

# Der Kuleschow Effekt

## Das Magische zwischen den Bildern

Wir werden uns nun als Erstes von einer psychologischen Seite nähern. Warum ist es überhaupt wichtig, den Zuseher in den Film miteinzubinden. Der Österreich-ungarische Regisseur, Drehbuchautor und Filmkritiker Béla Balázs entwickelte 1938 das Konzept der filmischen Immersion, die auf Theater und Oper zurückzuführen sind. Durch dieses Eintauchen in eine künstlich erschaffene Welt wird der Zuseher Teil des Geschehens, was wiederum für Spannung sorgt. Jedoch ist zwischen unserer Wirklichkeit und der Leinwand eine Grenze, die überschritten werden muss. Béla Balázs schreibt in seinem Buch „Zur Kunstphilosophie des Films“ 1938 [1]: *„Im Gegensatz dazu steht die Metapher des Fensters in den anderen Bildmedien; durch das Fenster kann man zwar in einen anderen Raum hineinschauen, ihn jedoch nicht betreten.“* Zum Verständnis der Immersion dienen zwei Schlüsselbegriffe: Identifikation und Realitätsnähe. Die Identifikation bedeutet nichts anderes, als dass der Zuseher, das ihm Dargebotene nicht kalt lässt indem er sich mit der Handlung identifiziert. Wenn wir etwas sehen was uns anspricht, wenden wir Energie dafür auf. Aus Dramaturgischer Sicht wissen Drehbuchautoren, dass wir uns eher mit Menschen identifizieren als mit Objekten. Doch nicht nur durch die Erzählweise kann die Grenze zwischen unserer Wirklichkeit und dem virtuell dargebotenen aufgehoben werden und für Immersion sorgen, ebenso technische Hilfsmittel wie surround-sound, größere

Leinwände, Gerüche und physische Eindrücke wie in 4D- Kinos, 360-Grad Videos und vor allem die immer populärer werdende Virtual Reality. Diese Elemente helfen diese Grenze fast zur Gänze aufzuheben. Doch wir beschäftigen uns heute mit den dramaturgischen Werkzeugen eines Filmemachers.



Bild 1, Schreibmaschine

Florian Schmidt stellte fest, dass Kinder mit einem viel kleineren Requisitenset in eine andere Welt eintauchen können, während Erwachsene mehr äußerliche Stimulation benötigen. Vor allem Zeit nimmt hier eine große Rolle ein. In einem Film in Spielfilmlänge hat der Erzähler viel mehr Zeit um die Grenze zwischen wirklicher und virtueller Welt, nach und nach aufzuheben, wobei bei minutenlangen Kurzfilmen sehr wenig Zeit für den Zuseher ist, sich fallen zu lassen. Ein weiterer Zugangspunkt könnte der von Mihály Csíkszentmihályi [2] beschriebene „Flow“ oder „Groove“ sein. Dieser behauptet, dass Menschen am glücklichsten sind, wenn sie in einem „Flow-Zustand“ sind. Hierbei handelt es sich um einen Zustand der Konzentration und Absorption, bei dem man nicht zu viel gefordert, aber auch nicht gelangweilt sein darf. In solch einem Zustand vergisst man auf intrinsische Motivationen wie Essen, Schlafen, Zeit, Selbstbezug und Anderes. Hier sind Dramaturgen besonders gefordert, diesen Zustand bei einer breiten Masse zu

erreichen, da alle Leute unterschiedlich sind und anders reagieren.



