

# Das *nichtsprachliche* Darstellungsmittel Film – Diskussionen am Wiener Psychologischen Institut. Kommentar zu Maria Czwik

Janette Friedrich

DOI: 10.5281/zenodo.5142305

Der Text von Maria Czwik 2021 [this volume] gibt Einblick in eine Forschungspraxis, die selten Gegenstand von Psychologiegeschichtsschreibung bildet. Diese ist oft auf die *Maitres* des Faches konzentriert oder interessiert sich in externalistischer Weise für die sozialen bzw. institutionellen Bedingungen und Praxisformen von Forschung. Dissertationen spielen meistens nur dann eine Rolle, wenn ihr Autor zu einem wichtigen Vertreter seiner Disziplin avancierte.<sup>1</sup> Wissenschaft wird jedoch seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert immer mehr zu einem kollektiven Unternehmen. Dies kann gerade auch in den sich neu konstituierenden Disziplinen wie der Psychologie beobachtet werden. Die Gründung von psychologischen Instituten und Laboratorien ermöglichte eine verstärkte Einbeziehung von Studentinnen, Doktorandinnen und jungen Forscherinnen vor allem in die Durchführung empirischer Studien. Im Rahmen der Wissenschaftsphilosophie thematisierte Lakatos in den 1960ern die Entwicklungsprozesse in den Naturwissenschaften mit dem Begriff des *Forschungsprogramms* und reinterpretierte die Geschichte der Wissenschaften ausgehend von diesem Gesichtspunkt. Ein Forschungsprogramm verfüge notwendigerweise über einen *harten Kern* (*hard core*), d.h. eine Reihe von theoretischen Postulaten, Hypothesen, Forschungswegen, die als Grundlage und Orientierung für die weiteren Forschungen unumstritten angenommen werden (sogenannte negative Heuristik). Ihre konsequente Anwendung und Umsetzung bei der Analyse schon bekannter oder

---

<sup>1</sup>Hier kann exemplarisch auf Karl Popper verwiesen werden, der 1928 bei Karl Bühler zu Fragen der Denkpsychologie approbierte, eine Dissertation, die nicht nur in die deutschsprachige Werkausgabe aufgenommen wurde, sondern auch Übersetzungen in andere Sprachen fand.

neu entdeckter Phänomene führe dann zu detaillierteren Kenntnissen, sowie zur Weiterentwicklung des Programms selbst, ohne dieses jedoch in Frage zu stellen. Lakatos zeigt ausführlich wie dies abgesichert wird. Dazu führt er den Begriff des *Schutzgürtels* (*protective belt*) ein: Hypothesen, die entwickelt werden, um den *harten Kern* zu komplettieren und die Erkenntnisse zu erklären und damit zu neutralisieren, die dem Forschungsprogramm widersprechen. Genau diese Verfahrensweisen ermögliche, Lakatos zufolge, eine relative Autonomie der theoretischen Wissenschaften (Lakatos 1982: 49). Er verweist auf solch fundamentale Forschungsprogramme, wie die mechanistische Theorie des Weltalls, illustriert es aber auch an spezifischeren Programmen wie das von Bohr. Sein Modell scheint mir auch für die Sozial- und Geisteswissenschaften interessant und zwar gerade dort, wo ein besonderes Augenmerk auf die Entwicklung von theoretischen Modellen (von Begriffswelten) gelegt wird. Das war bei Karl Bühler der Fall. Seine Bücher zur Sprache und zum Ausdruck tragen nicht zufällig den Begriff *Theorie* im Titel. Auch seine letzten Arbeiten in Wien, die er in den USA fortzusetzen suchte, galten der *Theoretischen Psychologie*. Theorie heisst für Bühler Entdeckung von Axiomen, bzw. Entwicklung von Modellgedanken, mit denen die zu analysierenden Phänomene theoretisch erfasst werden. Dieses Forschungsprogramm dann zu „realisieren“, d.h. in der Analyse der Phänomene zu benutzen, zu komplettieren, Widerlegungen zu neutralisieren, dazu ist ein Kollektiv notwendig, eine strukturell und hierarchisch gut organisierte Forschungseinheit. Dies traf auf das Psychologische Institut der Universität Wien zu. Es gehörte zu den dynamischsten Forschungseinrichtungen der Psychologie in Europa. Durch von der Rockefeller-Stiftung über mehrere Jahre gezahlte Fördergelder konnten vier Forschungsgruppen mit einer relativ hohen Anzahl von Mitarbeitern finanziert werden. Das erklärt auch die grosse Zahl von Dissertationen, die damals am Institut unter Leitung von Karl Bühler approbiert wurden. Zwischen 1923 und 1939 waren es ca. 200, die Mehrzahl davon (ca. 150) wurden zwischen 1930 und 1939 eingereicht (siehe Friedrich Im Druck). Karl Bühler und seine Frau Charlotte verfügten über einen grossen Kreis von Mitarbeitern, die an der Betreuung der Dissertationen teilnahmen.

