kontext sie beim Arbeiten mit Film zu tun haben .....	51
Abbildung 22 Auswertung auf was besonders bei Filmen geachtet wird.....	52
Abbildung 23 Couver .....	54
Abbildung 24 Anna .....	55
Abbildung 25 Lilli .....	55
Abbildung 26 Cooper .....	56

# 1 Einleitung

Eine Lithographie ist ein druckgrafisches Verfahren, bei dem Bild oder Text auf einen Stein gezeichnet und abschließend gedruckt wird. Erfunden 1798, spielte sie eine wichtige Rolle in der Verbreitung von Kunst und Information im 19. Jahrhundert. Der Kurzfilm *Caricaturarna* (2021) von Radu Jude greift diese Druckform in seiner Erzählung auf und verweist auf die Sammlung satirischer Lithografien des französischen Künstlers Honoré-Victorin Daumier. Dabei ergänzt er diese durch den Einsatz von Voice-Over und Zitatkarten, um weitere inhaltliche Ebenen zu eröffnen.

Die einzelnen Bilder werden zunächst für sich stehend gezeigt, es gibt keine Kommentare oder Einordnung. Lediglich ein Hinweis durch ein einleitendes Zitat verweist auf die gestische Natur der dargestellten Personen und die unterschiedlichen Phasen, die sie darstellen. Unwillkürlich beginnt man die Lithografien, die wortlos die nächsten Minuten zu sehen sind, auf diesen Aspekt hin zu betrachten und den Film mit diesem Fokus zu interpretieren. Das Zitat stammt von dem russischen Filmemacher Sergeij Eisenstein, der die Bilder und ihre gestischen Momente in unterschiedliche Abschnitte gliedert. Dabei bezieht er sich auf die körperliche Physis und unterteilt in Beine, Hände und Kopf.

Nach einiger Zeit spricht Jude wieder selbst über das Voice-Over und eröffnet eine neue Ebene. Einige der Bilder werden erneut eingeblendet, nun mit einem die Lithografien ergänzenden Dialog, der von unterschiedlichen Personen angesprochen wird. So entstehen kurze Szenen und Momente zwischen den dargestellten Menschen in den Bildern. Über den Inhalt und Gesten wird eine Geschichte erzählt.

Im abschließenden Abschnitt ist wieder Radu Jude zu hören. Er erklärt nun eine weitere Variante der Karikaturen erzählen zu wollen und blendet die aktuelle Nachricht ein „Actress Gwyneth Paltrow, who sells beauty products, sued as man claims her vagina-scented candle exploded.“ Dieses Zitat wird im Folgenden genutzt um eine neue Deutung der anschließend gezeigten Lithografien zu erschließen und das Gezeigte so mit dem Text in Verbindung zu bringen.

Die Bilder in dem Kurzfilm bleiben immer dieselben, was sich ändert, ist der Kontext. Jude arbeitet hier vor allem mit der textuellen Ebene. Über Voice-Over und Einblendungen verändert er das Wissen bzw. die Haltung der Betrachter:innen und schafft es so den Inhalt und die Lesart in jedem der drei Abschnitte zu verändern. Explizit bezieht er sich in der Auswahl der Zitate und Referenzen auf zwei sowjetische Filmschaffende und -theoretiker, die in der folgenden Ausarbeitung eine wichtige Rolle spielen werden, da sie in den frühen Jahren des sowjetischen Kinos zentrale Thesen und Konzepte zu einer ersten Film- und Montagetheorie erarbeitet haben.

Was Jude in diesem Kurzfilm macht, mag keine Montage im herkömmlichen Sinn sein. Beginnend mit dem Zitat Eisensteins wird das Montieren und Betrachten des Bildes noch auf den:die Zuschauer:in ausgelagert, indem im Rezeptionsprozess selbst die Totale der Einstellung in einzelne kleine Momente und Gesten zerlegt wird und so eine freie Deutung entstehen kann. Mit dem Rahmen des szenischen Dialogs wird den Betrachter:innen, im zweiten Abschnitt bereits eine Lesart an die Hand gegeben. Im

letzten Teil hingegen werden zwei Elemente miteinander verbunden und so ein neuer Kontext erschlossen.

Nichts anderes stellt das Prinzip der Montage nach Eisenstein und Lev Kuleshov dar, sie verbinden einzelne Bilder miteinander, um den Betrachter:innen so ein Narrativ, eine Geschichte oder eine Deutung an die Hand zu geben. Dieser Ansatz soll in dieser Arbeit untersucht werden. Die Theorien der beiden werden im Kontext ihrer Entstehung aufgegriffen und so ein Überblick über eine solche Herangehensweise an filmische Ansätze geschaffen. Die formale Relevanz von Film wird hierbei im Zentrum stehen und ein experimenteller Umgang mit filmischen Inhalten, wie Kuleshov ihn bereits in den 1910er Jahren mit seinen Schüler:innen erschlossen hat, fortgeführt werden.

In dieser Arbeit soll es um einen empirischen Zugang zu dem Konzept des Kuleshov-Effekts gehen und die unterschiedlichen Auswirkungen der Montage der Großaufnahme, die in dem eingangs nachgezeichneten Kurzfilm von Radu Jude noch keine Rolle spielte. Hierfür wird nach einer Einführung in die Ideen der sowjetischen Montagetheorie und der Rolle der Großaufnahme im Kontext des Films ein eigens für diese Arbeit produzierter Kurzfilm als Ausgangspunkt für die exemplarische experimentelle Erforschung der formalen Wahrnehmung von kontextueller Montage der Großaufnahme herangezogen.

Eine Besonderheit dieser Untersuchung stellt die Auswahl der Protagonisten des Kurzfilms dar, die keine Menschen, sondern Hunde sind. Unterschiedliche affektive und emotionale Auswirkungen, die hier in der theoretischen Ausführung zur Großaufnahme bereits aufgegriffen werden, sowie die assoziative Ebene sollen hierbei untersucht und analysiert werden. Methodisch wird hier eine qualitative Herangehensweise angewandt, um einen möglichst freien Zugang der Befragten gewährleisten zu können

Im Vordergrund soll die Frage nach der Aktualität sowjetischer Montagetheorien sowie die Einbindung der Großaufnahme stehen und wie diese die Wahrnehmung bei Zuschauer:innen leitet oder beeinflusst.

## **2 Theorie**

### **2.1 Aufbau Theorieteil**

Die Grundidee des Kuleshov-Effekts lässt sich nicht unabhängig von den Gedanken der Strömung des russischen Formalismus lesen. Nicht nur waren Lev Kuleshov und einige Vertreter der formalistischen Schule befreundet und arbeiteten eng an Drehbüchern und Filmkonzepten zusammen (vgl. Levaco 1976: S. 494), auch die Herangehensweise an das Verständnis von Filmen, insbesondere der Montage durch Experimente besser zu erforschen und für künstlerisches Schaffen zu nutzen, stellte ein inhärentes Interesse der frühen Theoriebildung russisch-sowjetischer Filmtheoretiker dar.

„Die Künstler der 1920er Jahre verstanden die neue kommunistische Gesellschaft als quasi-künstlerische Versuchsanordnung, wenn sie nach formalistischem Ideal die «Kunst als Verfahren» der Sichtbarmachung dazu einsetzten, die automatisierte Wahrnehmung des

unterdrückten Arbeiters mittels künstlerischer Verfremdung zu befreien zugunsten eines ‚aufgeklärten Proletariats‘.“ (Vöhringer 2007: S. 9f.)

Mit diesem Wissen als Hintergrund wird hier zunächst eine Einführung in die Gedanken und Konzepte der russischen formalistischen Theorie gegeben um so besser einordnen zu können, wie sich formale Ideen als Grundlage für eine Erzählart funktionalisieren lassen und warum es so wichtig sein kann, Techniken wie die Montage zu nutzen und zu verstehen, da diese Arbeit auch aus der Motivation heraus entsteht, theoretische Konzepte in eine praktische Umwendung und die konkrete Filmproduktion mitdenken zu können und in irgendeiner Form einen Weg zu finden, diese in der Arbeit am Film besser integrieren zu können.

Nach einem Einblick in das Konzept des Kunstgriffs wird die Großaufnahme und die Montage als Prinzip des Kuleshov-Effekts näher definiert und diese als dessen Elemente eingeordnet.

Zunächst wird die Großaufnahme als ein stilistisches Mittel näher betrachtet und definiert. Dabei wird auch darauf eingegangen, wie eine Erzählung nur über diese Einstellungsgröße funktionieren kann. Über das Konzept der Emotionalisierung wird hier ein neuer Anknüpfungspunkt eingeführt.

Die Montage dieser Großaufnahmen stellt nun die Konsequenz dar. Die Montage wird hier als Kontextualisierungsstrategie eingeführt und gibt eine semantische Strukturierung filmischer Einheiten wieder. Formalistische Theoretiker:innen definieren Schnittmuster ähnlich einer Satzstruktur, das sich als System mehrerer Elemente in einer Struktur sehen lässt (vgl. Bordwell/Thompson 2009: S.55). Unterschiedliche Perspektiven geben die zentralen Konzepte von Sergej Eisenstein, Dziga Vertov und Lev Kuleshov des frühen 20. Jahrhunderts, die hier definiert werden, wobei der Kuleshov-Effekt besonders betont wird, bevor der praktische-empirische Teil im anschließenden Kapitel folgt.

## **2.2 Der Kunstgriff und der Formalismus**

Der Kunstgriff soll im Rahmen dieser Arbeit als ein Konzept eingeführt werden, das Strukturen einordnet und die Darstellungsweise verändern kann. Es ist ein Mittel, das bewirkt, dass etwas als Kunst wahrgenommen wird. So schreibt Sklovskij in seiner Theorie als Prosa: „Kunstwerke werden wir *die* Dinge nennen, die mit Hilfe besonderer Kunstgriffe geschaffen werden, mit Kunstgriffen, die bewirken sollen, daß diese Dinge als Kunst wahrgenommen werden“ (Sklovskij 1966 : S. 9)

Entstanden ist das Konzept des Kunstgriffs innerhalb der russischen Formalist:innenschule zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Erstmals erwähnt wurde der Kunstgriff als Verfahren in dem gerade zitierten Aufsatz Viktor Sklovskijs „Kunst als Kunstgriff“ in Form einer Kritik an damals vorherrschenden Wegen der Literaturrezeption (vgl. Striedter 1981: S. VII-IX). An dieser bemängelt er das „Denken in Bildern“. Diese Perspektive auf Kunst der symbolistischen Bewegung zu dieser Zeit, beschreibt Sklovskij als ein Denken in Automatismen und Vereinfachungen. Dies stelle jedoch einen Widerspruch in der Aufgabe der Kunst dar, wie Sklovskij sie definiert. Kunst solle vielmehr den Blick schärfen und

von der automatisierten Wahrnehmung wegleiten, um eine neue Art des Sehens zu ermöglichen. Hierzu schreibt er:

„Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstands zu vermitteln, als Sehen und nicht als Wiedererkennen.“ (Sklovskij 1981: S.15)

Es geht darum, die Wahrnehmung zu akzentuieren und somit um die Dekonstruktion der Automatisierung. Gewohnte Gegenstände oder Prozesse, wie in dem Zitat der Stein, müssen als solche wiedererkennbar sein und bei der Betrachtung als etwas Neues zurückgewonnen werden.



Abbildung 1 Ausschnitte aus *Ballet Mécanique* (Léger/Murphey 1924)

Eine beispielhafte Umsetzung lässt sich etwa in dem Film *Ballet Mécanique* von 1924 beobachten. In dem experimentellen Kurzfilm von Fernand Léger und Dudley Murphey werden alltägliche und mechanische Elemente als Einzelteile eines Balletts dargestellt. Sie bewegen sich rhythmisch und durch die Montage choreografiert bilden sie ein neues Gesamtes. Haushaltsgegenstände wie Töpfe, Pfannen und Flaschen werden auf ungewöhnliche Weise inszeniert. Sie drehen sich, fallen um oder bewegen sich in Mustern. Der Film schafft es hier über Detailaufnahmen und Montage neue Perspektiven auf Objekte entstehen zu lassen und neue Kombinationskontexte und neue Kontexte zu eröffnen, die so im Alltag nicht existieren, immer wieder auch in Verbindung mit menschlichen fragmentierten (weiblichen) Körpern (vgl. Abbildung 1).

Ein Verfahren dieser Art bezeichnet Sklovskij als *Ostranenie*. In seiner Übersetzung ins Deutsche wird dieses Verfahren meist als Verfremdung bezeichnet<sup>1</sup>. Es handelt sich um „ein Verfahren der ‚Verfremdung‘ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden.“ (Sklovskij 1981: S. 15)

Die Betonung liegt hier also auf der Betrachtungsebene. Die ‚erschwerte Form‘ wirkt sich auf die Dauer der Rezeption aus und verlängert diese. Durch den Prozess der Verkomplizierung der Form wird der Fokus der Rezeption von dem Ergebnis bzw. Ziel abgewandt und die Wahrnehmung an sich charakterisiert und so als Kunst definiert.

Das Verfahren der *Ostranenie* wird von Sklovskij weiter in Unterverfahren untergliedert, die die unterschiedlichen Formen der Kunstgriffe darstellen, die er in Wiederholung, Parallelismus, Reihung und Stufung einordnet (vgl. Sklovskij 1969: S.38f.).

Laut Sklovskij sind die unterschiedlichen Kunstgriffe das ursprüngliche Wesen der Kunst. So sind es nicht die unterschiedlichen Themen oder Inhalte eines Kunstprodukts, sondern die Art und Weise der Präsentation und Anordnung in Form von unterschiedlichen Kunstgriffen, die es zu dem machen, was es ist (vgl. Sklovskij 1966: S. 9).

Weiterentwickelt wird dieser Ansatz, indem er in einen zeitlichen Kontext einzelner literarischer Entwicklungen eingebettet wird (vgl. Lachmann 1970: S.234). Hier wird sich auf die Kontextualisierung einzelner literarischer Strömungen bezogen, die sich nicht durch ihre Themen oder Inhalte von ihren Vorgängern unterscheiden, sondern in ihrer Form als eine Art Gegenentwurf zu dem Vorangegangenen entstehen. Es wird also die These aufgestellt, „daß neue Formen nicht um eines neuen Inhalts willen auftreten, sondern um eine alte Form abzulösen, die ihre Wirksamkeit verloren hat.“ (ebd.) Bilder, die bereits bestehen, werden demnach anhand der unterschiedlichen Kunstgriffe moduliert, um etwas Neues zu werden.

Sklovskijs Theorie lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: für ihn stellt Kunst im Allgemeinen eine Möglichkeit dar, Dinge losgelöst von ihrer vereinfachten, automatisierten Wahrnehmung zu betrachten und damit ein *Neues Sehen* zu fördern. Um dies zu erreichen, gibt es unterschiedliche Verfahren oder Kunstgriffe, die den Inhalt des Werkes in besonderer Art und Weise modifizieren und darstellen. Diese Kunstgriffe übernehmen eine so zentrale Rolle, dass sie in ihren Anordnungen und Strukturen der Bilder den Wandel unterschiedlicher Entwicklungen bedingen.

---

<sup>1</sup> Diese Übersetzung legt eine begriffliche Nähe zu Brechts Konzept der Verfremdung nahe. Sklovskijs *ostranenie* entspricht hier jedoch eher der deutschen Übersetzung des ‚Fremdmachens‘, ‚seltsam Machen‘ (vgl. Kessler 1996: S. 51-65). Die grundlegende Unterscheidung der beiden Konzepte liegt in erster Linie in der jeweiligen Funktion. Während Sklovskijs *ostranenie* aus dem Jahr 1916 sich auf die Wahrnehmungsfunktion der Kunst im allgemeinen bezieht, steht Brechts Verfremdungseffekt in erster Linie für eine aufgrund von Episierung und Illusionsbrechung herbeigeführte kritische Distanz, deren Funktion die Erkenntnis ist.

### 2.2.1 Der Kunstgriff im Kontext Film

Viele der Punkte, die hier von Sklovskij ausgehend beschrieben wurden, beziehen sich vor allen Dingen auf Literatur. Begründen lässt sich dies aufgrund der Tatsache, dass das Medium Film zu dem Zeitpunkt der Veröffentlichungen Sklovskijs gerade erst am Aufkommen war und der wissenschaftliche Diskurs noch nicht in dieser Form ausgeprägt war.

Eine Nähe zum Medium Film ist den russischen Formalisten jedoch nicht abzusprechen. Neben der Zusammenarbeit mit etwa Lev Kuleshov veröffentlichten Vertreter wie Sklovskij oder auch Boris Eichenbaum erste Schriften, die sich mit Film und den ersten Versuchen einer Filmtheorie auseinandersetzen. Immer dabei ist die besondere Betonung der Relevanz der Montage, die vor allen Dingen für die Filmemacher Dziga Vertov und Sergeij Eisenstein ein zentrales Element in ihrer Arbeit und Analyse sind, und hier später nochmal detaillierter aufgegriffen wird.

Eine Perspektive des Formalismus, die filmische Sprache in Analogie setzt mit tatsächlicher Sprache und dieser ähnliche Muster zuspricht, wird mittlerweile in bestimmten wissenschaftlichen Strömungen durchaus kritisch betrachtet (vgl. Prince et al. S. 61).<sup>2</sup> Weitere Ausführungen zu dieser Parallelsetzung von Sprache und Montage finden sich in den späteren Abschnitten zu Montage und dem Kuleshov-Effekt.

Es gibt nicht nur Kritik an den Theorien und Konzepten der frühen russisch-sowjetischen Filmtheorie. Die Begründer:innen des Neoformalismus Kristin Thompson und David Bordwell beziehen sich in ihren Grundsätzen stark auf die Überlegungen, die ihre Grundlagen im Formalismus haben und arbeiten diese weiter aus bzw. passen sie an. Ihr Verständnis des Verhältnisses von Kunst und Rezeption steht in Tradition der Überlegungen von Eichenbaum und Sklovskij. Geprägt durch eine Zeit in der die Filmtheorie von Strömungen wie der Psychoanalyse beherrscht wurde, stellen die Beobachtungen der beiden einen Gegenentwurf dar zu der vorgefertigten, schablonenhaften Deutung von Filmen dar. Durch ein und dieselbe Perspektive, wirkten die Filme gleich und langweilig, da sie immer mehr diesem theoretischen Konsens zu entsprechen scheinen (vgl. Thompson 1995: S. 24). Hier scheint eine Parallele zu der Haltung Sklovskijs durch, der hier, wie im vorigen Kapitel bereits zitiert, einen Mangel an künstlerischem Potential beanstanden würde.

So beziehen sich die Neoformalist:innen in ihrer Abgrenzung zu dem bestehenden wissenschaftlichen Diskurs ihrer Zeit auf ein anderes System in der Analyse und Theorie. Dabei greifen sie auf Gedanken der russischen Formalisten zurück. So etwa die Verfremdung *ostranenie*, denn diese „nicht praktisch orientierte Wahrnehmung ermöglicht es uns, innerhalb eines Kunstwerkes alles anders zu sehen als in der Realität, da die Dinge in diesem neuen Kontext fremd erscheinen.“ (ebd.: S. 30) Thompson sieht,

---

<sup>2</sup> Die Annahme, dass eine Einstellung als Teil eines Konstrukts beispielsweise fungiere, ähnlich einem Wort innerhalb einer Phrase, sei nicht zuträglich zum Verständnis von Kino. Diese Kritik wiederum entspricht einem Verständnis von Sprache im Kontext der generativen Grammatik, das auch in der linguistischen Forschung in der Zwischenzeit durch die Strömung der kognitiven Sprachwissenschaft angegriffen wird.

ähnlich wie Sklovskij zuvor, darin die Möglichkeit den Wahrnehmungsprozess zu deautomatisieren und so mit etablierten Sichtweisen und Realitäten zu brechen. Methoden für ein solches Vorgehen bzw. *Verfahren*<sup>3</sup> bietet das Medium Film in großer Menge. Ob es sich um Kamerabewegungen oder Cadrage handelt, die Montage, sich auf Handlungsebene, Dialogebene bewegt oder etwa in der Gestaltung von Kostüm und Ausstattung - es gibt unzählige Stellschrauben und Elemente zur Entwicklung einer bestimmten Ästhetik und Form, die es ermöglicht eine Verfremdung anzuwenden (vgl. ebd. S. 35)

Eine weitere Anleihe findet der Neoformalismus in dem Prinzip der *Dominanten*, die Roman Jakobson als Konzept einführt. „Die Dominante kann als diejenige Komponente eines Kunstwerkes definiert werden, an der sich alle andern orientieren: sie regiert, determiniert und transformiert die restlichen Komponenten.“ (Jakobson 1979: S. 212). Beschrieben wird hier ein formales Prinzip, das für das Werk eine einordnende Rolle übernimmt und einen übergeordneten Rahmen gibt. Es handelt sich also um ein strukturell, formal auffälliges Prinzip eines Werkes oder größer gedacht einer ganzen Strömung. Thompson selbst nennt es in ihrem Aufsatz *ästhetischer Ansatz* bzw. *approach*:

„So, wie ich [Thompson] diesen Begriff hier verwende, bezieht sich also ein *ästhetischer Ansatz [approach]* auf eine Reihe von Annahmen bezüglich der Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen Kunstwerken, bezüglich der Abläufe, mittels derer die Zuschauer die Kunstwerke verstehen, und bezüglich der Beziehungen zwischen Kunst und Gesellschaft.“ (Thompson 1995: S.23)

Da diese Dominanten, die aus dem Konzept des Kunstgriffs heraus erweitert wurden, als ästhetische Prinzipien unterschiedliche Formen annehmen können, sind auch hier die Gestaltungsmöglichkeiten vielfältig. Ein Beispiel, das für seine Verwendung von Großaufnahmen häufig besprochen wird, stellt der Film *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) von Carl Theodor Dreyer dar. Um die Protagonistin der Jeanne d'Arc und ihre Gefühlswelt in den Vordergrund zu stellen, wird dieser Film in weiten Teilen in Großaufnahmen aufgelöst. So ermöglicht die Form des Films aufgrund eines bestimmten Elements, das häufig wiederholt wird, eine eigene Sprache zu entwickeln, die ihre Wirkung auf unterschiedliche Weise entfaltet. Besonders im Kontext der Filme der frühen 20er Jahre sticht dieses Mittel heraus, da es in anderen Werken weitaus weniger frequent verwendet wurde. Ebenso in seiner Wirkungsweise, die dadurch eine größere Intimität und Nähe zu der Protagonistin herstellt, die so weiter in den Vordergrund der Erzählung gerückt wird.

