

Editorial

2002

<https://doi.org/10.25969/mediarep/129>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

montage AV (Redaktion): Editorial. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 11 (2002), Nr. 2, S. 4–8. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/129>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Editorial

Auch das zweite Jahrzehnt der *montage/av* wird der Lust, der Last und dem Laster der Paradigmen, kurzum: der *gaya scienza* hingegeben sein. Der Schwerpunkt des vorliegenden Hefes ist der „Pragmatik des Film“ gewidmet. Ausgangspunkt sind zwei Artikel von Francesco Casetti und Hans J. Wulff in *montage/av* 10/2/2001, die der kommunikationstheoretischen Metapher des „kommunikativen Vertrages“ gewidmet waren. Der pragmatische Ansatz wird hier in erster Linie verstanden als eine spezifische Sichtweise auf die mediale Bedeutungsproduktion: Nicht der Text an sich, sondern der Text innerhalb bestimmter institutioneller Kontexte ist Gegenstand der Untersuchung, und in pragmatischer Analyse geht es, anders ausgedrückt, um die Untersuchung der Bedingungen der Möglichkeit medialer Kommunikation. Ein Schlüsselbegriff ist hierbei der des „kommunikativen Vertrags“ oder „Pakts“, der erst die Rahmenbedingungen schafft, innerhalb derer die Zuschauer Texte verstehen können. Die Vertragsmetapher suggeriert nicht nur ein Moment des Gegenübers im kommunikativen Verkehr, sondern auch den Eindruck, dass kommunikative Beziehungen und Konstellationen etwas Einklagbares an sich hätten, als wäre der kommunikative Verkehr eine elementare Ausdrucksformen des Ökonomischen. Die Vertragsmetapher entstammt der Sphäre des Warenverkehrs, sie nimmt juristisch regulierte Beziehungen als Modell auch des symbolischen Austauschs. Was vertraglich geregelt ist, erfüllt ein hohes Mass an formaler Qualität und steht zudem unter der Vorgabe hoher Rationalität.

Roger Odin hat mit seinem Entwurf einer Semio-Pragmatik des Films eines der ambitioniertesten Modelle einer Pragmatik des Films vorgelegt. Er diskutiert in seinem Beitrag das komplexe Verhältnis und vor allem die fundamentalen Unterschiede zwischen einem ästhetischen und einem Kunst-Modus bei der Lektüre audiovisueller Texte. Mit diesem Aufsatz erweitert er seinen semio-pragmatischen Ansatz um eine Dimension, die bislang in seinem Theorie-Modell nur eine untergeordnete Rolle gespielt hat: Hier versucht er erstmals, die Institution „Kunst“ und das ästhetische Erleben in den begrifflichen Rahmen der Semio-Pragmatik einzupassen.

Wie die meisten, die pragmatisch argumentieren, nehmen auch Angela Keppeler und Martin Seel den Film als eine Kommunikationsform, die nur im Ensemble der anderen kommunikativen Formen bestimmt werden kann. In der Diffe-

renz zwischen Gattungen der Face-to-Face-Kommunikation und der Kommunikation im Medium des Films lässt sich der Gedanke eines kommunikativen „Aushandelns“ von Bedeutungsmustern auch für den Bereich des Films fruchtbar machen. Keppler und Seel wenden sich gegen einen Determinismus, der mit der Kontrakt-Metapher zumindest nahegelegt ist, und plädieren dafür, von einer *Vielheit* kommunikativer Praktiken auszugehen, deren Relationen und Unterschiede von keinem Sprecher der betreffenden Sprache letztlich kontrolliert werden können. Die *Eigensinnigkeit* des jeweiligen Produkts gilt es, als Qualität der Beschreibungen des kommunikativen und ästhetischen Verkehrs zu bewahren: „Der Film ist das Produkt einer komplexen kommunikativen Praxis, das durch seine Machart eine eigensinnige Rolle in dieser Praxis spielt. Und er ist zugleich das Objekt einer komplexen Form der Wahrnehmung, deren Spielraum in der Verfassung der Produkte auf Grenzen stößt, innerhalb derer sie allein einen *Spielraum* hat“, heisst es in der *summa* des kleinen Artikels. Auch Georg Jongmanns spricht sich in seinen systemtheoretisch fundierten Ausführungen dafür aus, das analytische Interesse von den nur temporär stabilen Mustern der Kommunikation auf die kommunikativ-praktische Genese von Darstellungsweisen zu verlagern. Er führt das Konzept des „Darstellungsformats“ ein, die er als „Bündelung semantischer Erfüllungsklassen“ definiert und so an das Wechselspiel von Konvention und Abweichung heranführt.

