

Marek Czyżewski

Der Film als Quelle kommunikativen Wissens und als didaktisches Mittel : Szenenanalyse von Norman Jewisons "In der Hitze der Nacht"

Tekst i Dyskurs = Text und Diskurs 3, 99-113

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Marek Czyżewski (Łódź)

Der Film als Quelle kommunikativen Wissens und als didaktisches Mittel. Szenenanalyse von Norman Jewisons “In der Hitze der Nacht”

Eine Szene aus dem Film “In der Hitze der Nacht” (Originaltitel “In the Heat of the Night”) von 1967 wird mit Hilfe des interaktionistischen Modells der “Arbeitsübereinstimmung“ (*working agreement*) von McCall and Simmons analysiert. In diesem Kontext werden allgemeine Fragen diskutiert, wie z.B. die nach der Perspektive des interpretativen Konstruktivismus, nach dem Unterschied zwischen dem substantiellen Wissen (*knowledge about*) und dem prozeduralen Wissen (*knowledge how*), nach dem Verhältnis zwischen dem Alltagswissen und dem wissenschaftlichen Wissen sowie nach dem Problem der substantiellen Übereinstimmung und der “Arbeitsübereinstimmung“. Praktische Aspekte des Textes beziehen sich auf die Fragen der Effektivität von anti-rassistischen Botschaften und der Verwendung von Filmen in der Sozialforschung und in der Didaktik.

The Movie as a Source of Knowledge about Communication and as Educational Means: An Analysis of a Scene from Norman Jewison’s “In the Heat of the Night”

A scene from the movie “In the Heat of the Night” (1967) is analyzed with the use of the interactionist model of “working agreement” by McCall and Simmons. In this context, a number of general issues are discussed: the interpretive variety of the constructionist perspective; the difference between substantial knowledge (*knowledge about*) and procedural knowledge (*knowledge how*); the relationship between everyday and scientific knowledge; and the problem of substantial agreement and the “working” agreement. Practical aspects of the text refer to the questions of the effectiveness of anti-racist messages as well as of using of movies in social research and in educational work.

Film jako źródło wiedzy o komunikowaniu i jako środek dydaktyczny. Analiza sceny z filmu „W upalną noc” Normana Jewisona

Scena z filmu „W upalną noc” (tytuł oryginalny „In the Heat of the Night”) z 1967 roku analizowana jest przy użyciu interakcjonistycznego modelu „roboczego porozumienia” McCalla i Simmonsa. Przy tej okazji rozpatrywane są takie zagadnienia ogólne, jak: perspektywa konstrukcyj-

nistyczna w jej interpretatywnej postaci; różnica między wiedzą substancjalną (*knowledge about*) i proceduralną (*knowledge how*); relacja między wiedzą potoczną i naukową oraz kwestia porozumienia substancjalnego i porozumienia „roboczego”. W wymiarze praktycznym tekst odnosi się do pytania o skuteczność oddziaływania przekazów antyrasistowskich oraz do sposobów wykorzystania filmu w badaniach społecznych i pracy dydaktycznej.

1. Einleitung

“In der Hitze der Nacht” (Originaltitel “In the Heat of the Night”) gehört zu der Kategorie von Filmen, die herausragen, aber zugleich fast vergessen sind. Der Film ist zwar als DVD erhältlich¹, wird aber selten im Fernsehen ausgestrahlt. Produziert wurde “In der Hitze der Nacht“ 1967 und erhielt im selben Jahr 5 Oscars – für den besten Film, für die beste männliche Hauptrolle (Rod Steiger), für das beste Drehbuch, den besten Schnitt und die beste Musik (Quincy Jones; das Titellied spielte Ray Charles). Einerseits ist “In der Hitze der Nacht“ ein gutgemachter Thriller. Der Film ist jedoch andererseits auch ein Klassiker des sozialkritischen und pädagogischen Films, mit einer deutlichen, antirassistischen Botschaft.

Zum Inhalt. Im Film wird der Leichnam des ermordeten Mr Colbert auf einer Straße in Sparta aufgefunden, er war einer der bedeutendsten weißen Bürger des Städtchens. Sparta ist eine Kleinstadt im tiefen Süden der Vereinigten Staaten, im Bundesstaat Mississippi. Bill Gillespie (in dieser Rolle oscarprämiert Rod Steiger), der Sheriff des Örtchens und ein Mensch mit der Engstirnigkeit des “typischen Südstaatlers“, nimmt die Ermittlungen auf. Er wird unterstützt von seinem mental noch unflexibleren Stellvertreter Sam Wood (gespielt von Warren Oates), außerdem vom örtlichen Arzt, der den Todeszeitpunkt nicht korrekt bestimmen kann, sowie dem örtlichen Fotografen, der höchstwahrscheinlich in seinem Leben zum ersten Mal Bilder von einem Mordopfer macht. Wood beginnt auf Anweisung seines Vorgesetzten mit der Suche nach möglichen Tätern. Im Wartesaal des menschenleeren Provinzbahnhofs trifft er auf einen Afroamerikaner, den er sofort verhaftet. Diese Szene ist Gegenstand meiner Analyse. Im Büro des Sheriffs stellt sich heraus, dass der Verhaftete Virgil Tibbs (gespielt von Sidney Poitier, einem der ersten schwarzen Hollywood-Stars) ist, der beste Ermittler bei einer Mordkommission in Philadelphia (also im Norden). Dieser hatte seine in der Umgebung von Sparta wohnende Mutter besucht und wartete auf dem Bahnhof auf den Zug zurück nach Hause. Auf Bitten von Gillespie bleibt Tibbs jedoch in der Stadt und hilft bei der Lösung des Falls.