---

<sup>3</sup> Auch diesen Begriff verwendet Thompson hier in Anlehnung an den formalistischen Begriff *priëm*, den Sklovskij in Kunst als Verfahren bereits definiert (vgl. Sklovskij 1981)



Abbildung 2 Beispiele aus *La Passion de Jeanne d'Arc*

In der Konzentration auf formale Elemente, wie die Dominante, arbeitet Thompson zentrale Analysewerkzeuge heraus, die für den Neoformalismus eine zentrale Rolle spielen. Der Blick auf die Form ist zentral bei der Analyse eines Films. Wie genau werden Verfahren wiedergegeben, platziert, in den Vordergrund gestellt oder wird sich an bereits gegebenen Konventionen orientiert? Genauso sehr wie die Frage der Rezeption einer solchen Form. Welche Konventionen sind bei den Betrachter:innen eines Films bereits so internalisiert und normalisiert, dass sie gar nicht mehr hinterfragt werden, welche Formen sind auffällig und lassen sich als Kunstgriffe einordnen? Dies sind zentrale Fragen und Blickwinkel, mit denen sich Anhänger:innen dieser Strömung beschäftigen.

### 2.2.2 Zum Formalismus und dem Film

Wie bereits an vielen Stellen erwähnt, bestand in der russisch-sowjetischen Filmproduktion ein enger Austausch zwischen der praktischen Durchführung und der theoretischen Betrachtung und Konzeption. Die Beobachtungen Kuleshows und seiner Studierenden, die im letzten Abschnitt dieses Theoriekapitels näher ausgeführt werden, stehen demnach im engen Zusammenhang mit dieser Auffassung von Strukturen im Film.

Nicht zuletzt ist das Verständnis von Kunst, Strukturen und Formen in der Kunst bzw. näher im Film eng verknüpft mit dem Verständnis von Sprache und semantischer Konstrukten in der Sprache. Boris Eichenbaum beschreibt hierzu eine Aufteilung von der Semantik der Einstellung und der Semantik der Montage. Die Einstellung isoliert, weist jedoch häufig kaum signifikante Alleinstellungsmerkmale auf. Einzig in der Komposition können bestimmte Merkmale auffallen, die dem Bild fotogene Eigenschaften zuweisen, und so der konkreten Einstellung eine eigenständige Wirkung geben. Grundsätzlich wird die relevante semantische Bedeutung auf der Ebene der Montage ausgehandelt. Die Bedeutung der Montage für den Formalismus ist unübersehbar. In seiner Kritik an Bela Balasz' Schriften zum Kino unter dem Titel ‚Der sichtbare Mensch‘ wirkt Sergeij Eisenstein nahezu polemisch in der Einordnung der Relevanz von Einstellungen im Kontext der Montage:

„Nieder mit der Personifizierung des Films in der *individuellen Einstellung*. Das Wesen des Films darf nicht in den Einstellungen gesucht werden, sondern vielmehr in der Wechselbeziehung der Einstellungen – genauso wie es in der Geschichte nicht auf Einzelpersonlichkeiten ankommt,

sondern auf die wechselseitigen Beziehungen zwischen den Einzelpersonlichkeiten, Klassen, usw.“ (Gotto 2011: S. 24f.).

Dieses Zitat aus dem Text ‚Bela vergisst die Schere‘ macht einerseits deutlich, wie sehr Eisenstein einerseits die Montage in das Zentrum seines Verständnisses von Film setzt, andererseits aber gleichzeitig auch die ideologische Verknüpfung dieser Strukturen mit realpolitischen Gefügen und Klassenkämpfen vornimmt, die in der russisch-sowjetischen Weltanschauungen in den Jahren nach der Revolution eine wichtige Rolle spielten. Die Schlussfolgerung, dass jedes einzelne Element auch im Kontext von seinem Umfeld gelesen werden sollte, steht im Zentrum seiner Betrachtung von Film. Dadurch wie in Eisensteins Filmen das Individuum nie im Vordergrund steht, sondern, wie etwa in seinem Film *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) die Menschen immer nur im Kontext von Gruppen handeln wird auch seine Ablehnung gegenüber einem Starsystem, wie es beispielsweise durch den Amerikaner Griffith in seinen Filmen vorangetrieben wird, deutlich.

Diese Arbeit versucht jedoch neben der Montage, die das zentrale Element des Kuleshov-Effekts darstellt, auch die Großaufnahme als Einstellungsgröße ernst zu nehmen. Denn ja, die Bedeutung wird durch die Kontextualisierung erzählt, ebenso wie die Geschichte, doch die Einheiten, die Teil dieser Bedeutung sind, spielen ebenfalls eine wichtige Rolle. Im Falle von Kuleshov, wie sich später nochmal im Detail zeigen wird, ist die Konsequenz und die Aneinanderreihung der immer gleichen Elemente auch Teil der Wahrnehmungserfahrung.

Wenn von Affekt und Emotionalisierung gesprochen wird und wie diese im Einzelnen interpretiert werden, dann sollte die Rolle der Großaufnahme ebenfalls in einer theoretischen, formalistischen Annäherung betrachtet werden. Denn in einer Montage, bestehend aus Großaufnahmen, ist nicht nur die Konzeption der Montage ein Kunstgriff, sondern die Wahl der Einstellungsgröße spielt ebenfalls eine signifikante Rolle. Aus diesem Grund wird in diesem theoretischen Aufbau vor der konkreten Darlegung und Definition des Kuleshov-Effekts zunächst ein Exkurs zu der Großaufnahme und ihrer besonderen Stellung im Vergleich zu anderen Einstellungsgrößen eingeleitet.

## **2.3 Die Großaufnahme**

### **2.3.1 Was umfasst die Großaufnahme**

Die Großaufnahme ist eine Einstellungsgröße. In der Regel wird mit ihr das Gesicht einer Person oder Figur eingefangen. Dabei wird besonders gut die Mimik und Gestik dieser Figuren betont (vgl. Wulff 2003). Welche Körperpartien in der Großaufnahme abgebildet werden, ist je nach Deutung unterschiedlich.

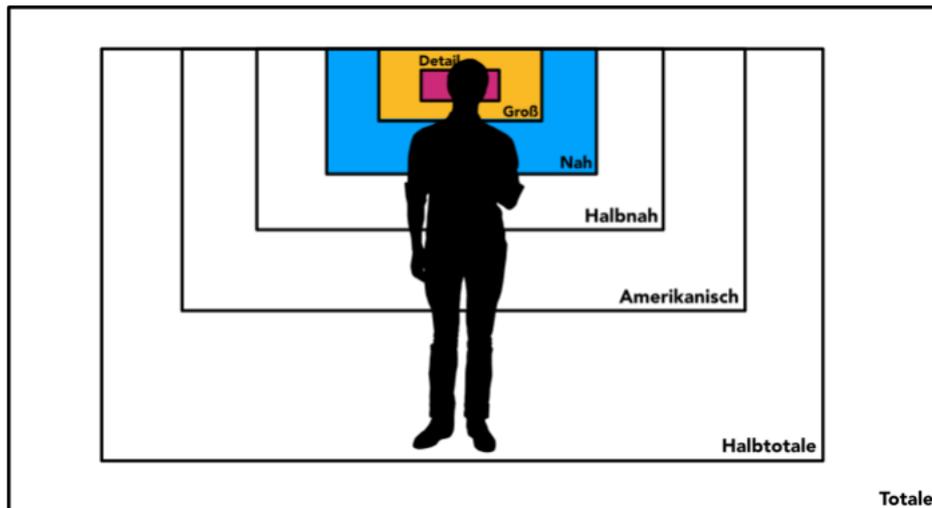


Abbildung 3 Einstellungsgrößen im Überblick

In Abbildung 3 sind die Proportionen der drei Einstellungen, die im weitesten Sinne als Teil der Großaufnahme gelten, markiert. Im gelben Bereich ist das zu erkennen, was den Konsens der Großaufnahme darstellt. Das Detail und die Nahe können ebenfalls als Großaufnahme eingeordnet werden, da die Übergänge zwischen diesen Einstellungsgrößen häufig fließend sind.

In Sergeij Eisensteins Auffassung braucht es eine begriffliche Differenzierung zwischen den unterschiedlichen Bezeichnungen der Einstellung. Er sieht darin eine inhaltlich motivierte Differenzierung von dem Konzept und der Idee, wie es in amerikanischen Hollywoodfilmen angewandt wird. Für ihn sind eine Nah- und eine Großaufnahme nicht dasselbe:

„Wir sagen: Ein Gegenstand oder ein Gesicht »in Großaufnahme«, das heißt »groß«. Der Amerikaner sagt: *Nahe* [...] Der Amerikaner spricht also von den *physischen* Voraussetzungen des Sehvermögens. Wir dagegen von der *qualitativen* Seite und damit von der Bedeutung, vom Wert des Geschehenen (ganz genauso wie wir von einer *großen* Begabung sprechen und damit eine Veranlagung meinen, die die durch ihre Bedeutung über das Maß des Üblichen hinausragt, oder von *großer* Schrift, die stets der Hervorhebung des Wesentlichsten und Bedeutungsvollsten dient). Bei den Amerikanern ist dieser Begriff lediglich *mit dem Sehvermögen* verbunden. Bei uns *mit der Beurteilung, Bewertung des Geschauten*.“ (Gotto 2011: S.132)

Für Eisenstein ist demnach die Großaufnahme keine *Nahaufnahme*, es ist nicht einfach nur ein näher an das Objekt rangehen, sondern beinhaltet eine Wertung und ein in Beziehung setzen.

Hierbei steht er im Gegensatz zu der Bewertung und Einordnung Belá Balázs, der bei der Großaufnahme über „die Lupe des Kinoapparats“ spricht (vgl. Balazs 1982: S. 83). Den Begriff Lupe verwendet er hier im Sinne der Betonung und Vergrößerung, was für die Formalist:innen nicht der wahre Kern einer guten Großaufnahme wiedergibt. Kuleshov, Vertov und Eisenstein nehmen die Großaufnahme eher als Werkzeug wahr, das abstrahiert und die Raum- und Zeitkontexte hinterfragt, die durch die Kontinuität und Montage eines Films entstehen (vgl. Beilenhoff 2003). Dadurch wird nochmals deutlich, was für eine Relevanz der Kontext für diese Perspektive auf den Film einnimmt.

Hier zeichnet sich bereits ab, dass die rein physischen Größenverhältnisse des Gezeigten und die inhaltliche Ebene sich aus einer solchen Perspektive nur schwer voneinander trennen lassen. Das Prinzip der (Neo-)Formalisten wird deutlich, dass Form und Funktion nicht voneinander getrennt definiert werden können, da sie stets miteinander verbunden sind (vgl. Bordwell/Thompson 2008: S. 56).

Zwei der theoretischen Einordnungen, die in dieser Arbeit aufgearbeitet werden, wurden schon genannt. Neben Balázs und den Formalisten, ist Gilles Deleuze einer der Theoretiker, die sich in frühen Jahren der Filmtheorie der Frage nach der Wirkungsweise der Großaufnahme angenommen haben. Diese drei Ansätze sollen im Folgenden kurz einander gegenübergestellt werden.

### **2.3.2 Balázs und die Lupe**

In seinen ersten Jahren wurde das Kino stets in seiner Abgrenzung zum Theater definiert und betrachtet. Entsprechend sind die Montage und die Großaufnahme zwei Aspekte, die in einer Inszenierung, die sich lediglich einer Totalen bedienen kann, nicht in dieser Form realisiert werden können. So spricht Hugo Münsterberg bereits einen der Kerngedanken an, auf die auch Balázs seine Ideen aufbaut: „Die Großaufnahme hat in unserer Wahrnehmungswelt unseren geistigen Akt der Aufmerksamkeit objektiviert und hat dazu die Kunst mit einem Mittel versehen, das die Macht jeder Theaterbühne übertrifft.“ (Münsterberg 1996: S. 56).

Das neue Raumgefühl und die Nähe, die hierdurch entsteht, sind in ihrer Wirkungsweise eine deutliche Abgrenzung. Hierdurch definiert sich das Selbstverständnis des neuen Mediums im zeitgenössischen Konsens. Balázs definiert unterschiedliche Qualitäten, die dadurch betont werden und die Sprache narrativer Inszenierungen verändern: „Auf dem Film ist das Sprechen ein Mienenspiel und unmittelbar visueller Gesichtsausdruck. Wer das Sprechen *sieht*, erfährt ganz andere Dinge als jener, der die Worte hört. Auch während des Sprechens kann der Mund oft viel mehr zeigen, als seine Worte sagen können.“ (Balázs 1982: S.68). Die Großaufnahme macht Sprache sichtbar und erlaubt die Darstellung von Momenten, die sonst in der Totalen verloren gegangen wären. Somit eröffnen sich neue Erzählebenen und Narrative. Balázs betont, dass die Großaufnahme nicht nur das Sichtbare zeigt, sondern das Unsichtbare sichtbar macht. Kleine Regungen und Details bekommen plötzlich sehr viel mehr Raum. Balázs beschreibt die Nähe der Großaufnahme als eine Möglichkeit für die Darstellung des Wahrhaften, da die Nähe nicht zulässt Gefühle oder Zustände zu überspielen (vgl. ebd. S. 71). Er sieht das Gesicht als eine Landschaft, die durch kleinste Bewegungen und Veränderungen emotionale Zustände offenbart. Die zuschauende Person hat so die Möglichkeit sich in die Protagonist:innen hineinzusetzen und ihrer inneren Welt näher zu kommen.

Während das Theater oft auf übertriebene Gesten und Mimik angewiesen ist zur Emotionsvermittlung, ermöglicht die Großaufnahme im Film eine viel feiner und nuanciertere Darstellung. So könne, laut Balázs eine potenzielle Entmystifizierung der Ausdrucksmittel vorangetrieben werden, die jedoch

gleichzeitig eine Vertiefung der emotionalen Wirkung ermöglicht – das Gefühl wirkt wahrhafter und weniger gestellt.

Damit lässt sich auch ein kulturelles Potenzial in der Großaufnahme sehen. Eine neue Art der Kommunikation könne entstehen, die ein neues zwischenmenschliches Verständnis oder gar Empathie fördere. Es entsteht eine neue Form von visueller Sprache, die über das hinausgeht, was Worte ausdrücken können.

Eine Beobachtung, die sich nicht nur auf zeitgenössische Filme der 20er Jahre beziehen lässt, wie bereits bei dem erwähnten Film *La Passion de Jeanne d'Arc*, der die Großaufnahme als dominantes Stilmittel einsetzt. Auch in Filmen der letzten Jahre, wie etwa *Close* (2022) des belgischen Regisseurs Lukas Dhont werden intime Momente ausschließlich in Großaufnahme erzählt, bei denen die Totale in der Auflösung gar keine Rolle spielt. Eine solche Sequenz mit allen drei Einstellungsgrößen ist etwa in Abbildung 4 zu sehen. Auf diese Art und Weise schafft es der Film eine besondere Nähe herzustellen und das Mitgefühl mit den Figuren zu stärken, ohne dass große Gesten dargestellt werden müssen oder ausschweifende Dialogsequenzen die Beziehungen der Darstellenden charakterisieren.



Abbildung 4 Szene aus *Close*

Neben diesem Beispiel sind die Filme von Xavier Dolan ähnlich in ihrem Einsatz von Großaufnahmen aufgebaut. Hier sind es jedoch nicht nur die Momente, die Zuneigung und Nähe darstellen, sondern gerade die Momente des Streits und des Konflikts, die so auf die Zuschauer:innen wirken und die zwischenmenschlichen Beziehungen inszenieren.

Balázs beobachtet ebenfalls den Stellenwert und die Relevanz der Großaufnahme für die Erzählung und das entstehende Narrativ:

„Der entscheidende Moment der eigentlichen Handlung wird in einem guten Film nie in der Totalaufnahme gezeigt. Denn in der Totale ist nie zu sehen, was wirklich geschieht. Sie ist zur Orientierung da. Wenn ich den Finger sehe, wie er das Gewehr abdrückt, und nachher sehe, wie die Wunde platzt, dann habe ich Ursprung und Ausgang einer Handlung gesehen, ihre Geburt und ihre Umwandlung. Was dazwischen liegt im Raum, das ist, wie die fliegende Kugel, unsichtbar. (ebd. S. 83)

Die bereits genannte räumliche Neuordnung der Großaufnahme schafft es, das Erzählen in Einstellungsgrößen zu verändern und neue ästhetische Wege zu definieren. Der Einsatz von Totalen kann so deutlich zurückgenommen werden und die Verhandlung der Frage, was gezeigt wird und in was für einem Größenverhältnis rückt in den Vordergrund. Auch Thompson und Bordwell definieren in

ihrem Text diese Frage nach der neuen Räumlichkeit als eine von vier ihrer Dimensionen zur Kontrolle der Relation von Einstellung zu Einstellung (vgl. Bordwell/Thompson 2008: S. 220)

Für Balázs ist diese Verbindung aus einer neuen räumlichen Definition über die Einstellungsgröße und die damit einhergehende Möglichkeit einen neuen, empathischeren Zugang zu dem Dargestellten zu finden, das Revolutionäre an der Großaufnahme:

„Die Großaufnahme im Film ist die Kunst der Betonung. Es ist ein stummes Hindeuten auf das Wichtige und Bedeutsame, womit das dargestellte Leben zugleich interpretiert wird. Zwei Filme mit der gleichen Handlung, demselben Spiel und denselben Totalen, die aber verschiedene Großaufnahmen haben, werden zwei verschiedene Lebensanschauungen ausdrücken.“ (Balázs 1982 S. 82)

Er sieht hier die Akzentuierung, die Betonung und die Möglichkeit mit formalen Mitteln eine andere Erzählung nachzuzeichnen. Jede Wahl der Einstellungsgröße, jede Entscheidung, ob etwas sichtbar oder nicht sichtbar gemacht wird, durch die Lupe der Kamera, führt dazu, dass ein anderer Film erzählt wird.

### **2.3.3 Der Formalismus und die Abstraktion**

Für Eisenstein lässt sich eine Einstellung, auch die Großaufnahme, nie losgelöst von der Montage betrachten. Zwar nehme sie in dem Gefüge einer Sequenz eine besondere Rolle ein, eine isolierte Betrachtung verfehle jedoch den richtigen Blick auf den Film.

„Eisenstein will den Schauspieler von seiner Funktion als Emotionsträger befreien, er verlagert diese Aufgabe auf Dinge und Gegenstände wie etwa die aus Untersicht aufgenommenen Stiefel und Waffen der Soldaten. Dabei wird deutlich, dass die Wirkung nicht von einer einzelnen Figur ausgeht, sondern von den Bildern und den Beziehungen zwischen ihnen.“ (Gotto 2011: S.13)

Eisenstein spricht der Großaufnahme damit nicht direkt ihre Emotionalität ab oder lässt sich gar als Gegner der Emotionen im Film beschreiben; er sieht jedoch, anders als Balázs, das Potenzial nicht im Schauspiel und in der Fokussierung auf das Gesicht als Empathiespiegel.

„Das ideale Maß an Selbstbeschränkung sieht er in der Reduzierung der Aktion auf die Andeutung. Er lehnt nicht nur die übertriebene Darstellung der Handlung ab, sondern die Verbildlichung der Handlung überhaupt. An ihrer Stelle empfiehlt er die Andeutung zu setzen.“ (ebd.: S. 52)

Er sieht die Großaufnahme als ein Mittel zur Abstraktion und als eine Möglichkeit, anstelle einer ausformulierten weiteren Einstellung über die sog. Andeutung Handlungen anders, weniger explizit zu erzählen. Die Großaufnahme limitiert den Horizont des Gezeigten und wird somit zur Essenz der Erzählung, einer Andeutung, die über das, was zu sehen ist, hinaus geht.

Die Funktion der Großaufnahme, wie Eisenstein sie definiert, ist jedoch nicht nur die Andeutung. Ebenso lenkt sie die Wahrnehmung. Ähnlich wie in einem Wimmelbild entsteht das Gesamtbild, in dem durch die Montage von Großaufnahmen einzelne mosaikstückhafte Momente zusammengesetzt werden. Anstatt eines großen Bildes, das aus einer Vielzahl einzelner Momente besteht, sind es die Einzelmomente, aus denen es zusammengesetzt ist, die in Kombination mit der Andeutung die

Wahrnehmung formen. Das erklärt die Betrachtung durch das Zitat von Eisenstein in dem eingangs erwähnten Film *Caricaturarna* von Radu Jude. Auch hier wird eine Totale durch die Einordnung Eisensteins segmentiert und in einzelne Teilausschnitte geordnet. Mithilfe der Montage lässt sich der Blick anhand der Großaufnahmen durch die Kamera und den Schnitt lenken. So ergibt sich eine Totale, die als solche in ihrer Gänze nicht auf einmal gezeigt werden muss.

„Was ist nun an einer solchen Methode bemerkenswert? In erster Linie die Dynamik, als eben die Tatsache, daß die gewünschte Gestalt oder bildliche Verallgemeinerung sich *nicht einfach ergeben, sondern entstehen, geboren werden*. Daß die von Autor, Regisseur und Schauspieler angestrebte und in einzelne Darstellungselemente zerlegt Gestalt oder das verallgemeinerte Bild in der Wahrnehmung des Zuschauers als Resultat *neu entstehen*. (ebd.: S.57)

So wird die Großaufnahme ein Weg um bei Zuschauer:innen Eigenständigkeit zuzulassen und sie zum Teil des Narrativs werden zu lassen, da sie die Verbindungen einerseits über die Bildausschnitte und deren Collage zwar vorgegeben bekommen, jedoch gleichzeitig auch Leerstellen entstehen, die sie miteinander verbinden und so eigene Ansätze miteinbringen müssen. Die Selbstermächtigung der Zuschauer:innen steht im Zentrum und man wird somit Teil der Interpretation und Bedeutungszusprechung dessen, was man gesehen hat. Die Ansätze können je nach Interpretation variieren, da jede:r für sich ein eigenes Verständnis für die Form mitbringt. Das Publikum wird ein ebenbürtiger Teil des Films, wie es Autor:in, Regie, Schauspieler:in oder Editor:in aus einem Selbstverständnis heraus bereits sind.