In seinen Vorbemerkungen zu einer Pragmatik der Unterhaltung entwirft Eggo Müller am Beispiel von Fussball im Fernsehen ein Konzept, das die Fragilität von Unterhaltung als kommunikativer Modus zu fassen versucht. Demnach ist sie gleichermaßen abhängig von Institution, Text und rezeptiver Situation, in der das Zustandekommen von Unterhaltung ausgehandelt wird. Und in diesem Sinne kann das Problem der Unterhaltung als Kronzeuge der Medienpragmatik gelten. Nicht funktionale, sondern institutionelle Rahmenbedingungen medialer Kommunikation radikal ins Zentrum stellend, geht Vinzenz Hediger davon aus, dass eine Verknüpfung von textermöglichenden und textbasierten Vertragsverhältnissen ganze Genres wie den Tierdokumentarfilm umgreift. Er zeigt am Beispiel der Filme Marty Stouffers für den amerikanischen Sender PBS, wie die Nichterfüllung eigentlich nur implizit geltender Authentizitätserwartungen dazu führte, dass die Produktion der Reihe *WILD AMERICA* nach einer öffentlichen Debatte auf Betreiben des Senders eingestellt werden musste.

Eine Reihe von Artikeln versucht, die Kontraktmetapher und das Problem einer pragmatischen Beschreibung zu historisieren. Mit der Aufklärung, zeigt Albert Meier, hat sich das Rollengefüge, in dem „Wirkungen“ des dramatischen Werks angezielt werden, grundlegend gewandelt. War Dichtung bis dahin als rational kontrollierter, systematisch normierter Kommunikationsvor-

gang verstanden worden und hatten Sprecher und Adressat klar verteilte Rollen vorgefunden, in denen dem Adressaten eine weitestgehend passive Rolle zugewiesen war – er konnte nicht umhin, im Rahmen der Affektenlehre weitestgehend automatisiert zu (re-)agieren –, sucht ihn das Illusionsdrama der neueren Zeit die Differenz von Bühne und Welt vergessen zu machen, so dass an die moralisch-sittliche Empfindlichkeit der Zuschauer appelliert wird, um diese auf sittlichere Gefühle einzustimmen. Für die Kontrakt-Metapher hat diese Verschiebung erhebliche Konsequenzen, ändern sich doch die Konditionen der Einklagbarkeit ebenso wie die Perspektiven, in denen Kommunikation mittels des Dramas angelegt ist. Frank Kessler unterstreicht in seinem Beitrag, dass die Gegenstände der pragmatischen Modellbildung immer auch innerhalb eines bestimmten geschichtlichen Zusammenhangs funktionieren und versucht, Grundzüge einer historischen Pragmatik am Beispiel des frühen Films zu skizzieren. In seiner Auseinandersetzung mit den Begriffen des Motivs und des Themas skizziert Ruggero Eugeni die Perspektiven einer soziosemiotischen Analyse dieser komplexen Phänomene, wobei textuelle und intertextuelle Aspekte mit solchen der kulturellen Produktion und Rezeption vermittelt werden sollen. Sein Beispiel ist das Motiv des hypnotischen Blicks im Kino der 1920er und 1930er Jahre.

Pragmatische Analyse muss sich am Besonderen beweisen, das in einzelnen Genres, in Gattungen der Kommunikation etc. auftritt. Ein wichtiges Ensemble von Konventionalisierungen und Stereotypen bilden im Film und in der Literatur die „Emotionskodes“, die eingesetzt werden, um Gefühle zu vermitteln. Ohne solche Codes kann ästhetische Kommunikation, sei sie dominant kognitiv oder emotional ausgerichtet, nicht funktionieren. Sie induzieren bestimmte Bewegungen der Rezeption, die den Adressaten aktualgenetisch durch Gemütsbewegungen hindurchleiten. Simone Winkos Beitrag stellt die Emotionskodes als Element der textuellen Strukturen vor und relativiert sie kulturell und historisch – und kommt zum Schluss, dass die Kontrakt-Metapher die besondere emotionale Qualität der Rezeption nicht zu modellieren gestatte, weil sie zu stark kognitiv und willentlich bestimmt sei. Patrick Vonderau macht sich für eine pragmatische Analyse des Affekt-Managements im „modernen“ Horrorfilm stark. Er verfolgt die These, dass sich angstvolle Erwartungen, die das Erlebnis der Filme prägen, nicht nur auf die gezeigten „Monstren“ richten, sondern auch an die zeigende bzw. erzählende Instanz binden – so dass gerade die Regulation von Affektbewegungen Teil eines konventionellen Apparates sei, der für Genre-Strukturen als grundlegend verstanden werden kann.