An den Dissertationen lässt sich das Einschreiben in ein Forschungsprogramm und der Versuch es zu nutzen, zu testen, zu bestätigen und zu erweitern, gut beobachten. Der Text von Czwik zeigt diesen Aspekt, besonders dort, wo sie den Dialog zwischen Herma und Bühler zum Gegenstand macht. Nun stellt sich die Frage, um welches Forschungsprogramm handelt es sich? Czwik bezieht sich auf einige der Hauptwerke Bühlers: auf die *Ausdrucks-* und *Sprachtheorie* und sie re-sümierende und erweiternde Texte, aber auch auf die 1927 veröffentlichte *Krise der Psychologie*. Das von Bühler hier skizzierte Forschungsprogramm ist, so wür-

de ich es formulieren, dem Problem der „Steuerung durch Medien“ gewidmet. Beide hier verwendeten Begriffe sind zentral für sein Denken. In der *Sprachtheorie* gibt er am Beginn des dritten Kapitels, das dem Symbolfeld gewidmet ist, eine Definition von Sprache, die selten wirklich ernst genommen wird. Er schreibt:

Und diese zweite Einsicht lautet in prägnantester Einkleidung so: das sprachliche Darstellungsgerät gehört zu den *indirekt* Darstellenden, es ist ein *mediales* Gerät, in welchem bestimmte *Mittler* als Ordnungsfaktoren eine Rolle spielen. Es ist nicht so in der Sprache, dass die Lautmaterie kraft ihrer anschaulichen Ordnungseigenschaften direkt zum Spiegel der Welt erhoben wird und als Repräsentant auftritt, sondern wesentlich anders. Zwischen der Lautmaterie und der Welt steht ein Inbegriff medialer Faktoren, stehen (um das Wort zu wiederholen) die sprachlichen Mittler, steht z.B. in unserer Sprache das Gerät der indogermanischen Kasus. (Bühler 1982 [1934]: 151)

Bühler analysiert in der *Sprachtheorie* das Funktionieren von Sprache und das, was er dabei entdeckt, lässt ihn Sprache als etwas *Mediales* vorstellen. Nun kann man den Terminus *medial* auf das gerade zu Anfang des 20. Jahrhunderts in der Psychologie und Parapsychologie so eifrig diskutierte *Medium* beziehen, eine Person, der besondere (oft übernatürliche) Kräfte und Fähigkeiten zugeschrieben werden.<sup>2</sup> *Medial* bezieht sich aber auch auf eine Raumposition, etwas was in der Mitte liegt, mittig ist. Beides ist treffend, denn Bühler interessiert, was Sprache *macht*, wenn man sie verwendet, worin ihre Leistung besteht, d.h., was ein Sprecher oder Hörer tut und tun muss, wenn er spricht und versteht, ob er es will oder nicht. Was passiert, wenn man Sprache benutzt (ein Medium im Raum ist), worin bestehen ihre Kräfte (ihre Leistung)? In seiner Antwort auf diese Fragen akzentuiert Bühler den Aspekt des Steuerns, des Geleitet- und Orientiertwerdens durch die Sprache, dabei kommen die von ihm sogenannten Mittler (Ordnungsfaktoren) ins Spiel, die Sprache zu einem indirekten Darstellungsmittel machen. Diese Mittler zu identifizieren und zu beschreiben steht im Zentrum seiner Forschungen (vgl. Friedrich 2009: 21–58). Neben dem Begriff des *Medialen*, sind noch zwei andere Begriffe zentral für sein Forschungsprogramm: der Begriff der *Steuerung* und der der *Orientierung*. Beide werden von Czwik auch in Hermas Dissertation nachgewiesen. Während Bühler den ersten Begriff 1927 in der *Krise der*

---

<sup>2</sup>Hier könnten eine Reihe von Beispielen aus der Geschichte der Psychologie bzw. der Sprachwissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts angeführt werden, die sich der Untersuchung der damals in den Salons des Bürgertums praktizierenden Medien widmeten. Man denke an die beiden berühmten Genfer Gelehrten: den Psychologen Théodor Flournoy, der in seinem Buch *Des Indes à la Planète Mars* ausführliche Studien und Überlegungen zum Genfer Medium Hélène Smith veröffentlichte und den Linguisten Ferdinand de Saussure, der die von Hélène benutzte Sprache zu identifizieren bzw. zu erklären suchte. Siehe u.a. Fehr (1997: 478 ff.).

*Psychologie* im Zusammenhang mit Steuerungsphänomenen in der Tierwelt diskutiert, scheint der Begriff der *Orientierung* erst in den 30er Jahren zum Grundelement seines Forschungsprogramms zu avancieren. Besonders in den Arbeiten und Vorlesungen zur Theoretischen Psychologie, die sich auf Fragen der biologischen Psychologie konzentrieren und um den Begriff des *Lebens* kreisen, gibt er der *Orientierung* eine zentrale Bedeutung. Davon zeugt auch ein Briefwechsel zwischen Herma und Bühler aus 1940 der meine These von einem existierenden *Forschungsprogramm* untermauert. Der Brief von Herma zeigt auch, dass Forschungsprogramme etwas sehr Emotionales sind; man ist überzeugt, dass das theoretische Modell funktioniert, dass das Erklärungspotential der Begriffe uneingeschränkt wirkt, man fiebert den Weiterentwicklungen entgegen:

