

Kapitel 3

Hans Hermas Überlegungen zur Bildhaftigkeit des Films im Vergleich mit anderen Darstellungsformen – Vorstellung einer Arbeit aus den Forschungen zum Film am Wiener Institut für Psychologie in den 1930er Jahren

Maria Czwik
Universität Wien

This chapter examines the doctoral dissertation of Hans Herma (Johann/John Leopold Herman, * 1911 in Wien, † 1966 in New York), *Die Bildhaftigkeit des Films*. This dissertation was part of an extensive research program at the Vienna Institute for Psychology in the 1930s. Herma's work focused on a specific aspect of film: its ability to take the viewer out of their immediate perceptual environment and place them in the scene represented by the film. According to Herma, film goes beyond the deictic possibilities of a novel through its ability to offer an *ad oculos* demonstration. Taking the pictorial character of film as his starting point, Herma provides in his dissertation a detailed and empirically based description of the perceptual psychological foundations of film and how they interact with the technical features of the medium.

1 Einleitung

Im Folgenden wird die Dissertation *Die Bildhaftigkeit des Films* (1938) von Hans Herma (Johann/John Leopold Herman, * 1911 in Wien, † 1966 in New York) vor-



Maria Czwik. 2021. Hans Hermas Überlegungen zur Bildhaftigkeit des Films im Vergleich mit anderen Darstellungsformen – Vorstellung einer Arbeit aus den Forschungen zum Film am Wiener Institut für Psychologie in den 1930er Jahren. In James McElvenny & Andrea Ploder (Hrsg.), *Holisms of communication: The early history of audio-visual sequence analysis*, 69–87. Berlin: Language Science Press. DOI: 10.5281/zenodo.5142284 

gestellt. Sie war Teil umfassender Forschungen zum Film am Wiener Institut für Psychologie in den 1930er Jahren. Basierend auf Karl Böhlers Arbeiten, erforschten mehrere seiner Studierenden und MitarbeiterInnen das Medium Film im Vergleich mit sprachlichen und anderen Darstellungsformen. Dabei betrachteten sie Film als Mittel zur Darstellung einer im weitesten Sinne *anschaulichen* Wirklichkeit, also von Gegenständen, physikalischen und sozialen Sachverhalten, vor allem aber Handlungen, die einem Publikum filmisch kommuniziert werden sollen. Im Rahmen dieser Forschungen ging es um die Klärung der Funktionsweise und der Möglichkeiten des Mediums selbst, auch wenn die Idee, menschliche Mimik auf Filmstreifen kontextuell zu fixieren und wiederholbar zu machen, als ein projektinitiierendes Moment im Kontext der Ausdrucksforschungen am Institut angenommen werden kann (vgl. Czwik 2018: 34f.). Käthe Wolf (Katherina/Katherine M. Wolf, * 1907 in Wien, † 1967 in New York) leitete die Forschungen. In deren Zentrum standen vor allem Spielfilme, die in den Wiener Kinos gezeigt wurden, andere Genres fanden jedoch auch Berücksichtigung. Von einer phänomenologischen Basis ausgehend, wurde die individuelle Wahrnehmung von Film mittels empirischer Studien erforscht, um filmspezifische Regelmäßigkeiten in Abläufen des filmischen Kommunikations- und Interaktionsprozesses nachzuweisen.

Die Ergebnisse wurden niemals, wie ursprünglich geplant, publiziert.¹ Viele beteiligte WissenschaftlerInnen und Studierende waren 1938 gezwungen, das Land zu verlassen. Sie trugen das in Wien Erarbeitete nicht mehr zielgerichtet in weitere medienpezifische Forschungen – ihre Arbeiten wurden international nicht wahrgenommen und gerieten in Vergessenheit. Die unveröffentlichten Ergebnisse, liegen uns heute größtenteils nur in Form von maschinengeschriebenen Dissertationen in der Universitätsbibliothek Wien vor. Sie sind durch diesen Umstand einer breiteren Wahrnehmung entzogen und stellen gewissermaßen einen *missing link* im Schriftgut dar. Darüber hinaus bieten sie Kommentare, Vertiefungen und Interpretationen zu Karl Böhlers eigenen Arbeiten durch sein unmittelbares Arbeitsumfeld – seine zeitgenössischen GesprächspartnerInnen, InstitutsmitarbeiterInnen und Studierende vom Fach – die gerade in Hinblick auf die magere Quellenlage zu Böhlers Forschungen in den 1930er Jahren Relevanz erhalten.²

Hier wird ein Überblick der Forschungsergebnisse Hans Hermas gegeben. Seine Arbeit fokussiert auf eine spezifische Möglichkeit des Films: Die Fähigkeit, die

¹Böhler (1938: 201) spricht von einem „[...] druckreifen Buch über den Film aus dem Wiener Institut. Käthe Wolf und ihre Mitarbeiter werden es veröffentlichen.“

²Die Verfasserin arbeitet im Rahmen eines Dissertationsprojektes über die Forschungen zum Film am Bühler-Institut.

ZuseherInnen aus dem sie unmittelbar umgebenden Wahrnehmungsraum (Kino-saal) zu versetzen und sie filmisches Geschehen tatsächlich *erleben* zu lassen. Die romanähnlichen deiktischen Möglichkeiten von Film sind Herma zu Folge durch eine *ad oculos*-Demonstration erweitert, die vom Publikum als nahezu Wirklichkeit wahrgenommen wird – eine vom Regisseur geschaffene Wirklichkeit. Er beschrieb in seiner Arbeit, ausgehend vom *bildhaften* Charakter des Films, detailliert und empirisch fundiert die wahrnehmungspsychologischen Grundlagen des Mediums im Zusammenspiel mit seinen technischen Mitteln.

Die Dissertation Hermas wurde 1938 nicht mehr von Karl Bühler beurteilt. Bereits im Mai des Jahres begutachteten Otto Tumlirz und Richard Meister die Arbeit. Karl Bühler befand sich vom 23. März bis zum 7. Mai 1938 in Schutzhaft. Er wurde von der Universität Wien entfernt, in Ruhestand versetzt und mit dem 31. Juli 1938 auch von der Stadt Wien gekündigt, für die er im Kontext ihres Pädagogischen Institutes tätig gewesen war (vgl. Stumpf 2018: 72).