„Die Kraft der Montage beruht darin, daß Emotionen und Verstand des Zuschauers am schöpferischen Prozeß teilnehmen. Sie lassen den Zuschauer den gleichen schöpferischen Weg zurücklegen, den der Autor gegangen ist, als er das verallgemeinerte Bild schuf. Der Zuschauer sieht nicht nur die dargestellten Elemente des Werks, sondern er erlebt auch den dynamischen Prozeß des Entstehens und der Entwicklung eines verallgemeinerten Bildes so, wie ihn vorher der Autor erlebt hat. Auf diese Weise kommt man wohl dem Ziel am nächsten, dem Zuschauer die Fülle der Empfindungen und Ideen »mit der gleichen Kraft der physischen Wahrnehmbarkeit« zu vermitteln, mit der sie dem Autor während der schöpferischen Arbeit und in seiner schöpferischen Konzeption vorschwebten.“ (ebd. S.58)

Eisenstein sieht, wie sich aus dem Zitat entnehmen lässt, das emotionale Potenzial des Films an anderer Stelle als Balázs. Es geht ihm darum, einen Weg nachzuzeichnen, den die Zuschauer:in auf diesen Weg mitzunehmen und trotz allem weiterhin einen eigenständigen Prozess zuzulassen. Es geht ihm darum, ein Nachempfinden zu ermöglichen, das ebenfalls eine Selbstermächtigung der Zuschauer:innen zulässt und er nennt dies einen dynamischen Prozess. Dabei sieht er sich in diesem Zugang in einem Verständnis von Wahrheit und dem Weg dorthin, wie Marx ihn auch definiert: „Zur Wahrheit gehört nicht nur das Resultat, sondern auch der Weg [...] die wahre Untersuchung ist die entfaltete Untersuchung, deren auseinandergestrebte Glieder sich im Resultat zusammenfassen.“ (Marx 1964: S.XX)

Die Großaufnahme spielt also eine wichtige Rolle innerhalb der Montagetheorie nach Eisenstein. Die Bedeutung des Bildes liegt bei ihm nie in der Einstellung selbst, sondern stets in der Kombination mit anderen Einstellungen. Hierbei wird die Großaufnahme gezielt eingesetzt, um eine emotionale oder intellektuelle Assoziation hervorzurufen, je nachdem, wie sie innerhalb einer Sequenz positioniert wird.

Die Großaufnahme wird häufig in Kontrast zu einer Totalen oder Halbtotale gesetzt, sodass eine Spannung entstehen kann. Durch den Wechsel der unterschiedlichen Bildgrößen ergibt sich so eine eigene Dynamik.

Beispiele für einen solchen Aufbau finden sich zahlreich in Eisensteins Filmen. So etwa in dem Film *Streik* (1925). Der emotionale Höhepunkt des Films zeigt das brutale Eingreifen des zaristischen Militärs um die Streiks der Arbeiter:innen zu beenden. Die Szenen der Stürmung zeigen in Totalen Aufnahmen von diesen Konfrontationen. Wie in Abbildung 5 zu sehen ist, werden diese mit Großaufnahmen von leidenden Menschen und Händen kombiniert, die zum Protest in die Luft gestreckt sind. Diese Sequenzen unterstreichen die Brutalität und Orientierungslosigkeit, die sich aus dieser Szenerie ergibt. Hinzu kommen Nahaufnahmen von geschlachteten Tieren, die so genutzt werden, um einen weiteren Kontrast und die Verknüpfung über die Andeutungen, wie sie hier zuvor erläutert werden, miteinzuflechten. Eisenstein beschreibt diese Montagetechnik als Montage der Attraktionen.



Abbildung 5 Totale und darauffolgende Großaufnahme in *Streik* (1925)

Auf diese Art und Weise lässt sich über die Großaufnahme eine symbolische Bedeutung erzählen. Details können so metaphorisch eingesetzt werden und mit poetischen Mitteln einen Kontext herstellen. Dies macht Eisenstein nicht nur, wie gerade beschrieben, mit der Gegenüberstellung der Arbeiter:innen, die von dem Militär niedergeschlagen werden, und den geschlachteten Tieren, sondern entwickelt daraus eine eigene Handschrift.

In dem bereits erwähnten *Panzerkreuzer Potemkin* geht er ähnlich vor. Der dort gezeigte Matrosenaufstand beginnt mit einem zerbrochenen Teller (vgl. Abbildung 6). Dieser steht symbolisch für das Zarentum, das im Film als Unterdrücker der Arbeiter:innen inszeniert wird. Nicht nur auf dieser Ebene wird die Opposition der beiden Klassen erzählt, sondern auch durch die Matrosen, die in der Küche arbeiten und sich in einem ersten Moment des Widerstandes ihrer Situation bewusstwerden und den Teller auf den Boden werfen. Dieser Bruch lässt sich als Metapher für den Vertrauensbruch zwischen den Matrosen und ihren Schiffsoffizieren verstehen.



Abbildung 6 Zerbrochener Teller *Panzerkreuzer Potemkin* (1925)

Großaufnahmen sind für Eisenstein die Möglichkeit der Andeutung, ein Anknüpfungspunkt und eine Instanz der Abstraktion. Sie beschreiben ein wichtiges Element seiner Montage-theorie und ermöglichen die Selbstermächtigung der Zuschauer:innen in Kollaboration mit den Filmschaffenden.

#### 2.3.4 Deleuze und der Affekt

Gilles Deleuze erarbeitet in seinen beiden Schriften zum Kino ebenfalls einflussreiche Konzepte zur Wirkung der Großaufnahme. Im ersten Band *Kino 1* von 1983 äußert er sich, an Eisenstein anknüpfend, ebenfalls zu der Stellung unterschiedlicher Einstellungsgrößen innerhalb einer montierten Filmsequenz: „Niemals besteht ein Film aus einer Art von Bildern: so wird man unter Montage auch die Kombination der Varianten verstehen. Die Montage ist (unter einem ihrer Aspekte) die Anordnung der Bewegungs-Bilder.“ (Deleuze 1989: S. 102)

Das Konzept der Bewegungsbilder ist für Deleuze ein zentraler Begriff in seinen Texten und seinem Zugang zur theoretischen Auseinandersetzung mit Film. Er verwendet ihn, um verschiedene Arten von filmischen Bildern und deren Funktion im narrativen und ästhetischen Kontext des Films zu beschreiben. Ihre Varianz ist zentral, sie sind einerseits in ihrer Funktion für sich stehend, existieren jedoch zeitgleich im Kontext der Montage.

Er etabliert den Begriff, um zu zeigen, wie Filme nicht nur Geschichten erzählen, sondern auch eine bestimmte Philosophie der Bewegung und Zeit ausdrücken können. Die Bewegungsbilder repräsentieren eine dynamische Auffassung von Realität, die durch den Film erlebbar wird. Dabei geht es Deleuze darum, zu zeigen, wie das Kino als eigenständige Kunstform eine spezifische Art des Denkens in Bewegung und Bildern hervorbringt, die von herkömmlichen philosophischen Diskursen abweicht. Er unterscheidet hierbei in drei wesentliche Kategorien:

- (1) **Das Perzeptionsbild** beschreibt, wie der Film die Wahrnehmung der Welt durch eine Figur oder Kamera darstellt. Es geht um den Blick, durch den Realität im Film erfahren wird. Eine Kameraperspektive, die in sich als subjektive Kamera beschrieben werden kann, ist beispielhaft für das Perzeptionsbild. Filme wie etwa *Enter the Void* (2009) von Gaspar Noé oder *Rear Window* (1954) von Alfred Hitchcock bedienen sich nahezu ausschließlich dieser Sichtweise ihrer Protagonisten

(2) **Das Affektbild** rückt die Darstellung von Emotionen und affektiven Zuständen im Film in den Vordergrund. Es handelt sich hierbei um Bilder, die vermitteln wie Gefühle und emotionale Reaktionen filmisch ausgedrückt werden. Filme, wie der bereits erwähnte *Close* (2022), der über solche Bilder Nähe ausdrückt oder aber auch der Film *Juste la fin du monde* (2016) von Xavier Dolan, der über seine Visualität die Beklemmung von Streitgesprächen und Familienkonflikten erzählt, geben das Prinzip des Affektbildes gut wieder

(3) **Das Aktionsbild** schließlich fokussiert sich auf die Darstellung von Handlung und Bewegung im Film, insbesondere darauf, wie Figuren in der Welt handeln und wie sie sich bewegen. Beispielhaft für eine Fülle an Aktionsbildern lassen sich die Filme von Abbas Kiarostami nennen. In Abbildung 7 etwa ist eine Einstellung aus dem Film *Where Is the Friend's House* (1987) zu sehen, der in weiten Einstellungsgrößen immer wieder die Strecke beschreibt, die ein kleiner Junge zwischen zwei Siedlungen immer wieder hin und her laufen muss



Abbildung 7 Supertotale aus *Where Is the Friend's House* (1987)

Diesen Kategorien schreibt er je eine charakteristische Einstellungsgröße zu: „die Totale wäre vor allem ein Wahrnehmungsbild, die Halbaufnahme ein Aktionsbild und die Großaufnahme ein Affektbild.“ (ebd. S.102). Ganz nach Eisenstein sieht er diese drei Einheiten jedoch auch im Kontext des Ganzen und erklärt, dass sie in einem gemeinsamen Gefüge existieren und funktionieren sollten, da sie gemeinsam ein Gefühl von Räumlichkeit herstellen.

Für die Betrachtung der Großaufnahme ist also das Konzept des Affektbildes Ausgangspunkt. Deleuze sieht die Großaufnahme als filmische Technik, die nicht nur ein Objekt oder ein Gesicht vergrößert zeigt, sondern vielmehr eine besondere Art der Annäherung an das Wesen eines Objekts oder einer Figur ermöglicht. Er sieht in der Großaufnahme eine Möglichkeit, um den Affekt, also die emotionale und affektive Dimension einer Figur oder eines Objekts, zu isolieren und hervorzuheben. Hierbei sieht er sich auch in der Tradition Balázs‘:

„Wie Balázs bereits sehr genau zeigte, entreißt die Großaufnahme ihr Objekt keineswegs einer Gesamtheit, zu der es gehörte, deren Teil es wäre, sondern – und das ist etwas ganz anderes – sie abstrahiert von allen raumzeitlichen Koordinaten, das heißt sie verleiht ihm den Status einer *Entität*. Die Großaufnahme ist keine Vergrößerung, auch wenn sie eine Größenveränderung impliziert; sie ist eine absolute Veränderung, Mutation einer Bewegung, die aufhört, Ortsveränderung zu sein, um Ausdruck zu werden.“ (ebd. S. 135)

Ein weiterer zentraler Aspekt, den er erläutert, ist die Trennung des gezeigten Gesichts vom Hintergrund und vom Kontext. In einer Großaufnahme wird das Objekt oder Gesicht isoliert, wodurch es nicht mehr im Rahmen der normalen räumlichen und narrativen Logik des Films steht. Diese Isolation erlaubt es,

das Objekt oder Gesicht in einer neuen, intensiveren Weise wahrzunehmen, die jenseits der alltäglichen Wahrnehmung liegt.

Die Großaufnahme wird zu einem Affektbild, weil sie die physische und emotionale Intensität eines Moments einfängt. Sie zeigt nicht nur das äußere Erscheinungsbild, sondern bringt auch die inneren Zustände, Gefühle und Stimmungen zum Ausdruck, die in einer herkömmlichen Darstellung vielleicht verborgen bleiben würden. Bei der Großaufnahme verschwimmen Grenzen zwischen Innen und Außen und dadurch tiefergehende emotionale Erfahrung möglich:

„Der Affekt ist gewissermaßen das, was in einem Zustand zum Ausdruck kommt, aber dieser Ausdrucksinhalt verweist nicht auf einen Zustand, sondern nur auf die Gesichter, die ihn zum Ausdruck bringen und ihm in ihren Zusammensetzungen und Trennungen eine eigene, bewegte Marterie geben.“ (ebd. S. 149)

Deleuze betont, dass die Großaufnahme den umgebenden Raum verliert oder zumindest stark reduziert. Im klassischen Kino bedeutet dies, dass die Großaufnahme den Handlungskontext temporär aufhebt und sich ganz auf den affektiven Ausdruck konzentriert. Dies führt zu einer Art ‚Gesichtslandschaft‘, bei der das Gesicht nicht nur als physisches Objekt, sondern als Ausdruck von emotionalen Zuständen, Leidenschaften und inneren Bewegungen betrachtet wird:

„Das Affektbild ist [...] von Raum-Zeit-Koordinaten, die es an einen bestimmten Zustand binden könnten, abgelöst und löst seinerzeit das Gesicht von der Person, zu der es in einem aktualisierten Zustand gehört.“ (ebd. S. 136)

Für Deleuze hat die Großaufnahme eine tiefere philosophische Bedeutung. Sie offenbart nicht nur die affektive Dimension der filmischen Figuren, sondern stellt auch eine Art von Reinheit oder Essenz des Affekts dar, die im Kino eine einzigartige Ausdrucksform findet. Deleuze sieht in der Großaufnahme einen Weg, wie das Kino über das rein Narrativ-Visuelle hinausgeht und eine direkte Verbindung zu den emotionalen und affektiven Tiefen des menschlichen Erlebens herstellt.

Ein Beispiel, das Deleuze selbst heranzieht und das auch hier bereits erwähnt wurde (vgl. Abbildung 2) ist Carl Theodor Dreyers *La Passion de Jeanne d’Arc* (1928). Die zahlreichen Großaufnahmen isolieren das Gesicht der Protagonistin Jeanne d’Arc fast vollständig von der Umgebung, sodass ihre Emotionalität und ihre inneren Unruhen in den Vordergrund rücken.



Abbildung 8 Großaufnahmen aus *The Lighthouse* (2019)

Ein aktuelleres Beispiel, das Großaufnahmen ähnlich einbaut und sich ästhetisch auch in der Tradition des frühen Kinos der 20er Jahre sehen lässt, nicht allein durch seinen schwarz-weiß-Look, ist der Film *The Lighthouse* (2019) von Robert Eggers. In Abbildung 8 sind drei unterschiedliche Großaufnahmen zu sehen, die die psychische Zerrüttung der beiden Protagonisten darstellen. Der enge Fokus auf die Gesichter der Charaktere unterstreicht die Intensität der Emotionen und gibt die Isolation der Figuren innerhalb der Diegese des Films (die beiden Hauptfiguren sind größtenteils zu zweit ohne weitere Menschen auf einer Insel mit einem Leuchtturm) auch visuell wieder.

### **2.3.5 Zwischenfazit**

In der Diskussion um die Großaufnahme und ihre Bedeutung im Film zeigt sich ein komplexes Zusammenspiel unterschiedlicher filmtheoretischer Ansätze, die je nach Kontext verschiedene Aspekte betonen. Zusammenfassend lassen sich folgende Punkte festhalten:

Die Großaufnahme ist weit mehr als nur eine technische Einstellung im Film. Sie trägt eine Vielzahl von Bedeutungen, die nicht nur reine Vergrößerungen eines Bildes darstellen, vielmehr kann sie ein Mittel der Abstraktion sein oder auch zur Isolierung der Protagonist:innen von zeit-räumlichen Kontexten führen. Während Balázs die Großaufnahme als eine Möglichkeit sieht, das Unsichtbare sichtbar zu machen und somit eine neue Ebene der Empathie und des emotionalen Ausdrucks zu eröffnen, betonen Formalisten wie Eisenstein die Rolle der Großaufnahme als Werkzeug zur abstrakten Andeutung und zur bewussten Lenkung der Zuschauerwahrnehmung durch die Montage.

Die Theoretiker Balázs, Eisenstein und Deleuze bieten jeweils eigene Perspektiven auf die Funktionen der Großaufnahmen. Balázs sieht sie als „Lupe des Kinos“, die neue kommunikative Möglichkeiten eröffnet, während Eisenstein die Großaufnahme als Teil des größeren montagetechnischen Ganzen betrachtet, das emotionale und intellektuelle Assoziationen weckt. Deleuze, der an beide anknüpft, betrachtet die Großaufnahme als Affektbild, das emotionale Intensität und innere Zustände isoliert und sichtbar macht.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass die Großaufnahme im Film nicht nur ein stilistisches Mittel ist, sondern eine bedeutende Rolle in der Erzeugung von Emotionen, in der Narration und in der filmischen Ästhetik spielt. Aus diesem Grund sind die drei Sichtweisen hier gleichbedeutend aufbereitet, da sie alle eine Betrachtung dieser Einstellungsgröße mitbringen, die im Kontext dieser Arbeit relevant sind.

## **2.4 Der Kuleshov-Effekt und die Montage**

Wie bereits erwähnt, ist die Großaufnahme für Eisenstein und die Formalisten eng mit der Montage verknüpft. Die Bedeutung einer Einstellung ergibt sich erst durch ihre Beziehung zu anderen Einstellungen.

In der sowjetischen Kinoproduktion und -theorie stellte der Schnitt bzw. die Montage grundsätzlich ein zentrales kreatives und ideologisches Mittel zur Weiterentwicklung filmischer Inhalte dar.

Das ist nicht nur bei Eisenstein und seinen Ansätzen so, sondern auch bei seinen Genossen Lev Kuleshov und Dziga Vertov. In diesem Kapitel soll es um Kuleshofs Theorien und Experimente gehen, die im praktisch-empirischen Teil weiter untersucht werden sollen.

Um ein tieferes Verständnis für die Relevanz der Montage in dieser Zeit zu bekommen, sollen hier jedoch auch die Ansätze von Eisenstein und Vertov kurz vorgestellt werden, die zwar in der Chronologie nach Kuleshofs Experimenten stehen, von ihm und seinen Ansätzen innerhalb der Schule, die er in den 20er Jahren gründete, aber nicht unbeeinflusst blieben.

## 2.4.1 Montagetheorien der Sowjetunion

### 2.4.1.1 Sergei Eisensteins dialektische Montage

Eisensteins Montage der Attraktionen wurde hier bereits im Rahmen der Großaufnahme als Methode aufgegriffen und beschrieben, durch die einzelne, oft widersprüchliche Bilder miteinander kombiniert werden, um emotionale oder intellektuelle Reaktionen bei Zuschauer:innen hervorzurufen (vgl. 2.3.3). Mit Kuleshov vereint ihn die Nähe zum experimentierenden Erarbeiten seiner Ästhetik und seines Filmschaffens.

Eisenstein versucht über seine dialektische Montage in der Verbindung unterschiedlicher Aufnahmen einen Erkenntnisprozess bei den Zuschauer:innen hervorzurufen. So verbindet er zwei Einstellungen, die als These und Antithese formuliert sind, zu einer neuen Bedeutung, der Synthese. Hierbei sieht er sich in seinen philosophischen Ansätzen in der Tradition von Hegels und Marx' Dialektik und versucht auf diese Art und Weise über den Schnitt eine ideologische Aussage oder Einsicht zu generieren (vgl. Meurer 2019: S.22-24 und Deleuze 1990: S. 129)

„Als richtig erwies sich bis heute die Tatsache, daß die Aneinanderstellung zweier Montageteile weniger der Summe beider Teile ähnlich ist als vielmehr einem *qualitativ neuen Produkt*; gegenüber einer Summe unterscheidet sich das *Resultat solcher Nebeneinstellungen quantitativ* (sagen wir durch die Dimension oder das Maß) stets von jedem der beiden - einzeln betrachteten Elemente.“ (Gotto 2011: S.40)

So schreibt Eisenstein in seinen Ausführungen zur Montage 1938. Seine Ansätze lassen sich auch als intellektuelle Montage bezeichnen. Es werden abstrakte Ideen durch die Konfrontation von Bildern erzeugt. Dabei geht es nicht um Vermittlung von Emotionen, sondern um die Vermittlung komplexer Ideen durch die Kombination von Bildern (vgl. Doll 2019: S. 123). Er sieht sich dabei in klarer Abgrenzung zu seinem amerikanischen Zeitgenossen D.W. Griffith, so systematisiert er dessen Schnittarbeit folgendermaßen:

„Griffith ist in erster Linie der erhabene Meister des Auffälligsten auf diesem Gebiet, nämlich der *Parallelmontage*. Griffith ist vor allem ein Großmeister jenes Montageaufbaus, der mit einer geradlinigen Beschleunigung und *Zunahme des Tempos* verbunden ist [...]. Seine Schule ist daher vornehmlich eine Schule des *Tempos* und nicht des *Rhythmus*.“ (Gotto 2011: S.128)

Damit führe Griffiths Weg des Arrangements seiner Sequenz, im Gegensatz zu Eisensteins Arbeit, zu einem möglichst einfach zu konsumierenden Ergebnis. Das Publikum werde so nicht Teil des Erkenntnisprozesses und Konzepte wie eine Parallelmontage vereinfachen die Rezeption bis zu dem Stück, das die Erkenntnis bereits geliefert werde. Sie reproduziere die kapitalistischen Verhältnisse und binären Strukturen, die die Welt in Kategorien, Schichten und nicht miteinander zu vereinbarenden Welten einteile, die der amerikanischen, konservativen Weltsicht entspreche (vgl. ebd. S.130)

Eisenstein sieht in der Art und Weise, wie der sowjetische Film strukturiert ist und strukturiert sein sollte, einen Gegenentwurf dazu.

#### 2.4.1.2 Dziga Vertov: Kinopravda und Kinoauge

Dziga Vertovs Perspektive auf den Schnitt und die Form des Filmes ist wiederum eine andere. Mit dem Begriff der Kinopravda (Kino-Wahrheit) definiert er die dokumentarische Pflicht eines Films, das Leben so zu zeigen, wie es ist, ohne inszenierte Elemente, um auf diese Art und Weise eine authentische, unverfälschte Darstellung der Realität zu ermöglichen

„Die Filme Dziga Vertovs [...] beruhen auf der dokumentarischen Wiedergabe des ‚unerwartet‘ gefilmten Lebens. In solchen Filmen wurde Übergang von einer Einstellung zur anderen, die Folgerichtigkeit der Ereignisse durch die Montage erreicht.“ (Sklovskij 1977: S. XX)

Das Alltagsleben der Menschen soll so ehrlich und unverfälscht wie möglich dargestellt werden. Die Form des dokumentarischen Films, der die reale Welt ohne inszenierte Elemente oder dramatische Übertreibungen zeigen soll, ist für Vertov im Zentrum einer solchen Darstellung (vgl. Benjamin 1963: S. 30.)

Vertov entwickelt Idee des „Kino-Auges (Kino-Glaz) und weist der Kamera so eine überlegene Form der Wahrnehmung zu, die die Realität besser erfassen kann als das menschliche Auge. Die Aufgabe des Kino-Auges bestehe darin, sich in der Umgebung zurecht zu finden, in die sie geraten sei (vgl. Vertov 1995). Die Kamera diene dabei als Mittel, um die Wahrheit zu enthüllen, die hinter einer Oberfläche verborgen liegt. So werde das „unsichtbare“ Leben sichtbar, damit die Realität in ihrer reinsten Form dokumentiert werden kann, ohne die Verzerrungen durch menschliche Wahrnehmung oder subjektive Interpretation.

Im Film konstruiert der Schnitt eine Art ‚Filmraum‘, den Vertov folgendermaßen definiert:

„I am Kino-eye. I am builder. I have placed you ... in an extraordinary room which did not exist until just now when I also created it. In this room there are twelve walls, shot by me in various parts of the world. In bringing together shots of walls and details, I've managed to arrange them in an order that is pleasing.“ (Bordwell/Thompson 2008: S.227)

Durch Schnittstellen können Filmschaffende sämtliche voneinander unabhängigen Punkte im Raum miteinander in Verbindung setzen. So können Räume entstehen, die so nicht existieren, jedoch durch das Auge der Kamera als Raum wirken und zeitgleich dokumentarisch und wahrhaftig sind.