Die weitere Handlung des Films stellt die Ermittlungen ins Zentrum, wobei nicht nur Gillespie, der stereotypenbehaftete Provinzler ohne die notwendigen

¹ “In der Hitze der Nacht”, 2007, MGM Home Entertainment.

beruflichen Qualifikationen für solche Morduntersuchungen, falschen Spuren folgt, sondern auch der topausgebildete, professionelle Tibbs. Er ist, wie sich zeigt, nicht frei von Vorurteilen gegenüber Weißen. Daher muss betont werden, dass das Aufzeigen von rassistischen Vorurteilen auf beiden Seiten den Film von Jewison z.B. gegenüber der eher einseitig engagierten Optik der Kritischen Diskursanalyse (KAD) als überlegen auszeichnet; diese spricht sich beinahe ausschließlich für Milieus aus, die traditionell aufgrund von ethnischer Zugehörigkeit zu einer "Rasse" oder Ethnie, von Sitten oder wirtschaftlichen Verhältnissen ausgeschlossen werden². Aus offensichtlichen, historisch bedingten Gründen wird zwar die Klinge der Gesellschaftskritik im Film vor allem gegen den Rassismus der Weißen, den diese gegenüber den Schwarzen hegen, geführt – Jewison zeigt dadurch, dass er ein breites Spektrum der Rassismusproblematik aufgreift, unter anderem, wie sich der von Rassismus verseuchte Geist Gillespie schrittweise öffnet. Der Film erzählt jedoch auch davon, wie Tibbs gegen seine eigenen Vorurteile gegenüber Weißen kämpft. Die pädagogische Aussage des Films ist auch in der Dynamik der Beziehung zwischen den beiden Protagonisten enthalten. Diese überwinden nicht ohne Widerstand ihr anfängliches Misstrauen (stellenweise könnte man sogar von Hass sprechen), und lernen gegenseitigen Respekt. Im Verlauf des Films bauen sie eine Art "ruppige Freundschaft" auf. Die ermittelnden Polizisten (vor allem Gillespie, zu einem gewissen Maße aber auch Tibbs) durchleben im Film einen Weltbildwandel, der dem sogenannten virtuellen Empfänger des Films als Verhaltensmodell für das reale Leben angeboten wird.

Eine interessante Frage ist die nach der tatsächlichen Wirkungskraft dieses oder ähnlicher Filme. Es fehlen nämlich systematische Untersuchungen zur Wirkung von antirassistischen Vorführungen auf Zuschauer. Mit Sicherheit überzeugt "In der Hitze der Nacht", ähnlich wie die Kritische Diskursanalyse, vor allem bereits "Überzeugte". Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass diese Filme (wie auch der hier analysierte) entgegen der hehren Absichten ihrer Schöpfer, bei vorurteilsbehafteten Rezipienten auf Gleichgültigkeit treffen oder sogar eine Verstärkung der bestehenden Vorurteile herbeiführen. Vielleicht tritt die beabsichtigte Wirkung nur bei den bisher Unentschlossenen ein. Ohne gründliche Untersuchungen zur Wirksamkeit bzw. gegenläufigen Wirksamkeit dieser oder anderer antirassistischer Vorführungen ist es schwierig, diese Frage eindeutig zu beantworten. Es muss angemerkt werden, dass das Ergebnis von Untersuchungen zur Rezeption von antirassistisch konzipierten Filmen dazu führen könnte, dass die Strategien von antirassistischen Vorhaben geändert werden müssen, um ihr Ziel zu erreichen.

² Zur KDA gibt es zahlreiche Arbeiten. Erwähnt werden sollten z.B. Duszak, A. / Fairclough, N. (2008).