Herma war am Wiener Institut für Psychologie als Bibliothekar angestellt und wurde, eigenen Angaben zu Folge, 1937 in der Nachfolge von Egon Brunswik als Assistent in Betracht gezogen (vgl. Benetka 1995: 248–248 und Pakesch 2019: 167). Ein Kontakt zwischen Herma und Bühler bestand auch in der Zeit nach Bühlers Inhaftierung. Dies geht beispielsweise aus einem Schreiben Ingeborg Bühlers an Charlotte Bühler aus dem Jahr 1938 hervor, das Markus Stumpf im Kontext der Schwierigkeiten um die Einlagerung von Bühlers Möbeln und Büchern zitierte:

Aber wenn im Juli alles eingestellt ist und er – wahrscheinlich mit Herma od. einem anderen Schüler irgendwohin aufs Land geht um zu arbeiten [...] (AUW, NL Charlotte und Karl Bühler, Schreiben Ingeborg Bühler an Charlotte Bühler, 8.6.1938; zitiert nach Stumpf 2018: 79)

Herma flüchtete wie weitere MitarbeiterInnen von Karl und Charlotte Bühler zunächst nach Genf und arbeitete im Umkreis Jean Piagets am Rousseau Institut. Im Mai 1940 verließ er die Schweiz und emigrierte nach Amerika, wo er trotz zahlreicher Empfehlungen bei seinen Versuchen sich neu zu etablieren auf Schwierigkeiten stieß (siehe Fleck 2015: 233–234). Eli Ginzberg, Professor für Wirtschaftswissenschaften an der Columbia University, mit dem Herma als Assistenzprofessor an der New York University zusammenarbeitete, fasste Hermas wissenschaftliches Leben zusammen:

I would like to talk with you about Hans Herma, my friend of two decades – of his childhood on a farm in Slovenia; of his secondary and university education in Vienna, where he had the finest of academic training in philosophy under world-famous leaders of symbolic logic, and in psychology

under Karl and Charlotte Buhler; of his first exposure to psychoanalysis; of his witness to the erosion of Austrian socialism and its replacement by Nazi imperialism; of his break with his homeland and flight to Switzerland, where he had the good fortune to join the research group of Jean Piaget; of his immigration to the United States, through the intercession of Lawrence Kubie; of his initiation to American academic life at St. Lawrence University, and his retreat therefrom; of his war service, both military and civilian, during which he was a collaborator of Ernst Kris; of his years of teaching at New York University; of his active participation as a faculty member in various psychoanalytical training institutions – for the past 14 years at the National Psychological Association for Psychoanalysis – and of his years in the private practice of psychotherapy (Eli Ginzberg über Hans Herma in Ginzberg & Bergmann 1966: 173–177).

2 Was ist ein Bild? – Die Bildkriterien nach Hans Herma

In seiner Dissertation *Die Bildhaftigkeit des Films* (1938) wählte Herma den bildhaften Charakter filmischer Darstellungen als seinen Ausgangspunkt – er nahm eingangs einen Vergleich von Bild und Film im Sinne Lessings vergleichender Unterscheidung von Dichtung und Malerei in seinem Laokoon vor, versuchte Bildkriterien zu bestimmen und festzustellen, inwiefern Filme diesen entsprechen, also Bild bzw. bildhaft sind (Herma 1938: 1–22). Darauf aufbauend arbeitete er Spezifika filmischer Darstellungen heraus.³ Lessing räumte der Malerei nur in eingeschränktem Maße die Möglichkeit ein, einen Handlungszusammenhang darzustellen:

Die Malerei kann in ihren coexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muss daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und das Folgende am begreiflichsten wird. (Lessing 1876: Kapitel XVI, 167, Zeile 4–7)

Herma schloss sich in diesem Punkt Lessing an. Die Malerei wäre tatsächlich in der Lage räumliches, aber nicht oder nur ein andeutungsweise zeitliches Nebeneinander darzustellen. Allerdings hätte Lessing mit dieser Feststellung kein „Bildkriterium“ oder ein Kriterium der Malerei gegeben, sondern ein allgemeines Kriterium bildender Kunst, welches für den Film jedoch nicht gelte, obwohl

³Herma stützt sich hierbei vor allem auf Karl Bühlers Schriften, die filmtheoretischen Arbeiten von Rudolf Arnheim (1932), Béla Balázs (1930; 2001 [1924]), Sergej Eisenstein (2006 [1923–1948]) und Wsewolod Pudowkin (2004 [1926]; 1933).

dieser bildhaft zweidimensional ist. Da Herma gerade die *Zweidimensionalität* als entscheidende Übereinstimmung von Bild und Film ins Auge gefasst hatte, war das Lessing'sche Kriterium zur Bestimmung eines Bildes für ihn nicht ausreichend relevant. Bildliche zweidimensionale Darstellungen können, Herma zu Folge, Lessings Kriterium unterliegen, sie müssen es aber nicht. Herma suchte nach anderen Charakteristika (Herma 1938: 2f.). Er griff auf Bühlers Kapitel zur Gemäldeoptik in seiner *Erscheinungsweise der Farben* (1922) zurück. Bühler schrieb darin über Unterschiede von Malerei und Plastik:

Das Werk des Architekten und des Bildhauers tun sich im realen Wahrnehmungsraum auf, psychologisch präziser gefasst, der Sehraum der Beschauer ihrer Gebilde trägt die Wirklichkeitsprägung, und wenn die Illusion hineinspielt, so ist es in vielen Punkten wie mit der Verwandlung des Theaterpodiums, dass eben das Ganze verwandelt wird. Es soll nicht bestritten werden, dass sich der Beschauer eines Gemäldes ebenso versetzt fühlen kann aus der Wahrnehmungssituation des Standortes hinüber in den Raum des Künstlers. [...] Aber davor liegt in der nachschaffenden malerischen Vision das Andere, Spezifische, daß der binokularen parallaxische Wahrnehmungsraum am Farbenblatt abgeschlossen ist und trotzdem eine anschauliche Erweiterung erfährt. Um es noch einmal zu sagen: Wie der Bildraum als solcher d.h. mit seiner eigenartigen Unwirklichkeitsprägung aus dem Sehraum herauswächst, dies ist das psychologische Sonderproblem der Gemäldeillusion. (Bühler 1922: 205-206)

Bild und Plastik werden also durch ihr Verhältnis zum Raum des Betrachters unterschieden. Plastik, bzw. das dreidimensional Dargestellte, ist in unseren Wahrnehmungsraum direkt mit einbezogen, was Herma unter anderem an der Gültigkeit der Bewegungsparallaxe aufzeigte. Das im Bild Dargestellte befindet sich hingegen nicht in unserem Sehraum – die Verdeckungsverhältnisse bleiben gleich, auch wenn wir uns bewegen (Herma 1938: 4f.).