Ich war sehr froh, von Frau Dr. Wolf, die im Sommer in England war, zu hören, dass Ihre Aufenthaltsformalitäten in Amerika nunmehr endgültig geregelt sind und Sie nun ruhig arbeiten können. Ich bin davon überzeugt, dass die „Theoretische Psychologie“ inzwischen schon solche Fortschritte gemacht hat, dass wir hier in dem kleinstädtischen Betrieb schon längst nicht mehr auf dem Laufenden sind und bei unserer Ankunft neu werden umlernen müssen. Ach, wenn es nur schon so weit wär, wie gerne würden wir wieder auf der Schulbank sitzen und uns über die „Orientierung“ neu orientieren lassen. Nur drüben sollte man schon sein!<sup>3</sup>

Nun einige Bemerkungen zu dem von Czwik detailliert herausgearbeiteten originären Überlegungen Hermas zum Thema Film. Ich möchte den in ihrer Studie aufgezeigten Dialog zwischen dem Forschungsprogramm Bühlers und Hermas Resultaten und Schlussfolgerungen punktuell fortsetzen. Czwik unterstreicht zu Recht, dass Bühler kaum zum Thema Film publizierte, ihn diese Fragen jedoch stark interessierten, wovon nicht nur die approbierten Dissertationen zeugen, zu denen aus den Forschungen von Czwik mehr zu erfahren sein wird (siehe Czwik Im Druck(b) und Czwik Im Druck(a)).

1. Bühler bezog sich schon in der *Sprachtheorie* 1934 vereinzelt auf das nicht-sprachliche Darstellungsmittel Film, das erklärt sich aus seinem methodischen Vorgehen. Bei der Entwicklung seiner Zwei-Felder-Lehre und insbesondere bei der Diskussion des sprachlichen Symbolfeldes, benutzt er ein *übergreifendes Vergleichsverfahren*. Durch Gegenüberstellung von sprachlichen und nichtsprachlichen Darstellungsmitteln sucht er zu klären, wie sprachliche Darstellung vor

---

<sup>3</sup>Brief Hans Herma an Karl Bühler, Genf, 2. Februar 1940, in: Bühler, Charlotte und Karl; Teil-Nachlass („Exil-Nachlass“), Universitätsarchiv Wien, AT-UAW/131.147.2.2.20, Schachtel 1439.

sich geht. Dabei werden Ähnlichkeiten zwischen dem Funktionieren von Gemälden, Tabellen, Notenschriften, Landkarten, Schauspielbühnen auf der einen Seite und der menschlichen Sprache auf der anderen Seite herausgearbeitet. Das Interessante an diesem Verfahren ist, dass von Nichtsprachlichem auf Sprachliches geschlossen wird. Ein Maler, ein Komponist, ein Kartograph benutzen zur Darstellung von Wirklichkeit immer zwei Elemente: (nichtsprachliche) Zeichen (Farben, Noten, Kartenzeichen) und ein Feld (eine durch Umrisslinien vorstrukturierte Leinwand; ein durch Gruppen von je fünf waagerechten, gleichabständigen und parallelen Linien organisiertes Notenblatt; ein durch gerade und gekrümmte Linien aufgeteiltes Kartenblatt). All die, die mit Darstellungsmitteln arbeiten, führen dementsprechend folgende zwei Operationen durch: 1) die Organisation und Verwandlung eines physischen Gegenstands (z.B. ein Blatt Papier oder eine physische Malfläche) in ein Darstellungsfeld und 2) die Eintragung von Zeichen in dieses Feld. Sehr gut lässt sich das an der Malerei zeigen, wo ein durch den Künstler vorbereitetes Malfeld die Eintragung der Farben steuert, die auf diese Weise jeweils einen bestimmten *Bildwert* erhalten (Bühler 1982 [1934]: 165, 182).

Nun angenommen: ein Maler mischt auf der Palette aus schwarz und weiss ein bestimmtes Grau und setzt mit gleichem Pinselzug dreimal an verschiedenen Stellen physisch den gleichen Farbfleck grau. Der nimmt (passend ausgesucht) drei recht verschiedene Bildwerte an: – als Schmutzleck auf dem Tischtuch, – als Schatten irgendwo das zweite Mal, – als aufsitzender Reflex ein drittes Mal.<sup>4</sup>

Die Farben, wie alle anderen verwendeten Zeichen, haben Bühler zufolge einen feldfreien Darstellungswert (die Noten bezeichnen den Notenwert, d.h. die Tondauer; ein Kreuz bezeichnet eine Kirche). Dieser wird bei der Eintragung auf das Darstellungsfeld durch feldeigene Bestimmungen ergänzt. So ist die Positionsangabe der durch das Kreuz präsentierten Kirche auf einer Landkarte Aufgabe der Feldwerte. Bühler leitet aus dieser Beschreibung der nichtsprachlichen Darstellungsmittel eine Verpflichtung für den Sprachtheoretiker ab: Er „muss imstande sein zu zeigen, wie einer, der sich anschickt, mit Sprachzeichen darzustellen, überhaupt ein Feld oder Felder im Pluralis braucht und was sie leisten. Dass man sie haben *muss*, um darzustellen, ist eine sematologische Grundeinsicht“ (Bühler 1982 [1934]: 182). Wie nun diese Artikulation von Zeichen und Feld