Vertov legt großen Wert auf den rhythmischen Aspekt der Montage, verwendet häufig schnelle Schnitte und eine dynamische Kameraführung, um den Fluss der Zeit und die Dynamik des modernen Lebens einzufangen. Die Montage sei ein Werkzeug, das Material organisiere und die objektive Wahrheit des Kino-Auges wiedergibt. Er betont die *montage within the shot* (Organisation innerhalb einer Einstellung), um eine kontinuierliche Erzählung oder ein kohärentes Bild zu erzeugen. Die Montage solle Realität nicht manipulieren, sondern sie klar und präzise darstellen. Exemplarisch steht hier sein Film *Der Mann mit der Kamera* (1929), in dem der Alltag in einer sowjetischen Großstadt zwischen Arbeit und Freizeit der einzelnen Bewohner:innen dargestellt und so der Wahrheitsanspruch des Films mit der Konstruktion des Raumes einer Großstadt verwoben wird.

Zusammenfassend lassen sich bei diesen beiden Filmschaffenden und Theoretikern zwei unterschiedliche Ansätze in der Auffassung von Montage und Film erkennen. Auf der einen Seite legt Eisenstein den Fokus auf die dialektische und intellektuelle Montage, die neue Ideen und Emotionen entstehen lässt. Vertov dagegen betont die Rolle des Films als Werkzeug zur Erfassung und Interpretation der Realität durch eine rhythmische und authentische Montage. Die Montage der Attraktion steht der Montage, die zweckmäßig agiert, gegenüber.

Neben Kuleshows Beobachtungen bilden diese beiden Ansätze das Fundament der sowjetischen Montage-Theorie. Alle Theorien vereint ihr Fokus auf die Form und wie diese gemeinsam mit dem Inhalt das Medium formt und Erkenntnisse vermittelt. Der Zugang eines Massenpublikums mag an dieser Stelle nicht der einfachste sein, die Idee, die hierbei vermittelt werden sollte, ist jedoch auch der Wunsch, das Publikum einen Umgang mit neuen Formen und neuem Sehen zu lehren (vgl. Youngblood 2013: S. 73)

## **2.4.2 Der Kuleshov-Effekt**

### **2.4.2.1 Lev Kuleshov - eine Einführung**

Lev Kuleshov ist ein sowjetischer Filmtheoretiker und -schaffender, der für seine Wahrnehmungsexperimente und frühen Studien zum Schnitt bekannt ist. Er lieferte den Raum für viele sowjetische Filmtheoretiker:innen, sich in seinem sog. Filmlabor‘ auszuprobieren. In diesem Rahmen entstanden auch die Studien zum Kuleshov-Effekt in den 1910er und 1920er Jahren (vgl. Vöhringer 2007: S. 154)

„Kuleshov laid the foundations for soviet revolutionary film theory. He was the first to declare that revolutionary style demanded quick, rhythmic cutting, which he called ‚American Montage‘ in recognition of the quick cutting of American action films. (Ironically, this style of editing is known in film histories as ‚Russian montage‘) Kuleshov also sought a new kind of actor that he labeled the ‚actor-model‘, who needed to undertake a special program of exercise to develop body language.“ (Youngblood 2013: S.70)

Youngblood hält hier fest, dass Kuleshov vor allem in den Bereichen der Montage und dem Schauspiel einen Fokus gesetzt hat. Er untersuchte das kreative Potenzial des Schnitts auch im internationalen Vergleich und definierte so den Kuleshov-Effekt als etwas, das kontextuelles Erleben von Emotionen und Zusammenhängen beschreibt. In seinen Theorien schafft er eine Brücke zwischen dem experimentellen Ansatz der sowjetischen Filmtheorie und dem einfach zugänglichen amerikanischen *continuity editing*.

Zwei seiner wichtigsten Erkenntnisse davon der bekanntere Kuleshov-Effekt und das Konzept der künstlichen Landschaften sollen hier im Detail aufgearbeitet werden, da beide für die theoretischen Ansätze der beiden vorangestellten Montagetheorien von Vertov und Eisenstein relevant sind und in ihrer Wirkung im Gefüge mit Großaufnahmen besonders gut funktionieren.

Zusätzlich befasste sich Kuleshov ebenfalls mit dem Aspekt des Schauspiels, das gerade in der kontextualisierten Wahrnehmung von Emotionen im Zusammenhang mit seinen Experimenten gesehen werden kann:

„Rather than emphasizing inner feeling, the model is trained through metrical-spatial exercises and the cultivation of physical skill, such as acrobatics, to control all parts of the body to be expressive. Facial movements are separated from inner psychological feeling and any part of the body can express any emotion.“ (Kepley 2013 S. 88)

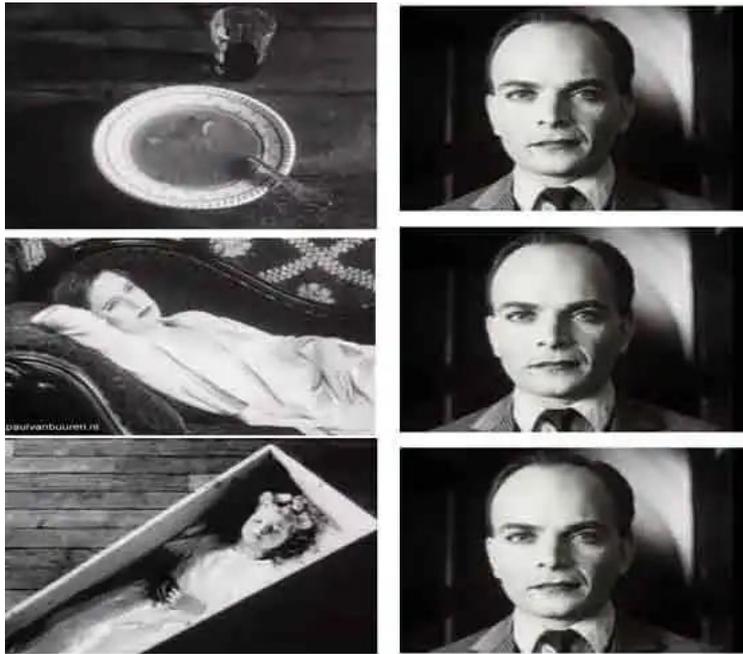
Er argumentiert dafür, dass Schauspieler:innen für den Film anders ausgebildet werden müssen und ihnen beigebracht werden sollte, mit stark reduziertem emotionalem Ausdruck zu spielen, da es der Kontext ist, der Emotion entstehen lässt. Die Physis und die Fähigkeit den eigenen Körper zu kontrollieren sollte im Vordergrund stehen. Die Charaktere sollen mit ihrer physischen Umgebung interagieren, es müsse ein Filmraum konstruiert werden, der es erlaubt, als geometrische Instanz neue Dimensionen zu kreieren; eine Beobachtung, die aus seinen Experimenten zur künstlichen Umgebung hervorgeht. Darin sieht er auch einige Ansätze, die für die Schauspielführung genutzt werden können:

„Film space, Kuleshov submitted, need not be conceived as a natural continuum, but as the aggregate of smaller, finite spaces, each of which would be defined and measured geometrically. The director could then position objects and characters in the shot with a precision that only geometry allowed. Kuleshov described the film frame as a grid, consisting of vertical and horizontal axes running at regular intervals parallel to the borders of the frame.“ (ebd. S. 99)

Darsteller:innen müssen sich entlang des konstruierten Raumes positionieren, um so den hergestellten Dimensionen zu entsprechen. Seine Perspektive auf Film als eine Möglichkeit, Konstrukte selbst zu erschaffen, wird hierbei deutlich. Es erschließt sich eine Verbindung, die seine beiden Experimente zusammenbringt, bei denen die Zusammenstellung einzelner Ausschnitte Kontexte erschließen und erschaffen.

#### 2.4.2.2 Der Kuleshov-Effekt und kontextuelle Erschließung von Emotionen

Kuleshov und seine Schüler:innen arbeiteten zu vielen unterschiedlichen Studien im Rahmen der filmischen Wahrnehmung. Das wohl bekannteste seiner Experimente, das bis heute rezipiert wird und zu seiner Zeit auch von Hitchcock nochmals inszeniert<sup>4</sup> wurde, ist unter dem Namen des Kuleshov-Effekts weitergegeben worden. Es handelt sich hierbei um eine Schnittfolge, die sich um die Großaufnahme des Gesichts des Schauspielers Ivan Mosjoukine gruppiert. Die Züge Mosjoukines weisen keinen spezifischen emotionalen Ausdruck auf und zeigen eine neutrale Mimik.



Abwechselnd werden nun weitere Großaufnahmen eingeblendet. Dabei handelt es sich, wie in Abb. 9 zu sehen ist, um einen Teller Suppe, ein Kind in einem Sarg und eine Frau auf einem Sofa. Alle drei Gegenschuss-Einstellungen sollen eine bestimmte Emotion repräsentieren und damit einen möglichen Kontext geben, in dem Teilnehmende des Experiments das Gesicht des Darstellers interpretieren könnten.

Abbildung 9 Schnittfolge des Kuleshov-Experiments

Diese Hypothese wird durch die Ergebnisse des Experiments

bestätigt. Entsprechend der unterschiedlichen Gegenstände wurde dem neutralen Gesichtsausdruck Mosjoukines eine andere Emotion zugewiesen und so entsprechend den Reaktionen auf die Objekte eine hungrige, eine traurige und eine verliebte Reaktion unterstellt.

So liefert das Experiment den Beweis, dass die Bedeutung und Interpretation von Filmbildern nicht nur von ihrem Inhalt, sondern auch von ihrer Montage und ihrem Kontext abhängt. Es zeigt, wie Filmschaffende durch die Anordnung von Szenen die Wahrnehmung und Emotionen des Publikums steuern können.

Der Kuleshov-Effekt beschreibt eine Montagephrase, eine Kombination unterschiedlicher Einstellungen, bei der sich eines der Teile ändert und so der Sequenz eine neue Bedeutung gegeben wird. Je nach Kontextualisierung verändert sich die Bedeutung der Phrase.

<sup>4</sup> Hierbei sei angemerkt, dass er das Experiment inszeniert und später in einem Interview auch nochmal erklärt hat, eine Überprüfung im Rahmen einer Studie hat es nicht durch Hitchcock gegeben

„In die Sprache des späteren Kinematophen übersetzt bedeutet er [der Kuleshov-Effekt], daß der Sinn der kinematographischen Aussage von dem Zusammenstoß der Einzelteile abhängt“  
(Sklovskij 1973: S. 130)

Hier wird der formalistische Einfluss Kuleshovs deutlich. Durch das Verständnis dieser Sequenz als Phrase, die aus mehreren Elementen zusammengesetzt wird, wird der logische Schluss nachvollziehbar, diese Elemente als Bedeutungseinheiten zu sehen, die den Inhalt der Phrase formen. Um eine Umdeutung des Satzes ‚Der Mann ist hungrig‘ vorzunehmen, würde man in der Struktur der Zuschreibung von Emotionen auf dieser Ebene das Wort ‚hungrig‘ mit dem Wort ‚verliebt‘ austauschen. Nichts anderes passiert in Kuleshovs Experiment, nur ist es hier kein Wort, das ausgetauscht wird, sondern ein Bild, das diese Einheit der Phrase repräsentiert.

In seiner Struktur lässt sich der Kuleshov-Effekt im Grunde auf ein simples Schuss-Gegenschuss-Verfahren herunterbrechen, das über den Kontext wirkt. Mit seiner Point-of-View-Struktur (POV) ist er typisch für ein Verfahren, bei dem in der Regel ein Charakter gezeigt wird, der aus dem Bild in die Richtung eines Objektes oder Ereignisses herausschaut. Diese Einstellung mit dem Charakter betitelt Calbi et al. als *glance-shot*. Im Experiment von Kuleshov wäre dies das Bild mit dem Schauspieler. Gefolgt wird diese Einheit von dem *object shot*, also der Einstellung des Gegenstandes, der die Reaktion provozieren soll und den Kontext liefert. Eine wahrhafte POV entsteht, wenn das Objekt aus der Perspektive des Subjekts wiedergegeben wird. Dabei kann der *glance shot* entweder vor oder nach dem Objekt gezeigt werden, sodass entweder eine prospektive oder eine retrospektive POV-Struktur entsteht.

Meist hilft den Zuschauer:innen eine POV-Struktur, da sie leicht zu verstehen ist. Dies liegt daran, dass sie die biologischen, menschlichen Strukturen zur Umgebungswahrnehmung und Handlungsorientierung imitiert. Dabei ist es nicht entscheidend, ob der Wechsel des Blickwinkels durch eine Kamerabewegung oder durch einen Schnitt erfolgt. Wichtiger ist es, dass Endpunkte der visuellen Aktivität (also das Subjekt und das Objekt des Blicks) unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen und nicht der Raum dazwischen.

Die POV-Struktur wird als Beispiel für einen deiktischen Blick oder eine gemeinsame visuelle Aufmerksamkeit beschrieben. Hierbei geht es um das Zusammenspiel zwischen dem Blick des Protagonisten und dem Objekt, auf das er schaut.

#### 2.4.2.3 Künstliche Landschaften und der konstruierte Raum

Bei der zweiten experimentellen Untersuchung Kuleshovs, die hier behandelt werden soll, geht es um die räumliche Konstruktion von Kontexten. Dieser Gedanke baut stark auf dem gerade beschriebenen Kuleshov-Effekt auf, denn dieser Effekt schafft es, eine Räumlichkeit ohne eine Totale entstehen zu lassen, die die räumliche Ordnung sonst herstellen würde. Trotz der Abwesenheit einer effektiv handelnden Instanz, wird dem, was man sieht, eine Handlung oder Bedeutung zugeschrieben.

„Although filmmakers had used such cuttings before Kuleshov’s work, film scholars call the *Kuleshov effect* any series of shots that *in the absence of an establishing shot* prompts the spectator

to infer a spatial whole on the basis of seeing only portions of the space“ (Bordwell/Thompson 2008: S.228)

Dieses Verständnis von Raum stellt für Kuleshov und seine Studierenden einen weiteren Ausgangspunkt für experimentelle Untersuchungen dar. Hierbei handelt es sich um einen der weniger rezipierten Versuche, bei dem die Ursprungssequenz leider auch nicht mehr erhalten ist.

Bei dem Experiment der *künstlichen Landschaften* werden zwei Darsteller:innen an geografisch getrennten Orten gezeigt. Bei der ersten Einstellung laufen die beiden entlang einer Moskauer Straße, die darauffolgende Einstellung zeigt die beiden, wie sie die Treppe des Weißen Haus in Washington hinauflaufen. Der Schnitt und die Orte wurden so gewählt, dass der Eindruck entsteht, dass sich die beiden nicht an unterschiedlichen Orten befinden, sondern ein neuer Ort, der Moskau und Washington miteinander verbindet, wurde in der Logik des Films kreiert, der so in der Realität nicht existiert. Über die Montage werden beide Räume als Einheit wahrgenommen. (vgl. Prince/Hensley 1992: S. 60 und Hartmann/Wulff 2003)

Zu vielen ähnlichen Experimenten zum Raumaufbau und zum Raumverständnis, das über Schnitt entstehen kann, existieren weitere Beispiele. Da jedoch viele seiner frühen Experimente nicht vollständig dokumentiert wurden oder im Laufe der Zeit verloren gegangen sind, muss man sich hier auf die Beobachtungen und Studien berufen, die mündlich überliefert oder von seinen Schüler:innen in schriftlicher Form festgehalten wurden.

Einige Prinzipien, die in den Experimenten zu den ‚künstlichen Landschaften‘ zur Anwendung kamen, sind in späteren Filmen und Theorien weiterentwickelt worden. Diese Konzepte der Montage, die Räume und Zusammenhänge erzeugen, finden sich in zahlreichen, klassischen Filmen und in der Theorie seiner Nachfolger, darunter u.a. Sergeij Eisenstein.

### **3 Der Kuleshov-Effekt – eine empirische Untersuchung**

#### **3.1 Aufbau praktischer Teil**

Dieser Teil der Arbeit baut auf das theoretische Grundkonstrukt der unterschiedlichen Perspektiven auf die Großaufnahme im Kontext der Montage, ihr affektives Momentum und die emotionale sowie intellektuelle Kontextualisierung einzelner Einstellung innerhalb ihrer Sequenzen auf und setzt sie in einen praktischen Kontext.

Hierbei dient ein konkreter Kurzfilm als Grundlage der Betrachtung. Dieser wird im folgenden Kapitel besprochen und eingeführt, sowie konzeptionelle Ideen und Ansätze erläutert werden. Da der Film auf dem Kuleshov-Effekt aufbaut, indem anstelle von menschlichen Protagonist:innen Tiere im Vordergrund stehen, folgt zunächst eine kurze Einführung mit einigen konkreten Filmbeispielen, die

illustrieren sollen, woher der Gedanke der Verbindung dieser beiden Elemente kommt und was dabei das Besondere ist.

Anschließend wird der Film *Dogs That Do Not Work* vorgestellt und als Rahmen für die empirische Studie gegeben, die diese Arbeit mit der Frage abschließt, inwiefern solche konzeptuellen Überlegungen und formalistischen Herangehensweisen für Rezipient:innen zugänglich sind,.

### 3.1.1 Tiere und Kuleshov

Mit Tieren zu arbeiten ist oft unvorhersehbar. Anders als Menschen können sie keine konkreten Regieanweisungen aufnehmen und haben auch keine Idee vom Konzept eines Filmdrehs. Sie sind nicht dazu in der Lage, ihre Emotionen zu verbalisieren und haben kein Verständnis davon, was es bedeutet zu schauspielern. Ein Tier ist somit unverstellt und nicht im Moment ‚formbar‘. Daraus ergibt sich die Fragestellung, wie etwas als Emotion erzählt werden kann, wenn kein Bewusstsein dafür existiert und das Tier diese Regung nicht gezielt ausdrücken kann.

Hier lässt sich einerseits die Großaufnahme als solche als Mittel heranziehen. Wie bereits im vorangestellten Kapitel beschrieben, stellt sie Nähe her, die über Empathie und Affekt die Art und Weise des Schauspiels beeinflussen kann. Es braucht keine großen Gesten oder überdeutlichen Ausdrücke, um emotionale Affiziertheit zu vermitteln und das ‚Unsichtbare sichtbar‘ zu machen. Die so entstehende Nähe wird an den folgenden Beispielen in diesem Abschnitt deutlich.

Ebenso kann der Schnitt als Mittel verwendet werden, um ohne Worte eine Geschichte und ihre Verbindungen darzustellen. Der Schnitt bietet, wie es das Kuleshov-Experiment demonstriert hat, die Möglichkeit Kontexte zu schaffen. Diese können unterschiedlich ausfallen. Im Sinne eines emotionalen Narrativs ist der Kuleshov-Effekt hier jedoch am interessantesten.

In den vergangenen Jahren wurden vermehrt Filme produziert, in denen mithilfe einer naturalistisch geprägten Perspektive Tiere zu Protagonisten auserkoren wurden. Darunter etwa der Film *Gunda* (2020) von Viktor Kossakovsky und *Cow* (2021) von Andrea Arnold. Beide versuchen anhand eines dokumentarischen Ansatzes das Leben eines Tieres zu begleiten und stellen dieses hierbei in den Vordergrund. Bei *Cow* handelt es sich um eine weibliche Milchkuh, deren Weg von der Geburt über ihr Leben als Nutztier hinweg begleitet wird. Dabei sind die Menschen in ihrem Leben nur Nebencharaktere und treten kaum in Erscheinung. Der Film schafft es, eine besondere Nähe zu dem Tier herzustellen, indem das bereits erwähnte Mittel der Großaufnahme häufig eingesetzt wird, dabei wird besonders häufig eine Großaufnahme der Augen der Kuh gezeigt (vgl. Abbildung 10)



Abbildung 10 Großaufnahme aus *Cow* (2021)

Interessant ist hierbei die damit einhergehende Auseinandersetzung mit der Frage, inwiefern es möglich ist, über ein solches Narrativ keine Vermenschlichung des Tieres voranzutreiben und der Blick darauf, wie sich eine Form von Mitgefühl bei den Zuschauer:innen einstellt. Konstituiert sich dieses aus dem Schicksal der Kuh oder der Narrativisierung, also der Form?

Auch *Gunda* (2020) erforscht diese Vermenschlichung und stellt neben dem titelgebenden Schwein auch das soziale Gefüge dar, in dem es lebt. Übernommen werden dabei filmische Mittel, die sonst nur menschliche Perspektiven erzählen – man begegnet den Tieren auf Augenhöhe und setzt sie in entsprechende Relationen. Als dokumentarischer Film versucht er, das Leben der Tiere zu begleiten.

Besonders zu erwähnen in dieser Reihe ist der Film *EO* (2022). Anders als die beiden vorangestellten Filme handelt es sich um eine fiktive Erzählung, diesmal aus der Perspektive eines Esels erzählt. Formal betrachtet sind die häufig verwendeten POV-Elemente auffällig. Auf diese Weise werden dem Tier Attribute zugeschrieben, die nur über die Narration, nicht jedoch über das Schauspiel funktionieren. Der Film stellt eine narrative Struktur her, die mit ihren unterschiedlichen Stationen die eines Roadmovies nachzeichnet. Es geht hier jedoch nicht um eine menschliche Person, die auf einer Reise etwa zur Selbsterkenntnis ist, sondern um ein Tier, das vielmehr in unterschiedliche Situationen zu geraten scheint. Eingeordnet werden die Situationen von dem Esel durch die Blicke, gegengeschnitten mit dem, was das Tier sieht. Eine solche POV-Struktur ist anhand von Abbildung 11 nachzuvollziehen. Die Sequenz lässt sich aufteilen in eine Totale des Esels, der schräg aus dem Bild zu blicken scheint. Dem folgt eine Totale des Fußballfeldes, auf dem ein Spiel stattfindet. Die Abfolge endet mit einer näheren Einstellung auf den Esel, der nun in die Richtung des Feldes zu blicken scheint. Hier zeigt sich, in was für einem Rahmen der Kuleshov-Effekt angewandt werden kann.



Abbildung 11 Point-of-View-Struktur in *EO* (2022)

Der Regisseur Skolomovski bezieht sich in seiner Form der Inszenierung und somit auch in der Auswahl seiner formalen Mittel zur vermeintlichen Vermenschlichung des Esels explizit auf Kuleshov und nennt es als Formvorlage:

„At the very moment [...] I understood that this is the animal, with his inquisitive look of the eye that was already making comments in a way, the melancholy in his eyes, a kind of withdrawnness, separating himself from the rest of it: This is the animal which can withstand the length of the feature film. We can look at it with interest, especially into his eyes. You know the famous experiment of early Russian cinematographers Dziga Vertov and Kuleshov [...] based on that fact, we knew that if we would use the donkey's point of view, the look of his eyes would make a comment on something more than just the film's situation" (Skolimowski 2022)

Er beschreibt, wie zentral die Blicke des Esels für das Entstehen einer emotionalen Nähe zu dem Tier sind. Auch hier sind die Augen des Tiers der Dreh- und Angelpunkt für einen solchen Effekt. Sie sollen bei den Betrachter:innen ein Gefühl von Melancholie hervorrufen und können den Esel als Protagonist über die Länge eines ganzen Films tragen. Der Kameramann Michal Dymek beschreibt selbst, wie wichtig dabei die eingenommenen Perspektiven aus der Sicht des Esels waren, um einen möglichst authentischen Blick wiedergeben und den Zuschauer:innen die Möglichkeit zu geben, sich mit dem Tier als Protagonisten zu identifizieren (vgl. Shachat 2023). Durch die Großaufnahmen entsteht eine Nähe und Subjektivierung des Tieres und dem Esel wird Kontext und Grundlage dafür gegeben, dass man ihn ähnlich einem Menschen als Protagonisten wahrnimmt.