Damit setzte Herma ein erstes für seine weiteren Ausführungen relevantes Bildkriterium fest. Ohne Dreidimensionalität, die unserem Sehraum eigen ist, ohne die Gültigkeit der Bewegungsparallaxe, muss sich Malerei anzeihenhafter Momente bedienen. In solchen machte schon Leonardo da Vinci die Überlegenheit der Malerei gegenüber der Plastik aus (Kuhn 1988). Die Malerei bediene sich hierbei der Zusammenstellung von Farben in einem bestimmten Kontext und wandle entlang der Funktionsweise unserer Wahrnehmung von Gegenständen ihren *Palettenwert* in einen *Bildwert* um (Bühler 1922: 188). Der Maler oder

die Malerin entwickelt einen eigenen (einheitlichen) *Bildraum*, eine eigene Bild-Perspektive, eine eigene Beleuchtung, die dem menschlichen Sehraum nachempfunden sind. Indem die Farbelemente auf die Leinwand gesetzt werden, wird diese zu einem Feld. Die Ordnung innerhalb des Feldes entspricht einer *Relationstreue* der einzelnen Elemente unter einander im Verhältnis zur Wahrnehmungswirklichkeit – Herma beschrieb es als *Zweiklassensystem* indirekter Darstellungsmittel (Herma 1938: 6. Vgl. Bühler 1934: 73f. und 188f.).

Das zweite Bildkriterium war für Herma der Rahmen oder die Begrenzung – abgeleitet aus dem Geltungsbereich der Feldgesetzlichkeit des Bildes und ihrem Ende. Der Rahmen bestimme auch das Verhältnis des Dargestellten zu ihm, den Vorder- und Hintergrund, den Maßstab und die Blickrichtung, senkrecht und waagrecht im Bild sowie die Lage der Figuren im dargestellten Raum. Er ersetze den Koordinatenausgangspunkt subjektiver Orientierung im realen Raum des Betrachters (Herma 1938: 10f.).

Ausgehend von der für Herma (und Bühler 1922 [1918]: 144–153) zentralen Rolle einer tief verankerten räumlichen Orientiertheit in der Wirklichkeit als nicht bewusste Schemata des Menschen untersuchte Herma nun die Frage, wie ein illusionärer Raum (Bild als erscheinungstreue Abbildung) mit dem Wahrnehmungsraum der wirklichen Wahrnehmungswelt des Betrachters *hic et nunc* kooperiert, um ein drittes Bildkriterium herauszuarbeiten. Hierzu strich er die Bedeutung des *Zeigens (Deixis)* im kommunikativen Prozess und seine Rolle im Rahmen der *Steuerung* eines Gegenübers heraus,⁴ für das jedenfalls eine gemeinsame Orientierung in einem intakten Wahrnehmungsraum erforderlich sei (Herma 1938: 14ff.). Karl Bühlers Ausführungen zur *Deixis im Sprechverkehr* (vgl. Bühler 1938) folgend, ist hierzu aber keine Orientierung in einem wirklichen Raum *ad oculos* nötig, vielmehr kann sowohl Fiktives in den präsenten gemeinsamen Wahrnehmungsraum lokalisiert werden (*dramatische Deixis*), als auch ein gänzlich fiktiver, nur vorgestellter Raum zur Orientierung herangezogen werden. Der aktuell präsente Raum wird hierbei nahezu ausgeschaltet: *Epische Deixis* – wir begeben uns in den vorgestellten Raum (Herma 1938: 16). Bilder erfordern von Betrachtenden genau dieses epische Versetztsein in Bühlers Sinne.

1. Bildkriterium: Die Bewegungsparallaxe wird aufgehoben.
2. Bildkriterium: Ein Bild ist immer etwas Begrenztes (Umrahmtes). Eine Bereicherung gegenüber der Wirklichkeit. Der Rahmen/die Begrenzung gibt die räumlichen Relationen vor und ersetzt das Koordinatensystem der subjektiven Orientierung mit dem Ausgangspunkt *hier, jetzt* und *ich*.

⁴Zu Steuerung vgl. Friedrich (2018: 149ff.)

3. Bildkriterium: Die *epische Deixis*; Der Betrachter wird in den Bildraum versetzt. (Bei Statuen findet laut Herma eine echte *demonstratio ad oculos* statt.)

3 Der Film ist Bild – Der Film ist kein Bild

Herma beschrieb nun die *drei Antinomien des Films*: Auf den ersten Blick scheinen die herausgearbeiteten Bildkriterien auch für Filme zu gelten. So bleiben etwa die Verdeckungsverhältnisse gleich, egal von welchem Sitz im Kino man den Film ansieht, eine rahmenhafte Begrenzung scheint der Film ebenso aufzuweisen. Dies gilt allerdings nur für ZuseherInnen, die weiterhin ihre Orientierungspunkte in der Wirklichkeit des Kinoraumes finden. Für das wahrnehmungsmäßig versetzte Filmpublikum werden die Bildkriterien aufgehoben. Genauso wie im alltäglichen Wahrnehmungsraum gibt es im Filmraum eine Bewegungsparallaxe. Ermöglicht wird sie durch Veränderungen des Standpunktes der Kamera und des Bildausschnittes als Koordinatenausgangspunkte der Orientierung. Ebenso entzieht sich bei einem konzentrierten Verfolgen der Handlung der Rahmen unserer Wahrnehmung und das zweite Bildkriterium wird aufgehoben (Herma 1938: 23–37). Der Rahmen hinterlasse jedoch Spuren im Erlebnis: Durch ihn würden wir davon abgehalten, die Filmwirklichkeit für unsere eigene Wahrnehmungswirklichkeit zu halten, und stellten uns als bloße ZuschauerInnen nicht so handelnd ein, wie zu unserer Wirklichkeit. Er bliebe auch als Maßstab für alle Relationen im Bild erhalten (Größe, Entfernung). Gerade seine Wirksamkeit ermögliche die verschiedenen Kameraeinstellungen, meinte Herma (1938: 127–128). Er habe die Funktion Wesentliches gegenüber Unwesentlichem abzuschließen, bzw. das Unwesentliche auszuschließen – zugleich ermögliche er ein über das Einzelbild hinausgreifendes räumliches Erlebnis, von dem das sichtbare Einzelbild nur ein Teil wäre. Der Rahmen wirkt im Film also als selektives Prinzip und Instrument, er selektiert das, woran uns der Film interessieren will und ist für Herma (1938: 145–149) ein Instrument des Zeigens,

das aus einem Kontinuum eines potentiellen Raumes das jeweils Wichtige zu bezeichnen und hervorzuheben hat. (Herma 1938: 148)

Durch diesen Funktionswechsel zwischen bildhaftem Abschließen und Hervorheben einer Auswahl verschwinde der Rahmen für das Publikum.