---

<sup>4</sup>Karl Bühler Nachlass, Sp.38, in: Alexius Meinong-Institut / Forschungsstelle und Dokumentationszentrum für Österreichische Philosophie an der Karl-Franzens-Universität Graz, Inv. Nr. 11602-11609; Abschrift in: Bühler, Charlotte und Karl; Teil-Nachlass („Exil-Nachlass“), Universitätsarchiv Wien, AT-UAW/131.147.3.10.2.2, Material von Achim Eschbach, Schachtel 1561.

in der menschlichen Sprache vonstattengeht, die ebenfalls ein Zwei-Faktoren-System ist, nämlich aus Nennwörtern (lexikalischen Zeichen) und der Syntax (Satzschemen, Platzordnung der Worte im Satz) besteht, wird von Bühler ausführlich in der *Sprachtheorie* analysiert. Auch Czwik macht darauf aufmerksam, dass sich Herma beim Vergleich der Malerei mit dem Film auf Bühlers Bestimmung der Malerei als Zwei-Klassen Darstellungsmittel bezieht und sie verweist auf die von Bühler verwendeten Begriffe des *Bildraumes* und *Bildwertes* (Czwik 2021 [this volume]: 73–74). Dieser Frage müsste jedoch genauer nachgegangen werden, so steht eine explizite Beschreibung des Films als Darstellungsmittel im Sinne Bühlers noch aus. Ansätze findet man in Hermas Überlegungen zum *Filmraum*, die Czwik am Ende ihres Textes anführt. Demzufolge wäre der Filmraum (wie der Malraum) etwas nicht durch den Künstler, sondern durch den Zuschauer Konstruiertes. Der Zuschauer baue sich mit Hilfe der verschiedenen, von der Kamera gegebenen Perspektiven und Blickrichtungen, mit Hilfe dessen, was vor dem jetzigen Bild sichtbar war und dem, was gegebene Zeichen anzeigen, einen „eigenen Filmraum“. In diesen werden die verschiedenen Einzelbilder, die sich sukzessive folgen, eingetragen, denn Film ist ja immer etwas zeitlich Ablaufendes. Czwik schreibt: „So wie das Seefeld nur ein aktueller Teil eines potentiellen Raumes ist, der für ein orientiertes Individuum als Ganzer präsent, aber nicht sichtbar ist“ (Czwik 2021 [this volume]: 82). Der Filmraum würde also garantieren, dass der Film vom Zuschauer nicht nur als eine zusammenhangslose Folge von Bildern wahrgenommen wird, sondern als ein Ganzes (eine zusammenhängende Handlung). Dies scheint mir eine interessante Ergänzung der von Bühler entwickelten Ideen. Der Filmraum funktioniert auf Basis der Gestaltung eines Feldes (Raumes), das sich von dem Wirklichkeitsraum, in dem der Zuschauer lebt und agiert, unterscheidet. Der Filmraum gibt vor, wie feldfremde Elemente, in diesem Fall Einzelbilder, eingetragen werden können. Ergänzt werden müsste wahrscheinlich, dass nicht erst der Zuschauer diesen Filmraum konstruiert, sondern dies die eigentliche Aufgabe des Filmemachers ist, man denke an die Technik des Filmschnitts bzw. der -montage.

2. Trotzdem scheint es mir, dass Bühler und auch Herma bei der Diskussion von Film an einem anderen Problem interessiert waren. Davon zeugt der Titel von Hermas Dissertation, der von *Bildhaftigkeit* spricht und Argumente für und gegen das Gleichnis „Film ist Bild“ anführt. Kehren wir nochmals zu Bühlers *Sprachtheorie* zurück. Bühler zeigt nicht nur Gemeinsamkeiten zwischen sprachlichen und nichtsprachlichen Darstellungsmitteln, sondern verweist auch auf Unterschiede. Dabei geht es fast immer um den *Bildbegriff*: „Nein, die menschliche Sprache malt nicht, weder wie der Maler noch wie der Film malt, sie ‚malt‘ nicht einmal wie das Notenblatt der Musiker“ (Bühler 1982 [1934]: 191). Seine Reformulierung dieser Behauptung macht klarer, was er unter *Bild* und damit unter *malen*

versteht: nämlich ein unmittelbares, direktes Zuordnungsverhältnis. Er spricht von „direkte(n) Feldabbildungen zwischen den sinnlich manifesten Feldmomenten und dem Darzustellenden“ (Bühler 1982 [1934]: 192). Das von ihm angeführte Beispiel macht deutlich, was er meint. Es ist etwas anderes, *zu sagen* „der Kölner Dom hat zwei erst in der Neuzeit ausgebaute Türme“ oder es *zu malen* (Bühler 1982 [1934]: 191). Dem ersten fehlt die anschauliche Gleichheit, die dem zweiten eignet. Trotzdem ist auch die anschauliche Gleichheit des Bildes nur relativ, denn Bühler zeigt ja, dass auch das Gemälde (das Bild) durch Feldwerte wiedergibt, d.h. einen eigenen Bildkontext aufbaut. Die erfassten Dinge und Gegebenheiten werden durch die anschauliche Ordnung des Gemäldes vermittelt und damit stellt letzteres indirekt dar. Trotzdem, es bleibt bildlich und wenig willkürlich. Bühler insistiert in der *Sprachtheorie*, dass die durch die Sprache produzierten Zuordnungen um einiges willkürlicher und damit indirekter seien, denn Sprache arbeite mit Mittlern oder Ordnern, die ihren Ursprung nicht in der anschaulichen, sondern in der *begrifflichen Ordnung* haben. Diese begriffliche Ordnung ist die vom Menschen geschaffene Denkkordnung, sie wird produziert, wenn die Nennwörter in das Darstellungsfeld der Sprache, in das Satzschema eingetragen werden. Denn dann wird nicht die Wirklichkeit dargestellt, sondern eine bestimmte Art diese zu denken (siehe dazu ausführlicher Bühler 1982 [1934]: 190–195, 236–251).