Bild 2, Eintauchen

Da wir nun die dramaturgischen Hintergründe kennen, tauchen wir ein in die Welt von Lew Wladimirowitsch Kuleschow, einem sowjetischen Regisseur. Kuleschow begann 1916 als Kunstmaler in Filmstudios und arbeitete dort als Bühnenbildner und Assistent, unter anderem in Filmen von Jewgeni Bauers, einem der bedeutendsten Filmregisseure des vorrevolutionären Russlands. Ab 1917 führte Kuleschow selbst Regie. In Moskau übernahm er 1919 die Leitung der Filmschule, in der auch Wsewolod Pudowkin, ein russischer Regisseur, Schauspieler und Filmtheoretiker und der berühmte Sergei Eisenstein studierten. 1928 stellte er die These auf, dass es nicht wichtig ist, wie Einstellungen gefilmt, sondern wie sie geschnitten werden. Seine Motivation zu diesem Experiment war, dass ein Darsteller kein Schauspieler sei, welcher als rein technisches Werkzeug fungiert. Bei diesem Experiment bat er den Schauspieler Iwan Musjukhin völlig emotionslos in eine Kamera zu schauen und führte folgende Schnitte durch: Zuerst nahm er einen Teller Suppe, schnitt auf den regungslosen Darsteller und wieder zurück auf den Teller. Diese Montage wurde Zusehern gezeigt, die im Gesicht des Iwan Hunger erkannt haben sollen. In der zweiten Montage wurde zwischen die beiden Aufnahmen des Schauspielers ein Sarg mit

einer toten Mädchenleiche geschnitten. Hier projizierten die Zuseher die Emotionen von Trauer in das Gesicht Musjukhins. Und als dritte und letzte Montage wurde wieder der Schauspieler gezeigt, danach eine junge attraktive und leicht bekleidete Frau auf einem Diwan und dann wieder der regungslose Iwan. Wiederum wurden die Zuseher gefragt, was sie im Gesicht des Schauspielers bemerkt haben und sie gaben an, dass sie Zuneigung in dem Gesicht wiedererkannten. Obwohl es in diesem Experiment immer die gleichen Einstellungen von Iwan Musjukhin zu sehen gab, lies dies den Zuschauern völlig unterschiedliche Eindrücke erkennen. Menschen interpretieren häufig Bilder falsch, weil das Gehirn Zusammenhänge zwischen Bildern herstellt, wo es keine gibt. Sieht man beispielsweise nackte Beine und gleichzeitig Senf, ist es viel eher der Fall, dass man an Würstel denkt, als an menschliche Beine. Laut Psychologen werden Wahrnehmungen und Interpretationen von Details eher stark beeinflusst, in welchem Kontext sich diese befinden. Alfred Hitchcock wiederholte übrigens im Film „Das Fenster zum Hof“ dieses Experiment und kombinierte ein und dieselbe Einstellung von James Stewart beim Betrachten einer halbnackten Frau und beim Anblick eines kleinen toten Hundes.

Wie die US-Amerikanische Schriftstellerin Maya Angelou sagte:

*“I’ve learned that people will forget what you said, people will forget what you did, but people will never forget how you make them feel.” [3]*

Für Maya Angelou ist Emotion auch im Film eines der wichtigsten Werkzeuge eines Erzählers. Durch Emotionen werden Geschichten erzählt und getragen. Und Lew Kuleschow bewies, dass Emotionen nicht in den Bildern, sondern zwischen ihnen entsteht. Wie oben beschrieben, wird Immersion durch viele Stimuli erzielt, eines davon ist Emotion.



Bild 3, Emotion

Emotion bezeichnet ein Gefühl, im Sinne einer vorübergehenden Gemütsregung, welches bewusst oder unbewusst durch eine Situation ausgelöst wird. In unserem Fall geschieht dies im Schnitt, zwischen den Bildern. Hier taucht der Zuseher in die Geschichte ein und projiziert sich selbst in die Person, in unserem Fall Iwan Musjuchin, da wir Menschen die Gabe besitzen, uns in andere Personen hineinzusetzen. Genauso wie wir unser Spiegelbild wiedererkennen. Die meisten Lebewesen können dies nicht, wie beispielsweise Katzen, die verblüfft sind, wenn sie ihr Spiegelbild sehen. Durch dieses Hineinversetzen, erzeugen wir eine gewisse Empathie, die es uns ermöglicht, in der kurzen Montage von Kuleschow unsere eigenen Emotionen, welche in uns entstehen, zu projizieren.