2. Die Perspektive des interpretativen Konstruktionismus

Ich möchte jedoch die Frage nach der Rezeption des Films beiseite lassen und die wichtigsten Prämissen der hier vorgeschlagenen Analyse einer Filmszene skizzieren. Es muss vor allem auf die interpretative Variante des sozialen Konstruktionismus hingewiesen werden, der von solchen Forschungsrichtungen wie der Phänomenologie Alfred Schütz³, dem symbolischen Interaktionismus oder der Ethnomethodologie in die Sozialwissenschaften eingeführt wurde (vgl. z.B. Czyżewski 1984). Jede Form des Konstruktionismus (d.h. also nicht nur die interpretative, sondern z.B. auch die innerhalb der Systemtheorie Niklas Luhmanns vorgeschlagenen Variante, vgl. z.B. Luhmann 1984) verweist auf den Unterschied zwischen dem Bild von der Welt und der Welt an sich und betont, dass es Menschen (oder, wie nach der System-Variante, Codes) sind, die interpretieren, modifizieren, ergänzen – kurz: die Wirklichkeit konstruieren. Ein besonderes Gewicht hat im interpretativen Konstruktionismus eine ergänzende Prämisse, nach der wissenschaftliche Konstrukte in den Sozialwissenschaften (d.h. in solch klassischen Disziplinen wie den Wirtschaftswissenschaften, der Soziologie, der Geschichte und der Psychologie sowie in neueren Disziplinen wie z.B. den Politikwissenschaften, den Kulturwissenschaften, den Medienwissenschaften, den Kommunikationswissenschaften, der Publizistik oder Europäistik) immer Konstrukte zweiten Grades sind. Das kann auch gar nicht anders sein, weil, wie Alfred Schütz meint, das Forschungsfeld der Sozialwissenschaften voll von Menschen ist, die Konstrukte ersten Grades schaffen, indem sie die Umstände ihrer Handlungen interpretieren. Ob ein Forscher dies will oder nicht, alle Begriffe der Gesellschaftswissenschaften bauen daher auf Alltagsmustern auf (Schütz 1971a)³.

Die These von den Konstrukten zweiten Grades bedeutet eine Erschwernis beim Forschen, doch ein Fehlen von Überlegungen zu den Beziehungen zwischen Konstrukten ersten und zweiten Grades führt zu noch größeren Problemen. Denn wenn Menschen auf der Grundlage ihres Verständnisses einer Situation handeln (also auf der Grundlage von Konstrukten ersten Grades), dann ist es schwer, sich eine sinnvolle Untersuchung der Gesellschaft vorzustellen, die diese Tatsache nicht berücksichtigt. Ein Forscher, der sich mit dem Alltagswissen, das Menschen in seinem Forschungsfeld anwenden, auseinandersetzt, muss z.B. den Unterschied zwischen dem inhaltlichen, substantiellen Alltagswissen (dem sog. *knowledge about*) und dem prozeduralen Alltagswissen (dem sog. *knowledge how*) wahr-

³ Es muss ergänzt werden, dass Schütz nicht den Einfluss medialer Konstruktionen (darunter auch der massenmedial popularisierten wissenschaftlichen Vorstellungen) auf das Alltagswissen berücksichtigte, als er in den 40er Jahren seine zu Klassikern gewordenen Texte schrieb. Dies ist heute ein Problem von besonderer Tragweite.

nehmen – oder anders gesagt: zwischen der Sphäre von Überzeugungen, Vorstellungen und Thesen des gesunden Menschenverstandes einerseits und dem Bereich der alltäglichen Deutungsregeln andererseits. Das substantielle Wissen (der *common sense*) ist voll von irrigen, auf Illusionen und Stereotypen gestützten Maximen und Überzeugungen davon, „wie es ist“ (z.B. glauben wir auf Grund des gesunden Menschenverstandes, dass „das Leben in der Gesellschaft vom Kampf bestimmt ist“ und dass „die Menschen nach Akzeptanz streben“ usw.). Das prozedurale Wissen (z.B. die Regeln der Organisation von Interaktionssequenzen) ist für die Alltagsprinzipien der Wirklichkeitskonstruktion verantwortlich. Das Ziel der Sozialwissenschaften (im Sinne des interpretativen Konstruktivismus) ist die analytische Rekonstruktion von Prozessen der Wirklichkeitskonstruktion. Im Streben nach diesem Ziel ist es daher lohnend, sich über die inhaltlichen Alltagsvorstellungen im Klaren zu sein, doch man muss dabei der Versuchung widerstehen, die Banalitäten des gesunden Menschenverstandes in der Wissenschaft zu reproduzieren. Das *knowledge about* (die Menge von Gemeinplätzen des Alltags) ist nicht in der Lage, zum *knowledge how* vorzudringen – der gesunde Menschenverstand ist keine zuverlässige Quelle für das wissenschaftliche, analytische Wissen über das prozedurale Alltagswissen.

Wenn man eine Gesellschaft untersucht, muss man sich fragen, wie sich das gewählte wissenschaftliche Modell zum Alltagswissen verhält, über das diejenigen verfügen, die an der untersuchten Wirklichkeit teilnehmen. Auf eine Gefahr habe ich bereits hingewiesen: Die wissenschaftliche Analyse könnte (und ist es auch nur allzu oft) die unkritische Reproduktion eines allgemein zugänglichen (inhaltlichen) Alltagswissens über ein Thema sein, die lediglich im Wissenschaftsjargon verpackt ist. Die zweite, ebenso grundlegende Gefahr besteht dann, wenn ein wissenschaftliche Modell ohne Verbindung zum prozeduralen Alltagswissen entsteht. Dieses wenden die Teilnehmer einer untersuchten Situation im Zuge ihrer alltäglichen Definitionsprozesse an. Unabhängig davon, ob sie mittels einer verstehenden oder einer kritischen, also die Alltags-Konstruktionen kritisierenden, Analyse realisiert wird, sollte die interpretative Untersuchung von alltäglichen Wirklichkeitskonstruktionen nicht das Ergebnis eines wissenschaftlichen „Modellbaus“ sein, der auf bereits im Vorfeld feststehenden Annahmen basiert. Sie sollte sich hingegen vom Streben nach der Rekonstruktion der Prozeduren, die die Teilnehmer angewendet haben, leiten lassen. Diese Art der Analyse möchte ich im folgenden versuchen.