Um festzustellen, ob die Ausschnitthaftigkeit des Filmbildes im Erlebnis der ZuseherInnen bleibt oder ob diese versetzt sind und die Ausschnitte tatsächlich

nicht bemerken, führte Herma empirische Studien durch: Den Versuchspersonen wurden Zeichnungen vorgelegt, mit der Frage, welche von sieben Einstellungen im Film ganz allgemein die drei häufigsten wären. Dies wurde für Filme, die in Wiener Kinos liefen und dem Publikum gut bekannt waren, wiederholt. Hermas Auswertung der Versuche ergab eine nur sehr grobe Übereinstimmung mit den tatsächlichen Kamera-Einstellungen. Die ZuschauerInnen täuschten sich den richtigen Verhältnissen gegenüber. Sie überschätzten etwa die Zahl der den Gesamtraum zeigenden Totalaufnahmen deutlich. Aus dieser Überschätzung schloss Herma, dass das Publikum jedenfalls in den Filmraum versetzt und der Rahmen in ihrer Wahrnehmung weitgehend ausgeschaltet war (Herma 1938: 126–145).⁵ Im Gegensatz dazu steht die Beobachtung, dass auch eine überdeutliche Wahrnehmung der Nahaufnahmen festgestellt wurde. Herma meinte, dies geschehe, da eine Nahaufnahme so stark wirkt, dass sie durch das intensive Erlebnis von den Versuchspersonen überschätzt wird. Sie zeige mehr von dem, was etwas über die inneren Vorgänge der Personen aussagt (Ausdrucksresonanz der Nahaufnahmen des Gesichtes – wir reagieren resonanzmäßig; Herma 1938: 143–144; siehe auch Wolf 1938: 496–497).

Auch das dritte Bildkriterium, die *epische Deixis*, fand Herma filmspezifisch verändert und darin eine Begründung für die Aufhebung der ersten beiden Kriterien: Dem Publikum werde das gezeigt, worauf im vorangegangenen Bild hingewiesen wurde. Der Film übernehme die Rolle eines *steuernden Gegenübers* in der Wahrnehmungssituation. Zugleich benehme er sich aber auch, als ob er gesteuert würde: er wende sich selbst dem Gezeigten zu. Eine gemeinsame Orientierung in einem Wahrnehmungsraum ist normalerweise die Voraussetzung des Zeigens (Herma 1938: 29). Nun saßen die KinobesucherInnen der 1930er Jahre im Kinosaal, nicht aber in der Aufnahmesituation des Filmes, wo der Schauspieler oder die Schauspielerin der Kamera *zeigte*. Bühler, mit dem sich Herma laufend austauschte, kam auf diesen wesentlichen Aspekt filmischer Zeigetechnik in seinem Vortrag zum 11. Internationalen Kongress für Psychologie 1937 zu sprechen:

Die Schauentfernung von meinem Sitzplatz im Kino bis zur Leinwand ändert sich nicht [...] Geboten aber wird mir etwas, was in immer wieder wechselnder Entfernung und in wechselndem Aufblick auf das dargestellte Objekt von der Linse aufgefangen worden ist. Das geschieht natürlich nicht, hat aber eine wichtige Konsequenz, dass ich mich zu dem Geschehen auf der Leinwand ähnlich verhalte wie der Beschauer eines Bildes an der Wand welcher im Aufhängungsraum des Bildes umhergeht und bald nah,

⁵Mit Abbildungen und detaillierter Auswertung.

bald fern, bald rechts, bald links vor dem Bild stehenbleibt. Im Kino wechselt nicht ich den Platz aber es springt der Aufnahmeort des Objektes. Und das bedingt trotz aller Tiefe in einem entscheidenden Punkte die prinzipielle Bildhaftigkeit des auf der Leinwand gebotenen. (Bühler 1938: 201)

Die Kamera wendet sich dorthin, wo sich das Gezeigte befindet. Das versetzte Publikum im Kino fasst nun laut Herma den Standpunkt der Kamera als seinen eigenen auf und wird somit zum gesteuerten Gegenüber. Die Orientierung der Kamera im realen Raum und die Orientierung der ZuschauerInnen im Bildraum sind nahezu identisch. Herma sah das filmspezifische Zeigen vor allem darin begründet, dass es wie in der wirklichen Wahrnehmungswelt, gelinge, einen gemeinsamen Wahrnehmungsraum zu schaffen – die eigentlich *epische Deixis* wird beim Film als *demonstratio ad oculos* erlebt (Herma 1938: 34-65).⁶ Nur Film ist Herma zufolge hierzu in der Lage – mit Hilfe der Zeit, die er anders als Bilder tatsächlich darstellen kann. Im Bild bleibt das Zeigen episch und für nicht versetzte ZuseherInnen, die sich noch im Kinoraum orientieren, bleibt auch der Film Bild. Für die Versetzten ist er jedoch *scheinhaft aktuelle Wirklichkeit* (Herma 1938: 32). Der Bildcharakter des Filmes und alle Bildkriterien sind aufgehoben.

4 Versetzung und Orientierung im Filmraum

Methodisch versuchte Herma das Phänomen der Versetzung und Orientierung in einem anderen Wahrnehmungsraum mit empirischen Studien zum Bewegtsehen aufzuzeigen, um subjektive Beschreibungen des eigentlich untersuchten Erlebnisses *Orientierung* selbst zu vermeiden (Herma 1938: 36). Ausgehend von der Feststellung der Gültigkeit der Bewegungsparallaxe im Zustand der Versetzung ging er der Frage nach, ob ein bestimmter Gegenstand im Film bewegt erschien oder nicht, bzw. in welcher Weise er bewegt erschien. Zentral für Hermas methodisches Vorgehen ist die Abhängigkeit des phänomenologischen Bewegtsehens von räumlicher Orientierung. Herma stützte sich dabei auf die gestaltpsychologischen Untersuchungen von Karl Duncker (1929), Wolfgang Metzger (1936), Erika Oppenheimer (1935) und Walter Krolík (1935). Er griff Karl Dunckers These zu Bedingungen der Wahrnehmung von Abstandsänderungen als Bewegung auf – seien es auch Scheinbewegungen (induzierte Bewegungen). Karl Duncker:

Die phänomenalen Bewegungen der an einer Abstandsänderung beteiligten Objekte (ihre Bewegungsanteile) bestimmen sich in erster Linie nach

⁶Mit exemplarischen Filmauswertungen.