Bild 4, Kuleschow-Effekt

Hier sehen Sie Stills der Montage von Kuleschow, die Originalaufnahmen sind leider nicht mehr zugänglich, sie gelten als verschollen.

### Warum forschte Kuleschow an solchen Theorien?

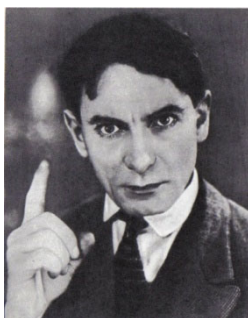
Zu dieser Frage liegt wenig vor, doch es (oder sie) ist bestimmt ein wesentlicher Punkt, der zeigt, dass die filmischen Möglichkeiten früher nicht so weitläufig waren, wie sie heute sind. Durch fehlende Special- und Visual-effects waren Filmemacher gezwungen, durch dramaturgische Erzählstrukturen Spannung aufzubauen. Kuleschow gelang es, die Kunst zu entwickeln, zwischen den Bildern zu erzählen.

### Der Kuleschow-Affekt

Kuleschow forschte an Filmen und legte besonderen Wert auf Raum, Requisite, Licht, Aktionen der Modelle und vieles mehr. Er schaffte es mit seiner Aufmerksamkeit für Details das neue Medium Film zu durchdenken und versuchte überflüssiges wegzulassen. Durch dieses Experiment entstand der bis heute in die Filmtheorie und Filmgeschichte eingegangene Kuleschow-Effekt. Es ist nicht das ausdrucksarme Gesicht, mit einem veränderbaren Gegenstand, was den Kuleschow-Effekt ausmacht, sondern die Mehrdeutigkeit, die zu verschiedenen Affekten passt. Im Grunde will er die Zuseher nicht langweilen, sondern unnötige und langwierige Erklärungen durch weitere und überflüssige Aufnahmen weglassen. Kuleschow möchte, dass sich der Zuseher selbst seine Geschichte aufbaut, die nur durch kurze und deutliche Bilder geleitet wird.

Im Februar 1929 erläuterte Pudovkin, ein russischer Regisseur und Schauspieler, in London in einem Vortrag der Film Society, den Effekt ausführlich, der in einem Workshop, welcher 1920, in Moskau gegründetem Workshop entstand.

„Wir entnahmen irgendeinem Film verschiedene Großaufnahmen des bekannten russischen Schauspielers Mosjukhin. Wir wählten Aufnahmen, die keinen besonderen Ausdruck hatten, Großaufnahmen des unbewegten, ruhigen Antlitzes. Diese Aufnahmen, die einander sehr ähnlich waren, montierten wir mit anderen Filmstücken in drei verschiedenen Kombinationen. In der ersten Kombination folgte auf die Großaufnahme des Schauspielers die Aufnahme eines Tellers Suppe auf einem Tisch. Ganz offensichtlich schaute Mosjukhin die Suppe an. In der zweiten Kombination wurden dem Bild Mosjukhins die Aufnahme eines Sargs mit der Leiche einer Frau beigelegt; in der dritten folgte auf die Großaufnahme die Aufnahme eines kleinen Mädchens, das mit einem Teddybär (sic) spielt. Als wir die drei Kombinationen dem Publikum, dem wir unser Geheimnis nicht verraten hatten, vorführten, war die Wirkung ungeheuer. Das Publikum war von der schauspielerischen Leistung Mosjukhins hingerissen. Man wies auf die tiefe Nachdenklichkeit seiner Stimmung über der vergessenen Suppe hin, man war gerührt und bewegt über die Trauer seines Antlitzes angesichts der Toten und bewunderte das sanfte, glückliche Lächeln, mit dem er dem spielenden Mädchen zuschaute. Nur wir wußten, daß in allen Fällen der Gesichtsausdruck der nämliche gewesen war“. [4] Außer Pudovkin und Kuleschow waren 1921 nur noch der Schauspieler Leonid Oblenski Mitglied des Workshops, die das Experiment belegen konnten. Somit gibt es keine weiteren Übermittlungen des Originalexperimentes.