3. „In der Hitze der Nacht“ – Bahnhofsszene

Ich möchte nun die Szene näher betrachten, in der Wood Tibbs auf dem Bahnhof verhaftet. Gillespie nimmt zunächst an, dass der Täter nur auf Durch-

reise in der Stadt ist. Er weist Wood an, dass dieser Orte überprüfen solle, an denen sich der Täter zum gegebenen Zeitpunkt aufhalten könnte. Wood führt den Auftrag ohne Enthusiasmus und ohne Überzeugung aus. Er fährt mit einem Polizeiwagen zunächst zu einem leeren Billard-Salon, dann zum ebenfalls leeren Bahnhof. Hier steigt er jedoch aus und geht betont nonchalant zum Bahnhofsgebäude.

Dort sieht er durch ein Fenster ins Innere und will gerade wieder zum Auto zurückgehen, als er plötzlich durch die Glastür etwas im Wartesaal sieht, das seine Aufmerksamkeit auf sich zieht. Der Polizist geht zur Tür, dabei beobachtet ihn die Kamera vom Inneren des Gebäudes aus, und zwar durch die Türscheiben (bei 00:09:35). Wood beugt sich vor und nähert sich mit dem Gesicht der Scheibe. Er prüft, ob im Wartesaal etwas ist, das näher betrachtet werden sollte. Sein Gesicht drückt Konzentration aus (00:09:37):



Bild 1 (00:09:37)

Wood öffnet die erste der beiden Glastüren, wobei auf sein Gesicht gezoomt wird. Eine kleine Bewegung seiner Lippen deutet an, dass Wood “weiß”, wer oder was im Inneren ist und was er nun tun sollte (00:09:46):



Bild 2 (00:09:46)

Er öffnet die zweite Glastür und verzieht seine Lippen diesmal deutlicher – Wood ist nun davon überzeugt zu wissen, mit wem oder was er es zu tun hat und welches Verhaltensmuster er aktivieren sollte (00:09:51):



Bild 3 (00:09:51)

Das bestätigt der Gesichtsausdruck Woods, der aus dem Versager, aus dem unentschlossenen Polizisten Wood einen dynamischen Gesetzeshüter macht. Gleichzeitig wird damit das führende Motiv des Verhältnisses zwischen einem weißen Polizisten und einem schwarzen Verdächtigen angeregt. Mit erhobener

und fester Stimme sagt Wood: “Los, aufstehen!” (“On your feet, boy!”) (00:09:54):⁴



Bild 4 (00:09:54)

Erst jetzt schwenkt die Kamera auf die Person, die Wood sah. Auf der Bank im Wartesaal sitzt ein junger, hochgewachsener, elegant gekleideter Afroamerikaner und blättert in einer Zeitschrift – wie sich später herausstellt, ist dieser Mann Virgil Tibbs (00:09:56). Tibbs ist konsterniert und ignoriert den Befehl Woods im ersten Moment. Dessen Gesicht verfinstert sich weiter. Beinahe schreiend kommandiert Wood: “Na, mach schon!” (“I mean now!”) (00:10:00):



Bild 5 (00:10:00)

⁴ Zitiert nach den deutschen Untertiteln, die aber die semantische Ladung des Dialogs in der englischen Originalfassung nicht ganz wiedergeben (vgl. Fußnote 1).

Daraufhin erhebt sich Tibbs und versucht, nach seiner Tasche zu greifen (vermutlich, um seine Polizeimarke herauszunehmen). Wood zieht sofort seine Pistole und richtet sie auf Tibbs – der Zuschauer hat den Eindruck, dass Wood glaubte, Tibbs greife nach einer Waffe. Im weiteren Verlauf der Handlung droht Wood Tibbs mit der Pistole und zwingt ihn, sich mit dem Gesicht zur Wand zu stellen sowie die erhobenen Hände an die Wand zu legen, begleitet von dem keinen Widerspruch duldenden Befehl: “Mit den Händen an die Wand! Finger ausstrecken. Ich will alle zehn sehen. Eine falsche Bewegung und ich mach dich fertig, das schwör ich dir“ (“Get against the that wall. Get them hands high! Spread them fingers out. I wanna count all ten. You move before I tell you to, boy, by God, I’m gonna clean your plough“). Anschließend durchsucht Wood Tibbs und seine Tasche. Er findet zwar keine Waffe, aber in Tibbs’ Hosentasche eine Brieftasche mit viel Geld, was ihn in seinem Verhalten weiter bestätigt (“Wo hast Du so viel Geld her, Bürschchen? Hm?“; “That’s pretty fat there, ain’t it, boy? Huh?“). Dann instruiert Wood Tibbs (“Also gut, nimm deinen Koffer. Draußen steht ein Polizeiauto. Du gehst raus und setzt dich hinten rein. Und Du verhältst dich ruhig wie ein braver Junge. Kapiert?“; “Now, outside there’s a police car. You’re gonna pick up that bag. You gonna walk out, and you’re gonna plant yourself in the back. And you’re gonna be a real nice quiet boy all the way in. You hear?“), führt ihn zum Wagen und fährt mit ihm zur Wache. Er ist sich seines Erfolges sehr sicher und erfährt später zu seiner Verwunderung, dass er einen hochrangigen Polizisten aus dem Norden verhaftet hat.