In all diesen Beispielen zeigt sich die Kraft des Kuleshov-Effekts darin, dass Tiere, die keine ausgeprägten Gesichtsausdrücke wie Menschen haben, durch den Einsatz von Montage und Schnitt zu emotionalen oder absichtlichen Wesen gemacht werden. Dies verstärkt den Effekt der Erzählung und die emotionale Bindung des Publikums, obwohl die Tiere selbst möglicherweise keine bewusste emotionale Reaktion zeigen. Die Zuschauer:innen interpretieren die Szenen basierend auf dem Kontext, was den narrativen Effekt dieser filmischen Technik besonders macht. In EO sind es noch nicht mal dieselben Tiere, die hier gezeigt werden, in der Wahrnehmung des Films, spielt das jedoch keine Rolle, denn erzählt wird eine Figur, die zur Projektionsfläche wird.

Auf die Spitze treibt die Erzählung des Anthropomorphismus etwa der Film *Lamb* (2021) von Valdimar Jóhannsson. Hier wird die Geschichte eines kinderlosen Paares, Maria und Ingvar, erzählt, das auf einer abgelegenen Farm lebt. Eines Tages entdecken sie ein neugeborenes Lamm mit einer ungewöhnlichen, menschlichen Gestalt. Das Paar entscheidet sich, das Lamm als ihr eigenes Kind großzuziehen und nennt es Ada. Die Mischung aus Tier und Mensch, dargestellt durch das Lamm, ist zentral für die narrative Spannung und den Horror des Films.

Der Kuleshov-Effekt wird in *Lamb* genutzt, um die emotionale und psychologische Bedeutung des Lammes für das Paar und die Zuschauer:innen zu verstärken. In mehreren Szenen wird gezeigt, wie Maria sich um Ada kümmert, sie füttert und wie ein Kind behandelt. Der Kuleshov-Effekt ist etwa in Abbildung 12 nachzuvollziehen, in der eine Sequenz dargestellt ist, bei der das Gesicht des Lamms in

neutralen, stillen Momenten gezeigt wird, während die vorangestellte Einstellung Maria zeigt, die sich um das Lamm kümmert wie um ein kleines Kind. So suggeriert der Film eine mütterliche Liebe von Seiten Marias und ermöglicht den Blick auf das kleine Schaf durch ihre Augen, so als wäre es ihr Kind mit menschlichen Emotionen und einer Persönlichkeit.



Abbildung 12 beispielhafte Sequenz mit Schuss-Gegenschuss Verfahren aus *Lamb* (2021)

Im Laufe des Films nimmt das Lamm immer mehr menschliche Züge an, die deutlich auch anhand menschlicher Körperteile dargestellt werden. Zu dem Zeitpunkt der Sequenz in Abb. 12 hingegen, ist das Lamm als solches noch eindeutig zu erkennen. Anders als bei dem Beispiel aus *EO* sollen die Zuschauer:innen sich hier nicht mit dem Blick des Tieres identifizieren, sondern mit dem des Menschen und dessen mütterliche Perspektive einnehmen.

Das besondere an der Anwendung des Kuleshov-Effekts in *Lamb* liegt in der Kombination aus dem natürlichen Verhalten des Lamms und der surrealen Erzählweise des Films. Das Lamm zeigt keine menschlichen Emotionen, aber durch die geschickte Montage und die Reaktionen der menschlichen Charaktere wird dem Tier emotionale Tiefe und seinen Blicken Bedeutung verliehen. Dies verstärkt die mysteriöse und unheimliche Atmosphäre des Films und lässt das Publikum ständig über die Natur von Ada und die Absichten des Films nachdenken. Durch diesen Einsatz des Kuleshov-Effekts wird das Lamm zu einer Figur, die weit über ihre einfache Existenz hinausgeht und thematische Fragen über Elternschaft, Verlust und die Grenzen zwischen Mensch und Tier aufwirft.

Einen weniger bedrückenden Blick auf die Verknüpfung von Tieren mit Menschen über die Montage entwickelt der Kurzfilm *The Zoo* (1961) von Bert Haanstra. Der Film zeigt auf humorvolle und zugleich nachdenkliche Weise das Verhalten von Tieren im Zoo und stellt es dem Verhalten der Menschen gegenüber. Dabei werden über den Schnitt häufig Blickstrukturen hergestellt, die Mensch und Tier auf dieselbe Art und Weise priorisieren. Beide Seiten beobachten einander in ihrem Umfeld, ohne eine Hierarchie zu schaffen. Damit ist Haanstra in seiner Bildsprache sehr nah an der, die Dziga Vertov für sich definiert. Der Film bleibt dokumentarisch, beobachtend und kombiniert Momente, um so neue Räume herzustellen. Dabei schafft er komödiantische Kombinationen, indem Grimassen von Tieren mit unbedarften Großaufnahmen von Menschen kombiniert werden (vgl. Abb. 13).



Abbildung 13 Schnittsequenz der Blicke von Menschen und Tieren in *Zoo* (1961)

Der Film schafft es, anhand seiner Rhythmik einen neuen Blick auf einen Nachmittag im Zoo zu erzeugen, so wie es das *Neue Sehen* der Formalist:innen beschreibt. Über visuelle Kombinationen und Gleichsetzung der Bewegungen von Menschen und Tieren anhand einer geschickten Montage entsteht eine neue Perspektive, die beide Instanzen gleichbedeutend darstellt.

Wie sich anhand dieser Beispiele abzeichnet, stellen die hier theoretisch aufgearbeiteten Mittel der Großaufnahme und der Montage eine produktive Methode dar, um Tiere im Film zu inszenieren. Ein Aspekt, der hierbei nicht außer Acht gelassen werden sollte, ist die Frage nach der Vermenschlichung. Indem die formalen Mittel aus einer filmischen Sprache stammen, die zu dem Zweck entwickelt wurde, Menschen und ihre (Gefühls-)Welt darzustellen, wird diese automatisch auch Tieren zugeschrieben. Dies einzuordnen oder zu brechen, sollte eine wichtige Rolle bei einer solchen Inszenierung spielen.

Das aber vor allen Dingen der Kuleshov-Effekt auch in aktuelleren Inszenierungen immer wieder eine neue Perspektive eröffnen kann, verdeutlichen diese Filme, bei denen Tiere anstelle von Menschen im Mittelpunkt stehen.

### 3.1.2 Dogs That Do Not Work

Bei dem Film *Dogs That Do Not Work* (2024) handelt es sich um einen Film, der im Rahmen dieser Bachelorarbeit produziert wurde, um eine Verbindung zwischen den theoretischen Vorüberlegungen dieser Arbeit und der gerade skizzierten Entwicklung, die sich aus den beschriebenen Filmen ergibt zu schaffen. Anders als jedoch in den erwähnten Beispielen, soll hier keine naturalistische Ästhetik inszeniert werden, sondern ein eindeutig künstliches Setting entstehen, in einem konstruierten Raum mit gleichmäßig farbig eingefärbtem Hintergrund.

In dem Film sitzen vier Hunde gemeinsam an einem Tisch. Sie treten nicht direkt in Kontakt miteinander. Ihnen gegenüber liegen auf dem Tisch mehrere Gegenstände, die im Kontext bestimmter Berufsfelder gelesen werden können. Diese vier Berufsfeldern werden nicht nur von Menschen ausgeführt, sondern nehmen häufig auch die Hilfe von Hunden in Anspruch.

Der Film wird in Großaufnahmen erzählt. Abwechselnd wird zwischen den Gesichtern der Hunde und dem Tisch vor ihnen hin- und her geschnitten. Die Elemente, die eine Erzählung vorantreiben könnten,

sind minimalistisch gehalten, somit ist die Idee, die dahinter steht, dass Zuschauer:innen über den Kontext der Montage eine Bedeutung für sich herleiten.

Die Darstellung ergibt sich aus einem klar umrissenen Feld von grundlegenden Ideen und formalen Herangehensweisen.

Die *Großaufnahme* fokussiert sich auf die handelnden und emotionalen Instanzen, die Hunde. Sie ist die einzige Einstellungsgröße, in der der Film erzählt wird. Ihr gegenüber stehen die Großaufnahmen der Gegenstände, die auf dem Tisch liegen. Anders als die Lebewesen, können diese nicht aus sich heraus motiviert handeln. Ihre Bedeutung ergibt sich aus dem Kontext, in dem sie genutzt werden, ebenso wie aufgrund kultureller, symbolischer Konnotationen.

Verbunden werden die Elemente durch die Montage, angelehnt an den *Kuleshov-Effekt*, wodurch anhand der Gegenüberstellung von Gegenstand und Lebewesen diese in ein Verhältnis zueinander gesetzt werden. So sollen Zuschauer:innen angeregt werden, dieses für sich näher zu definieren.

Somit besteht keine konkret ausformulierte emotionale Assoziation, die durch die Verbindung der Hunde mit den Gegenständen entstehen soll, sondern diese Deutung und Interpretation wird an den:die Betrachter:in weitergegeben. Dieser Gedanke ist wiederum angelehnt an die intellektuelle Montage Eisensteins. Zwei Dinge, die Hunde und die Gegenstände, werden miteinander kombiniert und ergeben so eine Bedeutung, im Sinne des Gedankens von These, Antithese und Synthese, wie er in 2.4.1.1 beschrieben wurde.

Bestimmte Überlegungen gibt es hingegen durchaus, die eine Motivation hinter bspw. dem Setting und der ausgewählten Gegenstände erklären. Sie stehen in einem Wechselspiel der vorangegangenen Fragestellung, inwiefern eine Verknüpfung nach Kuleshov es ermöglicht, einem Lebewesen, das, anders als ein Mensch, sich nicht eindeutig verständlich artikulieren kann, Emotionen und Gefühlszustände zuzuschreiben. Hierbei kann von einer Vermenschlichung von Tieren gesprochen werden. Inhaltlich aufgegriffen soll das in der Verbindung der Berufsbilder mit den Hunden werden.

Hierbei geht es um den kulturellen Wert von Arbeit in der Gesellschaft und etwas, das in der gesellschaftlichen Organisation von Menschen eine wichtige Position einnimmt. Tiere werden in diesem Kontext in erster Linie als Nutztiere wahrgenommen, so etwa beispielsweise der Einsatz von Kühen oder Hühnern in der Landwirtschaft. Domestizierten Tieren, wie Hunde oder Katzen, wird im Alltag eine andere Rolle zugeschrieben. Sie sind vielmehr Teil des Haushalts, oder sogar ‚der beste Freund des Menschen‘. In der sozialen Organisation und dem Miteinander nehmen Haustiere eine Rolle ein, in der sie nicht leisten müssen, sondern für sie gesorgt wird. Menschen bzw. Besitzer:innen übernehmen Verantwortung für die Tiere. Trotzdem gibt es konkrete Berufsfelder, in denen Hunde auch eingesetzt werden, diese werden in den Großaufnahmen der Gegenstände referenziert und mit den Tieren in Verbindung gebracht werden. Dabei handelt es sich jedoch nicht um Gegenstände, die auf Hunde zugeschnitten sind, sondern Objekte, die von Menschen genutzt werden. So werden unterschiedliche Interpretationsansätze zugelassen.

Bei Deleuze wird die Relevanz der Isolation der Figur in der Großaufnahme betont und auch bei dem ursprünglichen Kuleshov-Experiment wurde die Großaufnahme der blickenden Person sehr auf den Darsteller fokussiert inszeniert, entsprechend wurden die Hunde auch vor einem einfarbigen Hintergrund gefilmt. Über die Konstruktion eines so nicht realen Raumgefüges anhand des Schnittes wurden ihnen die Gegenstände gegenübergestellt. Dabei stellten die Blickrichtungen der Tiere eine größere Herausforderung dar, da sie nicht immer entsprechend der Kameraachsen verliefen. An bestimmten Stellen im Schnitt wurde versucht, die Blicke der Tiere möglichst so zu setzen, dass sie entweder auf den Tisch oder einander anzuschauen scheinen.

Die Gegenstände hingegen wurden nicht isoliert gefilmt. Vielmehr sollten sie ein Arrangement unterschiedlicher Berufsfelder widerspiegeln und von den Betrachter:innen wie ein Wimmelbild gelesen werden. Damit vereint diese Form der Inszenierung die reine Distanz zu den Gegenständen mit der Idee einer bruchstückhaften Wahrnehmung einer Totalen.

Der Film vereint unterschiedliche formale Ansätze und versucht mehrere Interpretationen und Verknüpfungen zuzulassen. Er bildet eine Art experimentellen Ausgangspunkt, der im Folgenden anhand einer Umfrage ausgewertet werden soll.

## **4 Die Untersuchung**

### **4.1 Wissenschaftlicher Stand zur Überprüfung des Kuleshov-Effekts**

Lev Kuleshov stellte die Theorien zur Montage und die kontextuelle Wahrnehmung von Emotionen bereits vor ca. 100 Jahren in den 1910ern und 1920ern mit seinen Studierenden auf. In den folgenden Jahrzehnten verfestigte sich die Theorie immer weiter, wird aufgegriffen von Regisseuren wie Steven Spielberg und Alfred Hitchcock, eine erneute Überprüfung der Ergebnisse im Rahmen eines experimentellen Nachbaus bleibt jedoch aus. Calbi et al. (2017) beschreiben die Forschungen, die sich erst viele Jahre später wieder mit der Fragestellung von Emotionen und Umfeld in einem wissenschaftlichen Rahmen beschäftigen.

Prince und Hensley (1992) beobachten das erste Mal, dass Kuleshov mit seiner Untersuchung zwar im Kanon der filmtheoretischen Ausbildung ein fester Bestandteil ist, eine Empirie, die diese belegt, ist jedoch nicht Teil davon (vgl. Prince/Henley 1992: S. 59). Aus dieser Motivation heraus wurde die Arbeitsthese des Kuleshov-Experiments überprüft. In dem Aufbau von Prince und Henley wurden die Rahmenbedingungen des ursprünglichen Aufbaus übernommen – eine Montage aus der Großaufnahme eines Gesichtes wurde gegen eine Großaufnahme eines emotional konnotierten Gegenstands geschnitten. Teilnehmende des Experiments sollten, nachdem sie diese Sequenz gesehen haben, die emotionale Färbung des Schauspiels einordnen. Hierfür wurden bestimmte Kategorien vorgegeben, die entsprechend der Forschung von Ekman und Friesen (1971) emotionale Regungen in Gesichtern

unabhängig von kulturell angelerntem Wissen wiedergeben können.<sup>5</sup> Die Ergebnisse widersprachen den Effekten, die Kuleshov seiner Zeit festhielt – die meisten der Teilnehmenden stellten häufig keine Emotion fest oder wählten eine andere Emotion als die durch die Montage erwartete Emotion. Die Forschenden wurden mit diesem Ergebnis in ihrer eher kritischen Haltung Kuleshofs Experiment gegenüber bestätigt. Barratt et al. (2016) merken bei diesem Experimentaufbau in ihrer Validierung an, dass die Ergebnisse an dieser Stelle womöglich an Aussagekraft eingebüßt haben, da es sich hier um Einzelversuche handelte und jedem Teilnehmenden lediglich eine Filmsequenz gezeigt wurde. (vgl. Barratt et al. 2006: S. 852)

Erst einige Jahre später nahmen sich Mobbs et al. (2006) dem Kuleshov-Effekt ein weiteres Mal an. Hierbei wurde sich einer neuen Perspektiven bzw. einer neuen Methode bedient. Im Rahmen der Studie wurden Proband:innen ebenfalls dazu aufgefordert, die emotionale Ausdruckskraft und den mentalen Zustand von Gesichtern zu bewerten, die entweder mit neutralen oder emotionalen Filmszenen kombiniert wurden. Nun wurde jedoch funktionelle Magnetresonanztomographie (fMRT) verwendet, um die neuronale Aktivität der Gesichter der Teilnehmenden zu messen, während diese die Sequenzen bewerten. Anhand der Studie ließ sich erkennen, dass der Kontext, in dem ein Gesichtsausdruck präsentiert wird, die emotionale Interpretation dieses Gesichtsausdrucks signifikant verändert. Dies bestätigt wiederum den ursprünglichen Kuleshov-Effekt, bei dem ein neutraler Gesichtsausdruck je nach vorangegangener Szene unterschiedlich interpretiert wird. Die Untersuchung mittels fMRT zeigt, dass spezifische Hirnregionen<sup>6</sup>, stärker aktiviert werden, wenn neutrale Gesichter mit emotionalen Kontexten kombiniert werden. Diese Regionen sind bekannt dafür, an der Verarbeitung von Emotionen und sozialen Informationen beteiligt zu sein. Besonders die Hirnregion Amygdala scheint eine Schlüsselrolle zu spielen, indem sie emotionale Werte an die Gesichtsausdrücke ‚anheftet‘ und so die emotionale Reaktion des Betrachters beeinflusst. Die Ergebnisse dieser Forschung inklusive der entsprechenden angeregten Hirnregionen finden sich zu einem besseren visuellen Verständnis in Abbildung 14.

---

<sup>5</sup> Hierbei handelt es sich um eine Studie, die herausfand, dass bestimmte Gesichtsausdrücke, die Emotionen wie Freude, Trauer, Angst, Wut, Ekel und Überraschung darstellen, über verschiedene Kulturen hinweg einheitlich erkannt werden können. Prince/Henley fügen in ihrer Untersuchung zusätzlich als Bewertungskategorien ‚keine Emotion‘ und ‚anderes‘ hinzu (vgl. ebd. S. 67).

<sup>6</sup> Ausformuliert handelt es sich bei diesen Hirnregionen u. a. um die Amygdala, der bilaterale temporale Pol, der anteriore cinguläre Kortex und der superiore temporale Sulcus

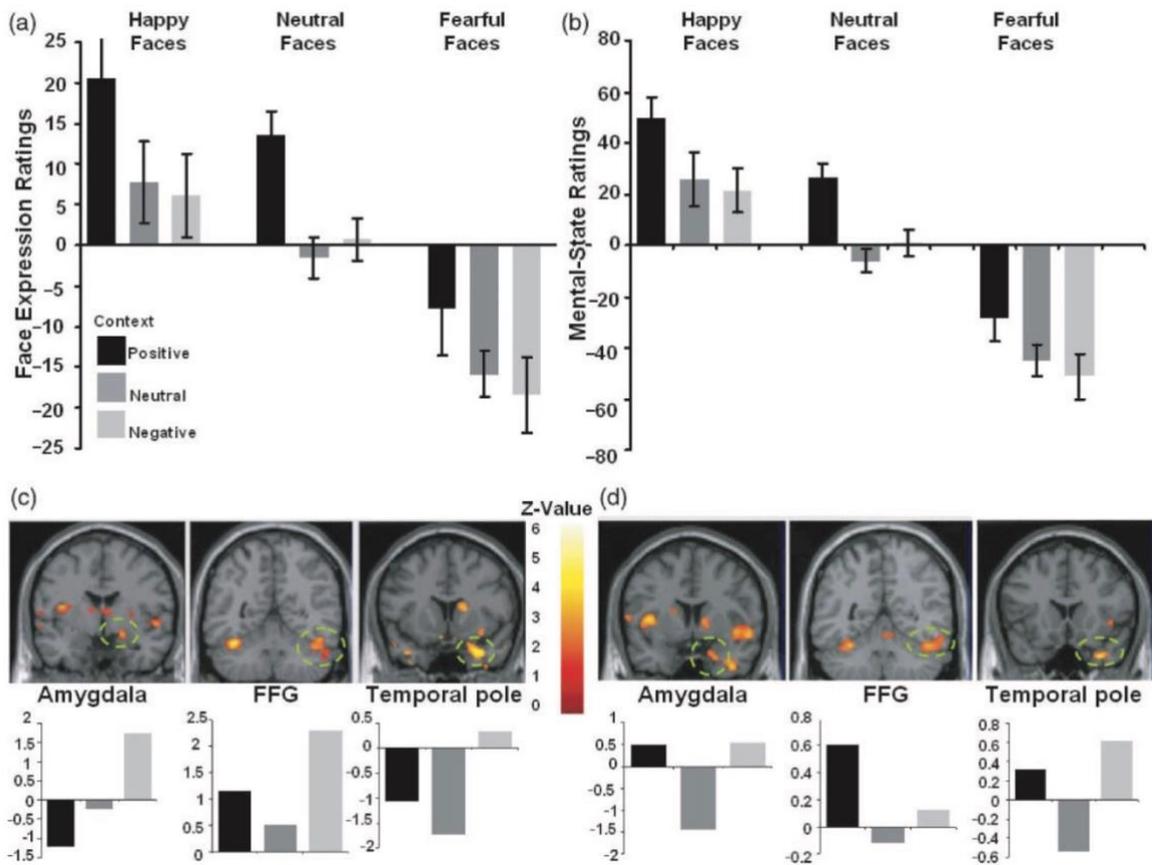


Abbildung 14 Darstellung der Ergebnisse der Studie von Mobbs et al. (2006): S. 100.

In der Abbildung ist die Angabe der Mittelwerte in Prozent für jeden Gesichtsausdruck (a) und Bewertung des mentalen Zustands (b) dargestellt. Ebenso wie die Interaktion zwischen ängstlichen Gesichtern und negativen Kontexten in positiven (schwarzen Balken), neutralen (dunkelgrauen Balken) und negativen (hellgrauen Balken) Kontexten (c); sowie Interaktion zwischen glücklichen Gesichtern und positiven Kontexten, die in positiven, neutralen und negativen Kontexten präsentiert werden. (Mobbs et al. 2016: S. 100)

Diese Studie gibt somit einen Beweis auf neuronaler Ebene für den Kuleshov-Effekt. Auch hier merken Barratt et al. (2006) einige Punkte als Kritik für den Versuchsaufbau an. Hierbei geht es vor allem um die Reihenfolge der Einstellungen innerhalb der Sequenzen, die Positionierung der Kamera in Relation zu den Darstellenden und die Einschränkungen in den Wiedergaben, die der Versuchsaufbau im Rahmen des fMRI vorgibt (vgl. ebd. S. 853).