Der Vorteil des indirekteren Darstellens besteht darin, so Bühler, dass es *Struktureinsichten* ermöglicht, die durch Anschauung, durch Bilder nicht zu haben sind. In der *Sprachtheorie* benutzt er als Beispiel die Ziffersprache der Mathematik. Stellt man sich eine Skala der Darstellungsgeräte vor, die von den bildhaften bis zu den rein symbolischen (willkürlichen) verläuft, dann befände sich die Ziffersprache unter den bedingt willkürlichen Darstellungsmitteln, sehr weit am rechten Ende der Skala. Er illustriert dies an der Zahl 3824. Sie bildet in ihrer räumlichen Anordnung eine bestimmte Ordnung oder Konvention ab, die für alle zählbaren Mengen gilt: von rechts nach links haben die Zahlen den Wert von Einern, Zehnern, Hunderten usw. An dieser Abbildungsform können nun mathematische Struktureinsichten gewonnen werden, z.B. dass die Reihe 0–9, sich in den Zehner-Reihen an rechter Stelle wiederfindet und auch in allen anderen Werttypen (den Hundertern, den Tausendern) wiederauftaucht; oder dass der Sprung zwischen den Ziffern jeweils ein Zehnfaches des vorhergehenden Zifferntyps bildet, usw., usf. Dies wird durch die Zahlen nicht direkt gezeigt, sie malen nicht, aber sie ermöglichen es herauszulesen, zu „sehen“. Dabei wird auch etwas Anschauliches benutzt, nämlich die räumliche Organisation der Ziffern, weshalb Bühler eben von einem *bedingt* willkürlichen Darstellen spricht.<sup>5</sup> Wo wäre nun der Film auf dieser Skala zu platzieren?

---

<sup>5</sup>Wittgenstein (1995: 311–316) weist ebenfalls auf solch eine Möglichkeit, ‚Wissen‘ zu produzieren, in seinem Beispiel zur Lehre des dezimalen Zahlensystems hin.

3. Eine Antwort darauf findet man in einem anderen Buch Bühlers, das leider nie fertiggestellt wurde. Nach der *Sprachtheorie* hat Bühler an einem „kleineren“ Buch über Sprache gearbeitet. Seine Struktur war konzipiert und Teile schon geschrieben, davon kann man sich in den Nachlassmaterialien überzeugen. Dort finden sich auch mehrere Entwürfe für ein Vorwort:

Der umfangreichen ‚Sprachtheorie‘ von 1934 folgt hier ein kurzes Buch; es ist einfacher im Aufbau und wird allen Liebhabern der Sprache verstehbar sein. Neu ist der ganze dritte Teil über die Sprachkunst und die Fragestellung im zweiten Teil über den Sprech-verkehr; geliebt sind die Abschnitte im ersten Teil über Funktion und Bau der Sprache.<sup>6</sup>

Für unsere Diskussion sind die beiden neuen Teile interessant, denn hier setzt Bühler die begonnene Unterscheidung der Darstellungsmittel fort. Er spricht von *Sprachwerk* und stellt dieses dem *Bildwerk* gegenüber. Er formuliert auch eine Aufgabe, nämlich „die Struktur des sprachhaften Werkes vom nichtsprachhaften Bildwerk, dem ruhenden und dem bewegten Bilde abzuheben“.<sup>7</sup> Einen Bezugspunkt bildet dabei Lessings Unterscheidung zwischen Poesie und Malerei, oder wie Bühler auch sagt, der Vergleich der Sprache mit dem Bilde des Malers, die Bühler zwar teilt, aber deren Kriterien er für inadäquat hält. Während Herma in seiner Dissertation zu zeigen sucht, dass der *Film kein Bild* ist, steht für Bühler wohl eher im Mittelpunkt, dass der *Film keine Sprache* ist. Aber erfährt man bei diesem Perspektivenwechsel mehr und anderes als das, was Herma herausarbeitet?