Wsewolod  
Illarionowitsch  
Pudovkin 1929

Filme: Maxim Gorki,  
Iwan der  
Schreckliche, das  
Ende von St.  
Petersburg, etc.

Bild 5, Pudovkin

Dennoch ist unklar, ob der Kuleschow-Effekt am Schneidetisch entstand, oder in den Köpfen der drei Mitglieder des Workshops.



Bild 6, Hitchcock

Alfred Hitchcock erklärt dieses Phänomen anhand eines anderen Beispiels. Das Video dazu kann auf Youtube unter dem Namen (Hitchcock's Pure Cinema- „The Kuleshov Effect“)[5] angesehen werden. Hier zeigt er einen Mann, der keine Reaktion zeigt, schneidet danach auf eine Frau, die mit einem Baby spielt und zurück auf den Reactionshot, in dem der Mann lächelt. Laut Hitchcock ist der Darsteller ein netter Mann. Beim zweiten Beispiel sieht man zu Beginn wieder den ausdruckslosen Mann, danach wird auf eine junge Dame geschnitten, die leicht bekleidet im Bikini auf einer Wiese liegt und wieder zurück auf die Reaktion, in der der Mann wieder lächelt. Was ist der Mann nun? Nach Hitchcock „A dirty old man“ [6] – Ein schmutziger alter Mann. In vielen weiteren Filmen wie beispielsweise in „The Matrix“ wurde der Kuleschow-Effekt angewendet.

Kuleschow entdeckte weiters, dass an verschiedenen Orten aufgenommenes Filmmaterialien so zusammengeschnitten werden können, dass es ein einheitliches Raumgefühl verschafft. Dreht man beispielsweise eine Aufnahme in Wien vor dem Stephansdom und schneidet danach einen Gegenschuss, welcher vor der Oper



aufgenommen wurde, denkt der Zuseher, dass dies an einem Ort sei, vorausgesetzt er ist nicht über die geografische Lage der beiden Drehorte aufgeklärt.

### Was bedeutet diese Erkenntnis für Filmemacher, Dramaturgen und Drehbuchautoren?

Nicht die Einstellungen selbst sind ausschlaggebend für die Auffassung der Aussage, sondern die Anordnung und Reihenfolge. Ebenso ist es wichtig, in einem Film nicht zu viel zu erklären, da sich der Zuseher sonst gelangweilt fühlt, was wiederum wie oben beschrieben entgegen der Immersion wirkt. Der Zuschauer steckt selbst Emotionen in eine Montage, und vieles kann dadurch erzählt werden, was dem Zuschauer verborgen wird und er selbst hineininterpretiert. Die Beispiele sollten jedoch simpel gehalten werden, wenn es eine große Spanne einer Zielgruppe erreichen soll, da ein Kind und ein Erwachsener, ein Filmkenner und unwissender Zuseher, ein gebildeter oder ungebildeter Mensch Sachen ganz anders auffasst und womöglich ganz unterschiedliche Emotionen in solch eine Montage projiziert. Es kann auf das Verständnis der Zuseher vertraut werden, die durch ihre kognitiven Fähigkeiten Zusammenhänge knüpfen und zwischen den Bildern lesen können.