Barratt et al. stellten 2016 eine neue Versuchsreihe an. Hierbei wurde das Design des Experiments in Form von ausdefinierten Parametern und Regeln weiter angepasst. Hierbei wurde besonders darauf geachtet, dass dem Teilnehmenden eine räumliche Einheit der jeweiligen Einstellungen deutlich wird. Die vier Konditionen, die dafür ausformuliert wurden, lassen sich folgendermaßen zusammenfassen (vgl. Barratt et al. 2016: S. 853):

- (1) Die Person, die in der Großaufnahme zu sehen ist, schaut nicht direkt in die Kamera

- (2) Der Gegenstand wird aus einer sinnvollen Perspektive dargestellt
- (3) Die Reihenfolge blickende Person – Gegenstand – Person wird eingehalten
- (4) Die Umgebung der beiden Einstellungen sollten möglichst sinnvoll miteinander in Verbindung gebracht werden können

Diese so konzipierten Bedingungen bildeten die Grundlage für die Sequenzen, die in einem nächsten Schritt den Teilnehmenden gezeigt wurden. Diese beinhalteten neutrale Gesichter, die leicht gezoomt wurden und mit den emotionalen Kontexten Glück, Trauer, Hunger, Angst, Verlangen und neutral gegengeschnitten. Da die Kontexte sowohl statische als auch dynamische Objekte sein konnten, wurde entweder ein Foto mit einem langsamen Zoom-Effekt oder ein Videoclip verwendet. Um den kategorischen und dimensional Ansatz für Emotion zu kombinieren, wurden die Teilnehmenden gebeten, sowohl die Valenz als auch die Erregung der Emotion der Zielperson zu bewerten und den Typ der Emotion anhand der vorgegebenen Emotionen zu kategorisieren. Während des Experiments wurden Augenbewegungen aufgezeichnet. Die Ergebnisse zeigten signifikante Verhaltenseffekte, die in die erwartete Richtung weisen. Konkret wurden neutrale Gesichter in Verbindung mit traurigen Kontexten als die negativsten und am wenigsten erregt eingestuft, während neutrale Gesichter in Verbindung mit Wunschkontexten als die positivsten und am meisten erregt wahrgenommen wurden. (vgl. Calbi et al. (2017): S. 2f.)

Calbi et al. (2017) näherten sich dem Kuleshov-Effekt und seiner kontextuellen Wahrnehmung von Emotionen auf dieselbe Weise wie zuvor Barratt et al. (2016). Sie nahmen lediglich minimale Anpassung an dem Design der Studie durch. Die Kontexte, die gezeigt wurden, wurden nun durch dynamische Szenen für eine stärkere Immersion und einen größeren Realitätsbezug ausgetauscht. Glück (für positive Valenz und mittlere Erregung) und Angst (für negative Valenz und starke Erregung) sollten als emotionale Stimuli dienen, welche somit im Vergleich zu anderen bereits beschriebenen Studien deutlich eingegrenzt wurden. Begründet wurde dies damit, dass das Design so einfach wie möglich gehalten werden sollte und die Unterschiede so zwischen den entgegengesetzten emotionalen Zuständen hinsichtlich ihrer Valenz hervorgehoben werden konnten. (vgl. Calbi et al. 2017: S. 3)

Den Teilnehmenden der Studie wurden die beschriebenen Sequenzen in mehreren Blöcken geteilt vorgeführt. Anschließend sollten sie diese anhand von Valenzen im positiven und im negativen Bereich bewerten und die Intensität angeben. Es folgte ein zweiter Block und der Aufbau wurde wiederholt.

In Bezug auf Valenz und Erregung ergab sich aus den Ergebnissen der Studie die Erkenntnis, dass die Ergebnisse einen signifikanten Einfluss auf die Wahrnehmung neutraler Gesichter im Angstzustand zeigten. Die Teilnehmenden bewerteten neutrale Gesichter als negativer und erregender, wenn sie von ängstlichen Kontexten begleitet wurden.

Die Kategorisierung betreffend, wurden eher neutrale Gesichter mit der Emotion in Verbindung gebracht, die der vorherige Kontext nahelegte. Gesichter in glücklichen Kontexten wurden oft mit

positiven Emotionen kategorisiert, während Gesichter in ängstlichen Kontexten mit negativen Emotionen kategorisiert wurden. (vgl ebd. S. 7f.)

Es lässt sich also zu dem aktuellen Forschungsstand festhalten, dass die neueren Studien mit komplexerem Versuchsaufbau Kuleshovs Beobachtungen des frühen 20. Jahrhunderts bestätigen.

## 4.2 Methodik des Fragebogens

Anders als die zuletzt genannten Studien liegt dieser Arbeit ein eher künstlerischer Ansatz zugrunde. Der Fokus liegt neben der Montage der Großaufnahme auch auf der Verknüpfung eines formalistischen Prinzips mit der Rezeption. Die Frage ist hier nur bedingt, ob der Kuleshov-Effekt funktioniert, sondern wie sich sein Einfluss auf die Interpretation eines Films darstellt und diesen zu beobachten.

Hierfür wurde beim Erstellen dieses Fragebogens ein qualitativer anstelle eines quantitativen Ansatzes verwendet. Motivation hierfür war es, einen möglichst offen Rahmen zu geben, der einerseits ein empirisches Arbeiten zulässt, andererseits jedoch den Befragten die Möglichkeit gibt anhand eines Eingabefelds freie interpretatorische Gedanken zu den Filmen und Stills zu geben. Dies unterscheidet sich in dem Erkenntnisinteresse von den oben genannten Studien, die vor allen Dingen aus einem psychologischen Kontext heraus entstanden sind und in den vorgegebenen Fragestellungen ein statistisch verwertbares Ergebnis, wie es bei einer quantitativen Studie der Fall ist (vgl. Mikos/Wegener 2017: S. 10) deutlich sinnvoller ist.

Die qualitative Forschung ermöglicht eine Flexibilität einerseits in ihrer Methodik, andererseits aber auch in ihrer Auswertung, die für den hier verwendeten Versuchsaufbau geeignet ist. Der konstruktivistische Ansatz, in dessen Tradition qualitative Medienforschung häufig steht, bietet einen Zugang zu Wahrnehmung, die nicht passiv-rezeptiv ist (vgl. Flick 2017: S. 19). Er liefert in gewisser Hinsicht eine Ergänzung zu den eingangs erörterten, formalistischen Theorien, die die alltägliche Automatisierung aufbrechen wollen und den Blick auf Gewohntes neu einfangen wollen. Es wird von der Idee ausgegangen, „dass menschliches Wissen eine menschliche Konstruktion ist. [...] Der Konstruktivismus gibt die Forderung auf, Erkenntnis sei ‚wahr‘ insofern sie die objektive Wirklichkeit abbilde. Stattdessen wird lediglich verlangt, dass Wissen *viabel* sein muss, insofern es in die Erfahrungswelt des Wissenden *passen* soll.“ (Glaserfeld 1992, S. 30).

Für eine solche Perspektive spricht ebenfalls, dass der Kuleshov-Effekt im Unterbewussten stattfindet und eine Ausformulierung erlernter Rezeptionsprozesse darstellt. „Erfahrungen [oder, wie im Fall der Umfrage Interpretationen] werden durch die Begriffe und Zusammenhänge, die das erkennende Subjekt konstruiert, strukturiert und verstanden. Ob das dabei entstehende Bild wahr oder richtig ist, lässt sich nicht beantworten.“ (Flick 2017: S. 20)

Heruntergebrochen lässt sich Kuleshov, wie bereits festgehalten, als standardisierte Form des Schuss-Gegenschuss (vgl. Bordwell/Thompson 2008: S. 240) verstehen und entspricht demnach einem grundlegenden Prinzip des Schnitts von Szenen. Das Verständnis von einem solchen Phänomen und der

interpretatorischen Dimension, kann demnach ein guter Untersuchungsgegenstand für eine qualitative Studie sein.

Eine determinierte Antwort nach dem Wahrheitsgehalt soll dieser kleinen Untersuchung hier nicht zu Grunde liegen. Die Interpretationsansätze, die von den Teilnehmenden gegeben werden, sollen Anknüpfungspunkte für den konkreten Anwendungsfall geben und Raum für eine offene Rezeption geben. Wie weit kann die Montage den Interpretationsprozess beeinflussen und lassen sich die Konventionen bei domestizierten Tieren ähnlich nachvollziehen, wie bei Menschen, welche Kontexte können sich ergeben und wie sehen die Rezeptionsmuster genau aus? Diese Fragestellungen, bilden die Grundlage für die genauere Konzeption des Fragebogens und versuchen eng an dem Film die Interpretationsansätze von den Teilnehmenden festzuhalten.

Klar ist, dass bei einem qualitativen Ansatz eine sehr viel größere Menge an zu analysierenden Texten entsteht, die, anders als quantitative Datensätze, schwerer zu handhaben und zu analysieren sind. Die Ergebnisse sind weniger leicht vorherzusagen, da sie stark von den Teilnehmenden abhängig sind. Hier wird sich für spätere Analyse kulturwissenschaftlicher Ansätze bedient, die versuchen Muster zu erkennen und so eine Kategorisierung zu ermöglichen,

#### **4.2.1 Aufbau des Fragebogens**

Die Umfrage wird über das Tool Forms von Microsoft über die Lizenz der HAW durchgeführt. Zusätzlich wurde dabei berücksichtigt, dass nicht nur Studierende der HAW damit erreicht werden sollen, sondern auch darüber hinaus unterschiedliche Personengruppen miteinbezogen werden können.

Ebenfalls hilfreich für die Einschätzung der Daten bei der qualitativen Befragung ist die zusätzliche Erhebung von personenbezogenen Daten, sodass die ausgefüllten Bögen auch in dem individuellen Kontext der Personen interpretiert werden könnten. Hierbei handelt es sich um die Basisdaten von Geschlecht, Alter und höchstem Abschluss, um einen groben demographischen Überblick über die Teilnehmenden zu bekommen. Dieser quantitative Teil wird jedoch weiter ergänzt durch Fragen, die einen kurzen Überblick über den Zugang zum Medium Film geben und die Vorlieben der einzelnen Befragten besser kennenzulernen. Anhand einer ersten Typisierung wird somit die Einordnung der weiteren Daten vereinfacht (vgl. Kuckartz et al. 2009: S.12).

Die erste Frage in diesem Rahmen zielt konkret auf die Regelmäßigkeit des Schauens von filmischen Inhalten ab. Hierbei wurde der Begriff möglichst offen gewählt, sodass nicht nur Filme, sondern auch Serien oder weitere narrative Formate, die evtl. auch kürzer sein können, mitinbegriffen sind. Das Erkenntnisinteresse soll hier darin liegen, dass ein Gefühl für den Zugang zu filmästhetischen Elementen geschaffen werden kann. Eine Person, die häufiger Filme o.ä. schaut, hat einen anderen Zugang zu visueller Sprache und Konventionen, als eine Person, die seltener filmische Inhalte schaut. Ähnliches ergibt sich aus der folgenden Frage nach der Auseinandersetzung im Verhältnis von privatem und Arbeitsumfeld, von der sich ebenfalls eine unterschiedliche Haltung zu dem Medium ableiten lässt. So

lässt sich vermuten, dass eine Person, die im Bereich Film arbeitet, eine deutlich analytischere Perspektive auf visuelle Narrative aufweist. Diese kann sich je nachdem, ob sich das Arbeitsfeld im Bereich der Rezeption oder der Produktion einordnen lässt, weiter differenzieren.

Eine weitere Frage, die eine grobe Einordnung der Sehgewohnheiten der Teilnehmenden geben soll, stellt die Frage nach einem präferierten Genre oder Film dar. Hier wird weiterhin ein Anknüpfungspunkt gegeben für die Vorlieben der Befragten.

Als letzter Punkt in diesem quantitativen Teil der Umfrage wird die Frage nach dem Bezug zu Hunden angegeben, um so einordnen zu können, inwiefern die jeweilige Person zu den Tieren des Kurzfilms steht und so in der Wahrnehmung bereits eine Sympathie oder Antipathie festzustellen ist, die so die Antworten beeinflussen könnte.

Der nun folgende Teil der Umfrage lässt sich grob in zwei Abschnitte einteilen. Hierbei wird im ersten Abschnitt der Fokus auf den Film als Ganzes und im zweiten Abschnitt nochmals in die Analyse einzelner Sequenzen in den Vordergrund gestellt.

#### 4.2.1.1 Der Kurzfilm als Ganzes und Interpretationsansätze

In dem ersten Abschnitt der offener gestellten Fragen geht es zunächst um die grundlegende Wahrnehmung des Films als Ganzes. Zum Einstieg wird die Frage nach einer inhaltlichen Zusammenfassung gestellt. Da der Fragebogen darauf abzielt zu untersuchen, wie unterschiedliche Wahrnehmungen von Film aussehen können, bei einem Film, der seine These nicht so eindeutig und klar formuliert, jedoch mit einer klaren visuellen Struktur arbeitet, ist diese Frage ein wichtiger Punkt für das Erkenntnisinteresse. Wie also selbstständig ein Narrativ aus den Bildern abgeleitet wird, kann unterschiedliche Fragen abdecken und gibt erste Eindrücke zu etwa dem Raumgefühl, das der Clip bei den Teilnehmenden erzeugt. Außerdem könnten die jeweiligen Antworten Einblick geben, in was für einem Kontext der Film interpretiert wird oder welche Interpretationstypen auszumachen sind.

Etwas mehr ins Detail gehen die darauffolgenden Fragen. Der Kontext der Großaufnahme wird hier in den Vordergrund gestellt und der Eindruck zu den einzelnen Protagonisten, den Hunden des Films soll nun dargestellt werden. In Abbildung 15 sind die jeweiligen Stills zur Kontextualisierung der jeweiligen Hunde zu sehen und sollen so als Unterstützung dienen für eine potenzielle Charakterisierung der Teilnehmenden der Studie. Ebenso könnten Aussagen zu einer möglichen emotionalen Färbung der jeweiligen Hunde getroffen werden, sodass ein Rückbezug zu der theoretischen Aufarbeitung der Großaufnahme möglich wäre.



Abbildung 15 Großaufnahmen der Hunde aus dem Fragebogen

Um nun auf der Ebene der Montage darauf anschließen zu können, werden in der nächsten Frage noch die einzelnen Objekteinstellungen miteinbezogen und abgefragt, inwiefern diese mit den Hunden verbunden werden können. Hier findet sich somit ein guter Übergang zur Wirkungsweise des Kuleshov-Effekts. Es wird noch offengelassen, inwiefern die Teilnehmenden eine räumliche Verknüpfung zwischen der Subjekteinstellung und der Objekteinstellung machen, ob eine Interpretation in Richtung eines Schuss-Gegenschuss-Formats gemacht wird und ob in irgendeiner Form die Darstellung der Gegenstände als Point-of-View-Perspektive verstanden werden. Interessant wäre auch zu sehen, ob die Gegenstände die Charaktere der Hunde beeinflussen und ob aufgrund der Montage an bestimmten Stellen eine konkrete Verbindung zwischen bestimmten Tischarrangements bzw. Gegenständen und den jeweiligen Tieren von den Teilnehmenden der Umfrage gemacht wird.



Abbildung 16 Objekteinstellungen aus dem Fragebogen

#### 4.2.1.2 Einzelne Momente im Hinblick auf Forschung zum Kuleshov-Effekt

Im abschließenden Teil der Umfrage wird nochmal detaillierter auf bestimmte Anordnungen des Kuleshov-Effekts abgezielt. Was bereits als Subjekt-Objekt-Abfolge im Theorieteil des Kuleshov-Effekts eingeführt wurde, ist nun Teil der einzelnen Clips, die zur Bewertung und Interpretation in den Fragebogen eingebaut wurden. Hierfür wurden insgesamt drei Beispiele ausgewählt, die in ihrem Aufbau bestimmte Strukturen abdecken und für die Auswertung der Montage aus diesen Gründen sinnvoll erscheinen

In dem ersten gewählten Clip wird zunächst einer der Hunde in Großaufnahme gezeigt und anschließend ein Tischausschnitt mit einer Tasse, einigen Buttons, einer Karte und einem Buch im Anschnitt gezeigt (vgl. Abb. 17). Es handelt sich hierbei um zwei Einstellungen, die entsprechend dem Prinzip Subjekteinstellung – Objekteinstellung angeordnet wurden. Diese Variation wurde der Befragung hinzugefügt, da es einer der Punkte ist, den Barrat et al. (2016) an einem Versuchsaufbau von Mobbs et al. (2006) kritisierte. Barrat et al. argumentierten dafür, dass für einen besseren Wirkungseffekt nach der Abfolge Subjekt-Objekt eine weitere Subjekteinstellung folgen sollte. Um die unterschiedlichen Wahrnehmungen dieser beiden Sequenzvarianten in der Umfrage zu inkludieren, wurden beide miteinbezogen. Die zweite Variante zeigt nun eine Subjekt-Objekt-Subjekt-Montage (vgl. Abb. 18)



Abbildung 17 Subjekt-Objekt Montage

Bei dieser Variation in Abbildung 18 handelt es sich um die Anordnung der Montage, die ebenfalls in der ursprünglichen Version des Kuleshov-Effekts Anwendung findet. Das hier gewählte Beispiel enthält zusätzlich noch eine Bewegung des Hundes, die die Verknüpfung mit der Einstellung der Gegenstände nochmal näher legt.



Abbildung 18 Subjekt-Objekt-Subjekt-Montage

Da das räumliche Verständnis grundsätzlich ein Punkt ist, der ebenfalls durch den Effekt bedingt wird, wie auch Kuleshov selbst in den weniger prominenten Filmausschnitten seiner Studie überprüfte, ist es auch hier ebenfalls Teil der Umfrage. Ein weiterer Aspekt bei dem ausgewählten Beispiel, dessen Inhalt in Abb. 19 zu sehen ist, ist die Nebeneinanderstellung der vier Hunde. Hier stellt sich neben der räumlichen Frage auch die nach der Kommunikation der Tiere untereinander. Entsteht konkret der Eindruck, dass alle im selben Raum sind und untereinander Blicke austauschen? In was für eine Relation werden sie zueinander gesetzt?

Eine Interpretation in einer solchen Dimension ist auch im Hinblick auf die Anwendung dieses Prinzips bei Subjekten bzw. Wesen gleicher Art eine Frage, die sich aus dieser Untersuchung ergeben könnte. Dieser Teil versucht also eine Verknüpfung der Idee des Kuleshov-Effekts bei Tieren herzustellen und so die Interaktion der Hunde untereinander in ihrer Rezeption näher zu betrachten.



Abbildung 19 Blicke der Hunde

Wie bereits ausformuliert, lässt sich bei der Befragung der Studienteilnehmenden im Voraus nicht ganz vorhersagen, wie sehr bestimmte Aspekte, die bei der Konzeption des Fragebogens eine Rolle spielten, bei den Ergebnissen wirklich auftauchen. Bei der gewählten Methodik, wie sie hier gewählt wurde, muss stets einbezogen werden, dass Eindrücke und Erwartungshaltungen voneinander abweichen können und somit die Auswertung auch einen ganz anderen Fokus haben kann.

Wichtig bei der Konzeption war jedoch, dass die Bereiche der Kontextualisierung der jeweiligen Teilnehmenden durch die allgemeinen Angaben zu Beginn gemacht werden konnten und diese, wie beschrieben, in den beiden Abschnitten zunächst allgemein und anschließend detailliert Interpretationsansätze der Sequenzen im Kontext des Kuleshov-Effekts abgeben können.

Bei der Betitelung des Forschungsinteresses des Fragebogens wurde Wert daraufgelegt, eine möglichst allgemeine Formulierung zu finden, um somit nicht die Teilnehmenden in eine Richtung zu lenken bei der Auswertung der Ergebnisse.

### **4.3 Auswertung der Umfrage**

Bei der Auswertung der Umfrage wird zunächst eine Übersicht über die personenbezogenen Daten gegeben, um eine Anzahl und jeweilige Hintergründe darzustellen. Darauf aufgebaut wird im Schritt der Einordnung der Daten. Hier wird eine Auswahl aus besonders interessanten Antworten gegeben und diese diskutiert im Rahmen der Fragestellung. Bestenfalls sind hierbei Deutungsmuster zu erkennen, die die Aufarbeitung der Ergebnisse bündeln und für ein Fazit greifbar machen. Einen Einblick in die Daten wird im Anhang gegeben, die vollständige Tabelle findet sich auf dem beigelegten digitalen Speichermedium.

### 4.3.1 Überblick über quantitative Daten

Insgesamt haben elf Personen an der Umfrage teilgenommen. Die Anzahl entspricht aufgrund der Komplexität der Antwortmöglichkeiten ungefähr dem Rahmen von mindestens zehn Teilnehmenden, der vorher festgelegt wurde. Durchschnittlich haben die Teilnehmende eine Zeit von ca. 27 Minuten für das Ausfüllen des Fragebogens benötigt, was als positiv einzuordnen ist, da sich scheinbar genug Zeit für die Beantwortung der Fragen genommen wurde.

Die Umfrage wurde über direkte Kontakte und soziale Medien geteilt, um so eine Mischung aus gezielter Auswahl der Teilnehmenden erreichen zu können und noch zufällig ausgewählte weitere Personen erreichen zu können, in der Hoffnung so ein möglichst heterogenes Publikum ansprechen zu können.

Abbildung 20 stellt in Form von Diagrammen die Aufteilung von Geschlechterzugehörigkeit und Alter der Teilnehmenden dar.

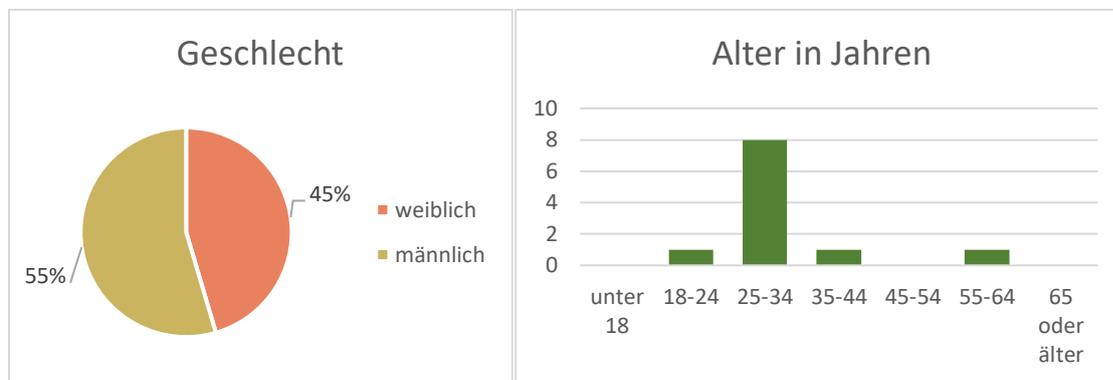


Abbildung 20 Datenübersicht über Geschlecht und Alter

Hier zeigt sich in Bezug auf Geschlecht ein ungefähres Gleichgewicht, von elf Personen sind sechs männlich und eine weiblich.