4. Interpretative Analyse der Bahnhofsszene

Eine verkürzte Szenenanalyse soll die Frage beantworten, welche alltäglichen Deutungsregeln von den an der Situation Beteiligten (im Film) angewandt wurden. In der Tradition des symbolischen Interaktionismus⁴, einem der wichtigsten Zweige der interpretativen Soziologie, wird betont, dass den Handlungen eine einleitende Interpretation des Situationstyps und der Identität der an ihr beteiligten Personen vorausgeht. Die Handlungen selbst haben im weiteren Sinne des Wortes interpretativen Charakter, da sie unsere bisherige Definition der Situation und der Identität der beteiligten Personen ausdrücken. Dieser – allgemein gesagt – Zwei-Phasen-Charakter menschlicher Handlungen und Interaktionen (also zunächst die Vorbereitung in Form einer einleitenden Interpretation, dann die eigentliche Handlung, die die fortlaufende Situation definiert) wird in den theoretischen Abhandlungen von George Herbert Mead (z.B. 1972) und Herbert Blumer (1969) beschrieben und erfuhr seine „dramaturgische“ Entwicklung in den Arbeiten von Erving Goffman (z.B. 1983). Mead, Blumer, Goffman und ihre Nachfolger unterstreichen, dass unsere einleitend vorgenommenen Interpretationen

und Definitionen späteren Korrekturen und Anpassungen unterliegen – sie werden zum Gegenstand von Verhandlungen. Nach Meinung von Goffman bildet sich im Laufe der Interaktion eine “Arbeitsübereinstimmung” (ein *working consensus*) heraus: eine dünne Schicht von Vereinbarungen, unter der sich Unterschiede von Meinungen und Beweggründen verbergen können, die aus verschiedenen Gründen nicht enthüllt werden.⁵

Einen interessanten Versuch, die Linie von Mead und Blumer mit der Perspektive Goffmans zu verbinden, unternahmen George J. McCall und Jerry Laird Simmons (1966). Nach ihrem Modell symbolischer Interaktion realisiert jeder der Beteiligten (zur Vereinfachung seien hier nur zwei ausgewählt, d.s. Person A und Person B) zwei *kognitive* Prozesse: Zuerst wird *dem Partner eine Rolle* (bzw. Identität) *zugewiesen*. Mit anderen Worten: Der Partner wird auf Grundlage von sich erfahrungsgemäß anbietenden Vorstellungen in eine Schublade gesteckt, z.B. denkt A: “Ich habe es mit einem Schaffner zu tun”. Dann *improvisiert er seine eigene Rolle* (d.h., er legt fest, wie er sich selbst verhalten sollte, und denkt z.B.: “Ich sollte meine Fahrkarte vorzeigen”). Weiter realisiert jeder der an der Situation Beteiligten zwei *expressive* Prozesse: er *präsentiert seine eigene Rolle* (indem z.B. A seinen Fahrschein vorzeigt) und *weist seinem Interaktionspartner eine Rolle zu* (durch sein Verhalten bestimmt A ein Spektrum an sinnvollen Handlungen für B, z.B. bestätigt der Fahrgast A den Schaffner B durch das unverzügliche Vorzeigen des Fahrscheins in seiner Idee davon, wie er weiter handeln soll).

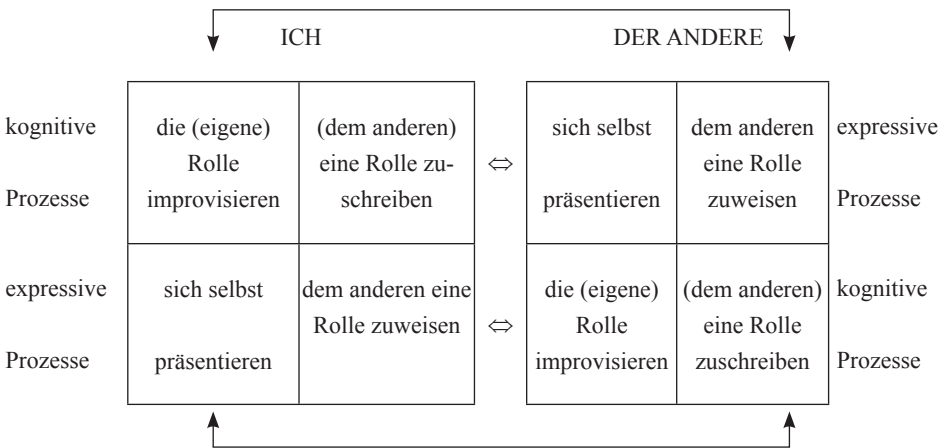


Diagramm 1: Das Modell der “Arbeitsübereinstimmung” (*working agreement*) nach G.J. McCall und J.L. Simmons (1966: 143)

⁵ Vgl. Goffman, E. (1983), S. 13. In der polnischen Ausgabe wird Goffmans Terminus *working consensus* übersetzt als “dorażna zgoda” (dtsh. Behelfsvereinbarung); Goffman, E. (1981), S. 45. Vgl. auch Goffman, E. (1969), S. 21.