4. Um darauf zu antworten, muss eine weitere Böhlersche Unterscheidung in den Blick genommen werden, die er bei der Analyse des Sprechverkehrs ausführlich entwickelt. Sie wird ebenfalls bei Herma diskutiert und ermöglicht eine Klassifizierung zwischen den Darstellungsgeräten, die eher der Gattung Dramatik zugehören und denen, die man zum Epos zählen sollte. Jede Produktion sprachlicher Mitteilung beinhaltet, so Bühler, ein Zeigen und ein Nennen. Wir zeigen mit Hilfe der Zeigwörter und bezeichnen mit Hilfe der Nennwörter, beide Operationen koexistieren in einer sprachlichen Mitteilung. Für Bühler existieren drei Formen des Zeigens mit Sprache: 1. Das Zeigen im Wahrnehmungsfeld (der Koordinatenausgangspunkt ist das *ich, jetzt, hier*); 2. Das Zeigen am Phantasma;

---

<sup>6</sup>Karl Bühler Nachlass, Sp.15-1, in: Alexius Meinong-Institut / Forschungsstelle und Dokumentationszentrum für Österreichische Philosophie an der Karl-Franzens-Universität Graz, Inv. Nr. 11526; Abschrift in: Bühler, Charlotte und Karl; Teil-Nachlass („Exil-Nachlass“), Universitätsarchiv Wien, AT-UAW/131.147.3.10.2.2, Material von Achim Eschbach, Schachtel 1558.

<sup>7</sup>Karl Bühler Nachlass, Sp.34-2, in: Alexius Meinong-Institut / Forschungsstelle und Dokumentationszentrum für Österreichische Philosophie an der Karl-Franzens-Universität Graz, Inv. Nr. 11764-11768 (III: Gemälde, Film und Sprachwerk).



3. Das syntaktische Zeigen. Das Zeigen im Wahrnehmungsfeld wird von ihm als dem Drama eigen identifiziert. Das Drama befindet sich auf dem Niveau der *demonstratio ad oculus*, denn Abwesendes wird in die Gegenwart gebracht, vor die ‚äusseren‘ Augen der Zuschauer gesetzt und dort zeigend behandelt. In der *Ausdruckstheorie* diskutiert Bühler dies ausführlich mit Hilfe des Theaterkritikers Johann Jakob Engel, der solch Präsentieren (Versinnlichen, Vergegenwärtigen) an Beispielen aus der Bühnenkunst nachweist (Bühler 1933: 44–46). Das filmische Darstellen dagegen wird von Bühler als Deixis am Phantasma diskutiert, deren Hauptcharakteristikum das Benutzen von *Versetzungen* ist. Geht es um eine Handlung, die an einem anderen Ort abläuft, wird also über etwas erzählt, das sich nicht im präsenten Wahrnehmungsfeld befindet, dann müssen Zuhörer oder Zuschauer an den Ort versetzt werden, an dem die Handlung spielt (*Mohammed geht zum Berg*, wie es Bühler ausdrückt). Dort, „am Berg“, wird dann gezeigt, können die Zeigwörter benutzt werden. Damit wird der Film von Bühler mit dem Epos und den historischen Erzählungen gleichgesetzt. Wichtig ist für ihn, dass diese Versetzungen sowohl im Epos wie auch im Film meistens ganz unkompliziert und unbemerkt geschehen, obwohl beide ganz andere Mittel benutzen. Im Epos wird mit Eigennamen gearbeitet, Zeiten und Orte werden benannt, z.B. „Paris, Revolution, Napoleon der I.“. Der Leser/Hörer versetzt sich selbst in seiner Phantasie an den Ort, in die Zeit, wo es passiert: „Der General Napoleon aus Italien zurück in Paris. Wir sind bei ihm und verstehen das weiterhin Erzählte von seinem ‚hier, jetzt, ich‘ aus“ (siehe Bühler 1982 [1934]: 374). Maria Czwik findet genau diese epischen Dimensionen des Films bei Herma diskutiert. Beim epischen Zeigen wird versetzt, weg aus der Gegenwart und dem Standort (dem Kinosaal) hin zum Handlungsort. Der Film realisiert diese Versetzungen durch Szenenschnitte, Standpunktwechsel, Perspektivensprünge, Grössensprünge, Szenenfolgen. Diese betreffen nicht nur einen Wechsel zu den Handlungsorten hin, sondern auch ein *Sehen* der Handlung vor Ort. Folgt man Czwik dann betont Herma dabei eine Besonderheit des Films, die ihn vom Epos unterscheidet und dem dramatischen Zeigen annähert. Denn im Film sieht man die Handlung mit dem äusseren Auge, sie wird in einem Wahrnehmungsraum gezeigt, nicht im Wahrnehmungsraum *hier*, aber im Wahrnehmungsraum *dort*. Dagegen bemüht die Erzählung eher das innere Auge des Lesers, es wird in einem Vorstellungsraum gezeigt, ich sehe *Paris* vor meinem inneren Auge. Man könnte auch sagen, dass das Bild im Film wahrgenommen, das Bild in der Erzählung vorgestellt ist. Nun macht Bühler in seinem 1938 veröffentlichten Kongressbeitrag eine interessante Feststellung, die das eben Gesagte nochmals anders wertet. Er schreibt: „das bewegte Bild in manchen Punkten weit undramatischer und noch epischer vorgeht als das Epos“ (Bühler 1938: 200). Was meint er?