Das Alter der Beteiligten ist hingegen weniger gleichmäßig aufgeteilt. Hier nahmen vor allen Dingen Menschen im Alter von 25-34 teil, entsprechend der Gruppe, die über die sozialen Medien erschlossen und im Bekanntenkreis erreicht wurde. Jeweils eine Person die jünger ist, eine Person die zwischen 35-44 Jahren ist und eine, die 55-64 Jahre alt ist, füllten die Umfrage aus. Hier handelt es sich um Personen, die explizit angesprochen wurden, da es grundsätzlich erwartbar ist bei einer Bewerbung der Umfrage in dem gegebenen Umfeld eine starke Repräsentation der Teilnehmenden im Alter zwischen 25-34 zu erfassen.

Alle Teilnehmenden haben mindestens Abitur. Leider nahm keine Person teil, die keinen Abschluss bzw. Haupt- und Realschulabschluss hat, was grundsätzlich auch eine interessante Perspektive gewesen wäre in Bezug auf Theorien, die im Rahmen eines sozialistischen Hintergrunds entstanden sind, bei dem Arbeiter:innen ein wichtiger Bestandteil des sozialen Gefüges darstellen und es auch darum gehen sollte unabhängig vom Bildungsgrad zugängliche Kunst zu schaffen

Der Großteil der Befragten hat einen Masterabschluss, insgesamt vier Personen. Drei weitere Personen haben einen Bachelorabschluss, entsprechend ist die Quote an Teilnehmenden mit akademischem Hintergrund groß, eine Person gab an promoviert zu haben. Die restlichen Personen haben entweder eine Fachhochschulreife oder das Abitur



Abbildung 21 Überblick über wie viel filmische Inhalte konsumiert werden und in welchem Kontext sie beim Arbeiten mit Film zu tun haben

Abb. 21 zeigt die Verteilung, wie regelmäßig die Befragten filmische Inhalte schauen. Dabei fällt auf, dass alle Personen mindestens einmal im Monat einen filmischen Inhalt konsumieren. Bei der Formulierung der Frage wurde bewusst offengelassen, wie genau diese Inhalte aussehen, jedoch wäre es durchaus auch denkbar, diese in einem erneuten Durchgang nochmal zu spezifizieren, da jede Person für sich darunter etwas anderes definieren kann. Der Großteil der Befragten gab an, täglich Inhalte zu schauen.

Die Umfrage ergab außerdem, dass nur zwei Personen nicht im Arbeitsumfeld mit Filmen zu tun haben. Vier der Befragten gaben an, in der Produktion zu arbeiten, die Mehrheit setzt sich beruflich mit der Rezeption auseinander. Entsprechend ergibt sich eine Zusammensetzung von sehr filmaffinen Teilnehmenden, also Menschen, die sich intensiv und auf einem professionellen Level mit Filmen als Medium auseinandersetzen.

Darauf aufbauend folgt die Frage, worauf besonders bei Filmen geachtet wird. Niemand gab an auf technische Details zu achten. Besonders häufig wurde genannt, dass vor allem auf die Geschichte bzw. den Inhalt geachtet wird. Zwei Personen gaben an, besonders auf das Visuelle zu achten, eine Person gab an, dass ihr das Schauspiel am wichtigsten ist und schließlich nannte eine Person die Verbindung der Inszenierung und Erzählweise als besonders interessant. Genauer aufgeschlüsselt zeigt sich diese Verteilung in Abbildung 22.

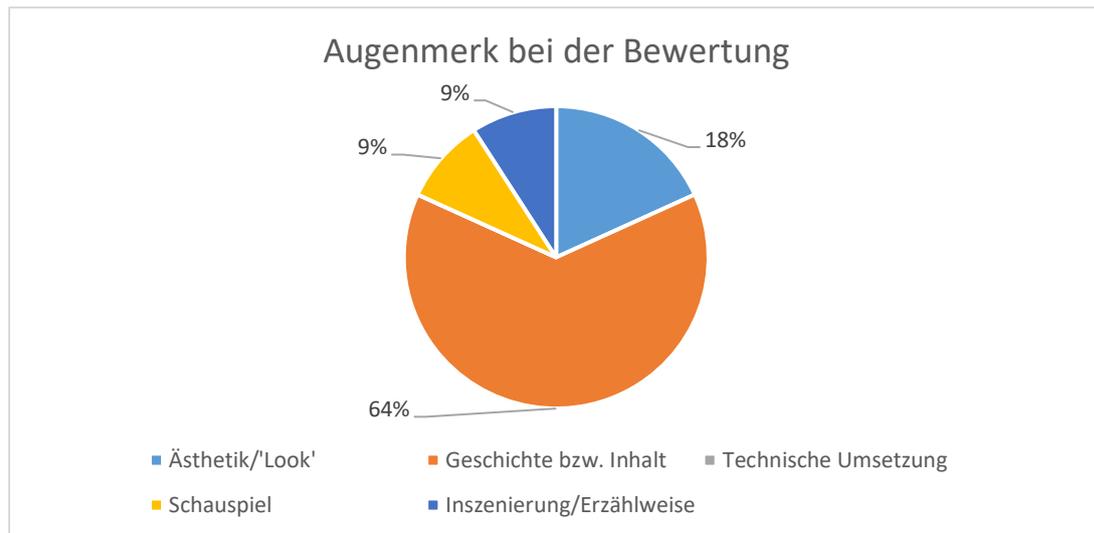


Abbildung 22 Auswertung auf was besonders bei Filmen geachtet wird

Der Großteil der Befragten gab an, Hunde zu mögen, zwei Personen nehmen eine neutrale Position ein und eine Person steht den Tieren ablehnend gegenüber

#### 4.3.2 Einordnung der Daten und Zusammenfassung

Die Einordnung der qualitativen Daten wird nun abschnittsweise behandelt. Hierbei werden aus den Antworten einzelne Kategorien gebildet, um so einen umfassenden Überblick über die Ergebnisse zu bekommen. Bestimmte Ergebnisse werden beispielhaft zitiert. Den genauen inhaltlichen Aufbau der Abschnitte wurde bereits in Kapitel 4.2.1 aufgearbeitet

##### 4.3.2.1 Die Beschreibung des Films

Von den insgesamt elf Teilnehmenden haben zehn Personen diesen Teil ausgefüllt. Bei der Aufgabenstellung, zu beschreiben, was sie sehen, haben vier Personen rein deskriptiv beschrieben, was sie gesehen haben.

Eine Person hat sich in diesem Teil eher ablehnend dem Film gegenüber positioniert und sich bis zu einem gewissen Punkt einer Beschreibung oder Deutung verweigert. So schrieb sie: „Ich habe Hunde gesehen und Produktshots von Gegenständen, die in einer Verbindung (zum. metaphorisch) mit den Hunden zu stehen scheinen. Die Verbindung habe ich aber beim ersten Angucken nicht verstanden. Ist mir zu hoch.“ Zwar wird im ersten Satz versucht zusammenzufassen, was gesehen wurde, ein kurzer Moment der Deutung ist auch zu erkennen, jedoch wird keine eindeutige Verbindung erkannt und die Person scheint in ihrer Wortwahl eher ablehnend oder verwirrt. Zusätzlich werden Schwierigkeiten geäußert eine Verbindung zwischen den Hunden und den gezeigten Objekten nachvollziehen zu können. Besonders interessant ist hier die Wortwahl des *Produktshots*. Nicht zuletzt findet der Kuleshov-Effekt häufig Anwendung in der Werbung. Da die Person angegeben hat, täglich Filme zu schauen und selbst auch im Filmbereich arbeitet, ist bis zu einem gewissen Punkt zu vermuten, dass sie sich mit Filmsprache

auch auseinandersetzt und so ist die Assoziation mit Werbung aufgrund unterbewussten Wissens zur Form filmischer Inhalte entstanden ist.

Neben den rein deskriptiven Einordnungen lassen sich aus vielen der Antworten bereits konkrete Assoziationen herauslesen, ebenso wie eine formale Analyse der Bedeutungsgebung über die Montage. Dabei wird beschrieben, wie der Film die Montage nutze, um zu suggerieren, dass die Hunde tatsächlich menschliche Tätigkeiten ausführen, wie das Lösen von Kreuzworträtseln oder das Spielen mit Polizeiautos.

Den Gegenständen wird häufig eine Verbindung mit Alltäglichem zugeschrieben, so wird auch die Rolle der Hunde benannt. Sie werden zwischen Beruf und Freizeit gestellt. An einer Stelle wird geschrieben, dass menschliche Tätigkeiten von den Hunden ausgeführt werden. So lässt sich auch beobachten, dass die Tiere teilweise vermenschlicht, teilweise diese Vermenschlichung erst nur durch die Verbindung mit den Gegenständen in Frage gestellt wird.

Die berufliche Ebene wird ebenfalls genannt, von manchen werden sie als rein menschliche Berufe wahrgenommen, andere sehen die Hunde als diejenigen, die arbeiten müssen und darüber nachdenken

Beispielhaft hervorzuheben ist hier diese Beschreibung:

„Vier Hunde werden in einen Kontext von Freizeitbeschäftigung und Entspannung (jeweils aus menschlicher Perspektive, d.h. Lesen, Essen, Spielzeug, Rätsel) gestellt, man sieht die Hunde nie wirklich mit den Objekten interagieren, sondern nur durch die Montage entsteht der Eindruck, dass es sich um ihre Tätigkeiten (bzw. Nicht-Tätigkeiten) handelt. Besonders herausgestellt wird dabei, dass die "Nicht-Arbeit" der Hunde bedeutet, dass sie nicht für die Polizei arbeiten, was potentiell auch im Kontext der Frage Lenins "Was tun?" zu verstehen ist.“

Dieser Kommentar lässt sich als assoziativ bis deutend einordnen. Den einzelnen Gegenständen werden in Verbindung mit den Tieren eine tieferliegende Bedeutung zugesprochen, dabei geht es weniger um die Berufe, sondern um die nicht-Berufe bzw. Freizeit.

Eine weitere Beschreibung, die mehr eine emotionale Färbung einnimmt, lautet folgendermaßen:

„Stillleben, Hunde - wartend , abwägend - wann geht es "raus". Warum reagiert keiner auf mein "Warten". Hunde essen keine Äpfel oder doch und warum ist Kreuzworträtsel und Lektüre wichtiger als " Gassi" gehen. Ist Frauchen/Herrchen krank ????“

Den Hunden werden hier eindeutige Emotionen zugeschrieben, beinahe eine eigene kleine Geschichte erzählt. Durch die Formulierungen und die Verwendung der unterschiedlichen Satzzeichen, entsteht eine neue Perspektive auf den Film, die man als naiv und mitfühlend beschreiben könnte. Die Hunde werden in ihrer Rolle als Haustiere wahrgenommen.

Eine räumliche Einheit wird stellenweise ebenfalls wahrgenommen, manche schreiben von einer spezifischen Szene, in der Hunde an einem Tisch sitzen, auf dem verschiedene Alltagsgegenstände liegen, die in die Kategorien Essen, Printmedien oder polizeibezogene Gegenstände fallen. Diesen Punkt nennen jedoch nicht alle, weswegen im späteren Abschnitt zur Raumkonzeption weitere Erkenntnisse erlangt werden können. Der Raum wird jedoch auch als solcher beschrieben, die Wände in ihrer

Farbigkeit in einem Kommentar genannt und die Wirkung der Farbe auf die Tiere als beruhigend empfunden, sodass die Hunde ‚gelassen‘ wirken.

Mit wenigen Ausnahmen haben sich die Teilnehmenden auf den Film eingelassen. Thematisch scheint, nicht nur aufgrund des anleitenden Titels aber auch durch die Gegenstände, das Verhältnis von Freizeit, Alltag und Arbeit als Leitmotiv erkannt worden zu sein. Zusätzlich werden den Hunden unterschiedliche Positionen in diesem Verhältnis zugeschrieben und im Kontext ihrer Menschlichkeit verhandelt. Jedoch sind die Perspektiven unterschiedlich, von einfachen Beobachtungen bis hin zu komplexeren Interpretationen und thematischen Analysen.

#### 4.3.2.2 Einordnung der Protagonisten

In dem nächsten Teilabschnitt wurden die vier Hunde nochmal näher in den Vordergrund gestellt. Die Teilnehmenden sollten nun beschreiben, wie sie die Rolle der Tiere jeweils wahrgenommen haben. Grundsätzlich ist festzuhalten, dass eine Person keine Einschätzungen zu der Frage abgegeben hat, eine weitere Person beschrieb ihren Eindruck als indifferent. Alle anderen gaben jeweils eine kurze Einschätzung.



Abbildung 23 Couver

Der erste Hund, nach dessen Eindruck gefragt wurde, ist Couver (vgl. Abbildung 23). Die Charaktereigenschaften der Hündin und ihr Verhalten wurde in unterschiedlicher Form beschrieben. Die Hündin wird von manchen als fröhlich, aber auch dümmlich interpretiert, als ungeduldig, aber auch immer wieder als hungrig oder am Essen interessiert. Gerade zu Beginn ist sie innerhalb des Films immer wieder in Kombination mit Essen gegenschnitten. Einmal nach der Großaufnahme eines Donuts, dann wiederum vor dem Stillleben mit Apfelschnitzen und anschließend in Kombination mit Salbeibonbons. Hinzukommt, dass sie sich öfters die Zähne mit der Zunge leckt, was als Form von Appetit gelesen werden. Die Assoziationen werden deutlich über die Montage wahrgenommen. Viele nehmen das Tier als etwas Niedliches wahr, das entsprechend mit Begriffen wie ‚süß‘ umschrieben wurde. Andere nahmen Couver als interessiert wahr, da ihr Kopf sich entsprechend kleiner Momente gut in die Montage einfügt.

Ihre Rolle oder Funktion wird einerseits so beschrieben, dass es wirke, als habe sie schonmal bei einem Film mitgemacht. Es wird sich in den Beiträgen also explizit auf das Medium selbst bezogen und die Hündin als Schauspielerin bzw. Darstellerin wahrgenommen. Damit wird der Produktionsprozess konkret angesprochen.

Eine weitere Person schrieb einen konkreten Beruf zu und legt damit in ihrer Wahrnehmung wiederum auf der Ebene innerhalb der Diegese. Kontextuell wird auch hier wieder über die Montage argumentiert und assoziativ die Rolle mit der symbolischen Bedeutung einzelner Gegenstände verknüpft.

Die Körperliche Haltung und Aktionen werden mit einer aufrechten Position beschrieben, aufnehmend und beobachtend, dabei sei sie immer reagierend auf das, was sie ‚sieht‘ – eine Person schreibt „Der Hund schaut häufig zum Tisch und schien interessiert – möglicherweise am Essen, welches teilweise in den Schnitten zum Tisch zu sehen war“ – die Parallele zum Kuleshov-Experiment wird implizit entdeckt.



Abbildung 24 Anna

Der zweite Hund ist Anna (vgl. Abb. 24). Sie wird grundsätzlich als etwas tiefgründiger wahrgenommen. Manche schreiben, sie sei melancholisch, bedauernd und unglücklich über ihre Lebenssituation, sie wirke jedoch auch treu und mitfühlend. Manche interpretierten Annas Blicke als fragend.

Andere Kommentare hingegen schrieben ihr andere Emotionen zu, die Hündin wirke skeptisch, desinteressiert und gelangweilt. Ihre Position unterstreiche dies, da der Kopf zur Seite geneigt ist,

was sie leicht genervt wirken lasse.

Auch hier benennt eine Person einen möglichen Beruf und beschreibt ihn als Hirtenhund oder möglicherweise Hund eines Schriftstellers. Hier zeigt sich erneut der kontextuelle Einfluss durch den Schnitt. Anna wird stets im Umfeld von Büchern gezeigt. Voran- oder nachgestellte Einstellungen beinhalten regelmäßig literarische Werke. So entsteht der Eindruck, die Hündin wäre interessiert daran und es wird ihr ein gewisser Grad an Intellekt zugeschrieben.



Abbildung 25 Lilli

Als nächstes wird den Befragten die Hündin namens Lilli gezeigt. Sie wird als besonders positiv beschrieben, fröhlich und aufmerksam, außerdem scheint sie verspielt und abwartend, als würde demnächst etwas passieren.

Ihr Interesse scheint nicht wirklich auf dem Tisch zu liegen, den sie schaut meist direkt in die Kamera oder seitlich aus dem Bild.

Zweimal wurde genannt, dass sie eine Blindenhündin sei. Auch hier lässt sich Begründung im Schnitt finden, da Lilli im Kontext

einer Karte mit einem Blindenhund gezeigt wird und häufig in Verbindung mit dem Arrangement des Tisches, der thematisch mit Blindenschrift und strukturierten Gegenständen deckt ist, gezeigt wird.

Eine weitere Person gibt an, keine konkrete Erinnerung an den Hund zu haben, hier könnte die Begründung darin liegen, dass er, im Vergleich zu den anderen Hunden, seltener zu sehen ist



Abbildung 26 Cooper

Bei dem vierten Hund handelt es sich um den Terrier namens Cooper. Er fällt in erster Linie sein Zittern auf, entsprechend sind sich alle Teilnehmenden einig, dass er aus diesem Grund sehr ängstlich und nervös wirkt.

Eine Person beschreibt ihn als sehr viel ängstlicher als die anderen und fügt die Deutung hinzu, dass er vielleicht heimlich einen Keks gegessen hat. Hier wird ein narratives Element aus der Kombination hinzugefügt, um so eine Verbindung zwischen

den Bildern zu schaffen.

Aufgrund des Zitterns fällt es allen schwerer eine konkretere Beschreibung zu geben, eine weitere Person nimmt ihn als stillen, braven Hund wahr. Die Unsicherheit könnte auch durch die Blickrichtungen verstärkt worden sein. Cooper scheint stellenweise sehr unsicher beim Blick in die Kamera. Er wird beschrieben also suche er nach den Blicken der anderen.

Die Art und Weise, wie sich die Inhalte des Filmes erschließen, scheinen sich bei den Befragten aus der Montage zu ergeben und spricht für den kontextuellen Schnitt. Die Teilnehmenden scheinen nahezu nach Bedeutung in den Schnittsequenzen zu suchen und sind bereits mit dem Blick so geschult, dass dieser unterbewusste Erkenntnisprozess Teil ihres Zugangs zu Filmsprache ist. Bei allen vier Hunden lassen sich Hinweise zu ihrer Charakterisierung in der kontextuellen Montage erkennen. Bei den einen stärker, bei den anderen weniger. Stark abhängig ist dieser Blick von der Großaufnahme und wie die Hunde dort wirken. Sind ablenkende Elemente wie ein Zittern oder etwas wie eine Unsicherheit zu erkennen, wie es bei Cooper der Fall ist, werden diese Teile das dominante Element in der Interpretation.

In dem anschließenden Abschnitt erfolgt nun die Frage nach der Verbindung der Hunde zu den Gegenständen allgemein. Diese Verbindung wurde bereits implizit an vielen Stellen bei der Einzelcharakterisierung von den Befragten hergestellt, nun sollte nochmal eine direktere Verbindung erläutert werden. Zwei Personen gaben hierzu keine Antwort ab.

Einige Personen gaben an erst bei dieser konkreten Frage eine verzögerte oder nachträgliche Assoziation herstellen zu können. Bei manchen gab es nicht automatisch die Verbindung zwischen den Tieren und den Gegenständen bzw. dass bestimmte Gegenstände zu einem Hund gehören könnten. Viele konnten auch keine eindeutige Beziehung entdecken oder erkannten gar keine Zusammenhänge. Eine Person äußerte, dass die Hunde zwar auf den Tisch zu blicken scheinen, jedoch nicht klar sei, ob es derselbe Tisch sei oder dieser umgeräumt wurde.

Einige Personen versuchten sich an einer Zuordnung, dabei kamen unterschiedliche Argumentationen auf. Manche nannten die Rasse des Hundes in Bezug auf ihre typisch ausgeführten Berufe, andere den Eindruck, den sie über die Großaufnahme von dem Tier hatten und andere die Montage der Gegenstände.

Eine weitere Person erarbeitet ein narrativ aus der Anordnung der Bilder, eine kleine Geschichte, in der die Schnittfolge die Reaktionen der Hunde bedinge. Eine andere Person beschrieb die Gegenstände auf dem Tisch als liegen gebliebene Objekte, als ob man den Alltag, die Arbeit oder das Leben kurz pausiert hätte. Das Arrangement wird von ihr allgemeiner aufgefasst: „Die Gegenstände lassen sich keinem einzelnen Hund zuordnen, sondern der Gesamtsituation und im Handlungsablauf der Mimik und dem Verhalten aller vier Hunde.“ Damit sind die Gegenstände etwas repräsentatives, dass eine allgemeine Bedeutung ausdrücke und würde sich somit im Verständnis von Montageabfolgen gut mit einem Blick erläutern, wie Eisenstein ihn festgehalten hat. Es zeigt sich hier also nicht der bloße Blick mit der Lupe, sondern ein Gefüge, das von einzelnen Momenten auf etwas Größeres oder Abstrakteres hindeuten könnte.

Nun werden, in dem anschließenden Abschnitt des Fragebogens beispielhaft drei Sequenzen gezeigt. Die ersten beiden entsprechen einer eindeutigen Kuleshov-Struktur. Die erste gezeigt Abfolge wurde hier bereits in Abbildung 17 Subjekt-Objekt Montage dargestellt.

Viele der Beobachtungen und Ansätze, die hier genannt wurden, lassen sich unter der Kategorie Nostalgie und Erinnerungen festhalten. Es wird eine Verbindung mit der Vergangenheit des Hundes hergestellt, dabei wird sich vor allem auf die Pins bezogen, denen anzusehen ist, dass sie älter sind und als Abzeichen für eine abgeschlossene Handlung erlangt wurden. Dass er der denkende Hund zu sein scheint, haben bereits einige im vorangegangenen Abschnitt für sich definiert, dies wird auch in dieser Sequenz nochmal für viele der Befragten so gedeutet. Auch wird eine Verbindung zu dem roten Kreuz erschlossen und dazu, dass der Hund dort mitgewirkt haben könnte. Er wird grundsätzlich als älter wahrgenommen, denn eine Person beschreibt auch, dass er in Rente sein könnte.

Eine andere Person meinte zu erkennen, dass der Hund darauf warte, dass jemand mit ihm wandern gehe, da die Nadeln und Orden darauf hinweisen, dass er dies gerne tue.

Es wird genannt, dass er wirke, als habe er Neugier an den Gegenständen. Der Hund betrachte die Gegenstände und rieche daran, dabei wird auch das Interesse an dem Getränk häufig von den Teilnehmenden beschrieben.

Emotional bzw. körperlich scheinen andere Personen ihn wiederum als genervt wahrzunehmen, er wirke verwirrt und fragend. Es wird jedoch nicht angezweifelt, dass er vor den Gegenständen sitzen würde.