Nach McCall und Simmons verläuft eine Interaktion störungsfrei, wenn das Prinzip der "Arbeitsübereinstimmung" erfüllt wird, d.h., wenn kognitive und expressive Prozesse so abgestimmt sind, wie dies die Linien des Diagramms zeigen. Genauer gesagt kommt es nach Meinung der Autoren zur Arbeitsübereinstimmung, wenn bilateral zwei Bedingungen erfüllt sind:

(a) das Bild einer Person von der anderen (Rollenzuschreibung, kognitive Prozesse der einen Person bezogen auf die andere) muss mit den Handlungen der zweiten Person abgestimmt werden (Präsentation der eigenen Rolle, expressive Prozesse der zweiten Person gegenüber sich selbst);

(b) in welche Rolle die eine Person durch das Verhalten der zweiten Person hineingedrängt wird (Rollenzuweisung, expressive Prozesse der zweiten Person in Bezug auf die erste) muss mit dem Selbstbild einer Person (die Improvisierung der eigenen Rolle, auf sich selbst bezogene kognitive Prozesse) abgeglichen werden.

In einer idealtypisch routinierten Interaktion beobachten sich beide Seiten gegenseitig und passen ihre kognitiven und expressiven Prozesse aneinander an, wobei sie notwendige Korrekturen und Modifikationen vornehmen. Es muss jedoch betont werden, dass die Arbeitsübereinstimmung eine substantielle (inhaltliche) Verständigung sein kann, aber nicht muss. Anders ausgedrückt: Es kommt vor, dass Menschen den Eindruck haben, als verständigten sie sich, während zwischen ihnen faktisch lediglich die oberflächliche und konventionelle Koordination eines Interaktionsrituals stattfindet. Wie in der Bahnhofsszene kann es aber auch vorkommen, dass eine der beiden Seiten der anderen eine bestimmte Kontaktformel aufzwingt, an die sich die andere Person gemäß dem Motto „der Klügere gibt nach und ich habe sowieso keine Chance“ vorläufig hält. In diesem Fall kann die situativ dominierte Person in sich das Gefühl der intellektuellen oder moralischen Überlegenheit pflegen und „auf bessere Zeiten hoffen“.

Die Bahnhofsszene verläuft gemäß dem Routine-Drehbuch, dass der institutionalisierte Rassismus der Weißen gegenüber Schwarzen vorgibt. Die Situation hat für beide Beteiligten eine völlig andere Bedeutung. Tibbs passt sich an das Diktat Woods an, weil er keine Wahl hat. Wood glaubt, er sei der situative Gewinner. Er weiß jedoch nicht, dass Tibbs ein doppeltes Spiel spielt, das es ihm erlaubt, die kurzfristige Unterdrückung durch Wood zu ertragen, um dann diesem gegenüber im Vorteil zu sein. Trotz des Diktats von Wood liegt in der Szene eine "Arbeitsübereinstimmung" vor, und zwar in einer recht verbreiteten Variante, nämlich der einseitig dominierten.

Die Bahnhofsszene weicht vom Modell von McCall und Simmons insofern ab, als sie eine zeitliche Verzögerung enthält: Wood beginnt, Tibbs zu observieren, bevor dieser davon weiß, also vor dem Beginn der eigentlichen Interaktion (Bilder 1, 2 und 3). Daher realisiert Wood beide kognitiven Prozesse (er schreibt Tibbs die Rolle des vermeintlichen Täters zu und improvisiert für sich die Rolle des tapferen Polizisten – Bild 2 sowie die Bestätigung in Bild 3) bevor er mit

Tibbs Kontakt aufnimmt, also auch vor der Anpassung seiner kognitiven Prozesse an eventuelle expressive Prozesse von Tibbs (die zu diesem Zeitpunkt noch nicht stattfinden). Erst als Wood meint, Bescheid zu wissen und als er aktiv wird (als er seine expressiven Prozesse realisiert – Bild 4 und die Bestätigung in Bild 5), kann Tibbs zunächst seine kognitiven Prozesse an Woods Verhalten anpassen und dann entsprechend handeln. Tibbs tut dies jedoch nicht sofort. Woods Eintritt in den Warteraum und sein erster Befehl (“On your feet, boy” – Bild 4) überumpeln ihn. Tibbs passt sich an das aufgezwungene Drehbuch erst dann an, als Wood mit Nachdruck den Befehl wiederholt (“I mean now!” – Bild 5). Jetzt beginnt der Mechanismus “Arbeitsübereinstimmung“ korrekt zu funktionieren (natürlich trotz fehlender substantieller Verständigung zwischen Wood und Tibbs).