Art und Grad der gegenseitigen „Lokalisiertheit“ der Objekte [...] Auf die kürzeste Formel gebracht: phänomenale Bewegung ist Verschiebung im natürlichen Bezugssystem. (Duncker 1929: 246)

Es erscheint immer das Objekt bewegt, das zu einem anderen Objekt lokalisiert wird und wir lokalisieren immer das umschlossene Objekt zu einem umschließenden Objekt (Herma 1938: 38; vgl. Duncker 1929: 246-248). Das *Umschließungsgesetz* wirkt laut Herma im Film auch dann, wenn im Bild eigentlich nichts Umschließendes zu sehen ist und zwar sogar stärker, als der an sich für das Publikum sichtbare Rahmen. Ein bereits hervorgerufenes Raumschema reicht aus – es kann aus einer zuvor gezeigten Weitaufnahme stammen und muss nicht im aktuellen Bild sichtbar sein. Gelingt es einmal nicht, dieses Bezugssystem im Film zu erhalten, so tritt der Rahmen plötzlich hervor und ein ruhendes Objekt scheint sich, z.B. zur Kamera hin, zu bewegen (Herma 1938: 48-50). Eine geeignete empirische Studie zur Untermauerung seiner für den Film entwickelten These über Bewegung und räumliche Orientiertheit der ZuseherInnen fand Herma in Walter Kroliks Arbeit über *Erfahrungswirkungen beim Bewegtsehen* (Krolik 1935), in der unter anderem gezeigt wurde, wie die orientierungsgebenden Raumverhältnisse gleich einem abrufbaren Schema auch durch *Anzeichen* (z.B. ein Haus für eine ganze Landschaft) jederzeit aktualisiert werden können (Raumzeitlicher Horizont aller Handlungen; Herma 1938: 42; vgl. Krolik 1935).

Anhand zahlreicher Filmbeispiele und Kamerasituationen wendete Herma die Duncker'schen Bewegungsgesetze auf filmische Szenen an und illustrierte seine These, dass Bewegungerscheinungen im Film und die Ausschaltung des Rahmens als Bezugssystem ohne eine bildsystemgerechte Orientierung (Versetzung) nicht zu erklären sind – umgekehrt Bewegungseindrücke als Beweis für die tatsächliche Versetzung der ZuseherInnen dienen können (Herma 1938: 37-65).⁷

Um das intensive Versetzungserlebnis weiter herauszuarbeiten führte Herma zusätzlich Publikumsbefragungen durch, in deren Rahmen es ihm um eine vergleichende Erlebnisreproduktion von Film- und Theatereindrücken ging. Er stellte die These auf, dass sich bei geringerer Versetzung die ursprüngliche Orientierung im Wahrnehmungsraum rückschauend deutlicher erhalten haben muss. Das Theater wählte er, weil die äußere Situation dem Kino ähnlich ist, zugleich aber alle Momente, die für die Versetzung im Film zutreffen, beim Theater entfallen. Tatsächlich konnten sich die Befragten zwar an Theaterräume, nicht aber an Kinosäle erinnern (Herma 1938: 106-109).

⁷Als Material dienten ihm zahlreiche zeitgenössische Kinofilme.

5 Sieht das Publikum den Film auf die vom Regisseur vorgesehene Weise?

Ist nun der Filmraum aus den Bildern des Films einmal aufgebaut, die KinobesucherInnen hineinversetzt, die Realität weitestgehend ausgeschaltet und der Film mit dem Charakter aktueller Wirklichkeit versehen, so stellt sich die Frage, wie dies von den Zusehenden verarbeitet wird, in weiterer Folge, ob der Regisseur tatsächlich in der Lage ist, sie *seine* Wirklichkeit erleben zu lassen.

Herma erwähnte in seiner Dissertation Vorversuche zur Widerspiegelung der psychologischen Situation der Versetzung im Bewusstsein der ZuschauerInnen, die den Umfang einer eigenen Arbeit hätten. Hinsichtlich des Erlebens verglich er die Filmwirklichkeit mit Träumen und strich einige Ähnlichkeiten hervor: Im Traum würden Vorstellungen vom Träumenden als Wahrnehmungen aufgefasst, was nur durch die Sprengung des Systems Traum und das Erwachen beendet werden könne. Hierin zieht Herma eine Parallele zum Film. Auch bei diesem müssten sich die ZuseherInnen aus der Versetzung befreien, um sich der Steuerung ihres Intellekts durch die Anschauung entziehen zu können. Ähnlichkeiten sah er auch darin, dass die Steuerung nicht bewusst von den Zusehenden/Träumenden abhängt (Herma 1938: Schluss. I–V). Ein wesentlicher Unterschied zum Traum wäre Herma zu Folge, dass das Phantasma des Films zugleich reale Wahrnehmung sei. Es findet eine tatsächliche *demonstratio ad oculos* statt – die Augen sehen wirklich. Die filmische Deixis ist für Herma daher verschieden von jener in der Vorstellung (Herma 1938: 30). Unterschiede bestünden auch in der Art der Steuerung: Film könne nur so lange steuern, als die Steuerung nicht auf einen Widerstand stoße. Darüber hinaus komme das Steuern beim Traum von innen, beim Film von außen. Anschließend an Josef Gregor verglich Herma daher das Filmerlebnis mit einem hypnotischen (Herma 1938: Schluss. I–V; vgl. Gregor 1932).

Über die Macht der Versetzung schrieb Herma:

Der Regisseur verlegt sozusagen seinen Zuschauerwillen in den Aufnahmeapparat, indem er ihm seine Orientierung verleiht, und der Apparat zwingt seinen Willen dem Zuschauer auf, indem er ihm das Koordinatensystem des Apparates als das des Zuschauers erscheinen läßt. (Herma 1938: 155)

Diese Beschreibung erinnert an Ausführungen von Béla Balász:

Die Bilder enthalten in ihrer Einstellung die Einstellung des Regisseurs zum Gegenstand [...] Daher die propagandistische Gewalt des Films. Denn er

braucht einen Standpunkt nicht zu beweisen; er läßt ihn nur optisch einnehmen. (Balázs 1930: 33f.)

Dennoch ist Herma der Ansicht, beim Film käme die Steuerung nicht in dem vollen Maß von außen, wie es zunächst scheinen mag. Für ihn ist Film ein vom Regisseur für viele geträumter Traum und zugleich ein Abkömmling der Persönlichkeiten der Zusehenden (Herma 1938: Schluss. I-V). Die ZuschauerInnen bleiben Handelnde und bauen aus den Bildern des Films einen Raum auf – nur in ihrem jeweils *individuellen* Erlebnis werden sie in einen nur für *sie* existierenden Raum versetzt:

Ein weiteres Argument dafür, dass der Film eine im höchsten Grade subjektive Kunst ist, eine Kunst, die so subjektiv ist, dass es fast paradox erscheint, wenn man seine technischen Grundlagen bedenkt. (Herma 1938: Schluss. V)

Hermas Auffassung bezüglich der räumlichen Orientierung im Film scheint prinzipiell der *topomnestischen Orientierung* bei Bühler zu entsprechen (Bühler 1934: 131, 146–147).