Pragmatische Modelle sind keine empirischen – und gerade deshalb stellt sich die Frage, wie die Empirie der Rezeption mit der pragmatischen Beschreibung

korrespondiert. Mathias Wierth-Heinings Bericht über das Rezeptionshandeln dreier weiblicher Peer-Groups anlässlich neuer Mainstream-Filme zeigt deutlich, dass Teilnahmemodalitäten wie Empathien, Gratifikationen und dergleichen mehr als höchst subjektgebunden untersucht werden müssen. Und er zeigt, dass intuitiv zugängliches, in der Mediensozialisation ausgebildetes und bewusst oder operational gewordenes Wissen der Rezipient(inn)en dafür verantwortlich ist, dass es im Kino keinen unbedingten Erfüllungsanspruch gibt, sondern dass das Kinoerlebnis immer mit dem Risiko der Nicht-Erfüllung versehen bleibt. Insbesondere in der postrezeptiven Phase werden im Gespräch der Film und seine Qualitäten (oder Mängel) dem lebensweltlichen Kontext der Rezipientinnen angenähert, vielleicht sogar mit ihm verschmolzen: „Es gehört zur Eigenheit postrezeptiver Gespräche, dass sich von der Geschichte, den Szenen, Handlungen und Figuren der Vorlage ‚Film‘ immer weiter entfernt wird und die imaginierten Szenarien immer subjekt- und realitätsbezogener werden, bis schliesslich gar nicht mehr über den Film geredet wird.“

Die Artikel des Forums zur „Pragmatik des Films“ sind von zwei Beiträgen gerahmt, die allgemeine Themen, die uns schon häufiger beschäftigt haben, fortführen. In ihrem Artikel am Beginn unseres Heftes lotet Margrit Tröhler Zwischenbereiche und Grenzbereiche heutiger Medienproduktionen aus: Übergänge und Mischformen von Fiktion und Nichtfiktion, von Narrativem und Nichtnarrativem, die etwa Doku-Soaps oder auch authentisierende Formen des zeitgenössischen Spielfilms auszeichnen und diese zu einem eigentümlich changierenden Rezeptionserlebnis machen. Tröhler rekurriert auf die zentralen fiktionalitätstheoretischen Entwürfe aus Philosophie und Literaturwissenschaft und deren unterschiedliche Konzepte „möglicher“ bzw. „erzählter“ Welten und macht diese für die Diskussion um die Unterscheidbarkeit von Spielfilm und Dokumentarfilm nutzbar. Dass narrative Filme diegetische Welten ausbilden, welche auch in „realistischen“ Formen niemals deckungsgleich mit der referentiellen Welt sind, dürfte wie das Vorhandensein narrativer Strukturen im Dokumentarfilm unbestritten sein. Doch wie verhält es sich unter dieser Prämisse mit den Wirklichkeitsbezügen der dokumentarischen Gattung? Tröhler wagt die These, dass auch Dokumentarfilme textuell gestaltete imaginäre Universen entwerfen, jedoch ohne dass diese zu fiktiven erklärt würden. Dass der assertive Bezug des Dokumentarfilms zur Realität des Zuschauers trotz narrativer, fiktionalisierender, mitunter auch fiktiver Anteile nicht ausgesetzt wird, dafür sorgt neben der kontextuellen und speziell paratextuellen „Indexierung“ der Filme auch seine Gestaltungsweise und hier insbesondere – so die Annahme Tröhlers – die Anlage der Filmfiguren, die Performance der sozialen Akteure auf der Bühne der Wirklichkeit sowie des dokumentarischen Projekts.

Tröhlers Beitrag rundet die Überlegungen zur Kontraktbildung im Themenschwerpunkt dieses Heftes insofern ab, indem er zunächst die theoretischen Voraussetzungen klärt und dann die Analyse der textuellen und pragmatischen Bedingungen fordert, auf Grundlage derer eine ‚Aushandlung‘ von Zuschauerrollen und fiktionalisierender oder dokumentarisierender Rezeptionsweisen erfolgt.

Am Ende des Heftes schliesslich erinnert Norbert M. Schmitz an den Kunstwissenschaftler Ernst Gombrich, der am 3. November 2001 in London verstorben ist. Die Beiträge Gombrichs zur Bildtheorie haben auch für die Filmwissenschaft Leitbildcharakter.