Die nächste Sequenz erschließt sich aus der Bebilderung in Abbildung 18 Subjekt-Objekt-Subjekt-Montage. Hier wurde eine Folge gewählt, in der die Einstellungen des Hundes die Gegenstände umschließen. Alle Befragten sind sich alle einig, dass der Hund Hunger habe, dabei merkt eine Person

an, dass sie sich nicht sicher sei, ob er Appetit auf die Schafe oder die Äpfel habe, alle anderen beziehen die Bewegung der Zunge jedoch auf die Äpfel und darauf, dass Couver diese gerne essen, würde.

Die Hündin blickt bei allen auf die Gegenstände. Manche beschreiben diese Blicke so, dass sie die Gegenstände betrachte und dabei nicht so wirklich wüsste, wie sie damit umgehen könnte. Eine andere Person assoziiert hier wieder eine Verbindung mit dem Berufsleben als Schäferhund und einen möglichen Rentnerinnenstatus der Hündin.

Dieser Überblick zeigt jedoch, dass die Kommentare hauptsächlich den Hunger und die Appetitreaktionen des Hundes auf den Anblick der Gegenstände thematisieren (insbesondere des Apfels). Einen Unterschied in der besonderen Wirkungsweise der Aufbauten des Kuleshov-Experiments ergibt sich aus diesem Fragebogendesign und aus diesem Film nicht. Ob hier eine Montage aus drei Einstellungen oder zwei Einstellungen vorliegt, scheint keine Auswirkung auf die Interpretationsansätze bei diesem Aufbau zu haben. Hierzu ist es vermutlich deutlich ergiebiger eine Form zu finden, die den in Kapitel 39 beschriebenen Herangehensweisen entspricht und detaillierter auf neurologische Prozesse eingehen kann.

Die letzte Sequenz zeigt eine Abfolge der Hunde und wie sie in unterschiedliche Richtungen schauen, hierzu wurde gefragt, in was für einem räumlichen Kontext sich die Tiere befinden, zu sehen ist diese in Abbildung 19 Blicke der Hunde.

Aus den Antworten lassen sich hier es vier unterschiedliche Kategorien zusammenfassen:

Für manche scheint es unklar zu sein, ob alle vier Hunde am selben Ort sind. Es wird angemerkt, dass sie das nicht beurteilen könnten, es aber Hinweise auf die Möglichkeit gäbe, dass sie im selben Raum seien.

Die fehlende Interaktion wird mehrfach herausgearbeitet, entsprechend begründet eine andere Gruppe der Befragten, dass sie aus diesem Grund nacheinander im selben Raum seien und so eine Art Interviewsituation durchgeführt werde.

Es gibt jedoch auch Personen, die es so wahrnehmen, als seien die Hunde zeitgleich im selben Raum, es wirke aufgrund der unterschiedlichen Ausdrücke wie eine non-verbale Unterhaltung und die Interaktion laufe über Blicke und Mimik ab.

Aus der Befragung ergaben sich unterschiedliche Wahrnehmungen zu der Einheit des Raums. einige glauben, die Hunde seien im selben Raum, interagieren jedoch nicht oder nur minimal, während andere vermuten, dass die Hunde sich nicht im selben Raum befinden, was die fehlende Interaktion erklären könnte. Es gibt auch Unsicherheiten darüber, ob die Hunde überhaupt miteinander in Beziehung stehen.

So scheint es teilweise eine Bestätigung des räumlichen Aufbaus Kuleshofs Gedanke räumlicher Konstruktion zu geben, es scheitert bei diesem Beispiel jedoch an der fehlenden Interaktion der Tiere und der Abstraktheit der Situation, die auch als Interviewsituation wahrgenommen werden kann.

### 4.3.3 Erkenntnisse zu den Ergebnissen

Diese Umfrage wurde durchgeführt um Erkenntnisse über den Einfluss formaler Kunstgriffe, genauer Montage und Einstellungsgröße zu gewinnen. Aus den Ergebnissen und Antworten der Umfrage lassen sich einige Erkenntnisse ableiten. Sie verdeutlicht den Einfluss der Montage auf die unterschiedlichen Interpretationsansätze. Insgesamt fällt die Quote, an Personen, die mit dem Konzept nichts anfangen könnten, relativ gering aus, denn lediglich ein:e Teilnehmer:in merkte an, den Film nicht wirklich verstehen zu können.

Es kristallisiert sich eine Aufteilung in Personen, die den Film zunächst rein deskriptiv beschreiben bzw. wahrnehmen und Personen, die eine weitere assoziative Ebene entwickeln und so ihre eigenen Zugänge und Interpretationen finden. Diese Beobachtung ist für das Verständnis relevant, wie Filme unterschiedlich wahrgenommen werden können und wie verschiedene Interpretationsansätze entstehen können.

Der Kuleshov-Effekt wird implizit in den Beschreibungen der Teilnehmenden wiedererkannt. Dies zeigt sich insbesondere in der Art und Weise, wie die Rezipient:innen Bedeutungen aus der Abfolge von Bildern erschließen und Verbindungen zwischen den gezeigten Objekten und den Hunden herstellen. Der Effekt ist ein wesentlicher Bestandteil des filmischen Erzählens und verdeutlicht, wie der Kontext die Wahrnehmung von Bedeutung beeinflusst.

Einige Teilnehmende projizieren menschliche Emotionen und Geschichten auf die Hunde, was darauf hinweist, dass Rezipient:innen dazu neigen, anthropomorphe Deutungen vorzunehmen, besonders, wenn Tiere als Protagonisten auftreten. Dies verdeutlicht, wie Medienkonsum emotionale und persönliche Reaktionen hervorrufen kann, die über eine objektive Analyse hinausgehen. Nicht zuletzt erschließt die Verwendung der Großaufnahme diese affektive Ebene, die Betrachter:innen einen empathischeren Zugang zu den gezeigten Darsteller:innen ermöglicht und somit Emotionen auch als narratives Mittel einsetzen lässt. Als Einstellungsgröße, die sonst für menschliche Protagonist:innen normalisiert ist, wirkt sie bei Tieren ähnlich und führt, je nach Zugang einzelner Personen, anthropomorphisierend.

Die Montage des Films, insbesondere die Gegenüberstellung von Tieren und Objekten, führt zu unterschiedlichen Interpretationen über die Rollen und Emotionen der Hunde. Diese Erkenntnis zeigt, wie stark die Schnitttechnik die Bedeutungsgebung beeinflusst und wie die Wahrnehmung von Kontexten die Interpretation von filmischen Inhalten steuert. Auch Instanzen, die sonst zunächst nur wenig miteinander zu tun haben, werden so innerhalb eines Narrativs in Verbindung miteinander gesetzt, wie es etwa in dem Beispiel eines Hundes mit dem Buch Lenins „Was tun?“ geschehen ist. Ähnlicher einer Herangehensweise, wie Eisenstein sie entwickelt hat, wurden hier zwei sehr unterschiedliche Dinge in Beziehung zueinander gesetzt und so eine Erkenntnis gewonnen

Die Teilnehmenden haben unterschiedliche Auffassungen über den räumlichen Kontext der Hunde. Dies spiegelt die Komplexität wider, wie Raum und Interaktion in Filmen wahrgenommen werden, insbesondere, wenn die visuellen Hinweise ambivalent sind. In diesem Fall spielt ebenfalls die Erwartungshaltung eine Rolle, wie sich bestimmte Lebewesen miteinander verhalten. Bei einem anderen Beispiel mit eindeutigeren Interaktionen, hätte eine Einheit eventuell besser entstehen können. Bei der Raumkonstruktion spielen Platzierungen und Blicke eine wichtige Rolle, sobald etwa innerhalb der Achsenplatzierung der Kamera die Verhältnisse nicht mehr ganz dem menschlichen Raumgefühl entsprechen, fällt es Betrachter:innen zunehmend schwieriger eine Kontinuität zu entdecken

Zusammengefasst zeigt diese Untersuchung, dass der Kuleshov-Effekt, emotionale und assoziative Wahrnehmung sowie die Bedeutung der Montage zentrale Elemente für die Interpretation von Filmen sind. Die Ergebnisse verdeutlichen, wie individuelle Vorerfahrungen, der Kontext und die filmische Technik die Wahrnehmung und das Verständnis von Film prägen.

## **5 Fazit**

In dieser Arbeit wurde einleitend Bezug zu der formalen Theorie der russischen Formalist:innenschule aufgebaut. Im Zentrum stand hier das ‚Neue Sehen‘, vertrautes in neue Kontexte zu setzen und so die Form in den Vordergrund des Kunstschaffens zu stellen. Hierbei wurden Konzepte wie Kunstgriffe und Dominante definiert, die einzelne Verfahren und Herangehensweisen näher beschreiben und dem Alltäglichen bzw. der Automatisierung eine neue Perspektive verleihen.

Dieser allgemeine Ansatz, der sich auf unterschiedliche Kunstformen, wie etwa auch die Literatur anwenden lässt, findet sich in den Theorien der russischen Filmtheoretiker wieder. Einzelne Elemente, wie die Großaufnahme, die in ihrer Wirkungsweise eine neue Rolle in der Struktur eines Films einnimmt, sind hier herauszustellen. Auch sie sind Teil eines größeren Gefüges, der Montage des Films. Als Einheit von etwas Größerem nimmt sie in den Anfängen des Kinos eine besondere Position ein, die hier anhand der Überlegungen Balázs, Deleuze‘ und Eisensteins aufgegriffen wurden. Vor allen Dingen erstere nähern sich ihr von einer emotionalen, affektiven Perspektive heraus und erarbeiten Konzepte, die die Empathie fördernden, emotionalisierenden Seiten der Großaufnahme als ihre größte Qualität benennen. Gerade die Nähe zu den Gesichtern der einzelnen Personen sei zu der Zeit revolutionär gewesen und ermögliche eine neue Form des Erzählens, wie sie etwa das Theater nicht zulässt. Demgegenüber positioniert sich Eisenstein nahezu rational. Er sieht in der Großaufnahme die Möglichkeit zur Abstraktion und definiert sie als wichtige Einheit seiner assoziativen Montage.

Die unterschiedlichen Positionen der sowjetischen Filmschaffenden zu der Herangehensweise an den Schnitt ihrer Filme, die in dieser Arbeit näher beleuchtet wurden, eint, dass alle drei der hier genannten der Montage eine besondere Bedeutung zuschreiben. Eisenstein sieht in ihr das Potenzial neue Verbindungen zu schaffen und assoziative Geschichten zu erzählen und somit die Erkenntnis bei den Zuschauer:innen zu fördern. Er sieht das Publikum als Teil der Geschichte, das aufgefordert wird,

eigenständig zu erkennen. Für Dziga Vertov, der ebenfalls eine wichtige Figur des sowjetischen Kinos darstellt, übernehme Kino und damit der Film die Aufgabe, Realitäten zu erzählen. Der für ihn wahrhafte Film erfinde nicht, sondern zeige das, was wahr ist. Dabei ermöglicht der Schnitt es die Perspektiven zu wiederzugeben, wie die Realität es nicht vermag und schafft so einen neuen Raum. Lev Kuleshov, der chronologisch zwar vor Eisenstein und Vertov steht, auch als ihr Lehrer gilt, betont mit seinen Experimenten den Stellenwert des Kontextes, der durch eine Montage entsteht und dadurch, je nach Einstellung, variabel ist. Er sieht Einstellungen als räumliche begrenzte Elemente, die je nach Kombination eine größere Einheit wiedergeben und Räume sowie Emotionen entstehen lassen.

Diese Ansätze wurden nun in Form eines kurzen Films in die Praxis umgesetzt. Dieser Film lässt Raum für unterschiedliche Interpretationen. Entgehend aus ausschließlich Großaufnahmen kombiniert er zwei Elemente des berühmten Kuleshov-Effekts sowie durch den Aufbau der Montage lässt der Film Raum für assoziative Deutungsansätze. Besonders ist hier die Darstellung von Tieren zu erwähnen, die hier formal sich an Mitteln bedient, die zur Darstellung von Menschen etabliert sind und so Raum für eine anthropomorphe Lesart geben.

Viele der Theorien, die in dieser Arbeit behandelt wurden, arbeiten mit dem grundlegenden Gedanken eine Erkenntnis bei den Zuschauer:innen erlangen zu können. Filme stellen für sie ein Wechselspiel mit den Rezipient:innen dar und können nicht einfach konsumiert werden. Verbindungen, die über den Schnitt hergestellt werden oder Elemente, die in besonderer Art und Weise betont werden, haben eine Bedeutung. Die Frage nach dem Verständnis und dem Zugang kann jedoch nur diskursiv erlangt werden. So ist auch für diese Arbeit ein empirischer Teil von Wert. Mithilfe einer qualitativen Umfrage wurden Teilnehmende zu ihrer Wahrnehmung und ihrem Verständnis des Kurzfilms befragt. Hierbei wurde sich vor allen Dingen auf den Kuleshov-Effekt bezogen und in seiner Tradition die Form des experimentellen Zugangs aufgegriffen.

So wurden den Teilnehmenden der Umfrage zunächst der vollständige Film gezeigt und in anschließenden Abschnitten nach der Bedeutung der einzelnen Großaufnahmen gefragt sowie abschließend die Kontextualisierung gemäß den Konzepten von Kuleshov in Form kurzer Clips in die Umfrage eingebettet.

So stellte sich ein Bild dar, bei dem trotz der offenen Form des Films, viele der Teilnehmenden sich an erlernten Strukturen des Verständnisses von Film Inhalte erschlossen. Anhand formaler Kunstgriffe interpretierten die Befragten Emotionen, Verbindungen und Abstraktionen in das, was sie gesehen haben und der Erkenntnisprozess, der für viele der hier genannten Theoretiker so relevant ist, lässt sich in dieser Form nachvollziehen. Eine einzige Person verweigerte sich lediglich einem solchen Zugang.

Die erwähnten Theorien lassen sich so als fester Teil des Vokabulars eines Zugangs zum Film bezeichnen. Teilweise sind diese Ansätze so tief in das Verständnis von Film verankert, dass sie intuitiv von Zuschauer:innen angewandt werden und so zur Wahrnehmung beitragen. Diese erste stichprobenhafte Umfrage liefert Grundlage für weitere Untersuchungen. Gerade die Verbindung

solcher Konzepte mit der Fokussierung auf Lebewesen, die keine Menschen sind, können in diesem Hinblick von Interesse sein. Eine Weiterführung des Aufbaus mit einem weniger künstlerisch geprägten Film im Zentrum lässt Raum für Experimente, wie sie hier als Forschungsstand zu der Überprüfung des Kuleshov-Effekts beschrieben wurde. Gerade eine Anwendung als anthropomorphisierendes Stilmittel erscheint interessant im Kontext der hier erwähnten Beispiele der letzten Jahre.

Die Theorien und Thesen, die hier aufgearbeitet wurden, verdeutlichen weiterhin ihre Relevanz und liefern auch über 100 Jahre nach ihrem Entstehen Inspiration für einen anderen Zugang zu filmischer Arbeit.

## Literaturverzeichnis

- Balász, B. (1982). *Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-1926* (Bd. 1). Carl Hanser Verlag.
- Barratt, D., Rédei, A. C., Innes-Ker, A., & van de Weijer, J. (2016). Does the Kuleshov Effect Really Exist? Revisiting a Classic Film Experiment on Facial Expressions and Emotional Contexts. *Perception*, 45(8), 847–874.
- Beilenhoff, W. (2003). Großaufnahme: Formalismus. In *Lexikon der Filmbegriffe*. Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien.
- Benjamin, W. (1963). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *Film Art: An introduction* (8. Aufl.). McGraw-Hill.
- Calbi, M., Heimann, K., Barratt, D., Siri, F., Umiltà, M. A., & Gallese, V. (2017). How Context Influences Our Perception of Emotional Faces: A Behavioral Study on the Kuleshov Effect. *Frontiers in Psychology*, 8, 1–10.
- Deleuze, G. (1989). *Kino I: Das Bewegungs-Bild* (1. Aufl.). Suhrkamp.
- Doll, M. (2019). „Von den Folgen hin zu den Ursachen“. Artavazd Peleschjans Distanzmontage und BREAKING BAD. In M. Doll (Hrsg.), *Cutting Edge! Akutelle Positionen der Filmmontage* (S. S. 122-140). Bertz + Fischer GbR.
- Ekman, P., & Friesen, W. P. (1971). Constants across cultures in the face and emotion. *Journal of Personality and Social Psychology*, 17(2), 124–129.
- Flick, U. (o. J.). Wissenschaftstheorie und das Verhältnis von qualitativer und quantitativer Forschung. In *Qualitative Medienforschung* (S. 18–26).
- Glaserfeld, E. von. (1992). Aspekte des Konstruktivismus: Vico, Berkeley, Piaget. In G. Rusch & S. J. Schmidt (Hrsg.), *Konstruktivismus: Geschichte und Anwendung*. Suhrkamp.
- Gotto, L. (2011). *Eisenstein-Reader: Die wichtigsten Schriften zum Film*. Henschel.

- Hartmann, B., & Wulff, H. J. (2003). Montageexperimente. In *Lexikon der Filmbegriffe*. Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien.
- Jakobson, R. (1979). Die Dominante. In E. Holenstein & T. Schelbert (Hrsg.), *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921—1971* (S. 212–219). Suhrkamp.
- Kepley, V. (o. J.). Mr. Kuleshov in the Land of the Modernists. In *The Russian Cinema Reade: Volume I*.
- Kessler, F. (1996). Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus. *montage a/v*, 5, 14.
- Kuckartz, U., Ebert, T., Rädiker, S., & Stefer, C. (2009). *Evaluation online: Internetgestützte Befragung in der Praxis* (1. Aufl.). VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Lachmann, R. (1970). Die „Verfremdung“ und das „Neue Sehen“ bei Viktor Sklovskij. *Poetica*, 3, 226–249.
- Levaco, R. (1976). Review: Kuleshov on Film: Writing of Lev Kuleshov. *The Russian Review*, 35(4), S.XX.
- Marx, K. (1964). Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. In *Werke Karl Marx 1839-1844* (5. Aufl., Bd. 1). Dietz.
- Meurer, U. (2019). Im Unendlichen kein Treffen. Die Parallelmontagen von THE BIRTH OF A NATION. In M. Doll (Hrsg.), *Cutting Edge! Aktuelle Positionen der Filmmontage* (S. S. 18-26). Bertz + Fischer GbR.
- Mikos, L., & Wegener, C. (Hrsg.). (2017). *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. (2. Aufl.). UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Mobbs, D., Weiskopf, N., Lau, H. C., Featherstone, E., Dolan, R. J., & Frith, C. D. (2006). The Kuleshov Effect: The influence of the contextual framing on emotional attributions. *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 1(2), 95–106.
- Münsterberg, H. (1996). *Das Lichtspiel: Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino* (J. Schweinitz, Hrsg.). SYNEMA.

- Prince, S., & Hensley, W. E. (1992). The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment. *Cinema Journal*, 31(2), 59–75.
- Shachat, S. (2023). Through a Donkey’s Eye: How „Eo“ Created Its Singular Vision of the World. *Indie Wire*. <https://www.indiewire.com/features/general/eo-donkey-poland-film-cinematographer-interview-1234799292/> (letzter Zugriff: 20.08.2024)
- Sklovskij, V. (1966). Kunst als Kunstgriff1. In *Theorie der Prosa* (S. 7–27). Fischer.
- Sklovskij, V. (1969). Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren. In J. Striedter (Hrsg.), *Texte der russischen Formalisten* (Bd. 1, S. 38–121). Fink.
- Sklovskij, V. (1981). Die Kunst als Verfahren. In J. Striedter (Hrsg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa* (S. 5–35). Wilhelm Fink Verlag.
- Šklovskij, V. (1977). *Ejzenštejn*. Rowohlt.
- Skolimowski, J. (2022). *The Donkey’s Eyes: Jerzy Skolimowski Discusses „EO“* (D. Kasman) [Interview]. <https://mubi.com/de/notebook/posts/the-donkey-s-eyes-jerzy-skolimowski-discusses-eo> (letzter Zugriff: 19.08.2024)
- Striedter, J. (1981). Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution. In J. Striedter (Hrsg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa* (S. VII–IX). Wilhelm Fink Verlag.
- Thompson, K. (1995). Neoformalistische Filmanalyse. *montage a/v*, 4(1), 23–62.
- Vertov, D. (1995). Kinoglaz. In F.-J. Albersmeier (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Films* (S. S. 39-41). Reclam.
- Vöhringer, M. (2007). *Avantgarde und Psychotechnik: Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion*. Wallstein-Verl.
- Wulff, H. J. (2003). Großaufnahme/Groß. In *Lexikon der Filmbegriffe*. Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien.

Youngblood, D. J. (o. J.). Soviet Silent Cinema 1918-1930. In *The Russian Cinema Reader: Volume I, 1908 to the Staling Era*.

## **Filmverzeichnis**

Arnold, A. (Regisseur). (2021). *Cow* [Film].

Dhont, L. (Regisseur). (2022). *Close* [Film].

Dreyer, C. T. (Regisseur). (1928). *La Passion de Jeanne d'Arc* [Film].

Eisenstein, S. (Regisseur). (1925). *Panzerkreuzer Potemkin* [Film].

Eisenstein, S. (Regisseur). (1925). *Streik* [Film].

Haanstra, B. (Regisseur). (1961). *Zoo* [Film].

Hitchcock, A. (Regisseur). (1954). *Rear Window* [Film].

Jóhannsson, V. (Regisseur). (2021). *Lamb* [Film].

Jude, R. (Regisseur). (2021). *Caricaturarna* [Film].

Kossakovsky, V. (Regisseur). (2020). *Gunda* [Film].

Krieg, A. (Regisseurin). (2024). *Dogs That Do Not Work* [Film].

Léger, F., & Murphy, D. (Regisseure). (1924). *Ballet Mécanique* [Film].

Noé, G. (Regisseur). (2009). *Enter the Void* [Film].

Skolimowski, J. (Regisseur). (2022). *EO* [Film].

## **Anhang**

Der Anhang ist auf den beigelegten USB-Sticks in Form von den Inhalten entsprechenden Dateiformaten zu finden. Diese strukturieren sich in den Kurzfilm und die Datentabelle der Umfrage.

## **Eigenständigkeitserklärung**

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit mit dem Titel:

**Der Kuleshov-Effekt im Kontext der formalistischen Filmgeschichte und seine Aktualität – eine empirische Untersuchung zur Montage der Großaufnahme**

---

selbständig und nur mit den angegebenen Hilfsmitteln verfasst habe. Alle Passagen, die ich wörtlich aus der Literatur oder aus anderen Quellen wie z. B. Internetseiten übernommen habe, habe ich deutlich als Zitat mit Angabe der Quelle kenntlich gemacht.

---

Datum

---

Unterschrift