Er versteht die Raumschaffung durch ZuseherInnen in einem intrinsischen Sinne. Das Publikum ist versetzt in den Filmraum, den es sich – subjektiv – vorstellt. RezipientInnen erschaffen, als an der Kommunikation Beteiligte, eine Art *mental map*, eine mentale Repräsentation des Filmraumes (siehe Figur 1). Ohne ein Gelingen dieser aktiven Verarbeitung und Syntheseleitung (Eisenstein – siehe etwa: Eisenstein 2006 [1923–1948]: 115f.) könne Film nicht wirken.

Herma geht davon aus, dass Film Wahrnehmung, Emotion und Denken des Publikums durch seine Möglichkeit *ad oculos* zu zeigen, tatsächlich steuern kann, meint aber zugleich, nicht nur formale Mittel wären ausschlaggebend, sondern eine bestimmte psychische Situation der ZuseherInnen. Form und psychische Situation müssten auf einander abgestimmt sein, um das Interesse des Publikums zu erhalten oder zu steigern (Herma 1938: 151).

6 Steuerung durch die Kamera

Die Steuerung des Publikums setzt Herma bei der Kamera an: Sie benehme sich so, wie die Zusehenden sich benehmen würden bzw. sollen. Der Regisseur denkt in Filmbildern.⁸ Er denkt als Publikum seines eigenen Filmes (Herma 1938: 153).

⁸Vgl. Pudowkin (2004 [1926]: 265–274): der Regisseur stellt sich Ereignisse in jener Form vor, in der sie, aus Einzelstücken zu einer Bilderfolge komponiert, auf der Leinwand erscheinen werden.

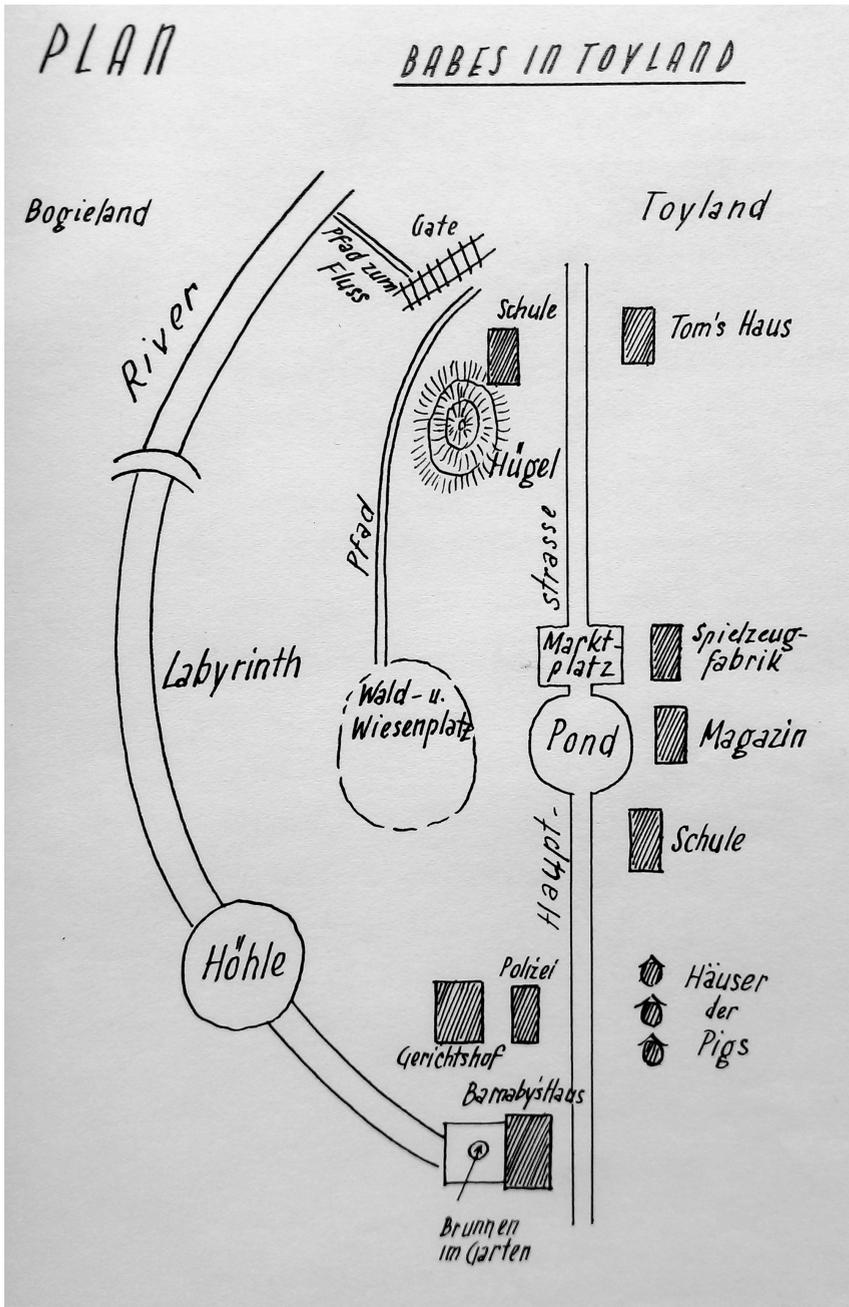


Abbildung 1: Topomnestischer Filmraum des Filmes „Babes in Toyland/ Rache ist süß“. Quelle: (Herma 1938)

Durch Beleuchtung, Schärfe der Einstellung, Linienführung oder Bewegtheit der Objekte wird das Auge des Publikums gelenkt. Unwesentliches wird durch die Kameraeinstellung ausgeblendet. Auch Mimik und Gesichtsausdrücke (Nahaufnahmen) lassen in Bewegung alles andere in den Hintergrund treten. Ereignisse sind aus den Kamerabewegungen (Sprüngen) aufgebaut, die in irgendeiner Weise mit der natürlichen Transferierung der Aufmerksamkeit fiktiver ZuseherInnen korrespondieren müssen, welche schließlich durch ein reales Publikum ersetzt werden. Jedes Bild gibt der Aufmerksamkeit einen Impuls (Herma 1938: 155–158).