5. Zum einen verweist er auf einen *Entsubjektivierungsschritt*, den man bei der in der Erzählung verwendeten Deixis am Phantasma beobachten kann. Wenn man die Nennworte *Paris* und *Napoleon* mit Sinn erfüllt hat, braucht man nicht mehr die Verständnishilfen der konkreten Sprechsituation (man muss sich nicht vorstellen wer Napoleon ist, noch wo sich Paris ausgehend von meiner lokalen Position bzw. auf der Landkarte befindet), beide Wörter bekommen den Status eines Satzsubjektes, sie bringen die Situation zur *Exposition* und damit kann das Zeigen am Phantasma beginnen.

Wenn ich ohne Präludien höre ‚es regnet‘, so nehme ich dies Wort als eine Wetterdiagnose in der Sprechsituation; es regnet im Augenblick dort, wo sich der Sprecher befindet, [...]. Durch die beigefügte Exposition ‚am Bodensee‘ erfolgt ein Enthebungsschritt: ‚es regnet am Bodensee‘; dies erweiterte Wort kann irgendwo gesprochen sein, sein Sinn ist weitgehend abgelöst von der engsten to-Deixis im Rahmen der Sprechsituation. (Bühler 1982 [1934]: 375)

Das hat für Bühler eine wichtige Konsequenz: „wer im Phantasma zur Sache versetzt ist, *kann vergessen, von wo aus er hinversetzt wurde*“ (Bühler 1982 [1934]: 375). Man muss sich das *Origo* (*ich, hier, jetzt*) nicht vergegenwärtigen, um dem Zeigen folgen zu können, genau das scheint Bühler mit Entsubjektivierung zu meinen. Folgt man Herma dann sieht die Versetzung im Film etwas anders aus. Czwik gibt Hermas Standpunkt so wieder:

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. (Czwik 2021 [this volume]: 77)

Das scheint mit Bühlers Behauptung, der Film ist epischer als das Epos, in Widerspruch zu stehen, identifiziert Herma doch dramatische Elemente im epischen Zeigen. Doch wenn man es genauer betrachtet, sagen beide vielleicht dasselbe. Denn die Versetzung im Film bleibt ja eine Versetzung am Phantasma, der Zuschauer kann nicht wirklich in den Raum treten, in dem das Geschehen spielt, deshalb benutzt Herma ja auch den Begriff des Bildraums. Trotzdem begibt sich der Zuschauer in diesen Raum, denn ihm bzw. der Kamera wird gezeigt. Czwik führt diese Idee Hermas immer wieder an, der Zuschauer nimmt gewollt oder

ungewollt die *Origo* der Kamera ein. Man könnte auch sagen, dass auf diese Weise das *ich, hier, jetzt* des Zuschauers im Bildraum nochmals produziert wird, der dadurch seine Bildhaftigkeit verliert. So interpretiere ich die von Czwik wiedergegebene Argumentation Hermas. Damit scheint die Versetzung, die durch den Film realisiert wird, radikaler als die in der Erzählung. In der Erzählung interveniert die Sprache und diese braucht das wahrnehmende und selbst das vorstellende Subjekt nicht wirklich, um dieses zu versetzen. Der Versetzungsbegriff wird, wie Bühler es sagt, entsubjektiviert. Beim Film ist das Gegenteil der Fall und der Verweis auf die *Virtual Reality*, den Czwik bei Herma anführt, verstärkt diesen Eindruck. Der Clou der *Virtual Reality*, vor allem der dreidimensionalen, ist ja, dass man wirklich in einen anderen Raum versetzt wird und in diesem rumspaziert, hinter die Mauer schaut, auf die Terrasse springt...usw., usf. Die von diesen Verfahren beabsichtigte Immersion in den Raum, in dem dann etwas passiert, geht mit wirklichen Bewegungs- und damit auch Orientierungserlebnissen einher und die setzen das *Origo* voraus. Herma scheint nun aus dieser Besonderheit des Films – der irrealen Raum wird durch mein Sein in ihm real – zu schlussfolgern, dass der Bildraum verschwunden sei. Er zitiert dies als ein Argument für die These „der Film ist kein Bild“. Mit Bühler könnte man aber auch sagen, die Versetzung ist im Film vollkommen, denn das Subjekt wird „wirklich“ versetzt und genau deshalb ist der Film epischer als das Epos. Und wie sieht es Bühler zufolge mit der Bildhaftigkeit des Films aus? Das Erleben der epischen *Deixis* als *demonstratio ad oculus* bedeutet doch nicht, dass der Raum, in dem dies stattfindet, kein Bildraum ist. Auch in der *Virtual Reality* ist der Raum ein Bild, auch wenn es sich um ein der Wirklichkeit sehr ähnliches dreidimensionales Bild handelt. Übrigens läuft man in diesem Bild nicht mit Hilfe der Beine, sondern mit Hilfe von Steuerhebeln herum. Bühler sagt in einem seiner Manuskripte: „Die Bildhaftigkeit des modernen Films ist ein ebenso wichtiges Merkmal des im Kino gebotenen wie die Bewegtheit und bis heute wenigstens ist technisch nicht abzusehen, wie unter Beibehaltung von Kamera und der Leinwand<sup>8</sup> als Projektionsfläche die prinzipielle Bildhaftigkeit je abgestreift werden könnte.“<sup>9</sup> In dem Sinne bleibt der Film doch Bild!?