Ich möchte nun kurz auf Woods kognitive Prozesse eingehen, die ablaufen, als er den Warteraum betritt. Für die Analyse dieser kognitiven Prozesse eignet sich das von Alfred Schütz (1971b) vorgeschlagene Begriffsnetz zur sog. Relevanz. Zur Kommunikation im Allgemeinen gehört immer auch die Festlegung der Relevanz im Sinne einer Bedeutungshierarchie. Schütz unterscheidet thematische Relevanz (“etwas“, und nicht „etwas anderes“ erweckt unsere Aufmerksamkeit), Auslegungsrelevanz (dieses “Etwas“ interpretieren wir so und nicht anders) und Motivationsrelevanz (angesichts dieses “Etwas“ handeln wir so und nicht anders). In den üblichen Alltagssituationen bedingen sich diese drei Relevanzarten gegenseitig, keine dominiert die anderen. Schütz greift auf das antike Beispiel des Carneades zurück, um das Problem der Relevanz zu erläutern (dieses Beispiel stimmt in einem gewissen Maße mit der Bahnhofsszene überein). Ein Mann betritt einen ihm vertrauten Raum. Dieser ist schwach beleuchtet. In einer Ecke bemerkt er “etwas Neues“, das seine Aufmerksamkeit fesselt (thematische Relevanz). Er überlegt, ob es sich um ein Seilknäuel oder um eine Schlange handelt (Auslegungsrelevanz). Der Mann möchte in diesem Raum übernachten, deshalb schlägt er mit einem Stock auf dieses „Etwas“ in der Ecke ein, um sich davon zu überzeugen, ob es ein Seilknäuel oder eine Schlange ist (Motivationsrelevanz). Ergänzend sollte darauf hingewiesen werden, dass in gewöhnlichen, alltäglichen, routinierten Situationen die Relevanzen im Handlungsverlauf plastisch modifiziert werden sowie darauf, dass im Interaktionsverlauf durch wechselseitige Vereinbarungen gegenseitige Korrekturen zwischen den Partnern ausgehandelt werden.

In der besprochenen Szene geht Wood zunächst von der thematischen Relevanz (er bemerkt “etwas“ im Warteraum – Bild 1) zur Auslegungsrelevanz über (er stellt fest, dass im Warteraum ein Afroamerikaner sitzt – Bild 2 sowie die Bestätigung in Bild 3). Jetzt erliegt er der Kraft seiner rassistischen Vorurteile und wendet ein stark diskriminierendes Muster der Motivationsrelevanz an: Ohne nachzudenken und ohne Rücksicht auf Verluste verhaftet er Tibbs, wobei er die

Gelegenheit nutzt, den tapferen Polizisten zu spielen (Bilder 4 und 5 sowie der weitere Szenenverlauf). Tibbs klärt Wood über dessen Irrtum nicht auf, da ihm bewusst ist, dass dies nicht möglich ist – gegen die rassistischen Vorurteile eines weißen Polizisten aus dem Süden kann man nicht andiskutieren, besonders, wenn man selbst Afroamerikaner ist und niemanden um Hilfe bitten könnte. Sind die Relevanzen erst einmal festgelegt, werden sie von beiden Seiten in der Interaktion bestätigt. Dem vorurteilsbehafteten Wood ist es damit bitterernst, der in die Enge getriebene Tibbs “tut so, als ob“.

5. Der Film als “Mittel” und als “Ziel” der Analyse

Zum Schluss möchte ich kurz über den tatsächlichen Gegenstand der hier skizzierten Analyse reflektieren. Ingeborg Helling (1985) führte in die Biografieforschung die nützliche Unterscheidung zwischen der “Biografie als Mittel” (die Biografieanalyse dient als Mittel, um zu Problemen vorzustoßen, die nicht direkt mit der Biografie zusammenhängen, wie z.B. das Verwenden der biografischen Methode zur Vertiefung von Studien zur Migration) sowie der “Biografie als Ziel” (in diesem Fall ist der biografische Prozess selbst Gegenstand der Untersuchung, wie z.B. bei einer typischen Sequenz aus dem Leben eines Migranten oder bei einer biografischen Erzählung, die z.B. typische autobiografische Merkmale von Migrantenerzählungen enthält) ein. Diese Unterscheidung kann auf die Analyse von Filmszenen übertragen werden.

“Der Film als Mittel” ist eine Forschungsformel, nach der Filmmaterial als Wissensquelle über das Leben innerhalb einer Gesellschaft genutzt wird: über Interaktionsmuster, Lebensstile, Mentalitäten, usw. Die Bahnhofsszene dient der Explikation dieser Arten von Wirklichkeitskonstruktion durch die Beteiligten. Sie dient besonders der Prüfung des Modells von McCall und Simmons und dem Aufzeigen seiner weitreichenden gesellschaftlichen Variante. Diese Variante beruht auf einer aufgezwungenen Interaktionszeremonie, wie auch auf dem Aufzeigen der gewaltigen Rolle von Macht und Vorurteilen in der Kommunikation. Im Besonderen dient das Modell der Aufdeckung von praktischen Erscheinungen von Rassismus. Zu erwägen wäre hier die Frage, ob, und wenn ja, inwiefern die Bahnhofsszene empirisch typisch ist (oder war) bzw. ob der Film eine zutreffende interpretative Wirklichkeitsanalyse (also eine zutreffende Rekonstruktion von Prozessen der Wirklichkeitskonstruktion) darstellt.