Den Möglichkeiten der Kamera – vor allem den *Kamerasprüngen* – widmet Herma in seiner Arbeit relativ viel Raum (Herma 1938: 66–104). Er wertet Versuche aus, die Karl Bühler schon in seiner Sprachtheorie (1934) erwähnt hat:

Wir haben an einigen gerade laufenden Filmen die Kamerasprünge abgezählt und die unerwartet große Anzahl von durchschnittlich 500 gefunden. Etwa 80–90% davon gehören zu den bereits erwähnten Perspektivensprüngen. [...] Sorgfältig gewählt sind im Film die Größensprünge. (Bühler 1934: 393-394)

Die ProbandInnen hatten die Kamerasprünge zumeist gar nicht bemerkt. Herma zählte durchschnittlich 440–800 Sprünge bei einem Film mittlerer Länge (exkl. Bildmontagen und kontinuierliche Kamerabewegungen).⁹

Das Tempo des Filmes könne bis zur „Grenze“ der Apperzeptionsgeschwindigkeit der ZuseherInnen hinaufgesetzt werden. Einheiten würden dabei nicht gänzlich verschwinden, wie es etwa bei einem Mosaik der Fall wäre. Dennoch störe auch ein rascher Bildwechsel die Zusehenden nicht, denn durch die verschiedenen Blickrichtungen wären sie damit beschäftigt ihren eigenen Filmraum aufzubauen (Herma 1938: 74). Dieser Filmraum bestehe aus allem, was vor dem gerade sichtbaren Bild schon einmal gezeigt wurde, was wirkend eingriff oder an Zeichen erkennbar war. In ihn könnten die Einzelbilder eingeordnet werden, ohne die Orientierung zu stören, weil sie nicht als Einzelelemente aufgefasst würden, sie wären nur immer weitere Details in dem schon vorhandenen Raum. So wie das Sehfeld nur ein aktueller Teil eines potentiellen Raumes ist, der für ein orientiertes Individuum als Ganzer präsent, aber nicht sichtbar ist. Beim Aufbau des Bildraumes durch Blickpunktwechsel und Distanzsprünge der Kamera müsse der Film nur auf die Wahrung eines *einheitlichen* Raumgefühls bei verschiedener

⁹Ausgewertet wurden etwa: *Die Kameliendame*: 6500 Sekunden/108 Minuten/538 Sprünge; *Romeo und Julia*: 7324 Sekunden/122 Minuten/791 Sprünge; *Fury*: 5323 Sekunden/88 Minuten/521 Sprünge; *San Francisco*: 6492 Sekunden/108 Minuten/918 Sprünge. Siehe Herma (1938: 69).

Entfernung der Gegenstände Rücksicht nehmen, um die Größenkonstanz zu erhalten (Herma 1938: 94-96).¹⁰

Schwierigkeiten für den Film stellen, Herma zu Folge, Unterbrechungen der Raumkontinuität dar, wie sie etwa durch Schauplatzwechsel hervorgerufen werden können. Generell gelte: Für den Film ist jedes Nacheinander in Bildern auch ein Nacheinander in der Zeit. Die Größe des verfließenden Zeitabschnitts ist mit einer wahrgenommenen räumlichen Distanz verbunden. Der Film kann nicht in der Zeit herumspringen (vgl. auch Spiel 1935: 14). Dies unterscheidet ihn von anderen Darstellungssystemen wie der Sprache. Herma bezieht sich auf Béla Balázs:

Das erste Problem der Bilderführung entsteht durch die Unkonjugierbarkeit der Bilder. (Balázs 2001 [1924]: 84)

Film lasse mit dem eigenen Raum auch eine eigene Zeit entstehen, die sich aus inhaltlichen Momenten wie vorgestellten räumlichen Verhältnissen verschiedener Orte aber auch aus dem Verhältnis der Handlungen zueinander aufbaue. Gestützt auf Publikumsbefragungen beschrieb Herma die Zeitsteuerung im Film als eine Interferenz aus Filmsteuerung und Selbststeuerung der Zusehenden. Film brauche die reale Zeit des Publikums und nutze sie, um darauf seine Zeit aufzubauen. Diese bliebe immer an die Realzeit gebunden. Da die Filmzeit in dieser Weise auf der erlebten Gegenwartszeit der ZuschauerInnen aufbaue, gebe es für den Film auch nur die Gegenwart, nur ein Nacheinander, kein früher als das *Jetzt* im Erleben, woraus sich Herma zu Folge der Aktualitätscharakter des Filmes ergebe (Herma 1938: 168–179). Karl Bühler beschrieb dies als ein Charakteristikum der *ad oculos*-Demonstration, die sonst eigentlich die *dramatische Deixis* auszeichnet (Bühler 1938: 202).

7 Schluss

Da Hermas etwa 200 Seiten umfassende Arbeit, wie eingangs erwähnt, bislang nur als unveröffentlichte Originalquelle in Wien vorliegt, dürfte sie relativ unbekannt und wenig diskutiert worden sein. Die Hauptergebnisse Hermas liegen in der Klärung der *deiktischen Möglichkeiten* des Films, der Beschreibung der *Versetzung*, der *Orientierung im Filmraum* und der *Steuerung* im Zusammenspiel eines gezielten Einsatzes technischer Mittel mit der psychischen Einstellung des in seiner Wahrnehmung geführten raumaufbauenden Publikums. Seine Dissertation

¹⁰Er verwies hier auf Versuche und eine eigene Arbeit über Größenkonstanz auf Photographien, die im Archiv für die gesamte Psychologie erscheinen sollten (Beitrag VIII der Unters. über Wahrnehmungsgegenstände v. Egon Brunswik).

wurde hier herausgegriffen, da sie die vermutlich klarste Einsicht in die Inhalte des Gesamtprojektes zum Film liefert.

Die Wiener Ergebnisse wirkten auch in späteren Projekten der Beteiligten weiter, bei denen Film als Analyseinstrument genutzt wurde. Dies zeigt sich beispielsweise in Zusammenhang mit den Arbeiten der Projektleiterin Käthe Wolf. 1952 sprach sie auf einer Konferenz in New York in der Diskussion einige Schwierigkeiten bei der filmischen Beobachtung von Kleinkindern an, die sofort an die Wiener Arbeiten der 1930er Jahre denken lassen:

K. Wolf: [...] It seems important to have the possibility of moving one's eye while observing the infant. [...] The motion picture focuses on the child from a definite angle which the observer of the motion picture cannot modify or supplement.

I. A. Mirsky: But you are trying to get a formal expression of the movement. I can't imagine why a motion picture of such movement wouldn't be very helpful.

K. Wolf: I can only tell you it is a fact.

I. A. Mirsky: The observer is a variable in the experiment under your conditions.[...]

K. Wolf: [...den Film betreffend] I really think that the limited view is the most inhibiting factor. Please do not misunderstand me, I don't say that the movie wouldn't be a good check on one's observation. The ideal situation would be to observe the baby and then observe the movie and compare them. [...] (Aus Wolf 1953: 104)

Es war Hans Herma, der in seiner Dissertation die Ausschnitt- und Bildhaftigkeit des Films erforschte und die immersive Kraft des Films beschrieb, dem es gelingt, die Zusehenden über das „vor Augen führen“ in seine eigene Narration zu versetzen, welcher sie sich nur mehr schwer entziehen können.