<sup>8</sup>In der *Virtual Reality* würde die Leinwand sich in der Brille befinden oder auf dem Monitor oder auf dem Display des Handys (z.B. *street view* bei Google Maps) und die Kamera wird zwar wirklich vom Benutzer gesteuert, aber eben muss jemand davor mit der Kamera schon das, was man selbststeuernd sieht, aufgezeichnet haben. Man bleibt dem Willen der Kamera oder genauer dem Konstrukteur der *Virtual Reality* ausgeliefert.

<sup>9</sup>Karl Bühler Nachlass, Sp. 34-1, in: Alexius Meinong-Institut / Forschungsstelle und Dokumentationszentrum für Österreichische Philosophie an der Karl-Franzens-Universität Graz, Inv.Nr.12607; Abschrift in: Bühler, Charlotte und Karl; Teil-Nachlass („Exil-Nachlass“), Universitätsarchiv Wien, AT-UAW/131.147.3.10.2.2, Material von Achim Eschbach, Schachtel 1556.

6. Schlussbemerkung: Ziel meines Kommentars war es, die von Czwik gründlich herausgearbeiteten Thesen Hermas mit einigen Postulaten und Bemerkungen Bühlers zu ergänzen, zu konfrontieren und zu diskutieren. Es ging nicht darum, eine andere Lösung der Filmfrage vorzuschlagen, es ging überhaupt nicht um Lösungen, sondern um das Andeuten einer Debatte, die damals in Wien begonnen und nie wirklich fortgeführt werden konnte, jedenfalls nicht von ihren Protagonisten. Untermauern wollte ich, was der Text von Czwik zeigt, nämlich dass der von Bühler entwickelte Begriffsapparat relevante Forschungswege für die Analyse sprachlicher und nichtsprachlicher Darstellungsmittel bereitstellt. Schliessen möchte ich mit einem Eindruck, den die Filmfrage verstärkt hat. Auch wenn Bühler das Funktionieren sprachlicher Darstellung aus dem nichtsprachlicher herleitet, sucht er doch immer die Stärke des Sprachwerks zu beweisen. So lässt eine in den Manuskripten gefundene Bemerkung aufhorchen und stellt einmal mehr rein situative Lesarten des Sprechens in Frage:

[...] dass das Sprachwerk nicht nur dem Grad nach, sondern prinzipiell die Welt, die es bietet, begrifflich durchkonstruiert und aus dem Vollen schöpft, wo es die innere statt die äussere Anschauung mobil macht. Zur Dignität einer neuen Einsicht wird diese triviale Erkenntnis in dem Maße, wie wir es dem Film nachrechnen können, was es bedeutet, wenn ein Darstellungsmittel trotz aller Bewegtheit der Bilder (in der Zeit) im Nichtbegrifflichen und in der Schilderung oder Erzählung von aussen nach innen hin verhaftet bleibt. Die begriffliche Durchkonstruktion der Welt, das ist eine Eigentümlichkeit der Sprache, die ihr auch dort nicht verlorengelht, wo sie anschaulich schildert oder erzählt. Dies Anschauliche aber bedeutet deshalb etwas beträchtlich anderes als das, was das Gemälde und der Film vorzeigen, weil es gar nicht wahr ist, dass die Vorstellung nur ein Abklatsch der Wahrnehmung ist.<sup>10</sup>

## Literatur

Bühler, Karl. 1927. *Die Krise der Psychologie*. Jena: Fischer.

Bühler, Karl. 1933. *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*. Jena: Fischer.

---

<sup>10</sup>Karl Bühler Nachlass, Sp.34-2, in: Alexius Meinong-Institut / Forschungsstelle und Dokumentationszentrum für Österreichische Philosophie an der Karl-Franzens-Universität Graz, Inv. Nr. 11764-11768 (III: Gemälde, Film und Sprachwerk).

- 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. 1982 [1934]. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart, New York: Fischer Verlag.
- Czwik, Maria. 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](https://doi.org/10.5281/zenodo.5142284).
- Czwik, Maria. Im Druck(a). Die Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs. In Janette Friedrich (Hrsg.), *Karl Bühler und das Psychologische Institut der Universität Wien. Dokumente und Fundstücke*. Genf: sdvig press.
- Czwik, Maria. Im Druck(b). Forschungen zum Film. In Janette Friedrich (Hrsg.), *Karl Bühler und das Psychologische Institut der Universität Wien. Dokumente und Fundstücke*. Genf: sdvig press.
- Fehr, Johannes (Hrsg.). 1997. *Ferdinand de Saussure: Linguistik und Semiologie. Notizen aus dem Nachlass*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Friedrich, Janette. 2009. Présentation. In Karl Bühler, *Théorie du langage. La fonction représentationnelle du langage*. Marseille: Agone.
- Friedrich, Janette. Im Druck. Liste der am Psychologischen Institut Wien approbierten Dissertationen. In Janette Friedrich (Hrsg.), *Karl Bühler und das Psychologische Institut der Universität Wien. Dokumente und Fundstücke*. Genf: sdvig press.
- Lakatos, Imre. 1982. *Die Methodologie der wissenschaftlichen Forschungsprogramme*. John Worrall & Gregory Currie (Hrsg.). Bd. 1 (Philosophische Schriften). Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg & Sohn.
- Wittgenstein, Ludwig. 1995. *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