### Funktioniert der Kuleschow Effekt auch noch heute?

Ich habe zwei Experimente aufgestellt, bei denen ich eine ähnliche Montage zusammengestellt habe:

Ich habe ein Close-up einer Frau und ein extremes Close-up von einem weiblichen Mund gemacht, bei dem sich die Darstellerin schnell über die Lippen leckt. Als erstes habe ich das Close-up der Frau gezeigt, danach einen schmelzenden Eisbecher und nach dem das extreme Close-

up der Lippen. – Hunger und Lust. Die zweite Montage war wie folgt: Als erstes wieder das Gesicht, als zweites ein Nadelöhr, durch das ein Zwirn gefädelt wird und danach die das Lecken über die Lippen. – Konzentration und Anspannung. In einer weiteren Montage zeigte ich nach dem Close-up einen nackten männlichen Oberkörper und des Weiteren wieder das extreme Close-up der Lippen – Sexuelle Lust. Diese Aufnahmen zeigte ich verschiedenen Probanden, die sich vom Alter, Geschlecht und Bildungsstand unterschieden. Alle erkannten mühelos, was ich mit diesen Aufnahmen ausdrücken will.

Das zweite Experiment erfolgte nicht nur einen Reaktionshot, sondern in einer abgewandelten Version durch allgemeines Handeln. Ich filmte einen Strauß rote Rosen und das darauffolgende Bild war ein junges, verliebtes Paar auf einer Parkbank. – Liebe. In einer neuen Schnittmontage wird zuerst der Strauß Rosen und dann ein Kriegsveteran gezeigt, der zu einem Kriegerdenkmal geht und sich zu einem Gebet hinkniet. – Trauer. In der dritten und letzten Schnittfolge meines Experiments wird nach den Rosen eine Sängerin auf einer Bühne gezeigt, welches mit Applaus unterlegt ist. – Verehrung. Wiederum zeigte ich diese kurzen Montagen meinen Probanden und auch hier wurde Großteils erkannt, was die Aussage ist. Ich war sehr erstaunt, wie einfach es von den Zusehern gelang, den Sinn dahinter zu verstehen.

Abschließend möchte ich erläutern, dass es sich bei dem Kuleschow-Effekt um eine Assoziationsmontage handelt. Das bedeutet, dass man im Schnitt Einstellungen so montiert, um eine gezielte und erwünschte Assoziation zu erreichen. Dadurch kann ein hoher Drehaufwand, was Zeit und Budget belasten würde, vermieden werden. So kann man beispielsweise eine Stadt in allen Jahreszeiten zeigen, ohne diese

abzuwarten. Wenn man eine Gruppe badender Menschen zeigt und danach eine Panoramaeinstellung einer Stadt, assoziiert der Zuseher damit Sommer. Zeigt man eine schneebedeckte Straße und danach die selbe Panoramaeinstellung, verbindet der Zuseher damit Winter. Die Assoziationsmontage basiert auf der kognitiven Fähigkeit der Zuseher, bei dem Bruchteile genommen werden und zu einem höheren Ganzem zusammengeslossen werden. Somit werden zwei Fragmente nicht zu der Summe der beiden, sondern zu einem neuen Element. Des Weiteren kann man dies mit einem metaphorischen Kontrastschnitt kombinieren. Zeigt man einen gut gekleideten Mann in einem Sportwagen, der eine Zigarre raucht und schneidet auf eine Aufnahme, wie ein schmutziges Kind auf einer Tabakplantage arbeitet, versteht der Zuseher sofort den Sinn der Aussage.

Sergei Eisenstein brachte den Übergang von der Parallelmontage zur Assoziationsmontage. David Wark Griffith, ein US-Amerikanischer Regisseur, Drehbuchautor und Schauspieler, war bekannt für seine Parallelmontagen, bei denen er zwei an verschiedenen Orten gefilmten Aufnahmen zusammenschneidet. Eisenstein entwickelte die metaphorische Parallelmontage, der sich Sergei in seinem berühmten Film „Panzerkreuzer Potemkin (1925)“ zu Nutze machte. So wird die bekannte Abschlusssequenz auf der Odessaer Treppe erzählt. Zwischen den Einstellungen des Blutbades wird der aufrichtende Löwe geschnitten, was diese dramatische Wucht ausdrückt. Eisenstein machte sich in dieser Montage weiters die abstrakte Erzählweise zunutze, indem Bilder mit klarer Aussagekraft aufeinander schnitt, wie zum Beispiel die entschlossenen Matrosen, die Kanonen einrichten, Hass und Kampfesgeschlossenheit. Am Schluss wird die metaphorische Parallelität erneut zum Ausdruck gebracht, indem er bei „der Streit“ die Bilder der Stierschlachtung und den Arbeitern, die erstochen werden.