Hermas Arbeit bietet einige sehr innovative Ansatzpunkte. Abschließend soll hier ein kurzer science-fictionaler Ausblick Hermas auf eine mögliche Erfindung von plastischem Film erwähnt werden: Auch für diesen bliebe, so Herma, die Versetzung das wesentliche Kriterium – ohne sie würde selbst ein solcher zukünftig Bild bleiben (Herma 1938: 23). Anhand der Entwicklungsgeschichte von *Virtual Reality*, innerhalb der ein möglichst hoher Grad an *Immersion* als ein Ziel verfolgt wurde und wird, kann diese visionäre Annahme Hermas gut nachvollzogen werden. Zur Steigerung des Eintauchens dient nicht unbedingt Dreidimensionalität, sondern eben der nun fehlende Rahmen, das räumliche Bewegungs- und

Orientierungserlebnis und die hinzugetretenen Interaktionsmöglichkeiten. Wie von Herma für den Film beschrieben, wird bei VR-Erlebnissen die Darstellung von Raum- und Zeitsprüngen, etwa zu einem *Früher*, durch den noch stärkeren *hic et nunc*-Charakter weiter erschwert. Durch die starke Immersion sieht sich VR jedoch auch mit neuen Fragestellungen hinsichtlich möglicher Narrationen konfrontiert (siehe etwa Ryan 2015).

Literatur

- Arnheim, Rudolf. 1932. *Film als Kunst*. Berlin: Rowohlt.
- Balázs, Béla. 1930. *Der Geist des Films*. Halle (Saale): Wilhelm Knapp.
- Balázs, Béla. 2001 [1924]. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Helmut H. Diederichs (Hrsg.). Herausgegeben mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen von Robert Musil, Andor Krasznai-Krausz, Siegfried Kracauer und Erich Kästner. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benetka, Gerhard. 1995. *Psychologie in Wien. Sozial- und Theoriegeschichte des Wiener Psychologischen Instituts 1922–1938*. Wien: WUV-Universitätsverlag.
- Bühler, Karl. 1922. Die Erscheinungsweise der Farben. In *Handbuch der Psychologie, Teil 1: Die Struktur der Wahrnehmungen*, 1–201. Jena: Fischer.
- Bühler, Karl. 1934. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena: Fischer.
- Bühler, Karl. 1938. Der dritte Hauptsatz der Sprachtheorie: Anschauung und Begriff im Sprechverkehr. In Henri Piéron & Ignace Meyerson (Hrsg.), *Onzième congrès international de psychologie, Paris, 25–31 juillet 1937. Rapports et comptes rendus*, 196–203. Paris: Félix Alcan.
- Bühler, Karl. 1922 [1918]. *Die geistige Entwicklung des Kindes*. 3. Aufl. Jena: Fischer.
- Czwik, Maria. 2018. Forschungen zum Film am Psychologischen Institut der Universität Wien in den 1930er Jahren. Versuch einer Übersicht. In Janette Friedrich (Hrsg.), *Karl Böhlers Krise der Psychologie. Positionen, Bezüge und Kontroversen im Wien der 1920er/30er Jahre*, 33–59. Cham: Springer.
- Duncker, Karl. 1929. Über induzierte Bewegung. *Psychologische Forschung* 12. 180–259.
- Eisenstein, Sergej. 2006 [1923–1948]. *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Helmut Diederichs & Felix Lenz (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fleck, Christian. 2015. *Etablierung in der Fremde: Vertriebene Wissenschaftler in den USA nach 1933*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag.

- Friedrich, Janette. 2018. Böhlers neues Programm der Lebenspsychologie. In Janette Friedrich (Hrsg.), *Karl Böhlers Krise der Psychologie. Positionen, Bezüge und Kontroversen im Wien der 1920er/30er Jahre*, 137–163. Cham: Springer.
- Ginzberg, Eli & Martin Bergmann. 1966. John L. Herma: In memoriam. Two addresses. *Psychoanalytic Review* 53D (4). 173–177.
- Gregor, Josef. 1932. *Das Zeitalter des Films*. Wien: Reinhold.
- Herma, Hans. 1938. *Die Bildhaftigkeit des Films*. Wien: Universität Wien. (Univ. Diss.).
- Krolik, Walter. 1935. Über Erfahrungswirkungen beim Bewegungssehen. *Psychologische Forschung* 20. 47–101.
- Kuhn, Rudolf. 1988. Leonardo's Lehre über die Grenzen der Malerei gegen andere Künste und Wissenschaften. *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 33. 215–246.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 1876. *Laokoon*. Hugo Blümner (Hrsg.). Berlin: Weidmann.
- Metzger, Wolfgang. 1936. *Gesetze des Sehens*. Frankfurt am Main: Kramer.
- Oppenheimer, Erika. 1935. Optische Versuche über Ruhe und Bewegung. *Psychologische Forschung* 20. 1–46.
- Pakesch, Nadja. 2019. Liselotte Frankl and Hans Herma: Two candidates of the Vienna Psychoanalytic Society in 1938. In Victor Blüml, Liana Giorgi & Daru Huppert (Hrsg.), *Contemporary perspectives on the Freudian death drive: In Theory, Clinical Practice and Culture*, 163–171. London: Routledge.
- Pudowkin, Wsewolod. 1933. *Film technique*. Enlarged edition. London: George Newnes.
- Pudowkin, Wsewolod. 2004 [1926]. Besonderheiten des Filmmaterials. Auszüge aus Filmregie und Theatermanuskript. In Helmut H. Diederichs (Hrsg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, 265–274. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ryan, Marie-Laure. 2015. *Narrative as virtual reality 2: Revisiting immersion and interactivity in literature and electronic media*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Spiel, Hilde. 1935. *Versuch einer Darstellungstheorie des Films*. Wien: Universität Wien. (Univ. Diss.).
- Stumpf, Markus. 2018. „Bücher sind schon ausgemustert und eingepackt – eine Viechsarbeit!“, NS-Provenienzforschung zur Bibliothek Karl und Charlotte Böhlers. In Janette Friedrich (Hrsg.), *Karl Böhlers Krise der Psychologie. Positionen, Bezüge und Kontroversen im Wien der 1920er/30er Jahre*, 61–95. Cham: Springer.

- Wolf, Käthe. 1938. Ausdrucksbeobachtungen am Film. In Henri Piéron & Ignace Meyerson (Hrsg.), *Onzième congrès international de psychologie, Paris, 25–31 juillet 1937. Rapports et comptes rendus*, 496–497. Agen: Imprimerie moderne.
- Wolf, Katherine M. 1953. Observation of Individual Tendencies in the First Year of Life: Group Interchange. In Milton J. E. Senn (Hrsg.), *Problems of infancy and childhood. Transactions of the sixth conference, March 17 and 18 1952*, 97–137. New York: Macy.