“Der Film als Ziel” ist eine ganz andere Sache: In dieser Forschungsformel ginge es um eine nähere Betrachtung der Filmsprache und des emblematischen Charakters der inszenierten Szenen sowie um das Abwägen der Vor- und Nachteile antirassistischer Filme. Ein Film bedient sich normalerweise gesellschaftlicher Klischees über typische Charaktere, gesellschaftliche Rollen, Situationen

und Strukturen. Wenn Drehbuchautoren, Regisseure und Schauspielern an der Verständlichkeit eines Films liegt, dann müssen sie sich auf überall zugängliche und allgemein verständliche Schemata beziehen, die wiederum auf typische Individuen, die unter typischen Umständen typisch handeln und auf mit diesem Handeln zusammenhängende typische Motive verweisen. Filme sind daher auch (wie die Gesellschaftswissenschaften) eine Gruppe von Konstrukten zweiten Grades. Und da ein Film gewöhnlich von den Zuschauern verstanden werden soll, wird die Filmkunst zum Teil zu einem Labor für die interpretative Analyse des Gesellschaftslebens. Dabei orientiert sich diese Analyse nicht nur am Postulat der subjektiven Interpretation (wobei das Postulat den Verlauf inszenierter Typisierungen vorgibt), sondern auch am Postulat der phänomenologischen Adäquatheit (der Verständlichkeit der inszenierten Szenen für den "normalen" Zuschauer; vgl. dazu Schütz 1971a: 50).⁶

In beiden Fällen ("der Film als Mittel" und "der Film als Ziel") ist der Gegenstand der Analyse das "kommunikative Drehbuch", behandelt entweder als Quelle des Wissens über die gesellschaftliche Kommunikation oder als Quelle des Wissens über Filme (als Art und Weise der Kommunikation über die gesellschaftliche Kommunikation). In beiden Dimensionen erfüllt der Film die Rolle des didaktischen Mittels, das erlaubt, eine komplexe und vielschichtige Problematik zu verbildlichen. Ein Beleg dafür ist, so hoffe ich, dieser Text.

Literatur

- Blumer, Herbert (1969): *Symbolic Interactionism. Perspective and Method*. Englewood Cliffs.
- Czyżewski, Marek (1984): *Socjolog i życie potoczne. Studium z etnometodologii i współczesnej socjologii interakcji*. Łódź.
- Duszak, Anna/ Fairclough, Norman (2008): *Krytyczna Analiza Dyskursu*. Kraków.
- Goffman, Erving (1969): *The Presentation of Self in Everyday Life*. Harmondsworth.
- Goffman, Erving (1981): *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Warszawa.
- Goffman, Erving (1983): *Wir alle spielen Theater*. München.
- Helling, Ingeborg (1985): *Metoda badań biograficznych*. In: Włodarczyk, Jan/ Ziółkowski, Marek (Hrsg.): *Metoda biograficzna w socjologii*. Warszawa, S. 13-37.
- Luhmann, Niklas (1984): *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main.
- McCall, George J./ Simmons, Jerry Laird (1966): *Identities and Interactions*. New York.

⁶ Eine eigene Analyse erfordern Filme, in denen typische und allgemeinverständliche Schemata (manchmal weitreichenden) Umarbeitungen unterliegen (Modifikationen, Zuspitzungen, Umkehrungen, etc.). Ich möchte jedoch daran erinnern, dass auch in diesen Fällen der Bezug zu allgemeinen Schemata der Schlüssel zum Verständnis eines Films als Satire, Groteske, Gesellschaftskritik, künstlerische Kreation oder postmoderne Dekonstruktion ist sowie der Schlüssel dazu, einen Film als „Mittel“ (als – indirekte – Quelle des Wissens über das gesellschaftliche Leben) oder als „Ziel“ (als Quelle des Wissens über die Filmsprache) zu behandeln.

Mead, George Herbert (1972): *The Philosophy of the Act*. Chicago.

Schütz, Alfred (1971a): *Wissenschaftliche Interpretation und Alltagsverständnis menschlichen Handelns*. In: ders. *Gesammelte Aufsätze*. Band 1. Den Haag, S. 3-54.

Schütz, Alfred (1971b): *Das Problem der Relevanz*. Frankfurt am Main.

Übersetzung aus dem Polnischen: Yvonne Kohl (Universität Łódź)

dr hab. Marek Czyżewski, prof. UŁ

Uniwersytet Łódzki

Instytut Socjologii

Zakład Badań Komunikacji Społecznej

ul. Rewolucji 1905r. nr 41

90-214 Łódź

e-mail: marek_czyzewski@uni.lodz.pl