### Die Dunkle Seite der Macht



Bild 7, Täuschung

Mit dieser Erkenntnis des Kuleschow-Effekts, ist es Interviewern möglich, unfaire und unangekündigte provokante oder emotionale Bilder einfügen, die zum Zeitpunkt des Interviews dem Interviewten nicht bekannt sind. Dadurch wird die Bedeutung der Aussage deutlich in ein anderes Licht gerückt. Interviewte Firmenchefs können somit kundenunfreundlich erscheinen, ein befragter Lehrer dumm, oder eine Politikerin ignorant und arrogant. Die meisten Interviewer sind fair und halten Abstand zu diesen unter Journalisten verpönten Techniken. Dennoch ist hier große Vorsicht geboten, für Interviewte aber auch für Interviewer und Cutter, dass nicht unabsichtlich solch eine Veränderung einer Aussage stattfindet.

Ich möchte mit einem Zitat von dem ungarischen Filmkritiker, Schriftsteller, Drehbuchautor, Regisseur und Dichter Béla Balázs abschließen, der diesen Artikel in einer sehr ausdrucksstarken und kunstvollen Art zusammenfasst.



Bild 8, Béla Balázs

*„Die Sinnggebung ist eine Umfunktionierung des menschlichen Bewusstseins. Nichts ist schwieriger, als an sich sinnlose Zufallerscheinungen passiv zur Kenntnis zu nehmen, ohne dass unser Assoziationsbedürfnis, unsere Phantasie, wenn auch spielerisch irgend einen (sic) Sinn in jede Erscheinung hineinbringen dürfte. Aus diesem Grund kann man mit Hilfe des Schnittes nicht nur dichten, sondern auch umdichten und viel besser fälschen, als mittels jedes anderen Ausdrucksmittels.“ [7]*

---

## Referenzen

[1] Balazs, Bela: Zur Kunstphilosophie des Films“ [1938]. In Albertsmeier, Franz Joseph (Hg.): Text zur Theorie des Films. Stuttgart, 1995, S. 204-206.

[2] Mihály Csikszentmihályi Flow. Das Geheimnis des Glücks. Harper and Row, New York, 1990.

[3] Maya, Angelou. I know Why the Caged Bird sing. Random House. New York. 1969.

[4] Pudovkin, Vortrag der „Film Society“, London. Februar 1929.

[5] CBC docomentary, A Talk with Hitchcock. 1964.

[6] BC docomentary, A Talk with Hitchcock. 1964.

[7] Hanno Loewy: Béla, Balázs – Märchen. Ritual und Film. 2003, S. 294.

## Abbildungen

Bild 1, Schreibmaschine... Contentmarketing. Vanessa,Smart. 2015.

Bild 2, Eintauchen... Xeta. Stockphoto. 2008

Bild 3, Emotion... finsquared. Mark, Rose. 2016.

Bild 4, Kuleschow-Effekt... Lew, Wladimirowitsch, Kuleschow. Moskau. 1928.

Bild 5, Pudovkin... Listal. 1920.

Bild 6, Hitchcock... BC docomentary. A Talk with Hitchcock. 1964.

Bild 7, Täuschung... Prinzerest. Stockphoto. 2015

Bild 8, Béla Balázs... Urheber unbekannt. Ca.1910.